



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

**“Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales”**

**EN MEMORIA**

**Nombre del Alumno: Teresita Aninat S.**

**Profesor Guía: Gonzalo Diaz  
Pablo Chiuminatto  
Guillermo Machuca  
Enrique Matthey**



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

**2004**

**“Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales”**

**“EN MEMORIA”**

**Nombre del Alumno: Teresita Aninat S.**

**Profesor Guía: Gonzalo Diaz  
Pablo Chiuminatto  
Guillermo Machuca  
Enrique Matthey**

**Título anterior: Licenciada en Arte con  
mención en escultura**

**Universidad y año: P. Universidad Católica de Chile**

## RESUMEN

Mi producción de obra ha dejado de ser individual para ser colectiva. Este cambio a nivel de autoría y de producción ha introducido nuevos intereses que, sin embargo, tienen su origen en mis obras individuales.

Como colectivo de arte junto a Catalina Swinburn realizamos instalaciones que son para nosotras una posibilidad de trabajar con el lugar en el cual se exhibe la obra. Su contenido está condicionado por la identidad del lugar, superponiendo, al mismo tiempo, fragmentos reconocibles de nuestra propia memoria.

La instalación como término híbrido posee un carácter teatral que se comprende desde la noción modernista de *Gesamtkunstwerk*, de Wagner. A su vez, el origen de la palabra instalación revela su aproximación a la puesta en escena. Es por esto que realizamos acciones performáticas sobre nuestra instalación, acciones que acontecen en un tiempo y espacio propio del arte, la apertura y/o clausura de nuestras exhibiciones. Es nuestra aparición con maquillaje y ropaje similar dentro de ese instante específico, lo que revela una identificación mutua que ocurre al ser co-autoras de la obra. Esta definición sicoanalítica la hemos traducido a nivel visual en un modelo a imitar, al cual denominamos modelo ficcionario de artista, que es una parodia a la figura del artista en la sociedad. Este modelo utiliza elementos externos del cuerpo para hacerse visible: el maquillaje y el ropaje. Estos conceptos poseen un carácter teatral. Es desde ahí que la ficción toma cuerpo en la instalación, por tanto, deberá considerarse que nuestra instalación, cuyo contenido es la identidad del lugar, sea a la vez un escenario. Las acciones performáticas son entonces una escena de la instalación.

En este texto analizaré la relación entre la instalación entendida como una puesta en escena de la identidad del lugar, y la *performance* como una manifestación del carácter teatral de estas obras.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>CAPÍTULO 1: Cuerpo de Obra</b> .....	8
1.1 Inicios: Cuerpo como objeto	
1.2 Obra reciente: Traducciones de un cuerpo	
1.3 Obra comentada: ESPACIOS RELATADOS	
1.4 Referente: Bruce Nauman	
<b>CAPÍTULO 2: Lugar</b> .....	17
2.1 Introducción	
2.2 Sobre el lugar: <i>genius loci</i> y topogénesis	
2.3 Instalaciones en relación al lugar	
2.4 Obra comentada: EN MEMORIA	
2.5 Referentes: Instalaciones y arquitectura	
<b>CAPÍTULO 3: Arte y Teatralidad</b> .....	31
3.1 Introducción	
3.2 La instalación como escenario	
3.3 <i>Performance</i> e Instalación	
3.3 Obra comentada: MEMORIA VELADA	
3.4 Referente: Bruce Nauman	
<b>CAPÍTULO 4: Colectivo de Arte</b> .....	43
4.1 Introducción: Colectivos	
4.2 Colectivos en el Arte	
4.3 Colectivo de arte EN MEMORIA	
4.4 Ropaje y maquillaje	
4.5 Referente: Cuerpo como soporte	
<b>CONCLUSIONES</b> .....	51
<b>APÉNDISE</b>	
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	

“El arte se hacía para la Ilusión, ahora está hecho de ilusiones.”  
Brian O’Doherty

## INTRODUCCIÓN

Mi producción artística en sus inicios fue un trabajo individual. Exploraba mi propio cuerpo como una matriz escultórica desde la cual obtenía fragmentos cargados de un cuerpo ausente. Desde este acercamiento más objetual comencé a realizar obras a partir de experiencias con el cuerpo como un ser animado, en movimiento, perceptivo y expuesto a situaciones. Los residuos y recuerdos que quedaban de estas acciones eran contenidos en obras que, a semejanza de vitrinas museales, los exhiben y preservan a través del tiempo. Relatos escritos o grabados en cintas, fotografías, restos de tela, de yeso, son formas que adopta el recuerdo y que al ser preservados en vitrinas transparentes se oponen al paso del tiempo.

De la clausura de un espacio íntimo de taller transité a la apertura del espacio urbano, de los habitantes que me rodean, de sus propias experiencias y recuerdos. Y en esta posibilidad de exploración comencé a trabajar en un colectivo de arte junto a Catalina Swinburn. Ambas creemos que la sobreabundancia e inmediatez del mundo actual ha llevado al individuo a perder un interés en la preservación de la memoria tanto individual como colectiva, esta reflexión nos ha llevado a crear un proyecto colectivo sobre el cual reflexiona este texto. Exploramos tanto la memoria pasiva del recuerdo cosificado, como una memoria activa capaz de formular enlaces entre pasado y presente a partir de sus impresiones.

Hoy, ante la rapidez con que recibimos las informaciones en un tiempo llamado real, el pasado y el futuro muchas veces pierden sentido, quedando en el olvido. La información entregada por los medios de comunicación no tiene espesor pues se reduce a comentar hechos que nos parecen próximos, sea cual fuere su distancia entre el lugar de fijación y el lugar de recepción. Nos hemos acostumbrado a la inmediatez. Es lo que Walter Benjamín denomina la “cultura del vidrio”, cuya nueva superficie de inscripción tiene como soporte material el vidrio:

*“Un soporte que no retiene nada, indiferente a todo, que olvida todo, elegido por una época en que, no existiendo más la presunción de inocencia, la tarea sería (hacerse) olvidar, no dejar huella tras de sí (...) es el cese del lugar de memoria. La superficie de inscripción se divide, se disocia, en memoria y en exposición (...) este soporte, que se definirá ulteriormente como pantalla, no es proyectivo (ya no presenta ni representa algo). (...) la huella amnésica no*

*es necesariamente visible. Bastará con apagar la pantalla para encontrar el vacío del olvido, una cierta ausencia. La pantalla es simplemente, amnésica, lo que debe renovar completamente la reflexión sobre memoria y el olvido. Y sobre esta primera vez que es la pantalla”<sup>1</sup>.*

La memoria, como una evocación consciente o inconsciente de cosas pasadas, es un concepto amplio que nosotras entendemos desde la recuperación. Por ello, la memoria que trabajamos en nuestra obra es específica, es nuestra propia memoria como colectivo de arte. Construimos una memoria colectiva, la cual es regresiva y proyectiva, cada obra cita a la anterior y, a la vez, se convierte en un antecedente para la próxima obra. Ciertos elementos de nuestra producción se instalan una y otra vez, adecuándose a la identidad del lugar en que se exhiben. Así construimos una memoria que, configura un archivo que nos es propio. Los fragmentos desprendidos de nuestras obras, resituados en otro lugar, se convierten en signos: “(...) pues no existe palabra, ni, en general, signo que no sea construido con la posibilidad de repetirse”<sup>2</sup>. Estos signos, nos permiten aferrarnos a lo transitorio, son la presencia material de un recuerdo inscrito y representan nuestra voluntad de recordar y contener el pasado. A su vez, es a partir de estos signos como nuestra colectividad logra objetualizarse apareciendo como parte de la realidad y dejando de ser momentáneamente una ficción.

Nuestra obra, al resituar fragmentos que contienen su origen, se transforma en gestos que, al retornar sobre el origen, reflexionan sobre él, lo recuerdan y reviven su memoria. Mas la acumulación de estos gestos en el tiempo, debido a su fragilidad, para permanecer dependen de nuestra propia memoria. Así, nuestras obras -instalaciones de corta duración, hecho para lugares y situaciones específicas- traen a escena cómo lo transitorio puede sobrevivir. Lo que se preserva y lo que se deja desvanecer edita la memoria de nuestro colectivo; como gestos, se tienden a eliminar a sí mismos, como obras, reaparecen cuando son relevantes en el trabajo presente. “*El olvido es necesario para la sociedad y el individuo. Hay que saber olvidar para saborear el gusto del presente, del instante y de la espera, pero la propia memoria necesita también el olvido: hay que olvidar el pasado reciente para recobrar el pasado remoto*”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Deotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.pp.171-172

<sup>2</sup> Artaud, Antonin. *El teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.p.74

<sup>3</sup> Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.p.9

La cualidad gestual de nuestra instalación se revela a partir de un nuevo gesto que sobreponemos a ella: la *performance*, la cual, como acción exagerada, da cuenta de su precariedad. Por esto realizamos acciones performáticas sobre nuestras instalaciones la que se convierte en un espectáculo transitorio y en un escenario sobre el cual actuar. Estas acciones, por su exceso, se vuelven una ironía a nuestra sociedad mediática y una parodia a la figura del artista. A su vez la instalación como un escenario *performático* puede entenderse desde lo que señala Derrida: “*Lo más originario es ya una escena. Y aunque sin escenario no hay escena, sin actor tampoco lo hay. La presencia de un actor en el escenario o en la arquitectura, es a la vez y originariamente, experiencia interna y externa, voz que resuena y escenario que acoge, lo importante es reconocer que existe sólo un límite entre lo externo y lo interno, entre espacio y tiempo.*”<sup>4</sup> Este límite es el que demarcamos al convertir con un mínimo gesto, la obra instalación, en escenario para nuestra acción performática. “*inventando un lenguaje de gestos que serán desarrollados en el espacio y que fuera de él no pueden tener sentido*”<sup>5</sup>.

Antonin Artaud afirmaba que en el teatro occidental la puesta en escena sirve e ilustra un texto, siendo, por ello un simple medio de representación, un medio espectacular sin significación propia. Nuestras instalaciones, utilizadas como escenarios de las *performances*, revelan la preponderancia de la puesta en escena por sobre un guión o texto escrito. Creemos, al igual que Artaud, en la puesta en escena como poesía en el espacio que no necesita de la palabra, sino de un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico. “*(...) las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento.(...)Y hacer metafísica con el lenguaje, los gestos, las actitudes, (...) desde un punto de vista teatral, es, me parece, considerarlos en razón de todos sus posibles medios de contacto con el tiempo y el movimiento*”<sup>6</sup>.

Nuestras instalaciones son la puesta en escena de nuestra propia memoria y la *performance* que realizamos en ella es una manifestación de su cualidad teatral. Es la relación de arte y teatralidad dentro del contexto de nuestra propia obra como colectivo

---

<sup>4</sup> Muntañola i Thornberg, Josep. *Topogénesis 1: Ensayo sobre el Cuerpo y la Arquitectura*. Barcelona: Oikos-Tau, 1979.p.159

<sup>5</sup> Artaud, Antonin. Op. cit.p.68

<sup>6</sup> Ibid. p.49



de arte, la que analizo en el siguiente texto. La pregunta inicial a desarrollar se refiere a la identidad del lugar y a la posibilidad de convertirlo en un soporte escenográfico en el cual el cuerpo es actor y espectador de sí mismo.

Es por ello que este texto comienza analizando el interés por el cuerpo en mi obra individual, para posteriormente abordar nuestro trabajo como colectivo de arte. Los capítulos siguientes abordan la instalación y el lugar, la teatralidad de las instalaciones, para finalizar con la problemática del trabajo dentro de un colectivo de arte donde cada artista llega a identificarse parcialmente con la otra. Cada uno de estos conceptos serán contextualizados en una obra específica de nuestro colectivo de arte EN MEMORIA.

## CAPITULO 1

### CUERPO DE OBRA

#### 1.1 Inicios: Cuerpo como objeto

Mi obra inicial abordó el cuerpo como una matriz escultórica, un objeto desde el cual obtener fragmentos cargados de su origen. Estos fragmentos, hacen visible el vacío atrapado entre el cuerpo, representando su relación con el espacio que le rodea. Los fragmentos, contenidos en vitrinas transparentes, eran expuestos mas no conservados, procesos químicos actuaban sobre la materialidad de la obra haciéndola transitoria.

Son estos procesos los que sitúan a mi producción de obra anterior en el ámbito personal definido por el *Process Art*.<sup>7</sup> Existen, en dicha etapa, una serie de procesos



*Cuerpo. Agua, yeso, vidrio. 2.000.*

para construir la obra y una serie de procesos para deconstruirla. Para construirla llevé a cabo acciones performáticas, las cuales eran un medio para obtener fragmentos desprendidos del cuerpo. Estas acciones eran privadas y consistían en derramar el material entre los vacíos de mi cuerpo. Posteriormente, los procesos para deconstruirla se daban al depositar los fragmentos de yeso en vitrinas

colmadas de agua, la cual actuaba sobre la materialidad de la obra. De esta forma, la obra no permanecía idéntica a través del tiempo, sino que estaba continuamente transformándose, dejada a la acción del deterioro. Estos procedimientos, construcción/deconstrucción, son los que hacen de mi trabajo un arte procesual donde importan más los procesos formativos de constitución que la propia obra física. La obra,

---

<sup>7</sup>Pizarro Juanas, Esther, *Entorno: sobre el espacio y el arte*. Madrid: Complutense, 1.995. pp.77-78: “El *Process Art* se va a situar en un ámbito privado y personal, lo cual supone la ruptura con el espacio cartesiano y la afirmación de un nuevo espacio habitado. Las obras procesuales perturban nuestras referencias habituales de vertical/horizontal, orgánico/sintético, fuera/dentro; para abrir o a un espacio “emocional” y “psicológico”. Estas obras interrogan al espectador acerca de su propia naturaleza. Este repliegue hacia el interior, ese mirar hacia uno mismo, que efectúan los artistas procesuales; está en conexión con el espacio existencialista de Martin Heidegger. Este espacio afirma la originalidad de la existencia individual y humana. No parte del análisis de las cosas respecto al espacio, sino de la espacialidad del ser humano.”

en su continua transformación, posee una historia y un devenir marcado por la temporalidad.

Los fragmentos desprendidos del cuerpo resultaban enigmáticos al ser una fracción presente de un ausente. El cuerpo/todo en desaparición, sólo es revelado a través de las huellas que quedan, las cuales actúan como indicios de una ruptura. Ruptura dada, por una parte, por la distancia del fragmento del todo desde el cual se origina y, por otra, al no contemplar la presencia del todo para definirlos. En esta ruptura encontramos una pérdida, un tono melancólico dado por la reminiscencia de un cuerpo ausente. Pareciera ser que el tiempo ha destruido el todo y nos ha dejado sólo fragmentos, que trasladan parte de la memoria de un cuerpo que se hace visible en las huellas apesadas. La fragilidad de estos me hacía contenerlos en vitrinas, donde, una vez expuestos, se dejaban libres al paso del tiempo.

## 1.2 Obra reciente: Traducciones de un cuerpo

Hoy mi interés en el cuerpo no sólo es objetual, sino también desde su experiencia con el entorno. Se pasa de una intimidad a una externalidad; hay una apertura del cuerpo tanto hacia el lugar que habita, como hacia la experiencia de otros cuerpos para poder traducirlos con respecto del propio cuerpo. Realizo con mi cuerpo acciones de las cuales sólo sobreviven fragmentos y recuerdos. Estos restos, contenidos



*Reclining Figure*, instalación performativa encontrada, 2.002.

en vitrinas transparentes, son archivos residuales de experiencias pasadas, como también un sistema de traducción corpórea.

Los procesos formativos de mi obra ya no se encierran en el espacio privado, sino que se abren hacia la ciudad al recorrerla y explorarla. Es un cuerpo en movimiento que posa su mirada en un mundo visible del cual forma parte. Las experiencias con mi cuerpo pueden ser tan simples como un viaje por la ciudad y archivar lo que sobrevive: escuchar un relato e interpretarlo con el cuerpo, repetir un gesto mínimo y convertirlo en una pose. Estas experiencias son

traducidas en una obra que contiene la memoria del pasado. De esta manera, la traducción que realizo es una traducción libre que, si bien se basa en una experiencia, se aparta de su original desde la forma y el sentido en que se expresa. Es una traducción como una interpretación que expresa de un modo personal la realidad desde donde se desprende, realidad que debe entenderse como una experiencia cotidiana llevada a un exceso al introducirlas forzosamente en el contexto del arte.

Mis experiencias con el cuerpo (que son acciones forzadas y por tanto performativas) deben, como cualquier otro acontecimiento, quedar inscritas para ser concluidas, ya que sin esta condición sólo son un suceso perdido. Al ser reproducidas, por medio de la inscripción en la materia, son repetidas y llevadas a la escena del arte. Así lo acontecido en un instante puede ser archivado. Se trata de ir a lo que Walter Benjamin denomina la “experiencia vivida”, la cual aparece como lejana. Lo que reúne lo lejano es la figura del narrador, reunión dada en mi obra en la construcción de un objeto que contiene y restituye las experiencias. Son objetos que hacen presente



*Standing Figure*, instalación-performativa encontrada. 2.003.

un acontecimiento pasado, el cual entra así en correspondencia con el presente. Es una analogía a la relación dialéctica benjaminiana del museo, una dialéctica regresiva por la extracción arqueológica de lo que no es vivido sino *siempre a-presente*<sup>8</sup>. Al Observar las vitrinas se revela una experiencia pasada fragmentadamente, lo cual convierte al objeto en algo enigmático. Al mirarlos se sabe que algo aconteció y es esto lo que el espectador busca completar y descifrar.

Estos instantes, lejanos y pasados, parecen detenerse en los fragmentos desprendidos de las experiencias de mi cuerpo. Estos fragmentos pueden ser tan dispares como fotografías, recolecciones de objetos, conversaciones grabadas en una cinta, todos los cuales son clausurados en vitrinas transparentes con la intención de

---

<sup>8</sup>Jean-Louis Deotte. Op cit. pp.185-188

conservarlos y exponerlos a través del tiempo. Para lograr esta exposición existen dos procedimientos: la apropiación y la contención. La apropiación surge al reflexionar y hacer propio lo que la experiencia me entrega y, la contención se instala en la materialidad de mi obra, en el encapsulamiento de los fragmentos en módulos transparentes. Ambos recursos, apropiación y contención, pretenden conservar instantes temporales.

La contención de fragmentos de origen dispar en vitrinas transparentes aparece como una analogía al propio procedimiento de la memoria: la contención de fragmentos que se hacen visible en la rememoración. Hay en la memoria una fijación, una contención y una conservación. La memoria es en la rememoración una apertura de fragmentos contenidos, y en el olvido una clausura de dichos fragmentos. Apertura y clausura se dan en mi obra al tomar restos y conservarlos como si pudiese de esta manera fijar el paso del tiempo. Es la experiencia lejana lo que carga al objeto-vitrina de una anterioridad, y con ello, los objetos se convierten en contenedores de la memoria.

### 1.3 Obra comentada: ESPACIOS RELATADOS



Una de mis obras más recientes, “Espacios Relatados”, está compuesta por nueve módulos de acrílico transparente, en que cada uno contiene una pequeña imagen en blanco y negro, un cassette y un texto. Esta obra se inspira en lecturas del movimiento situacionista y la teoría de la deriva de Guy Debord, en la

importancia de la construcción de situaciones en el marco de la vida material para crear otros escenarios y gestos. Los situacionistas proponen diversos modelos de desplazamientos para recorrer territorios urbanos, entre ellos la *cita posible*. Mi obra se construye a partir de citas con personas en una situación determinada. Estos encuentros tenían lugar en un cuarto oscuro de mi casa, en donde interrogué a sus habitantes en el marco de una entrevista periodística. Al entrevistado le pedía el relato de un espacio, el cual debía ser desconocido para mí. Las preguntas que dirigían el relato se estructuraban en base a los órganos de los sentidos, entendiendo que observar es percibir a través de ellos.

El relato, según Walter Benjamín, “*se impone de sí mismo, sin que la pregunta de su validez pueda plantearse. Y éste, narrando lo lejano, tiene también legitimidad, la del que transmite. El contenido del relato es más enigmático que misterioso (velado). (...) Desde entonces, el destinatario que lo escucha puede comprenderlo de múltiples maneras.*”<sup>9</sup>

El relato conjuga lo personal y lo colectivo al reunir lo que ocurre a otro conmigo misma trasladando la experiencia. El interrogado, como narrador, relata una historia que no respondiendo a mis expectativas de interrogadora, me parece lejana y, desde esta cualidad, debo traducirla. Traducir, del latín *traducere* es hacer pasar de un lugar a otro, expresando en una lengua lo que está escrito o expresado antes en otra.<sup>10</sup> Mi

<sup>9</sup> Ibid. p.188

<sup>10</sup> Según el diccionario de la Real Academia de la lengua española, vigésima primera edición.

obra consistió en la traducción de estos relatos a partir de mi propia experiencia cotidiana en la ciudad. El medio empleado para esta traducción fue mi propio cuerpo. *“Todo verdadero sentimiento es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es disimularlo. La expresión verdadera oculta lo que manifiesta.”*<sup>11</sup>

Posteriormente, escuchando los relatos grabados pude percibir como cada una de las personas entrevistadas no sólo me describían el lugar sino también como se percibían a sí mismas en ellos. No era el lugar lo que avivaba su recuerdo sino ver su propia imagen dentro de él, el lugar pasaba a ser un escenario en el que actuaban. A su vez pude percibir que yo misma no los visualizaba a ellos en esos lugares, escenarios descritos, sino que a mí misma ocupando su lugar. Decidí recorrer la ciudad buscando el lugar del otro desde mi propia experiencia.

El relato de un espacio me entrega una puesta en escena que conforma finalmente una imagen fotográfica. Imagen tomada en diversos sitios de Santiago donde no sólo se recrea un lugar, sino también la pose detallada en el relato. Mi cuerpo de espaldas adoptando una pose, se constituye como personaje dentro de una puesta en escena. El gesto performático es entonces una *pose* de la cual hace referencia Roland Barthes:

*“Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen.(...) es yo lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada (...) y soy yo quien soy dividido, disperso (...) Pues la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro; una disociación ladina de la conciencia de identidad. (...) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto; vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro”*<sup>12</sup>.

En la imagen fotográfica aparezco posando en este lugar que es el escenario descrito por otro. Tomo el lugar del otro y lo traduzco desde mi propio cuerpo dando paso a la inautenticidad del acto de posar ante una cámara. Como *operator*, busco el

---

<sup>11</sup>Artaud, Antonin. Op. cit. p.80

<sup>12</sup>Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.pp.41-46

escenario que interprete el lugar descrito, elijo un encuadre específico y finalmente me sitúo ante el objetivo. Así, mi cuerpo pasa de ser *operator* a *blanco* y en este paso la pose se convierte en un acto performático. Lo inquietante de estas imágenes fotográficas, es que su origen estuvo siempre preestablecido como un escenario con un guión que ha sido



descrito con anterioridad. Como si la imagen existiese para mí previa a su visibilidad, como si mi cuerpo se sintiese devenir objeto previamente al sonido del disparador. Jugaba entonces con esa evidencia de la fotografía, certidumbre de lo real y del pasado, y esta afirmación estaba presente en mí al situarme delante de la cámara tomando el lugar y el cuerpo del otro. El noema de R. Barthes de la fotografía: *esto ha sido*, era para mí el escenario de la imagen fotográfica.

El texto que aparece dentro de cada uno de los nueve módulos de acrílico es un fragmento transcrito del relato grabado. El extracto, al estar escrito en primera persona y con sólo algunos detalles del relato (los que me resultan más relevantes para la construcción de una escena) ha sido traducido. Por otro lado, dentro de la vitrina, el texto ubicado junto a cada grabación superpone el habla y la escritura. Se da en el habla una situación de frente a frente, de aquí y ahora que es inversa a la escritura. El discurso hablado va dirigido a alguien determinado desde antes por la situación dialogal, a una segunda persona. La temporalidad e intimidad, propia del habla y de las situaciones, como acontecimientos temporales, las hacen irreproducibles y pasajeras al estar sometidas al “flujo del tiempo”. Esta pérdida me lleva a sellar el sonido registrado y la destrucción de toda voz y la pérdida del origen, dada por esta clausura, conllevan una negación de lo auditivo.

En esta obra podemos observar como mis experiencias se conservan en fragmentos encerrados en vitrinas transparentes, las cuales pretenden fijar instantes ya acontecidos. Los procesos formativos (entrevista, viaje urbano), la experiencia del cuerpo en una situación y lugar determinados, y la posterior acción performática de



tomar la pose del otro, son lo que permiten llegar a construir un objeto. El lugar descrito, al convertirse en el gui3n de dicha acci3n, pasa a ser un escenario.

#### 1.4 Referente: Bruce Nauman

La raz3n por la cual diferentes artistas del pasado son revividos, se debe a que alg3n aspecto de su trabajo se vuelve 3til en el presente. “*El arte vive al influenciar otro arte, no por existir como los residuos f3sicos de las ideas de un artista*”<sup>13</sup>. As3 el arte revive a trav3s de la influencia que, como poder, es una manipulaci3n ilimitada de otro y que, como inspiraci3n, surge a partir de un revisionismo hist3rico producto de una distancia, ya sea temporal o espacial. Desde esta perspectiva, la cita es un reflejo de la influencia de un artista sobre otro; mediante ella se apropia de su discurso e im3genes ya sea como una recuperaci3n o como una iron3a impl3cita. Mi obra individual tiene puntos de convergencia, de inspiraci3n y de recuperaci3n con la del artista Bruce Nauman.

Bruce Nauman trabaja con el cuerpo haci3ndolo presente en su obra de diversas maneras: *performances*, instalaciones, pasillos en los cuales lo hace transitar, y esculturas que lo utilizan como molde. Con esta diversidad el artista explora el cuerpo desde todas sus posibilidades tanto objetuales como en su experiencia con el mundo<sup>14</sup>.

De entre todas sus obras me interesan particularmente los videos que registran *performances* en su estudio. En ellas, Bruce Nauman trabaja con su cuerpo realizando experiencias inservibles en situaciones no familiares para convertir la actividad del artista en obra y encontrar fen3menos que posteriormente pueda relacionar con el arte. Para suprimir elementos autobiogr3ficos, Nauman emplea el video como un dispositivo de observaci3n limitada y como un recurso para visualizarse en relaci3n directa con sus ideas. En ellos se permite al espectador entrar al estudio del artista, pero al mismo tiempo tanto el espacio (como lugar privado) como el artista se mantienen distantes por

---

<sup>13</sup> Kosuth, Joseph. *Negativity, purity and the clearness of ambiguity*, en Revista Art & Design. Londres: Volumen 34, 1.994, p.6.

<sup>14</sup> Bruce Nauman rechaza en su producci3n art3stica procedimientos rutinarios y una t3cnica estandarizada que lo obligar3an a trabajar de una manera consistente. Le interesa probarse a s3 mismo continuamente. Es por esta raz3n que sus obras son variadas: esculturas, corredores, video instalaciones, hologramas, t3neles, neones y operaciones con el lenguaje. En ellas el artista analiza temas de conciliamiento y manipulaci3n psicol3gica de la percepci3n del espectador para dislocar sus h3bitos fijos de observaci3n y generar discrepancias en el significado aparente del trabajo.

el encuadre de la cámara única y fija y por la forma en que el artista, siguiendo un patrón rígido, se convierte en una figura anónima y remota.

Así Nauman es también una figura mediatizada. En este tipo de acciones no realiza una performance directa y pública, sino que entrega una visión parcial y censurada a través de un video. Esta figura distante, como se presenta el artista ante el espectador, es la que me lleva a creer que existe un pudor en Nauman. Este pudor, entendido como un recurso para reservar y además resguardar o custodiar algo, es el que aparece tanto en su obra como en la mía. En mi obra el pudor aparece tanto por la lejanía del objeto expuesto,



Bruce Nauman, imágenes del video *Wall-Floor Positions*, 1.968.

como por un resguardo de mi propio cuerpo. Pareciera ser que en ambos la reserva es una medida de prevención tomada para permitirnos extender, por un tiempo, nuestra presencia en la obra. Esta prevención es un recurso para no descubrirnos ante el espectador completamente como si al resguardarnos tuviésemos siempre algo restante por revelar. Esta limitación es, al mismo tiempo, una actitud de desconfianza y recelo de un cuerpo que no toma parte hasta que se considere necesario, reservándose un tiempo y aguardando para actuar. Es el dominio del límite establecido por el pudor el que se convierte, en ambos, en una herramienta de seducción.

## CAPÍTULO 2

### EL LUGAR Y LA INSTALACIÓN

#### 2.1 Introducción

Si el trabajo antes analizado era resultado de una producción individual, hoy lo que define en primera instancia mi obra es que es una labor colectiva. Catalina Swinburn y yo conformamos un colectivo de arte y al construir ambas una única obra, existe indudablemente un tráfico de influencias. Catalina Swinburn tiene interés por el lugar, el cual posee su identidad y su memoria, su *genius loci* (concepto que se analizará más adelante). Mi interés está centrado en el cuerpo, en acciones del cuerpo y lo que queda de ellas para poder conservarlas y exponerlas a través del tiempo. El lugar posee para mí un rol más escenográfico desde el habitar. De esta manera, en nuestro colectivo, el cuerpo y el lugar no son independientes sino conceptos de una misma obra.

Fue durante la exposición colectiva “Kent Instalaciones” del año 2002 que comenzamos nuestro trabajo como colectivo de arte con la obra EN MEMORIA. En esta exposición se nos asignó una habitación situada en el tercer y último piso de una casa abandonada. Dada su ubicación periférica, era en el tránsito del espectador dentro del espacio expositivo donde se articulaba la memoria como el registro de un recorrer. Esta condición originó el gesto de nuestra obra: perforar el centro geométrico de la sala creando una tumba.

La tumba se forma a partir de un agujero excavado por donde se produce una desaparición. Se sitúa en el umbral entre dos mundos, un arriba y un abajo; un cielo y un suelo. Esta perforación/tumba fue posteriormente recubierta con una lápida de granito negro con la inscripción en bajorrelieve



EN MEMORIA. Se señalaba así su ubicación mediante una construcción externa como si se quisiera compensar con esta señal de advertencia el olvido al que se somete. La lápida es un monumento que mantiene viva la memoria o el recuerdo de un ausente.

Por otra parte, descubrimos el cielo de la sala (retirando la volcánita y dejando a la vista las vigas interiores) y el suelo (retirando el flexit) uniéndolo de esta manera el cielo y el suelo ya que mirar hacia arriba era una forma de mirar hacia abajo. Se condicionó la visión del espectador haciéndole tomar conciencia del cielo al revelarlo. Los restos de volcánita y flexit recogidos del cielo y suelo los depositamos separadamente dentro de dos maletas de acrílico transparente. Estos fragmentos rescatados y contenidos en maletas en espera de un viaje, aluden a un tiempo pasado como un campo en ruinas, como nostalgia de una ausencia.

La instalación realizada daba cuenta del olvido y abandono de una casa pronta a ser demolida. La lápida sepultaba toda la casa, apareciendo como una señal de advertencia. Esta lápida fue posteriormente resituada en una instalación realizada en la galería Animal (comentada más adelante). Las maletas han sido reubicadas en otros lugares, entre ellos la Fundación Telefónica, rememorando así la obra pasada.



EN MEMORIA. Acrílico, flexit, volcánita, granito. Kent Instalaciones, 2.002

## 2.2 Sobre el lugar: *genius loci* y topogénesis

El *genius loci* es la identidad única y propia que posee cada lugar. Desde este concepto trabajamos realizando instalaciones para un lugar específico, en donde lo que prevalece es el sentido y el carácter del lugar en relación a la obra de arte y su contexto. Exhibimos el lugar que exhibe la obra y al apropiarnos de él, demarcamos una propiedad. “*Apropiarse no sólo significa tomar posesión de las condiciones físicas de un lugar sino también asumir su identidad como elemento condicionante de esa apropiación*”<sup>15</sup>.

Pero nuestro interés en el lugar arquitectónico surge también desde la posibilidad de habitarlo. A través de él, el cuerpo -o los cuerpos- logran un proceso comunicativo, de intercambio social de significados. En esta comunicación el lugar adquiere referencias teatrales al convertirse en un escenario de intercambio para los actores que le ocupan. Con estas dos formas de intervenir el espacio, el lugar adquiere su propia identidad tanto desde sus características formales como desde el sentido otorgado al habitarlo. El cuerpo, que habita y ritualiza un lugar, le otorga una memoria en el tiempo.

Es el individuo quien no sólo construye y otorga una envoltura figurativa al lugar, sino también quien, habitándolo, lo dota de un propósito particular y un valor simbólico. Cada lugar simboliza un concepto determinado por el manejo que de él hacemos: un colegio es el lugar de la educación, una iglesia es el lugar de la fe, una casa es nuestra propia morada. Por otra parte, los lugares se identifican con personas según la función que realicen en el lugar, estas funciones se ritualizan y repiten como condición de una supervivencia. Lo que interesa del lugar arquitectónico es la posibilidad de comunicar diferentes cuerpos entre sí, dando una posibilidad de encuentro.

Al entender el espacio arquitectónico como un sistema de comunicación, se convierte en un escenario teatral en el cual el cuerpo es actor y espectador de sí y de otros. El cuerpo como actor establece con el lugar relaciones de medidas, escala, distancia e identidad y como espectador es tanto espectador de sí mismo como de otros, formando parte de una escena dentro del lugar, el cual se convierte así en un escenario. “*(...) al desarrollarse las habilidades del cuerpo como arquitecto las interrelaciones*

---

<sup>15</sup> Swinburn, Catalina. *Genius Loci*, Santiago: Tesis de pregrado Pontificia Universidad Católica, 2002. p.28

*entre el cuerpo y el lugar, o entre el cuerpo y el muro, se enriquecen porque el muro pasa a ser un escenario en que el cuerpo “actúa” y “es espectador” con mucha más intensidad estética, ética y lógica”<sup>16</sup>.*

Sin embargo, el teatro y la arquitectura poseen diferencias derivadas de la representación teatral y de un habitar que se representa a sí mismo. *“El escenario no es, en arquitectura, lo que separa los espectadores de los actores, sino que separa o desdobra a todos los cuerpos en espectadores y actores de sí mismos. El teatro consigue el efecto, pero a partir de una interiorización del espectador o una exteriorización del actor, sin ser posible, por más que se lleve la diferencia hasta el límite, un actor sin espectadores o un espectador sin actores. En la arquitectura un solo cuerpo es, a la vez, actor y espectador, exteriorizador e interiorizador”<sup>17</sup>.*

Dentro de los espacios construidos específicamente para el arte, como galerías y museos, encontramos que el lugar manifiesta su teatralidad al determinar nuestro habitar. La teatralidad de estos lugares surge tanto desde sus características formales, como por el sentido otorgado a ellos como lugar sagrado del arte. Desde esta cualidad deben estar desprovistos de la apariencia de cambio y tiempo. Es esta mirada sobre una eternidad la que nos hace dejar nuestra humanidad para convertirnos en el espectador con el ojo descorporeizado, del cual Brian O’Doherty dice: *“En las clásicas galerías modernas, tal como en las iglesias, no hablamos con nuestra voz normal, no reímos, comemos, dormimos,(...). Aún más, como el cubo blanco promueve el mito de que estamos ahí esencialmente como seres espirituales, el Ojo es el Ojo del Espíritu (...)”<sup>18</sup>.* Es este modo de presencia que asume el espectador al habitar el espacio de una galería o museo el que me parece teatral, pues *“el lugar influye siempre a la vez en lo físico y en lo social”<sup>19</sup>.* Así pareciese que el lugar de la galería se tratase de un escenario que siempre nos determina lo mismo, una actitud de reflexión y recogimiento y de ahí que, como espectadores y actores, nos determine demasiado.

Es el cuerpo quien construye la memoria y conserva la identidad del lugar, al temporalizarlo inscribiéndole en su propio tiempo. La relación del lugar -como espacio

---

<sup>16</sup> Muntañola i Thornberg, Josep. Op.cit. p. 98

<sup>17</sup> Ibid.pp.98-99

<sup>18</sup> O’Doherty, Brian, op. cit.p.10

<sup>19</sup> Muntañola i Thornberg, Josep, op.cit., p.33

inanimado- con el tiempo, es sólo tangencial; ahí el pasado es independiente del presente. Así la memoria del lugar surge desde el individuo que lo construye y habita. Hay por tanto una solidaridad entre identidad y apropiación. Y es desde esta solidaridad que como colectivo de arte nos apropiamos de los lugares arquitectónicos revelando, a partir de nuestra intervención, su memoria.

### 2.3 Instalación y Lugar

La modernidad es la historia del nomadismo de la obra de arte. Ésta ha perdido su lugar de origen para quedar inscrita dentro de un lugar sin relación alguna con su contexto de origen. Se entiende entonces que la locación de las imágenes condiciona su lectura. Ilya Kabakob revela la importancia del lugar en relación a las cosas: *“En occidente, las relaciones entre el objeto y el entorno se basan en la primacía, en el predominio exclusivo del objeto (...) en cambio el lugar (donde estos se sitúan) ha perdido su significado particular, se ha vuelto inexpresivo.. se esfuerza en todo lo posible por no atraer la atención sobre él mismo y por funcionar solamente como lugar de acogida para esos objetos”*<sup>20</sup>.

Las instalaciones son para nosotras una vía de volver a relacionar el arte con el lugar, pues nuestra obra es una reflexión sobre el lugar, su historia, sus referencia y características formales. Para esto incorporamos en nuestras instalaciones las estrategias de apropiación y montaje, condicionadas por la ideología del espacio expositivo. La arquitectura del lugar es un factor fundamental en la identidad del lugar. Ella fija los límites desde los cuales se instala nuestra obra, definiendo sus características formales de emplazamiento. Al apropiarse del lugar en que se exhibe la obra se toma posesión, posibilitándose una nueva utilización del lugar, como un espacio de relación y confluencia, y no meramente de soporte. *“La instalación siempre plantea un nuevo espacio en un espacio anterior, en ocasiones como imposición, en otras como adecuación, indicación, alteración, etc.”*<sup>21</sup>.

Para nosotras la instalación es *in situ*, está contextualizada en un determinado lugar, por lo que para resituarla deben manipularse sus contenidos. Es en ese tener/lugar

---

<sup>20</sup> Larrañaga, Josu. *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea, 2001, p.92

<sup>21</sup> *Ibid*, p.55

en un determinado lapsus temporal, como la obra se hace irrepetible y única. A su vez, al tener una duración específica determina un tiempo propio, es temporal y transitoria. *“La norma de la instalación es la exposición de lo dispuesto a un tiempo retardo y en un tiempo retardado. Como retardo el tiempo tiende a detenerse y a ofrecerse como cosa expuesta; y actuar como revelador de los objetos afectados (al revelar la dimensión en que se exponen a la afección del tiempo)”*<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Oyarzún, Pablo. *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: La Blanca Montaña, 1999, p.155



## 2.4 Obra Comentada: EN MEMORIA

La galería y el museo son los lugares que el hombre construye como lugar habitable para y del arte y, si bien poseen independientemente su propia identidad, su *genius loci*, todos ellos se identifican, sin embargo, con un determinado trato con el tiempo y el espacio. El museo, lugar de archivo, es un lugar de acogida de objetos que entran en comunión: dentro de su espacio el tiempo parece detenido. La galería posee un espacio segregado, es un espacio ideal en el cual el espacio-tiempo se encuentra anulado. Al habitarlos pareciera que el arte existiese como un tipo de eternidad donde, por tanto, no existiría el tiempo. Esta eternidad como perdurabilidad entrega a la galería un estado limbólico, es un territorio sobrenatural, un espacio-fuera del espacio. Ella es el lugar en el que se organiza el discurso artístico, donde se plantean las relaciones y las operaciones entre los elementos que introduce el artista. Nuestra instalación EN MEMORIA indica las condiciones de contextualización y de legalización del arte dentro de la galería, una institución que le es propia.



*En Memoria.* Pasto natural y granito grabado en bajorrelieve, 2.002.

“EN MEMORIA” es una instalación que realizamos sobre la azotea de la Galería Animal en Santiago de Chile. Transcurrió entre el 13 de noviembre y el 7 de diciembre del año 2002. Esta instalación surge a partir de una reflexión sobre la identidad única y propia del lugar de la galería, su *genius loci*. Las exposiciones que transitan dentro de su espacio y su cuerpo arquitectónico configuran parte de su *genius loci*, de su identidad única y su memoria. Su identidad radica en el tránsito de obras que circulan dentro de su espacio y que configuran una historia propia. Es esta memoria, como archivo de obras, la cual tomamos para construir nuestra instalación, perpetuando en lápidas de granito negro cada una de las exposiciones transcurridas dentro del espacio de la galería, teniendo como límite la fecha de nuestra intervención. En cada una de las cincuenta lápidas inscribimos los títulos y las fechas en que transcurrieron cada una de las exposiciones realizadas dentro de la galería Animal. Separadas de todas ellas

dispusimos nuestra propia lápida, la cual tenía inscrita, sin fecha, EN MEMORIA. Construimos así la memoria de la galería en un archivo perpetuado sobre lápidas, entendiendo la lápida como un objeto-monumento que es una expresión tangible de permanencia y de duración. Cada lápida reconstituye un tiempo y a la vez recupera una ficción: un tiempo comprendido como la perdurabilidad de cada exposición en el marco de la galería y una ficción comprendida como obra nombrada.



En la azotea de la galería Animal ubicamos cincuenta y un lápidas distribuidas en columnas ordenadas según una trama matemática, en la cual se demarcaba un territorio propio para cada lápida. Todas ellas, como un único cuerpo, asemejaban un cementerio sobre el cielo del recinto. Gran parte de la superficie de este cielo (azotea de la galería) lo cubrimos con pasto natural (9m. X 13m.) proveniente de las afueras de Santiago y trasladado hasta el suelo de la galería, subiéndolo posteriormente hasta la azotea con un máximo esfuerzo en un mínimo de tiempo. El peso total del pasto vivo que subimos a la azotea de la galería Animal alcanzó las tres toneladas. Posteriormente el pasto desprovisto de agua se secó; con la tierra dura y agrietada muere al poco tiempo, convirtiendo nuestra obra en un cementerio abandonado.

Si bien construimos lápidas para configurar un archivo, es la presencia de la lápida EN MEMORIA, sin fecha, la que da cuenta de la imposibilidad de su perdurabilidad. Así la instalación, en su desgaste material, asume el tiempo propio que identifica las instalaciones. Asume ese tiempo como su propia duración y lo revela en su devenir, la instalación se hace y se deshace en un lapso de tiempo, cuya extensión es el intervalo de instantes entre el montaje y el desmontaje. Su breve duración es una condición de su significado y es algo que se presupone en sus condiciones de existencia. La expectativa de no permanencia forma parte de su concepción.



*EN MEMORIA*, detalle, día 1



*EN MEMORIA*, detalle, día 30

Los lugares localizan espacios<sup>23</sup>, por lo que podemos afirmar que al producir un lugar-galería se localiza un espacio del y para el arte. Comprendemos entonces que la galería Animal, como lugar, localiza el espacio del arte, lo cual define su propia identidad. Nuestra instalación *EN MEMORIA* apropiándose del lugar reflexiona sobre el lugar-galería: su historia, sus referencias y sus características formales. La obra, ubicada en la azotea de la Galería Animal se apropia de su límite superior, el cual como umbral marca un adentro de un afuera, delimitando el lugar-galería del Espacio como extensión. Para nosotras apropiarse del límite, azotea de la galería Animal, es tomar posesión desde donde el lugar comienza su esencia y no aquello en donde acaba, es reflexionar sobre el lugar desde su frontera. Desde el interior la azotea no forma parte de la galería, pero la delimita; es por esto que como límite presente pertenece, al mismo tiempo, al espacio

---

<sup>23</sup> Heidegger, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, (1987). Según el autor, los lugares localizan espacios. El Espacio es esencialmente lo espaciado, introducido en su límite. El límite no es aquello en donde algo acaba, sino desde donde algo comienza en su esencia. Según eso, los espacios reciben su esencia de lugares y no de “el” espacio. “El” espacio en este sentido no encierra espacios, ni sitios, ni lugares y, por ende, no es medible en su extensión. Los espacios espaciados por lugares ofrecen localizaciones que lo hacen medible en intervalos de distancias; como intervalo el espacio es extensión-extensión.

Los espacios -explica Heidegger- que nosotros recorremos cotidianamente están espaciados por lugares; cuya esencia se fundamenta en construcciones. Estas construcciones son producidas por medio del construir edificador, se entiende así el construir como producir. El construir, al componer lugares, es un fundar y tramar de espacios; es espaciar un espacio. Si bien, el construir es algo producido como algo presente en lo ya presente, su esencia es el dejar-habitar. Entonces la relación del hombre con espacios se da en el habitar lugares.

interno y al espacio externo. El límite no es una barrera impenetrable, sino una mediación que articula las relaciones entre interno y externo, entre apertura y cierre, por tanto presionar el límite posee el valor de una tensión: la galería como recinto, tapizada en su límite superior por una fría alfombra de lápidas, se convierte en una tumba.

Por último, nuestra obra, con la inscripción de obras pasadas en lápidas de granito negras, revela la problemática de la condición manifestativa del arte, donde éste opera a través de la representación textualizando la realidad a partir de dobles. Las lápidas como superficies de inscripciones fijan diferentes tiempos y hablan sobre “(...)ese tener/lugar que es la representación y por lo tanto, lo que señala(n) es el propio acto de señalar, de indicar, de referir, de representar”<sup>24</sup>. Las lápidas revelan el carácter representacional del arte al citar y apropiarse de las representaciones que tomaron lugar dentro del espacio de la galería, espacio del arte. Así cada lápida señala un doble de la realidad y da cuenta de cómo el arte es una ficción en cuanto que éste no es sólo una representación de lo dado, sino que es una traducción compleja y amplia de nuestra experiencia del mundo. A su vez, nuestra instalación en su desgaste material se deconstruye a sí misma, revelándose como una ficción más de la representación.

---

<sup>24</sup>Larrañaga, Josu.op.cit., p.55



## 2.5 Referentes: Instalaciones y Arquitectura

Al trabajar con instalaciones se realizan diversos procedimientos que activan el significado de un lugar específico jugando con el espacio real y el tiempo en retardo. Ciertas instalaciones cuestionan verdades culturales reflejadas en patrones de colección y montaje en los privilegiados espacios de arte, o bien, relatan el espacio social del lenguaje arquitectónico.

Marcel Duchamp en la exhibición Internacional de Surrealismo (1938) con la obra “1.200 Sacos de Carbón” se apodera de los contenidos de la exposición al cambiar la percepción del espacio mediante la disposición de un brasero en el suelo (convertido en candelabro) y el montaje de sacos de carbón como cielo. Con esta intervención Duchamp determinó y condicionó la visión del espectador haciéndole tomar conciencia del cielo al revelarlo, pues la pieza sobre las cabezas no obstruía físicamente el espacio de la exposición sino psicológicamente. El cielo era el suelo, el suelo era el cielo. El cielo de un lugar, como posibilidad de montaje del arte, no es un territorio deseado ya que, al ser un desplazamiento de los muros blancos que lo sostienen, aparece desprovisto de identidad. Sin embargo, mirar hacia arriba es una forma de mirar hacia abajo. Es en esta inversión como el artista sometía una galería completa con un único gesto, exponiendo la influencia del contexto en el arte.

Hoy el uso de la arquitectura en las instalaciones no se revela como una inocente manipulación espacial de la forma, sino como una ideología concretada. Si pensamos en la arquitectura, generalmente percibimos su sentido constructivista como masa y armazón, como el encuentro entre lo tectónico -la madera- y lo estereotónico -el ladrillo. Visiones con un contenido esencialmente formalista, olvidando que su origen está centrado en el habitar; como lugares que acogen y encierran al hombre, son lugares para el hombre, sino ¿qué sentido tendría crear lugares sobre los lugares? El sentido de crear lugares surge como un espacio del y para el hombre.

Si analizamos las obras de Richard Serra y Dan Graham observamos su cercanía con el lenguaje arquitectónico, ya que en ellas utilizan lo tectónico, el alzado, la planta. Mas no debe olvidarse que es en este vínculo con la arquitectura como existe un vínculo con el hombre, con su habitar: en ambos hay una preocupación por la experiencia fenomenológica del cuerpo.



Las obras de Serra recuperan el principio arquitectónico como el “origen perdido” de la escultura, es una percepción de la escultura como una construcción técnica. Los principios de sus obra son constructivistas -dados por el desarrollo expresivo de estructuras por medio del tratamiento de los materiales-, situacionales -con ellas aborda la particularidad del lugar- y fenomenológicos -la escultura existe en relación primaria con el cuerpo-. El cuerpo del espectador y el tiempo del movimiento corporal en el campo escultórico producen un enlace entre ubicación y sujeto. Así la topología de un lugar se redefine a través de la motivación del espectador. Si en Serra la obra destruye en el alzado la identidad del plano arquitectónico (pensemos en sus elipses), debe entenderse que la obra se vuelve sino físicamente, metafóricamente habitable, ya que sólo puede reconocerse en el recorrido del espectador. Es en este habitar como se va configurando la visión de la obra, en ese pensar sobre la marcha.



Richard Serra, *Torsión Elíptica III*, 1996. Acero auto-oxidable.

Dan Graham fusiona sujeto -espectador reflejado y habitando la obra- y objeto –pabellón- temporalmente, a su vez, por medio de fotografías y espejos fusiona dicho objeto con su entorno. Los contextos de sus obras se convierten en lugares que informan del presente. Para él la arquitectura es un modo de expresión de poder, un ámbito de circulación de signos, por lo tanto, más que participar en el orden físico de la arquitectura, critica su poder simbólico. La obra de Graham, mediante la utilización de espejos y vidrios, nos sitúa dentro de una pintura con un imaginario de nosotros mismos junto a otros y nuestro entorno: el mirarse al espejo es un reflejo instantáneo sin duración que nos hace conscientes de nuestra percepción. Los espectadores, proyectados en su obra, se convierten en actores que, en conjunto, legitiman la función social de la obra como dispositivo que crea conciencia de identificaciones e identidades sociales.



Dan Graham, *Two-way cylinder inside cube*, 1991, Dia Chelsea.

Ya que arquitectura y arte nacen desde el hombre y le “sirven” puede decirse que el arte -particularmente en Serra y Graham- surge como una nueva posibilidad de habitar. El espejo del pabellón de Graham refleja el habitar del espectador y, al mismo tiempo, manipula y se apropia de su cuerpo. El habitar como un gesto que marca un interior/exterior, es en el pabellón un adentro y afuera que se superponen para construir una identidad autocontenida en la cual el sujeto y el objeto no son realidades opuestas. El habitar, como recorrer, es la única posibilidad que tiene el espectador de reconocer la escultura de Serra.

“Anarchitecture” es una noción desarrollada en 1973 por un grupo de artistas en Nueva York, entre los cuales estaba Gordon Matta-Clark. Dicho grupo, más que hacer piezas que demostrasen el aspecto funcional de la arquitectura, creaba vías metafóricas para ponerla en evidencia, al intervenir lugares que no estuviesen desarrollados y que interrumpen los movimientos de nuestra vida cotidiana. Los trabajos de Matta-Clark (cortes en casas de demolición) son cortes centrados en la experiencia de la existencia urbana, son espectáculos de demolición para espectadores casuales. Sus deconstrucciones recuerdan los actos promovidos por los situacionistas en 1968, quienes veían sus actos como intrusiones públicas o cortes en lo urbano.

Estas instalaciones al presentar la arquitectura como algo manipulable que se construye y deconstruye, cuestionan su aspiración de permanencia.



## CAPITULO 3

### ARTE Y TEATRALIDAD

#### 3.1 Introducción

En la modernidad la noción de teatralidad en el arte fue un tema de conflicto. Uno de los más representativos fue la discusión entre los minimalistas Donald Judd y Robert Morris con el crítico de arte Michel Fried. Robert Morris en sus ensayos sobre la escultura no menciona, explícitamente, un componente teatral en sus obras, sin embargo éste aparece mediante el control de una situación (distancia, escala, duración) y la preocupación por la experiencia del espectador. Es la duración del trabajo, su temporalidad, lo que Fried rechaza del arte mínimo, al cual denomina *literalistic* al considerarlo con un componente teatral. Como crítico del gusto y de los atributos de la forma es evidente que manifieste, junto a Clement Greenberg, un rechazo hacia cualquier componente ajeno a lo que ellos mismos determinan como la naturaleza del arte. El teatro es para ellos la negación del arte. Esta teatralidad se da a nivel de recepción por parte del espectador al tener la obra una duración específica, ya que el significado de la obra existe en el encuentro. El espectador, al tomar una distancia y una posición ante un evento sucediendo en el tiempo, se asemeja a una audiencia teatral. La teatralidad del modo no-personal o público de las obras de Robert Morris, se debe, según Fried, a la distancia que toma el espectador no sólo física, sino psicológicamente. Este rechazo hacia un componente teatral en el arte ha sido manifestado por muchos otros, entre ellos Brian O'Doherty<sup>25</sup>.

Particularmente la instalación, como término híbrido, posee un aspecto teatral que se comprende desde la noción modernista de *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total. *Gesamtkunstwerk* es el ideal de Wagner de una síntesis creativa para unir arte y música en el marco visual del escenario operático. Si bien hay importantes diferencias conceptuales entre la instalación y la obra de arte total, ambos tienen un denominador común: la teatralidad. Teatralidad comprendida como la concientización del proceso de vida y nuestra parte en éste; más que como referencia al dominio del género dramático<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Ver Apéndice

<sup>26</sup> Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry *Installation Art*. Londres: Thames&Hudson, 1994.

Oskar Schlemmer, de la Bauhaus, desarrolló la idea de Wagner en sus *scenarios*. En ellos trabajó con la idea de extender la actividad dramática más allá del escenario, más allá del concepto espacio/tiempo en el cual se enmarca la narrativa dramática. Schlemmer creía que al extender el límite del escenario (al incluir el edificio como un todo arquitectónico) se extendía el límite de la actividad dramática. Entonces se podría demostrar la validez del espacio-escenario como una idea.

### 3.2 La Instalación como Escenario

Es la teatralidad como denominador común entre instalación y la obra de arte total, la que me interesa explicitar. La teatralidad posee un doble sentido: el primero como concepto relativo al teatro y, el segundo, aplicado a las cosas de la vida real hechas con afectación y propósito de llamar la atención. La teatralidad es una acción fingida y exagerada de una escena. El componente teatral de las instalaciones proviene de la noción de teatralidad, no como literalización del género dramático, sino como un exceso de afectación.

La palabra escena, al igual que la palabra instalación, tiene relación tanto con un lugar como con un tiempo determinado; configura un marco para el desarrollo de un suceso. El espacio de la galería se convierte en la instalación en una escena, se revela a través de ella y, a su vez, la conforma. Al respecto aclara Larrañaga:

*“En el caso de la instalación, esa escena o, si se quiere, la experiencia de ese espacio en relación con las imágenes y los textos, constituye la propia obra, de manera que su vinculación, su apropiación o su desplazamiento con respecto al sitio en el que actúa, es fundamental para su comprensión. Obra de arte y sitio mantienen una relación de cierta reciprocidad. De la misma manera que la instalación da forma a un espacio convirtiéndolo en escena, éste se hace presente, deforma, informa, conforma la propia instalación (...)”<sup>27</sup>.*

Tanto la palabra teatro, escena y escenario están ligadas al género dramático; pero en un sentido figurado enmarcan acciones y sucesos de la vida como espectáculos, invistiéndolos de un exceso de sentido. Es de esta forma como se aplican a las instalaciones artísticas; como una concientización del proceso de la vida. Las

---

<sup>27</sup> Larrañaga, Josu, op. cit., p.55

instalaciones no son obras dramáticas, aunque hay paralelismos evidentes entre el teatro y la instalación como la duración, la relación entre el sitio o lugar y la puesta en escena. La duración de una instalación puede considerarse con un carácter teatral si se comprende que no busca la permanencia propia de las obras de arte. Éstas suelen aparecer como fuera del tiempo, lo que conlleva la noción de que el trabajo ya pertenece a la posteridad. La instalación no persigue una perdurabilidad, no es repetible idénticamente en otro lugar, sino que posee un tiempo propio; en esto se asemeja al teatro en que, a diferencia del arte para la posteridad, fluye con el tiempo. La puesta en escena en un sentido dramático, es representar y ejecutar en el teatro una obra, determinando todo lo relativo a la manera en que debe ser representada. En las instalaciones la puesta en escena es el montaje de objetos en el espacio, objetos que adoptan un determinado trato entre sí y el espacio en que se disponen. Entonces cuando adoptamos las nociones de teatralidad, escena, y escenario en la instalación, no hay una literalización del género dramático, sino una referencia a su sentido figurado como un exceso de afectación de la vida.

Larrañaga aclara que la instalación, como una puesta en escena, actúa en sentido contrario al sistema de exposición propio del arte, en el cual un cuadro sobre el muro o escultura sobre un plinto, genera una ruptura entre el espacio-galería, el objeto-obra de arte y el sujeto-espectador.

*“En la medida en que el lugar en el que se instala la obra se entiende como confluencia, los objetos como parte de una trama y el espectador como activador del espacio, la idea de exposición da paso a la de intervención, acción o actuación. De manera que la conversión del espacio de la exposición en escena, adquiere ahora, con un arte vinculado al uso, al proceso y a la interacción, unas características teatrales evidentes (bien entendido que no estamos tratando de la teatralización literalista a la que se refería Michael Fried en 1967, ni de la performativa comentada por Allan Kaprow unos años antes, aunque ambos deban ser tenidas en cuenta para la comprensión de los límites teatrales de la instalación)”<sup>28</sup>.*

---

<sup>28</sup> Ibid, pp.59-60

La teatralidad de la instalaciones se encuentra en el origen de la palabra misma:

*“Para comprender correctamente el sentido de esta denominación en el arte (instalación) conviene recordar, en primer lugar, que la palabra inglesa installation puede traducirse al castellano de dos formas distintas. Por un lado, como instalación (la más usual), y por otro como investidura, tal como se utiliza el término investir en sentido oficial, es decir, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o alguien en un momento muy especial. Parece evidente que en el caso de una instalación artística se trataría de conferir dignidad, al menos, a un espacio especial, el del arte”<sup>29</sup>.*

La investidura, al conferir algo, añade un suplemento a lo existente. Y es este suplemento y exceso de sentido lo que la hace poseer un carácter teatral. Así la palabra *installation* como investidura carga al lugar del arte, museo, galería, ciudad, de un nuevo sentido, y denota el carácter teatral que posee. Todos son lugares cuyo análisis tiene significado porque han sido investido de éste. Los muros de la galería, blancos y neutros, acogen las obras que pasan y son investidos por ellas, al poner en escena al arte.

A mi parecer, lo que determina que la instalación posea un carácter teatral se puede reducir a dos grandes problemas, el de la duración y el de la situación. El problema de la duración se entiende, dado su arraigo con el lugar, como el tiempo propio que estas obras poseen. El término situación utilizado por Fried -al referirse a las esculturas públicas de Robert Morris- resulta interesante de considerar. Pareciera que en las instalaciones se llega a construir una “situación” entre los objetos, el lugar y el espectador que la asiste. La instalación, al igual que una situación, posee una duración y establece un sistema de coordenadas que predisponen al sujeto que la observa, llevándole a tomar una actitud determinada. Es esta actitud la que asemeja al espectador a un actor dentro de un escenario. Entendemos que en una situación existe una disposición respecto al lugar que ocupamos, estamos determinados por lo que él nos entrega. Nos situamos en él. Y por otra parte, la situación del lugar es el estado en que él se encuentra ante nosotros, pareciera que en la instalación se establece un sistema de vínculos dado por nuestra situación como espectadores que habitan y recorren la obra (o

---

<sup>29</sup> Ibid. p.31

al menos circulan entre ellas), dado por la situación de la obra con respecto al lugar al cual debe adaptarse en su montaje y dado por la situación del lugar al momento de situarse la obra. Estos vínculos asemejan la situación de una instalación a una obra dramática, en las cuales un personaje afronta un conflicto. La situación posee a su vez un “aire teatral”.

### 3.3 *Performance* e Instalación

Nuestra instalación, ocupada como escenario para nuestras acciones, hace suceder al lugar como una escena dentro de un tiempo determinado sobre la cual hay una intervención o actuación más que una exposición. La obra *in situ* configura un marco para el desarrollo de un suceso performático que tiene como puesta en escena la identidad del lugar y el montaje de objetos, lápidas y maletas que construimos y nos son propios. El carácter teatral en nuestro trabajo se constituye a partir del exceso que se genera con nuestros cuerpos circulando entre la instalación. Es al actuar sobre ella, ya sea en una *performance* o en un mínimo gesto performático, como la obra comienza a adquirir una cualidad teatral y a develar la relación que mantiene la instalación con la puesta en escena. Nuestra instalación, es a la vez obra y soporte, obra ya que se sitúa dentro de los límites del lugar que la acoge y soporte ya que es el escenario de nuestra propia intervención performática.

Las acciones que realizamos ante espectadores le otorgan un carácter teatral al sitio en el cual se instala la obra, comprendiendo la noción de teatro como el lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención y no como perteneciente al género dramático. Empleamos la teatralidad con el propósito de llamar la atención tanto sobre el artista personificando su propio rol, como sobre el espectador quien es el activador del espacio. Éste asume un modo de presencia como público ante un suceso y, como actor en la búsqueda del sentido de la obra. La presencia de nosotras vestidas idénticamente separa y diferencia la figura del espectador de la del artista, al evidenciar los roles que se adjudica a cada uno de ellos.

Nos apoderamos de la identidad del lugar que generamos, entendiendo la instalación como un escenario que se ubica en el lugar, galería o museo, previamente dotado de su propio sentido sociológico sobre el cual se monta una ficción

tridimensional en donde se produce una intercomunicación de cuerpos situados en un mismo lugar. Es en este lugar en donde se extrapolizan las identidades actor/espectador, artista/espectador. Lo colectivo y lo individual se funden en una identidad compartida, conferida por su común ocupación del lugar. El lugar, galería o museo, en el cual circulan identidades individuales, por medio de complicidades con la obra de arte, crea la identidad compartida de espectadores. Una identidad temporal que los espectadores pueden sentir como una liberación al establecer relaciones con el lugar y la obra y al aceptar su anonimato, perdiendo su propia identidad para compartir un rol en el que obedece las mismas reglas que todos.

Como colectivo de arte trabajamos con la identidad del lugar como condicionante de nuestra instalación y, a su vez, realizamos en ella acciones performáticas. Dichas acciones son dispares, suceden tanto en la apertura como en la clausura de la obra, o bien, son un antecedente para su construcción. La posibilidad de unir y yuxtaponer la *performance* y la instalación surge no sólo como una posibilidad de atraer al público mediante un espectáculo, sino también por la duración determinada que estas artes poseen -tanto la una como la otra están enmarcadas en un tiempo específico o propio-. Una vez llegado el momento de su término sólo le sobreviven los fragmentos que de ellas se desprenden y el registro, tras su desmontaje son irrepetibles idénticamente en otro lugar.

### 3.4 Obra comentada: MEMORIA VELADA

Nuestra obra EN MEMORIA<sup>30</sup> la convertimos en un escenario al realizar sobre ella la performance MEMORIA VELADA, revelando así la problemática teatral de las instalaciones. Se entiende entonces que la duración de la *performance* delimita y recorta una escena de la instalación EN MEMORIA. La puesta en escena de esta acción era la de la propia obra: la identidad y memoria de la galería perpetuada sobre lápidas. “*Podría decirse que los temas propuestos nacen de la escena. Han alcanzado tal grado de materialización objetiva que es imposible imaginarlos fuera de esta perspectiva confinada, de ese globo cerrado y limitado de la escena*”<sup>31</sup>. La *performance* sólo podía acontecer en el marco de la escena configurado por la instalación: es desde ella como se origina y encuentra su sentido. El problema era dar voz al espacio de la obra.

Las lápidas que conformaban la instalación EN MEMORIA fueron removidas de su lugar quedando al descubierto cada nicho, agujero o tumba. Todas ellas, apiladas una sobre otras, fueron resituadas junto a la lápida inscrita EN MEMORIA acentuando la presencia de nuestra propia memoria más que la de la galería. En este nuevo escenario la *performance* consistió en nuestra lectura, paradas ante cada tumba abierta, a alta voz y al unísono de los textos escritos por los artistas sobre sus obras expuestas en la galería. De estas citas, recogidas del catálogo de la galería Animal, extraímos arbitrariamente sólo algunas palabras para apropiarnos del mensaje de otro artista y manipular su sentido. Así nuestra acción era un oratorio en donde nosotras creábamos una nueva oración, la cual desprovista de toda narratividad, era un conjunto de sonidos aislados que perdían su significado al estar pronunciados simultáneamente y separados de su contexto original. Al poner énfasis en las entonaciones y los silencios, el lenguaje hablado poseía un carácter teatral en el que las palabras, como sonido, se proyectaban en el espacio. “*(...)eliminando toda posibilidad de recurrir a las palabras para dilucidar los temas más abstractos, inventando un lenguaje de gestos que serán desarrollados en el espacio y que fuera de él no pueden tener sentido*”<sup>32</sup>. A su vez, las palabras desarticuladas y

---

<sup>30</sup> ya comentada, ver página 23 del texto

<sup>31</sup> Artaud, Antonin, op. cit., p.68

<sup>32</sup> Ibid, p.68

recitadas aisladamente frente a la tumba, vaciadas de narratividad, imposibilitaban al espectador su comprensión.



*MEMORIA VELADA, performance, Santiago, galería Animal, 2.002*

La *performance*, al parecer un ritual, convierte al espectador en un intruso y revela la galería como un espacio casi ideal donde el tiempo parece detenerse. Así la galería se asemeja a un templo y, es esta sacralidad del lugar la que nos lleva a actuar de espaldas y no en dirección al público, como si se quisiera respetar la intimidad de una plegaria (ningún espectador habitó el espacio de la obra mientras aconteció nuestra *performance*). El espectador era, durante el transcurso de la acción, una figura indiscreta al que no se apelaba ni se llegaba a expulsar, se le imponía un modo de presencia que le hacía percibir su propio cuerpo como fuera de lugar.

Tal como afirma Antonin Artaud: “(...) *no hay nada más sorprendente en este espectáculo –semejante a un rito que uno podría profanar– que esta impresión de una vida superior y prescrita. Tiene la solemnidad de un rito sagrado; la cualidad hierática de los ropajes da a cada actor un cuerpo doble, y miembros dobles, y el artista envarado en su ropaje parece no ser más que su propia efigie*”<sup>33</sup>. La solemnidad de nuestra acción se constituye no sólo por la pose de espaldas, sino también, en el doble que se genera al estar ambas igualadas en un mismo lugar. “(...) *la aparición repentina de un ser fabricado, de trapo y madera, inventado enteramente, que no correspondiese a*

---

<sup>33</sup> Ibid, p.69



*nada, y sin embargo perturbador por naturaleza, capaz de devolver a la escena un pequeño soplo de ese gran miedo metafísico que es raíz de todo teatro antiguo*”<sup>34</sup>. Nuestros cuerpos ataviados con un ropaje idéntico (confeccionado por nosotras con telas negras y alfileres de gancho que sustituían las costuras) producían un inquietante efecto de presencia que separaba y diferenciaba la figura del espectador de la del artista. Al utilizar un maquillaje idéntico nuestros rostros eran máscaras que producían un efecto máximo, construyendo en este exceso su propio significado. *“Estas gentes que llegan a dar un sentido místico a la simple forma de un ropaje, y no contentas con poner al hombre junto a su Doble atribuyen a cada hombre vestido un doble de vestiduras (...)”*<sup>35</sup>. Nuestra aparición sobre la instalación perturba no sólo la mirada del espectador, sino también el sentido de la obra.



La *performance* aconteció en el último día de la instalación, momento en que debía desmontarse. Al suceder en este lapso revela el tiempo propio de la instalación, su duración. El género de la instalación es un tipo de obra que no permanece en el tiempo (salvo en algunas excepciones en las cuales se ha visto perjudicado su sentido), su pervivencia está condicionada por el espacio (lugar) y el tiempo, es irrepitible

---

<sup>34</sup> Ibid, p.47

<sup>35</sup> Ibid, p.69

idénticamente en otro lugar. Y es esta pérdida la que revela nuestra *performance* al evidenciar el tiempo propio de la instalación en su desmontaje, asumiendo la transitoriedad como un factor condicionante del significado de la obra. Así se pone en evidencia no sólo el espacio de la galería, sino también el tiempo, el cual se revela en nuestra *performance* en el momento en que retirábamos la lápida inscrita EN MEMORIA y la sustituíamos por una con fecha, dando cuenta de que nuestra instalación era parte de la memoria de la galería. La nueva lápida, situada en el lugar de la otra e inscrita con la fecha de inicio y de término de la obra, fija el tiempo propio de nuestra instalación y, con este gesto, da cuenta de su propia muerte.

Una vez desmontada nuestra instalación sólo le sobreviven restos y objetos que posteriormente resituamos en el nuevo espacio en el cual se exhiben. En este tránsito de un lugar a otro citamos nuestras obras anteriores y, al mismo tiempo, los objetos, lápidas y maletas, se reconocen paulatinamente como fragmentos pertenecientes a nuestra propia memoria como colectivo de arte. Estos objetos, que solidifican nuestra memoria, forman parte de una puesta en escena condicionada por la identidad y la memoria de los lugares en los que transita. A su vez, al convertir temporalmente la instalación en un escenario para nuestra *performance* se hace redundante el carácter teatral de las instalaciones al ponerlo de manifiesto.



### 3.4 Referente: Bruce Nauman

Los corredores de Bruce Nauman le permiten pasar de un acercamiento literal sobre el cuerpo a un acercamiento más perceptual, mediante la manipulación psicológica de la percepción del espectador al habitarlos. Instalados en la galería, dada la apariencia inacabada de sus muros exteriores, se confunden con simples construcciones. Las construcciones, sin instrucciones externas que guíen, manipulan la experiencia del espectador al convertirlo en un performador que recorre un *set de performance* donde se analiza el efecto de situaciones físicas sobre las personas al estar comprimidas en un espacio que delimita lo público de lo privado. Los corredores dislocan y atrapan al público, son una pausa temporal que articula un espacio sin ningún acontecimiento que relatar.

El corredor, como elemento arquitectónico, es un lugar que existe para ser activado como escenario durante el tránsito de los espectadores. Es de esta forma que su obra se relaciona con la nuestra, ya que en ambas se vislumbra un carácter teatral. Las acciones performáticas realizadas dentro del espacio del corredor son pasajeras, acontecen en un tiempo real y, una vez terminadas, lo que subsiste temporalmente es la obra instalada en el lugar de exhibición. Las acciones realizadas sobre nuestras instalaciones sólo constituyen una escena de la obra, la cual perdura hasta su desmontaje.



Bruce Nauman, *Green-light corridor*, 1970, colección Panza, Milán.

## CAPITULO 4

### COLECTIVO DE ARTE

#### 4.1 Introducción: Colectivos

La individualidad absoluta es impensable sin la otredad que la determina. La interrelación de individuos, dada por la ocupación en un mismo lugar, puede configurar un colectivo el cual determina, contribuye y complementa toda individualidad. Esta colectividad puede manifestarse en la construcción de lugares que son espaciales y permiten expresar la identidad del grupo pasando por lo más visible al construir lugares de identidad, de relaciones y de historia. Si bien los orígenes del colectivo son usualmente diversos, el grupo encuentra una posibilidad -entre otras- de establecerse y unirse por la identidad del lugar. Esta unidad se logra, a su vez, al crearse un nombre que -para un colectivo- significa inventarse una identidad, construyéndose con ello una individualidad dentro de una colectividad. El nombre conlleva la identificación colectiva en una misma señal dotada de sentido. Esta señal, nombrada y repetida, condiciona en parte la identidad compartida; con ella expresamos la presencia colectiva como una presencia única.

Los colectivos se constituyen como tales en la medida en que comparten ciertos aspectos y relaciones. Pueden simbolizar su unión haciéndola visible, por ejemplo, en emblemas y en la construcción de lugares que permitan el encuentro de quienes lo conforman. Nosotras, al ser más que un único individuo, somos un colectivo que hace visible su unión tanto en elementos externos para cubrir el cuerpo, como en la construcción de una obra. Obra que, de forma análoga a la construcción de un lugar para simbolizar una colectividad, simboliza, como lugar, nuestro colectivo y nos lleva a compartir como artistas una identidad única dentro del arte<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Augé, Marc, op.cit. Los colectivos necesitan pensar simultáneamente sobre identidad y relaciones; y para este fin, necesitan simbolizar los componentes de la identidad compartida (compartida por el todo de un grupo), identidad particular (de un grupo dado o de individuos en relación a otros) e identidad singular (lo que hace al individuo o al grupo de individuos diferentes de cualquier otro). El manejo del espacio es uno de los caminos para este fin.

#### 4.2 Colectivos en el arte

Los colectivos existentes en el arte son innumerables, pero de ellos nos interesa la dupla conformada por los artistas Vitaly Komar y Alexander Melamid. Ellos emigraron de la Unión Soviética a Nueva York donde han explotado “*las posibilidades cómicas de la pintura del realismo socialista*”<sup>37</sup>. Se volvieron celebridades y éxito crítico durante los años ochenta. En sus obras “*Most Wanted Painting*” y la “*Least Wanted Painting*” adoptan el tema del mercado para encontrar lo que los artistas denominan un “arte del pueblo”. La imagen pictórica de esta serie se construye basándose en encuestas acerca de las preferencias artísticas del pueblo, obteniendo, de esta manera, una base de datos sobre los gustos imperantes en la sociedad de diferentes países. Por otra parte, estos artistas inventaron un pintor ficticio, Buchumov, bajo cuyo nombre pintaron paisajes románticos. “*Lo que hace que tenga un lugar en el mundo del arte es la pieza performativa de Komar y Melamid que consiste en la encuesta de opinión, la pintura, la publicidad, etc.*”<sup>38</sup>. Los artistas, al construir una obra pictórica en común, la convierten en un símbolo de su colectividad. Es por ella que los artistas están vinculados el uno con el otro y es en su obra donde nos identificamos. En ellos la *performance* aparece como un gesto que se encuentra implícito dentro de la obra, pues realizan una serie de procedimientos, como encuestas, manipulaciones publicitarias, etc., que les permiten darle forma.

La misma excentricidad -proveniente de la ruptura de ciertos parámetros establecidos- se puede observar en los artistas Gilbert & George. En el año 1969 se exponen a sí mismos como esculturas vivas. Utilizan ropa y maquillaje similar, lo cual les permite constituirse como una única figura y manipular sus identidades dentro del contexto del arte. En sus *performances* entendemos cómo es el artista el que se convierte en la propia obra y cómo diferencia su persona y su rol en la sociedad al pararse sobre un plinto. Gilbert & George, vestidos idénticamente, construyen a su



Gilbert & George, *Underneath the arches/singing sculpture, performance*, 1970.

<sup>37</sup> Danto, Arthur C. *Después del Fin del Arte*. Barcelona: Paidós, 1999, p.217

<sup>38</sup> *Ibid.* p.223



vez un modelo de artista que juega con la excentricidad dentro de los parámetros de la moda. Como dobles el uno del otro, son una manifestación del exceso que necesita el arte para espectacularizarse. Los artistas decidieron declararse a sí mismos, su vida y su relación, como obra de arte.

#### 4.3 Colectivo de arte EN MEMORIA

Por nuestra parte entendemos que, al estar unidas como colectivo de arte, la identidad de cada una como artista resulta interferida. Se produce entonces una identificación mutua dada por la apropiación de dos cuerpos en una única figura dentro del contexto artístico<sup>39</sup>. Esta identificación, como concepto psicoanalítico, la hemos traducido a nivel visual al asimilar rasgos externos de un cuerpo en el otro mediante el maquillaje y el ropaje. De esta manera se establece un vínculo que es básicamente visual: hay dos cuerpos vestidos idénticamente dentro de un mismo lugar.

Nuestro colectivo entiende la identificación no como una simple imitación, sino, como una apropiación temporal de la una y la otra basada en la presunción de un elemento común. Este elemento común es la propia obra que ambas construimos e ideamos, la cual a su vez nos hace estar momentáneamente identificadas como si fuésemos un artista único. Es esta figura ficticia la que nos hace idear un modelo de artista a seguir. Modelo que, como arquetipo ideado por nosotras bajo parámetros estéticos de la moda, es en sí mismo una ficción. Así nuestro modelo lo denominamos modelo ficcionario de artista, pues posee un carácter teatral.

Identificadas bajo un nombre y externamente, realizamos acciones performáticas que se inscriben dentro de un espacio específico en un tiempo específico. Así nuestra identificación se hace explícita en la *performance*, la cual tiene lugar en los espacios del arte, el museo y la galería y transcurre en acontecimientos propios del arte -la apertura y/o clausura de nuestras exposiciones- con lo cual posee una duración determinada. En

---

<sup>39</sup> Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalíe, *Diccionario del Psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1993.: El concepto de identificación es una operación de la cual se constituye el sujeto humano. La identificación es un proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. Hay dos sentidos en el término, uno más transitivo (identificación) y otro más reflexivo (identificarse). De esta manera, puede ser una acción de identificar, es decir, de reconocer como idéntico, o bien, puede ser un acto en virtud del cual un individuo se vuelve idéntico a otro. En el primer sentido la identificación es un proceso activo que reemplaza una identidad parcial o una similitud latente por una identidad total.

la duración de nuestra acción performática la instalación se convierte en un escenario con espectadores que poseen la mirada de un público, esto nos lleva a mantener una individualidad separada del público mediante el ropaje y el maquillaje y, en esa misma distancia, delimitar nuestra identidad colectiva. Dentro de este contexto estas acciones revelan la ficción de pretender construir una identidad única por medio de similitudes externas.

*“Si nos detenemos justamente en el nombre de los performers modernos, no se nos escapará el mecanismo de una producción de una imagen de los sujetos como objetos, ellos mismos de imaginación espectacular. (...) los nombres se han transformado en algo mucho más singular que precisamente un nombre: se han transformado en títulos”*<sup>40</sup>. El nombre considerado como un título, que condecora y dignifica, es un mecanismo para instalar la presencia de nuestro colectivo de arte otorgándole el sentido de la investidura, la cual a su vez posee un carácter teatral. Si la palabra instalación implica conferir dignidad a algo en un momento especial, el nombre, como título, posee el mismo sentido; un sentido dignificante. El nombre es un atributo de presencia, propiedad y prestigio. Colectivo de arte EN MEMORIA es el nombre que articula la identidad única de dos cuerpos ligados en equivalencias.

EN MEMORIA es un nombre que surge desde los espacios *postmortem* y los monumentos conmemorativos. El monumento es una expresión tangible de permanencia o, al menos, de duración; es una prueba de autenticidad. Para nosotras el monumento conlleva diferentes temporalidades, traslada al presente por medio de una inscripción un cuerpo o acontecimiento pasado y, al mismo tiempo, en su aspiración de perdurabilidad, se proyecta hacia el futuro. Comprendemos nuestro nombre, EN MEMORIA, como la presencia cargada de la anterioridad de una ausencia. El olvido nos lleva a resituar fragmentos de nuestras instalaciones, lápidas y maletas, convirtiéndoles en elementos reconocibles de nuestra propia memoria como colectivo de arte. Con ellos citamos nuestras obras pasadas como un recuerdo que permanece en la memoria y que son actualizadas en la obra presente.

---

<sup>40</sup> Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.p.73



En Chile la memoria, amenazada por su pérdida (con la toma de poder de 1973) y luego con su recuperación (durante la reconquista democrática), estuvo presente en la obra de muchos artistas en lo que se denominó un arte contestatario contra la dictadura militar. El arte chileno de este período era un arte refractario de negación y de desviación respecto de un curso anterior. Al respecto Nelly Richard dice:

*“De todo el repertorio simbólico de la historia chilena de estos años, la figura de la memoria ha sido la más fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta entre recuerdo y olvido –entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución- ya que el tema de la violación a los derechos humanos ha puesto en filigrana de toda la narración chilena del cuerpo nacional la imagen de sus restos sin hallar, sin sepultar. La falta de sepultura es la imagen -sin recubrir- del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada, transicional. Pero es también la condición metafórica de una temporalidad no sellada: inconclusa, abierta entonces a ser reexplorada en muchas direcciones por una memoria nuestra cada vez más activa y desconforme”<sup>41</sup>.*

En el arte chileno contestatario la memoria poseía un sentido más dramático producto del contexto histórico-político y de la discontinuidad del pasado impuesta por su régimen. Nuestra memoria no posee la tensión dramática del arte chileno de este período, no niega ni se desvía del curso anterior sino que recupera, asume y acumula. Negatividad, discontinuidad, rechazo, choque, elementos propios del arte contestatario, no están presentes en nuestra obra. Es por esto que a pesar de tratar sobre la memoria y de una común ocupación del espacio tanto en nuestra obra como en la del arte de la escena de avanzada, aparecen con un sentido diferente.

---

<sup>41</sup> Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de las crisis)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.p.13

#### 4.4.-Ropaje y Maquillaje

El ropaje es un modo de expresión y una forma de presencia que puede conferir dignidad y ser una expresión de cierta autoridad: dice y oculta algo. Es, al mismo tiempo, teatral y editorial. Como colectivo de arte confeccionamos un ropaje para ser utilizado en acciones de arte, éste nos inviste de un nuevo sentido al asimilar un atributo de la otra, produciendo un mimetismo en el cual adoptamos gestos y posturas. Existe entre el ropaje y la investidura una relación oblicua: el ropaje como lo más exterior es como nos presentamos sobre nuestra obra en un tiempo específico y la investidura, no visible como la vestimenta, es la significación dada por el exceso producido en la aparición de un doble.

En nuestras acciones performáticas, al estar vestidas idénticamente, cada una cita a la otra, constituyendo una presencia imponente que oculta la vulnerabilidad de un cuerpo único. La vestimenta confeccionada por nosotras con telas negras ensambladas con miles de alfileres de gancho, hacen de ellos emblemas que simbolizan nuestra colectividad, al revelar la apropiación de dos identidades que vacían su individualidad en una única dentro del contexto del arte. Nuestros vestidos poseen la solemnidad de nuestra instalación.

El maquillaje, aplicado sobre nuestros rostros para las acciones performáticas realizadas sobre nuestra instalación, es, al igual que el ropaje, un recurso que permite asimilarnos la una a la otra. El término “maquillar” proviene del francés *maquiller*, de la jerga teatral del siglo XIX, es una acción en la cual se aplican cosméticos sobre un rostro<sup>42</sup>. Al pintar nuestros rostros de manera idéntica con preparados artificiales se obtienen efectos determinados: creamos una máscara efímera que cubre momentáneamente nuestras facciones para asemejarnos. En estas máscaras sobre los rostros todo tiene su significado, produciéndose una despersonalización sistemática. Con ella no intentamos resguardar nuestros rostros para encubrirnos -a la manera de una careta-, sino constituir un efecto de presencia exagerado mediante el exceso producido por nuestra doble presencia dentro de un mismo lugar.

---

<sup>42</sup> Según Diccionario de la Real Academia de la lengua Española

La máscara y el ropaje idénticos representa un modelo puramente imaginario que evidencia la figura del artista y su rol en la sociedad. En las acciones performáticas se produce una extralimitación de nuestras facultades y actividades como artistas al manipular los límites de lo lícito fuera de su procedimiento habitual. Al estar vestidas idénticamente se produce no sólo un doble, como la parte que excede y pasa más allá de la medida, sino una diferencia que consiste en sobrepasar lo establecido como normal. *“Por una parte, cualquier acción, obra o individuo excesivo quiere poner en discusión cierto orden, quizás destruirlo o construir uno nuevo”*<sup>43</sup>. La excedencia de dos cuerpos propasados, como superador de un límite, desestabiliza y es una provocación que intenta superar los límites de los principios sociales comunes, al evidenciar el dilema de las necesidades del artista y su posición en la sociedad.



Al disolver la identidad como una locación fija se presume ante el espectador de que, como artistas, estamos cumpliendo nuestro rol social. La *performance* es un mínimo gesto de ropaje que al ser simétrico permite a la audiencia distinguir la figura del artista y, por otra parte, actúa como una demostración de poder del autor ante el espectador. Pudiese parecer narcisista, si no se le entiende como un modo de ubicar el límite en el cual una persona termina y algo comienza, la relación artista/audiencia.

Es este comportamiento el que aparece con un carácter excéntrico al actuar en los límites de un sistema, pero sin amenazar su regularidad. Nuestra excentricidad, mediante la repetición del gesto performático en aperturas y/o clausuras de nuestras exposiciones, se integra paulatinamente a los principios sociales aceptándose como parte del sistema del arte. Surge desde el exceso dado por la presencia de ambas vestidas idénticamente en un mismo lugar, sin esta condición cada una posee su propia identidad no existiendo, por tanto, una desfiguración. *“Es decir, que la excentricidad ordena una presión hacia los márgenes del orden, pero sin tocar el orden, en cuanto la misma excentricidad está prevista por el organismo superior de las reglas del vestir. (...) El*

---

<sup>43</sup> Calabrese, Omar. op. cit. p.75

*ejemplo de la moda, además, confirma un aspecto fundamental de la excentricidad, es decir, su componente espectacular*<sup>44</sup>.

#### 4.5 Referente: Cuerpo como soporte, acciones de Bruce Nauman

Bruce Nauman trabaja con el dilema de la posición del artista en la sociedad y en la cultura. En *Consumate Mask of Rock* expone su vulnerabilidad, siguiendo su impulso de decir la verdad oculto detrás de una máscara. En el video *Art Make-Up* (1967-8) el artista se maquilla delante de una cámara fija como una forma de exponerse a sí mismo en cualquier tipo de situación social y, al mismo tiempo, de retirarse porque le es



Bruce Nauman, imágenes de video *art make-up*, n4, 1967-68.

doloroso. Para Nauman el maquillaje, sin llegar a crear un cuerpo anónimo, distorsiona el rostro ya que es algo para ocultarse detrás: no es ni entregarse, ni exponerse. Así el maquillaje es una actuación directa que conforma, por un lado, una máscara seductora y, por otro, la verdad no revelada. En el video *Flesh to Black to White to Flesh* Nauman explora el tema de esconderse detrás de una máscara al cambiar sobre su rostro máscaras negras y blancas. El artista, al asumir diferentes roles, quiebra tabúes sociales exponiéndose a sí mismo y cubriéndose para protegerse del rechazo.

En nuestro colectivo, el maquillaje similar sobre dos cuerpos vestidos idénticamente, configuran un disfraz que es una simulación y un doble de la una y la otra. Como artificio utilizado para desfigurar, no oculta nuestra individualidad como personas únicas, sino que revela la identidad de nuestro colectivo.

---

<sup>44</sup> Ibid.p.72

## CONCLUSIÓN

Hoy el mundo está saturado de imágenes, de sucesos, de información; está sobre poblado. Ante esto el arte ha debido muchas veces espectacularizarse y romper sus propios límites para capturar a un espectador que ha dejado ser un espectador-espectante, porque ha perdido su capacidad de asombro producto de la sobreabundancia y la aceleración del mundo en que vive. *“La aceleración de la historia corresponde de hecho a una multiplicación de acontecimientos generalmente no previstos (...) una situación que podríamos llamar de sobremodernidad para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso. El espectador moderno ve lo nuevo y lo viejo; el de la sobremodernidad ve la historia como un espectáculo específico”*<sup>45</sup>.

Pero esta espectacularidad encierra una lógica perversa. La sobreabundancia de eventos espectaculares produce una superposición donde los eventos tienden a aniquilarse entre ellos. Como sujetos posmodernos tendemos a olvidar fácilmente lo pasado ante la presencia de lo nuevo. Es por esto que pareciera que, como condición primera, los espectáculos que se nos ofrecen deben ser aún más poderosos, monumentales y avasalladores que los otros si pretende conseguir el anhelado efecto de conmovernos.

Sin embargo, lo que me interesa rescatar de la espectacularidad del arte hoy, es que pareciera ser un reflejo de la “obra de arte total” definida por Wagner. Hoy, como artistas del mundo globalizado, hacemos obras totales, wagnerianas: utilizamos diferentes soportes y lenguajes. Tomar el lugar de exposición, los dos cuerpos, la memoria de nuestro colectivo, la *performance*, aparece como una tendencia wagneriana de crear en totalidad, de romper límites entre las artes. Es esta movilidad en los medios de producción la que permite que hoy presenciemos un deseo de construir obras totales. Pero este deseo es sólo una tendencia y un deseo de liberación. No existe la obra de arte total. Sólo son formas diferentes de aspiraciones de poder.

Como parte de esta tendencia totalizadora, creamos un colectivo de arte que se constituye como tal sólo en la producción de obra. Sin una obra nuestra colectividad no llega a constituirse, ya que no existe un lugar de encuentro que le permita tener lugar o tomar cuerpo. Se entiende entonces que el colectivo es una ilusión permanente que llega

---

<sup>45</sup> Augé, Marc. *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 1998, pp. 34-36

a concretarse y a hacerse posible en el contexto del arte en instantes precisos. Por ello es que podemos afirmar que nuestro colectivo es una utopía que ambas artistas hemos compartido y creído. Estamos conscientes que sin el espacio de nuestra obra de arte, cada una posee su propia identidad, cada una es un individuo separado del otro con sus propias experiencias. Sin una obra común no se hace presente nuestro colectivo, no hay ningún símbolo que la haga evidente. Lo que hemos construido en nuestras obras no ha sido una identidad colectiva, sino una memoria colectiva a partir de la realización de obras en común.

Parece ser que la pregunta inicial sobre arte y teatralidad -que implica cuestionar la instalación como una puesta en escena tanto de la identidad del lugar como de nuestra propia memoria y cuestionar también la *performance* como una manifestación del carácter teatral de estas obras-, es posible de responder si se comprende la temporalidad que tanto la instalación como la *performance* conllevan. Ambas disciplinas trabajan con un tiempo propio, son transitorias y, a la vez, es desde esta condición como se entiende la necesidad de construir su memoria y archivarla. Esta construcción se hace posible al resituar fragmentos residuales en un nuevo lugar. Sin embargo, algo nos inquieta como colectivo, el hecho de que la memoria específica que, cual archivo llegará a agotarse, nos llevará a una operación que será demasiado tautológica. Es entonces cuando esta memoria específica deberemos abrirla a la memoria del lugar en el cual se sitúa. No sólo del espacio segregado e ideal de la galería y museo, sino también, hacia el espacio urbano. Es en los lugares de la ciudad donde el cuerpo como actor y espectador se desenvuelve cotidianamente, y es en estos escenarios cotidianos donde existe una memoria tanto del lugar como colectiva.

Nuestro colectivo es una ficción más de las que abundan hoy, es parte del espectáculo, es una invención que al insertarse dentro del contexto del arte se ha constituido progresivamente como una realidad existente. El modelo de artista que proponemos no es más que la ilusión de identificarnos, es por tanto una ficción. No podemos negar los hechos, somos una farsa, un discurso inventado por nuestro mutuo deseo, un proyecto, una evidencia de nuestra sociedad espectacularizada. Como ficción debe estar dispuesta a aparecer y desaparecer. Pero ¿quién dice que sólo debemos creer en lo que es una evidencia tangible, incuestionable? El hombre tiene sueños, esperanzas,

recuerdos en los cuales cree porque tiene fe en ellos. Cree en sí mismo. Hoy tendemos a creer sólo en lo tangible, en lo que no nos produce inquietud ni duda, en lo que nos da seguridad, en lo que aparece como una verdad. Hoy creer en una ficción puede parecer un capricho, pero también podemos creer que las ideas acabadas son ideas muertas. ¿Por qué no creer en una ficción?

## APÉNDICE

“*Notes on Sculpture 1-3*”, Robert Morris

Robert Morris en “*Notes on Sculpture 1-3*” declara su interés en la teoría de la *gestalt*, en el objeto escultural o situación como determinante en la experiencia del espectador. Para él, el cuerpo constituye un eje constante de escala de tamaños, y es desde esta constante donde se imponen a los objetos la cualidad de público y privado. Los objetos en la escala monumental necesitan de una distancia en el espacio con nuestros cuerpos para ser vistos, lo cual estructura su modo no-personal o público. Ante esta demanda, señala Morris, se está más consciente de él en sí mismo, al establecer relaciones para aprehender el objeto desde diversas posiciones. De esta manera, el objeto ha cedido ante una preocupación por el control de la situación. La experiencia del trabajo existe, para el artista, necesariamente en el tiempo.

“*Art and Objecthood*”, Michael Fried

En 1967 Michael Fried escribió un ensayo titulado “*Art and Objecthood*” sobre el *minimalismo*. Fried, a diferencia de Robert Morris, quien ve la obra como un encuentro entre el espectador y la escultura, ve una confrontación. Para Fried, la experiencia del arte *minimal* era una instancia teatral: en este arte el significado se despliega como consecuencia de la concientización que toma el espectador de su propia presencia y de su relación física, psicológica e imaginativa con el objeto. El concepto de presencia fue, a su vez, analizado por el crítico de arte Clement Greenberg, como un efecto o cualidad teatral, un tipo de presencia de escenario. Fried afirma que el arte *minimal*, al cual denominó *literalistic*, es un síntoma de decadencia del arte ya que teatraliza la relación entre el objeto y el espectador al preocuparse de las circunstancias actuales del objeto en una situación, lo cual es intensificado por la gran escala de muchos de los trabajos.

Michael Fried, aclara, que la preocupación del arte *literalistic* por la duración de la experiencia, es paradigmáticamente teatral: el teatro confronta y aísla al espectador. El sentido del teatro es de temporalidad, en el que simultáneamente el tiempo pasa y se aproxima. Esta preocupación temporal es la que, según el autor, marca una diferencia



entre el arte *literalistic* y la escultura y pintura moderna, las que se manifiestan en todo momento. Es en esta presentificación continua y completa que la pintura y escultura modernista rechazan el teatro por la construcción de un presente continuo y perpetuo.

*Inside the White Cube*, Brian O'Doherty

Brian O'Doherty, rechaza el componente teatral en el arte. Cree que los movimientos como el Bauhaus y el Futurismo poseen un componente teatral, el cual, según él, no contribuye a la definición del arte. Más aún, afirma que las convenciones teatrales mueren en la galería. Esto lo analiza en la obra de Kurt Schwitters, *Merzbau*, trabajo comenzado en 1923 y destruido en 1947 en Hanover. *Merzbau* era, mediante la técnica de collage, una construcción con múltiples temas, funciones, conceptos del espacio y el arte. Era una autobiografía de viajes y recolecciones de objetos en la ciudad, desarrollada durante trece años, expandiendo su espacio al igual que el de la ciudad. Este lugar transformado en el tiempo y vivido día a día, se convirtió en un espacio para el ritual, produciéndose una fusión del arte y la vida. O'Doherty explica que esto era parcialmente una *performance* en una proto-galería auto-creada. El autor cree que Schwitter reconoció el componente teatral cuando separó sus dos tipos de teatro: uno el *Merzbau*, envolviendo al espectador y, el otro, una clarificación del escenario convencional mediante el constructivismo. (No debe olvidarse que Schwitter realizaba acciones performáticas como ladrar ante una audiencia, recitar la revolución, las que favorecieron la aparición de nuevas convenciones en el arte.)

## **BIBLIOGRAFÍA MINIMA**

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.

Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Augé, Marc. *Non-Places*. Londres: Verso, 1995.

Deotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, (198?).

Larrañaga, Josu. *Instalaciones*, Guipúzcoa: Nerea, 2001.

Muntañola i Thornberg, Josep. *Topogénesis 1 : Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*. Barcelona: Oikos-Tau, 1979.

Swinburn, Catalina. *Genius Loci*. Santiago: Tesis de pregrado Pontificia Universidad Católica, 2002.

Van Brugen, Coosje. *Bruce Nauman*. Nueva York: Rizzoli, 1988.

## **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.

Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1980.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.

Guash, Ana María. *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid: Akal, 2000.

Harrison, Charles. Wood, Paul *Art in theory*. Oxford: Blackwell Publishers.

Krauss, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1977.

Marchan, Simon. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid: A.C., 1974.

Merleau-Ponty, Maurice. *El Ojo y el Espíritu*. Buenos Aires: Paidós, 1977.

O Doherty, Brian. *Inside the White Cube*. San Francisco: California Press, 1986.

Oyarzún, Pablo. *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: La Blanca Montaña, 1999.

Pizarro Juanas, Esther. *Entorno: sobre el espacio y el arte*. Madrid: Complutense: 1.995.

Schulz-Dornburg, Julia. *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Maurice Blanchot, Claude Roy, Paule Thévenir, Henri Béhar, Jacques Derrida, Georges Charbamiér, Gastón Bounoure y Laredec. *Polémica, correspondencias y textos de Artaud*. Jorge Alvarez, 1968

#### OTROS TEXTOS

*Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe, 1997.

*Diccionario del psicoanálisis*. Laplanche, Jean y Pontalie, Jean Bertrand. Barcelona: Labor, 1993.