

30
25j



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**LA INSTALACION:
PANORAMA HISTORICO.**

T E S I N A

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A :
SOFIA TABOAS RODRIGUEZ**

DIRECTOR DE TESIS: FRANCISCO CASTRO LERERO

MEXICO, D. F.

1968



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA VULNERACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

ANTECEDENTES

¿Qué es el arte contemporáneo? Esta es una pregunta recurrente desde la crítica, la teoría y la historia del arte que también se plantea continuamente desde el sector de los productores artísticos. El desarrollo permanente de los campos artísticos ha generado desde siempre expresiones, tendencias o estilos que en algunos momentos pueden haber sido considerados no-artísticos. Definitivamente, es este el caso de la instalación, ya que por distintas etapas de su desarrollo ha sido abordada de manera crítica al tiempo que cada vez más creadores incursionan en ella añadiéndole en su ejecución nuevas características y convenciones a partir de sus personales códigos o lenguajes. Aún cuando en sí la instalación tiene un largo historial e innumerables antecedentes (como se contempla a lo largo del presente texto), se le ha caracterizado casi invariablemente con una carga de supuesta novedad y heterodoxia al tiempo que se le contrapone -por ejemplo- con la pintura o la escultura tradicionales, cuando en realidad casi siempre se apoya en ellas como en otros campos -nuevos y no- como el video, la arquitectura, el cine, la danza, la música, la jardinería, etc.

¿Qué es la instalación? Esta es la pregunta ahora. Mi actividad profesional en el campo de las artes visuales me condujo en algún momento a ella, obviamente a partir de la necesidad de tener más recursos para construir mi obra y mi información sobre la misma, de esta misma forma me he acercado a distintos géneros, materiales,

formas de hacer, de ver y sentir. Cada lenguaje comprende una riqueza particular; incursionar en diversos géneros ofrece una mesa llena de herramientas útiles al artista. Mi acercamiento y contacto con el campo de la así llamada instalación me generó además de herramientas, preguntas; así que este documento surge en respuesta a un cuestionamiento personal, por eso, la elección misma del objeto de estudio es una toma de posición, en la que mi involucramiento con el asunto puede ser analizado a través de la observación directa de mi obra, la cual no necesariamente es *instalación* si se parte de una definición cerrada, al contrario, como en la obra misma, este texto quiere compartir un conjunto de información al respecto y en su momento, sobre la base de la información, abrir un diálogo o una discusión. Si se quiere consultar una definición exacta de instalación puede revisarse una al final del documento dentro del glosario, mismo que incluye también definiciones de otros términos de cuño reciente en el arte contemporáneo haciendo accesible más información a cualquier persona.

La plataforma sobre la que se elaboró esta tesina está basada en fuentes textuales principalmente, así como en un abundante número de fotos tomadas de catálogos de exposiciones y de revistas; todas las publicaciones consultadas se mencionan en la parte final del texto incluyendo además los créditos de todas las obras reproducidas; vale la pena decir que tanto las obras como los artistas citados en este libro

fueron seleccionados primero por ser parte de la información que - exhaustivamente- se pudo reunir, además de que en las publicaciones consultadas están incluidos por ser -de una manera u otra- considerados representativos; por ello es importante decir que ni son todos, ni son los únicos. Naturalmente, en algún caso se incluyó alguna obra tan sólo por ser de mi personal interés, ya por identificación, influencia o lo contrario. Cabe señalar que los libros, catálogos y revistas consultados para la elaboración de este documento, son casi en su totalidad publicaciones extranjeras, por lo que se suma al trabajo de investigación uno de traducción ya que la información referida al tema no se encuentra en México y menos en español. Preferí no hablar del panorama del arte en nuestro país por que sería demasiado extenso y no sería posible hablar de todo y de todos los artistas, sería una investigación aparte.

Este texto revisa algunas ideas en torno a la instalación no desde una perspectiva teórica o estética sino desde una perspectiva histórica que muestra un panorama general de algunos caminos, propuestas, disciplinas paralelas, gestos y obras. En cambio, no hay en este documento la intención de demostrar algo ¿cuál podría ser la conclusión? No hay tesis pero sí hay una intención: investigar cómo se generó y desarrolló, cómo es, qué es la instalación.

ÍNDICE:

	PÁGINA
ANTECEDENTES.....	I
PRESENTACIÓN.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
LA INSTALACIÓN: PANORAMA HISTÓRICO.....	12
APROXIMACIÓN A UNA TAXONOMÍA.....	50
SITIO.....	50
MEDIOS.....	58
ARQUITECTURA.....	64
EL MUSEO Y LA GALERÍA.....	74
LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE.....	78
GLOSARIO.....	87
A PROPÓSITO DE MI OBRA.....	114
OBRAS CONSULTADAS.....	129
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	136

PRESENTACIÓN.

La redacción de este texto obedece a la probable necesidad de revisar en un sentido histórico, algunas ideas en torno al campo de la así llamada *instalación*. Desde luego no se intenta afirmar una definición que marque los límites o las características que debe reunir una obra bajo este nombre. Más bien se trata de reconocer algunos caminos y propuestas dentro de la génesis y desarrollo de esta disciplina y ampliar el margen de sus posibilidades generando o reuniendo información al respecto. Por supuesto, ha sido mi contacto personal con la instalación lo que ha originado y causado este documento. Debo mencionar también que, consecuentemente con el método del objeto de estudio de este texto, el mismo no es independiente de otros, entre ellos:

La idea como arte. de Gregory Battcock; el catálogo de la muestra *El jardín*

salvaje; *Del arte objetual al arte de concepto* de Simón Marchán Fiz y

La Posmodernidad de Hal Foster

INTRODUCCIÓN.

En el texto de presentación del catálogo de la exposición *EL JARDÍN SALVAJE* presentada en la *Fundació Caixa de Pensions* en España, Dan Cameron, uno de los promotores e investigadores más importantes del campo de la instalación y de sus referentes teóricos e históricos ha observado:¹ Una de las afirmaciones más universales sobre el arte que se han hecho en este siglo ha sido que se creaban dos tipos de obras: abstractas y figurativas. Si una pieza era abstracta se consideraba por definición, moderna; crear arte figurativo significaba rechazar lo moderno en favor de los ejemplos y prácticas del pasado. Esta distinción fue más o menos válida desde principios de los años veinte hasta el renacimiento del arte figurativo a mediados de los setenta. En el siglo XX, y a medida que nos fuimos acostumbrando a la abstracción como modo de vida, dejamos de sentir la imperiosa necesidad de definirla como algo opuesto a la figuración, se convirtió en otra forma de realidad. La diferencia entre arte abstracto y figurativo puede hoy tener cierto interés histórico, pero la polaridad entre los dos puntos de vista ha dejado de ser importante. Si tomamos en consideración esta distinción, algo anticuada, con el fin de analizar qué podría haber ocupado su lugar, parece que se podría trazar una línea divisoria entre obras que se basan en el



Jackson Pollock trabajando en su estudio de East Hampton, en Long Island, 1950
Foto de Hans Namuth

1. CAMERON, DAN. *EL JARDÍN SALVAJE. EL PASAJE COMO METAFORA EN INSTALACIONES AMERICANAS RECIENTES*. *Fundació Caixa de Pensions*. Madrid, 1991. p. 17.

Chris Burden durante su performance *I became a secret hippy*.
Museum of Conceptual Art, San Francisco, 3 de octubre, 1971.

lenguaje de los objetos (únicos o no) y obras que nacen más como situación o evento y que incluyen también al espectador. O se podría hablar de la diferencia entre los artistas de estudio y los artistas post-estudio. Si lo interpretamos como un fenómeno internacional, ha habido en los últimos años un aumento del número de artistas que trabajan en el campo de la instalación, y este incremento ha sido probablemente mayor incluso que el acaecido en cualquier otro medio desde la explosión de la pintura a principios de los ochenta. Junto a esta manifestación de inventiva, está el abanico de respuestas, necesariamente complejo, del público contemporáneo. Al igual que quedó claro con el arte *neo-expresionista* y *neo-conceptual*, las formas y métodos que utilizan los artistas hoy están influidos por un momento anterior, más dado a la experimentación (en nuestro caso, los movimientos post-objetuales de los sesenta y setenta, cuyos representantes internacionales fueron *Fluxus* y el *Performance Art*, el *Arte Povera* en Italia, Beuys en Alemania y los artistas del



Post-minimalismo y de los *Earthworks* en Estados Unidos, y en Europa, el movimiento *Situacionista*). Por otro lado, dichas tendencias nos obligan a reconocer que el lenguaje crítico y las categorías estéticas que se aplicaron a esa obra no son



realizada en la Kunst Akademie en Düsseldorf el 2 y el 3 de febrero de 1969 durante la *Fluxus 23*. Participaron: Dick Higgins, Frank Thorwarth, Nam June Paik, Joseph Beuys, Tomas Schmit, Bruce Al Namberg, Wolf Vostell, Aloys Kowalski, y Daniel Spoerri.

adecuadas para el arte de hoy. Pero lejos de ser un dilema nuevo, este mismo impasse crítico también se presentó a principios de los ochenta, cuando el repentino paso de la era moderna a la posmoderna (con el consiguiente desfile de formas y estilos reciclados -pastiches-) dio lugar a una respuesta similar, mezcla de ansiedad, crítica y esperanza. Sin embargo en la situación actual, puede que nos estemos acostumbrando a la idea de que realmente vivimos en una época diferente, en un momento que acaso lleve el pasado hasta bien entrado el próximo siglo. Hoy, tanto en Europa como en Estados Unidos, el interés por la instalación y por el arte creado para un lugar específico no debe



Columna sin fin de Constantin Brancusi.
1907-1918

interpretarse como una ruptura con los movimientos anteriores mencionados (el arte *neo-expresionista* y el arte *neo-conceptual*), sino más bien como su complemento en el contexto de una metamorfosis mayor y más influyente que ha alterado tanto la relación del arte y la sociedad como el modo en el que la producción y diseminación del arte de nuestra época contrastan con la forma en que se suelen abordar los cambios estilísticos acaecidos en el pasado histórico (incluyendo el arte de los primeros tres cuartos del siglo XX). La instalación es tal vez el primer acontecimiento de la historia del arte más reciente que no hay que buscar ni en el lado americano del Atlántico ni en el europeo, mientras que el *neo-expresionismo* surgió de una perspectiva a todas luces europea, y mientras que el arte

neo-conceptual fue genuinamente americano, el interés actual por la instalación se presenta como un fenómeno bi-atlántico. Durante el desarrollo del arte norteamericano de posguerra, las categorías que definían a campos precisos como escultura y pintura fueron siendo transformadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado; tan pronto aparece en 1960 la escultura *minimal* la crítica empezó a buscar la paternidad de este tipo de obras: una serie de padres constructivistas que pudieran legitimar y por ende autentificar la rareza de esos objetos. La escultura es una categoría históricamente limitada y no universal, tiene su propia lógica interna, sus propias reglas, las cuales si bien pueden aplicarse a diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios. Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento, en virtud de esta lógica una escultura es una representación conmemorativa, se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ése lugar. Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, los pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional.

A fines del siglo XIX la lógica del monumento empezó a desvanecerse de un modo gradual. Con la estatua de *Balzac* y *Las Puertas del Infierno* de August Rodin cruzamos el umbral de la lógica de monumento y entramos a una especie

de falta de sitio. El modernismo acarrea la producción del monumento como abstracción, como puro señalizador, o base, funcionalmente desplazado, y en gran manera autorreferencial.

A través de la fetichización de la base, la escultura se dirige hacia

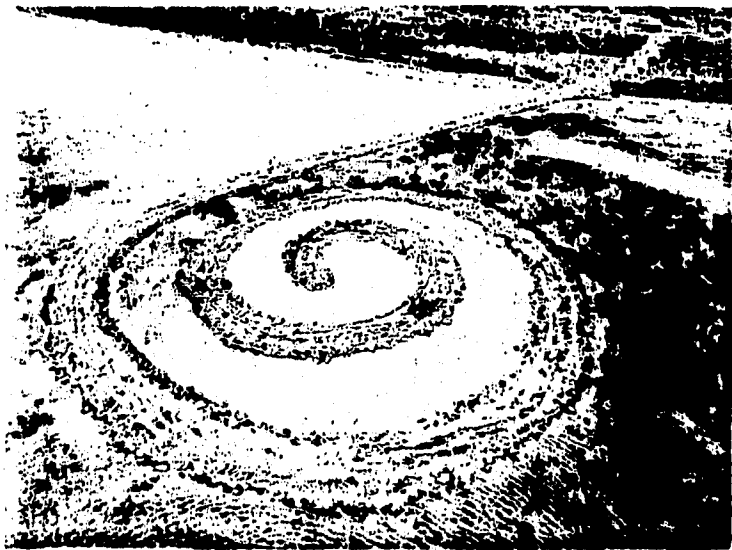
abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero. A través de la representación de sus propios materiales o del proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía, cosa que puede apreciarse en la obra de Constantin Brancusi. Hacia 1950 esta veta comenzó a agotarse, empezó a experimentarse cada vez más como pura negatividad. En los sesenta la escultura entró en una tierra de nadie categórica, era lo que era, en o enfrente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje, un buen ejemplo es la obra de Robert Morris. La escultura se había convertido en pura negatividad (la combinación de exclusiones). La no-arquitectura es una cierta clase (según la lógica) de expansión, sólo otra manera de expresar el término paisaje y el no-paisaje es simplemente arquitectura, por



Auguste Rodin *Balzac*. 1897

medio de esa expansión lógica entre binarios se transforma en un campo cuaternario que refleja la oposición original y al mismo tiempo, la abre. Se convierte en un campo lógicamente expandido.² Así se generó la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de la escultura. Escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente. La posible combinación de paisaje y no-paisaje empezó a explorarse a fines de los años sesenta. A partir del período que inició aproximadamente de 1968 a 1970 se generó una situación cuyas condiciones lógicas ya no pueden describirse como modernistas. El término *emplazamientos marcados* se utiliza para identificar

obras como *Malecón en espiral* (*Spiral Jetty*) de Smithson, realizada en 1970, así como otras obras realizadas durante los años sesenta por Morris, Carl Andre, Dennis Oppenheim, Nancy Holt; este

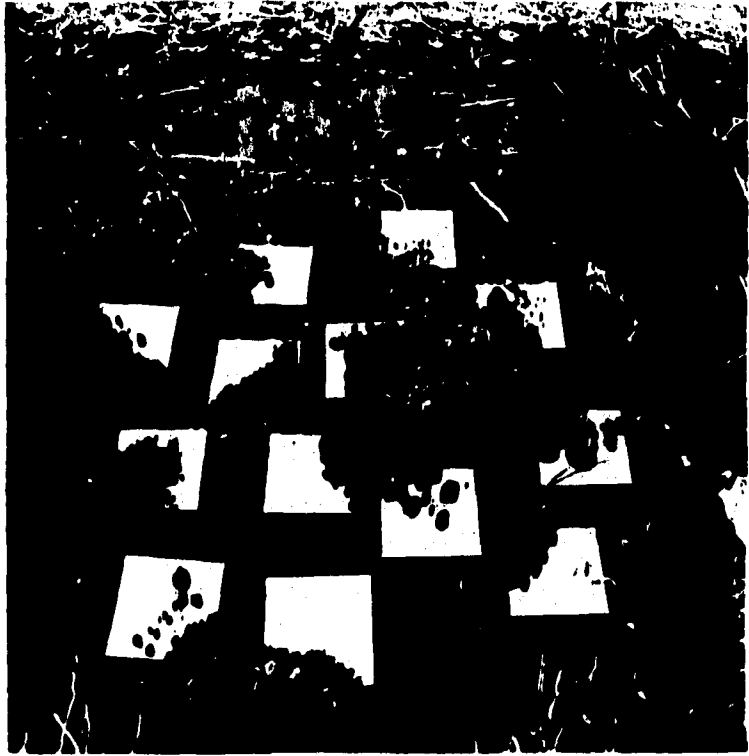


Robert Rauschenberg. *Malecón en espiral*. 1970

término además de referirse a las manipulaciones físicas efectivas de los *emplazamientos*, se refiere también a otras formas de señalización, las cuales podrían operar a través de la aplicación de marcas no permanentes, por ejemplo

2. Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. es: *La Posmodernidad*. Hal Foster, et al. Ed. Eery. México, 1988, pp. 59-74.

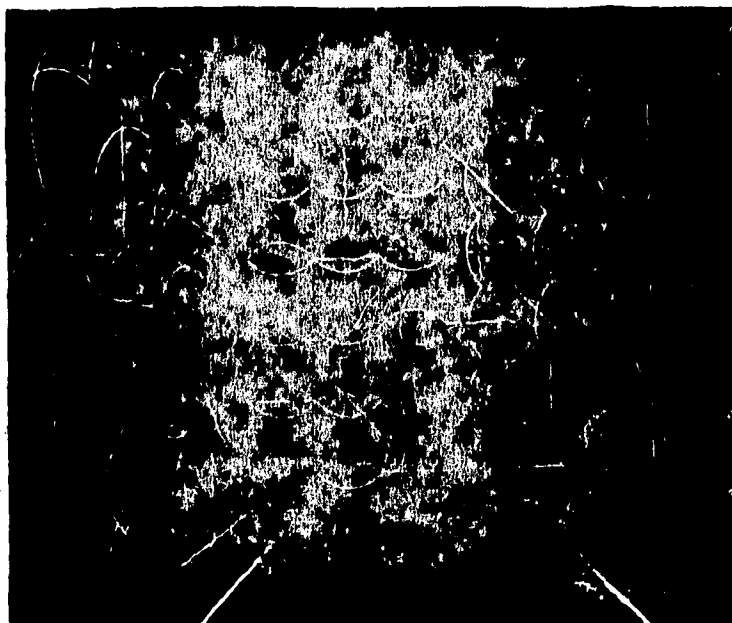
Líneas del Tiempo
(*Time Lines*) de
Oppenheim y
Desplazamiento de
espejos (*Mirror*
Displacement) de
Smithson. Desde
entonces muchas
obras se han
centrado en la
experiencia
fotográfica de la



señalización, como casi la totalidad de la producción de los ingleses Richard Long y Hamish Fulton durante los años ochentas; la obra *La barda-corredor* (*The Running Fence*) de Christo sería un ejemplo impermanente, fotográfico y político de señalización de un *emplazamiento*. Podemos citar a Robert Irwin, Sol Le Witt, Bruce Nauman, Richard Serra y Christo como de los primeros artistas que exploraron las posibilidades de la arquitectura mas la no-arquitectura. Sol Le Witt quiso hacer una obra lo más bidimensional posible, entonces le pareció más natural trabajar directamente sobre las paredes que construir algo, trabajar sobre ello y luego colgarlo en una pared. Decía que distintos tipos de paredes conducían a distintos tipos de dibujos, la mayoría de las paredes tienen agujeros, grietas, bultos, manchas de grasa, no están

niveladas ni son cuadradas, y poseen varias excentricidades arquitectónicas, el dibujo de la pared será una *instalación permanente* hasta que sea destruido.

Existe una clase de intervención en el espacio real, con condiciones abstractas de apertura y cierre, en la realidad de un espacio dado.



Sol LeWitt. Todas las combinaciones de los arcos desde las esquinas y los lados, directos, indirectos y líneas rectas. 1975

La exigencia

modernista de pureza e independencia de los diversos medios y la necesaria especialización del practicante dentro de un medio dado ha hecho que la crítica de arte todavía bajo la servidumbre de un ethos modernista llame a este movimiento ecléctico. Dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado -escultura- sino mas bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio puede utilizarse. Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista las ocupe y las explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. La lógica espacial de la práctica

posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural. En el interior de cualquiera de las posiciones generadas por el espacio lógico dado, podrían emplearse muchos medios diferentes y todo artista independiente podría ocupar con éxito cualquiera de las posiciones. Dentro de la posición limitada de la misma escultura, la organización y el contenido de la obra mas fuerte reflejará la condición del espacio lógico, como sucede por ejemplo, con la obra del contemporáneo Joel Shapiro. El así llamado campo expandido del posmodernismo tiene lugar en un momento específico en la historia del arte reciente, como un acontecimiento histórico con una estructura determinante dentro de un proceso que aún no concluye.



LA INSTALACIÓN: PANORAMA HISTÓRICO.

La forma del arte: debemos echar una mirada a la tradición filosófica que ha enfocado el análisis del arte apoyándose en el concepto de lo "bello". Lo bello ha sido interpretado como un "valor" ético y cognoscitivo: lo bello como apariencia sensible de la idea; la raíz de la estética esta en la sensibilidad, lo que es bello es primero sensible: apela a los sentidos y es placentero. Podría decirse que los *ready-mades* de Marcel Duchamp son la primera expresión dinámica de la necesidad de ampliar el campo de significados del arte más allá del reino del gusto, del amañamiento y del trabajo artesanal del artista hasta alcanzar un standard derivado de la producción en masa típica de la Era de la Máquina. Duchamp no inventó el *ready-made* para inyectar en su arte la percepción de la realidad literal, sino para ampliar un ejercicio estético, casi totalmente mental, hasta el reino del objeto. Eran sarcásticas puyas contra el mundo artístico elitista, contra los museos, galeristas y coleccionistas. En una de sus obras le pintó un bigote a la *Mona Lisa* ridiculizando la veneración burguesa por el renacimiento clásico, al mismo tiempo que llamaba la atención sobre la ambigüedad sexual de la vida y obra de Leonardo. Las iniciales *L.H.O.O.Q.* que pueden leerse al pie del retrato de la *Mona Lisa*, constituyen un acertijo obsceno si se pronuncian en francés: *Elle a chaud au cul* (*Ella tiene calor en*



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* 1919

el culo). En cuanto la impresión inicial de sorpresa se hubo disipado, la burguesía se sintió “encantada” con el anti-arte de Duchamp, empezó a comprarlo y coleccionarlo como cualquier otro *objet d'art*, ante el desaliento y enfado del autor. En 1920 Duchamp sorprendió al mundo diciendo que había dejado de ser “anti-artista” para convertirse en “ingeniero” (cambio que coincide con la adopción del seudónimo *Rose Sélavy*). El ansia adquisitiva supera todo tipo de obstáculos, y no queda satisfecha si no obtiene cada vez más. A cambio del patrocinio, tradicionalmente se ha esperado que los artistas adulen el prestigio del patrocinador y exalten la estructura del poder existente. Sin embargo, en un estado de decadencia, el *stablishement* parece más que dispuesto a ponerse a la altura de las manifestaciones revolucionarias y comprar la última bofetada.

Poco antes de la Primera Guerra Mundial Duchamp acuñó el término *anti-arte*, con el cual quería dar a entender su desprecio por las ineptas acciones políticas y artísticas de la sociedad. El *anti-arte* de Duchamp denigra *l'art pour l'art* y su mistificación, al tiempo que ataca la sociedad que lo defiende. El carácter radical, la “violencia” de la reconstrucción en el arte contemporáneo, parecen indicar que no se rebela sino contra todo “estilo” forma artística del arte, tradicional del arte. La gran rebelión artística que se produce en la época de la Primera Guerra Mundial sirve de detonador.



Marcel Duchamp como Rose Sélavy

Según Herbert Marcuse la cultura se encuentra ante un proceso de “desublimación”. Lo sublime, lo bello, lo ordenado, lo segregado y lo armonizador han perdido, de repente, gran parte de su supuesto sentido, de su sacralidad. La desublimación de la cultura es una empresa básica de todo arte revolucionario. Es típica del *anti-arte*, aunque no todo el arte desublimador sea necesariamente *anti-arte*. En su artículo “Marcuse y el *anti-arte*” el crítico Gregory Battcock da la siguiente definición de *anti-arte*³:

Para que algo pueda ser calificado de “anti-arte”, debe requerir de algún modo, un cambio de las capacidades receptoras prevalecedoras. Por eso no tan sólo debe resultar difícil aceptarlo como arte, sino que debe ser inaceptable como arte. La idea es que sólo la obra que es inaceptable es capaz de obligar a un reajuste, cambio, ruptura o revolución, de esas capacidades y facultades que, en última instancia, determinan el sentido y la efectividad de toda la información recibida para cada individuo.

El ensayo de Herbert Marcuse *AN ESSAY ON LIBERATION* resucitó el concepto de *anti-arte*, radicalizándolo sustancialmente al extenderlo al terreno puramente político. A diferencia de Duchamp, Marcuse llevaría el *anti-arte* a la calle y a los mercados, no a las galerías o museos. Para Marcuse la desublimación del *anti-arte* se convierte en un medio de catalizar y expresar la conciencia revolucionaria. Según Raoul Hausmann, la lucha es contra el “Illusionistische Kunst Europas”: el arte ya no debe ser ilusorio, por que su relación con la realidad ha cambiado: ésta se ha vuelto susceptible, incluso supeditada, a la función transformadora del arte. Las revoluciones y las revoluciones derrotadas y traicionadas que ocurrieron al despertar de la guerra denunciaban una realidad que había hecho del arte una ilusión, y en esa medida, el nuevo arte se

3. Meyer, Uwe. La irrupción del anti-arte. en: *La obra como arte*.
Gregory Battcock, et al. *Guerra y Arte*. Col. *Forma y Lenguaje*.
Barcelona. 1977. p.100.

proclama a sí mismo como *anti-arte*. Es necesario retroceder en el tiempo hasta mediados de los años veinte, para llegar al ejemplo de los dadaístas. La actividad dadaísta fue una rebelión permanente del individuo contra el arte, la moralidad, contra la sociedad. Sus medios fueron manifiestos, poemas, escritos de varios tipos, pinturas, esculturas, exposiciones y algunas manifestaciones públicas de carácter claramente subversivo. Las implicaciones del movimiento iban mucho más allá de la literatura o del arte. Se dirigían a la liberación del individuo de todo dogma, fórmula o leyes, a la afirmación del individuo en el plano espiritual; incluso podría decirse que liberaba al individuo de su propia mente, colocando al genio al mismo nivel que el idiota. Aunque no faltan escritos rigurosos sobre la influencia del *Dadá* en movimientos posteriores del siglo XX, vale la pena señalar aquí algunos puntos: *Dadá* fue el primer movimiento realmente internacional, se dio simultáneamente en lugares tan



El dadaísta Hugo Ball recita en el Cabaret Voltaire. 1916

distantes como Zurich (ciudad en la que nació), Berlín, Colonia, París y Nueva York. Predecesores de *Dadá* fueron ciertos artistas profundamente desilusionados con las consecuencias de la Primera Guerra Mundial. El *Dadá* no se parecía a algunos movimientos, en comparación idealistas, como el *Cubismo*, el *Constructivismo* y la *Bauhaus*; y era diferente hasta el punto que los artistas que se reunían en nombre del credo dadaísta del *antiarte*

consideraban que sus actividades estaban sobre todo dirigidas a liberar la definición, previamente constreñida, de la actividad artística para abrazar una postura radical que contrastaba profundamente con el espíritu totalmente conservador de la época. Y por último, el arte dadaísta parecía -si no lo era realmente- muy efímero. Sí se puede distinguir el aspecto literario del *Dadá* de la imaginación sin límites de figuras como Tristán Tzara, cuyo *Corazón de gas* ha influido en el desarrollo del teatro experimental, tanto como la obra del francés Alfred Jarry; entonces su contrapunto visual fue el arte de Kurt Schwitters, cuyos collages y ensamblajes tuvieron más importancia en sus modestos orígenes que las obras más formalistas de Braque y Picasso en París. Sin embargo, a pesar de que las obras de estudio de Schwitters ofrecían uno de los argumentos más convincentes que se habían propuesto hasta ese momento sobre el encuentro entre el museo y la calle, es en efecto la transformación que el artista llevó a cabo con la idea



Kurt Schwitters, *Merzbau*. 1923.



Wagneriana de
Gesamtkunstwerk (obra de arte total) en su departamento de Hanover -en una creación, única, monumental, perpetuamente incompleta, de madera, emplasto y objetos titulada *Merzbau* (se construyeron dos más en sucesivos hogares de Schwitters, en Noruega y Gran Bretaña)- que se puede interpretar como la mejor actualización de los principios

del arte de la instalación unas cinco décadas antes de que ese medio tuviera ni siquiera nombre. *Dadá* compartía con otros movimientos de las dos primeras décadas de siglo la importancia capital de un plan para unir todas las formas artísticas en un solo medio compuesto. Si los futuristas italianos, los constructivistas rusos, los suprematistas y la bauhaus alemana, tienen alguna característica en común, es la concepción que el nuevo siglo trae consigo la conjunción de varios medios para producir una utopía social cuya forma y contenido estuvieron en gran medida determinados por los propios artistas. No obstante, el profundo nihilismo en el que parecía estar inmersa la sociedad

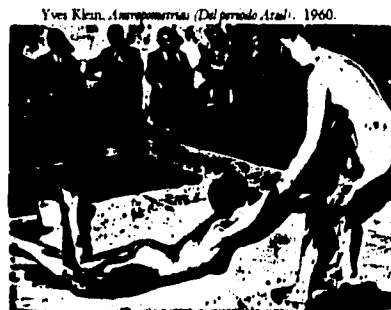
alemana durante este período tuvo el efecto de impulsar a los artistas *Dadá* hacia una posición en la que un punto de referencia (cambiante) estético y / o moral parecía ofrecer una representación más exacta del mundo que cualquier sistema de expresión estilística cuyo propósito fuera hacer de ese mismo mundo un sitio mejor en el que vivir. Como consecuencia, los propios artistas vieron que sus esfuerzos ponían de manifiesto una energía social muy destructiva, una energía que no se podía clasificar según los principios modernos de la belleza estética.

Esta estrategia se dio como manifestación de la crueldad que ellos veían a su alrededor, el arte de los dadaístas fue eficaz sobre todo debido a la libertad para tratar la belleza como algo que en gran medida pertenecía a los excesos románticos del pasado. Hasta el nacimiento de la primera generación europea de artistas de post-guerra, a mediados de los años cincuenta - Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Yves Klein, Lucio Fontana y Piero Manzoni entre los más importantes-, la semilla del ejemplo de Schwitters y de los dadaístas permaneció aletargada. En lo referente a la metodología, la obra de esta generación de artistas se basaba en principios subyacentes de reconstrucción y reclamo, reflejando un proceso en el que ya se habían comprometido las fuerzas políticas

Lucio Fontana: *Concepto espacial*



y económicas europeas y americanas. Ya que la ecuación modernista de la innovación técnica con el idealismo populista ya no parecía dar demasiados frutos propagandísticos tras la irracional destrucción que acarrea la guerra, empezó a ser importante para estos artistas la apariencia (si no la sustancia) del nihilismo, implícita en las actividades de sus predecesores de pre-guerra. Es cierto que los artistas que se auto-denominaban "Nouveaux Realistes", o los miembros del *Zero Group*, pudieron haber estado mas influidos por los problemas filosóficos del existencialismo que por el problema de objetividad inherente a la mayor parte del arte realista. Pero la sorprendente ampliación que acometieron de las prácticas de la vanguardia en la cultura de la Era Atómica exigió, de hecho, una reinversión poco frecuente de la creencia colectiva en el proceso creativo, aunque con miras a violar las convenciones más que a perpetuarlas. La



sensación de devastación cultural (y en algunos casos material) a partir de la cual Europa se vio obligada a reconstruirse después de la guerra, explica que la cualidad tal vez más omnipresente que une a los diversos grupos de artistas de este período fuese la idea de que el sustituto del vocabulario restringido del arte sublime y de su patrón estilístico había de proceder de las energías de la vida. Se llegó enseguida a los límites externos



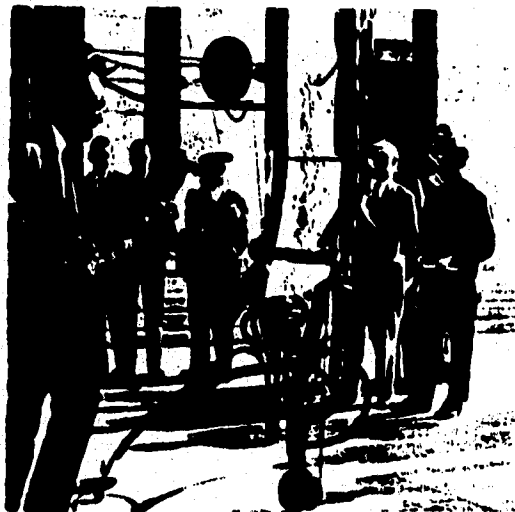
Yves Klein, *El auto al vacío*. 1960.

Yves Klein arroja veinte gramos de hojuelas de oro al río Sisa en su obra *Zonas de sensibilidad pasiva o ambiental*, 1962.

de la nueva estética gracias a la visión absolutista de un puñado de artistas, entre ellos Yves Klein, cuyos gestos anti-artísticos intentaban congelar manifiesto y objeto en un único momento catártico. Su obra se dirigía a la élite



intelectual, pero su arte tenía un lado universal, y aún populista, que se reflejaba en el espíritu a lo *Merzbau*, típico del ambiente de entretenimiento de sus espectáculos-acción y en su reciclaje de algunos de los clichés más arraigados en la historia del arte. Durante este período, la otra cara del arte de Klein, armónicamente orquestado, fue el arte, más caótico y basado en el entorno, de Jean Tinguely, que resultó ser un homenaje fatalista al moderno culto a la ciencia y al progreso. Con tantos paralelismos entre estos dos extremos de actividad y el arte de hoy en día, es interesante analizar los *tableaux* -mesas



Jean Tinguely. *Auto-matisme*, 1952.

colocadas
sobre el
muro con
restos de
una
comida- de
D a n i e l



Daniel Spoerri. *El desayuno de Kabla*, 1964.

Spoerri, en tanto que predijo la super-posición de diferentes medios y estilos, tan frecuente hoy. El efecto de la Guerra Fría en los artistas que estaban trabajando en Estados Unidos fue al principio mucho menos conciente que en Europa; en América la estructuras de Robert

Robert Rauschenberg, *Palace*, 1963.



Rauschenberg parecían unir la generación parisina del *assemblage* de comienzos de los años sesenta con el espíritu de Pollock. No obstante, mientras que la obra de Rauschenberg de mediados de los cincuenta abrazó una serie de posibilidades teóricas distintas (entre ellas la creación de algunas de las obras pioneras del *performance art*), las primeras instalaciones serias en Estados Unidos tenían una orientación teatral y escultórica, empezando con los *Happenings* de Allan Kaprow; seguidos de las obras de Jim Dine y Claes Oldenburg, en la Costa Este, y de Edward Kienholz en la Oeste. Los 18



Allan Kaprow durante 18 Happenings in 6 parts, 1959.

Happenings en 6 partes (18 happenings in 6 parts) de Kaprow, presentada en 1959 en la Galería Reuben de Nueva York, demuestra que la maduración del arte de la



Claes Oldenburg, *Eyes I*, 1962

instalación y la del *performance* vanguardista se pueden ver, en retrospectiva, como procesos paralelos y con raíces en la misma comunidad.

Por tanto, aunque Warhol sobre todo con *performances* multi- con el grupo rock "The ayudaron a crear el i n n u m e r a b l e s entre los artistas del medios. Durante ese de 1955-65, el arte conscientemente a



Andy Warhol en The Factory. Nueva York. 1965.

asociamos a Andy el *Pop Art*, sus media en colaboración Velvet Underground" escenario para interacciones futuras "arte elevado" y los período crucial que fue norteamericano empezó alejarse de la idea de ser

dependiente de su similar europeo, cambio que se refleja en los desarrollos del arte *Pop* y *Minimal* -movimientos que se dieron más decisivamente en América que en ningún otro sitio-. El arte norteamericano, por estar basado en los *media* y en la tecnología, parecía realmente nuevo, lo cierto es que el *Pop* y el *Minimal* siguieron siendo la imagen oficial que los coleccionistas y los curadores europeos tenían del arte norteamericano. Esto permitió un efecto de "reacción" según el cual algunos artistas europeos de finales de los sesenta y principios de los setenta, como los pertenecientes al *Arte Povera*, se consideraron alejados de, e incluso contrarios a, la americanización del arte mediante la simple enfatización de dichas corrientes estilísticas. Por estas y otras razones, el espíritu en ebullición de la experimentación creativa (que tan

importante fue para el rápido crecimiento del arte americano a principios de los sesenta) se transformó hacia 1967-68 en una conciencia mucho mas crítica, a la que siguió lo que podría denominarse un progresivo descentramiento de la idea misma de estilo. La incursión del gobierno americano en Vietnam (basada en la amenaza, peligrosamente inflada, del inminente conflicto del superpoder) pudo haber creado una especie de cisma de conciencia entre los artistas que trabajaban en los Estados Unidos y los que trabajaban en Europa, y es este factor, mas que cualquier otro, el responsable del enorme énfasis puesto en los valores contextuales del arte americano de este período, mientras que los europeos parecían mas dispuestos a entender la ruptura sociocultural que se dio en el mundo industrializado en la primavera del 68 como una catarsis, consecuencia lógica de una evolución cultural. Sin duda, esta conciencia o falta de, es un punto clave en la progresiva percepción del arte y de su entorno como entidades interrelacionadas -punto que se hace mas palpable a medida que los artistas de finales de los sesenta y principios de los setenta, tanto europeos como americanos, intentaron desobjetificar la obra de arte y reintegrarla en su entorno cultural-. A la vanguardia se le acabó la cuerda, tanto en Munich como en Los Angeles, en París o Nueva York; el cambio de estilos y teorías que proporcionó a los años sesenta una confusa ebullición (*expresionismo abstracto, minimalismo, op, pop, etc.*)



Edward Kienholz, *Monumento Perseid e la Héroe de la Guerra*.
1968.



se ve seguido de un resbaladizo hundimiento en la entropía. Los galeristas continuaban montando exposiciones de aquellas corrientes con las que se habían encariñado como si aquí no hubiese ocurrido nada. Entre artistas y críticos había la sensación inevitable de haber llegado al extremo de la cuerda, culturalmente hablando. La culminación de ese proceso fue una exposición colosal y parcial que se llamó *Pintura y Escultura neoyorkina: 1940-1970*, que fue organizada por Henry Geldzahler en el Metropolitan Museum of Art. Según Gregory Battcock, si alguna vez ha existido una exposición que cerrase una década, tiene que haber sido ésta. En ella se declaraba la unión del nuevo arte con el capital y el poder oficial, una unión indisoluble, y en ella cristalizaba el descontento experimentado por muchos artistas ante el sistema de sujeción basado en el mercado. La exposición, en efecto, parecía proclamar el fin de una era. En 1970 eran pocos los artistas que no se sentían perturbados por la explotación del arte. Y un remedio que se empezó a proponer cada vez con mayor insistencia fue la abolición del objeto artístico en cuanto tal, la abolición de cualquier cosa que pudiese ser comprada o poseída. La idea no era nueva. Al ser empleada como principio de la actividad artística ha causado un estancamiento -incluso un vacío-, en el que hoy se encuentra inmovilizada la vanguardia. El arte "avanzado" -sea *arte conceptual*, *arte de proceso*, *video*, *body-art*, o

Pigment 4.4%, titanium dioxide 87.1%, iron oxide 3.6%, benzidine yellow 7.3%, non-volatile 11.3%, styrene styrene resin 84.0%, hydrocarbon resin 16.0%, volatile 84.1%, aliphatic, aromatic, chlorinated and halogenated hydrocarbons and others: TOTAL 100.0%.

cualquier otro- evita el objeto como si se tratara de una plaga. Hacia 1970 se hizo patente que en el mundo artístico neoyorkino y europeo empezaba a emerger un nuevo tipo de arte: *arte conceptual* o *idea art*, repudiaban los aspectos “burgueses” del arte tradicional. Con frecuencia las obras de arte conceptual ni siquiera existían como objetos. Más bien continuaban siendo ideas, conceptos, y, a menudo, lo único que existía era algún tipo de documentación que hacía referencia a ese concepto. Las obras conceptuales se oponían a la idea del arte como objeto de consumo y se oponían también, a las orientaciones estéticas tradicionales. Muchos de ellos intentaban imbricar su actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, ecológicas e intelectuales, por oposición a la producción de objetos diseñados según criterios firmemente establecidos. Las múltiples diferencias que pueden hallarse entre los conceptos de estos artistas indican la ausencia de una



Michael Heizer, *Deposito Area*, 1969.

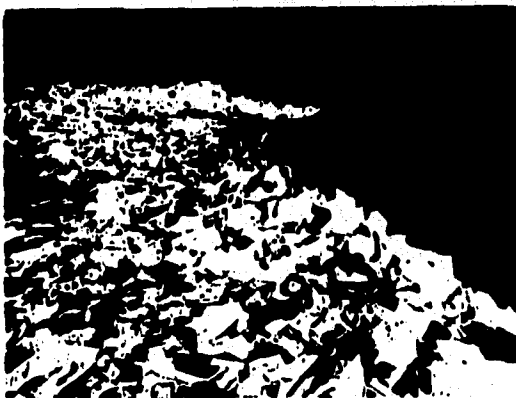
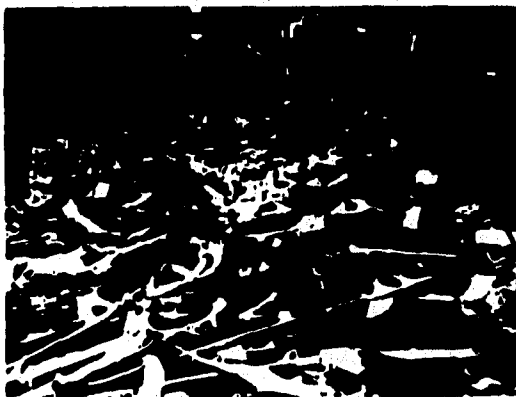
orientación formal o académica. Las obras conceptuales incluyen una amplia gama de actividades artísticas.

Recordemos a los “artistas de la tierra” representados principalmente por Michael Heizer y Robert Smithson. Sus experimentos implican el

traslado, teórico o de hecho, de grandes masas de tierra y piedras. Tales obras, obviamente, no son únicamente conceptuales.

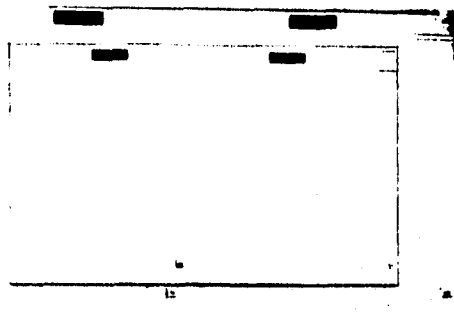
Las obras de los artistas de la tierra no involucraban necesariamente el desplazamiento de toneladas mediante una compleja maquinaria; una obra de Lawrence Weiner se limitaba a transportar algunas libras de escombros. Dennis Oppenheim realizó una obra llamada *Transplante bursátil* (*Removal transplant-New York stock Exchange*) de 1968, que consistió en transportar todos los restos que quedaban en el suelo de la Bolsa de Nueva York a un nuevo emplazamiento, de donde fue quitado al cabo de unas horas para volverlo a tirar. Otros artistas conceptuales

se han dedicado a investigar los componentes esenciales de la comunicación artística. Joseph Kosuth y un grupo de artistas ingleses y americanos han explorado los sistemas de impresión; de este modo el *arte conceptual* ha indagado en el terreno de la letras a través de la tipografía. Y también lo ha hecho en el baile, la música y el teatro. Seguramente el mejor ejemplo del teatro-ballet



Dennis Oppenheim, *Transplante bursátil*, 1968.

William Anastasi. *Pensare de la parol sobre lo que dice se encuentra (Muro este)*. 1967.



conceptual sea el bailarín y coreógrafo Kenneth King. Sus programas de danza muchas veces no presentaban baile de ningún tipo. En uno de ellos proyectó una película. En otro, el

único acto era un magnetófono en el que se oía una grabación del bailarín meditando sobre cuestiones filosóficas y semánticas. El *arte conceptual* también ha llegado al cine; una película de Les Levine *Película para ciegos (Film for blind people)* no contiene ninguna imagen. Otro ejemplo son proyectos como los de William Anastasi para filmar en 1967 una pared del Museum of Modern Art de Nueva York, y proyectar lo filmado sobre la misma pared. Esta corriente ha afectado profundamente la evolución de la música contemporánea. John Cage es quizá el principal símbolo “espiritual” de la música y de otras prácticas llamadas conceptuales. Sus escritos y partituras fueron objeto de lectura y discusión por parte de los artistas conceptuales mucho antes que el



“movimiento” empezara a existir como tal. John Cage dice que la radicalidad del arte viene definida, no en términos de su forma, sino en términos de su función perturbadora dentro de cierta estructura social, política, económica o psicológica. Una las principales exposiciones de tipo conceptual fue la organizada por Seth

D.T. Suzuki y John Cage, Japón. 1962.

Siegelaub: *Cero objetos, cero pintores, cero esculturas* (Nueva York, enero de 1969). Robert Barry, requería que la puerta de la galería estuviese cerrada y adornada con este cartelito: "La galería permanecerá cerrada durante la exposición". Aquí podríamos citar a propósito, *Descanso* de Marcel Duchamp, en la que Duchamp cerró el teatro durante una noche y puso en las puertas: *Día de descanso*. El arte no ha dejado de ser una interrogación, precisa y rigurosa, que sólo puede ser llevada a cabo dentro de una obra, una obra de la que no puede decirse nada, excepto que *es*. Según Les Levine es deber del artista imponer su sensibilidad al interpretar los sistemas sociales existentes, sistemas que cambian y que afectan nuestras vidas a una velocidad más rápida de la que podemos emplear en afirmar nuestra cultura para ponernos a su altura. El cambio de valores culturales, que, en otros tiempos, fueron tema propio de las artes, vienen hoy decididos (según Allan Kaprow) por las presiones políticas, militares, económicas, tecnológicas, educativas y publicitarias. El *arte conceptual*, un arte que existe más como ideas que como objetos, no sólo era importante, sino totalmente necesario para reexaminar un mundo artístico que había perdido el rumbo entre la expansiones de los años sesenta. El *earth-art* era "inacceptable" pues no podía ser coleccionado ni convertido en mercancía, con lo que automáticamente se situaba fuera del negocio de las galerías y museos. Sin embargo, al cabo de dos años, el *earth-art* había adquirido una condición de lujo, emparejándose con las grandes inversiones y las transacciones de terrenos que apelan al gusto cultural de los millonarios. Según Battcock el *arte conceptual*, que ya no puede ser definido como una mercancía, ni siquiera como

Piero Manzoni, *Aliento de artista*. 1961



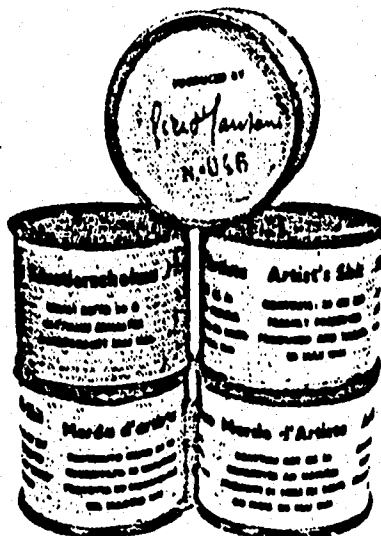
un hecho físico provisto comercial, es la forma de Battcock lo llama arte algunos años, también *conceptual* era asimilado internacional en forma fotos, fotocopias, y Para finales de los años

de algún valor arte más "inaceptable". "forajido". Al cabo de hemos visto como el *arte* por el mercado artístico de libros, formulaciones, diagramas de teletipos. sesenta y principios de

los setenta surge el *body-art*: el cuerpo del artista se convierte en sujeto y objeto de la obra de arte. Encontramos en los principios de los 60's algunas acciones de Yves Klein y Piero Manzoni como pioneras en este campo. En 1959 Manzoni fabricó cuarenta y cinco *corpi d'aria*, "esculturas neumáticas", de hasta treinta y dos pulgadas de diámetro y que, una vez inflados por el mismo, fueron etiquetados como *Aliento de artista*. Esta fue la primera utilización que hizo Manzoni de un producto corporal, presentado sin alteración, garantizado auténtico y vendido

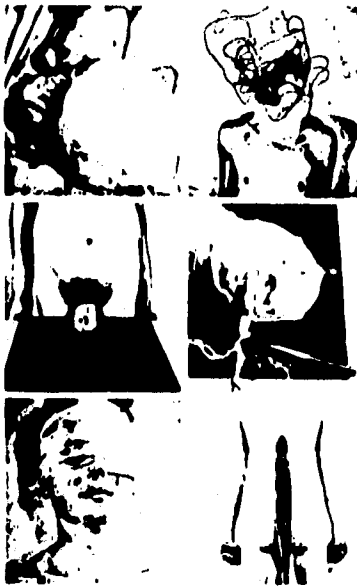
1961 Manzoni *Base mágica* bajo la pirámide troncada de pies en las que una persona que, se convertía en una personas fueron

por volumen. En construyó su primera forma de una que llevaba improntas podía acomodarse mientras estuviera allí, escultura. Algunas certificadas como



Piero Manzoni, *Aliento de artista*. 1961.

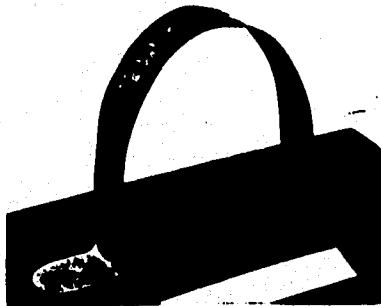
Rudolf Schwarzkogler. *El acto real*. 1969



obras de arte para toda la vida, otras sólo podían afirmar su valor artístico para aquella parte de su cuerpo en la que Manzoni había estampado su firma; otros fueron declarados arte bajo ciertas circunstancias, cuando dormían o bebían o cantaban o etc., el valor artístico de algunos sólo entraba en vigor después de haber pagado al artista una suma de dinero. En éste mismo año llevó a cabo su gesto más radical, produjo noventa latas de *Mierda de Artista (Merda d'artista)*, con un

peso neto de treinta gramos cada una, que puso en venta al precio del oro según el curso del momento. Manzoni no hizo ningún esfuerzo por que su arte sobreviviera. Los huevos con improntas dactilares han sucumbido, los globos con su aliento se han desinflado y la advertencia en sus latas de mierda: "sin preservativos", podría obsesionar a sus coleccionistas.

Llegando a los límites del propio cuerpo el vienés Rudolf Schwarzkogler acabó mártir de su arte en 1969, al pasar por sucesivos actos de autoamputación. Vito Acconci, en su obra *Semillero (Seed Bed)*, construyó una rampa y



Chris Burden, *Problema 220 e 110*. 1971. (Balepúo)

anduvo a gatas por debajo de ella mientras se masturbaba



Chris Burden, *Problema 220 e 110*. 1971

invisiblemente; o como en el caso de Chris Burden, que se hizo maniatar al suelo de un garaje, entre cables de alta tensión y cubos de agua, de modo que existía la posibilidad que alguien pudiese derramar un cubo y electrocutar al artista. Si el *arte conceptual* representa la pedagogía y la rancia metafísica al extremo de sus posibilidades, el *body-art* es el último rictus del



Robert Morris, *Six parts*. 1968-69.

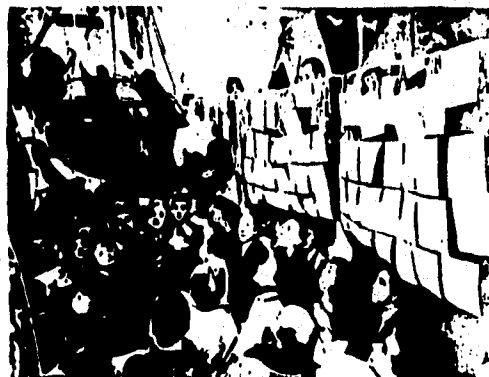


Richard Serra, *Piano derruido*. 1969

expresionismo.

Si la aparición del *minimalismo* en el arte americano solía tomar la forma de variaciones, a veces opuestas, sobre un tema, el *post-minimalismo*, en oposición a la limpieza y a la calidad objetual - artística o no- de la producción minimalista, se manifestó en cambio, como una agrupación menos rigurosa de ideales y actitudes que parecían ser tan diversas como sus miembros.

Dos de las piezas más importantes de este "movimiento" (las habitaciones de Robert Morris, en 1968, y la serie *Vaciados (Casting)* de Richard Serra, en 1969) fueron también de las primeras en poner en primer plano los temas formales relacionados con el



Robert Whitman, *La línea americana*. 1960.

arte del tamaño de una habitación.

Sin embargo, es más probable que interpretemos hoy estas

Keith Sonnier, *Escultura de un ojo macabro* 1969



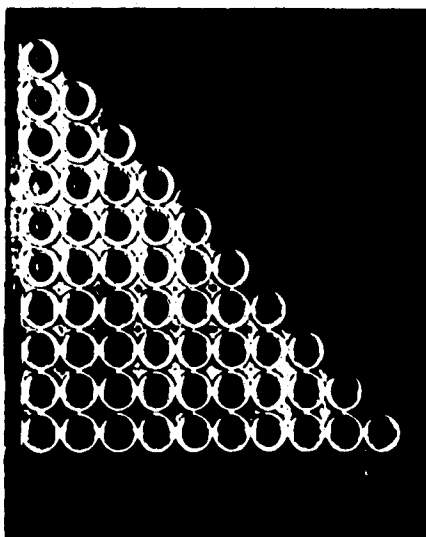
piezas dentro de un contexto que incluye tanto las contribuciones de Kaprow, Robert Whitman o Yoko Ono, como las obras más físicas de clave post-minimalista de, por ejemplo, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Eva Hesse, Dan Flavin e incluso Robert Morris (cuya obra se convirtió en un puente entre ambos grupos).

Bruce Nauman, *De la mano a la boca* 1967

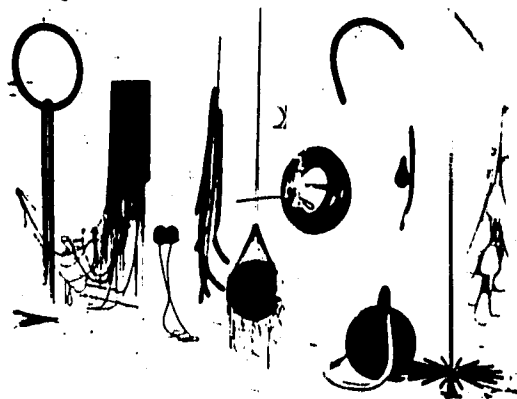


En su conjunto esta generación des-definió, más que re-definió, los límites de la creación artística, estableciendo así más paralelismos con Les Nouveaux Realistes que con conceptualistas americanos como Joseph Kosuth, Douglas Huebler y Lawrence Weiner. En esa época el

intercambio entre Estados Unidos y Europa se había tornado unilateral,



Dan Flavin, *Una pared (Para un hombre: Gump McGowan)* 1972



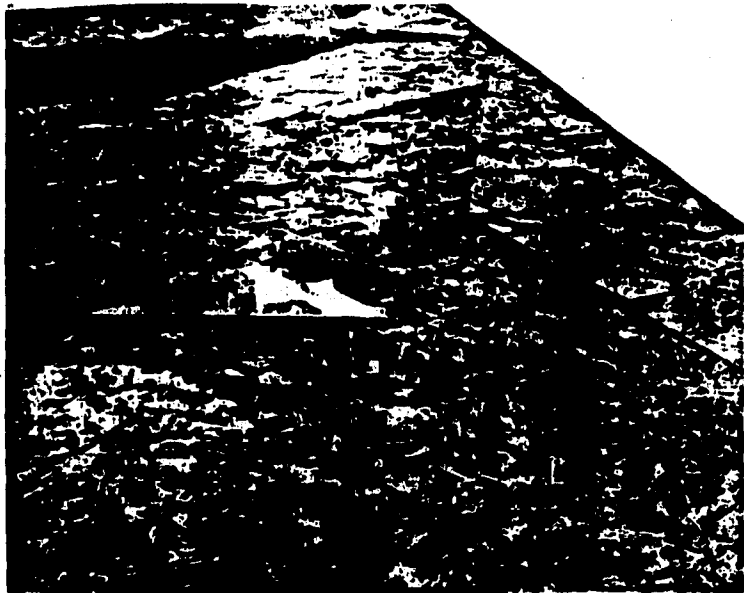
El estudio de Eva Hesse en Nueva York, 1966

Mel Bochner, *Serie de montañas*, Grupo B, 1967.



así que muchos artistas americanos tenían poca o ninguna manera de saber si había paralelismos entre su obra y la de sus semejantes europeos. A medida que el arte americano de los setenta asimilaba la tendencia a la conceptualidad, surgió una razón que hace que las primeras obras de Mel Bochner y Barry Le Va sean una ampliación de las posibilidades estéticas a las tres dimensiones, con la consecuente descripción del espacio como ampliación conceptual de la obra, y no al revés. La mayor parte de los escritos sobre arte de principios de los setenta revela que el artista de ese momento estaba especialmente interesado en los temas relativos a la instalación de la obra. Hubo muchos artistas que durante ese período empezaron a manipular directamente el espacio en el que se presentaba el arte. Por ejemplo los dibujos sobre la pared de Sol Lewitt. La insistencia en la naturaleza efímera del arte era una refutación, una extensión

lógica del formalismo en el sentido de que, en vez de dar por sentadas las condiciones del encuentro del espectador con la obra, esas



Barry Le Va, *De la serie de Acto de Calentamiento en patines*, 1968-72.

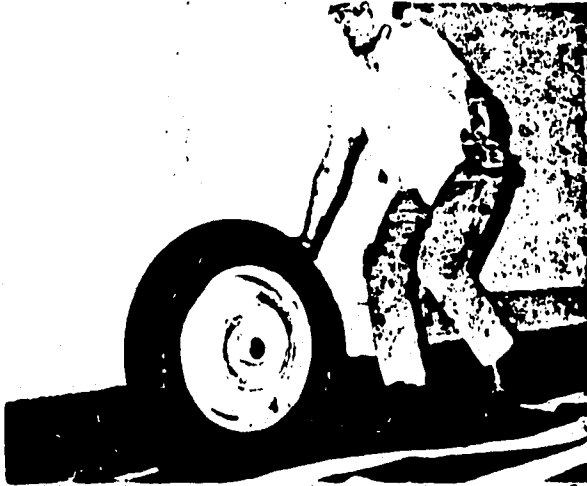
Lucio Fontana. *Concetto spaziale. Forma*. 1958

condiciones se convertían en el tema de la obra. Así, la escultura americana empezó a alejarse conceptualmente de su existencia como cosa, y a transformarse gradualmente en un lugar realizado ya como abstracción o idea del lugar, ya como la manifestación física de la forma misma, separada de su contexto y sacada a la luz



como un tipo de esencia estilizada de la materia. En este ámbito podría insertarse un análisis acerca de la propuesta estética del artista italiano Lucio Fontana, quien desde un soporte convencional como puede ser la tela sobre el bastidor, realizó su *Concetto Spaziale*, cuya principal estrategia consistía en la perforación o incisión sobre la superficie de la pintura, dejando que el espacio de la galería o de la realidad penetre o atraviese la obra. Sin duda, también el arte de Joseph Beuys es indispensable a la hora de fijar nuevos estándares para el arte contemporáneo. Fue sobre todo un artista utópico que basó su vida creativa en el principio de que el arte es la forma de comunicación más apremiante. Su influencia es evidente hoy en los problemas más recurrentes de representación *versus* expresión, tal y como aparecen en la obra de muchos artistas que trabajan con objetos y lugares. Para Beuys, el objeto

Joseph Beuys durante el Festival *Parada del autobús* en Copenhague, 1964.



metamorfoseado suponía una transfiguración de la experiencia interna que no podía estar limitada por las restricciones formales del arte del modernismo tardío. La consecuente naturaleza efímera del proceso creativo de Beuys, el cual (como el de Duchamp) confería el estatus de “arte” a un amplio abanico de imágenes, objetos y actividades (sólo que a diferencia de Duchamp, Beuys convertía a los objetos en símbolos con una significación única, por lo que puede afirmarse que existe un alfabeto beuysiano; Duchamp señala en cambio la autonomía del objeto, incluso en relación con el espectador). Sus ideas abrieron el camino hacia una nueva interpretación del artista como agente socialmente responsable, y la actual profusión de escultores importantes alemanes (Imi Knoebel, Reinhard Mucha, Rebecca Horn, Wolfgang Laib, Katharina Fritsch, Gunter Förg, Rosemarie Trockel, Martin Kippenberger y Georg Herold, entre otros) se debe a la presencia aún viva de Beuys gracias al énfasis que puso en ofrecer un discurso directo, y a veces rebelde, a través de un arte que, literalmente carecía de límites. El movimiento artístico más típico de los sesenta probablemente fue *Fluxus*, generación de artistas



John Cage en Estocolmo, Suecia, 1961.

-la mayoría músicos- que, de alguna manera deriva del contacto de algunos de ellos con el espiritual John Cage en *The New School for Social Research* en Nueva York en los años cincuentas. Esta

escuela puso de relieve la preocupación de la década por encontrar relaciones nuevas y pioneras, pero hay que tener en cuenta que éste no fue tanto un período en el que surgieron formas e ideas totalmente innovadoras, sino la expresión de una relación más relajada entre el arte, la música, la literatura y el teatro y de los primeros destellos de la sensibilidad internacional, que había permanecido

Nam June Paik. *Dreamer de TV para pantalla roja*. (Con Charlotte Moorman). 1969



aletargada durante el cuarto de siglo anterior hasta su irrevocable aparición en el mundo del arte. Un aspecto intrigante de la filosofía de *Fluxus* era la inclinación de sus principales miembros - Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins, Joseph Beuys, Alison Knowles, George Maciunas, Daniel Spoerri, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik y Ben Vautier- a favorecer la identidad del grupo, y no las aportaciones individuales. Sus actividades coincidían con las de otros grupos del mismo período, dando así a toda su obra una identidad poco definida y plural que hoy parece casi pía en

**YOKO ONO.
PIEZA DE COLECCIÓN.**

COLECCIONAR EN LA MENTE LOS SONIDOS QUE
SE HAN ESCUCHADO CASUALMENTE EN LA SEMANA.
REPETIRLOS MENTALMENTE EN DISTINTO ORDEN
UNA TARDE.

Ototo 1963.

Giovanni Anselmo, *Entrata per casa*, 1968

su auto-abnegación. No del *Arte Povera*, que es el concentrado de Europa en los Su nacimiento se manifestaciones de y 1968, era una ideológica, de



puede decirse lo mismo fenómeno más innovación escultórica últimos cincuenta años. relacionó con las malestar social de 1967 expresión de base más tendencias culturales

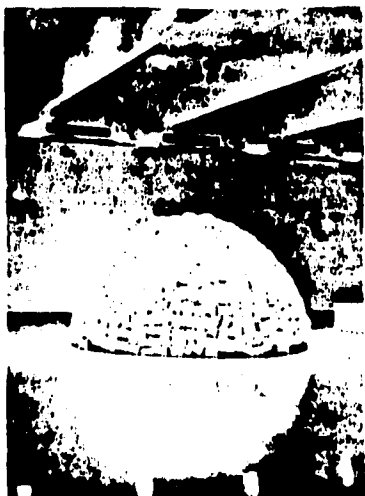
similares, en el sentido de que su espíritu se convirtió en un rechazo consciente de las técnicas industriales y de la escala inhumana de los minimalistas americanos. Lejos de producir un mero ejercicio con las formas recicladas, intentaron producir un arte que ni rechazara las modestas condiciones de la cultura de la calle en favor de una presencia exagerada conocida como "arte", ni degradase la presencia de la historia y la cultura que estaba en favor de un vanguardismo estilista. Otra razón que los aleja del arte estadounidense del mismo período es que, en comparación, no tuvieron influencia inmediata fuera de Italia: aunque a Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto y Gilberto Zorio se les prestó cierta atención por reciclar materiales "pobres" en eventos *site-specific*, sólo a mediados de los años ochenta han recibido un reconocimiento internacional. Es

la obra de Kounellis y Merz la que tiene una relación más clara con las últimas tendencias de la instalación. Kounellis ha calibrado siempre el efecto



Jannis Kounellis, *Catalfòr*, 1969-76

Mario Merz. Igloo. 1972.



teatral de su obra hasta el más mínimo detalle, creando un contexto en el cual las yuxtaposiciones muy artificiales adquieren la autoridad del fenómeno natural. El uso pionero que hace por ejemplo, de animales vivos, crea una deliberada tensión entre la instalación como *tableau* didáctico y como despliegue más emblemático de “una rodaja de vida”. Las instalaciones de Merz: extraña

mezcla de materiales, grandes estructuras pre-arquitectónicas -sus igloos son los ejemplos más conocidos- aumentadas con objetos y/u organizaciones cuya función le parece al observador en gran parte ritual. El conflicto subyacente a los diferentes reinos compartimentalizados del conocimiento humano es el tema principal del arte de Merz, mientras que en el caso de Kounellis la búsqueda de significado en el contexto de la vida cotidiana es lo que le guía en la elección y organización de los materiales.

Aunque fue amigo y colaborador de Beuys, el arte de Marcel Broodthaers se erige, decidida y voluntariamente, solitario en relación con la producción artística de mediados de siglo. Se comprometió sobre todo con una interpretación del arte en función de la taxonomía y la semántica, creando así unas cuantas instalaciones



Marcel Broodthaers. Cónon-Cónon. 1974.

James Lee Byars, *La puerta de la oscuridad*, 1986-89.

que son esenciales para entender la contribución europea a este fenómeno. La imagen del museo como depósito o almacén del lenguaje y la contradicción implícita en esta imagen (entre lo que está fundamentalmente vivo pero ha de estar muerto para ser valorado) se encuentra ilustrada en sus obras *Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas* (*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*) y *La Alfombra de Arena* (*Le Tapis de sable*), en las que el artista se revela como el principal coleccionista de objetos,



un coleccionista que anticipa la necesidad que siente la institución de clasificar y organizar la obra de arte como si de una muestra se tratase. Broodthaers fue un iconoclasta que entendió la separación entre artista y museo como una ficción conveniente; su influencia se podría ver hoy no únicamente en la obra de innumerables artistas más jóvenes sino también en la de otros como James Lee Byars, cuyas instalaciones profundamente emblemáticas, siguen minando la amplia extensión de significado entre lo superficial y lo profundo.

Del arte americano de los años setenta, una de sus figuras más influyentes fue Robert Smithson que empleo un modelo dialéctico para extrapolar su posición



estética, fue un paso importante en el proceso de desarrollo del concepto de instalación, porque, al considerar siempre

Robert Smithson. *Un Sin-Símb. Franklin, New Jersey*, 1968

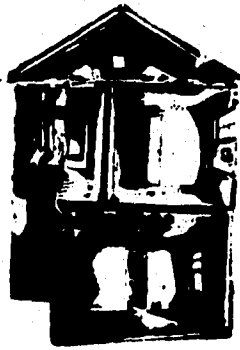
el entorno como una dialéctica, estaba implícitamente la contexto de la galería, demasiado limitado por Smithsonian estaba evolución del arte no



mitad de la ecuación enfatizando artificiosidad del como fenómeno la idea de espacio literal. convencido de que la estaba determinada por

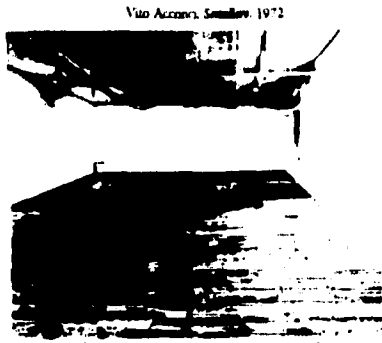
la relación de éste con un modelo racional de progreso técnico sino más bien por su sensibilidad y autoconciencia hacia los particulares de su propio contexto. Sus instalaciones *non-site* se caracterizan por ser reflexivas (los espejos y referencias geográficas revelan una dimensión invisible, lo finito), sus obras *site-specific* fueron un punto de partida teórico y un ejemplo práctico para la generación de escultores de *earthworks*. Aunque la mayoría de las figuras importantes de este movimiento (Walter de María, Michael Heizer, Robert Morris y Dennis Oppenheim) han seguido produciendo obra hasta hoy, Smithsonian es el artista cuyo trabajo ha influido más en el desarrollo de dicho movimiento dentro del arte americano. El ejemplo de Smithsonian también se

suele mencionar en "excavaciones" Matta-Clark a mediados de unas de las primeras de arte como intervención en el lugar (en su caso,



relación con las arquitectónicas de Gordon los setenta, que fueron manifestaciones de la obra permanente y/o estructural estructuras urbanas

Gordon Matta-Clark, División. 1974.



abandonadas que existían en la periferia de la conciencia y de los terrenos de la ciudad). Los dos artistas norteamericanos que mejor han logrado una continuidad entre la obra experimental de los setenta y los géneros más convencionales o estáticos de la instalación hoy son aquellos cuya obra se resiste con más fuerza a ser clasificada: la de Vito Acconci y Bruce Nauman. Acconci es la única figura importante del reciente arte norteamericano que se dedicó durante casi más de dos décadas exclusivamente a las instalaciones; ha sido también uno de sus practicantes más innovadores a finales de los años ochenta. Cité ya *Semillero* (*Seedbed*), obra en la que el artista se escondió debajo de un suelo falso que se puso en la Galería Sonnabend. Que Acconci estuviera realmente presente en la habitación era mucho menos importante que la ansiedad que causaba su supuesta presencia. Para el espectador era suficiente creer que el artista estaba por allí cerca, observándolo todo, para refutar la posición superior de inescrutabilidad que un observador tiene frente a un cuadro o una escultura. Al invertir esta dicotomía para estimular al público a que viese los mejores puntos de esta interacción, Acconci lo encerraba dentro de su obra, mientras él, el artista, se mantenía a salvo fuera. Con la obra de Nauman a



Bruce Nauman, *Planilla de datos de la parte izquierda de mi cuerpo tomada e invertida de 10 pulgadas*, 1966

Bruce Nauman, *Abstracción como fuerza*, 1966-70.

fines de los
década siguiente,
conciente al
invisible u oculto
artista al describir
personal que
de la obra misma.



sesenta y durante la
también se hace
observador del lado
del pensamiento del
una lógica muy
surge de la creación
Nauman se mudó a

San Francisco, dónde monto su estudio; se preguntó entonces qué hace un artista cuando está sólo en su estudio, su conclusión fue que era un artista que estaba en su estudio y que cualquier cosa que hiciera en el estudio debía ser arte; en este punto el arte se convirtió más en una actividad que en un producto. En 1966-67 realizó obras enfocadas explícitamente a su actividad en el estudio, obras ejecutadas en medios muy diversos como neón, fotografía, video, performance, danza y escultura, mezclando un humor sofisticado con una amplia crítica de sus propias actividades. La posición de Nauman en la historia de la escultura desde el minimalismo es única; al activar y utilizar el espacio como una parte integral de su trabajo, se establece junto con James

Turrell y Robert Irwin
-quienes estaban
creando trabajos de
a m b i e n t a c i ó n
i m p o r t a n t e s ,
manipulando color, luz,



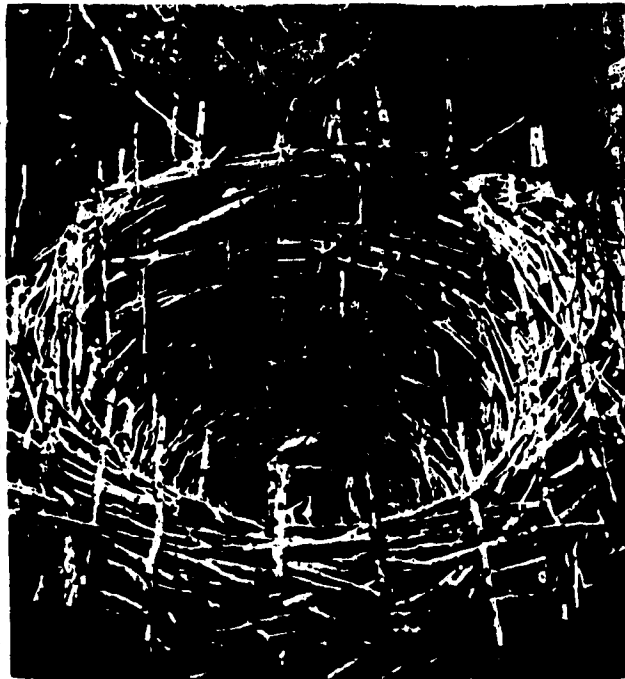
James Turrell, *Naveja*, 1991.

forma y espacio en un intento de ampliar la percepción humana- en la vanguardia de aquellos escultores que emplean el espacio como elemento formal fundamental.

A finales de los 60's el espíritu de la nueva generación se manifestó contra los circuitos tradicionales: taller-museo-galería. Robert Smithson pensaba que en el museo el arte se instala en una prodigiosa inercia, las cosas se aplastan y se marchitan.

Nick Udo. El mito. 1978.

artistas
os y europeos
ingleses -
taller por la
el paisaje,
naturaleza.
artísticas más
emergencia
años; se
también



Numerosos
norteamericanos
-sobre todo
cambian su
tierra, el sol y
regresando a la
Las formas
diversas
durante esos
suscitaban
nuevas formas

de intervención en medios urbanos. El contacto con la naturaleza no será siempre en términos de armonía, o de una nueva alianza, el paisaje y algunas veces el paisaje devastado aparecerá en oposición a una nueva arquitectura, como un lugar de confrontación. La tierra susceptible dominante a la vez. Para los artistas que trabajan en la naturaleza y con los materiales que ella ofrece, el registro visual o el documento es obligado para que la obra permanezca visible.

Las caminatas de Richard Long, los emplazamientos de Robert Smithson, las intervenciones sutiles de Andy Goldsworthy en la naturaleza o las provocaciones de Nils-Udo más recientemente, son obras que muy pocas personas han contemplado directamente y se afirman en el seno de la naturaleza como artefacto, la fotografía juega un papel determinante para la permanencia de estas obras: hacen que exista. El material de la duración de la pieza desaparece durante el período de tiempo en el que se efectúa, sin embargo también existe en el presente gracias a la documentación. En ocasiones se elige un período de tiempo y se documenta todo lo que le ocurre a aquella situación. En algunas obras la estructura es la cronología "lógica", pero en otras la secuencia se baraja al completar la documentación.

"Me gustan los tópicos originados por la simplicidad del arte. Al andar, estoy cara a cara con el paisaje. Hago mi trabajo desde esta perspectiva. Mi arte puede ser una huella o una piedra. La evidencia, bajo cualquier forma, es arte. Una escultura, un mapa, un texto, una fotografía: todas las formas de mi trabajo son iguales y complementarias."⁴

Richard Long, *Dibujo de agua en la garganta del abuelo*. Inglaterra. 1983.



Nancy Holt, *Tímulo sobre*. 1973-76

4. Richard Long, en Biggs, Lewis. *ENTRANZA OTRAS Y LA IMAGEN*. Cat. Min. de Cultura de Madrid-The British Council. Madrid. 1986. p.138.

Carl Andre, *Sesam*, 1977.



En algunos casos el concepto y el proceso de creación de la obra son más importantes que el producto final, en otros como el de Nancy Holt, buscan que el trabajo sea permanente. Michael Heizer insiste en la relación interactiva entre el trabajo *in situ* y su ambiente, en oposición al objeto escultórico tradicional que se opaca, que no se refiere a sí mismo, es rígido y bloquea el espacio como un cerrojo. Robert Morris o Carl Andre integran el espacio donde la obra se encuentra, no consideran a la escultura como un objeto autónomo. Notamos una voluntad por salir de los circuitos del mercado. Esto es: una salida de la estructura económica del mundo del arte y que está por entrar a otra ni menos compleja ni menos inocente.

Christo consigue financiamiento para cada una de sus empresas, venta de obras



Christo, *Casa envuelta*, 1969.

originales: dibujos, collages, todas ligadas al proyecto. Considera los múltiples pasos necesarios: autorizaciones, acuerdos con propietarios de terrenos, contratos con empresas, los libros, reproducciones y anexos que se reproducirán conduciéndose como un artista cuyo proyecto artístico no está muy lejos de ser uno de relaciones públicas.

En algunas obras *in situ* encontramos que el cuerpo importa en sí mismo como imagen y como herramienta, como es el caso del trabajo de Ana Mendieta o Ligya Clark. Esta

Alice Aycock, Edificio bajo un techo de tierra. 1973

insistencia física ya bien entendida por el *Earth Art*, rechaza toda solución de continuidad entre el sujeto que mira y el objeto visto, toma en cuenta el cuerpo del espectador y



sus desplazamientos, como enunciados ya presentes en el *Minimal Art*. En *Spiral Jetty*, Smithson propone una estructura transitable que hace perder muy rápido al caminante todo indicio espacial. George Trakas y Alice Aycock, pertenecen a la segunda generación de *Earth works*, aunque aún se encuentran relacionados directamente con la tierra, sus obras tienen más que ver con la arquitectura. La intención de Robert Morris no es producir un objeto sino dar forma al espacio; la cuestión del tiempo ha jugado siempre un rol importante dentro de la obra del artista, y así, la temporalidad humana, experimentada por la aprehensión progresiva y el transcurso del momento es contrapuesta a la otra

duración impositiva de los ciclos del universo. Morris no se preocupa por una concepción ecológica, ni propiamente habla del paisaje, sino de una reflexión formal sobre la escultura que se vuelve dilatada, movediza y efímera. Para James Turrell toda la luz es natural, no es portadora de revelación sino que es revelación en ella misma; la luz

no aparece jamás sola, ella está ligada a un espacio, susceptible de ser sondeado por la conciencia. A Nancy Holt le interesa la manera en que los cambios de luz alteran la percepción de las formas. En *Paisaje abstracto para la soledad del turista No. 4* (*Paysage*

abstrait pour la solitude du touriste no. 4), obra de 1989, Silvie Blocher interroga a la vez la implicación de el arte dentro del paisaje y su relación con la institución del arte.

Pueden dibujarse líneas que se intersectan e influyen simultáneamente en movimientos paralelos en Estados Unidos y en Europa y cuyas denominaciones son tan sólo aspectos tangenciales: el así llamado *Earth Art* que se desarrolló en América, con actitud y voluntad de imposición sobre el sitio con medios prestados por las industrias de construcción: las relaciones colosales marcan al lugar de manera arbitraria. Al otro lado el *Land Art*, principalmente británico

Sylvie Blocher, Paisaje abstracto para la soledad del turista. 1989.



Abstrait pour la solitude du touriste



Paysage abstrait pour la solitude du touriste



Paysage abstrait pour la solitude du touriste



Abstrait pour la solitude du touriste

con una actitud respetuosa por la naturaleza, basada en intervenciones suaves, sutiles, efímeras; unos trabajan con la naturaleza, los otros en la naturaleza.

En los años sesentas se le da importancia a lo efímero en el arte, tal vez por dos preocupaciones: el surgimiento de un arte del instante, intervenciones, acciones, performances, la contestación de la idea con la pérdida del objeto artístico y por otra parte la observación de los ciclos naturales, lo transitorio, la metamorfosis. Ambas preocupaciones las encontramos en el *arte povera*: Germano Celant, decía que el arte tradicional bloqueaba la inspiración del material, no interesándose

por la caducidad o el instante.

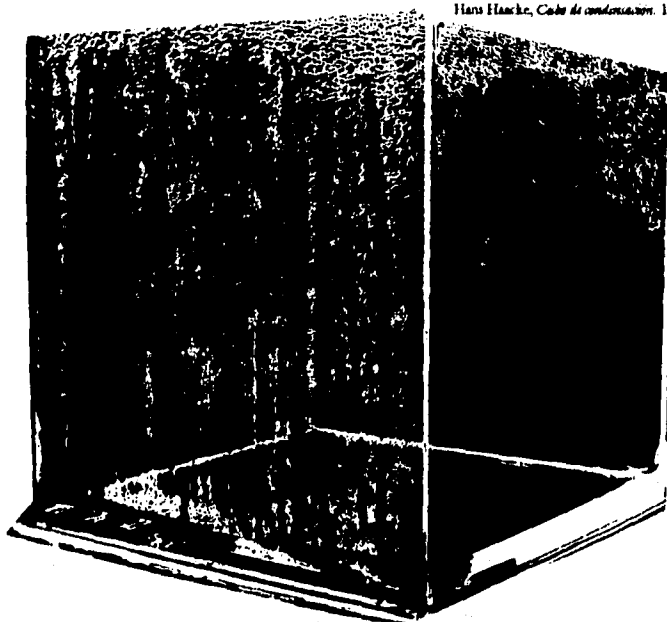
Jean Clareboudt, Windberg. 1981.

Las obras *in situ* poseen un carácter generalmente efímero; por ejemplo Jean Clareboudt, en su obra *Windberg* de 1981, consistía en una placa de



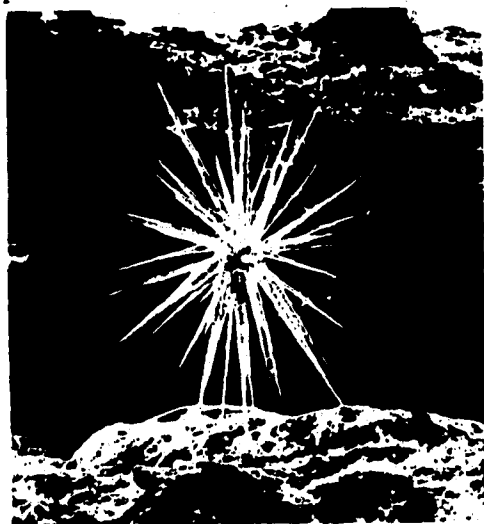
metal en forma de círculo, con otro círculo hueco inscrito al centro que funcionaba como una tabla de escucha para el viento o la lluvia, una placa sensible ofrendada a la intemperie que vendría a escribir el paisaje del tiempo sobre su superficie: esto que será su vida será inevitablemente su muerte. Aquí presenciamos la conjugación de la fuerza de la naturaleza y lo artificial, el arcaísmo y la modernidad.

Hans Haacke propone hacer cualquier cosa que pruebe el ambiente o que actúe frente a él, que cambie y que no sea estable, cuya indeterminación parezca todos los días diferente, donde no



Hans Haacke, *Cubo de condensación*, 1963-65.

podamos prevenir precisamente la forma y que actúe sobre los cambios de luz y de temperatura, que esté sujeto a las corrientes de aire y dependa dentro de su funcionamiento de las fuerzas de gravedad; que viva en el tiempo. Las obras de Andy Goldsworthy son transitorias, se transforman lentamente degradándose. La cuestión de lo efímero concierne por su puesto, particularmente a las intervenciones *in situ*. Justamente por ése carácter



Andy Goldsworthy, *Estructuras de hielo introducidas en la nieve blanca que se unieron/Utilización casual de vares/apoyadas en los puntos/transformando la presión para abarcar/colgando sobre la vira*, 1987

efímero sea por que el ambiente devasta la obra o por que goza de un tiempo limitado para subsistir en el espacio para el que fue hecha. Richard Long afirma que la fotografía de una obra no visible, efímera o lejana tiene ella misma el estatuto de obra.

APROXIMACIÓN A UNA TAXONOMÍA.

Actualmente la producción de obras de instalación podría dividirse para su estudio en cuatro grandes áreas, según los expertos Nicola Oxley, Nicolas De Oliveira y Michael Petry,⁵ las obras que tienen una relación temática o formal con los medios masivos; las que tienen como interés fundamental abocarse a enfatizar el sitio en el que se encuentran; las obras que buscan establecer una nueva o distinta relación con el espacio del arte como institución -sea galería o museo-; o bien las obras que plantean una importancia básica en la arquitectura para su desarrollo.

SITIO

En el campo de la instalación debe situarse un parteaguas a partir de la obra y el pensamiento de Robert Smithson en lo relacionado al vínculo de la obra con el sitio en el que esta existe o se desarrolla, principalmente a través de sus *Sites*



Robert Smithson, *Aerial View of a Spiral Jetty*. 1969.

y *Non-Sites*, tomando en cuenta también que ni las obras ni el sitio donde se dan son fijos o permanentes, ese desplazamiento o los momentos de esos procesos de transformación, que bien pueden significar la destrucción de la obra o el decaimiento del sitio, son

5. de Oliveira, et al. *INSTALLATION ART: THEORY & HISTORY*. Londres. 1994.

Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72



también parte de ambos en su “construcción” permanente, a este fenómeno Smithson lo llamó *Entropía*, asunto que desarrolló particularmente en su obra *Hotel Palenque* donde, a través de una serie de diapositivas y una narración verbal (grabada en audio), describe las características físicas de una construcción en Yucatán, en la que no se puede descubrir exactamente el límite entre lo que se está construyendo y cuánto se ha destruido. Existen otros artistas cuya obra también podría incluirse en esta tendencia a señalar sitios con y en la obra. Christo ha realizado varios proyectos ambiciosos que han incluido envolver edificios completos, rodear islas con faldones plásticos flotantes o bardear con plástico kilómetros de colinas, obras cuya temporalidad y espacialidad las hace sumamente



complejas. Una de sus obras más recientes es *El proyecto de sombrillas en Japón y Estados Unidos 1984-91* (*The Umbrellas Japan-USA 1984-91*) que implicaba la asociación de dos sitios físicamente similares en Ibaraki, Japón y en el norte de la Ciudad de Los Angeles en Estados Unidos, colocando sombrillas de seis metros de alto por nueve de diámetro, abiertas; en un lugar, las sombrillas eran azules, en el otro,

Christo, *Proyecto de sombrillas en Japón y Estados Unidos 1984-91*.

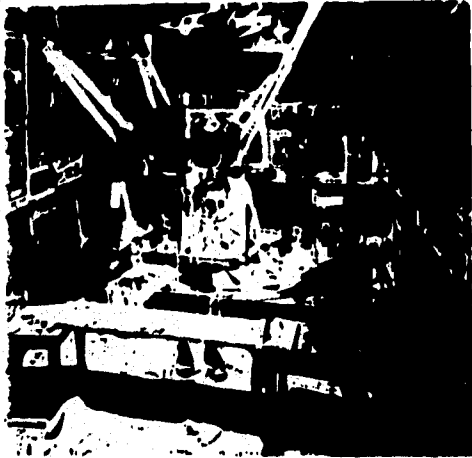
amarillas. Obviamente, la fecha incluida en el título de la obra implica el tiempo que tomó la culminación de la misma. La monumental obra *El Cráter Corregido* (*The rodén crater*) de James Turrell, iniciada en 1972 se desarrolla en Arizona como la creación de un sitio en el que se observa la luz del cielo, es en cierta forma un observatorio "natural" hecho por el hombre. El proyecto concluirá cuando incluya un observatorio, una biblioteca, un planetario, un aeropuerto y un centro para visitantes. Robert Irwin construyó en 1983 su obra *Dos Corredores Violetas en Forma de V* (*Two Running Violet V Forms*) en el bosque de eucaliptos de la Universidad de California de San Diego, transformando el espacio transitable entre los árboles generando una sensación que afecta notablemente la percepción del lugar: dos rejas metálicas de 25 pies de alto en forma de V recorren la zona coloreando de violeta los espacios existentes dentro y fuera de las copas de los árboles. Otro artista que ha

James Turrell, *El cráter corregido* 1991.



Robert Irwin, *Dos corredores violetas en forma de V* 1983.

Ilya Kabakov. *El hombre que voló al espacio desde su departamento*
1981-84

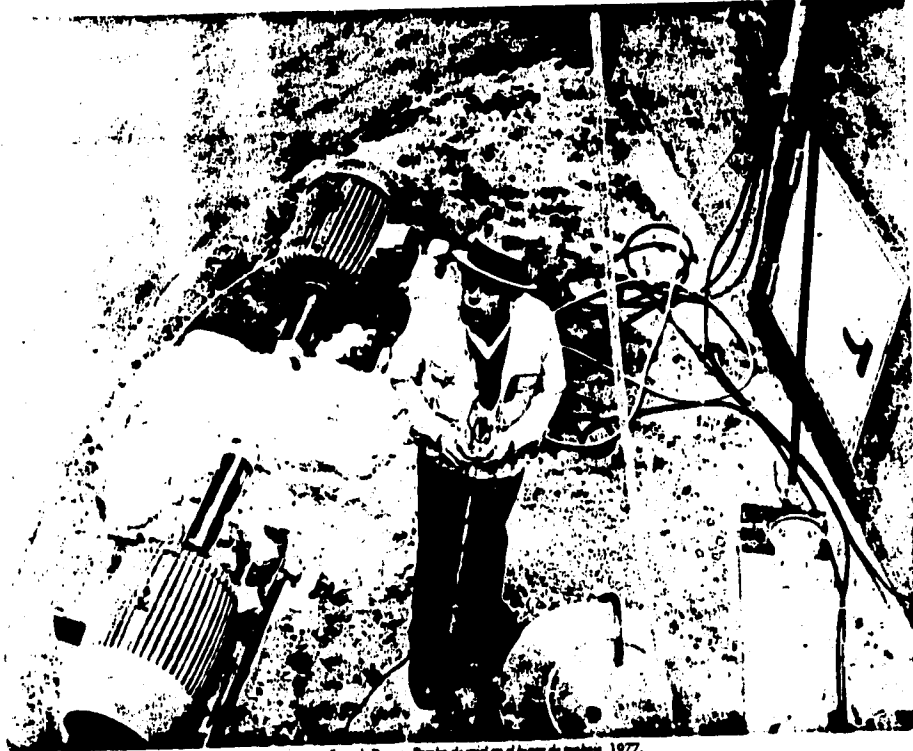


generado una intención de subrayar el sitio donde ha de encontrarse la obra, transformándolo en el protagonista es el ruso Ilya Kabakov, quien organiza de manera teatral una situación dada. Su obra *El Hombre que Voló al Espacio desde su Departamento* (*The man who flew into the space from his apartment*) era parte de la instalación *10 Personajes* (*10 Characters*) en la galería Ronald

Feldman en Nueva York en 1988, es una intensa escena de claustrofobia y escape que “reconstruye” la supuesta habitación de la persona mencionada en el título, incluyendo el adminículo imaginado por el artista para salir volando del reducido espacio; al entrar en la habitación, el espectador “siente” el ambiente y la atmósfera del protagonista de la obra. Allan Kaprow elaboró en 1994 su obra *Muezzin* utilizando la preexistente chimenea arabesca del antiguo balneario de Aguacaliente en Tijuana, México. A la ricamente ornamentada chimenea -

Allan Kaprow, *Muezzin*, 1994

que originalmente arrojaba humo por su parte superior-, Kaprow le colocó en la base un dispositivo que echaba humo cada tres o cuatro horas; entonces ahora, la enorme columna semejaba un cohete morisco a punto de salir volando al espacio.



Joseph Beuys, *Bomba de miel en el lugar de trabajo*, 1977.

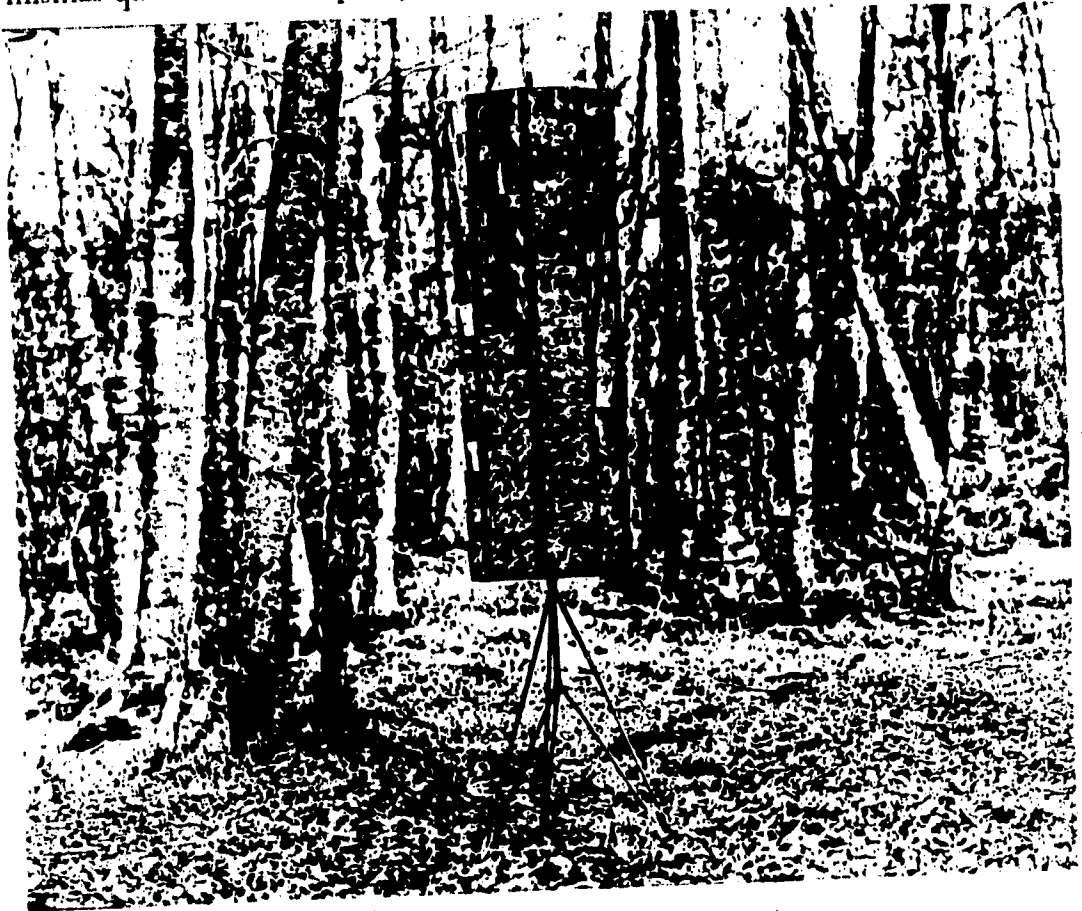
En 1977, Joseph Beuys, construyó una gigantesca metáfora en forma de instalación a la que llamó *Bomba de miel en el lugar de trabajo* (*Honey pump in the work place*), realizada durante *Documenta 6* en el Museo Fredericianum en Kassel, Alemania. Esta obra incluía una compleja tubería de manguera transparente que, con la ayuda de una bomba hidráulica hacía circular por todo el museo dos toneladas de miel a manera de un sistema circulatorio cuya energía mantenía el calor durante la ejecución de la obra más grande de Beuys: *La Universidad*

Walter De Maria, *El cuarto de tierra de Nueva York*, 1977.

Internacional Libre, otra metáfora de tipo político y cultural. *El Cuarto de Tierra* (*The earth room*) es una obra permanente del artista Walter De Maria que reúne 127 toneladas de tierra que ocupan el espacio de la galería de la Dia art Foundation de Nueva York, misma que mide 335 metros cuadrados.

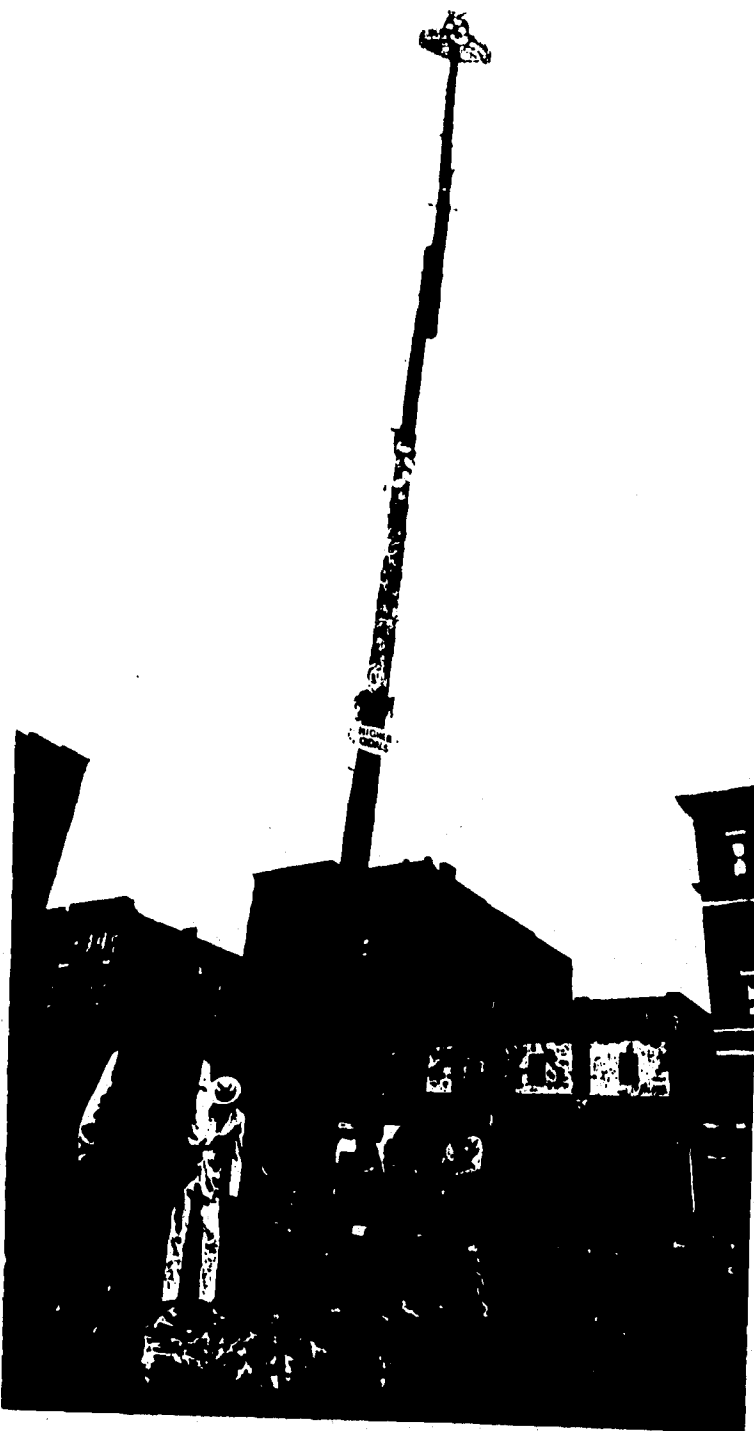


El catalán Perejaume hizo en 1983 la obra *Postaler* que consistía en la colocación dentro de un bosque un rack para postales, mismas que retrataban el paisaje que rodeaba al objeto.



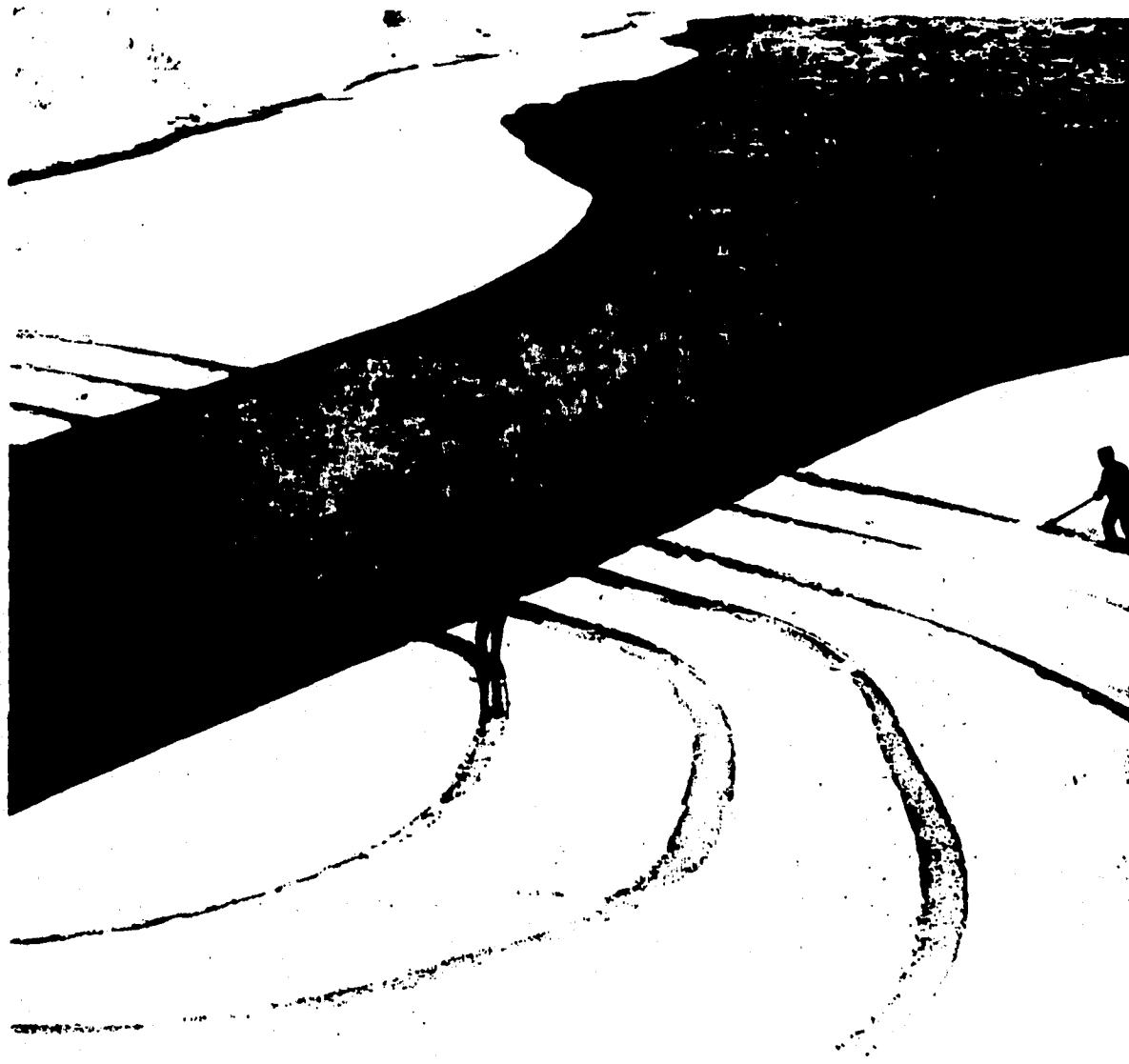
Perejaume, *Postaler*, 1983.

En 1983, David Hammons situó en el barrio de Harlem en Nueva York la canasta de basket-ball de más de 15 metros de alto bajo el título *Metas más altas (Higher goals)*. En este caso, la importancia del sitio dentro de la obra está indicada a través de un comentario cultural sobre las aspiraciones de movilidad social por medio del éxito en el deporte y no en otras áreas por parte de los muchachos de la comunidad donde se encuentra la obra y sobre las raíces étnicas de sus integrantes, ya que el poste y el tablero para encestar están decorados con corcholatas y tapas de cervezas y refrescos como tótems africanos.



David Hammons, *Metas más altas*, 1983

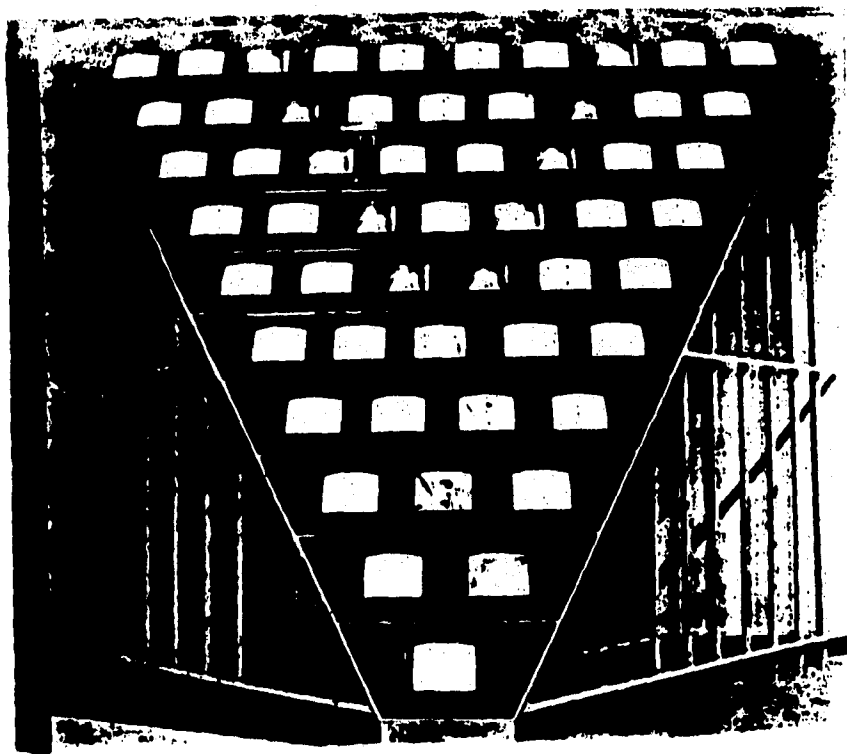
Círculos anuales (Annual Rings) es una obra elaborada por Dennis Oppenheim en 1968 sobre la frontera entre Estados Unidos y Canadá, representando los anillos de crecimiento de un árbol sobre la nieve y señalando el río como división geopolítica de dos regiones.



Dennis Oppenheim, *Círculo anual*, 1968.

MEDIOS.

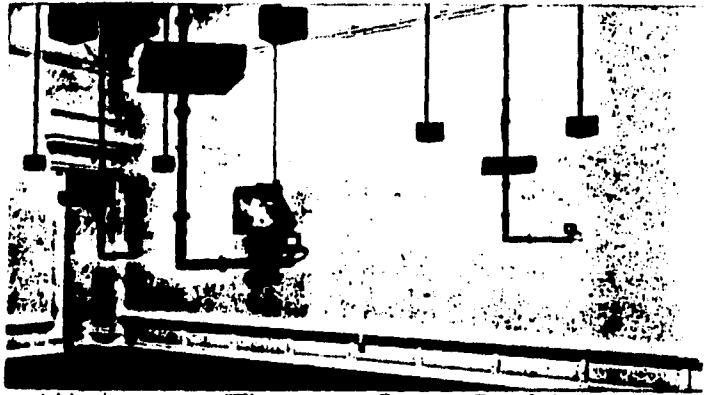
En el plano contemporáneo, puede situarse a la producción del coreano Nam June Paik como piedra angular de un tipo de instalación que involucra directamente a la tecnología de los medios de comunicación masiva como tema y material de la obra; ya desde sus inicios en *Fluxus*, Paik utilizó monitores de video para las ejecuciones públicas en colaboración con la cellista Charlotte Moorman. En su instalación *V-Matrix con la voz de Beuys am-seibu 1983-88* (*V-Matrix with Beuys' voice am-seibu 1983-88*), Paik colocó 55 monitores de video sobre un bastidor de madera en forma de V con las imágenes de una acción de Joseph Beuys en la que el coreano participó.



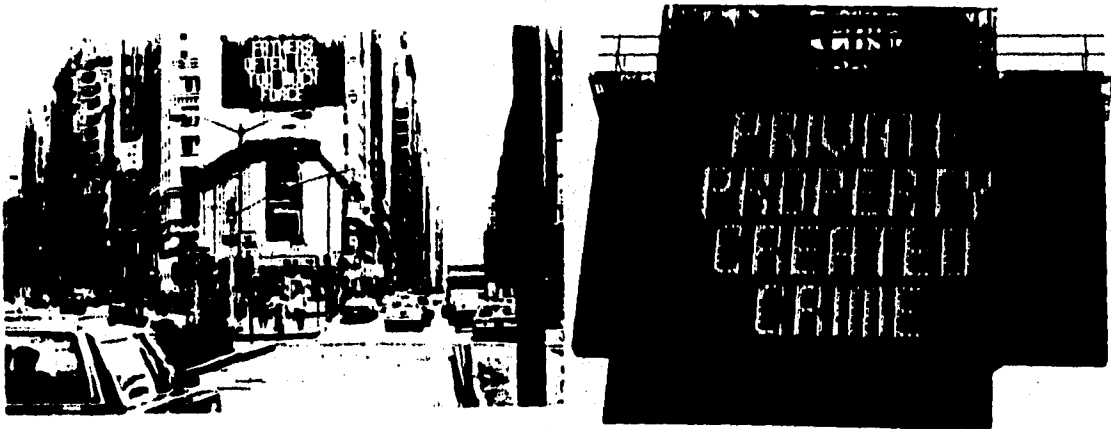
Nam June Paik, *V-Matrix con la voz de Beuys am-seibu 1983-88*.

Dara Birnbaum, Plaza Tiananmen: Transmisión irruptora, 1990.

Otra artista que ha utilizado los medios más nuevos para la concreción de su obra es Dara Birnbaum. En la instalación que hizo en el Museo de Arte Contemporáneo de Gante, en



Bélgica *Plaza Tiananmen: Transmisión irruptora (Tiananmen Square: Break-in-Transmission)* colocó varios minúsculos monitores suspendidos del techo, donde se contemplaban las diferentes situaciones que vivieron simultáneamente



los periodistas, estudiantes y militares durante la masacre de Tiananmen.

Jenny Holzer ha utilizado en casi la totalidad de su obra el método publicitario de los slogans para incidir en la atención del público. Sus mensajes, denominados *Axiomas (Truisms)*, han sido vistos en forma de anuncios luminosos, de placas de bronce, de bajorrelieves en piedra, de carteles callejeros, de inserciones pagadas de revistas y periódicos, de señales de sala de

Jenny Holzer, *Animar*, 1982.

espera, etc.

En *Suspensión del escepticismo* (Para Marine) (*Suspension of disbelief* [For Marine]), obra



mostrada en la Galería Hayward de Londres, Gary Hill colocó sobre un soporte horizontal 30 monitores en blanco y negro con imágenes editadas sin fin controladas por computadora, mismas que representaban partes del cuerpo humano -femenino y masculino alternativamente- que se confundían al pasar rápidamente por la vista del espectador. Bill Viola ha encontrado en el video su mejor herramienta. En su instalación *Teatro de la memoria* (*Theater of memory*),

realizada en el Newport Harbor Art Museum de California, colocó un árbol arrancado de raíz acostado frente a una enorme proyección de



Bill Viola
Teatro de la memoria 1985.

video. En las ramas del árbol colgaban pequeñas lámparas que sonaban como campanas impulsadas por el aire de unos ventiladores; así, el sonido tintineante de las lámparas se mezclaba con el del video.

La obra de Matthew Barney enfatiza tanto los medios como el proceso que utilizó y siguió para su ejecución. En *Perineo Cegado. Alto Umbral de la Milla: Vuelo con el Guerrero Anal Sádico. Transsexualis* (*Blind Perineum. Mile High Treshold: Flight with the Anal Sadistic Warrior. Transsexualis*), la instalación incluye un video de cómo se realizó, así como los remanentes físicos de la acción-a-manera-de-performance, en la que “conquista” el espacio interno de la galería al estilo de una odisea deportiva-épica, en la que, para añadir dificultad, el artista es también víctima de una auto-sodomización física con los mismos instrumentos utilizados para el escalamiento de muros y techo de la galería.



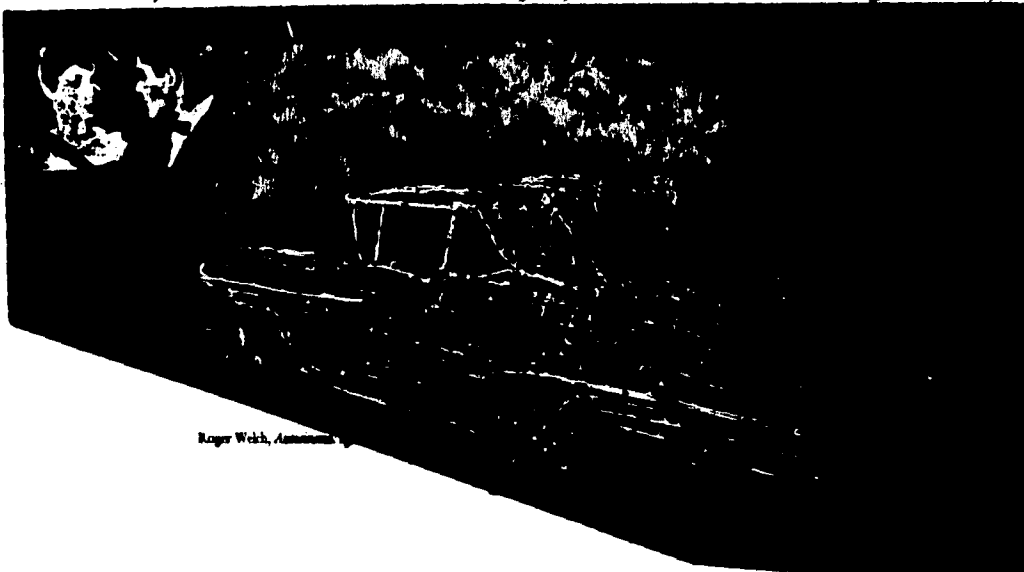
Matthew Barney
Perineo cegado. Alto umbral de la milla: Vuelo con el Guerrero Anal Sádico. Transsexualis.
1991.

Genevieve Cadieux, *Fractura en el coro de los cuerpos*, 1990

La obra *Fractura en el coro de los cuerpos* (*La Félure, au choeur des corps*), de la artista Genevieve Cadieux, instalada en la *Bienal de Venecia de 1990*, estaba compuesta por veintidós paneles fotográficos mostrando grandes acercamientos (close-ups) de partes del cuerpo en poses evocativas, mismos que estaban insertados en los muros del pabellón Canadiense, a manera de anuncios publicitarios.



El veterano artista Roger Welch -fue uno de los jóvenes artistas conceptuales de los años sesentas que practicaron radicalmente la desobjetuación de la obra de arte- confrontó en su obra *Autocinema. Segunda Función* (*Drive-in Second Feature*) mostrada en la *Bienal del Museo Whitney de Nueva York* en 1982, los extremos de la producción cultural humana mediante el emplazamiento de un Cadillac El-Dorado 1958 tamaño real, hecho artesanalmente con ramitas, bambú y cordones enfrente de una proyección continua de fragmentos y



Roger Welch, *Autocinema*

anuncios de películas de los años cincuentas.

La obra de Gran Fury montada como anuncio en el costado de algunos camiones de Nueva York en 1989 bajo el título *Besar no mata: la codicia y la indiferencia sí* (*Kissing doesn't kill: greed and indifference do*), era una obra que existía en el límite de la propaganda y la objetualidad, además de haber generado gran controversia y polémica en aquella época.

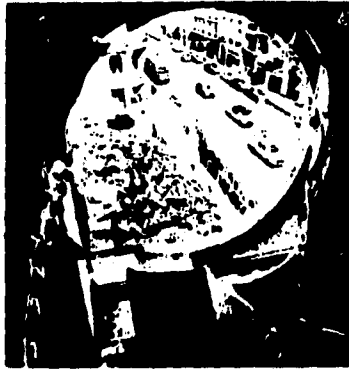


Gran Fury, *Besar no mata: la codicia y la indiferencia sí*, 1989.

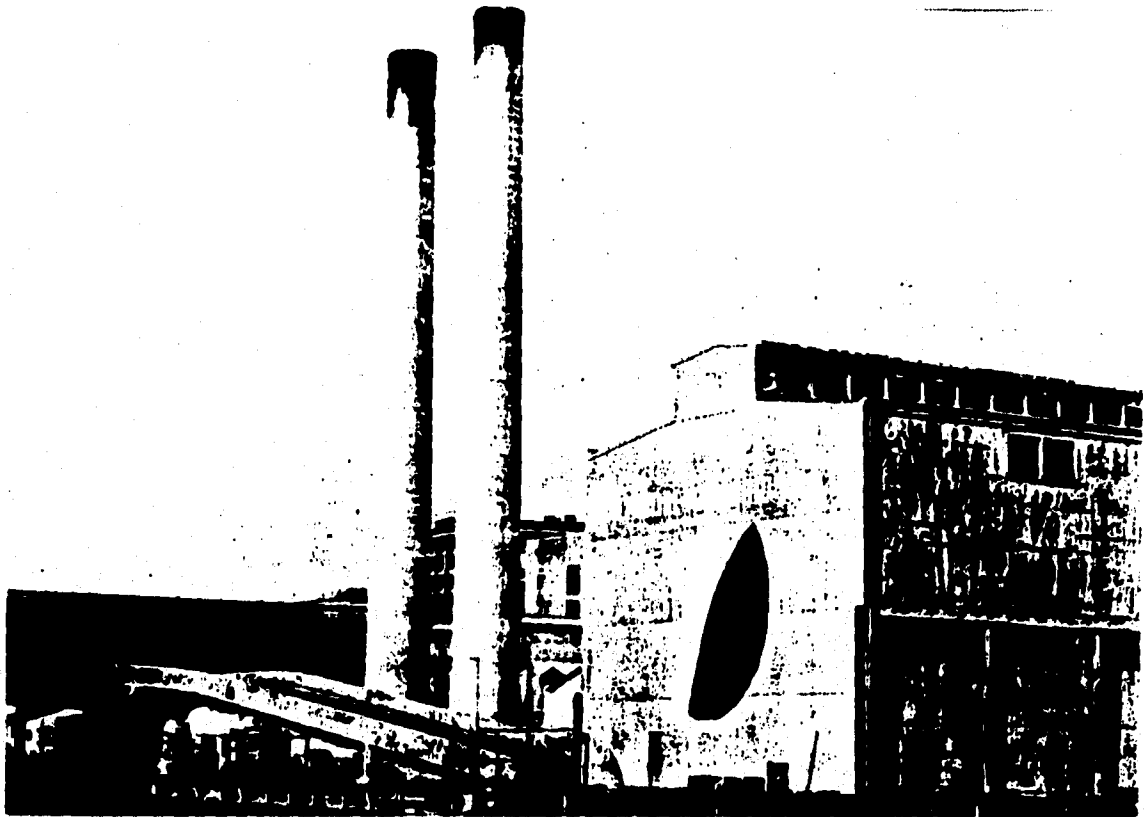
ARQUITECTURA.

Según Thierry de Duve, son los elementos armonizar en una obra en cualquiera de sus sacrifica alguno de estos los restantes dos. En el contemporánea referida arquitectura, se vincula al espacio con la escala en detrimento del lugar de la obra. En este ámbito, quizás Gordon Matta-Clark sea la referencia más

Gordon Matta-Clark, *Arquitectura efímera*, 1975.



lugar, espacio y escala disponibles para tridimensional, aunque expresiones, la obra aspectos para armonizar caso de la instalación al análisis de la



Gordon Matta-Clark, *Fis de día*, 1975

Dan Graham, *Das pabellone abstrakte*, 1978-81.



compleja e interesante. hay obras que se integran a la arquitectura, otras que batallan con ella; en este caso, la obra consiste en la desaparición de la misma. Dan Graham, otro artista des-constructor de la obra en referencia a la arquitectura ha subrayado el carácter pesimista de la “producción” de Matta-Clark, principalmente en el sentido de su negativa a construir objetos arquitectónicos, ya no digamos edificios. El caso de Graham, es interesante, puesto que, aparte de sus elegantes instalaciones, su producción objetual consiste en la elaboración de modelos funcionales a escala, a manera de pabellones no-realizados o proyectos irrealizables, mismos que da a conocer en exposiciones mediante montajes que también podrían llamarse instalaciones. Auto-



Dan Graham, *Proyecto para siempre en un sitio urbano*, 1991-96.



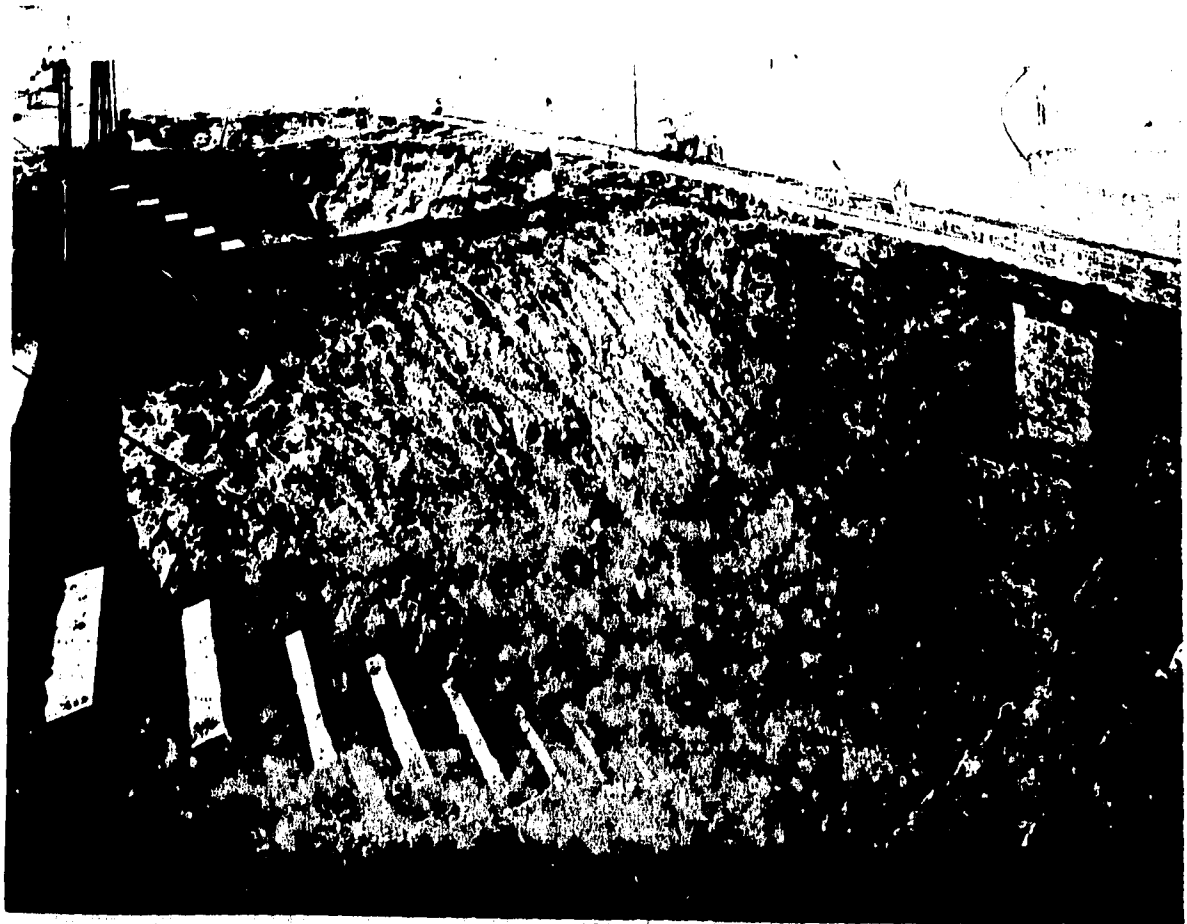
Orlando Matta Clark, *Barroo* (1977)

confrontado con Matta-Clark, Graham hace una apología crítica de los métodos del primero, revisando sus perforaciones, divisiones y demás incisiones en construcciones -destinadas a la demolición-, y finalmente, la evidencia de esos hechos, por medio de la fotografía. Entonces, la obra que conocemos reconoce la existencia del lugar donde se dio, aún cuando dicho lugar no exista más. La escala, sin embargo fue crucial en el momento de la experiencia creativa, de la producción -por así llamarla- de la obra y también en cuanto a la proporción de las personas que alguna vez la habitaron o transitaron, previamente a

la intervención del artista. El espacio que atraviesa la obra es el espacio urbano que el caótico desarrollo de la propiedad privada permite en su propia destrucción cotidiana.

Una obra que también pudiera emparentarse con la de aquellos es *Exponiendo las Bases del Museo* (*Exposing the Foundation of the Museum*), comisionada por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles para la exposición *Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986* en la que Chris Burden simplemente escarbó hasta dejar al descubierto los cimientos del museo durante los dos años que duró la muestra.

Chris Burden, *Exponiendo las bases del museo*, 1980-88.



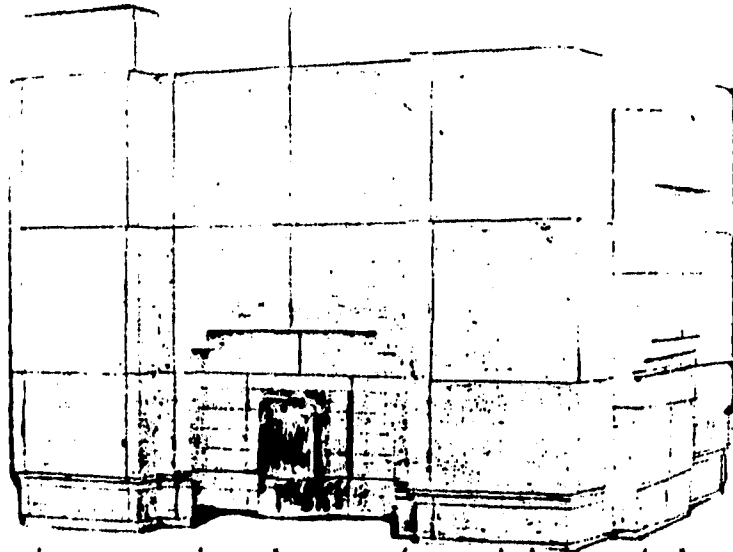
Aquella reflexión enunciativa como *entropía* por Smithson ha sido asimilada o coincidentemente, re-inventada por otros artistas.

Por ejemplo, Tadashi Kawamata elabora construcciones como apuntalamientos que generan una lectura que bien podría hacer



dudar al espectador si el edificio en que se encuentra la obra se está cayendo o si lo están construyendo. En su construcción emplazada en la Galería Annelly Juda de Londres en 1990, Kawamata colocó tabloncillos por dentro y por fuera del edificio como si fueran polines o soportes que también atravesaban las ventanas y espacios abiertos del mismo. Curiosamente, esta fue la última exposición de esa galería en aquel edificio, pues luego se mudó a otro lugar.

En expresiones que no necesariamente son instalaciones, las esculturas realizadas en 1990 y en 1993 por Rachel Whiteread en las que la arquitectura



no está presente en sí misma, pero sin embargo está enunciada a través de un gesto monumental. *Fantasma* (*Ghost*) y *Casa* (*House*) son piezas vaciadas de espacios reales, la primera en yeso y la segunda en concreto, que el espectador contempla en todos sus detalles. Por ejemplo en *Fantasma*, llama la atención al centro de la pieza, el volumen del interior de la chimenea de la habitación representada, en el cual incluso se puede distinguir el resto de las cenizas que alguna vez ardieron en aquella. *Casa* existe, por su lado, en el sitio real que ocupara la casa de donde se obtuvo el "molde", confrontando el bloque macizo de concreto que señala el volumen real-interno de la casa con el contexto urbano de otras casas semejantes de la ciudad de Londres.

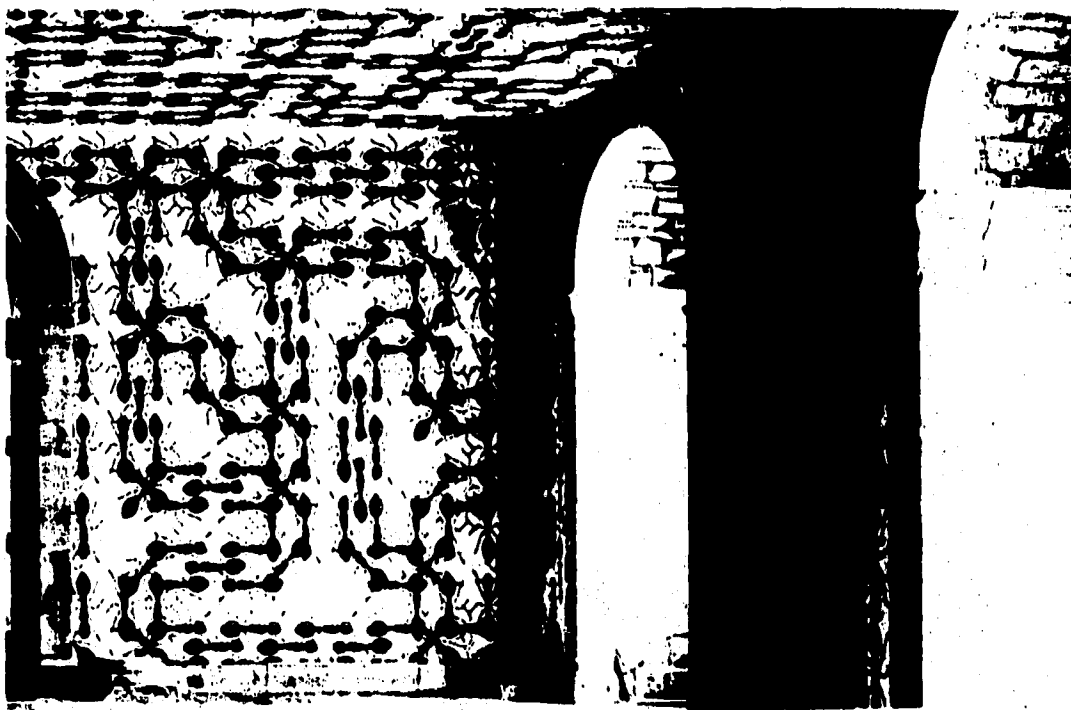




Al contrario, James Lee Byars, en casi toda su obra enfatiza el espacio que rodea a la obra con gestos mínimos. Su obra *Es (Is)* llevada a cabo en el Castello Di Rivoli en 1989 consistió en la colocación de una esfera dorada de once centímetros de diámetro, misma que en su sencillez formal y su complejidad simbólica llevaba al espectador a reconocer el espacio en el que tanto la esfera como él mismo se encontraban.

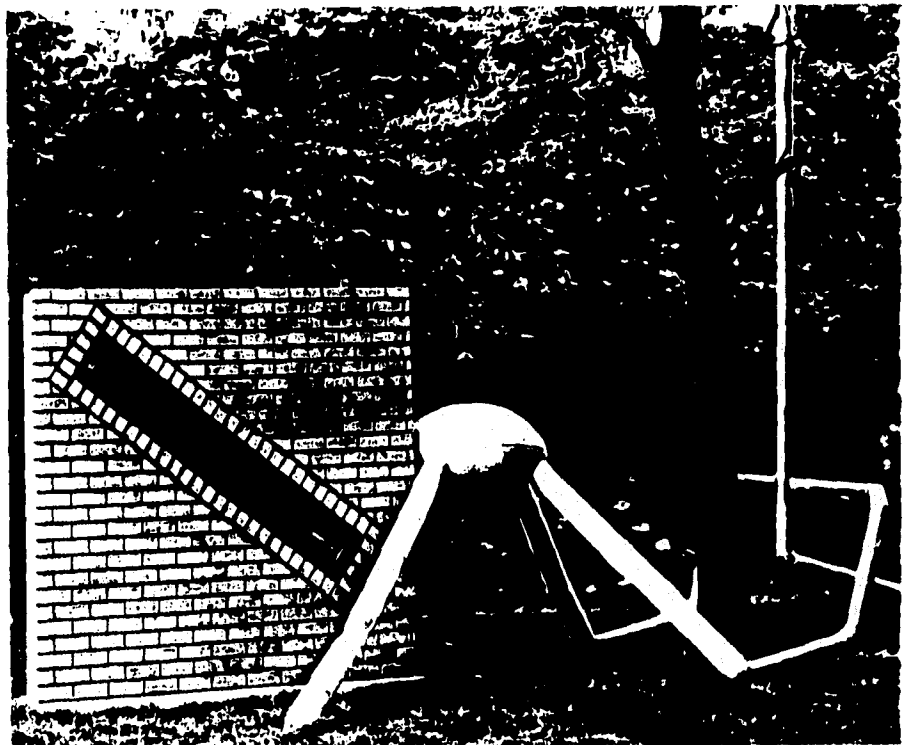
Peter Kogler, en otra aproximación al espacio arquitectónico, atacó directamente los muros del Museo Fredericianum en Kassel, Alemania, sitio donde expuso durante *Documenta 9*, cubriéndolos con papel tapiz que representaba ornamentos hechos a partir de las imágenes de hormigas organizadas en patrones planamente decorativos. la obra se llamaba *Hormigas (Ants)*.

Peter Kogler, *Hormigas*, 1992.



También la oposición *cultura versus natura* ha sido planteada regularmente a través de la referencia a la arquitectura en las instalaciones. Rik Moens construyó una enigmática instalación sin nombre en la exposición *bienal Beelden Buiten*, en su versión de 1994, en Bélgica, que consistía en la construcción de un muro de ladrillos que compartía el espacio con una estructura de aluminio y una especie de juguete de polyuretano con forro

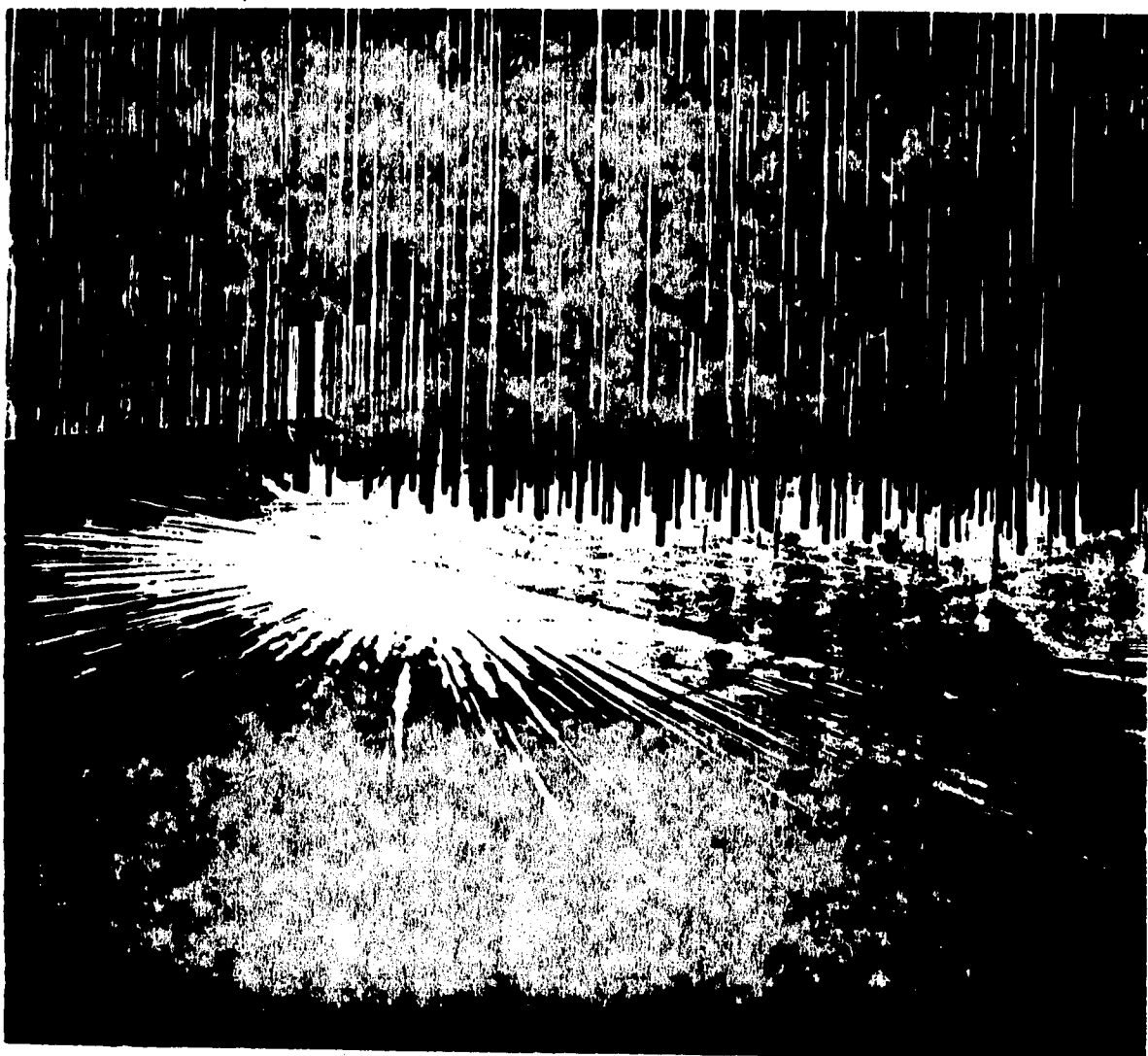
plástico, rodeando a un gran árbol enmedio de un jardín caótico. La pared incluía una ventana diagonal de anchura minúscula que, irónicamente, permitía observar a través de ella el otro lado de la instalación, es decir el jardín mismo.



Rik Moens. Sin título. 1994

Otra forma de acercarse a un ejercicio crítico de la instalación, con respecto a la arquitectura, es por medio de un comentario en torno a las diferencias étnicas y a sus conformaciones culturales. Vong Phaophanit elaboró una exquisita obra con esta característica en la galería Chisenhale de Londres, en la que colocó una serie de cortinas de finos bamboos suspendidos del techo y sin tocar el suelo, generando un espacio dentro del de la galería, además, una luz central generaba una sombra de los bamboos que también cambiaba la percepción del

espacio. Frente a este “bosque” de bamboos se encontraba un arco totalmente geométrico, cuasi-minimalista que servía de tensión, haciendo contraparte hierática, representando una estructura arquitectónica típicamente occidental. La obra se llamaba *Lo que cae al piso pero no puede comerse* (*Tok tem edean kep kin bo dai*).



Vong Pholphavit, *Lo que cae al piso pero no puede comerse*. 1991.

Marcel Broodthaers, *La Sala Museo*, 1975

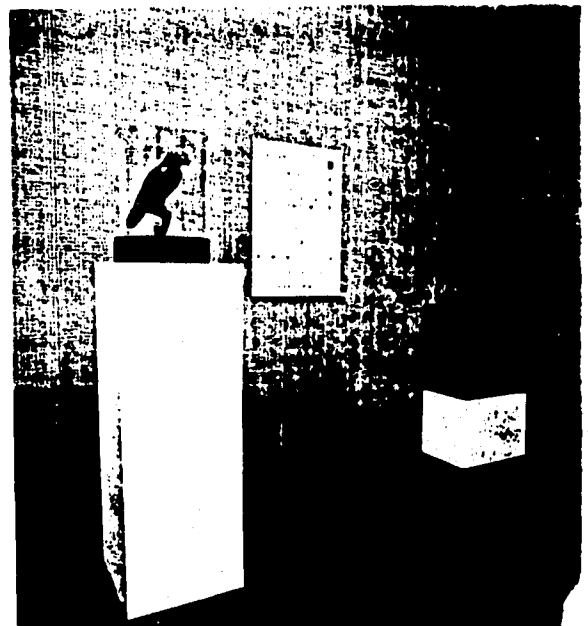


EL MUSEO Y LA GALERÍA.

Un asunto recurrente en un amplio espectro de las instalaciones contemporáneas es la autoconciencia de la producción artística-en-torno-al-espacio-o-institución-del-arte.

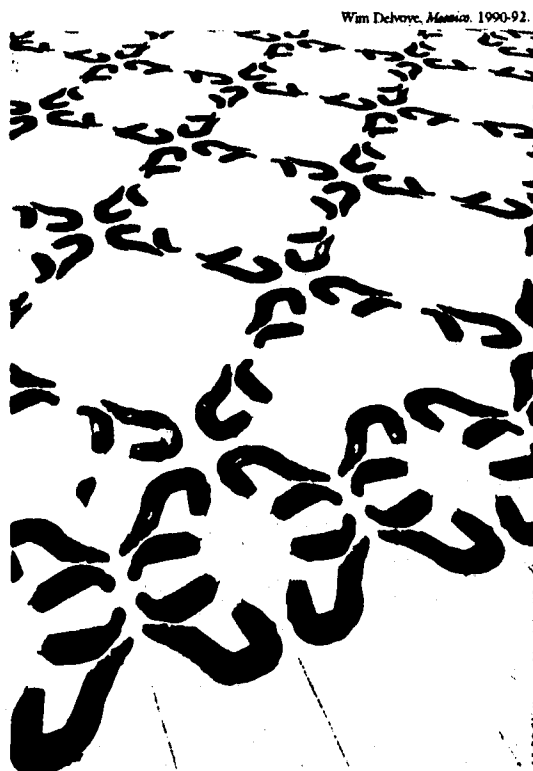
El artista belga Marcel Broodthaers puede ser considerado uno de los exponentes más mordaces en

cuanto a la autoironía implícita en muchas de sus obras. La idea del museo o de la galería, todo lo que significa la acumulación de bienes artísticos, el coleccionismo, la amarga determinación de la muerte del objeto o del producto artístico, son algunos de los comentarios más a la vista en su obra. Él mismo comentaba en torno a su obra *Museo de Arte Moderno* (*Musée d'Art Modern*) que hablar de este significaba hablar del fraude, que simplemente contenía las condiciones reales de la sociedad que le correspondía. Implicaba la destrucción de la obra al momento de crearla.



Marcel Broodthaers, *La Sala del Museo*, 1967-74.

Wim Delvoye muchas veces ha presentado obras en las que aborda problemas como los enumerados arriba; por ejemplo en su obra *Mosaico (Mosaik)*, expuesta en *Documenta 9* es un rectángulo de mosaicos blancos dispuestos sobre el suelo formando un patrón decorativo con los motivos impresos en ellos, mismos que representan grandes trozos de mierda.



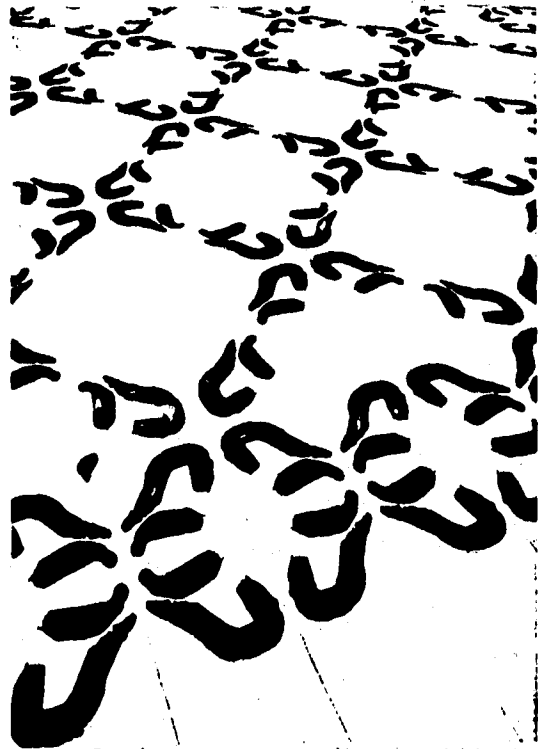
Wim Delvoye, *Mosaico*, 1990-92.



Dennis Oppenheim, *Protección*, 1971.

Es interesante revisar también la ironía planteada por el artista Dennis Oppenheim a la inversa: si en la obra de Delvoye el arte ni siquiera está descalificado hasta el grado de la mierda, sino simplemente es un ornamento de mierda, en el caso de *Protección (Protection)*, instalada en el exterior del *Museum of Fine Arts* en Boston en 1971, Oppenheim colocó en un rectángulo doce

Wim Delvoye muchas veces ha presentado obras en las que aborda problemas como los enumerados arriba; por ejemplo en su obra *Mosaico (Mosaik)*, expuesta en *Documenta 9* es un rectángulo de mosaicos blancos dispuestos sobre el suelo formando un patrón decorativo con los motivos impresos en ellos, mismos que representan grandes trozos de mierda.



Dennis Oppenheim, *Protección*, 1971

Es interesante revisar también la ironía planteada por el artista Dennis Oppenheim a la inversa: si en la obra de Delvoye el arte ni siquiera está descalificado hasta el grado de la mierda, sino simplemente es un ornamento de mierda, en el caso de *Protección (Protection)*, instalada en el exterior del *Museum of Fine Arts* en Boston en 1971, Oppenheim colocó en un rectángulo doce

postes metálicos en los que estaban encadenados doce perros pastor alemán, que al mismo tiempo eran la obra que vigilaban. También la idealización de la imagen del artista como ícono venerable es un mecanismo que permite lecturas ambiguas o cónicas en torno al arte en sí mismo; a este respecto Guillaume Bijl elaboró una extraña instalación durante la más reciente *Documenta*, que, irónicamente se llamaba *La Historia de Documenta* (*History of Documenta*), en la



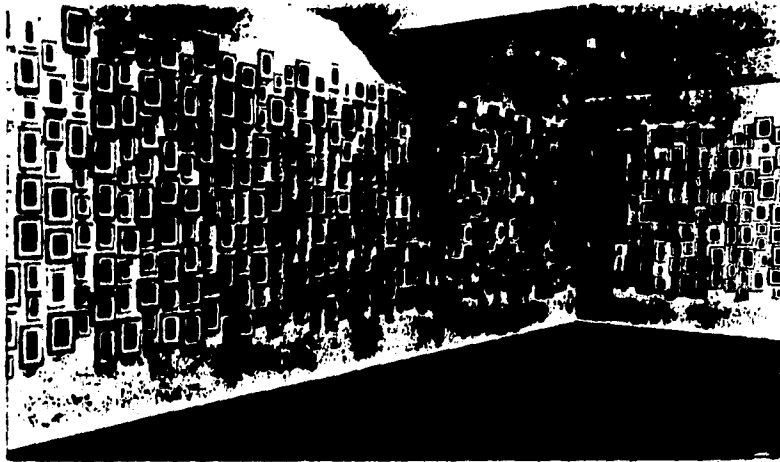
que incluyó figuras de cera representando a personalidades asociadas o relacionadas con dicho evento; por ejemplo, había una efigie de Joseph Beuys, figura central de varias versiones anteriores del evento, otra estatua representaba al director en turno Jan Hoet y así, por el estilo. Rasheed Araeen ha construido instalaciones que comentan a su vez a otras obras, con un sesgo hacia el terreno antropológico; así, elaboró en 1988, una sátira de una de las obras circulares hechas con piedras por Richard Long, utilizando en vez de las



piedras de río, botellas de vino; en otra, elaboró una línea que, en lugar de piedras basálticas estaba hecha con huesos.

Rasheed Araeen, *Sin título*, 1988.

La idea de la
acumulación
impositiva ante la
identidad o la
individualidad
creadora es
patente en algunas



obras de Allan McCollum; por ejemplo, en su obra *Sustitutos de yeso* (*Plaster surrogates*), emplaza sobre los muros del espacio de la galería o el museo -ya que la obra se ha expuesto en distintos lugares y de muy distintas formas- cientos de vaciados en yeso que representan pinturas enmarcadas; regularmente pintadas de negro, estas piezas producidas en serie también ponen sobre la mesa el asunto de la originalidad contrapuesta al estilo.

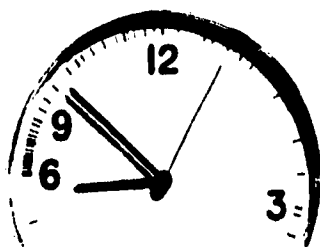
Por otro lado, Marcelo Cipis ha encontrado en una hiper-auto-reivindicación el vehículo ideal para su obra. En su serie *Sala de Exhibición de la Compañía Transmundial de Arte, Industria y Comercio Cipis* (*Show Room Cipis Transworld, Art, Industry & Commerce*) ha representado un mundo paralelo en el que él mismo y su producción plástica son el centro.



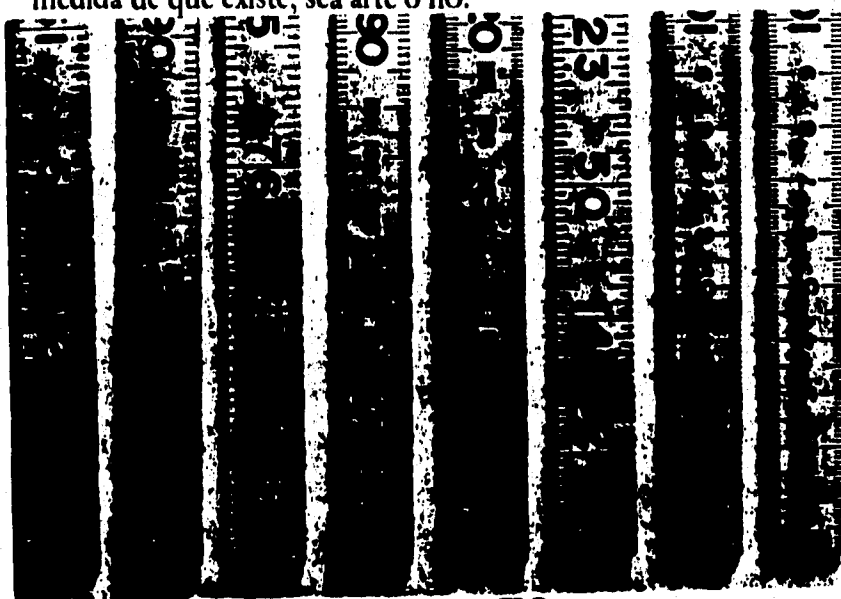
Marcelo Cipis, *Jabón CIPIS*. 1991.

LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE.

Cildo Meireles. Fotos. 1992.



A manera de colofón vale la pena afirmar que en sí, la instalación es más una coyuntura que una definición cerrada, naturalmente, en la aproximación a una obra de arte cualquiera, de cualquier tipo, lo último es la definición de su taxonomía, sin dejar de lado su nivel real de importancia, finalmente esa es la finalidad de este documento. A este respecto, podríamos hacer una enorme lista de obras cuyos límites rebasan incluso la categoría de instalación, de conceptual, o de objetual. Hay obras que definitivamente apuntan en una dirección que ya no es tan fácil etiquetar, pero que obviamente no son menos aprehensibles o disfrutables que cualquiera otra. Por ejemplo, el brasileño Cildo Meireles ha construido excelentes ejercicios de fuga hacia terrenos que afirman una forma de existir no común, en la que el tiempo y el espacio se ven afectados de manera absurda pero que es real en la medida de que existe, sea arte o no.

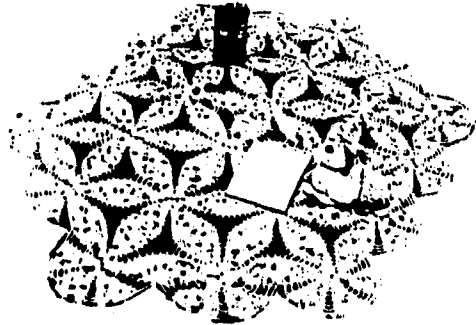


Cildo Meireles. Fotos. 1992.

Mike Kelley, *Half a man*. (Fragmento: *Revisión satírica de la mitología de la mano*). 1990.



De otra
manera, la
obra de Mike
K e l l e y
permanece



Mike Kelley, *Arma # 11*. (El cuerpo del libro). 1990.

extraña y antitética a los ideales éticos o morales de los estándares de conducta o de la creación en sí; sus obras acumulan fragmentos de todos los campos y técnicas artísticas -pasando del video, la fotografía y el performance-que-produce-una-instalación, hasta las caricaturas tomada de revistas para adolescentes y los muñecos de peluche- recurriendo a temas autorreferenciales cuya iconografía está complejamente articulada con una trama que procede de la cultura popular norteamericana y sus diversos detritus; por ejemplo en *Medio hombre (Half a man)* reúne una serie de elementos que a primera vista están totalmente desvinculados, pero que en su lectura detenida se aprecia una aterradora congruencia de este deprimente retrato de la esquizofrenia y la sociopatía. Con una contundencia basada en la

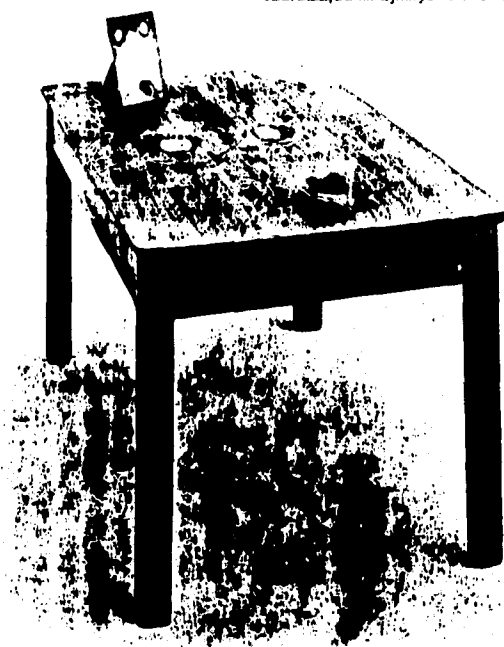


síntesis, una vasta mayoría de las obras de Sarah Lucas es difícil de ceñir en un género o campo específico. Recurrente a las temáticas de *género*, sus obras son de una mordacidad sutil y una estética descifrable sólo desde el propio contacto de cada espectador con la

Sarah Lucas, *Blue and orange*. 1991.

obra. Por ejemplo, en su obra *Dos huevos fritos y un kebab* (*Two fried eggs and a kebab*), incluyó los elementos mencionados en el título más una foto de los mismos sobre la mesa en la que todo se encontraba. La naturaleza efímera de los huevos y el kebab (una especie de taco árabe), confrontada a la permanencia del documento fotográfico de los mismos objetos, llevó a la artista inglesa a reemplazarlos diariamente, durante el tiempo que duró la muestra; así, la obra nunca fue la misma.

Sarah Lucas, *Dos huevos fritos y un kebab*. 1992.



Rirkrit Tiravanija ha sido reconocido por sus obras de tipo procesual, en las que elabora comida en el espacio del museo o la galería, que a su vez es ofrecida a los visitantes de la exposición donde se encuentra, haciendo un enigma acerca de qué es finalmente la obra, quizá sea tan solo un proceso consumible, inacabado y compartido.

Rirkrit Tiravanija, *Zábr*. 1993.

Gabriel Orozco ha elaborado un conjunto de *desplazamientos* descritos en obras poco asequibles objetual o conceptualmente, mismos

Gabriel Orozco. *Falta punchada*. 1993.



que componen un modo de existir autónomo y sin referentes evidentes, más allá de su aparente sencillez

y anonimato. En la obra *Gato en la jungla*, la obra se desarrolla en el espacio y en el tiempo de un supermercado, abriendo un campo representacional, que es en sí mismo un campo



de conocimiento que pudiera haber emanado de cualquier niño o ama de casa, basado simple y llanamente en la descontextuación de un objeto equis, aunque, curiosamente, en este caso, el desplazamiento es hacia su mismo contexto.

Tunga Mourao hace obras que también son difíciles de situar en un campo específico, que a veces, para acabar rápido ha sido llamado escultura; algunas de sus obras son representaciones plásticas de sueños escalofriantes y al mismo

tiempo poéticos: en una de sus obras más conocidas el autor se enfrenta al encuentro de su propia cabeza cercenada, misma que



Tunga Mourao. *ST*. s.f.

David Hammons, *Tragos sobre la casa*, 1992.

en la obra
cuerpo: un cuerpo
espectador ve de la
mencionada y/o
arrojándola al mar.
los ámbitos del
que también es
está cargada de un
del humor es la de
de las obras con las
Documenta 9, fue



pertenecía a otro
femenino. Lo que el
obra es la cabeza
una fotografía de Tunga
Una obra que trasciende
museo de una manera
poética y que a la vez
muy particular sentido
David Hammons. Una
que participó en
Tragos sobre la casa

(*Drinks on the House*), que consistía en una bolsa de papel estraza llena de bombas molotov colocada en una calle equis de Alemania.

Rona Pondick presentó en 1991 su obra *Pequeños bañistas* (*Little bathers*), consistente en 500 piezas de cera, plástico y hule representando extrañas esferas con boca y dientes que, en su corporeidad reminiscente de las dentaduras postizas, no permiten ya que el espectador se distraiga en decidir si eso es una escultura, si es una instalación o qué.



Rona Pondick, *Pequeños bañistas*, 1990-91.



Robert Gober, *Periódico (Tenerlo todo)*, 1992.

Una obra reciente de Robert Gober exhibida en la *Bienal del Whitney Museum* de Nueva York, es una edición de paquetes de periódicos amarrados con cuerda, como si se hubieran reunido para tirarse o venderse por kilo. En realidad, Gober los hizo *ex-profeso*: en la página del periódico de encima intercala historias y fotos reales de otros diarios con otras inventadas por él, entre las más notables, se encuentra una de Gober mismo vestido de novia con un letrero que dice *Having It All (Tenerlo todo)*, en el contexto de un anuncio de artículos de limpieza. Los demás bultos de periódicos incluyen imágenes que también tocan temas oscilantes entre la problemática gay, el Sida,

Janine Antoni, *Manteca roída*, 1992



la vida y la muerte.

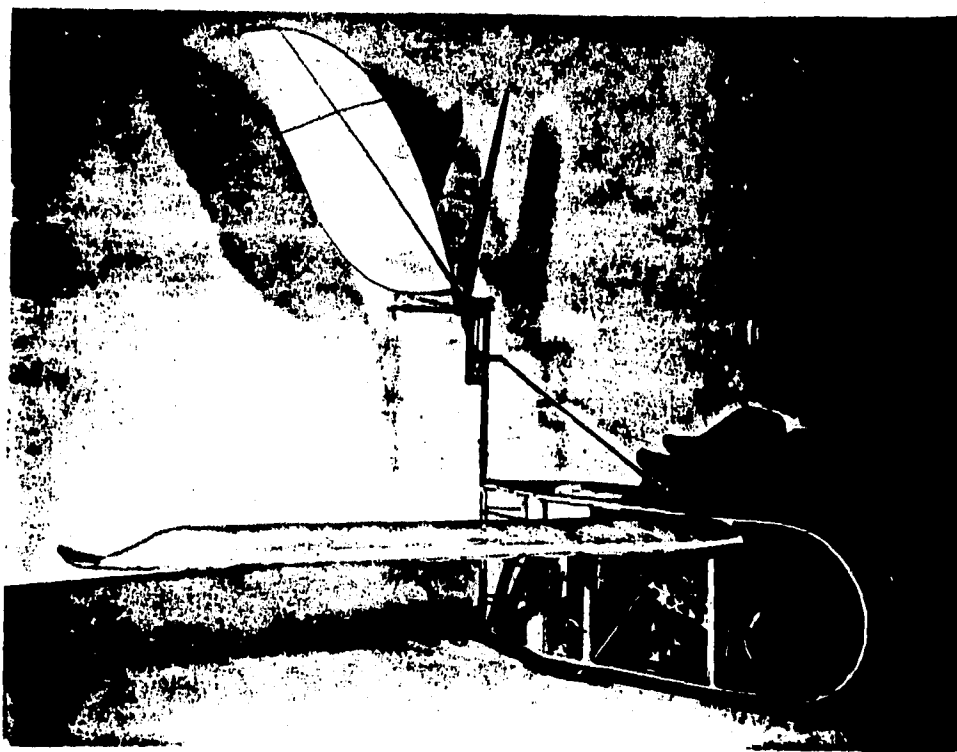
Janine Antoni se ha popularizado recientemente por exponer grandes bodeques de jabón, manteca o chocolate con referencias minimalistas y postminimalistas que indican en su título parte de su proceso, p.e.

Manteca roída (*Lard gnaw*) realizada en 1992; otras veces, expone obras producidas con esos mismos materiales, pero en forma de lápices labiales o corazones de chocolate. Panamarenko, un artista belga, ha hecho de su vida una investigación del comportamiento de la naturaleza y de su propio comportamiento en ella, de cómo llegó aquella a ser tal como la conocemos y también de cómo llegamos a conocerla, cómo conocemos. Para ello ha elaborado una serie de aproximaciones de tipo tecnológico y ergonómico, cuyos productos objetuales semejan complicadas máquinas para volar, navegar o desplazarse en tierra que, en general, no funcionan.



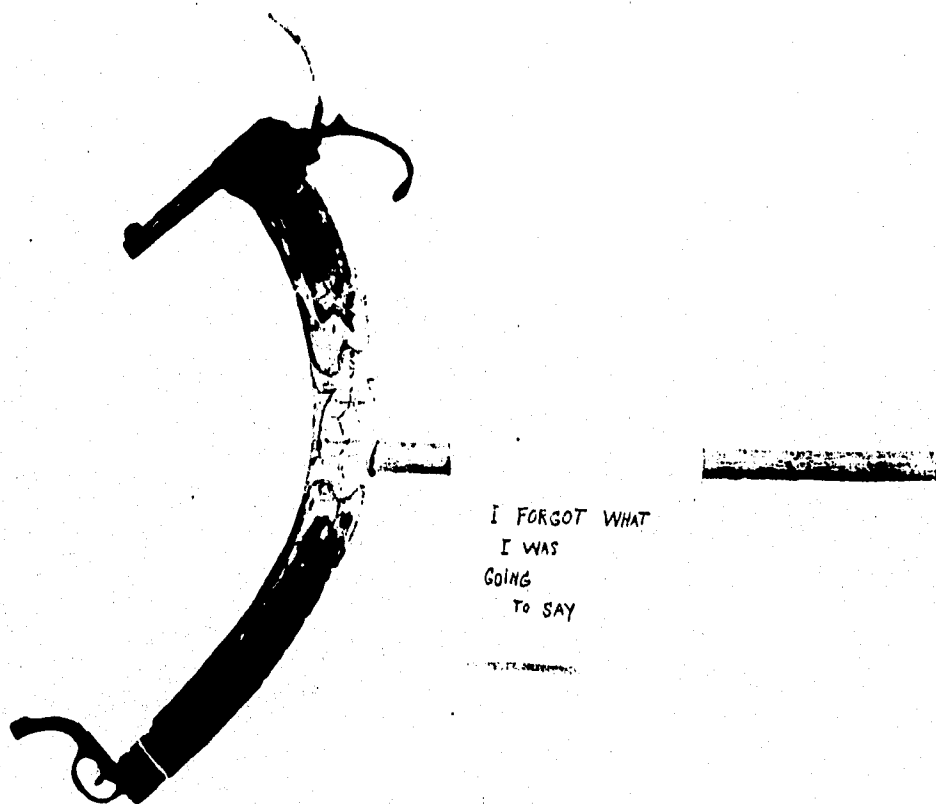
Panamarenko.
12. Máquinas para volar en la jungla y en las montañas
o una abeja de 7000 euros de alto. 1991.

En su entusiasta afán de *hacer cosas*, Panamarenko resucita para sí el enorme placer de la inventiva y, tal vez sin proponérselo, construye una severa revisión de la ciencia, la tecnología y el arte. Más allá de la metáfora sobre la energía o el poder, este creador instalado en el juego y la idealización absurda de la experiencia y del presente, ha ofrecido en sus obras aparatos y vehículos -a veces en forma de modelos o proyectos- que satisfarían a cualquier niño en calidad de juguetes o sueños realizados a través de la simple descontextuación de los protocolos y la mística de las revoluciones científicas y la novedad artística.



Panamarenko. *Autovicio arremolado espacial (Flip, la marca de la fruta)*. 1992.

Podríamos recordar aquí la perspectiva teórica en la que la crítica Lucy Lippard afirma la *desmaterialización de la obra de arte*, partiendo de que al enfrentar, apreciar, reconocer o descubrir la obra de arte, el espectador la recrea desde su propia experiencia, por tanto experimenta la experiencia del otro (del artista), brotando o generándose de esto una nueva obra, o bien una distinta. Así, el creador inclina la balanza cada vez más a favor de una apertura de los contenidos, que a su vez son consecuentes con esta amplitud de rango para su lectura. Nada nuevo.



Jimmie Durham, *Olvídate lo que iba a decir*, 1992.

GLOSARIO.

El siguiente glosario de términos asociados al campo de la instalación y a los campos contemporáneos del arte visual han sido casi en su totalidad transcritos directamente del libro *ART SPEAK* del norteamericano Robert Atkins, publicado en Nueva York en el año 1990, incluyendo exclusivamente las palabras que debían ser detalladas como definiciones a causa de ser mencionadas en este, sin la intención de afirmar su unicidad o irrevocabilidad.

ACCIÓN/ ACCIONISMO

La idea del artista como actor y el interés relacionado con el proceso de cada obra se desarrollaron paralelamente ya desde el *Expresionismo abstracto* en Norteamérica y el *Arte informal* o *informalismo* (en francés *Art informel*) europeo. La noción de la *pintura* como el registro del encuentro del artista con ella como resultado inspiró a algunos creadores a dar una cada vez mayor importancia a ese momento. Los *Happenings*, los eventos *Fluxus* y las *Acciones* fueron algunas aproximaciones a tal interés procesual, siendo las tres precursoras del así llamado *performance* (n.t.: este término se traduciría textualmente *ejecución*, aún cuando ha conservado internacionalmente su denominación en inglés; también vale la pena recordar que, en inglés *to perform* se aplica a la ejecución de algún instrumento, la presentación de un cantante, o bien, la actuación de un actor o actriz, indistintamente). Los *Happenings* estaban conceptual y formalmente organizados y planeados a la manera de una coreografía sin una notación

específica, sin embargo eludían dar una interpretación explícita. Las diversas actividades *Fluxus* evolucionaron desde una sensibilidad poética con fines abiertos, influidas en mucho por la filosofía *Zen*, la herencia del movimiento *Dadá* y por algunos elementos aportados por sus contemporáneos *Beat*. El término *Acción* se aplica de manera amplia a obras presentadas en vivo dentro de galerías o en las calles por artistas como Yves Klein o Piero Manzoni.

Los artistas de acción se aferraban a preocupaciones que iban de lo espiritual y lo estético a lo político y lo social. Hacia 1960, Klein empezó a hacer pinturas con *pinceles*



Otto Mühl, *Acción material #1 (Empastamiento de un cuerpo femenino)*, 1963.

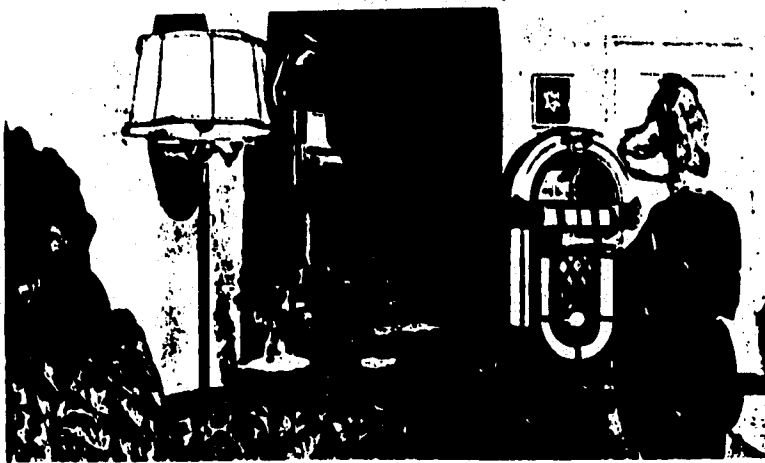
vivos: mujeres desnudas empapadas en pintura que se embarraban sobre las telas. Manzoni firmó a varios individuos, transformándolos en esculturas vivas. Durante el principio de los años setentas Joseph Beuys creó la *Universidad Internacional Libre*, una red informativa interdisciplinaria, que involucraba el trabajo y energía de un amplio grupo de gente; él la denominó *Escultura Social*.

Regularmente se ha caracterizado a las *Acciones* mediante la colocación del rol del artista como un chamán, así como la voluntad de un deseo de dirigir al acto creativo fuera de la esfera política tradicional del mundo del arte. A estos respectos puede analizarse la obra de los así llamados *Accionistas vieneses* (del alemán *Aktionismus*), quienes hicieron obras con matices próximos a lo mencionado arriba durante los años sesentas; entre estos artistas podemos mencionar a Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling o Rudolf Schwarzkogler. Ellos exploraron algunos temas freudianos como la violencia erótica en ejecuciones rituales, utilizando materiales de origen corpóreo, tales como sangre, semen o carne. Una *Acción* típica de este grupo -presentada por Schilling ante una audiencia reducida el 16 de marzo de 1963- inició con la presentación de un sangriento cordero desollado; una tela blanca sobre el piso estaba cubierta con las vísceras del animal; el artista arrojó huevos crudos al muro mientras masticaba una rosa. Este tipo de actos histriónicos era realizados en algunas ocasiones exclusivamente para ser filmados.

En su exploración del lado oscuro y destructivo de la psique, estos eventos eran una reacción contra la canonización de la creatividad, tipificada en el *Expresionismo abstracto* y el *Informalismo*. Las *Acciones* y el *Accionismo* son el puente entre aquellos movimientos de los años cincuentas y el *Performance* (propriadamente dicho, en un sentido histórico) y el *Body Art*, que se darían hacia fines de los sesentas y en los setentas.

AMBIENTACIÓN.

En un sentido histórico estricto y en nuestro contexto específico, la aplicación del término *Ambientación* procede del campo del cine y del teatro, teniendo profundos nexos con la escenografía o el aforo o construcción y representación de *sets*, que en el campo de las artes visuales implica el supuesto desarrollo de una acción imaginaria en su interior. Con la emergencia del término



Edward Kambala, Bay, 1961

Instalación, el uso de la acepción *Ambientación* ha quedado prácticamente fuera de uso, siendo usado aproximadamente desde los años sesentas hasta la fecha en ausencia de mejores definiciones y sin un argumento o respaldo teórico o histórico específico. En términos claros, todas las llamadas *ambientaciones* generadas desde un campo puramente plástico-visual son *instalaciones* y nunca a la inversa. Por ejemplo, algunas *instalaciones* creadas en estos términos escenográficos son las *ambientaciones* del ruso Ilya Kabakob.

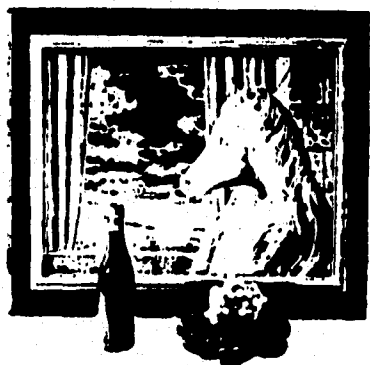
En un panorama más amplio, las *Ambientaciones* (*Environment*) son obras tridimensionales situadas en contextos naturales y generalmente están planteadas como comentarios en torno a la oposición *Cultura versus Natura*, como es el caso de las obras pertenecientes al *Earth Art* norteamericano; por ejemplo, la obra de Ana Mendieta o David Nash.

APROPIACIÓN.

Apropiar es tomar en préstamo, es crear una nueva obra tomando una imagen preexistente de otro contexto: la historia del arte, los anuncios, los medios, etc. A veces se combina esta imagen con otras, a veces simplemente se presenta esa sola imagen como propia, sea famosa o no. Estos préstamos pueden ser considerados los equivalentes bidimensionales del *objeto-encontrado*. Pero, en lugar de, por ejemplo, incorporar tal imagen-encontrada en un nuevo *collage*, el artista *post-moderno* lo redibuja, lo repinta o lo refotografía. Este acto provocativo de tomar posesión de lo ajeno hace escarnio de la reverencia *modernista* a la originalidad. Mientras que muchos artistas modernistas hacían caravanas a sus antepasados de la historia del arte (Edouard Manet hizo una versión de una famosa composición de Rafael y Pablo Picasso homenajeó a Pedro Pablo Rubens y a Diego Velázquez) poniendo raramente esta práctica en el centro intelectual de su obra, algunos artistas contemporáneos lo han convertido en el eje de las suyas. Un cambio gigantesco ocurrió cuando las latas de sopa Campbell's y las cajas de jabón *BRILLO* empezaron a inspirar obras de arte; en este

sentido el arte *Pop* fue precursor de la *apropiación*, con Andy Warhol como su padrino.

Como el *collage*, la *apropiación* es simplemente una técnica o método de trabajo; como tal, es el vehículo para una gran variedad de puntos de vista sobre la sociedad contemporánea, mismos que pueden ser simultáneamente críticos o apologeticos. tal vez una de las más extremas instancias de la *apropiación* sea la obra de Sherrie Levine, ella ha refotografiado las fotografías de Edward Weston y ha hecho de manera precisa versiones facsimilares de



Braco Dimitrijevic, *Thapicito post abstracto*

Monumental en el sentido del tiempo.
1992.

algunas acuarelas de Piet Mondrian. Su obra cuestiona nociones convencionales acerca de qué es una obra maestra, quién es un *Magistral* y, por supuesto, sobre la historia del arte en sí misma. Escogiendo para apropiarse solamente obras de artistas masculinos, esta artista *feminista* plantea al espectador considerar el lugar de las mujeres dentro de los cánones artísticos y, en el caso de las fotos de desnudos tomadas por Weston de su propio hijo, Levine hace reconsiderar cómo el género del fotógrafo afecta la forma en que la foto es vista.

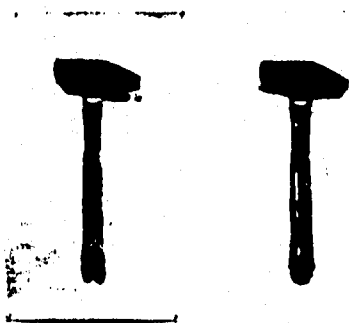
Jeff Koons, uno de los artistas que usan la apropiación en tres dimensiones ha hecho fabricar sus esculturas en acero inoxidable o porcelana reproduciendo réplicas de recipientes para licores o figurines de procedencia *Kitsch* (n.t.: También ha hecho versiones de personalidades de culto, como Michel Jackson). Otros artistas como David Salle o Julian Schnabel utilizan la *apropiación* para crear una densa red de imágenes de la historia, del arte contemporáneo o de la *cultura popular*, generando un plano pictórico multi-estratificado que podría haber surgido de una asociación libre, mismo que frecuentemente desafía a un análisis lógico coherente.

ARTE CONCEPTUAL.

La aplicación de *Arte conceptual* a obras de arte específicas de mediados de los años sesentas y de los setentas se dio a partir de su mención por Sol LeWitt en su artículo *PARAGRAPHS ON CONCEPTUAL ART* publicado en el número de verano de 1967 de la revista *Artforum*, aunque ya se había manejado previamente en otros textos de los artistas Henry Flint y Edward Kienholz. Evidentemente, su sinónimo más adecuado podría ser *Arte idea* ya que en esas obras la idea y no el objeto es lo más importante, si no es que lo único. El *Arte conceptual* surgió como una reacción a la excesiva comercialización del mundo del arte en los años sesentas en Estados Unidos, así como contra el exagerado formalismo del arte de Post-Guerra, principalmente del

impersonal
Minimalismo.

Rodeando o rompiendo lo que veían como los estrechos límites del arte, los artistas conceptuales usaban aspectos de la semiótica, del feminismo y de la cultura popular para crear obras que difícilmente



Hammer (hama), *n*. (Com. Tool: OE. *hamer*, *or*, *apam* = ON. *hamer*, etc. The *Yorub* name 'ang', and possible relationship to Slav. *amry*, Russ. *azov* stone, point to an orig. meaning 'stone hammer'.) 1. An instrument having a hard solid head, usu. of metal, and generatively in the handle, used for beating, breaking, driving nails, etc. Hence, a machine in which a heavy block of metal is used for the same purpose (see *Stream-hammer*, etc.). 2. *h. h.* A person or agency that drives, beats down, or crushes, as with blows of a hammer. Cf. *L. molitor*, etc.

parecían objetos artísticos tradicionales. Lo que el espectador podía ver en el espacio de la galería o el museo era simplemente la documentación del pensamiento del artista, especialmente en el caso de obras lingüísticas que tomaban la forma de palabras sobre el muro. El así llamado *conceptualismo* (derivación del *Arte conceptual*), pronto se convirtió en taxón de un sinnúmero de obras que no podían ser descritas como pinturas o esculturas, tales como el *Performance* o el *Video-arte*, o bien, manifestaciones que se encontraban en otro lugar y que sólo podían verse en la galería como *documentación* de las mismas; por ejemplo aquellas pertenecientes al *Earth art*.

Este movimiento tiene sus raíces en el principio del siglo XX en la obra de Marcel Duchamp, quien enfatizaba el pensamiento del artista más allá de la manipulación física de materiales. Puede verse también un antecedente en las *acciones* del francés Yves Klein y del italiano Piero Manzoni, así como en los acertijos pictóricos de Jasper Johns -todos los cuales se preguntaban *¿qué es el arte?*. El Arte conceptual se dio a conocer de manera más amplia a partir de un par de exhibiciones en Nueva York: *INFORMATION*, en el *Museum of Modern Art* (curada por Kynaston McShine) y *SOFTWARE*, en *The Jewish Museum* (curada por Jack Burnham).

El énfasis del Arte conceptual en el pensamiento del artista hizo que cualquier actividad o idea fuera elevado a la condición de *obra de arte* sin necesidad de traducirlos a una forma pictórica o escultórica. Esta apertura en torno a la artisticidad de una obra generó una enorme controversia entre artistas, público y críticos. El artista y teórico Allan Kaprow ponderaba al conceptualismo como una forma interactiva de comunicación, especialmente en la concreción de eventos visuales no-artísticos monumentales como la llegada del hombre a la luna. Algunos críticos, como Robert Hughes (quien escribe para *Time*) y Hilton Kramer (quien publicaba en el *New York Times*) veían en el Arte conceptual al traje nuevo del emperador.

Algunos de los principales artistas conceptuales o conceptualistas: Hans Haacke, Tom Marioni, Lawrence Weiner, Victor Burgin, Ulises Carrión, Douglas Huebler, Allan Kaprow, Joseph Kosuth, On Kawara, Dennis Oppenheim, Marcel Broodthaers, Les Levine, Ant Farm, Art & Language, General Idea, entre otros.



ARTE FUNK.

Funk se deriva de *funky*, un término de la música popular norteamericana (n.t). *Funk* significa en la jerga norteamericana *pánico*, aunque en realidad, esta palabra es toda una actitud, principalmente de la cultura negra urbana de los años setentas; músicos *Funky* han sido James Brown, George Clinton, Aretha Franklin) que fue aplicado a varios

artistas visuales del norte de California de principios de los años sesentas, entre otros: Robert Arneson, Clayton Bailey, Bruce Conner, Roy De Forest, Mel Henderson, Robert Hudson, Richard Shaw y William T. Wiley.

Las obras de estos artistas eran irreverentes, sensuales y directas. El humor, la vulgaridad y la narrativa autobiográfica eran elementos típicos, así como el uso de materiales de desecho y objetos encontrados; insertar sus obras en un campo específico se hizo muy difícil para sus críticos, ya que además de hacer un uso atípico hasta de los *objetos encontrados*, utilizaban el muro y el piso simultáneamente, o bien, usaban barro (un material entonces sólo utilizado con fines artesanales) y chatarra, cuerdas, basura y libros, en productos estéticos que están asociados con los de sus similares neoyorquinos del *post-minimalismo*, sin la frialdad intelectual de estos.

ARTE DE LUZ Y ESPACIO.

El uso de materiales radicalmente innovadores para hacer obras de arte, así como la desmaterialización del objeto artístico caracterizan a las obras de *arte de luz y espacio*.

Aunque es tan inmaterial como el arte conceptual, este tipo de obras se enfoca más a los sentidos que a las ideas; su principal objetivo es afectar al espectador solamente a través de la percepción. Estas obras han sido inspiradas frecuentemente por interpretaciones metafísicas o científicas; p.e.: muchas obras de Michael Asher, Robert Irwin, Eric Orr y James Turrel se han originado de la investigación de la pérdida de alguno de los sentidos. En algunos casos, los elementos de la naturaleza son partes importantes de este tipo de obras: la luz natural, el sonido del viento, el paso del tiempo, etc. son los protagonistas de la sensación del espectador.



Robert Irwin, *Sin título*, 1968.

ARTE POVERA

Acunado por el crítico italiano Germano Celant en 1967, el término *Arte Povera*, que significa "arte pobre", se refiere a obras usualmente tridimensionales, creadas con materiales cotidianos. Las asociaciones evocadas por materiales como cemento, mecates, varillas, ramas o periódicos contrastan agudamente con aquellos que la escultura tradicional requiere, como la piedra y el metal. Los materiales, sin embargo, no eran la única preocupación de los artistas del *Arte Povera*, así que no cualquier obra hecha con "materiales pobres" o de desecho puede ser considerada como tal.

Conjuntando un idealismo acerca del poder redentor de la historia con una fuerte raigambre en el mundo del material, han construido una amplia imaginaria basada en la enunciación de metáforas acerca de la naturaleza, la historia del arte y la vida cotidiana, haciendo de esta manera el típico choque -o reconciliación- de opuestos

como fuente de inspiración para su obra. Michelangelo Pistoletto, por ejemplo, evoca el tema de la estratificación en clases sociales presentando una estatua de la Venus de Milo contemplando una pila de alfombras de colores brillantes en su *Venus de las alfombras* (*Venus of the rags*) de 1967, habiendo recogido las alfombras en los alrededores de la galería, situando su instalación en el terreno sociológico y geográfico de un vecindario en particular.

El término *Arte Povera* se ha aplicado exclusivamente a artistas italianos perfectamente identificados en un contexto histórico específico (Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto y Gilberto Zorio) que podría ubicarse entre los años sesentas y setentas.



Michelangelo Pistoletto, *Venus de las Alfombras*, 1967.

ARTE DE PROCESO.

En el *arte de proceso* los medios cuentan más que el resultado. El artista echa a andar un proceso y a veces espera resultados. Por ejemplo, Eva Hesse usaba materiales maleables como fibra de vidrio o látex para crear formas abstractas que parecieran haber tenido origen en la interacción de estos materiales inestables y que están lentamente descomponiéndose en el tiempo. En las cajas acrílicas de Hans Haacke o *cajas de clima*, el agua se condensa y evapora en respuesta a los cambiantes niveles de luz y temperatura de cada lugar donde sean expuestas.

El arte de proceso fue legitimado por dos importantes exposiciones realizadas en 1969: *WHEN ATTITUDES BECOME FORM*, curada por Harald Szeeman para la *Berne Kunsthalle* y *PROCEDURES/MATERIALS*, curada por James Monte y Marcia Tucker para el *Whitney Museum* de Nueva York. Pueden ser considerados antecedentes del *arte de*



Lynda Bengio, *Rapido*, 1969.

proceso las pinturas de salpicaduras (*dripping*) de Jackson Pollock, así como las pinturas de Helen Frankenthaler, ya que para ellos la aparición de la obra -como producto- dependía parcialmente de los procesos accidentales dados por la viscosidad de las pinturas o de la mezcla fortuita de colores sobre la tela.

El *arte de proceso* surge como una reacción ante la frialdad y el formalismo impersonal del arte *minimalista*, por ello se convirtió en una especie de catalizador en su tiempo, ya que sus artistas

intentaron imbuir en su obra la impermanencia de la vida, usando materiales como hielo, agua, pasto, cera y fieltro. La experimentación con estos materiales y otros condujo a que muchas de las obras producidas durante este período, pudieran existir exclusivamente en los estudios de los artistas y ser contemplados sólo en foto, hecho que reflejaba un interés en la experiencia en sí misma y no tanto en los productos. El *arte de proceso* puede considerarse, en su producción objetual, parte del *post-minimalismo*, por eso sus principales exponentes pueden identificarse en ambas clasificaciones, entre otros: Eva Hesse, Hans Haacke, Robert Morris, Lynda Benglis, Richard Serra, Barry Le Va, Keith Sonnier. También han sido considerados artistas procesuales Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Agnes Denes, Sam Gilliam.

También se ha calificado como *arte de proceso* a obras más complejas hechas por artistas cuyos intereses van hacia la búsqueda de un impacto en los procesos sociales y políticos, o bien hacia procesos de metamorfosis del arte mismo, de cambiar su comportamiento. El mismo Hans Haacke ha elaborado obras que ponen en evidencia los nexos de instituciones relacionadas con el arte y sus miembros con las corporaciones armamentistas o con empresas transnacionales de dudosa ética. Beuys también hizo de su vida entera y del conjunto de su obra un gran proceso cuya meta era la creación de una nueva autoconciencia por parte de la humanidad en su conjunto.

BODY ART.

Es una derivación del *Arte Conceptual*, desarrollada durante el final de los años sesentas y en los setentas; precursores del *Performance*, sus representantes (entre otros: Marina Abramovic y Ulay, Vito Acconci, Chris Burden, Terry Fox, Gilbert and George, Rebecca Horn, Barry LeVa, Tom Maroni, Ana Mendieta, Linda Montano, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Gina Pane, Mike Parr, Klaus Rinke, Jill Scott y Stellarc.) utilizaban su propio cuerpo como material para realizar la obra en una concepción que ellos denominaban escultórica o pictórica, más que teatral.

Regularmente, el *Body Art* tomó la forma de eventos y ejecuciones privadas o públicas contempladas posteriormente en forma de fotografías o videocintas como *documentos*.

Frecuentemente motivadas por motivaciones espirituales o masoquistas, las obras de *Body Art*, variaban enormemente: Chris Burden se hizo balacear, Gina Pane se rebanó la piel en patrones precisos con navajas de afeitar, Terry Fox intentó levitar después de



Chris Burden. Nunca verás mi rostro en Kansas City, 1971

construir lo que llamó un ambiente galerístico "sobrenatural", etc.

COLLAGE.

El término *Collage* procede del verbo francés *coller* (pegar).

Picasso produjo el primer *Collage* "artístico": *Naturaleza muerta con silla de bejuco*. (1912), pegando sobre la tela un pedazo de plástico impreso con una textura parecida al bejuco; haciendo esto en vez de pintarlo reinaguró la confusa distinción entre realidad e ilusión en la obra de arte. Después de la Primera Guerra Mundial, los artistas de *Dadá* transformaron despojos callejeros o escombros en *collages* casi siempre perturbadores. Algunos alemanes pertenecientes a la época *Dadá* generaron técnicas de collage usando recortes y retazos fotográficos, conocidas hoy día como *fotomontaje*. Algunos importantes practicantes del *collage* han sido Bruce Conner, Richard Hamilton, David Hockney, Robert Rauschenberg, Larry Rivers o Lucas Samaras, cuyos materiales de trabajo han sido desde pedazos de revistas, anuncios de periódicos, basura, mapas, ropa vieja o restos de otras obras.



Richard Hamilton,
*¡Qué maravilla que vivir en los años de hoy con dioses, tan
apropiables!*
1956.

DADÁ.

Dadá, un movimiento de *vanguardia* de principios del siglo XX, tomó su nombre del diccionario al azar, en un gesto de ironía contra-vanguardista por parte del poeta Tristán Tzara. *Dadá* se desarrolló durante y después de la Primera Guerra Mundial en las ciudades de Zurich, Nueva York, Barcelona, Berlín, Colonia y París, inicialmente como una respuesta a la exorbitante cuota de vidas -más de diez millones- cobrada por la conflagración; que la nueva tecnología de la era de la máquina, pudiera generar tal estrago hizo a muchos considerar que el precio de los beneficios materiales de la modernidad eran demasiado altos. los artistas de *Dadá* culparon a las fuerzas supuestamente racionales de la sociedad de llevar a la civilización europea a la autodestrucción, en nombre de un supuesto desarrollo



Marcel Duchamp, *Aire de Paris*. 1919.

tecnológico y científico. Ellos respondieron con un tipo de arte que era lo opuesto a lo racional: simultáneamente absurdo y juguetón, confrontativo y nihilista, intuitivo y emotivo.

Dadá entonces no es un estilo, ni siquiera es un conjunto de estilos, es más bien un modo especial de ver el mundo. Sus actitudes no está encerradas exclusivamente en sus obras de arte; activos como ciudadanos-provocadores más que como productores de obras de estudio, los dadaístas organizaron eventos públicos cuyo carácter puede calificarse de incendiario. Los resultados variaban desde programas de agitación a través de múltiples medios en el *Cabaret Voltaire* en Zurich anticipándose a los llamados *Performances*, hasta las invenciones en forma de cuestionamientos cuasi-filosóficos elaborados por Marcel Duchamp. Por ejemplo el *Ready-made*.

El agresivo absurdo propagado por los dadaístas en muchas de sus obras provocó la ira de muchos espectadores. Aún cuando mucho del arte modernista tomó una posición crítica hacia la burguesía, *Dadá* también fue la vanguardia modernista más destructiva no sólo hacia aquel sector social, sino también contra la clase media y su moral entumecida e hipócrita.

Irónicamente, mucha de la producción de *Dadá* que en su época había sido profundamente rechazada y despreciada incluso, hoy está perfectamente integrada al mercado del arte. Duchamp, uno de sus paladines es hoy reverenciado, junto con Picasso, como uno de los artistas más influyentes del siglo XX.

Los principales miembros de *Dadá* fueron: Jean Arp, Hugo Ball, André Bretón, Paul Dermée, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Richard Huelsenbeck, George Hugnet, Marcel Janco, Francis Picabia, Man Ray, Hans Richter, Tristán Tzara y Kurt Schwitters.

DÉCOLLAGE.

Muy básicamente es lo opuesto al *collage*, implicando la remoción de imágenes superpuestas. Esto ocurre espontáneamente en ciudades donde las gruesas acumulaciones de carteles intervenidas por la intemperie eran arrancadas de los muros de las calles y luego expuestas como obras propias. El *Décollage* fue muy utilizado durante los años cincuentas por algunos artistas parisinos pertenecientes al *Nouveau Realisme*, como Hérve Télémaque y Mimmo Rotella. Recientemente, Jacques Villeglé puede ser considerado su más



Jacques Villeglé, *Décollage*, 1961.

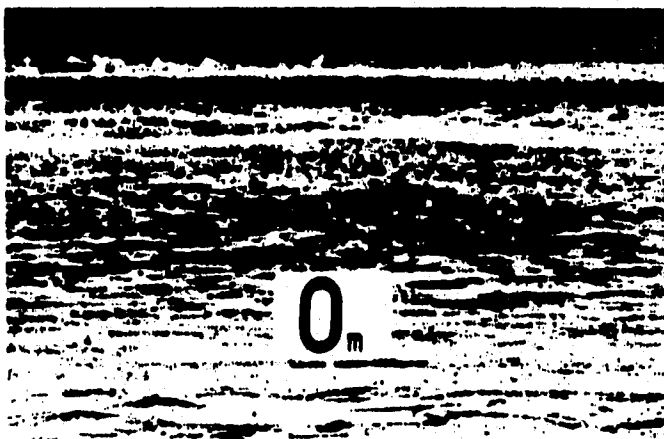
importante representante.

DOCUMENTACIÓN.

La palabra *Documentación* tiene actualmente dos significados: su significado cotidiano se refiere a fotografías, videocintas o materiales escritos relacionados con la creación, exhibición o historia de una obra de arte.

Una noción más compleja de esta palabra se aplica en el *Arte conceptual* -especialmente en las obras de *Earth art* y de *performance*. Algunos *performances* efímeros u obras de *earth-art-geográficamente-inaccesible* como la obra *Semillero (Seedbed)* de Vito Acconci, *El campo iluminado (The Lightning field)* de Walter De Maria, las obras de corta duración de Andy Goldsworthy, las obras sólo visibles desde el aire de Christo, o las observaciones cotidianas de Gabriel Orozco han sido conocidas ampliamente a través de la

documentación. Cuando es realizada por el artista mismo, esta suerte de *documentación* puede ser arte en sí y al mismo tiempo el registro histórico. Como tal, se exhibe y vende como obra a diferencia de la obra que documenta, misma que puede no existir más o haber regresado a su contexto originario como objeto cotidiano o hecho de la realidad (lluvia, peine, acto amoroso, flor, nieve, mar, calor, asesinato, motocicleta, etc.)



Paul Armand Gette, *La playa. Malibu. Verano 1974.*

EARTH ART.

El *Earth art* o *Environmental art* (n.t. con precisión puede definirse como *arte de la tierra* o *arte del medio ambiente*; sin embargo generalmente se ha aceptado su acepción en inglés; al igual que otros términos del arte: *ready-made*, *happening* o *performance*) es un amplio movimiento generado a partir de los años sesentas por artistas que compartían dos preocupaciones comunes en aquella época: el rechazo a la comercialización exagerada de la obra de arte y el apoyo al naciente movimiento ecologista, con una actitud espiritual de "regreso a la Tierra", que a veces llegó a ser una especie de "anti-urbanismo".

El amplio rango de métodos y metas de estos artistas, pueden ser mejor descritos a través de ejemplos. Alan Sonfist ha planteado la recuperación de la apariencia original de diversos entornos urbanos a manera de idealización paisajística, generando sitios

contradictorios o fuera de lugar. Nancy Holt ha construido estructuras arquitectónicas astronómicamente orientadas, con cierta tendencia a recordar aquellas que le anteceden en Stonehenge, Inglaterra. Michael Heizer y Robert Smithson han desplazado toneladas de tierra en los desiertos del Oeste Norteamericano para crear masivas esculturas



que a veces recuerdan primigenias construcciones funerales. Richard Long ha registrado sus excursiones en el paisaje, así como sus arreglos efímeros de rocas y flores a través de fotografías elegantemente compuestas.

La exhibición de la *documentación* fotográfica de dichas obras ha sido una forma estandarizada de operar para los artistas del *Earth art*, así como para los artistas conceptuales. De alguna manera, el así llamado *Earth art* es un equivalente del movimiento europeo *Land art* (en el que se insertan Long, Nils Udo, Hamish Fulton, Joseph Beuys, Ian Hamilton Finlay, Jan Dibbets y otros) y sus principales exponentes son: Michael Heizer, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, Michael Singer, Alan Sonfist, Walter De Maria, Alice Aycock, Christo, Ana Mendieta, Mary Miss, Robert Morris.

ESPACIO ALTERNATIVO.

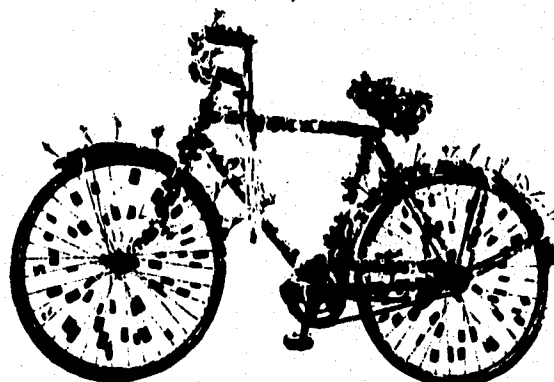
Los *espacios alternativos* como tales aparecieron en Nueva York hacia 1969 o 1970 con la fundación de los siguientes: *Greene Número 98*, *Apple* y el *112 de Greene Street*, todos los cuales eran de pequeña escala y sin fines de lucro, administrados por y para artistas. Estas organizaciones independientes eran consideradas necesarias en una era de una ampliación enorme de la experimentación artística hostil a las instancias museísticas, las galerías comerciales o las cooperativas de artistas. Los espacios alternativos de entonces impulsaron también al *Feminismo* y al énfasis en la *diversidad cultural* presentando obras de africanos asiáticos o latinos, entre otros. A lo largo de los años setentas proliferaron los *espacios alternativos* en las grandes ciudades de Norteamérica, Europa occidental y Canadá, en donde son conocidas como *Galerías Paralelas*. El *pluralismo* de esa década es virtualmente inimaginable sin los *espacios alternativos*, como

sitio para las *instalaciones*, obras de *videoarte*, *performance* y otras derivaciones del así llamado *Arte conceptual*. A principios de los ochentas, la naturaleza de esas organizaciones se diversificó. Los estudiantes recién salidos o graduados de las escuelas de arte encontraron en ellas el mejor foro para expresiones heterodoxas en *video* y *performance*; también algunos *espacios alternativos* evolucionaron hacia instituciones altamente estructuradas con grandes cuerpos técnicos y patrocinados por fundaciones, municipalidades u organismos específicos (n.t.: como el NEA [National Endowment for the Arts] en los Estados Unidos o el FONCA [Fondo Nacional para la Cultura y las Artes] en México). Se ha usado más recientemente la nomenclatura *Organización de artistas* o bien *Organización administrada por artistas*, existiendo incluso asociaciones que las agrupan y legislan (como la NAAO [National Association of Artists' Organizations] en Washington, Estados Unidos).

Irónicamente, la generación de artistas de principios de los ochentas empezó a reconocer tales instituciones como el *stablishment* acarreado el centro de gravedad de las galerías comerciales. Esta actitud se subrayó con la explosión de galerías más o menos convencionales fundadas por artistas en el East Village en Nueva York y posteriormente en otras latitudes (algunas galerías de Nueva York en esa época fueron: Fun, Civilian Warfare, Gracie Mansion, Nature Morte, International with Monument, Metro Pictures, etc. En México, algunos espacios alternativos han sido: La Quiñonera, Zona, Temístocles 44, Zona Azul o La panadería).

ENSAMBLAJE.

Es el equivalente tridimensional del *collage*. Puede rastrearse su origen tanto en Picasso como en Schwitters y, por supuesto, en el *ready-made* de Duchamp. El *ensamblaje* de la rueda de bicicleta sobre un banco de madera (*Roue de bicyclette*, 1913) es su más primigenio antecedente. Previamente conocidos simplemente como *objetos*, los ensamblajes fueron llamados así por primera vez por Peter Selz y William Seitz, curadores del Museum of Modern Art de Nueva York, en la exposición *THE ART OF ASSEMBLAGE* en 1961. El *ensamblaje* implica la transformación de objetos y materiales no-artísticos en esculturas a través de técnicas de combinación y construcción sencillas, como pegar, clavar o soldar. El uso de elementos extra-artísticos, incluso el uso de chatarra, da frecuentemente a estas obras una crudeza perturbadora y a veces, una cualidad poética. En esto, el *ensamblaje* en sus orígenes, compartía con la poesía *Beat* de los años cincuentas un disfrute de las cosas cotidianas y una actitud subversiva hacia la "cultura oficial". Naturalmente, como otros campos visuales contemporáneos, reúne una serie de cualidades que podrían



Pepón Osorio, *Bicicleta*, 1994.

contemplarse como convenciones formales e incluso, conceptuales.

FLUXUS.

El término *Fluxus* fue usado por primera vez por George Maciunas, durante una serie de conferencias en la galería *A/G* de Nueva York; *Fluxus* es un estado de la mente más que una corriente o estilo. *Fluxus* -el flujo- intentaba combatir las tradicionales formas artísticas y sus expectativas materiales (productos), evocando las palabras de Heráclito: *Toda experiencia corre por el flujo de la creación y desaparece*, intentando convertir a la experiencia estética en una existencia dentro de una total consistencia lógica, que es contrastada y vivida con una demanda de totalidad llanamente realizada, haciendo penetrables las fronteras entre la vida y el arte, así como entre las artes por separado -entre música, danza, teatro, gráfica y poesía- negando cualquier división. La circulación fija -transformación y desaparición- debía ser mostrada metafóricamente.

Es evidente que aún cuando en intenciones y en acciones la creación de obras *Fluxus* trataba de romper con las limitaciones disciplinarias de cada campo artístico, llegando en muchos casos a resultados más parecidos a una manifestación política o a una conferencia teatralizada, finalmente las nomenclaturas y convenciones que *Fluxus* generó estaban directamente emparentadas con la música, ya que un buen número de sus integrantes originales habían apuntalado su propuesta a partir de la experiencia educativa que tuvieron con el compositor norteamericano John Cage de 1956 a 1960 en la *New School for Social Research* en Nueva York. Experiencia que, después de todo, marcó algunos de los rumbos más importantes del arte para la segunda mitad del siglo XX; algunas personas que participaron de la enseñanza de Cage fueron: Allan Kaprow, fundador del así llamado *happening*, Nam June Paik, iniciador del *video-arte* y muchos de los propulsores de *Fluxus*: Maciunas, Henning Christiansen, Vostell, Ono, etc. Para los artistas de *Fluxus*, las metas sociales asumieron primacía sobre las estéticas. El fin principal era subvertir las rutinas burguesas relativas al arte y a la vida en toda su amplitud. Los primeros eventos *Fluxus* -que incluían "teatro de guerrilla", espectáculos callejeros,



George Maciunas, Dick Higgins y Ben Patterson, *Actividad en piano*. 1962.

conciertos de música electrónica- eran agresivas manifestaciones de energía libidinal, así como de la anarquía asociada con los años sesentas. Más que una alianza con la cultura, los artistas de *Fluxus*, buscaron la construcción de una nueva cultura, en la que pudieron adherirse muchos artistas, músicos y poetas de vanguardia. La amplitud de medios y materiales hablaba de su amplio rango de posibilidades y recursos discursivos, evidente en los formatos típicos de *Fluxus*. Numerosas formas artísticas eran simultáneamente presentadas en medio de una cacofonía que podría recordar a sus contemporáneos los *accionistas vieneses*, sin la carga de violencia y erotismo extremo de estos últimos. Posteriormente, los *Happenings*, retomarían este tipo de dinámicas de una manera más

humorística y abierta a lecturas dispares. La actividad *Fluxus* no se limitaba a eventos en vivo, ya que también incluyó obras por correo y objetos; una aportación interesante de *Fluxus* fue también el *arte-sello*, usado en conjunto con otras de las mencionadas áreas de su interés. Los artistas de *Fluxus* (entre otros: Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filiou, Ken Friedman, Dick Higgins, Ray Johnson, Alison Knowles, Arthur Köpcke, George Maciunas, Jackson McLow, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Patterson, Brion Gysin, Daniel Spoerri, Frank Trowbridge, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Watts, Lamonte Young) son precursores del *performance*, del *arte de proceso* y del *Arte conceptual*.

GUTAI.

El grupo experimental *GUTAI BIJUTSU KYOKAI* (que significa Asociación de arte concreto) fue fundado en Osaka en 1954 bajo la influencia del maestro Jiro Yoshihara, incluyendo artistas como Shimamoto Shozo, Yamazaki Tsuruko, Yoshida Toshio, Akira Kanayama, Saburo Murakami y Kazuo Shiraga. Se ha considerado una fuerte influencia de corrientes tan diversas como la *action painting* y los gestualismos



expresionistas abstractos, así como del *happening*, de *Fluxus* y otras expresiones de acción en vivo. A su vez se ha mencionado que una de las influencias del grupo *Gutai* fue el informalista Georges Mathieu, a quien observaron en una transmisión televisiva ejecutando una de sus enormes pinturas en vivo y ante una audiencia, de tal forma que los japoneses llevaron el proceso físico exhaustivo de producción de una obra hasta un nivel extremo: se sumergían en lodazales de barro para *moldearlo*, o bien, obsequiaban proyectiles de pigmento a los espectadores para que colectivamente los arrojaran hacia telas

Tanami Kudo, *Amuro, happening*, 1967.

blancas, pintando las obras.

HAPPENING.

El nombre *Happening* (Suceso, acontecimiento), se deriva del nombre de la obra de Allan Kaprow *18 HAPPENINGS IN 6 PARTS*, presentada durante su primera exposición en la galería *Reuben* de Nueva York en 1959. Un evento multimedia cuidadosamente ensayado se desplegó en el interior de las tres salas de la galería; en él, los ejecutantes leían fríamente fragmentos de textos (por ejemplo: *Ayer iba a hablar de un tema apreciado por todos ustedes: el arte... pero fui incapaz de empezar*) asumiendo poses extrañas, pintando telas, tocando el violín, la flauta y otros instrumentos. mientras esto sucedía, la audiencia se desplazaba de una sala a otra cuando se le indicaba, formando de esta manera, parte de la obra, como e indicaba en la invitación al evento. Era responsabilidad del público descifrar el significado de tales hechos inconexos, ya que Kaprow advertía que "la acción no significará nada claramente formulable, en lo que al artista se refiere". Kaprow definió al *happening* como un *ensamblaje* de eventos ejecutados o percibidos en más de un tiempo y lugar -es decir una obra de arte ambiental (referente al contexto circundante al espectador) activada por espectadores y ejecutantes. Los artistas que hacen *happenings* nunca emitieron un manifiesto grupal que definiera esta forma artística, lo que genera una gran elasticidad y variedad dentro de sus posibilidades. Aunque no existe un vínculo con los artistas de *happening*, los eventos creados por los japoneses del grupo *Gutai* pueden ser vistos como un antecedente de importancia. Más claramente puede rastrearse una herencia en la figura y obra de John Cage quien difundió ampliamente las acciones aleatorias, arreglos y composiciones basadas en el azar de los dadaístas, durante sus cursos en el *Black*



Red Grooms. *Edipus in Athens*. 1969.

Mountain College de Carolina del Norte y posteriormente en la New School for Social Research de Nueva York, lugar donde fue maestro de la mayoría de los futuros artistas del *happening* a mediados de los años cincuentas. La mezcla de medios y la preocupación por incluir la vida cotidiana en los *happenings* fue parte de un fenómeno más amplio: el *Pop*. El *happening* fue practicado de principios hasta mediados de los años sesentas por: Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Carolee Schneeman y Robert Whitman, entre otros.

INSTALACIÓN.

El significado cotidiano del término *instalación*, se refiere al acto de colgar pinturas o al arreglo de objetos en una exposición. (n.t. sin contar la acepción relativa a la reparación o construcción de los servicios domésticos y de oficina: la *instalación* de gas, la *instalación* de luz, la *instalación* del Internet, la *instalación* del cableadoXXX).

El menos genérico y más reciente significado de este término se aplica a obras de arte realizadas en y para un sitio específico (*site-specific*); en este sentido, la instalación es creada especialmente para un espacio en una galería o sitio al aire libre e implica un conjunto de partes u objetos que son una sola obra, no es la reunión de varias piezas independientes, construida o ensamblada de acuerdo a partir de las connotaciones simbólicas o signicas que pueda sugerir física o históricamente el lugar.

La *instalación* provee al espectador con la experiencia de estar rodeado y ser parte él mismo de la obra de arte, como podría suceder en la observación de una obra mural o en la experimentación de una catedral o un jardín.

A diferencia de muchas otras expresiones plásticas, la mayoría de las veces las *instalaciones* no son consumibles como mercancía (sin embargo, un artista puede ser comisionado para realizar una *instalación* con sueldo o subvención) ni son transportables, como es el caso de la escultura, ya que sería contradictoria su calidad de *obra de arte para un sitio específico*. Claro que para su ejecución no existen reglas ni censores que lo impidan. Las *instalaciones* generalmente son exhibidas por períodos breves para después ser desmanteladas, dejando solamente su documentación. La indefinición o exagerada laxitud del término ha permitido que se aplique indistintamente a obras que, con rigor académico (o policiaco) nunca podrían ser *instalaciones*.

Algunos de sus pioneros y principales exponentes han sido, por citar solo a algunos: Terry Allen, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Jonathan Borofsky, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Chris Burden, Terry Fox, Robert Gober, General Idea, Group Material, Hans Haacke, David Ireland, Robert Irwin, Ilya Kabakob, Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Donald Lipski, Walter De Maria, Tom Marioni, Mario Merz, Antonio Muntadas, Nam June Paik, Judy Pfaff, Michelangelo Pistoletto, Ulf Rollof, Sandy Skoglund, James Turrel, Bill Viola. En México, los precursores de la *instalación* fueron los artistas integrantes de la generación de *Los Grupos* (sobre esta generación [*Grupo SUMA, Marzo, Proceso Pentágono, No-Grupo, Taller de Arte e Ideología,*

Tetraedro, Tepito Arte Acá, Germinal, el Colectivo, Taller de Investigación Plástica, Peyote y la Compañía, entre otros] se puede encontrar información en el catálogo de la exposición DE LOS GRUPOS LOS INDIVIDUOS, presentada en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México; sobre grupos posteriores [ATTE. La Dirección, La Resistencia Eléctrica, Con la Equis en la Frente], la información más escasa), quienes realizaban



Martin Kapperberger, *Comiso el interior del bosque de abedules en un momento que sus palabras hacen efecto pronto.* 1990.

lo que en esa época se llamaba *ambientación* aunque tuviera poco o nada que ver con el medio ambiente o con el contexto en que se presentaran.

KITSCH.

La palabra *kitsch* se refiere a los objetos y fenómenos artísticos populares y cotidianos no considerados parte de la así llamada *alta cultura* o de las *Bellas Artes*, se refiere también al así denominado *arte de género*. Por supuesto incluye las efigies de santos, los souvenirs, las tarjetas postales, el culto a la lucha libre, la pintura sobre terciopelo, así como las ilustraciones para portada de cuaderno o de novelas cursi o incluso la popularización de imágenes procedentes de la arena política. El término procede del verbo alemán *verkitschen*, que quiere decir abaratar, por lo que implica una revisión o agrupamiento de todos los productos culturales visibles y *subterráneos* de la industria del útese y tírese, de los medios masivos y de la tendencia absurda a diferenciar el buen gusto. El crítico Clement Greenberg ha caracterizado al *kitsch* como una retaguardia del arte en oposición a la vanguardia. En su texto *AVANT-GARDE AND KITSCH*, publicado en la revista *Partisan Review* de otoño de 1939, observa que el *kitsch* "opera por medio de fórmulas... que parten de experiencias de sustitución y de sensaciones falseadas. Cambia de acuerdo con el estilo, aunque siempre permanece el mismo. El *kitsch* es el epítome de todo aquello que es falso en la vida actual". En se entonces Greenberg reunía en el *kitsch* al jazz, a los anuncios, a las películas de Hollywood, la ilustración publicitaria y a varios fenómenos más que hoy día son denominados como parte de la cultura popular y, aunque su concepción es demasiado abierta, su descripción acerca de cómo funciona puede considerarse apta. Actualmente se usa el término para denigrar objetos considerados de *mal gusto*.

Con el advenimiento de la cultura y el arte Pop y su implícita y diversa valoración de la cultura popular a principios de los sesentas, la actitud hacia el kitsch también cambió. Aquello que había sido desechado por vulgar era ahora defendido por individuos que estaban en alerta sobre el estatus denigrante de sus preciados objetos. Esta actitud irónica hacia el kitsch fue conocida como *camp*, a partir del ensayo *NOTES ON 'CAMP'* publicado por Susan Sontag en *Partisan Review* en la edición del otoño de 1964. Dado que el oscurecimiento de las diferencias entre la cultura popular y la alta cultura ha sido una de las estrategias más importantes en la abolición del modernismo y durante el desarrollo del posmodernismo, las actitudes hacia el kitsch han ido variando



Jeff Koons, *Domador*, 1988.

de tiempo en tiempo, para convertirse en uno de los temas favoritos de artistas de todas las latitudes casi de manera sintomática.

MINIMALISMO.

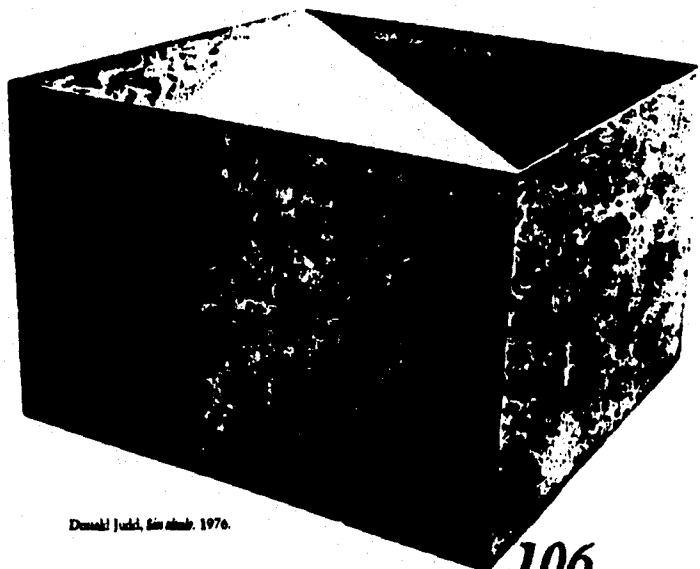
El término *minimalismo* surgió de los escritos de la crítica Barbara Rose a mediados de los sesentas, principalmente del artículo *ABC ART*, publicado en *Art in America* en su edición de octubre de 1965; en éste, Rose no aplicaba el término a una generación u obra en especial, sin embargo hablaba de un conjunto de artistas que estaban produciendo obras que estaban siendo llevadas al *mínimo*. Se refería a la meta -autoimpuesta por esta generación de artistas norteamericanos- de reducir a la pintura y a la escultura hasta lo más esencial, intención hasta cierto punto todavía modernista que los condujo a una *abstracción geométrica* limpia y directa.

Con obvias raíces en el *constructivismo*, el movimiento *minimalista* fue fuertemente influenciado por la claridad y hieratismo de la obra de grandes artistas como Barnett Newman, Ad Reinhart, David Smith y Josef Albers.

El *minimalismo* es el primer movimiento de trascendencia internacional cuyos integrantes originales son todos artistas nacidos en los Estados Unidos: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Richard Serra. También pueden ser considerados como minimalistas: Ronald Bladen, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, John McCracken, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Robert Ryman, Tony Smith, Frank Stella. En otras latitudes: Kishio Sugo, Katsuo Yoshida, Nobuo Sekic, Mathias Goeritz.

La pintura *minimalista* eliminó toda representación en imágenes, también se desvinculó de cualquier espacio pictórico ilusorio e favor de una simple imagen unificada, frecuentemente compuesta de pequeñas partes arregladas de acuerdo a una trama. No obstante su tendencia hacia las composiciones regularmente basadas en cálculos matemáticos, las pinturas *minimalistas* varían ampliamente: -desde la evocación de lo sublime en las pinturas casi monocromas de Agnes Martin o Robert

Ryman hasta los sobrios y rigurosos ensayos de geometría de Robert Mangold y Brice Marden. El *minimalismo* ha sido más frecuentemente asociado con la escultura que con la pintura. La *escultura minimalista*



Donald Judd, *Six cubes*, 1976.

también eliminó la representación de imágenes, los pedestales (la mayoría de las obras están hechas a escala humana) e incluso eliminaron casi totalmente la mano del artista (es decir, el artista, a veces no hacía la obra). Típicamente producida por fabricantes industriales, esas formas geométricas elementales fueron conocidas como *estructuras primarias*, después de la influyente exposición con el mismo nombre organizada por Kynaston McShine en el *Jewish Museum* de Nueva York en 1966. Dedicados al ideal de construir formas nuevas, más que reciclar las ya existentes, los escultores minimalistas esperaban trascender la mera producción de objetos artísticos produciendo obras tridimensionales que remontaran los límites entre la vida cotidiana y el arte. A pesar del interés de los artistas por infiltrar su obra en ambientes urbanos, el público generalmente encontró sus obras bastante inaccesibles. Irónicamente, el *minimalismo* se convirtió en el estilo escultórico escogido para las colecciones reunidas por las grandes corporaciones durante los años setentas, al tiempo en que el *International Style* en la arquitectura y el diseño de interiores, era el estilo que simbolizaba al poder corporativo de entonces. El *minimalismo* dominó durante los años sesentas, tal como el *expresionismo abstracto* dominó los cincuentas y como ningún estilo dominó en los setentas. variantes del *minimalismo* se desarrolló en México y en Japón, donde una vertiente llamada *Mono-ha* se desarrolló en Tokio de 1968 a 1970.

El término *post-minimalismo* fue acuñado por el crítico Robert Picus-Witten y apareció por primera vez en el artículo *EVA HESSE: POST-MINIMALISM INTO SUBLIME*, en el *Artforum* de noviembre de 1971. Pincus-Witten lo usó para diferenciar las obras colgantes de plomo vaciado en forma de tiras de Eva Hesse -una aproximación a algunas obras de Richard Serra- de las bandas prefabricadas de Donald Judd y Robert Morris anteriores al *minimalismo* de 1969. Entre los post-minimalistas también se encontraban Jackie Winsor, Alan Saret y Joel Shapiro.

Hacia el inicio de los años ochentas se vio una revaloración -crítica- de las obras frías

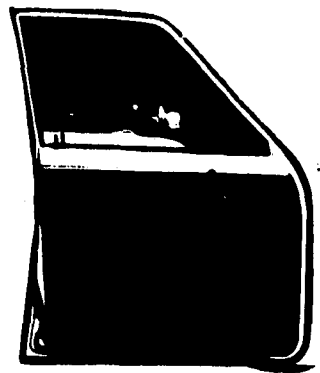


Jackie Winsor, Cuadrado de espejos, 1973.

y supuestamente poco expresivas de los *minimalistas*, principalmente por parte de jóvenes artistas que reaccionaban en contra de la emergencia del *neo-expresionismo*.

MÚLTIPLE.

Un *múltiple* es una obra de arte tridimensional producida en serie. Los *múltiples* han sido raramente hechos en grandes cantidades, a pesar de la gran cantidad de retórica en torno a la posibilidad actual de producir masivamente obras de arte. Son parte de una larga tradición; desde el *Renacimiento* los grabados y litografías, así como la estatuaria (en bronce y porcelana) han sido elaborados por talleres o fábricas en número limitado o ediciones que los hacen más baratos que una obra de arte única, pero tan deseables como un original. Actualmente, los *múltiples* son distribuidos por *art-dealers* y promotores que siempre se refieren a ellos en términos de ediciones.



Edward Kienholz, *Somni*. 1971.

NEO-DADÁ.

El término *neo-dadá* fue aplicado por primera vez a la obra de Jasper Johns, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg y Cy Twombly en un artículo sin firma aparecido en la edición de enero de 1958 de la revista *Arms*. Aunque se asociaba principalmente a la obra de Johns y Rauschenberg, más que a la de Kaprow y Twombly, posteriormente se aplicó a la producción de otros artistas como Wallace Berman, Bruce Conner y Edward Kienholz. La evocación de *Dadá* en aquella revista se refería a dos aspectos de ese movimiento: primero, había una sensación de ambigüedad y paradoja en las pinturas de tiro al blanco, números y mapas realizadas por Johns, que de alguna manera recordaba el ánimo dadaísta; y segundo, había una conexión con Marcel Duchamp, Kurt Schwitters y otros artistas de *Dadá*, en el uso por parte de Rauschenberg de chatarra y *objetos encontrados* que, en sus *combinaciones* -híbridos de pintura y escultura- operaban de manera similar a algunas obras de aquellos. En una de sus *combinaciones*, utilizó su propio colchón como lienzo. El *neo-dadá* proporcionó un excelente puente entre el *expresionismo abstracto* y el Pop; Johns y Rauschenberg compartieron una inicial predilección por las dinámicas gestuales del *expresionismo abstracto* así como el rechazo por lo sublime de este, favoreciendo más una imaginaria basada en lo cotidiano. Puede verse como el paralelo norteamericano del *Nouveau Réalisme*.



Robert Rauschenberg, *Abstract*. 1969.

NOUVEAU REALISME.

El término *Nouveau réalisme* (Nuevo realismo) fue acuñado por el crítico francés Pierre Restany y apareció en un manifiesto firmado por varios artistas franceses el 27 de octubre de 1960. Entre sus principales integrantes se cuentan: Arman, César, Christo, Yves Klein, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely. Los artistas del *Nouveau Réalisme* favorecían la entera crudeza de la vida cotidiana sobre las elegantes obras de la corriente abstracta de los años cincuenta en Europa, conformándose fuertemente a través de un amplio rango de prácticas artísticas emergentes como un movimiento de reacción ante la dominación



internacional del *Expresionismo abstracto*, del *Informalismo* y del *Tachismo*. Compartían esta actitud con sus contemporáneos norteamericanos *neo-dadaístas*. El manifiesto que firmaron y emitieron los nouveaux realistes llamaba simplemente a "nuevas aproximaciones a la percepción de lo real". Su vaguedad dio excelente abrigo a la amplitud de niveles en que sus obras se inscribieron. Por ejemplo, Arman construía ensamblajes con objetos domésticos envasados en cajas de acrílico; Daniel Spoerri hacía permanentes los restos de desayunos y comidas de otras personas, mostrándolos a manera de pinturas; Jean Tinguely construyó máquinas autodestructivas; Yves Klein fue popular por realizar pinturas utilizando a mujeres desnudas como herramienta pictórica durante ejecuciones en recepciones elegantes y aristocráticas; Mimmo Rotella exponía acumulaciones de carteles arrancadas de los muros parisinos; Christo se dedicó a empaquetar desde pequeños objetos hasta islas y edificios con envolturas casi siempre de plástico; César hacía bloques coloridos de estructuras geométricas simples a través de la compresión de autos enteros y chatarra en general; Niki de Saint Phalle elabora esculturas que deambulan entre lo artesanal, lo primitivo y lo *kitsch*.

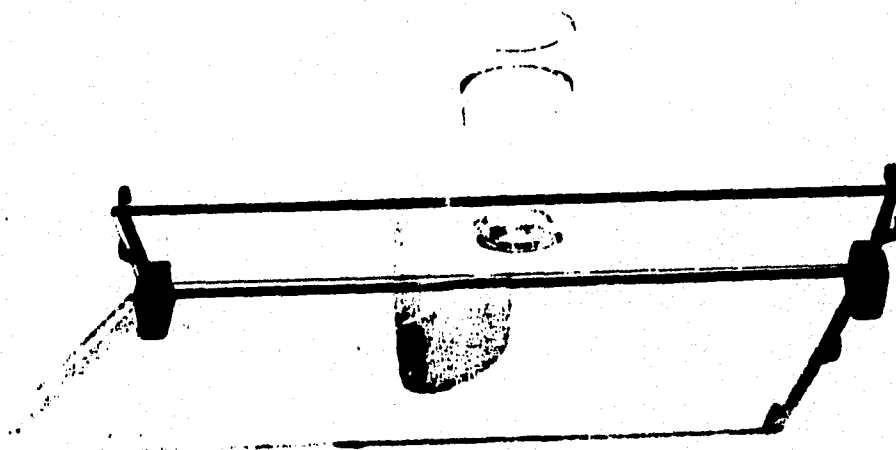
OBJETO ENCONTRADO.

Un *objeto encontrado* (*Found object, objet-trouvé*) es un objeto dado al que se le da una nueva identidad como obra de arte o como parte de ella. El artista que echó a andar este tipo de propuesta fue Marcel Duchamp, aunque Georges Braque y Pablo Picasso ya habían sido pioneros en el uso de materiales no-artísticos en sus obras, claro que ellos los modificaron notablemente antes de incluirlos en las obras.

Duchamp empezó en 1913 a experimentar con lo que bautizó como *Ready-made*; después de añadirle un nombre a un objeto inalterado, producido en serie -por

ejemplo un mingitorio o una pala para remover nieve- lo exponía convertido en una escultura *ya-hecha*. Su intención era enfatizar la base intelectual y el proceso de la obra de arte, distrayendo la atención del mérito basado en el acto físico implicado en la creación. Otros artistas surrealistas y de *Dada* extrajeron de los *objetos encontrados* un potencial nostálgico que fue aplicado en obras ciertamente menos cerebrales que el *Ready-made* duchampiano.

Después de la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas han aplicado objetos encontrados en sus obras de maneras muy variadas y con propósitos más diversos aún. Desde el uso de muebles, maniqués, restos de volantines y carruseles por parte de Edward Kienholz hasta los hiperteorizados ensamblajes de objetos domésticos de Haim Steinbach en los que se plantea la polivalencia (funcional, decorativa y expresiva) del *objeto encontrado*; pasando por los trineos de perros adosados a una ambulancia por Beuys en forma de autorretrato, casi siempre, el uso de los *objetos encontrados* añade a las obras un contenido o significado relacionado con su uso original o su función supuesta.



Michael Craig-Martin. *Un redid*. 1973.

PERFORMANCE.

El término *performance* es extraordinariamente abierto en cuanto a su significado; desde fines de los años setentas se ha reconocido como la denominación más popular para actividades artísticas presentadas en vivo ante una audiencia y que puede reunir elementos de música, danza, poesía, teatro y video; también ha sido usado retrospectivamente a anteriores eventos de ese tipo, tales como los *happenings*, el *body art*, el *accionismo vienés*, las obras *Fluxus*, etc. Esta confusión o poca claridad en su significado lo ha convertido en un término abusado y elástico a capricho.

El tipo de *performance* que empezó a fines de los sesentas, era originalmente una actividad *conceptual* vinculada principalmente al teatro y a la danza, se desarrollaba en espacios artísticos o al aire libre, podía durar algunos minutos o varios días y raramente se repetía.

Las únicas novedades en este campo son las diversas inclusiones relativas al desarrollo de los medios, de la ciencia, la tecnología (video, holografía, láser, transmisión vía satélite, etc.), en cuanto a recursos se refiere. En su contenido, el *performance* ha tenido un gran impacto sobre todo como medio de expresión plástica para los llamados grupos minoritarios (raciales, feministas, homosexuales) o como resultado de investigaciones de *género*.

Revisar la diversidad de las obras de algunos de sus principales exponentes habla de la variedad y laxitud que implica el término; aún cuando casi siempre implica una forma artística que es un tipo de espectáculo; entre ellos: Vito Acconci, Laurie Anderson, Chris Burden, Scott Burton, Papo Colo, Mike Kelley, Jimmie Durham, Mel Chin, Terry Fox, General Idea, Jan Fabre, Gilbert and George, Guillermo Gómez Peña, Rebecca Horn, Tom Marioni, Tim Miller, Meredith Monk.



Gilbert & George, *Religionists*, 1969.

SITUACIONISMO.

La *Internationale Situationniste* fue fundada en 1957 cuando los integrantes de dos grupos vanguardistas -la *Lettriste International* y el *Movimiento por una Bauhaus Imaginista*- (entre otros Asger Jorn, Guy Debord, Giuseppe Pinot Gallizio, Benjamin Constant, André Bertrand, Piero Simondo, Walter Olmo, François Dufréne, Brion Gysin) se unieron formalmente. Altamente teórico, el *situacionismo* emergió de un análisis de la sociedad occidental que acusaba al capitalismo por haber transformado a los ciudadanos en consumidores pasivos de los eventos -reales, noticiosos, de entretenimiento, publicitarios o culturales- presentados en forma de espectáculos a través de los medios masivos, generando una aterradora despolitización de las personas reemplazando su participación activa en la vida pública. Este punto central del *situacionismo* es expuesto con detalle y agudeza por Guy Debord en su influyente libro de 1967 *LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO*.

Las raíces del *situacionismo* pueden seguirse hasta uno de los objetivos del *surrealismo* en busca de quebrantar la vida convencional de la burguesía y puede, de hecho, ser considerada una forma tardía de *surrealismo* en la que el énfasis en el inconsciente psicológico fue reemplazado por un interés en los conceptos de *détournement* (diversificación o desplazamiento), *dérive* (ira la deriva) y *urbanisme unitaire* (vida urbana integrada o total). Esta última necesitaba la creación de obras de arte que atravesaran los límites que separan a las formas artísticas -pinturas más grandes que edificios, por ejemplo- así como ambientes urbanos como locales en los que se desarrollaran las *situaciones*, es decir actos interactivos socialmente significantes.

Estas preocupaciones teóricas fueron traducidas a una amplia variedad de aproximaciones artísticas con un fundamento intelectual compartido pero sin un estilo común.

A mediados de los años sesentas la labor *situacionista* estuvo más ocupada por la producción de textos teóricos y a la organización política. El movimiento social de 1968 le debe mucho al movimiento *situacionista* y ha quedado inmortalizado en los carteles y caricaturas situacionistas en los que se difundían las metas de la izquierda estudiantil francesa de entonces. La *Internacional Situacionista* fue disuelta en 1972, pero una gran exposición retrospectiva fue montada en el centro *Georges Pompidou* en 1989, generando gran controversia en su intento de presentar a este movimiento altamente politizado a través de sus productos artísticos, ya que esto significaba banalizar y frivolar un proyecto que históricamente había estado en contra de cualquier tipo de legitimación, de tipo estético en este caso.

El situacionismo influyó vitalmente el desarrollo del arte Punk británico, así como a otros artistas europeos orientados conceptualmente, presagiando algunas estrategias posmodernas tendientes a subvertir los idiomas y las intenciones de varias expresiones plásticas, políticas y culturales actuales.



Je ne veux pas
devenir une
machine!

Quel
catalogue!

BSORBA nous habille et nous "cadoujole"
comme une maman.

FUTUR CLOCHAR



Credito pubblicitario

A PROPÓSITO DE MI OBRA

Mi formación original es pictórica, así que de la pintura tomé una manera particular de percibir lo que me rodea, donde principalmente los colores y las cualidades de cada uno generan una aproximación distinta a un espacio determinado. Es a través del color el espacio donde mi trabajo se mueve; cada color habla de sensaciones distintas, el momento de estar en contacto con una experiencia principalmente a través de los sentidos es la vivencia que yo considero más importante. Después de una extensa serie de pinturas realizadas durante mi formación en la ENAP sentí la necesidad de salir de plano bidimensional para elaborar otras obras añadiendo fuentes sensoriales exentas de las limitaciones del formato tradicional de la pintura, por ejemplo atmósferas luminosas, complementos de tipo escultórico o que incluyen además acentos que redundan en las cualidades arquitectónicas del espacio en el que se realiza la obra, características todas estas que, aunadas a las convenciones pictóricas me han permitido construir una obra que no solamente contemplamos, sino que también nos incluye. Desde entonces, el proceso de mi trabajo ha sido una sucesión de series, que me ha permitido profundizar o explorar en varios sentidos un problema. Citaré a continuación algunas de estas series:

1 SERIE DORADOS. 1993.

Esta serie consiste en un grupo de obras cuyo pretexto son distintas metáforas sobre el oro: "No todo lo que brilla es oro": consiste en un grupo de cepillos de dientes, modelados con plastilina epóxica y luego dorados con hoja de oro, semejando joyas. "El tiempo es oro": consiste en un reloj de vidrio soplado que

contiene polvo de bronce. "Los huevos de oro": consiste en una bandeja de acero que contiene ocho huevos de unicel dorados con hoja de oro. Esta serie la expuse en una fábrica de hielo en Phoenix, Arizona, dentro de un congelador de 10 x 5 metros aprox. todas las piezas estaban colocadas sobre mesas diferentes de acero iluminadas con una luz amarilla, buscando enfatizar la sensación de estar dentro de un congelador que, sin embargo era un espacio cálido. Naturalmente, el dorado como color en sí es también significativo de muchas más imágenes que las citadas como pretextos, vale la pena recordar que durante la edad media se representaba al espacio sagrado o divino con oro.

2. SERIE LÁMPARAS. 1993.

Consistió en un grupo de utensilios de cocina de acero inoxidable transformados en fuentes de luz que fueron mostrados a manera de ambientación en una de las habitaciones de Temístocles 44, a la que le agregué al centro tres muros más para respetar el reflejo que producía cada lámpara buscando generar un espacio donde más que los objetos eran los reflejos los que cobraban importancia.

3. SERIE REFERIDA AL NOMBRE DE LOS COLORES. 1993.

Consiste en una primera obra exhibida en el Museo Carrillo Gil, formada por 24 piezas de cuadrados de diez centímetros cuadrados de alfombra de distintos colores enmarcados como pinturas a los cuales les corresponde un nombre caprichoso designado por la fábrica de las mismas, como en un muestrario, nombres que se colocaron en el muro en forma de retícula, en correspondencia con las alfombras enmarcadas; por ejemplo: al verde turquesa se le nombró

Esmeralda, al azul de prusia le pusieron *azul Alberto*, al amarillo ocre le llamaron *Carreta*, al rojo medio *Rubi*, etc.

4. SERIE AZULES. 1993-1995.

Comprende un grupo de obras hechas para un lugar específico, aclarando que no todas son instalaciones: la primera es *Cuarto de juegos* concebida para dos cuartos comunicados de Temistocles 44, donde la saturación era la idea predominante; el primer cuarto tenía pintado el piso de color azul claro y los muros blancos, en una esquina habían unos frascos con agua, jabón y alambres largos con un aro en la punta, que recordaban aquel juego de niños para hacer burbujas, y estaba iluminado con luz azul turquesa lo cual producía una sensación de mayor densidad del aire del espacio o bien, como si se estuviera dentro de una alberca; este cuarto estaba conectado a otro tapizado en los muros con papel floral de dos tamaños, colgando del techo un extenso grupo de aros de manguera de plástico transparente ligeramente azulosos como los muros e iluminado con luz blanca, la luz y la saturación de las flores de la pared hacían desaparecer en ocasiones los aros. La finalidad era producir dos saturaciones una real y la otra virtual.

Doble turno es una obra hecha para un pasillo de la Casa de la Cultura de Tijuana, durante la exposición *INSite 94* que consistió en construir seis "cuartos" (4 muros) de hilo nylon y bolas de plástico azules, la intención era matizar en el día el pasillo de azul, así como en pintura por veladuras oscurecemos un plano, aquí por acumulación se buscaba tornar el blanco de los muros o la luz de las ventanas hacia azul. Coloqué delante de cada tragaluz una

luz azul que al anochecer se encendía haciendo desaparecer los cuartos formando otros nuevos espacios.

Jardín consistió en 750 hortensias cuyos colores iban del violeta al azul comprendiendo una extensa gama, mismas que dispuse a manera de retícula en el patio de **EXteresa arte alternativo**, ocupando los lugares donde había tierra o pasto; finalmente el patio se transformó en un jardín azul habitable.

No me olvides es una pieza que consiste en un acento de color al centro de una puerta de herrería en la casa donde se realizó la exposición **UMMAGUMMA** en Guadalajara, donde puse un sobre de semillas de la flor de color azul llamada así.

5. SERIE BELLEZA. 1994-1995.

Anillo-vitamina-shampoo fue originalmente planteada como múltiple y comprende 75 piezas, cada una incluye un alhajero de acrílico transparente, en su interior a manera de cojín, un shampoo de bolsita personal y sobre este un anillo de acrílico de color translúcido y una vitamina E al centro del anillo. En conjunto, estos estuches resultaban un tablero de colores vibrantes, un mosaico translúcido.

Collar de limones es un hilo nylon de 7 metros a lo largo del cual se encuentran intercalados alhajeros en forma de limones de fieltro amarillo y vitaminas E amarillas también; la idea es hacer un juego entre transparencia y opacidad.

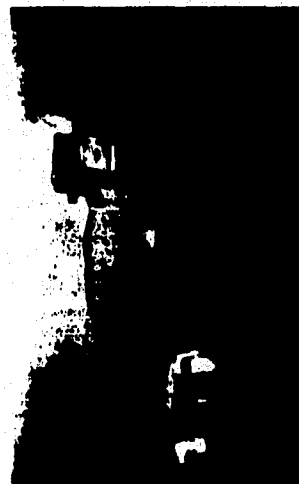
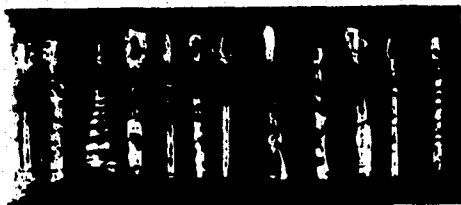
Lupa-maquillaje comprende 5 piezas, cada una está formada por dos lupas transparentes que atrapan en su interior una pastilla de maquillaje color rosa con un grabado en forma de flor; con el tiempo, la humedad y la misma presión

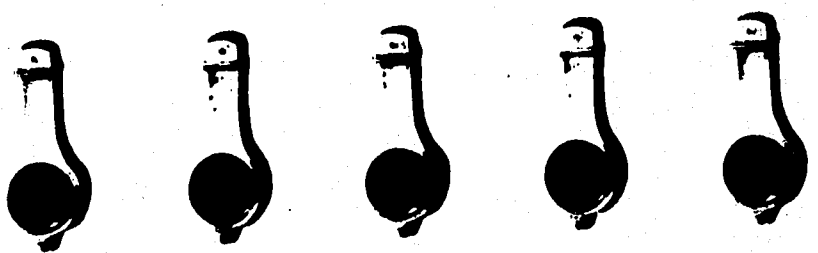
de las ligas que mantienen unida a las dos lentes, el maquillaje sufre deterioro, como agrietarse, desmoronarse y hasta desaparecer el grabado.

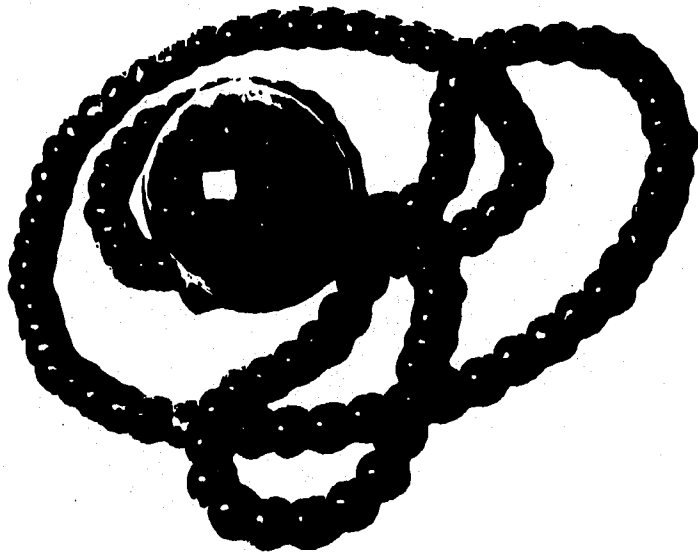
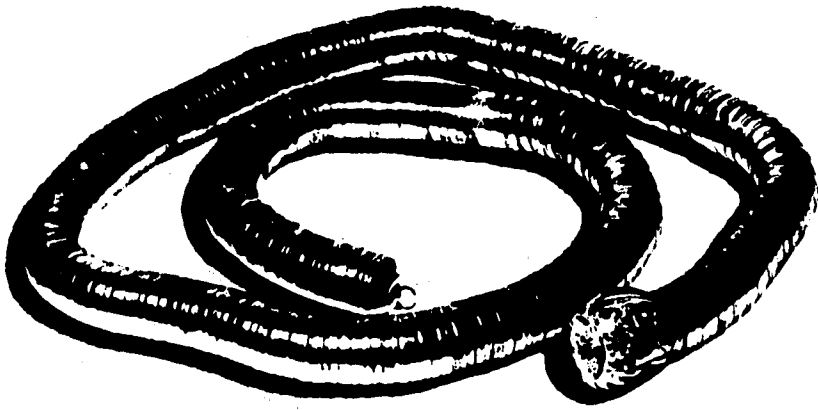
Zapatos-espectro son un grupo de zapatos hechos de acrílico, a cada par le corresponde un color del espectro, así también a cada par le corresponde una forma particular; esta es una línea de zapatos que por su fragilidad y diseño no pueden ser utilizados.

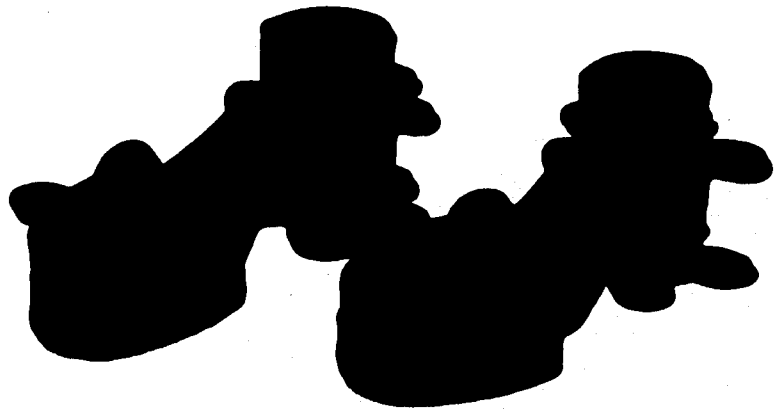
6. SERIE *SOFT KISSES*. 1996

Es un grupo de 19 esculturas de mediano formato partiendo de formas orgánicas, elaboradas con las más variadas estructuras, como papel, cartón, madera, unicel, etc. y recubiertas con parafina de diversos colores, utilizándolas simplemente como formatos tridimensionales para una aproximación netamente pictórica.









121

Mi trabajo consiste básicamente en una sucesión de juegos formales donde el detonador es el color. Durante este proceso abordo las cualidades de un color en especial: si es brillante, translúcido, opaco y cómo lo recibe determinado material, al tiempo que lo contrapongo con un contraste en color o en forma. De este modo debo decir que los temas de las series son un pretexto. Las ideas que despide mi trabajo son comentarios sobre la vida cotidiana, con un interés especial en aquellos objetos que me son familiares o que son parte de un grupo de necesidades que se han vuelto básicas dentro de la vida actual. Sin darnos cuenta los medios nos han convencido de utilizar objetos y productos que responden a un modo de vida ideal, prototipo que nos ha impuesto la sociedad, incluso llegando a desempeñar papeles que nos han atribuido, entrando así en el reino de las apariencias. Nos alejamos cada vez más de nosotros mismos al tratar de acercarnos a ese prototipo. Así que nos encontramos viviendo en un mundo cada vez más artificial. Este espacio artificial genera nuevas dependencias, nuevas formas de producción y compra, estamos rodeados de objetos que satisfacen nuestras necesidades al tiempo que nos generan otras nuevas, vivimos en una sociedad de consumo que, como dice Moles, puede calificarse como "sociedad objetal".¹

El objeto en nuestra vida cotidiana juega un papel fundamental, el de resolver o modificar una situación mediante su utilización; aquí el objeto es un mediador entre nosotros y el mundo, se inserta así en nuestro entorno íntimo. Es importante subrayar la importancia de nuestra vida cotidiana en respuesta a la masificación de la vida social que genera un vacío originado por los

distanciamientos sociales, que busca llenarse entonces con los objetos. Rápidamente hemos dejado de lado el papel de la naturaleza en beneficio de lo artificial. La sociedad es la proveedora de servicios y la productora de lineamientos explícitos como los jurídicos e implícitos como las costumbres. El objeto se convierte en el verdadero testimonio de la existencia de una sociedad industrializada, reemplazando al espíritu colectivo y al individual, funcionando como mediador total con la sociedad: mediador personalizado en la artesanía, impersonalizado en los productos plásticos del supermercado y pseudopersonalizado en el objeto único del anticuario o del coleccionista.

La acumulación de objetos amplía el espacio cotidiano y la ostentación habla de la capacidad de consumo y poder del individuo, así que también podemos hablar de un juego de dominio sobre otros, como de uno de apariencias, donde los objetos son sustitutos a nuestras carencias y compensaciones a nuestras frustraciones.

Los objetos nos disparan mensajes a los cuales reaccionamos aceptándolos o rechazándolos, consumiéndolos o no. La adquisición de un objeto habla de una preferencia personal de gusto o necesidad, pero también de estatus, por ejemplo si el objeto es caro o no, si es anticuado o si está de moda, si es auténtico o es una copia; todo esto habla del individuo que lo consume y a su vez de su necesidad de pertenencia a un grupo de individuos específico.

Las dimensiones esenciales del mundo de los objetos son la complejidad estructural y la complejidad funcional. Junto al plano de los objetos fabricados que constituyen el universo de los objetos, podemos situar el plano de las

empresas que los fabrican, cada una de las cuales tiene su propia complejidad estructural y funcional. Aquí apunta ya una teoría de las relaciones entre industria y mercado. La complejidad funcional se refiere a la diversidad de actos elementales que el individuo puede combinar en la utilización de un objeto y la complejidad estructural se refiere a la diversidad de montajes de órganos que se pueden hacer para obtener un objeto o un organismo complejo.

La tienda es una pared social pública en la que se enfrentan productores, distribuidores y consumidores; es un sistema de exhibición, de renovación, de cristalización del mercado, de creación de deseos y de satisfacción de necesidades; las cuales serán cubiertas temporalmente ya sea por el uso y desgaste del objeto o por el surgimiento de un nuevo objeto más eficiente o más actual, desplazando así a los objetos adquiridos al desván, como llama Moles al lugar de los objetos olvidados y de los recuerdos; aquí entraría la publicidad como un motivador de esta cadena interminable de consumo y desecho, aún cuando algunos objetos lleguen a ser revalorados y recuperados del desván. Aquí valé la pena hacer mención a lo que Moles llama los cementerios de cultura: los museos, que son los depósitos de objetos supuestamente bellos o notables por algo pero universales. El museo nos aleja del universo cotidiano del objeto, pero amplifica una serie de factores de la ordenación del universo que son válidos para todo conjunto o despliegue de objetos.²

En relación con las leyes sintácticas de acoplamiento de los objetos de Moles, haré referencia a una de ellas, la de irradiación del objeto:³ todo objeto irradia a

su alrededor, domina psicológicamente un sector del entorno al que llamaremos volumen propio o esfera de influencia; para valorarlo, el objeto exige un dominio autónomo, vacío de otros objetos de la misma dimensión, éstos volúmenes o superficies de influencia regulan la disposición. Si aumentamos la densidad de objetos en una habitación, la presión psicológica de éstos objetos aumenta también; intensifica la impresión que hacen en el individuo, Moles llama *presión Kátsch* a un volumen de "incompatibilidad" de los objetos.⁴ Esta ley influye sobre todo en la ordenación a media distancia a partir de la percepción global de una habitación. Este punto me parece importante porque subraya el poder del objeto en nuestra cotidianidad, la suma de objetos en nuestro espacio íntimo genera una tensión y percepción distinta a la tensión que genera solo uno de esos objetos, incluso cada individuo crea un espacio íntimo diferente, de este modo podemos percibir a partir del conocimiento de otras cotidianidades a los otros individuos; es decir que una serie de objetos iguales y distribuidos en distintos espacios íntimos, los percibiremos de manera psicológicamente distinta, ya que los diferentes dueños los han personalizado -por ejemplo en el caso de los objetos emplazados por un artista en una instalación- y en ése momento aquellos objetos que eran iguales no lo son más.

La estética del objeto es una parte del universo connotativo: está ligada al placer de tocar, de ver y tener. El valor estético que se le da al objeto puede estar referido al valor universal cultural, al valor dado por la crítica del arte y en algunos casos por un gusto personal hacia ciertas formas. Además intervienen

factores como de qué está hecho el objeto, qué antigüedad tiene, el tiempo de realización, su permanencia y su integración a un estilo reconocido por críticos e historiadores. Así los "objetos de arte" han desafiado al tiempo, convirtiéndose también en una manera de inversión importante.⁵

Pero las cosas han cambiado un poco, hoy en día no importa tanto por sí mismo de qué está hecho el objeto artístico, tampoco si está condenado a desaparecer pronto, ni su tiempo de realización o grado de dificultad. Creo que en estos momentos no podemos afirmar con exactitud cuales son los cánones que dictan el valor de un objeto artístico, aunque al momento de ser creado tiene ya un valor, existe una compleja trama de factores, que actúan en cada caso de manera diferente.

Para concluir pienso que la presencia de los objetos en nuestro entorno próximo y especialmente en nuestro entorno íntimo, ha cobrado una importancia difícil de ignorar, poco a poco estamos sustituyendo con los objetos nuestras necesidades de crecimiento, afecto, deseo, etc., e incluso llegando a perder contacto con los demás individuos, los cuales empiezan a parecer otro tipo de objetos. En esta sociedad de consumo, nos hemos convertido en una serie de partes aisladas que funcionan en beneficio de un mundo de apariencia y de frivolidad donde se es lo que se tiene; así la acumulación de bienes significa poder, seguridad y estabilidad. Paralelamente al mundo de los objetos y en especial al surgimiento de otros nuevos, existe otro de objetos desechados o inutilizados que crece proporcionalmente y que empieza a ahogarnos; ese universo de objetos es nuestro entorno, pero

nosotros también creamos nuestro propio universo, escogiendo los objetos de los que nos queremos rodear generamos nuestro espacio íntimo, es de este espacio del que me interesa hablar: el espacio cotidiano.

Del mismo modo que en las calles nos atrapan determinados objetos, gracias a las insistencias publicitarias, o que poseen formas atractivas o colores llamativos, construyo mi obra seleccionando objetos nuevos y descartados que me atrapan por sus formas o cualidades materiales especiales, como la brillantez y la transparencia, otros que poseen color en sí mismos o los que me funcionan como recipientes de color y en los que vierto productos líquidos coloreados; también aquellos objetos a los que puedo cambiar su función original o aquellos que me gustan en sí mismos y que no pierden su calidad de mercancía. Sobre todo busco en los objetos calidades que me permitan hacer una asociación con la pintura; objetos de distintos tamaños o colocados en distancias constantes a manera de ritmos, los objetos translúcidos que hacen una referencia a una veladura, la acumulación de varios objetos iguales como la suma de varias veladuras, matizando un espacio hacia otro color; la brillantez de un objeto como el brillo que tiene una pintura al óleo o la opacidad mate de un objeto de fieltro como la que ofrece el acrílico en la tela; pero principalmente la organización de una paleta es el inicio de cada obra que hago. De este modo aunque en mi trabajo tengo un interés tridimensional, pienso en principio como si fuera a comenzar una pintura. Así que la paleta es el elemento organizativo de el grupo de objetos que dispongo en un sitio específico, ya que me permite intensificar las relaciones entre los objetos, permitiéndoles irradiar

una tensión más clara, que pueda llegar más rápido a los sentidos: por ejemplo una sensación dulce casi comestible, al colocar un grupo de objetos en una habitación de colores suaves como rosas, amarillos muy claros, azules y verdes casi blancos, dándoles un terminado con parafina casi de repostería como si fueran merengues o chocolates.

Así, finalmente podría decir que me interesa elaborar obras que, de conjunto no pierdan de vista tanto los aspectos que podrían llamarse puramente formales ni los más específicamente conceptuales; dije ya que los temas son en su mayoría pretextos porque preferiría articular los contenidos de las obras (instalaciones, pinturas, objetos o esculturas) en los puntos donde se cruzan las irradiaciones globales del impacto psicológico a partir de los sentidos con los significados precisos de cada parte que las componga (mercancía, basura, paisaje, objeto personal, instrumento de trabajo), para así liberar en la medida de lo posible todo tipo de interpretaciones y diálogos de los espectadores con cada una de ellas.

Notas:

1.- Moles, Abraham. Teoría de los objetos. Barcelona. 1975.

Ed. Gustavo Gili. Col. Comunicación Visual. p.10

2.- Idem. p. 46. A este respecto, vale la pena leer el ensayo *Sobre las ruinas del museo* de Douglas Crimp, incluido en la conocida antología La Posmodernidad reunida por Hal Foster (Ed. Kairós. 1985. México).

3.- Ib. p. 114.

4.- Ib. p. 115.

5.- Ib. p. 131.

OBRAS CONSULTADAS.

Adriani, Götz, Konnertz, Winfred y Thomas, Karin.

1973

Joseph Beuys

Colonia, Verlag-Dumont Schauberg; en

Joseph Beuys: Life and Works.

Woodbury, Nueva York, Barron's. , 1979.

Trad. al inglés por Patricia Lech.

Armstrong, Richard.

1990

Mind Over Matter: Concept and Object. (Cat.)

New York, Whitney Museum of American Art.

Atkins, Robert.

1990

Art Speak.

New York, Abbeville Press.

Baker, Kenneth.

1988

Minimalism.

New York, Abbeville Modern Art Movement.

Ballo, Guido.

1964

Fontana (Cat.)

Roma, Marlborough.

Brand, Jan (Ed.)

1993

Sonsbeek (Cat.)

Amsterdam, Ministerio de Cultura de Holanda.

Battcock, Gregory.

1977

La idea como arte.

Barcelona, Gustavo Gili Ed., Col. Punto y Linea.

- Benezra, Neal.**
1990 Affinities and Intuitions.
Chicago, Thames & Hudson, Art Institute of Chicago.
- Benjamin, Andrew (Editor huésped).**
1993 "Installation Art" en: Art & Design
Magazine. Londres, A&D Profile
No. 30 (Edición Especial).
- Biggs, Lewis.**
1986 Entre el Objeto y la Imagen. (Cat.)
Madrid, Ministerio de Cultura y The British Council.
- Caiger-Smith, Martin.**
1994 The Epic and the Everyday (Folleto).
Londres, Hayward Gallery.
- Cameron, Dan.**
1987 El Arte y su Doble (Cat.)
Madrid, Fundación Caja de Pensiones.
- 1991** El Jardín Salvaje (Cat.)
Madrid, Fundación Caja de Pensiones.
- 1994** "Food for thought", Frieze International Art Magazine.
Londres, June, July, August, 1994.
- 1989** What is Contemporary Art? (Cat.)
Sweden, Rooseum.
- Cannon, Steve; Finkelparl, Tom; Jones, Kelly,**
1991 David Hammons: Rousing the Rubble (Cat.)
New York, Institute for Contemporary Art.

- Centre Georges Pompidou (Ed.)
 1994 Hors Limites.
 Paris, Editions du Centre Pompidou.
- De Baere Bart y VanRobaey's Piet.
 1994 Beelden Buiten 1994 (Cat.)
 Tiel, Cultureel Centrum Gildhof.
- De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola, Petry, Michael.
 1994 Installation Art.
 Londres, Thames & Hudson.
- Dunbar, John.
 1970 Roadshow
 Londres, The British Council.
- Dunn, Julie, et al.
 1994 In Site 94 (Cat.)
 San Diego, Commercial Press.
- Elliot, James.
 1990 The Perfect Thought: James Lee Byars (Cat.)
 California, University Art Museum.
- Fernández Arenas José (Coord).
 1988 Arte Efímero y Espacio Estético.
 Barcelona, Anthropos Editorial.
- Foster, Hal (Ed.)
 1983 The anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture.
 s.l., Bay Press.
 en: La Posmodernidad.
 México, Kairós, 1985.
 Trad. Jordi Fibla.

- Centre Georges Pompidou (Ed.)
1994 Hors Limites.
Paris, Editions du Centre Pompidou.
- De Baere Bart y VanRobaeys Piet.
1994 Beelden Buiten 1994 (Cat.)
Tielt, Cultureel Centrum Gildhof.
- De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola, Petry, Michael.
1994 Installation Art.
Londres, Thames & Hudson.
- Dunbar, John.
1970 Roadshow
Londres, The British Council.
- Dunn, Julie, et al.
1994 In Site 94 (Cat.)
San Diego, Commercial Press.
- Elliot, James.
1990 The Perfect Thought: James Lee Byars (Cat.)
California, University Art Museum.
- Fernández Arenas José (Coord).
1988 Arte Efimero y Espacio Estético.
Barcelona, Anthropos Editorial.
- Foster, Hal (Ed.)
1983 The anti-aesthetic; Essays on Postmodern Culture.
s.l., Bay Press.
en: La Posmodernidad.
México, Kairós, 1985.
Trad. Jordi Fibla.

- Freedman, Carl.
1994 "A Nod 's as Good as a Wink"
Frieze International Art Magazine.
Londres, June, july, august, 1994.
- Garraud, Colette.
1994 L' Idée de Nature dans l' Art Contemporain.
Paris, Flammarion.
- Hall, Donald, et al.
1993 Corporal Politics (Cat.)
Boston, Visual Arts Center.
- Heiss, Alanna.
1990 Dennis Oppenheim: 1967-90 (Cat.)
New York, Institute for Contemporary Art.
- Hoet, Jan, et al.
1992 Documenta IX.
Stuttgart, Cantz Edition y Harry N. Abrams, New York.
- 1993 Institute of Contemporary Arts (Folleto).
Londres, The British Council of Great Britain,
Westminster City Council, Rayne Foundation.
- Kuspit, Donald.
1988 Chris Burden (Cat.)
California, Newport Harbor Art Museum.
- Lesley K., Baier (Ed.)
1992 Eva Hesse: A Retrospective (Cat.)
New Haven, Yale University Art Gallery.

- Lyotard, Jean-Francois.**
1984 La Condición Posmoderna.
Madrid, Ed. Cátedra, México, Ed. REI, 1990.
- Maluquer, Elvira (Comp.)**
1988 Punt de Confluenciá (Cat.)
Barcelona, Fundació Caixa de Pensions.
- Marchán Fiz, Simón.**
1972 Del Arte Objetual al Arte de Concepto.
Madrid, 1990, Akal Ed.
- Moure, Gloria.**
1988 Marcel Duchamp.
Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A.
- Muthesius, Angelika.**
1991 Kippenberger.
Germany, Taschen.
- Ono, Yoko.**
1964 Grapefruit.
Buenos Aires, Ediciones De la Flor.
Trad. Piri Lugones.
- Ohrt, Roberto.**
1993 "Actualité du Situationisme" en: Blocnotes.
Paris, No.3, Verano 1993, Daily Museum Ed.
- Picó, Josep.**
1988 Modernidad y Posmodernidad (Comp.)
Madrid, Alianza Editorial.

1994

Quinta Bienal de la Habana (Cat.)
La Habana, Centro Wifredo Lam.

Rodríguez, Ida; Eder, Rita.

1977

Dadá Documentos.
México, Instituto de Investigaciones
Estéticas, U.N.A.M.

Serra, Richard.

1988

Serra: Sculpture 1987-1989 (Cat.)
New York, The Pace Gallery.

Storr, Robert.

1992

Dislocations (Cat.)
New York, Museum of Modern Art.

s/f

Stuart Collection (Folleto).
San Diego, University of California.

Sussman Elisabeth et al.

1993

Biennial Exhibition.
New York, Whitney Museum of American Art.

Sussman Elisabeth.

1993

Mike Kelley (Cat.)
New York, Whitney Museum of American Art.

Theys, Hans.

1993

Panamarenko (Cat.)
Tokyo, Tokoro Gallery.

Van der Marck, Jan.

1974

Piero Manzoni.

México, Plural, Abril 1994.

Trad. Tomás Segovia.

Vogel, Bernhard; Schuchardt, Gerd y Ruge, Manfred.

1995

Dialog der Kulturen.

Erfurt, Configura-Projekt.

Wheeler, Daniel.

1991

Art Since Mid-Century.

Londres, Thames & Hudson.

Wolf, John.

1989

The Art of Gilbert and George.

New York, Thames & Hudson Inc.

Zelevansky, Lynn.

1993

Gabriel Orozco (Folleto).

New York, Museum of Modern Art.

1994

Sense and Sensibility (Cat.)

New York, Museum of Modern Art.

LISTA DE ILUSTRACIONES

	Página
1.- Jackson Pollock trabajando en su estudio, 1950.....	3
2.- Chris Burden durante su <i>performance</i> <u>I became a secret hippy</u>	4
3.- <i>GRAPHIS 119</i> Obra de Dick Higgins realizada en la Kunst Akademie en Düsseldorf el 2 y el 3 de febrero de 1963 durante la <u>Festvm Flvxorvm Flvxvs</u> . Participaron: Dick Higgins, Frank Throwbridge, Nam June Paik, Joseph Beuys, Tomas Schmit, Bengt Af Klintberg, Wolf Vostell, Alison Knowles y Daniel Spoerri.....	4
4.- <i>Columna sin fin</i> de Constantin Brancusi. 1937-1938.....	5
5.- Auguste Rodin <i>Balzac</i> . 1897.....	7
6.- Robert Smithson. <i>Malecón en espiral</i> . 1970.....	8
7.- Robert Smithson. <i>Segundo desplazamiento de espejos</i> . 1969.....	9
8.- Sol LeWitt, <i>Todas las combinaciones de los arcos desde las esquinas y los lados; directos, indirectos y líneas rotas</i> . 1975.....	10
9.- Joel Shapiro, <i>Sin título</i> . 1980.....	11
10.- Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> 1919.....	12
11.- Marcel Duchamp como <i>Rrose Sélary</i> (Foto: <i>Man Ray</i>).....	13
12.- El dadaísta Hugo Ball recita en el <i>Cabaret Voltaire</i> . 1916.....	15
13.- Francis Picabia, <i>El mundo</i> . 1919.....	16
14.- Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> . 1923.....	17
15.- Lucio Fontana: <i>Concepto espacial</i>	18
16.- Yves Klein, <i>Antropometrías (Del período Azul)</i> . 1960.....	19
17.- Yves Klein, <i>El salto al vacío</i> . 1960.....	19
18.- Yves Klein arroja veinte gramos de hojuelas de oro al río Sena en su obra <i>Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial</i> . 1962.....	20
19.- Jean Tinguely. <i>Meta-mátricas</i> . 1952.....	20
20.- Daniel Spoerri, <i>El desayuno de Kishka</i> . 1964.....	20
21.- Robert Rauschenberg, <i>Pellicano</i> . 1963.....	21
22.- Allan Kaprow durante <i>18 Happenings en seis partes</i> . 1959.....	21
23.- Claes Oldenburg, <i>Injun I</i> , 1962.....	21
24.- Andy Warhol en The Factory. Nueva York 1965.....	22
25.- Edward Kienholz, <i>Monumento Portátil a los Héroes de la Guerra</i> . 1968.....	23
26.- On Kawara, <i>Localizaciones</i> . 1966.....	24
27.- Art & Language, <i>100 % Abstracto</i> . 1968.....	24
28.- Michael Heizer, <i>Depresión Berna</i> . 1969.....	25

29.- Dennis Oppenheim, <i>Transplante bursátil</i> . 1968.....	26
30.- William Anastasi, <i>Pintura de la pared sobre la que ésta se encuentra (Muro oeste)</i> . 1967.....	27
31.- D.T. Suzuki y John Cage, <i>Japón</i> . 1962.....	27
32.- Piero Manzoni, <i>Aliento de artista</i> . 1961.....	29
33.- Piero Manzoni, <i>Mierda de artista</i> . 1961.....	29
34.- Rudolf Schwarzkogler, <i>El acto total</i> . 1969.....	30
35.- Chris Burden, <i>Preludio a 220 0 110</i> . 1971. (<i>Reliquia</i>).....	30
36.- Chris Burden, <i>Preludio a 220 0 110</i> . 1971.....	30
37.- Robert Morris, <i>Sin título</i> . 1968-69.....	31
38.- Richard Serra, <i>Plomo derretido</i> . 1969.....	31
39.- Robert Whitman, <i>La luna americana</i> . 1960.....	31
40.- Keith Sonnier, <i>Envoladura de neón incandescente</i> . 1969.....	32
41.- Bruce Nauman, <i>De la mano a la boca</i> . 1967.....	32
42.- Dan Flavin, <i>Sin título (Para un hombre: George McGovern) 2</i> . 1972.....	32
43.- El estudio de Eva Hesse en Nueva York, 1966.....	32
44.- Mel Bochner, <i>Serie de medidas. Grupo B</i> . 1967.....	33
45.- Barry Le Va, <i>De la serie de Actos de Colocación en patrones</i> . 1968-72.	33
46.- Lucio Fontana, <i>Concepto espacial. Forma</i> . 1958.....	34
47.- Joseph Beuys durante el <i>FLUXUS Parada del autobús</i> en Copenhague. 1964.....	35
48.- John Cage en Estocolmo, Suecia. 1961.....	35
49.- Nam June Paik, <i>Brassiere de TV para escultura viva</i> . (Con Charlotte Moorman). 1969.....	36
50.- Giovanni Anselmo, <i>Estructura que come</i> . 1968.....	37
51.- Jannis Kounellis, <i>Caballos</i> . 1969-76.....	37
52.- Mario Merz, <i>Iglú</i> . 1972.....	38
53.- Marcel Broodthaers, <i>Citron-Citroën</i> . 1974.....	38
54.- James Lee Byars, <i>La puerta de la incencia</i> . 1986-89.....	39
55.- Robert Smithson, <i>Un Sin-Sísio. Franklin, New Jersey</i> . 1968.....	39
56.- Walter De Maria, <i>El campo iluminado</i> . 1971-77.....	40
57.- Gordon Matt-Clark, <i>División</i> . 1974.....	40
58.- Vito Acconci, <i>Semillero</i> . 1972.....	41
59.- Bruce Nauman, <i>Plantilla de neón de la parte izquierda de mi cuerpo tomada a intervalos de 10 pulgadas</i> . 1966.....	41
60.- Bruce Nauman, <i>Autorretrato como fuente</i> . 1966-70.....	42
61.- James Turrel, <i>Navaja</i> . 1991.....	42
62.- Nils Udo, <i>El nido</i> . 1978.....	43
63.- Richard Long, <i>Dibujo de agua en la garganta del Avon</i> . Inglaterra. 1983.....	44

64.- Nancy Holt, <i>Túneles solares</i> . 1973-76.....	44
65.- Carl Andre, <i>Secante</i> . 1977.....	45
66.- Christo, <i>Costa enruelta</i> . 1969.....	45
67.- Alice Aycock, <i>Edificio bajo con techo de tierra</i> . 1973.....	46
68.- Sylvie Blocher, <i>Paisaje abstracto para la soledad del turista</i> . 1989.....	47
69.- Jean Clareboudt, <i>Windberg</i> . 1981.....	48
70.- Hans Haacke, <i>Cubo de condensación</i> . 1963-65.....	49
71.- Andy Goldsworthy, <i>Estalactitas de hielo/introducidas en la nieve/ hasta que se unieron/Utilización casual de varas/apoyándose en las puntas/ manteniendo la presión para elevarlas/soplando sobre la vara</i> . 1987.....	49
72.- Robert Smithson, <i>Asfalto desechado</i> . 1969.....	50
73.- Robert Smithson, <i>Hotel Palenque</i> . 1969-72.....	51
74.- Christo, <i>Proyecto de sombrillas en Japón y Estados Unidos 1984-91</i>	51
75.- James Turrel, <i>El cráter corregido</i> . 1991.....	52
76.- Robert Irwin, <i>Dos corredores violetas en forma de V</i> . 1983.....	52
77.- Ilya Kabakob, <i>El hombre que voló al espacio desde su departamento</i> . 1981-88.....	53
78.- Allan Kaprow, <i>Muezzin</i> . 1994.....	53
79.- Joseph Beuys, <i>Bomba de miel en el lugar de trabajo</i> . 1977.....	54
80.- Walter De Maria, <i>El cuarto de tierra-de Nueva York</i> . 1977.....	55
81.- Perejaume, <i>Postalero</i> . 1983.....	55
82.- David Hammons, <i>Metas más altas</i> . 1983.....	56
83.- Dennis Oppenheim, <i>Círculos anuales</i> . 1968.....	57
84.- Nam June Paik, <i>V-Matrix con la voz de Beuys am-seibu 1983-88</i>	58
85.- Dara Birnbaum, <i>Plaza Tiananmen: Transmisión irruptora</i> . 1990.....	59
86.- Jenny Holzer, <i>Axiomas</i> . 1982.....	59
87.- Gary Hill, <i>Suspensión del escepticismo, (Para Marine)</i> . 1991-92.....	60
88.- Bill Viola <i>Teatro de la memoria</i> . 1985.....	60
89.- Matthew Barney, <i>Perineo cegado. Alto umbral de la milla: Vuelo con el Guerrero Anal Sádico. Transexualis</i> . 1991.....	61
90.- Genevieve Cadieux, <i>Fractura en el coro de los cuerpos</i> . 1990.....	62
91.- Roger Welch, <i>Autocinema: segunda función</i> . 1982.....	62
92.- Gran Fury, <i>Besar no mata: la codicia y la indiferencia sí</i> . 1989.....	63
93.- Gordon Matta-Clark, <i>Intersección cónica</i> . 1975.....	64
94.- Gordon Matta-Clark, <i>Fin de día</i> . 1975.....	64
95.- Dan Graham, <i>Dos pabellones adyacentes</i> . 1978-81.....	65
96.- Dan Graham, <i>Proyecto para parque en azotea urbana</i> . 1991-94.....	65

97.- Gordon Matta-Clark, <i>Barroco oficinista</i> . 1977.....	66
98.- Chris Burden, <i>Exponiendo las bases del museo</i> . 1986-88.....	67
99.- Tadashi Kawamata, <i>Instalación en la galería Annely Juda</i> . 1990.....	68
100.- Rachel Whiteread, <i>Fantasma</i> . 1990.....	69
101.- Rachel Whiteread, <i>Casa</i> . 1993.....	69
102.- James Lee Byars, <i>Es</i> . 1989.....	70
103.- Peter Kogler, <i>Hornijas</i> . 1992.....	71
104.- Rik Moens, <i>Sin título</i> . 1994.....	72
105.- Vong Phaophanit, <i>Lo que cae al piso pero no puede comerse</i> . 1991.....	73
106.- Marcel Broodthaers, <i>La Sala Blanca</i> . 1975.....	74
107.- Marcel Broodthaers, <i>La Sala del Perico</i> . 1967-74.....	74
108.- Wim Delvoye, <i>Mosaico</i> . 1990-92.....	75
109.- Dennis Oppenheim, <i>Protección</i> . 1971.....	75
110.-Gillaume Bijl, <i>La Historia de Documenta</i> (Detalle: Figura de cera de Piet Mondrian). 1992.....	76
111.- Rasheed Araeen, <i>Sin título</i> . 1988.....	76
112.- Allan McCollum, <i>Sustitutos de yeso</i> . 1990.....	77
113.- Marcelo Cipis, <i>Jabón CIPIS</i> . 1991.....	77
114.- Cildo Meireles, <i>Fontes</i> . 1992.....	78
115.- Cildo Meireles, <i>Fontes</i> . 1992.....	78
116.- Mike Kelley, <i>Half a man</i> . (Fragmento: Retrato nostálgico de la inocencia de la niñez). 1990.....	79
117.-Mike Kelley, <i>Arena # 11. (El conejo del libro)</i> . 1990.....	79
117.- Sarah Lucas, <i>Botas con navajas</i> . 1991.....	79
118.- Sarah Lucas, <i>Dos huevos fritos y un kebab</i> . 1992.....	80
119.- Rirkrit Tiravanija, <i>Libre</i> . 1993.....	80
120.- Gabriel Orozco, <i>Pelota ponchada</i> . 1993.....	81
121.- Gabriel Orozco, <i>Gato en la jungla</i> . 1992.....	81
122.- Tunga Mourao, <i>S/T</i> . s.f.....	81
123.- David Hammons, <i>Tragos sobre la casa</i> . 1992.....	82
124.- Rona Pondick, <i>Pequeños banistas</i> . 1990-91.....	82
125.- Robert Gober, <i>Periódico. (Tomarlo todo)</i> . 1992.....	83
126.- Janine Antoni, <i>Manteca roída</i> . 1992.....	84
127.- Panamarenko, <i>K2, Máquina para volar</i> <i>en la jungla y en las montañas</i> <i>a una altura de 7000 metros de alto</i> . 1991.....	84
128.- Panamarenko, <i>Auténtico aeromodelo espacial</i> (Flip, la mecca de la fruta). 1992.....	85
129.- Jimmie Durham, <i>Olvíde lo que iba a decir</i> . 1992.....	86

130.- Otto Muhl, <i>Acción material #1</i> (<i>Empantanamiento de un cuerpo femenino</i>). 1963.....	87
131.- Edward Kienholz, <i>Raxy</i> . 1961.....	88
132.- Braco Dimitrijević, <i>TRIPITICHOS POST HISTORICUS</i> <i>o Monumental en el sentido del tiempo</i> . 1992.....	89
133.- Joseph Kosuth, <i>Uno y tres martillos</i> . 1965.....	90
134.- William T. Wiley, <i>Diablo entubado</i> . 1972.....	91
135.- Robert Irwin, <i>Sin título</i> . 1968.....	92
136.- Michelangelo Pistoletto, <i>Venus de las Alfombras</i> . 1967.....	93
137.- Lynda Benglis, <i>Respingo</i> . 1969.....	93
138.- Chris Burden, <i>Nunca verás mi rostro en Kansas City</i> . 1971.....	94
139.- Richard Hamilton, <i>¿Qué será eso</i> <i>que hace a las casas de hoy</i> <i>tan distintas, tan apetecibles?</i> 1956.....	95
140.- Marcel Duchamp, <i>Aire de París</i> . 1919.....	95
141.- Jacques Villeglé, <i>Décollage</i> . 1961.....	96
142.- Paul Armand Gette, <i>La playa. Malmö. Verano 1974</i>	97
143.- Robert Smithson, <i>Círculo roto</i> . 1971.....	98
144.- Pepón Osorio, <i>Bicicleta</i> . 1994.....	99
145.- George Maciunas, Dick Higgins y Ben Patterson, <i>Actividades con piano</i> . 1962.....	100
146.- Tetsumi Kudo, <i>Antiarte, happening</i> . 1957.....	101
147.- Red Grooms, <i>Edificio en llamas</i> . 1959.....	102
148.- Martin Kippenberger, <i>Camino al interior del bosque de abedules</i> <i>en tanto que mis píldoras harán efecto pronto</i> . 1990.....	104
149.- Jeff Koons, <i>Desnudos</i> . 1988.....	105
150.- Donald Judd, <i>Sin título</i> . 1976.....	106
151.- Jackie Winsor, <i>Cuadrado de triplay</i> . 1973.....	107
152.- Edward Kienholz, <i>Sawdi</i> . 1971.....	108
153.- Robert Rauschenberg, <i>Monograma</i> . 1959.....	108
154.- Christo, <i>Libro de arte moderno envuelto</i> . 1978.....	109
155.- Michael Craig-Martin, <i>Un roble</i> . 1973.....	110
156.- Gilbert & George, <i>Relajamiento</i> . 1969.....	111
157.- Carteles situacionistas.	113