

ANEXO

LA EXPANSIÓN DE LA FRONTERA DEL ARTE: DE DADÁ A LA ACTUALIDAD

Sabemos que el mayor quiebre en la frontera del arte y su expansión más allá de los límites establecidos no se sitúan en nuestra contemporaneidad sino, sobre todo, en las Vanguardias Artísticas del Siglo XX¹⁵ y, fundamentalmente, con el Movimiento Dadaísta. Según Mario De Micheli¹⁶, el movimiento Dadá busca unir arte y vida de una manera directa, transitoria y contingente, mostrando una verdad que no esté sujeta a ninguna regla social, moral o artística. Lo que le interesa a Dadá es la provocación, el escándalo como medio de expresión. Allí es cuando surge la estrategia de Shock, que consiste en causar esto mismo en el espectador, un modo y un medio de transformar la psiquis del receptor de la obra, lo que a la vez produce un cambio en la recepción general del arte. Esta unión arte-vida que plantea dicho movimiento responde al objetivo Dadá de cuestionar la categoría de obra de arte, la

esfera del arte misma, el artista como creador, los mitos de la razón positivista, el canon tradicional y la belleza absoluta. Para lograrlo, los artistas utilizan el gesto Dadá que se basa, como ya dijimos, en la provocación y el escándalo a través de la fabricación de objetos y también de la presentación de objetos cotidianos fuera de su contexto habitual y enmarcadas (por los "no artistas", fabricantes de objetos) en un nuevo escenario. Este procedimiento produce un shock que propicia una reflexión en el espectador. Andreas Huyssen¹⁷ toma al Dadaísmo como el movimiento crítico vanguardista por excelencia gracias a la toma de posición respecto de la sociedad de la época y de la guerra. Dicho esto, podemos encontrar una dialéctica entre Vanguardia (Dadá), Tecnología y Cultura de Masas, en el sentido que Dadá, como movimiento crítico de Vanguardia, con un posicionamiento político específico, propone

la unión de arte y vida, a través de la destrucción de la categoría de arte, es decir, arte y cultura de masas.

Además, según Huyssen, la tecnología fue determinante e influye como ningún medio en las vanguardias históricas como sustento e instrumento de sus pretensiones estéticas y políticas. Fue un factor central en la discusión vanguardista respecto del modernismo esteticista, de nuevos modos de percepción y de una cultura de masas vanguardista. En el caso de Dadá, esto puede verse en el posicionamiento respecto a la tecnología (de guerra) de forma negativa -a diferencia del futurismo italiano-, no como un progreso sino como un retroceso y reflejo de la sociedad; y es a partir de esto que constituye sus obras basadas en objetos ya fabricados-industriales para presentarlos y criticarlos.

¹⁵ Según la denominación que Peter Bürger hace sobre las vanguardias en su texto "Teoría de la Vanguardia" (1974), la expresión "vanguardias históricas" alude a las primeras vanguardias del Siglo XX, situadas alrededor de 1920.

¹⁶ De Micheli, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Editorial Alianza y Forma:Madrid. 2da reimpression, 2004. Cap. Quinto: "La negación dadaísta", Pp. 135-152.

¹⁷ Huyssen, Andreas. Después de la Gran División. Modernismo, Cultura de Masas, Posmodernismo. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires, 2002. Cap. 1: "La dialéctica oculta", Pp. 19-40.

Según Alejandra González, Bürger destaca que (...) los artistas de vanguardia (sobre todo los dadaístas) habrían ensayado efectos cinematográficos por medio de la pintura, aún antes del descubrimiento del cine. Aquí, la pérdida del aura se deduciría de la intención de los productores así, los dadaístas son considerados precursores por generar una "exigencia" técnica que sólo puede satisfacer el nuevo medio técnico. Ante esto, Bürger remarca la dificultad de explicar la existencia de precursores. El razonamiento del cambio en los modos de recepción por medio de modificaciones en las técnicas de reproducción ya no puede pretender explicar un suceso histórico, sino que sólo puede servir como hipótesis para la posible generalización de un modo de recepción que los dadaístas fueron los primeros en buscar. (...) Bürger agrega que desde la invención

del cine se observa la repercusión de las técnicas de difusión sobre la producción. Con ello, se han impuesto en determinados ámbitos unas técnicas cuasi industriales de producción. Pero éstas, no han resultado "explosivas" sino que han verificado una completa sumisión del contenido de la obra a intereses de rentabilidad¹⁸.

Si avanzamos un par de décadas, podremos ver el traspaso de lo normal en algunas obras de Andy Warhol, como "Empire" o "Motion Pictures", en donde se denota un cambio en los medios tecnológicos utilizados para la creación de obras de arte. Recordemos que en los talleres de pintura renacentistas se establecía un imaginario a representar que podían ser las escenas bíblicas, mitológicas o históricas. Las fases de trabajo comenzaban en el boceto, el dibujo preparatorio, donde se visuali-

zaba la composición de la escena que luego se plasmaba en el lienzo. Esta metodología se mantuvo prácticamente hasta la segunda mitad del siglo XX. Warhol introduce una nueva manera de producir la imagen, con métodos fotomecánicos, sistemas de reproducción como el grabado, la serigrafía, técnicas que incluyen la idea de la imagen fija, del proyector y del captador de imágenes. A partir de ahí se inicia un nuevo sistema de aparición de las técnicas del ordenador con las posibilidades casi infinitas que produce la tecnología digital. Un ejemplo es el escáner como captador de imágenes, como lo fue la ampliadora con la fotografía analógica en las vanguardias históricas, esencial para la manipulación del negativo o del soporte fotográfico, de la película o papel sensible.

¹⁸ González, Alejandra Soledad. "La Teoría de la Vanguardia de Peter Bürger; su contribución crítica y epistemológica a la historia de las artes". Boletín de Estética, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Centro de Investigaciones filosóficas, [en línea] (2008)

La evolución de las nuevas tecnologías digitales e informáticas ha abierto un amplio campo de acción que posibilita experimentar por medio de plotters, inyectoras de tinta, procesos infográficos, con la utilización de todo tipo de soportes, formatos semitransparentes, transparentes, opacos, de múltiples texturas. Un juego en el que la fotografía, el vídeo, como testigos de la acción artística, son un arma más de la creación. De esta manera, las artes digitales son un reflejo del espíritu del siglo XXI, en cuanto que las nuevas técnicas infográficas promueven nuevas perspectivas de interpretación y nuevos métodos de trabajo en la creación de las imágenes para el arte y para la vida. El proceso creativo de los artistas formados en la última década ha evolucionado hacia una nueva planificación de los protocolos de actuación tradicionales, y esto ha sido fundamental para entender los nuevos conceptos del arte.

Por último, podemos agregar una

lista de artistas y grupos de artistas que, según Oliveras¹⁹, transgreden los límites tradicionales del arte, traspasando lo normal, ellos son:

(...) los Accionistas Vieneses, Arthur Cravan, Bas Jan Ader, Alighiero Boetti, Arthur Bispo De Rosario, Helio Oiticica, Lygia Clark, Hans Haacke, Orlan, Maurizio Cattelan, David Nebreda, Anish Kapoor, Damien Hirst, Tracy Emin, Santiago Sierra, Francis Alys, Gabriel Orozco, Félix González Torres, Tania Bruguera, Martha Pacheco, Teresa Margolles, Regina Galindo, Doris Salcedo, María Teresa Hincapie, Ricardo Basbaum, Eduardo Kac, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Alfredo Jaar. En Argentina encontramos a Alberto Greco, Enio Iommi, Leon Ferrari, Alfredo Portillos, Luis Bénédict, Roberto Jacoby, Oscar Bony, Liliana Maresca, Ana Gallardo, Miguel Rothschild, Jorge Macchi, Graciela Sacco, Nicola Costantino, Marina De Caro, Dolores Zorreguieta y Leandro Erlich, entre tantos otros²⁰.

¹⁹ Oliveras, Elena. Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI. Editorial Emecé arte: Buenos Aires, 2008.

²⁰ Oliveras, Ibidem, Pp. 10.

LA DISOLUCIÓN DE LOS LÍMITES TRADICIONALES DEL ARTE EN LATINOAMÉRICA, ARGENTINA Y CÓRDOBA

A partir de abundantes programas de becas, gracias a gobiernos desarrollistas, artistas latinoamericanos viajaban a Europa, durante parte de los siglos XIX y XX, para ampliar sus conocimientos sobre el arte. Luego de un tiempo, regresaban a sus ciudades y países natales, encontrándose con un contexto totalmente diferente, choque cultural que les llevó a la creación de un nuevo tipo arte que conjugaba su tradición natal prehispánica y los avances vanguardistas absorbidos en sus viajes. Esto es lo que Andrea Giunta llama "Estrategia de Deglución"²¹ y que puede verse en el Movimiento Antropofágico Brasileiro, con Tarsila Do Amaral como su principal exponente; en el cubano Wilfredo Lam y en el uruguayo Joaquín Torres García. En la actualidad, podemos nombrar a artistas como Adriana Varejao o Ni-

cola Constantino, entre otros.

En Argentina tanto el Museo de arte Moderno como el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella fueron los puntos de renovación artística -el arte se había quedado sin objeto y sin géneros tradicionales- que se trasladaron al campo de la acción o de los conceptos.

En los años '60, dentro de las artistas con estéticas más extremas podemos nombrar a Alberto Greco, con sus "Vito Dito", a Marta Minujín y a Rubén Santantonín, que realizaban las famosas "Mensuras"; Ricardo Carreira con su "Muestrario y objeto señalado" y Oscar Bony, con "Setenta metros cuadrados y su información". Surge con ellos un contexto de desmaterialización de la obra en nuestro país y de obras que van causando shock en el espectador²².

El Itinerario del '68 consistió en una serie de eventos procesuales ocurridos entre abril y diciembre de ese año, compuestos por una secuencia de producciones e intervenciones públicas, que culminó con el mítico "Tucumán Arde"²³. Fue muy importante en el arte de nuestro país ya que cumplió un rol supremo en la construcción del imaginario social y por lo tanto de su historia. Las obras del Itinerario fueron de carácter colectivo, a veces anónimo, interdisciplinarias, predeterminadas y estratégicas; buscaban el impacto violento a través de dichas acciones y su objetivo principal era la concientización de la sociedad y el cambio social. Estas experiencias nos dejan como legado el espacio público como espacio de acción y el arte como lugar de crítica, como dispositivo, como herramienta de denuncia.

²¹ Giunta, Andrea. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Editorial Siglo XXI: Buenos Aires, 2011. Cap. 15: "Estrategias de la modernidad en América Latina", Pp. 285-303.

²² En los mismos años, en Estados Unidos, el minimalista Dan Flavin trabajaba con tubos de neón ('60) y Donald Judd realizaba grandes

esculturas. En Alemania estaba el grupo Fluxus (Maciunas, Beuys, Palk, Vostell, entre otros). También podemos nombrar el texto-manifiesto de Joseph Kosuth, "El arte después de la filosofía" (1969) y a Lucy Lippard con "Seis años: la desmaterialización del objeto artístico" (1966-1972), todas reflexiones acerca del cambio radical del arte. Casanegra Mercedes y David Lamelas. *Revista Art Nexus*,

Nro.97, jun-ago 2015, Versión español, Vol. 14.

²³ Longoni Ana, Mestman Mariano. *Del Di Tella al Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Editorial EUDEBA: Buenos Aires, 2010

La expansión de los límites del arte, tanto físicos como conceptuales.

Si nos situamos en el contexto de Córdoba y retrocedemos hasta el año 1966, podemos ver cómo se van desarrollando manifestaciones artísticas que abrieron las puertas a la expansión de los límites del arte y, por lo tanto, el surgimiento de las estéticas de lo extremo. En dicho año, ocurrió el Primer Festival de Formas Contemporáneas, coloquialmente llamado "Antibienal Pop", que surgió por iniciativa de los artistas ignorados por la III Bienal, y se concretó con el apoyo del Instituto Torcuato Di Tella, que tenía por ese entonces como director a Jorge Romero Brest. Planeaban una crítica hacia la Bienal por su academicismo al enmarcar las producciones exclusivamente en la pintura. A diferencia de la Bienal, las obras que se presentaron fueron en mayor medida Hap-

penings, ambientaciones (lo que después tomará forma como las llamadas "intervenciones urbanas"). Los artistas tenían el objetivo y la voluntad de acercar el arte a la vida. Utilizaban herramientas o recursos como el impacto y la provocación, con determinados efectos estéticos (estrategia de shock), a partir de la resemantización del propio cuerpo y la señalización de diferentes actos cotidianos con connotaciones diversas. Cabe agregar que, siguiendo con su objetivo crítico y su toma de posición política, este evento se desarrolló en el piso superior de una mueblería del centro de Córdoba y se expandió por la ciudad a partir de las intervenciones artísticas desarrolladas en la misma²⁴.

Podríamos seguir hablando, y apuntando brevemente, cómo en Córdoba se fueron dando los cambios en el ámbito artístico, tanto del tipo de obras y espacios

en los que se muestra y/o expone, como en el rol del espectador. Uno de estos cambios se dio por el avance desde las ambientaciones (antibienal) hacia las llamadas Intervenciones Urbanas, reconocidas y llevadas a cabo en la actualidad. Este tipo de arte surge a partir de un grupo de acción colectiva de artistas, que realizan dichas intervenciones en espacios públicos, con la intención y objeto de denunciar determinadas cuestiones acaecidas en su medio. Los lugares elegidos para tal fin son estratégicos para mostrar, de la mejor manera posible, esas injusticias a la sociedad y con el deseo u objetivo que se haga algo al respecto. Es un arte politizado donde es importante la interdisciplina y donde se utiliza la producción artística para visibilizar a los organismos de DD.HH, presentes en las manifestaciones. En Argentina podemos nombrar grupos como El Siluetazo,

²⁴ Roca, María Cristina. *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2009. Cap. 12: "Bichos Raros" en el centro de la ciudad. *La Antibienal Pop*.

²⁵ Roca, María Cristina. "Artistas y espacio público. Un arte que interpela al ciudadano". En *Arte, ciudadanos y fronteras, 2º Bicentenario. Pensar (desde) el Bicentenario*. Volumen 4.

GasTar, Grupo Escombros y, en Córdoba, el Grupo del Chanco y el Corpiño, Urbomaquia, Contraarte y el colectivo Insurgentes²⁵.

A continuación describiremos, en pocas palabras, en qué consistieron algunas de las intervenciones más rescatables de dichos colectivos:

Primeramente, cabría describir un suceso ocurrido en el año 1940 que fue el mayor antecedente de las intervenciones artísticas urbanas de Córdoba. El hecho se desencadenó a partir de la censura de la exposición fauvista de Ernesto Soneira en el Salón Blanco del Ministerio de Obras Públicas; frente a esto, los artistas Deodoro Roca, Horacio Juárez, entre otros, como resistencia a la censura oficial, vistieron con ropa interior a los desnudos de las esculturas públicas del parque Sarmiento.

En 1995, el grupo del Chanco y el Corpiño -colectivo de mujeres artistas

(Marivé Paredes, Cristina Kikí Rocca y Alicia Rodríguez)- se manifiesta en la época de la Isla Radical, contra el gobierno de Mestre en repudio al no pago de salarios y la utilización de bonos en reemplazo de esto, y el vaciamiento de fondos públicos. Esta intervención consistió en realizar un chanco de grandes dimensiones con forma de alcancía -y con un segundo sentido por el apodo del intendente "chanchito" Mestre- con un bono en la ranura que decía "bonocabai". Además, en ese mismo año, el colectivo realizó la acción del corpiño frente a la casa radical, que consistió en exhibir un corpiño, también de grandes dimensiones, con la frase "¿Hasta cuándo vamos a ponerle el pecho?", en alusión y repudio al dicho célebre del intendente Mestre que proponía "*ponerle el pecho a la situación de crisis*".

Durante la Crisis del 2001, el colectivo Urbomaquia estuvo conformado por

Sandra Mutal, Magui Lucero, Liliana Di Negro y Guillermo Alessio. La acción más rescatable de este grupo fue la llamada "La Mesa", realizada el 24 de octubre de 2001 en la Legislatura de Córdoba. Consistió en la puesta en escena en la peatonal de una mesa de largas dimensiones que tenía puesto un mantel blanco, platos vacíos y marcadores -en reemplazo de cubiertos-. La combinación de elementos cotidianos (mesa, mantel, platos) busca la asociación de esta imagen con el hecho habitual de "preparar la mesa" para el momento rutinario de satisfacción de la necesidad básica de la alimentación.

En la no presencia del elemento central de la situación cotidiana, el alimento, se concreta la "evocación por ausencia", y es justamente lo ausente, en el juego con el resto de elementos de la obra, lo que convierte la imagen en una denuncia, y en una interrogación.

Este sentido se realiza y completa en los otros elementos de la obra: el espacio social (simbólico y material) en que se sostiene, la dimensión del espacio físico concreto que ocupan los objetos (dimensión espacial y temporal de la obra), el texto (en el mantel y en el volante), y la disposición y repetición de elementos en la obra. La dimensión de la misma (55 metros de largo con 110 platos blancos y 110 textos iguales) simboliza lo colectivo, lo masivo. El texto impreso en el mantel (como pregunta y provocación) "yo me pregunto loqueros, si no es ahora... ¿cuándo se pierde el juicio?" y los 110 fibrones), hacen de la mesa (mantel y platos) un espacio de respuesta a la carencia (de la crisis de ese entonces). Y es allí donde la obra abierta se muestra de manera particular como una trama de lenguajes heterogéneos para hablar de lo ausente, el objeto estético expuesto en la calle sufre un intenso proceso

de transformación a través de la palabra. La frustración, la bronca y la decepción colectiva plasmadas en la mesa nos alertan del sólido vehículo del arte como expresión simbólica para sostener demandas cuando las vías políticas se clausuran. Este acto tuvo gran repercusión y enorme participación de la sociedad.

En el año 2005, el Colectivo Insurgentes realiza varias acciones en repudio de la modificación de la ley de educación, que promovía el cierre de escuelas técnicas y otras cuestiones. Una de ellas fue realizar una cruz gigante de personas recostadas en el suelo en una de las avenidas principales de la ciudad, con la frase "R.I.P Educación".

En los años 2009 y 2010, surge el grupo ambientalista Contraarte (Roberto Riachi, Marcela Majluff y colaboradores). La obra más destacada fue la llamada "Réquiem por los bosques y los muertos", que

se instaló en el marco de la audiencia pública en la que se presentó el proyecto de Ley de Bosques. La obra se basa en el repudio al grupo Monsanto y a la Ley de Bosques vigente en Córdoba y consistió en una marcha hacia la Legislatura, con estandartes y el dibujo de un árbol con la estética de la obra "El Grito" de Munch.

Las mencionadas agrupaciones y sus obras serían algunas de las manifestaciones e intervenciones artísticas urbanas en Córdoba que podrían ser un antecedente y, a la vez, un puntapié inicial para una estética de lo extremo en el arte.

En el siguiente apartado se hará alusión a cuatro artistas que se analizaron para tal investigación y que entendemos se sitúan dentro de esta categoría. Esto con el fin de aplicar, entender y analizar cómo este tipo de estética, se observa en el ámbito artístico cordobés.

LA INSTALACIÓN: ANTECEDENTES TEÓRICOS

Los orígenes de la Instalación están dados en el contexto de la Neovanguardia de los años '60, teniendo como precursores a Yves Klein, Allan Kaprow y Claes Oldenburg y a tendencias como el "Land Art", los "Earth-works" y las obras "Site-specific". Puede entenderse, a grandes rasgos, que una intervención artística se realiza con los más variados materiales, medios físicos, visuales o sonoros; que se acompaña de otras disciplinas como la fotografía, el videoarte o la performance; que se despliega en un espacio determinado en el que se produce un corrimiento de sentido que lleva a la expansión de los límites del arte, desbordando los espacios disciplinares y articulando nuevos territorios. Cabe aclarar que, según Groys, el espacio de la instalación es móvil. La instalación artística no es sólo para el sitio específico [site-specific], sino que puede ser instalada en cualquier lugar y momento²⁶.

Ana Claudia García propone a la instalación como un espacio resemanti-

zado, y toma a Rosalind Krauss con su ensayo "La escultura en el campo expandido" en el que esta última realiza una expansión del campo de la posmodernidad para generar, a su vez, una apertura o dilatación de las fronteras del campo escultórico, no sólo en un sentido físico sino, y por sobre todo, en un sentido semántico, es decir, "una expansión lógica del campo semántico o espacio de significación de una categoría artística"²⁷.

La misma autora continúa diciendo y ya para finalizar este apartado que al analizar la producción de artistas enrolados en las tendencias post-vanguardistas de fines de los sesenta y principios de los setenta, como Bruce Nauman, Christo, Robert Smithson, Richard Long, Walter de María, Michael Heizer y Robert Morris - entre otros-, ella observa que, como operadores de prácticas individuales, estos artistas pueden situarse en distintos puntos del campo de producción y, al hacerlo, van re-territorializando constantemente su praxis. Dicho con otras palabras, los ar-

tistas se mueven dentro de un espacio de experimentación ensayando múltiples posibilidades, pero el campo es al mismo tiempo finito. Deduce, desde estas perspectivas analíticas, y sobre la base de cuestiones observables, que las prácticas posmodernas tampoco se definirían "en relación con un determinado medio (...), sino en relación con operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales, cualquier medio (...) puede utilizarse". Podemos comprobar que los artistas se permiten recurrir a múltiples medios, todos ellos operadores de significancia, incluso aquellos que eran extranjeros al campo escultórico del modernismo como tierra, espejos, televisores, videocintas, material filmico, diapositivas, etc., aunque también recurren a la escultura. De ahí que se pueda inferir que implosiona la exigencia modernista de pureza e independencia de medios en relación con la organización del trabajo artístico²⁸.

²⁶Groys, Boris, "Políticas de la instalación". Pp. 4. (Artículo descargado de Internet en formato A4).

²⁷García, Ana Claudia. "Instalaciones. El espacio resemantizado", en Jorge La Ferla y Sofía Reynal: Territorios audiovisuales. Librería Ediciones: Buenos Aires, 2012.

²⁸García, Ana Claudia. Ibidem, Pp. 229.

La noción de espacio en las instalaciones

En concordancia con lo que dice la autora trabajada, se piensa que hay una relación entre la instalación y el lugar en el que se lleva a cabo la misma. Esta relación consiste en que la instalación define un lugar y ese lugar designa o define un espacio simbolizado: *"(...) se puede definir el espacio por lo que se percibe y se experimenta de él (...) lo que se aprehende de él y en él viene dado por la experiencia y la vivencia de los sujetos en el espacio (...)"*. García desarrolla esta cuestión citando a Marc Auge, el cual plantea que un lugar es *"un espacio en el cual podemos leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y las historias que comparten. Tenemos todos una idea, una intuición o un recuerdo del lugar entendido de esta manera"*. El mismo autor, además, plantea

que hay tres modalidades de exceso, que han definido el mundo actual y donde este autor sitúa la posmodernidad: el tiempo, el espacio y la individualidad. Respecto al tiempo, dice que es dificultoso pensarlo debido a la superabundancia de acontecimientos y, a su vez, a la superabundancia de información acerca de estos acontecimientos. Es así que este exceso de información nos da la sensación de que la historia se acelera. Luego tenemos la segunda transformación acelerada: el espacio. De ella Auge manifiesta que *"el exceso de espacio es paradójicamente correlativo al achicamiento del planeta"*²⁹. La tercera figura del exceso es la del ego que consiste en la individualización de las referencias, el individuo interpreta para y por sí mismo la información circundante. Es entonces una individualización pasiva o de

consumidores generada por el desarrollo de los mass media y la tecnologización del mundo³⁰.

En conclusión, se propone que estos tres excesos entran en circulación en el arte contemporáneo, y específicamente en la instalación. Y así, con tanta superabundancia espacial de la instalación, la relación continente-contenido tanto espacial como conceptual, se torna ambigua para el espectador. A su vez, hay una superabundancia de información: imágenes, pantallas, dispositivos tecnológicos, diferentes tiempos y plurales sentidos sensoriales que se perciben de un modo diferente, generando un exceso de visibilidad que patrocina un goce excesivo de la mirada: todo puede ser visto, percibido y, por lo tanto, interpretado³¹.

²⁹ García, Ana Claudia. Ibidem, Pp. 232.

³⁰ García, Ana Claudia. Ibidem, Pp. 232.

³¹ García, Ana Claudia. Ibidem, Pp. 234-235

El espectador como parte de la obra

En cuanto al espectador podemos decir, según García, que la instalación incluye al espectador y éste queda inmerso en la obra. La relación, nombrada anteriormente, continente-contenido (espacio de exhibición y obra exhibida) se torna mucho más ambigua para el espectador visitante ya que su cuerpo está incluido como receptor dentro de la obra. Es así que lo que sucede en una instalación es que no solo se recupera la espacialidad del espacio real sino que, además, se recupera el cuerpo del espectador-visitante-paseante. Se conforma una estrecha interacción entre la obra y dicho espectador, motivada por la percepción sensorial en cualquiera de los sentidos: vista, oído, gusto, tacto u olfato, o bien despierta emociones, sentimientos o reflexiones. Cada instalación, cada obra, propone una singularidad en una situación espacial equis, haciéndose necesario que el sujeto receptor de estas obras aprenda a leer el espacio en el que está implicado. Paralelamente, es el sujeto quien plantea su itinerancia particular en

el lugar, y así como construye su recorrido paso a paso, va construyendo también, a lo largo de este proceso, los principales conceptos e interpretaciones acerca de eso que percibe.

Elena Oliveras en su libro "Cuestiones de arte contemporáneo"³², dice en referencia al rol del espectador en el arte de hoy (y sobre todo en las instalaciones) que es este sujeto quien hace a la obra de arte, no solo a nivel interpretativo o de la construcción teórica, sino además a un nivel plástico, material, ya que él es parte de eso que aparece como obra. Es así que el público visitante-consumidor ya no es tomado como una construcción abstracta o como el eslabón final de la cadena de la comunicación estética, sino como un elemento formador y conformador del objeto artístico, es decir, no es un mero receptor sino también un emisor. Hay obras que necesitan de un espectador participativo ya que la interacción (y colaboración) de este último completa -aunque de forma momentánea- la obra y sus diferentes niveles

de sentido. Todo lo cual conlleva a la superación de la distancia tradicional artista-obra-público. *"Ya no le bastara con abandonarse a la serena quietud del acto contemplativo, sino que deberá aceptar el tránsito por un territorio difícil de definirlo"*³³.

En cuanto a esta experiencia relacional, nos parece pertinente citar a esta última autora la cual manifiesta que esta experiencia convierte al espacio público en un lugar no sólo de exhibición de obras, sino también de encuentro entre los participantes. La exposición se amplía porque se muestran distintos comportamientos: se verán actitudes discretas, tímidas, respetuosas y, también, egoístas e incluso violentas. La escena del comer, cotidiana y familiar, estará en foco para poder examinarla y aún transformarla. Afirma Bourriaud que *"el artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero"*³⁴.

³⁴ Oliveras, Elena. Ibidem, Pp. 138.

LA LUZ EN EL ARTE DEL SIGLO XX Y XXI³⁵

El primer uso de la fuente de luz en una obra podría decirse que fue con el artista de la Bauhaus Laszlo Moholy-Nagy, quién con su "Modulador espacial de luz" de 1930 intenta fragmentar el haz de luz producido por algunas bombillas colocadas en una escultura cinética.

La primera obra de la luz literalmente devino del encuentro casual entre Gjon Mili y Pablo Picasso en su estudio en Vallauris, al sur de Francia, en 1949. Mili mostró al artista algunos experimentos realizados en años anteriores en los que había retratado la estela luminosa formada por el juego de una pequeña bombilla de luz colocada en los patines de una deportista. A partir de esa idea, y en ese momento, Picasso comenzó a realizar diferentes dibujos con una antorcha en el aire mientras Mili, dejando el obturador abierto de la cámara y un flash especial, retrataba al mismo Picasso con sus movimientos y sus dibujos de estelas. Es así que los dibujos a partir de la luz son muy utilizados por artistas y aficionados. Por ejemplo, el artista Janne Parviainen realiza obras

en las que llena un espacio de luz con intención de recrearlo.

En el mismo año, Lucio Fontana trabaja con lámparas de madera, un tipo de fluorescente libre de polvo en su interior, capaz de producir la aclamada luz negra, que tiene este nombre debido que se diferencia de los tubos regulares donde lo que vemos no es la luz sino el polvo iluminado por la misma.

Otro recurso lumínico utilizado por varios artistas conceptuales de los años sesenta y que se convirtió en el material principal de sus obras, fue el tubo de neón. Joseph Kosuth y Bruce Nauman lo utilizan para realizar obras compuestas por oraciones, utilizando la palabra escrita moldeada con dicho material. Mario Merz lo utiliza en su obra "Serie de Fibonacci" (la progresión numérica en la que cada número es la suma de los dos anteriores), que brilla en la oscuridad sobre la superficie exterior de diferentes edificios públicos.

Los tubos fluorescentes -generalmente confundidos con los tubos de neón- consisten en tubos cilíndricos no moldeados

y son, también, muy utilizados en obras de variados artistas como es el caso del minimalista Robert Irwin o en las instalaciones de Dan Flavin, entre otros.

James Turrell trabaja con superficies iluminadas en donde en el entorno de gran colorido se ocultan estratégicamente fuentes de luz con el fin de proyectar el flujo de la misma y transformar en luz absolutamente toda la arquitectura.

En los últimos años, la tecnología ha ofrecido a los artistas nuevas fuentes de luz para ser utilizadas de diversas maneras. Los LEDs, por ejemplo, son dispositivos que poseen una luz potente pero de pequeñas dimensiones y son elegidos tanto para las grandes intervenciones de "land-art" como para instalaciones de interior. Una de las últimas novedades es la OLED, una superficie de emisión de luz LED, pero que tiene la característica de ser ancha y flexible. El artista Paul Cockshedge utiliza en sus instalaciones este tipo de dispositivos lumínicos para crear diferentes efectos ópticos.

³⁵ Párrafos extraídos no literalmente desde: <http://www.didatticarte.it/Blog/?p=4583&lang=es> Consultado en junio de 2016.

ARTISTAS REFERENTES

A continuación nombraré una serie de artistas que me han interesado por su trabajo con el tiempo, el espacio, la luz (light-art) y las instalaciones, y que creo serán de gran influencia para mi obra futura.

Maya Petric – Light Art: *“Crecer en un entorno de guerra me hizo soñar paisajes felices, esa es la experiencia que quiero trasladar al paisaje”*³⁶. Jim Campbell que juega con la manipulación del espacio y reflexiona sobre el modo en que el ser humano procesa y decodifica la información visual.

Las instalaciones de James Turrell que son producto de una técnica precisa basada en sus conocimientos de ingeniería aeronáutica, física, astronomía, geología y psicología de la percepción. Y su complejidad es fruto de la voluntad del artista de proponer un nuevo vocabulario de la luz que modifica la relación del espectador con el espacio de la obra. El espec-

tador desorientado trata de enfrentarse a la ambigüedad generada por la incapacidad de distinguir entre su propio espacio y el de la obra. Su trabajo genera reflexiones sobre las implicaciones del giro hacia el arte ambiental y el énfasis puesto en el espacio.

Asimismo, Olafur Eliasson, uno de cuyos últimos trabajos ha sido una instalación de gran tamaño para la Sala de Turbinas de la Tate Modern, un espacio de enormes magnitudes en el que el público se enfrenta a una representación del cielo y del sol, además de un gran espejo que refleja en el techo lo que está ocurriendo en el piso. Ante esa tesitura, los espectadores reaccionan de maneras diversas, ya que unos optan por tumbarse y tomar el sol, otros miran fijamente esa fuente de luz, entre un sin fin más de actitudes que hacen que obra y espectador dialoguen³⁷. Me parecieron también singularmente significativas las obras de Christo y Jean

Claude con su “arte envuelto”; y la de Maurice Ginés, Yacoov Agam, Francois Morellet, Julio Le Parc, Piotr Kowalski, Víctor Vasarely, Jesús Raphael Soto, Carlos Diez, Grupo Bruum Rum, David Torrents y Jorge Macchi, entre otros.

Consideramos que resulta ilustrativo un artículo periodístico que expone la problemática del cese del ganado en los campos argentinos:

ARGENTINA PREVÉ IMPORTAR CARNE EN 2011
La Pampa argentina se queda sin vacas

Buenos Aires.- Argentina, que siempre se jactó de tener más vacas que habitantes, está al borde de la inédita situación de importar carnes para saciar un mercado doméstico donde el "jugoso bife" es central en la mesa diaria. Con un rodeo de 55,4 millones de cabezas, los bovinos continúan siendo más que los 40 millones de personas que habitan el país de las verdes pampas, pero la población vacuna sufre una fuerte contracción desde 2006 y caería a 47,9 millones en 2010, según fuentes del sector consultadas.

"Nuestra situación es grave por la sequía, con mucha mortandad de animales, y por la falta de incentivos para producir porque, hoy por hoy, perdemos dinero", aseguró Ariel Toselli, productor y director de la Federación Agraria de La Pampa, zona ganadera emblemática.

Según las Confederaciones Rurales Argentinas (CRA), el Gobierno ha aplicado políticas equivocadas para la ganadería, como la imposición en 2005 del peso mínimo para la faena, el control de las exportaciones desde marzo de 2006 y una constante intervención del mercado interno. Estas medidas, a su criterio, derivaron en una merma en la reproducción de bovinos, un aumento en la faena de hembras futuras madres y una consiguiente pérdida en la capacidad de reposición de las vacas viejas.

La sequía también significó un golpe mortal para el ganado, pero lo cierto es que miles de vacas van camino al matadero porque sus dueños deciden pasarse al más sencillo y rentable negocio de la soja, el cultivo estrella de Argentina. El informe de CRA calcula que el país perdió en los últimos tres años "por la mala política ganadera" unos 14.536 millones de

pesos (3.845 millones de dólares) y afirma que Argentina deberá importar carnes a partir de 2011 para satisfacer su consumo doméstico.

El presidente de la Sociedad Rural Argentina, Hugo Biolcati, vaticina que el estremo del país como importador de carnes se dará el año próximo. *"Se adelanta la fecha estimada para importación de carne al 2010. En el último año, se perdieron 3 millones de cabezas de ganado por falta de políticas adecuadas. Con esos 3 millones, se podrían haber alimentado a 9,5 millones de personas durante un año",* aseguró el dirigente rural. (...)³⁸.

- ¹ Milton Santos y Sergi Martínez Rigol. *Metamorfosis del espacio habitado*. Editorial Oikos-Tau: Barcelona, 1996. Pp. 42.
- ² Milton Santos y Sergi Martínez Rigol. *Ibidem*, Pp. 52.
- ³ Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. Editorial Paidós: Barcelona, 1979.
- ⁴ Maderuelo, Javier. *E espacio raptado, interferencias entre arquitectura y escultura*. Editorial Mondadori: Madrid, 1990.
- ⁵ Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Editorial Akal: Madrid, 2004.
- ⁶ Magaz, María del Carmen, texto curatorial en el marco de la exposición "Territorio: utopía de libertad", en la Universidad del Salvador (USAL), octubre de 2015.
- ⁷ Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Editorial Anagrama: Barcelona, 2006.
- ⁸ Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Editorial Akal: Madrid, 2004.
- ⁹ Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Editorial Caja Negra: Buenos Aires, 2014.
- ¹⁰ Didi-Huberman, Georges. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia*. Editorial Biblos: Buenos Aires, 2015.
- ¹¹ Owens, Craig. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis (ed.), Editorial Akal: Madrid, 2001, Pp. 204.
- ¹² Owen, Craig. *Ibidem*, Pp. 223.
- ¹³ Groys, Boris. *Op. cit.*, Pp. 49.
- ¹⁴ Groys, Boris. *Op. cit.*, Pp. 54.
- ¹⁵ Según la denominación que Peter Bürger hace sobre las vanguardias en su texto "Teoría de la Vanguardia" (1974), la expresión "vanguardias históricas" alude a las primeras vanguardias del Siglo XX, situadas alrededor de 1920.
- ¹⁶ De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Alianza y Forma: Madrid. 2da reimpresión, 2004. Cap. Quinto: "La negación dadaísta", Pp. 135-152.
- ¹⁷ Huyssen, Andreas. *Después de la Gran División. Modernismo, Cultura de Masas, Posmodernismo*. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires, 2002. Cap. 1: "La dialéctica oculta", Pp. 19-40.
- ¹⁸ González, Alejandra Soledad. "La Teoría de la Vanguardia de Peter Bürger; su contribución crítica y epistemológica a la historia de las artes". *Boletín de Estética, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Centro de Investigaciones filosóficas, [en línea]* (2008)
- ¹⁹ Oliveras, Elena. *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Editorial Emecé arte: Buenos Aires, 2008.
- ²⁰ Oliveras, *Ibidem*, Pp. 10.
- ²¹ Giunta, Andrea. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Editorial Siglo XXI: Buenos Aires, 2011. Cap. 15: "Estrategias de la modernidad en América Latina", Pp. 285-303.
- ²² En los mismos años, en Estados Unidos, el minimalista Dan Flavin trabajaba con tubos de neón ('60) y Donald Judd realizaba grandes esculturas. En Alemania estaba el grupo Fluxus (Maciunas, Beuys, Palk, Vostell, entre otros). También podemos nombrar el texto-manifiesto de Joseph Kosuth, "El arte después de la filosofía" (1969) y a Lucy Lippard con "Seis años: la desmaterialización del objeto artístico" (1966-1972), todas reflexiones acerca del cambio radical del arte. Casanegra Mercedes y David Lamelas. *Revista Art Nexus*, Nro.97, jun-ago 2015, Versión español, Vol. 14.
- ²³ Longoni Ana, Mestman Mariano. *Del Di Tella al Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Editorial EUDEBA: Buenos Aires, 2010.
- ²⁴ Roca, María Cristina. *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2009. Cap. 12: "Bichos Raros" en el centro de la ciudad. *La Antibienal Pop*.
- ²⁵ Roca, María Cristina. "Artistas y espacio público. Un arte que interpela al ciudadano". En *Arte, ciudadanos y fronteras*, 2º Bicentenario. Pensar (desde) el Bicentenario. Volumen 4.
- ²⁶ Groys, Boris, "Políticas de la instalación". Pp. 4. (Artículo descargado de Internet en formato A4).
- ²⁷ García, Ana Claudia. "Instalaciones. El espacio resemantizado", en Jorge La Ferla y Sofía Reynal: *Territorios audiovisuales*. Librería Ediciones: Buenos Aires, 2012.
- ²⁸ García, Ana Claudia. *Ibidem*, Pp. 229.
- ²⁹ García, Ana Claudia. *Ibidem*, Pp. 232.
- ³⁰ García, Ana Claudia. *Ibidem*, Pp. 232.
- ³¹ García, Ana Claudia. *Ibidem*, Pp. 234-235
- ³² Oliveras, Elena. *Op. cit.*
- ³³ Oliveras, Elena. *Op. cit.* Pp. 146.
- ³⁴ Oliveras, Elena. *Ibidem*, Pp. 138.
- ³⁵ Párrafos extraídos no literalmente desde: <http://www.didatticarte.it/Blog/?p=4583&lang=es> Consultado en junio de 2016.
- ³⁶ Consultado en: <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3231>, mayo de 2016. Abstract por M. Paulo Roselló
- ³⁷ Consultado en: <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com.ar/2008/07/olafur-eliasson-copenhague-1967.html>, mayo de 2016.
- ³⁸ Consultado en: <http://www.elmundo.es/mundodinero/2009/06/13/economia/1244907827.html> el día 18/10/2016.