



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**“ANTÁRTICA: DISEÑO Y ELABORACIÓN DE UNA PROPUESTA PLÁSTICA A  
PARTIR DEL ANÁLISIS DE LA INSTALACIÓN COMO UN PLANTEAMIENTO  
ESCENOGRÁFICO.”**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA  
EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

MARTHA RIVA PALACIO OBÓN

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA

MÉXICO D.F., OCTUBRE 2010





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

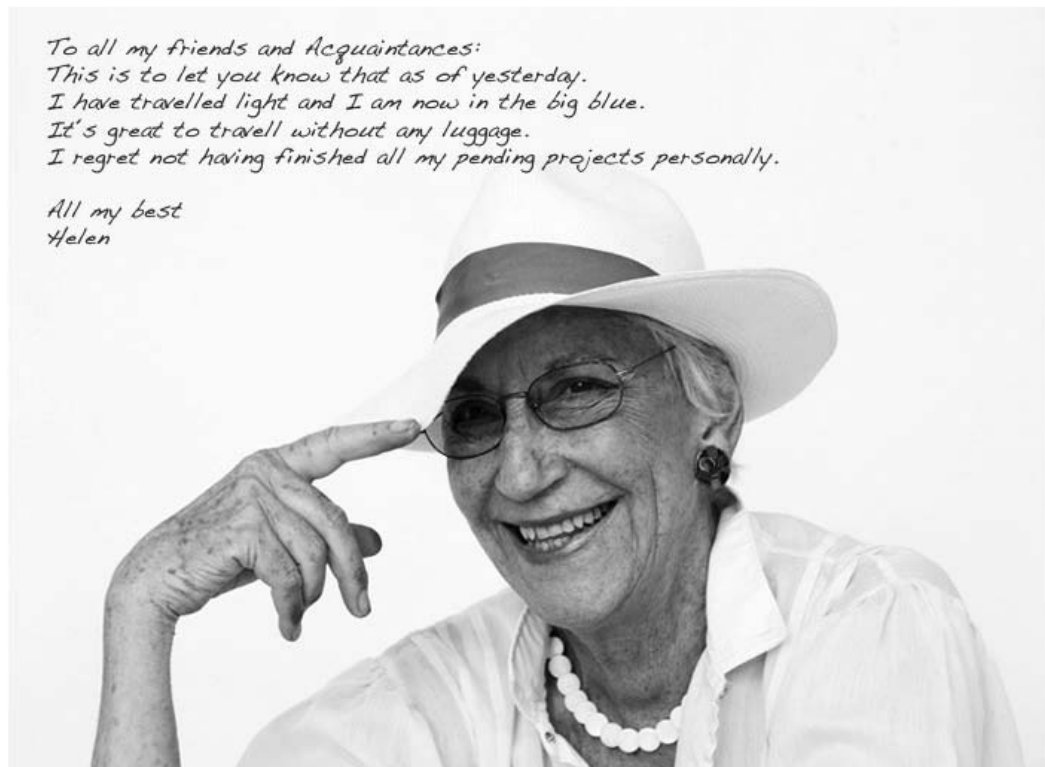
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

<b>Índice</b>	<b>Pág.</b>
<b>Introducción:</b>	2
<b>1. La Instalación como Espacio de Inmersión:</b>	
1.1. La Cuestión de la Definición	10
1.2. Del Happenning a la Instalación	15
1.3. La Instalación como un Espacio de Inmersión	22
1.4. La Instalación como un Espacio Teatral	26
1.5. El Viaje del Héroe: Narrativa e Instalación	32
<b>2. La Instalación como un Planteamiento Escenográfico:</b>	
2.1. Escenografía: Delimitando el término	38
2.2. Escenografía Contemporánea: Cuatro Principios	43
2.3. La Escenografía como Signo	60
2.4. El Espectador ante la Instalación	62
<b>3. Antártica:</b>	
3.1. Perspectiva Estética	66
3.1.1. Estética Radicante	66
3.1.2. Conceptualismo Romántico	71
3.2. Bitácora de un viaje [in] existente a la Antártida	75
3.2.1. Por qué la Antártida	75
3.2.2. 90°0'0" Sur 0°0'0" Oeste / El Polo Sur Geográfico	78
3.2.3. Arte/Antártico	85
3.2.4. Encuesta de Opinión	89
3.2.5. Exploración Preliminar	92
3.2.6. Paleta de Colores	96
3.2.7. Sonidos Inaudibles	98
3.2.8. Luz Antártica	100
3.2.9. El Potencial de los Espacios	101
3.3. Antártica/Propuesta	106
<b>Conclusiones:</b>	112
<b>Anexo / Bocetos Preliminares:</b>	117
<b>Fuentes</b>	125

## Introducción.

Una Postal y a modo de Prefacio.

Al momento en que mi viaje virtual por la Antártida estaba por terminar, otro viaje iniciaba en otro lado del mundo:



Helen Escobedo, Sept. 16, 2010

Mensaje Póstumo en el sitio oficial de Helen Escobedo.<sup>1</sup>

“A todos mis amigos y conocidos:

Esto es para hacerles saber que ayer he viajado ligero y que ahora estoy en el gran azul. Es maravilloso viajar sin equipaje. No lamento haber terminado personalmente todos mis asuntos pendientes. Lo mejor,

Helen”

---

<sup>1</sup> Fuente: <http://www.helen-escobedo.com/index.html>

Helen Escobedo (1934 - 2010)<sup>2</sup>.

Dedicarle mi introducción me parece en varios niveles, no sólo adecuado sino necesario tanto por el papel tan importante que desempeñó como artista así como investigadora y docente.

Especialmente en sus últimos proyectos, Helen Escobedo se interesó particularmente en la relación entre arte y espacio. En especial, en la transmutación de aquellos espacios cotidianos que con frecuencia damos por sentado. Tal y como sucede en *Campos Veraniegos*, donde un terreno donde pastan ovejas se transforma en una instalación en donde el paisaje y sus habitantes se vuelven parte de la obra:



Summer Field / Campo Veraniego. Instalación. Helen Escobedo. 2008<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Mexicana de madre Inglesa. Diseñó y construyó "Puertas al Viento" que forma parte de la Ruta de la Amistad. Entre otros cargos, fue Directora de los Museos y Galerías de la UNAM.

Reconocer y desarrollar el potencial poético de nuestros espacios.

Aunque Borriaud no mencione en su libro sobre la estética Radicante a Helen Escobedo, después de llevar a cabo el presente trabajo y de volver a revisar la propuesta de esta artista plástica, me parece que debe incluirla como un antecedente importante al hablar de la noción del artista como viajero.

Femina Viator.

Algo que caracteriza a Helen Escobedo era su interés por conocer y colaborar con artistas de los distintos países donde realizó proyectos artísticos. Los viajes nos hacen crecer. A veces no son fáciles, aún si son virtuales. Y sí, siempre es importante viajar ligero. El gran azul de Helen Escobedo. La Antártida para mí.

En última instancia, la presente propuesta plástica busca ser una reflexión sobre un territorio que en este mundo globalizado continúa siendo la frontera entre lo real y el mito. Un territorio que en nuestro imaginario se despliega como el Otro. Un Otro que constantemente nos recuerda nuestra propia vulnerabilidad. La vorágine de la Naturaleza que se vuelve reflejo de nuestro deseo.

Aunque en ocasiones lo olvidemos o intentemos olvidarlo, no podemos negar que como artistas plásticos estamos insertos en una tradición. Una tradición que incluso de manera inconsciente sigue siendo parte del horizonte a partir del cual observamos al mundo. En mi caso, no fue sino hasta hacer una revisión final del trabajo y gracias a la orientación de uno de mis maestros que me detuve a mirar a

---

<sup>3</sup> Fuente: [http://www.helen-escobedo.com/pages/or\\_summerfields.php?image=0](http://www.helen-escobedo.com/pages/or_summerfields.php?image=0)

los Románticos. Pero bastó una mirada para darme cuenta de la conexión. En específico con el pintor alemán Caspar David Friedrich<sup>4</sup>:



Caspar David Friedrich. El Mar de Hielo. 1824.<sup>5</sup>

*El Mar de Hielo y Monje junto al Mar*, así como la gran mayoría de la obra de Friederich, reflejan la visión romántica de inmensidad y el dinamismo de fuerzas naturales que están por encima de nuestro control. Una visión que sigue influenciando nuestra perspectiva al tratar sobre el mundo y en especial aquellos territorios que no hemos “dominado”. Si es que en algún momento realmente se

---

<sup>4</sup> 1781 – 1840. Alemán. Se considera uno de los pintores más representativos del Romanticismo Alemán.

<sup>5</sup> Fuente: <http://www.caspardavidfriedrich.org/>



puede decir que “dominamos al mundo”. Lo cual, en realidad cada vez me parece más dudoso.



Caspar David Friedrich. Monje junto al Mar. 1809.<sup>6</sup>

## Máquina Tipográfica

En el mercado del arte contemporáneo, la Instalación se ha vuelto una de las "favoritas". Todo sirve, todo vale. Y en ocasiones, al tomar esto al pie de la letra, se sacrifica la integridad del discurso, del espectador y hasta la del artista. La Instalación actualmente presenta dos problemas o retos:

1) Se ha diversificado tanto que en ocasiones se ha tornado difícil determinar qué parámetros la distinguen de otras disciplinas como el performance.

2) En ocasiones la relación entre el artista y el espectador parece estarse debilitando. No se genera un verdadero impacto en este último.

---

<sup>6</sup> Fuente: <http://www.caspardavidfriedrich.org/>



¿El arte contemporáneo se está volviendo tan críptico que es más un monólogo del artista consigo mismo al que ocasionalmente se invita al espectador?

Un problema al que nos enfrentamos ahora, es que bajo el pretexto de que el concepto en el arte actual tiene mayor relevancia que el objeto artístico en sí, con frecuencia el espectador siente más perplejo que vinculado con la obra. Salvo que tenga las referencias teóricas y culturales que le permitan descifrar lo que está observando.

Retomar algunos de los principios fundamentales de la escenografía contemporánea enriquece al arte de la Instalación, aportándole elementos para desarrollar propuestas que establezcan con mayor fuerza un diálogo con el espectador al tomar a éste como un ser integral (mente-emoción-sensación). Se analizaron los principios de la escenografía contemporánea que podían servir para diseñar y desarrollar un proyecto de Instalación con el tema de la Antártida.

La idea de retomar este continente como tema de mi propuesta surgió tras la lectura del libro de Francis Spufford titulado <sup>7</sup> *The ends of the Earth: The Antarctic*. Me hizo voltear a mirar con más detalle este continente que, aún en la actualidad, sigue apareciendo en blanco en muchos planisferios. Igual de fundamental para este proyecto, fue el libro de De Oliveira titulado *Installation Art in the New Millennium*<sup>8</sup> así como *The Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography and Performance* de Alison Oddey y Christine White<sup>9</sup>. Ambos dieron pie a la reflexión de

---

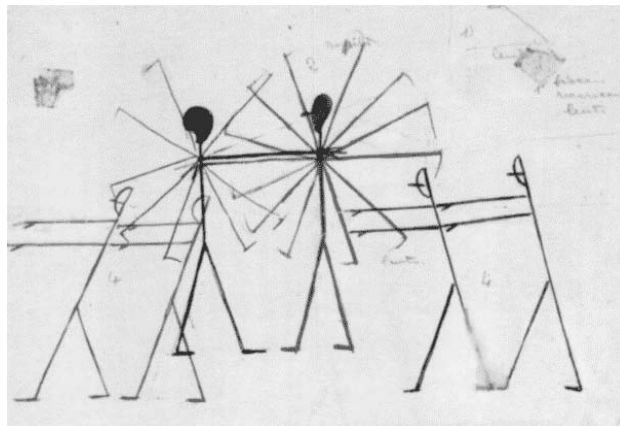
<sup>7</sup> Spufford, Francis; *The ends of the Earth: The Antarctic*; (2007) Bloomsbury; 216pp.

<sup>8</sup> De Oliveira, Nicolas; Oxley, Nicola; Petry, Michael; *Installation art in the New Millennium*; Londres: Thames and Hudson; (2003) 208pp.

<sup>9</sup> Oddey, Alison and White Christine; *The Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography and Performance*; (2006) Intellect Ltd. 188pp.

que actualmente muchos artistas visuales estamos explorando una zona nebulosa entre arte y ciencia. La poética de la ciencia, tal vez.

En realidad, el abordar el arte de la Instalación desde un punto de vista escenográfico tiene sus orígenes en el inicio del siglo XX con movimientos como el Futurista. En específico vale la pena mencionar *La Máquina Tipográfica* de Giacomo Balla<sup>10</sup> donde los actores se tornan en ejecutantes y escenografía al mismo tiempo. Como narra el arquitecto Virgilio Marchi, los participantes recibieron instrucciones de realizar movimientos y sonidos similares a los de un pistón de una máquina tipográfica.<sup>11</sup>



Boceto con partitura de movimientos para La Máquina Tipográfica. Giacomo Balla. 1914.<sup>12</sup>

Por otro lado, en la década de los cincuenta surgen los Medio Ambientes realizados por artistas como Allan Kaprow<sup>13</sup>. El espacio se transforma en un espacio expresivo. Constantemente, los artistas de la Instalación retoman elementos teatrales y cinematográficos. Crear es antes que nada, un acto:

<sup>10</sup> 1871 – 1958. Italiano. Pintor. Fue uno de los fundadores del Futurismo.

<sup>11</sup> Citado en Goldberg, RoseLee; *Performance Art: From Futurism to the Present*; (2006) London: Thames and Hudson; 232 pp.

<sup>12</sup> Fuente: [http://digilander.libero.it/sitographics/balla%20tipografica\\_grande.htm](http://digilander.libero.it/sitographics/balla%20tipografica_grande.htm)

<sup>13</sup> 1927 – 2006. Estadounidense. Creador del Happening y uno de los teóricos más representativos del siglo XX.

“Los artistas jóvenes de hoy ya no necesitan decir ‘soy un pintor’ o ‘poeta’ o ‘danzante’. Son simplemente ‘artistas’. Todo de la vida estará abierto para ellos...”<sup>14</sup>

Como se analiza en el primer capítulo del presente trabajo, la Instalación es un espacio de Inmersión. La frontera entre la vida y el arte, como menciona Kaprow, cada vez es más delgada. Parafraseando a Kaprow, actualmente no intentamos tal vez transformar objetos extraordinarios en ordinarios. Más bien queremos establecer su verdadero significado. Lo ordinario, sin embargo, no debe confundirse con “simple” o “aburrido”. El arte, aunque se enfoque en lo cotidiano, sigue siendo un ritual.

Por otro lado, como se verá en el segundo capítulo, actualmente el concepto de escenografía ha rebasado la noción clásica que entiende a ésta como el construir una perspectiva que genere una ilusión. La escenografía contemporánea precisamente busca romper con el ilusionismo para dar lugar a obras autoejecutables con una narrativa propia.

En el tercer capítulo se enfoca de lleno en el tema de la antártida. Un análisis a fondo nos permite ver hasta qué punto este continente –tanto por su lejanía como por su clima extremo- continúa siendo un territorio ajeno para nosotros. Un territorio que por lo mismo es blanco de las proyecciones de nuestro imaginario. La antártida bien podría ser la atlántida. Y como se mencionará más adelante, en efecto es común la confusión entre éstas dos. Confusión que no resulta tan sorprendente, ya que ambos continentes habitan en la periferia de nuestra imaginación.

---

<sup>14</sup> Kaprow, Allan; Kelley, Jeff; *Essays on the Blurring of Art and Life*; (1996) Berkeley and Los Angeles: University of California Press; 258pp.

## 1. La Instalación como Espacio de Inmersión

"La línea entre arte y vida debería mantenerse tan fluida, y tal vez tan indistinta como sea posible."

(Allan Kaprow, "The Event")

### 1.1. La Cuestión de la Definición.

¿Qué elementos definen a una Instalación como tal?

No es un asunto menor.

Al hacer una revisión de las diferentes definiciones que hay disponibles, uno percibe hasta qué grado el arte de la Instalación ha evolucionado para volverse, en ocasiones, algo tan flexible que pareciera que se está aplicando la premisa de "todo vale, todo sirve". Y en efecto, todo vale y todo sirve. Siempre y cuando se le dé un significado. Una Instalación va más allá de colocar objetos al azar en un espacio vacío. Pero como menciona Claire Bishop en su artículo "Pero, ¿esto es Instalación?"<sup>15</sup>, con frecuencia se hace a un lado el significado transformando a la instalación en un gesto sin contenido: Un "chiste que cae a destiempo."<sup>16</sup>

Pero aunque el término *Instalación* abarca una variedad muy distinta de trabajos y medios, mostrando así que puede significar muchas cosas (o ninguna incluso), esto no implica que vaya a terminar diluyéndose hasta desaparecer. La instalación más que ser un movimiento o un modelo ideológico es un modo de

---

<sup>15</sup> Bishop, Claire; "But is it Installation Art" en TATE.ETC. No. 3 (2005). 12 - 33.

<sup>16</sup> Idem.

producción.<sup>17</sup> Sin dejar de tomar en cuenta esto, es conveniente revisar algunas de sus definiciones.

De acuerdo con Jackie Heuman<sup>18</sup> por *Instalación* se entiende: "Un trabajo escultórico que usa varios elementos incluyendo el espacio donde se exhibe." Esta definición, sin embargo, nos confronta con dos problemas. En primer lugar, ¿la Instalación es o no escultura? Como menciona Rosalind Krauss<sup>19</sup> con frecuencia el término *escultura* se ha estirado para poder incluir obras que de otro modo quedarían al margen de esta categoría. Esto porque "lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado."<sup>20</sup> Pero en realidad el término *escultura* es un término más en un campo en donde existen otras posibilidades con estructuras diferentes. De la *no-arquitectura*, *no-paisaje* y *no-escultura* surge la Instalación.

Segundo problema: Aunque cierta, esta definición resulta imprecisa. No es que la Instalación incluya al espacio en el que se exhibe ésta. En realidad, la Instalación es el espacio en el que se exhibe:

"*Instalación* es el sustantivo del verbo *instalar*. (,,) *Instalar* es un proceso que debe tomar lugar cada vez que se monta una exhibición; la *instalación* es una forma de arte que toma nota de los perímetros de un espacio y los reconfigura. La imposibilidad de la neutralidad de cualquier sitio contribuye a la expansión y la aplicación de la instalación."<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Heuman, Jackie (ed), "Material Matters. The Conservation of Modern Sculpture", Londres: Tate Publishers, (1999) p. 10.

<sup>19</sup> Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*, en "La Originalidad de la Vanguardia". Madrid: Alianza Editorial. (1996) 320pp.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> *Suderburg, Erika (ed), "Space. Site. Intervention. Situating Installation Art"*, Minneapolis, the University of Minnesota Press, 2000, p. 4

El sitio donde se lleva a cabo una Instalación es en realidad una parte fundamental de la misma.<sup>22</sup> Es, por decirlo así, su materia prima. Por otro lado, Claire Bishop apunta que hay dos valores que son una constante en el arte de la Instalación: El deseo de provocar que el espectador asuma una postura activa y generar una vigilancia crítica de los ambientes en los que nos desenvolvemos.<sup>23</sup> Si esta tendencia es cierta, entonces no basta con una definición de Instalación que describa a ésta únicamente como el acto de colocar objetos en un espacio vacío para transformarlo. Ni enumerar, para el caso, los materiales y/o tecnologías que pueden utilizarse en la misma. En este punto vale la pena pasar a la siguiente definición:

"Es un término que se refiere libremente al tipo de arte en el que el espectador entra físicamente, y que con frecuencia se define como 'teatral'<sup>24</sup>, 'inmersivo' o 'experimental' (...) La Instalación por lo tanto difiere de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, video) en que se dirige al espectador directamente como una presencia literal en el espacio."<sup>25</sup>

Entonces, ¿cómo definir la Instalación?

Tal vez la cuestión no es cómo definirla sino qué definición elegimos nosotros. Forzosamente el considerar una definición como "más adecuada" que el resto, implica que estamos asumiendo una postura tanto teórica como práctica. En este caso, a partir de lo que se ha revisado y dada la naturaleza del presente proyecto, la definición de la que se pretende partir no describe tanto qué es una Instalación sino qué es lo que ésta busca:

---

<sup>22</sup> Suderburg, Idem.

<sup>23</sup> Bishop, Ibid.

<sup>24</sup> Más adelante se retomará este punto.

<sup>25</sup> *Bishop, Claire,* "Installation Art: A Critical History", London, Tate Publisher, 2005 p. 6.

"Una instalación no desea ser sólo un objeto, quiere ser más que un objeto. Quiere ser una situación."<sup>26</sup>

Al hablar de la Instalación como situación estamos considerándola más como un proceso que como un objeto. Se torna fluida. Tal y como decía Allan Kaprow que debía ser la relación entre el arte y la vida<sup>27</sup>. Actualmente el arte de la Instalación, como explica Oliveira<sup>28</sup>, se aborda desde una perspectiva más fluida y abierta. La distancia entre la obra y el espectador se borra. Incluso, este último se vuelve parte del proceso artístico.

La Instalación es una situación repetible. Las instrucciones para su montaje son el verdadero núcleo del proyecto. En la Instalación, incluso, la espacialidad y la temporalidad se vuelven relativas. La Instalación es reproducible incluso después de la muerte del artista. Y aún así, paradójicamente, es efímera. ¿Por qué? Porque como apunta André Lepecki en su ensayo *"Rehaciendo 18 Happenings en 6 partes"*<sup>29</sup>, aunque se siga al pie de la letra estas instrucciones el significado al volver a montar una instalación varía. Incluso cuando es el mismo artista el que la reproduce. A continuación se muestra el cartel original invitando al público a participar en el Performance Fluids de Allan Kaprow así como el publicado por el Museo de Arte Moderno de los Ángeles en la retrospectiva del 2008.

---

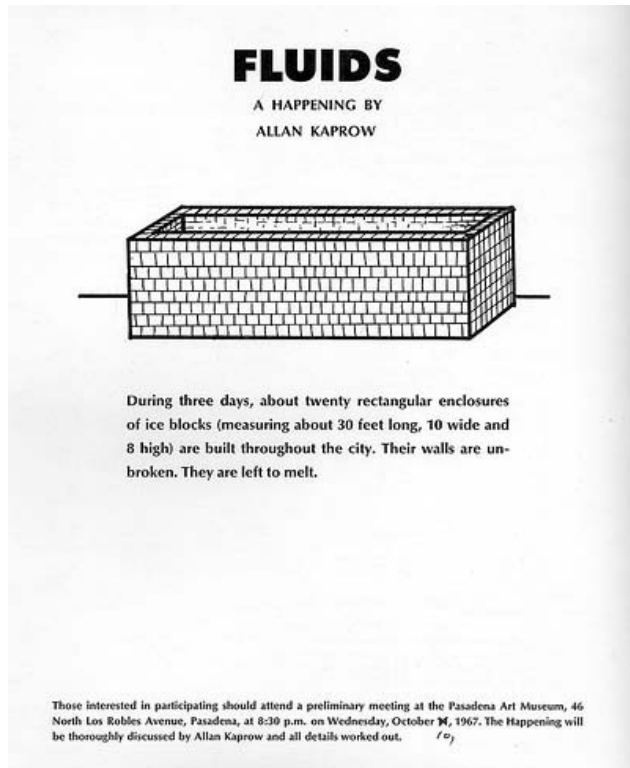
<sup>26</sup> Bonet, Eugeni; "Entrevista a Dennis Oppenheim"; (1972) Encuentros de Pamplona; Archivo Reina Sofía; <http://www.museoreinasofia.es/archivo/encuentros/dennis-oppenheim.html>

<sup>27</sup> Citado en Suderburg, Ibid.

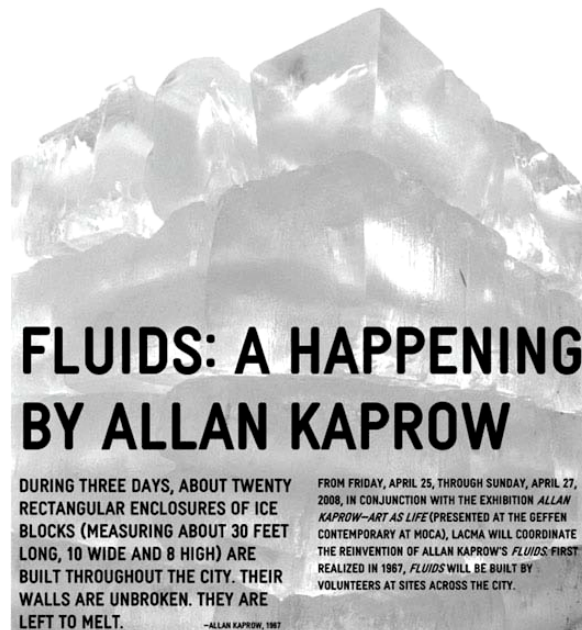
<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Lepecki, André; "Rehaciendo 18 Happenings in 6 parts" en: "Allan Kaprow: 18 Happenings in 6 parts" (2006) Steidl Hauser & Wirth; 45 - 50 pp.





Cartel invitando al público a participar en uno de los Happenings de Allan Kaprow. (1967)<sup>30</sup>



Cartel anunciando la "Reinvención" de *Fluids* con el texto original de Allan Kaprow. LACMA (2008)<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Getty Research Institute. [http://www.getty.edu/research/scholarly\\_activities/events/overflow/index.html](http://www.getty.edu/research/scholarly_activities/events/overflow/index.html)

<sup>31</sup> Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA). <http://www.moca.org/kaprow/index.php/category/fluids/>

## 1.2. Del Happening a la Instalación.

Al hablar de los orígenes de la Instalación, podríamos remontarnos hasta el Neolítico y hablar tanto de las ofrendas funerarias como de los monolitos en lugares como Carnac. Tal y como hace Suderburg en su libro "Space, site and Intervention"<sup>32</sup> Pero quizá estaríamos cayendo en la necesidad historicista de la que tanto habló Rosalind Krauss. Y tal vez quedaríamos de nuevo limitados a la idea de que la Instalación se limita a colocar objetos en un espacio para conferirle un sentido a éste. En realidad, para entender cuál es la esencia de la Instalación hay que revisar dos de sus precursores más importantes: El minimalismo y el happening.

¿Por qué el minimalismo?

"Los objetos minimales redirigieron la conciencia hacia ellos mismos y las condiciones en el mundo real en los que se basa la conciencia. Las coordenadas de la percepción se establecieron como existentes no sólo entre el espectador y la obra sino entre espectador, la obra y el lugar en que se encuentran."<sup>33</sup>

Erika Suderburg al hablar de los antecedentes de la Instalación y el minimalismo, establece como conexión entre ambos el sitio específico. Es decir, el papel que juega el espacio como materia de la instalación. La batalla legal para quitar de una plaza el Arco Inclinado de Richard Serra<sup>34</sup>, por ejemplo, ilustra claramente hasta qué punto la apropiación del espacio por un artista puede

---

<sup>32</sup> Op.cit.

<sup>33</sup> Crimp, Douglas, citado en Suderburg, Erika, Ibid.

<sup>34</sup> Nacido en 1939. Estadounidense. Jugó un papel fundamental en la escultura minimalista en los sesenta.

conmocionar no sólo a los espectadores sino evidenciar de manera intolerable para muchos las relaciones de poder.



Arco Inclinado. Richard Serra. (1981)<sup>35</sup>

La ambientación titulada *Reticulae* de Gego<sup>36</sup>, por otro lado, también puede servir para ilustrar más claramente la relación entre el minimalismo y la Instalación.

---

<sup>35</sup> Wood, Paul; Frascina, Francis; Harris, Jonathan y Harrison, Charles; "La Modernidad a debate: El arte desde los cuarenta" (1999) Madrid: Akal; 270pp.

En este proyecto, como se muestra en la ilustración que sigue, las construcciones geométricas basadas en el concepto de rizomas provoca que el espectador, como menciona Kaira Marie Cabañas<sup>37</sup>, construya y redefina el espacio en torno suyo dándole un significado propio. Un espacio que es ajeno al de la galería. Las Reticúlas de Gego son estructuras descentralizadas que no toman ningún referente. Delinean el espacio vacío para materializarlo.

Lo que ves es lo que hay:



Reticulae. Gego (1969)<sup>38</sup>

Por otro lado, Vásquez Rocca en su artículo sobre Ilya Kabakov<sup>39</sup>, establece que los orígenes de la Instalación se encuentran en los happenings y las acciones de

---

<sup>36</sup> 1912 – 1994. Alemana, radicó en Venezuela. Fue una de las representantes más importantes del abstraccionismo geométrico Latinoamericano.

<sup>37</sup> Cabañas, Kaira; *Gego's Performative Geometry* en: Rottner, Nadja & Weibel, Peter (ed); "Gego 1957 - 1988: Thinking the line" Hatje Cantz; 2006; 67 - 82 pp.

<sup>38</sup> Fuente: Idem.

arte. El proyecto de Kaprow titulado "Fluids" es quizá el que mejor nos permite entender la transición entre el happening y la instalación. En 1967 este artista junto con varios voluntarios construyó varias estructuras rectangulares con bloques de hielo en diferentes puntos de la ciudad de los Ángeles. Estas estructuras se fueron derritiendo lentamente hasta desaparecer.



Fluids. Happening. Allan Kaprow. Los Ángeles/ Pasadena. (1967)<sup>40</sup>

La flexibilidad de la Instalación e incluso la dificultad para encasillarla en una sola categoría se debe a que ésta, más que ser un objeto concreto funciona en términos de procesos. La Instalación, desde esta perspectiva, implica una acción. Tal y como se infiere dice su nombre, que es el sustantivo derivado de un verbo.

<sup>39</sup> Vásquez Rocca, Adolfo, *El arte de la Instalación y el palacio de los proyectos*, en "DU&P" Vol. V (15). (2008) Universidad Central de Chile. [HTTP://WWW.UCENTRAL.CL/DUP/15\\_KABAKOV.HTM](http://www.ucentral.cl/dup/15_KABAKOV.HTM)

<sup>40</sup> Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA) <http://www.moca.org/kaprow/index.php/category/fluids/>

Instalar. Del Happening, quizá la Instalación retoma un elemento fundamental: La Fluidez.

En esta búsqueda por un arte fluido como la vida el taller del artista como tal tiende a desaparecer. O mejor dicho, se expande para abarcar todo. La línea divisoria entre arte y cotidianidad es indistinta. Y es que lo que define en ocasiones que una acción sea arte o no, es el contexto en el que ésta se realiza.



Mujer exprimiendo naranjas. 18 Happenings en 6 partes. Allan Kaprow. Nueva York (1959)<sup>41</sup>

El artista mexicano Stephan Brüggemann<sup>42</sup> lleva esto a sus últimas consecuencias: "¿Quién necesita un estudio? Hoy en día todo lo que un artista

---

<sup>41</sup> Fuente: Lepecki, André; "Rehaciendo 18 Happenings in 6 parts" en: "Allan Kaprow: 18 Happenings in 6 parts" (2006) Steidl Hauser & Wirth; 80 pp.

<sup>42</sup> Nacido en 1975. Mexicano, como se menciona arriba, cuestiona con frecuencia la frontera entre arte y vida.



necesita es una computadora y una línea telefónica."<sup>43</sup> En su Instalación titulada "Inaguración/Opening" (1998), Brüggemann quitó el ventanal que separaba la calle del interior de la galería permitiendo así que el público entrara por ella. De este modo, se eliminó la barrera entre los espacios destinados al arte y la vida cotidiana. Ambos quedaron -a nivel de significado- en el mismo nivel.



"Opening". Instalación. Brüggemann. (1998) Un gesto aparentemente sencillo se vuelve torna en una reflexión sobre la arbitrariedad entre el arte y lo cotidiano.<sup>44</sup>

Allan Kaprow, al hablar de la metodología utilizada para diseñar sus happenings y ambientaciones, nos ayuda a entender más claramente en qué consiste esta fluidez entre el arte y la vida:

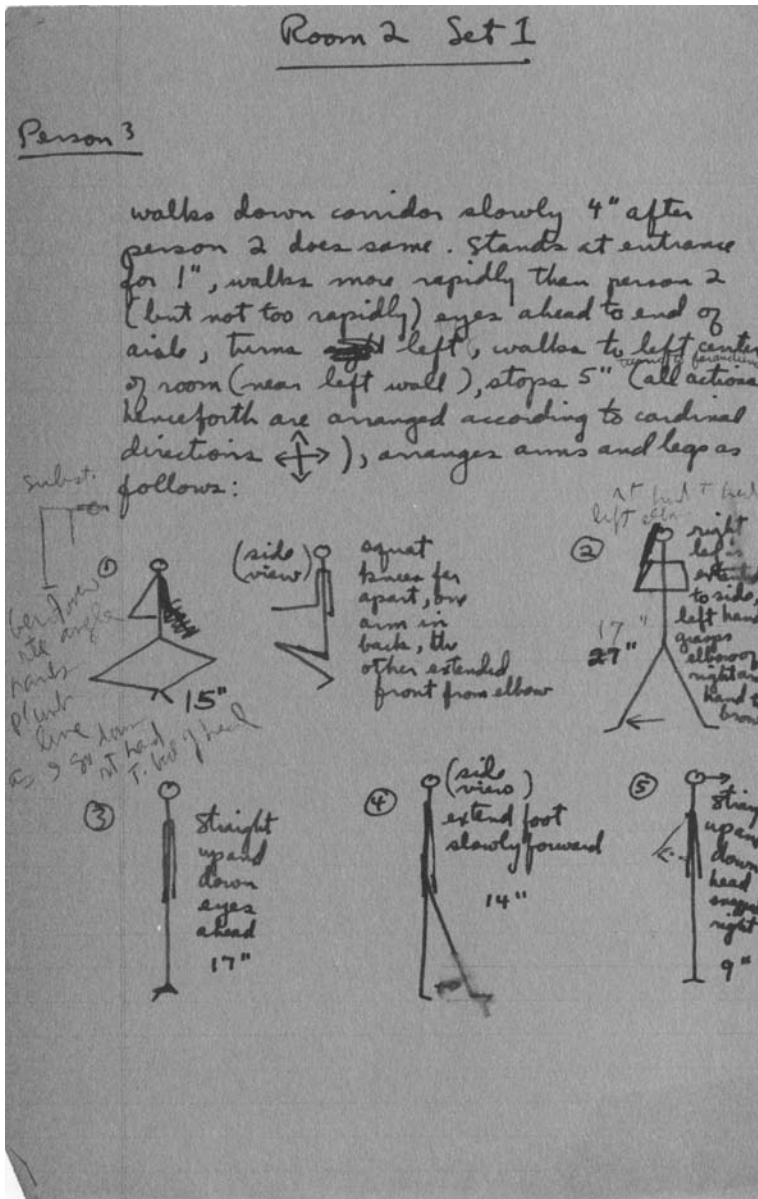
---

<sup>43</sup> Citado en Oliveira et al, Ibid.

<sup>44</sup> Fuente: Idem.



"...era en realidad un sistema antisistemas. Algo que podríamos denominar sistema azaroso y que más tarde los ordenadores usarían de forma más sofisticada. Ese era el sistema que yo usaba: estaba cuidadosamente orquestado; estaba cuidadosamente desorquestado."<sup>45</sup>



Bocetos de Allan Kaprow para "18 Happenings in 6 parts". (1959) Nos permiten observar que aún dentro de esta fluidez hay un orden. Cada movimiento está perfectamente orquestado.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Marter Joan, *Entrevista con Allan Kaprow*, en "Off Limits. Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963". (1999) Nueva Jersey: The Newark Museum y Rutgers. University Press.

<sup>46</sup> Fuente: Lepecki, André; "Rehaciendo 18 Happenings in 6 parts", *Ibid.*

### 1.3. La Instalación como espacio de Inmersión.

En su libro "Installation Art", Claire Bishop comenta que lo que define a la instalación es que ésta hace énfasis en la inmediatez sensorial y la participación física. Cabe aclarar aquí que esta participación física no está relacionada al hecho de que se pueda entrar caminando o no a una instalación determinada. Más bien se relaciona con una estimulación sensorial. En vez de representar la textura, el espacio o la luz, la Instalación nos permite experimentar estos elementos directamente.

De ahí que se plantee a ésta como un espacio de inmersión.



14) Instalación de Niebla. Ann Veronica Janssens (1999) Bienal de Venecia. La artista juega con la relación entre visibilidad y existencia. Si no vemos ni somos vistos, ¿dejamos de existir?<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Fuente: Coulter-Smith, Graham; Deconstructing Installation Art; Ibid.

Mieke Bal, teórica y crítica de arte, al describir su experiencia con una de las instalaciones de Niebla de Ann Veronica Janssens<sup>48</sup>, comenta lo siguiente:

"Me encontré totalmente inmersa en una pieza... Estaba parada en nada. Tranquilo, brillante y totalmente opaco era el espacio que me rodeaba, y reducía todo sonido. No, espacio es la palabra equivocada, demasiado mundana. El mundo estaba del otro lado de la puerta. ¿Dónde estaba yo? En un sentido fuertemente literal, en ningún lado..."<sup>49</sup>

Por inmersión entendemos el acto de sumergirse completamente en una experiencia dejándose envolver por ella. El fenómeno de la inmersión está íntimamente relacionado con la teoría Lacaniana. En específico con lo que ésta explica en relación al estadio del espejo. Para Lacan, el niño pequeño percibe su cuerpo como un todo por primera vez ante un espejo. Ese momento de auto-reconocimiento da pie al Orden Simbólico<sup>50</sup>. El espejo es la zona de lo Imaginario. Por *Imaginario* se entiende el área intermedia entre lo Real y la Conciencia Social. En su libro "Deconstructing Installation Art", Coulter Smith explica que la inmersión es "un viaje Órfico a la inversa a través del espejo y lejos de lo corporal..."<sup>51</sup> La siguiente imagen es una evidencia clara de este viaje a través del espejo hacia la dimensión de lo Imaginario:

---

<sup>48</sup> Nacida en 1956. Belga. Sus instalaciones exploran la relación entre tiempo y espacio. Así como lo visible e invisible.

<sup>49</sup> Citada en Coulter-Smith, Graham. "Deconstructing Installation Art", CASIAD Publishing. p. 1-6.

<sup>50</sup> Lacan, Jacques; "Escritos 2"; México: Siglo XXI Editores; (2009); 888pp.

<sup>51</sup> Ibid.



Hombre revisando su cuerpo en una Instalación de Niebla de Janssens. (1999)<sup>52</sup>

Como sucede en las instalaciones de Niebla de Janssens, en este viaje a lo Imaginario los límites de nuestro cuerpo se funden con el espacio. Quedamos parados en lo que Bal llamaba "ningún lugar" y que sin embargo es un lugar. La inmersión como tal sucede naturalmente y no implica forzosamente que hemos asumido una postura activa como espectadores. En realidad puede ser todo lo contrario. Nosotros estamos inmersos en una rutina que casi nunca cuestionamos. Nos movemos en el mundo por inercia sin cuestionarnos. De acuerdo con Coulter-Smith, la inmersión en si es insuficiente para liberar al espectador de un régimen de consumo pasivo.<sup>53</sup> En realidad la inmersión aislada genera un estado regresivo a la infancia.<sup>54</sup> Para que pueda haber una reflexión del espacio como expresión de un

---

<sup>52</sup> Fuente: Coulter-Smith, Graham. Op. Cit.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Desde el psicoanálisis, se diría que es una regresión a la etapa oral donde el líbido está depositado no sólo en la boca, sino en la mirada.

paradigma determinado y el papel que nosotros jugamos en él, es necesario incluir otro elemento.

Tanto Coulter-Smith como Oliveira, Oxley y Petry<sup>55</sup> coinciden en que además de la inmersión, la clave para generar una verdadera interactividad radica en la narrativa de la Instalación. Una narrativa que aunque sigue una estructura determinada, no es lineal y que como plantea Coulter-Smith, retoma elementos de la teoría teatral. En específico lo que Brecht nombró efecto de distanciamiento. Mejor conocido como *Rompimiento Brechtiano*. Brecht opinaba que una inmersión total en un personaje robaba tanto al actor como a la audiencia de la objetividad necesaria para ver un papel determinado desde varios puntos de vista. Al plantear una situación en la que el público se identifica emocionalmente y romper con ésta sin permitir una catarsis, se abre en cambio un espacio de reflexión. Con esto "se permite al artista-actor jugar con las convenciones de modo tal que el espectador se involucra desde una perspectiva más crítica y creativa."<sup>56</sup>

Sin embargo, esto no quiere decir que la Inmersión en si sea negativa. En ocasiones, la manera de generar un rompimiento con la inercia del espectador es precisamente provocando que éste se encuentre inmerso en un espacio que es radicalmente opuesto al mundo exterior, generando así una reflexión. Tal y cómo hacía Brecht, la inmersión es un elemento con el que se puede jugar para capturar la atención del otro para luego sacudirla.

---

<sup>55</sup> De Oliveira, Nicolas; Oxley, Nicola; Petry, Michael, "Installation art in the New Millennium", Londres: Thames and Hudson, (2003) 208pp.

<sup>56</sup> Coulter-Smith, Ibid.

#### 1.4. La Instalación como un espacio Teatral.

La teatralidad en una Instalación nos parece más una debilidad que una fortaleza. Incluso una de las objeciones que Coulter-Smith hace sobre aquellas instalaciones que se recorren caminando es que resultan "teatrales".<sup>57</sup> El rechazo a considerar la teatralidad en una Instalación surge de la noción de que lo teatral se apoya en entretener a la audiencia.<sup>58</sup> Teatro y entretenimiento parecen ser lo mismo. Parecen, pero no lo son. El término *teatro* se ha vuelto nebuloso en realidad. Generalmente lo asociamos con cortinas rojas, luces, "versos vacíos, risa, oscuridad, todo esto sobrepuesto en una imagen confusa cubierta por una palabra multi-propósito."<sup>59</sup>

El origen del teatro no es el espectáculo, aunque en ocasiones se vinculara a éste. Como dice Peter Brook, "puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario vacío."<sup>60</sup> En su artículo titulado "Sin escenario, sin actores, pero es Teatro [y Arte]"<sup>61</sup>, el curador Robert Storr plantea una relación directa entre la Instalación y el Teatro. (Cabe notar que aquí es el arte el que queda entre paréntesis.) Para Storr, la experiencia que provee una instalación "...es muy similar a deambular por un escenario levantando páginas sueltas de un guión, escuchando fragmentos de diálogos y tratando de ubicar el lugar donde se desarrolla la historia... y que

---

<sup>57</sup> Op. cit.

<sup>58</sup> Oliveira et al, Ibid.

<sup>59</sup> Brook, Peter, "The Empty Space". (1996) Nueva York: Touchstone. p. 9.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Citado en Oliviera et al. Ibid P. 17 - 18

acciones pueden aún realizarse."<sup>62</sup> En el caso de la Instalación, se borra completamente la separación entre los actores y la audiencia.

Y aunque se puede decir que en el campo del arte, cuando una obra se clasifica como *teatral* se está infiriendo que se ha sacrificado el contenido a favor del entretenimiento, conviene hacer un análisis más a fondo. Un análisis que nos permita ver, que en realidad, el teatro y la instalación sí tienen elementos en común. Y para ello, necesitamos preguntarnos lo siguiente: ¿Cómo es que una Instalación puede ser teatral aún cuando su objetivo no es entretener?

Por el ritual.

En su libro "El Nacimiento de la Tragedia", Nietzsche (al igual que otros autores) rastrea los orígenes del teatro occidental hasta los griegos. Él plantea lo Apolíneo (sueño/orden/Eros) y lo Dionisiaco (intoxicación/caos/Thanatos) como un sistema dual que ha motivado la evolución en el arte.<sup>63</sup> Al igual que el arte, el teatro surge del ritual. El ritual, de acuerdo con Freud, parte de una cosmovisión determinada (sea animista, religiosa o científica incluso) que pretende dar un significado al caos.<sup>64</sup> El objetivo del ritual es significar. Lo ritual está profundamente vinculado con el deseo, el tabú y la transgresión.

Como menciona Freud en su libro "Totem y Tabú"<sup>65</sup>, la palabra *tabú* (de origen polinesio) es ambivalente. Por un lado significa "lo sagrado" y por otro "lo indeseable". El término que más se aproximaría a *tabú* es el de *terror sagrado*. El *tabú* está íntimamente relacionado con la noción de ominoso. Por *ominoso*, como

---

<sup>62</sup> Citado en Oliviera et al. Ibid.

<sup>63</sup> Nietzsche, Friedrich. "El Nacimiento de la Tragedia" (2007) Madrid: Biblioteca Nueva. 248pp.

<sup>64</sup> Freud, Sigmund. Totem y Tabú. (1999) Madrid: Alianza Editorial. 208pp.

<sup>65</sup> Ídem.



explica Freud, se entiende el fenómeno de reconocer en el otro aquellos impulsos nuestros que nos resultan amenazantes. El ritual surge como una serie de conductas y actitudes codificadas que pretenden -a nivel conciente- evitar a toda costa que se rompa un tabú determinado.

Sin embargo, en este mismo ritual -a nivel inconsciente- se busca también infringir este tabú y satisfacer así al deseo. Freud ilustra esto al hablar de la Hecatombe o Banquete Sagrado de los Griegos, donde un día al año se podía matar y comer a los toros sagrados que el resto del año era un tabú tocar. Las Bacanales (o ritos Dionisiacos) que se mencionan como origen del teatro tenían el mismo objetivo a nivel inconsciente que el Banquete Sagrado: Transgredir.

El ritual, en última instancia, es una catarsis.



Retorno Triunfante de Dionisio (200 a.c.) Fragmento de Mosaico en Sousse<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Fuente: Wikimedia Commons; <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dionysus.jpg>

Cuando William Shakespeare decía que el mundo es un escenario, se refería precisamente a que el ser humano es un ser ritual. Según la escenografía, es el vestuario y los códigos de conducta. Ya sea una galería, un templo o un edificio de gobierno. Pero como menciona Peter Brook<sup>67</sup>, estos rituales han tendido a perder su significado dejándonos sólo con palabras y gestos vacíos que repetimos en automático.

Incluso en el arte.

Pero aún así, siguen siendo rituales.

Para Peter Brook, lo que hace que una acción determinada se vuelva teatro, es la intención: "Un hombre camina por este espacio vacío mientras alguien más lo observa, y esto es todo lo que se necesita para que se lleve a cabo un acto."<sup>68</sup> Por eso este autor establece al happening como una forma de teatro más inmediato. En este punto nos conviene retomar el esquema utilizado por Rosalind Krauss cuando habla de la escultura en el campo expandido.

Así como la instalación se inserta en un área intermedia entre el *no-escultura*, *no-paisaje* y *no-arquitectura*, también podríamos decir que se ubica en la zona del *no-teatro* y *no-happening*. No es ninguno de los dos y sin embargo tiene elementos en común con ellos. "Una Línea" de Richard Long<sup>69</sup> ilustra más claramente cómo se da esta relación así como el papel que juega el ritual en todo esto. Long caminó repetidamente entre dos puntos en un campo hasta dejar la marca de una línea recta en la hierba. Al respecto comentó: "He decidido hacer arte andando, utilizando

---

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> Op.Cit.

<sup>69</sup> Nacido en 1945. Inglés. Para él, el arte trata sobre movilidad.

líneas y recintos, o bien piedras y días."<sup>70</sup> En este proyecto, el caminar se vuelve un ritual que reconfigura el espacio para darle un significado propio.



Richard Long, "Una Línea" (1967)<sup>71</sup>

Y es que al crear un proyecto artístico construimos una mitología personal. Mitología que sirve de fundamento para un discurso determinado. Otro ejemplo que puede ayudarnos a entender más claramente la relación entre arte, ritual y mitología personal es el Performance de Joseph Beuys<sup>72</sup> titulado "*Coyote, me gusta América y yo le gusto a ella*":

---

<sup>70</sup> Citado en Careri, Francesco, "Walkscapes: El andar como práctica estética". (2002) Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p.144 - 146.

<sup>71</sup> Fuente: Careri, Francesco; Idem.

<sup>72</sup> 1921 – 1986. Alemán. Es uno de los artistas más conocidos y controvertidos de la posguerra. "Todo ser humano es un artista."



"Coyote, me gusta América y yo le gusto a ella" Josehp Beuys; Nueva York (1974)<sup>73</sup>

En su ensayo titulado "*Modernidad y Modernismo*" Harrison y Wood explican cómo Beuys, mezclando la mitología de los Nativos Americanos y su propia historia, diseña un performance en el que:

"La mezcla de radicalismo social, mistificación shamánica y habilidad empresarial, aliada a una sensación auténtica de lo misterioso, produjo una obra que en ocasiones alegoriza la posición del artista en la sociedad contemporánea."<sup>74</sup>

Quizá la Instalación -por medio de la inmersión y la narrativa- se vuelve un ritual de paso que el artista propone al espectador:

---

<sup>73</sup> Wood, Paul; Frascina, Francis; Harris, Jonathan y Harrison, Charles; "La Modernidad a debate: El arte desde los cuarenta" (1999) Madrid: Akal; 174 - 262 pp.

<sup>74</sup> En: Wood, Paul; Frascina, Francis; Harris, Jonathan y Harrison, Charles; Idem.

## 1.5. El viaje del héroe: Narrativa e Instalación.

Aunque *narrativa* e *historia* pueden parecer sinónimos, en realidad son cosas diferentes e incluso el definir las como similares resulta problemático. Especialmente si se examinan instancias como los sueños, la función poética, el mito o de la narrativa visual. De acuerdo con Coulter-Smith<sup>75</sup>, la narrativa puede definirse como la creación de una composición o construcción a partir de elementos individuales para generar un significado. Estos elementos individuales, como los mitemas que forman un mito, tienen componentes universales. Analizando el trabajo de Lévi - Strauss, Lacan<sup>76</sup> llegó a la conclusión de que existen matrices universales de significado. Como se mencionó arriba, la inmersión en una narrativa determinada desde un punto de vista Lacaniano puede ser vista como un viaje a través del espejo a la Dimensión de lo Imaginario. Es sumergirse en el inconsciente donde los límites personales se tornan borrosos. A veces este viaje se torna peligroso, como explica el mito de Orfeo. En donde el resultado de cruzar el umbral es la fragmentación.

El viaje. No se menciona por casualidad.

El que la narrativa sea no-lineal no significa que carezca de estructura. Tal y como expone Joseph Campbell en su libro "El Héroe de las Mil Caras"<sup>77</sup>, todos los mitos contienen elementos en común dándoles cohesión. Estos elementos pueden ser reunidos en lo que se llama el viaje del héroe. Pero, ¿qué relación tiene el mito con la Instalación?

---

<sup>75</sup> Op. cit.

<sup>76</sup> Op. cit.

<sup>77</sup> Campbell, Joseph, "El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito", (2000) México: Fondo de Cultura Económica. 370pp.

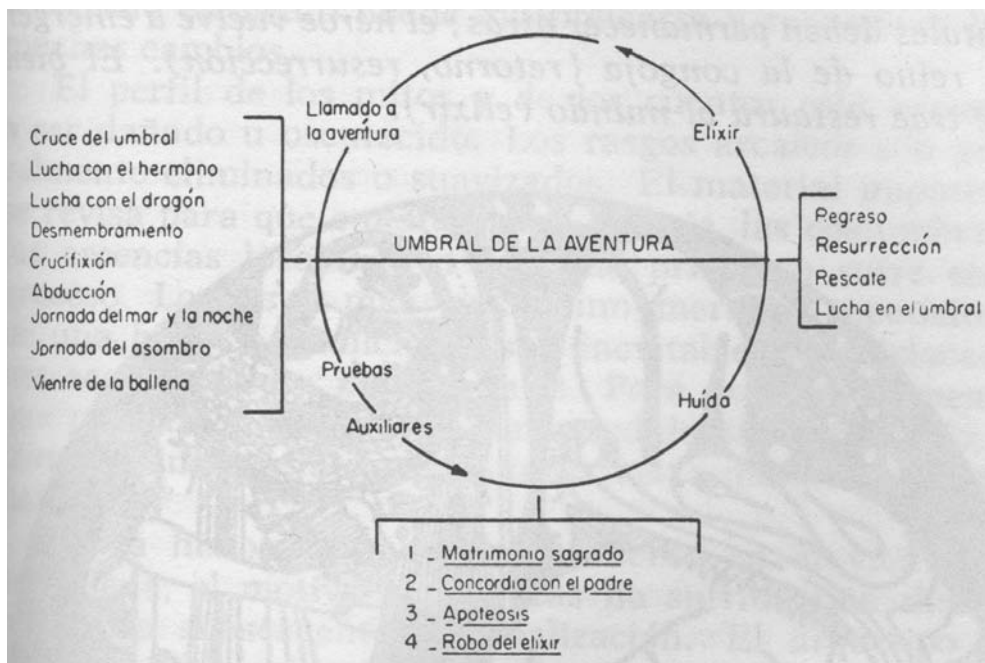
Para Campbell, la mitología (colectiva o personal) atraviesa todas las actividades humanas:

"No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito. (...) Porque los símbolos de la mitología no son fabricados, no pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente. Son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente."<sup>78</sup>

Esto se relaciona con la posibilidad de que la Instalación pueda ser vista como un ritual de paso que el artista propone al espectador. El viaje del héroe habla de cuál es la trayectoria que sigue uno al sumergirse en la dimensión de lo Imaginario dejando atrás el mundo Real. Implica el cruce de un umbral, muerte y renacimiento. Sin embargo, no es común utilizar este esquema para analizar la narrativa de una Instalación. En parte esta reserva se debe a que la industria del entretenimiento lo ha banalizado haciéndolo parecer una fórmula comercial para maquilar historias. Sin embargo, como describe Campbell en su capítulo sobre el Umbral y las llaves, el viaje del Héroe dista mucho de ser una simple receta. En realidad tiene que ver más con la adquisición de conocimiento y cómo a lo largo de nuestra existencia nos vamos transformando. Recordemos a Prometeo:

---

<sup>78</sup> Idem.



Viaje del héroe según Campbell<sup>79</sup>

Aplicado a la Instalación, el viaje del héroe -aunque también hable de ello- no se enfoca en el viaje realizado por el artista. Se enfoca en el viaje del espectador. "Volátil" de Cildo Meireles<sup>80</sup> puede ayudarnos a explicar más detalladamente este punto. Esta Instalación consiste en dos cuartos.<sup>81</sup> En el primero, hay una banca en donde se dejan los zapatos y calcetines. Al entrar descalzo al segundo cuarto (que es en forma de L), el espectador se encuentra en un lugar oscuro, con un ligero olor a gas natural, y el piso lleno de talco. Al fondo, se ve un leve resplandor. Conforme el espectador avanza y da la vuelta a la esquina, la luz se hace ligeramente más intensa. Finalmente se topa con una vela colocada precariamente en el piso al fondo del cuarto. En cualquier momento podría apagarse sumergiendo todo en una

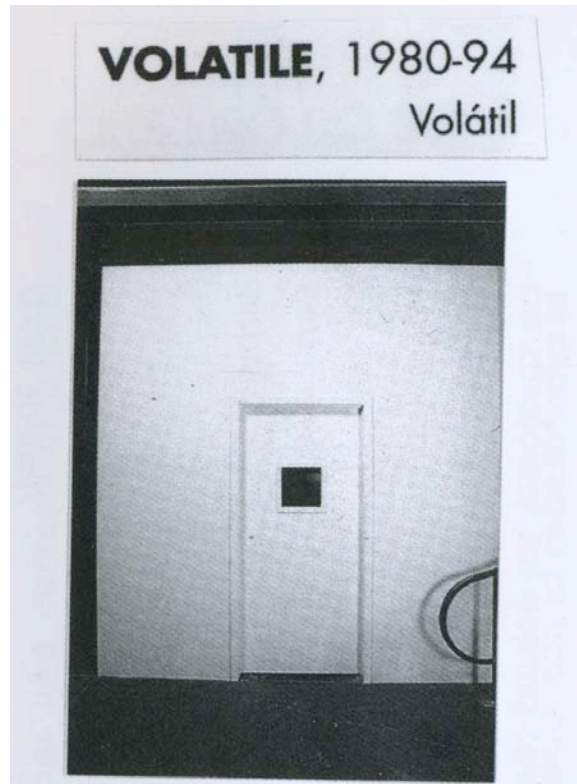
<sup>79</sup> Esquema incluido en Campbell, Joseph, "El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito", op cit.

<sup>80</sup> Nacido en 1948. Brasileño. Artista Conceptual.

<sup>81</sup> La descripción que se hace de esta instalación se basa en el montaje realizado en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en el 2009 en la Ciudad de México. La primera versión de "Volátil" era muy distinta.



oscuridad total. La fuente que da seguridad también genera incertidumbre. Para volver al mundo ordinario el espectador tiene que sumergirse de nuevo en la oscuridad. Antes de salir, se ve forzado a hacer una pausa y sentarse para cepillar el talco de sus pies. Mismo que nunca logra quitar del todo.



Entrada Volátil. Instalación. Cildo Meireles. (1980)<sup>82</sup>

Con relación a "Volátil", Meireles explica que su intención en primer lugar es generar una reflexión sobre aquello que nos produce miedo así como de qué es la belleza. Lo sutil, lo frágil... lo efímero. Los materiales utilizados por Meireles son *sujetos-objetos*:

---

<sup>82</sup> Fuente: Brito, Ronaldo en Cildo Meireles; Catálogo de la exhibición en el IVAM - CENTRE DEL CARME; Instituto Valenciano de Arte Moderno; (1995) 186pp.

"Trato de establecer un repertorio de objetos que son simultáneamente sustancia y símbolo. (...) Hay un momento en que los objetos, al ser articulados, revelan su privacidad. En otras palabras, hay un orden internos, constitutivo, que es invisible."<sup>83</sup>



"Volátil" de Cildo Meireles. (2008)<sup>84</sup>

Retomando el esquema de Campbell, podemos ubicar que el espectador cruza un primer umbral donde deja atrás el mundo ordinario de la galería y museo para entrar en otro ambiente. Después del segundo umbral, se encuentra rodeado en la oscuridad y el frío, donde siguiendo únicamente el resplandor de la vela tiene que avanzar. Este sumergirse en la oscuridad puede ser visto como una muerte. Un momento en que se suspenden aquellas categorías que nos definen como sujetos<sup>85</sup>.

El primer efecto que se busca producir con "Volátil" es este sentimiento que Freud define como ominoso. Las pruebas de las que habla Campbell, aquellas a las que tenemos que enfrentarnos en el inframundo, en última instancia son internas. Después del encuentro con la vela, el espectador regresa. No sin antes hacer una pausa para prepararse para regresar al mundo ordinario y sus convenciones. Las cuales, después de la experiencia vivida, se presentan ahora como un rompimiento.

---

<sup>83</sup> Morais, Frederico, "Material Language: Interview with Cildo Meireles" en Tate.etc, 14 (Otoño 2008).

<sup>84</sup> Tate Modern; <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cildomeireles/rooms/room7.shtm>

<sup>85</sup> Y si no, ¿por qué nos da miedo la oscuridad?

Cabe aclarar que esto no significa que todas las Instalaciones sean susceptibles de ser analizadas a través de este esquema. Ni que se tome en cuenta éste último para diseñarlas. Sin embargo, el utilizarlo conscientemente<sup>86</sup> podría permitirnos obtener más herramientas para definir más claramente qué buscamos cuando hablamos de interactividad.

La interactividad está íntimamente relacionada con el último punto en el esquema de Campbell. ¿Cuál es el elixir que trae de vuelta al espectador cuando regresa al mundo ordinario? ¿Con qué se queda? Esta respuesta define en concreto cómo se va a estructurar la narrativa de una instalación determinada. Es decir, cuál es nuestro objetivo.

En el mejor de los casos, aquello que traemos de vuelta después de vernos inmersos en una obra, son muchas preguntas. Son éstas las que nos permiten redimensionar el mundo y distinguir qué papel hemos representado hasta ahora. Porque, parafraseando a Robert Storr, aunque no haya escenario ni actores esto sigue siendo teatro.

---

<sup>86</sup> Digo "conscientemente" porque Campbell plantea que en realidad a nivel inconsciente este esquema del viaje del héroe siempre está presente de un modo u otro.

## 2. La Instalación como un Planteamiento Escenográfico.

"Todo el mundo es un escenario."

(William Shakespeare, "As You Like It.")

### 2.1. Escenografía: Delimitando el término.

Generalmente, por *escenografía* entendemos un conjunto de elementos que se añaden a un espacio teatral para crear un ambiente determinado. También este término se refiere al arte y la técnica de montar la escena teatral. Sin embargo es importante precisar un poco más a qué nos referimos cuando hablamos de *escenografía*. Como plantean McKinney y Butterworth, el origen de este término está asociado con la pintura escénica, la cual se remonta en Occidente hasta el teatro griego. En el siglo XX la concepción de escenografía fue evolucionando hasta ser planteada como "el uso del espacio escénico como un elemento kinestésico y dinámico."<sup>87</sup>

Entonces, ¿en qué consiste la escenografía?

El arquitecto y escenógrafo João Mendes Ribeiro<sup>88</sup> plantea que la escenografía se enfoca principalmente en la habitabilidad del espacio y la generación de espacios de interacción:

---

<sup>87</sup> McKinney, Joslin y Butterworth, Philip; "The Cambridge Introduction to Scenography"; 2009; Cambridge University Press; 237pp.

<sup>88</sup> Nacido en 1960. Arquitecto y escenógrafo Portugués. Ha recibido premios a nivel nacional e internacional.

"El concepto escenográfico, como se entiende actualmente por la mayoría de los artistas, se desprende de la escenografía pictórica bidimensional para enfocarse más en la naturaleza tridimensional (arquitectónica) del espacio o del objeto escénico y su relación cercana con los actores."<sup>89</sup>



Escenografía para *Molière*. João Mendes Ribeiro (2006)<sup>90</sup>

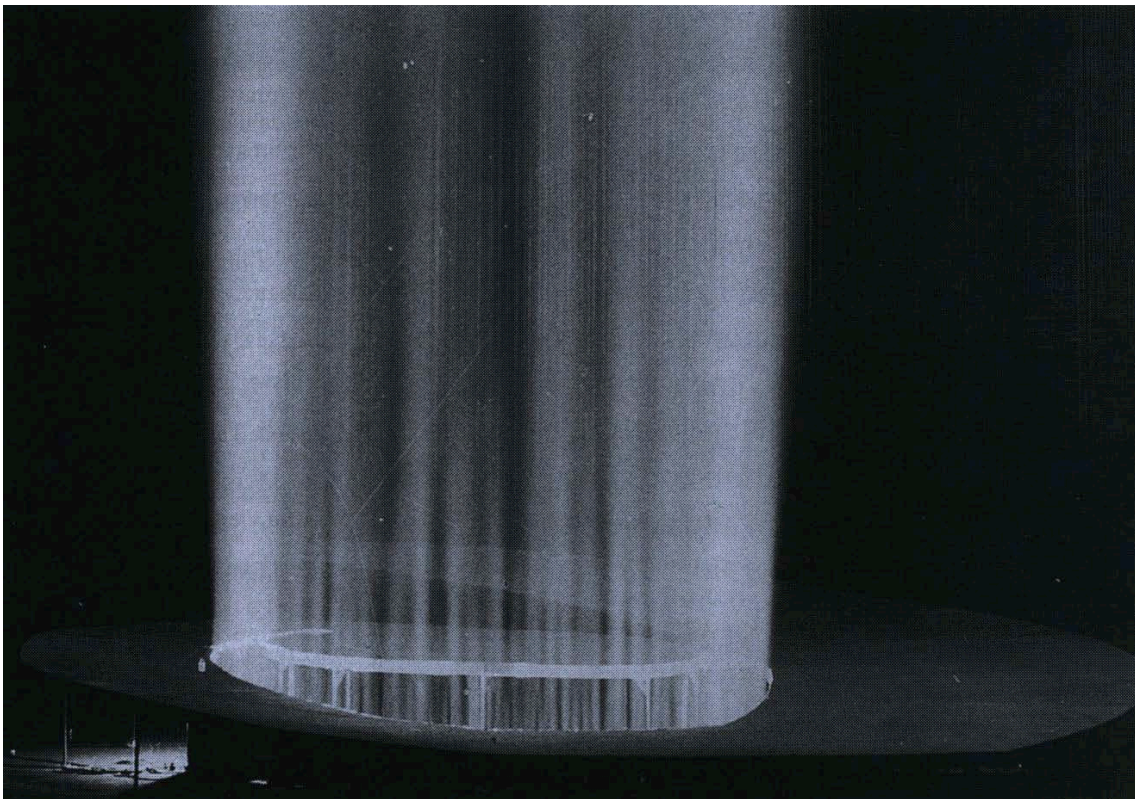
El escenógrafo polaco Josef Svoboda<sup>91</sup>, enfatizando la diferencia entre escenografía y decorado escénico, plantea que: "La verdadera escenografía es lo

---

<sup>89</sup> Citado en McKinney et al. Ibid.

<sup>90</sup> Fuente: Blog TAGV; [http://blogtagv.blogspot.com/2008\\_05\\_01\\_archive.html](http://blogtagv.blogspot.com/2008_05_01_archive.html)

que sucede cuando se levanta el telón y no puede ser juzgada de otra manera."<sup>92</sup> Svoboda planteaba al espacio escénico como un lugar donde era posible probar y explotar las distintas relaciones entre los elementos que lo integraban. Para él, la experimentación real era una parte integral del teatro. Como plantean McKinney et al, la escenografía no sólo se enfoca en la creación de imágenes que posteriormente se presentan a una audiencia. Más bien busca generar en esta última una experiencia intelectual, emocional y sensorial.<sup>93</sup>



Escenografía para Tristán e Isolda de Wagner. Escenografía Josef Svoboda (1978)<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> 1920 – 2002. Checo. Artista y diseñador escénico. Es conocido como el creador de la linterna mágica de Praga.

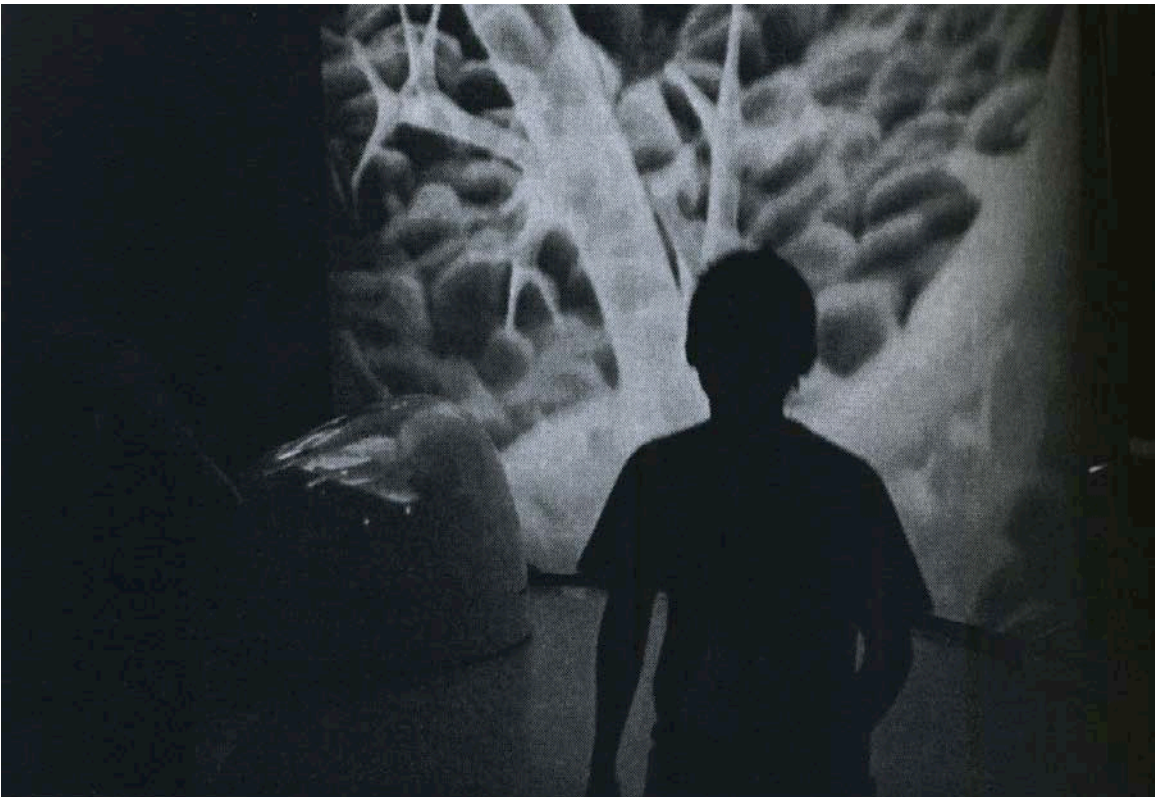
<sup>92</sup> Citado en McKinney et al. Idem.

<sup>93</sup> Idem.

<sup>94</sup> Fuente: McKinney, Joslin y Butterworth, Philip; "The Cambridge Introduction to Scenography"; Idem

Ser una situación.

¿No suena similar a la definición que hemos dado de una instalación? Como plantea Thea Brejzek al analizar el proyecto interactivo *Exporobots*, en una instalación puede haber un planteamiento escenográfico donde se haga "una extensión conceptual del escenario hacia un espacio escénico multifuncional y mediático."<sup>95</sup> Es decir, en una Instalación puede haber un manejo escenográfico del espacio.



Exporobots. Hammamatsu. (2004)<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Brejzek, Thea: "Phisicality and Virtuality: Memory, Space and Actor on the Mediated Stage" en Oddey, Alison and White Christine; "The Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography and Performance"; (2006) Intellect Ltd. 157 - 171pp.

<sup>96</sup> Fuente: Oddey, Alison and White Christine; "The Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography and Performance"; (2006) Intellect Ltd. 188pp.



Y es que en realidad la evolución entre la escenografía y las artes visuales se ha dado de forma paralela. En su ensayo sobre la profundidad de campo Nicholas Wood, por ejemplo, habla sobre la influencia del expresionismo abstracto en sus primeros trabajos:

"Emergiendo en los setenta, con una educación basada en la teoría, mi primer encuentro con las artes visuales contemporáneas fue a través del expresionismo abstracto de Pollock, Newman y Rothko. (...) Como muchos otros, inmediatamente me intoxicqué con el concepto de lo plano... La idea de una pintura que aceptaba que la superficie del bastidor era plano y lo celebraba, más que pelear en contra de esto, me parecía como la llegada de a una gran tranquilidad..."<sup>97</sup>

Más adelante, Wood explica cómo a partir de esta reflexión decidió explorar en el montaje de su primera obra esta noción de lo Plano. Por otro lado, Jerzy Grotowski<sup>98</sup>, cuando habla del teatro como una cámara oscura monumental, elimina la barrera entre ambas disciplinas. Para él, la escenografía es un arte visual:

"Para el escenógrafo, el teatro es antes que anda un arte, un arte plástico y eso puede tener consecuencias positivas. (...) En la práctica, los escenógrafos más originales sugieren una confrontación con el texto y una visión plástica que supere y revele la imaginación del dramaturgo."<sup>99</sup>

Para fines de este proyecto, haremos una síntesis tanto de la visión de Mendes y Grotowski para definir a la escenografía como: Una disciplina que, anclada

---

<sup>97</sup> Wood, Nicholas; *Flatness and Depth: Reflections* en Oddey et al; Ibid. 61 - 65pp.

<sup>98</sup> 1933 – 1999. Polaco. Uno de los principales exponentes de la vanguardia escénica del siglo XX.

<sup>99</sup> Grotowski, Jerzy; "Hacia un teatro Pobre"; (2009) México: Siglo XXI editores; 233pp.



en las artes visuales, se enfoca en resolver el problema de la habitabilidad de un espacio dado para, a partir de una narrativa determinada, generar espacios de interacción entre los objetos escénicos, los actores y la audiencia.<sup>100</sup>

## 2.2 Escenografía Contemporánea: Cuatro Principios.

¿Como puede desarrollarse una Instalación como una propuesta escenográfica? Ésta, más que una pregunta teórica, es una cuestión metodológica. Para responderla es necesario revisar cuatro principios o elementos que, desde mi punto de vista, son clave en la escenografía contemporánea:

### A) Desaparición de la cuarta pared.

"No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y a la televisión. Consecuentemente elegí la pobreza en el teatro. Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado; los actores pueden actuar entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándole un papel pasivo en el drama..." (Grotowski, Jerzy)<sup>101</sup>

Por "cuarta pared" se entiende la barrera invisible entre el escenario tradicional (o a la *Italiana*) y el público. Los actores representan una obra como si

---

<sup>100</sup> Como veremos más adelante, al hablar de una instalación como un planteamiento escenográfico, la audiencia se vuelve escenografía y ejecutante.

<sup>101</sup> Ibid.

estuvieran en un cuarto cerrado. Tradicionalmente en este teatro *a la Italiana* el diseño escenográfico está anclado a las leyes de la perspectiva. El público, desde fuera, observa una escena determinada como miraría una pintura:



La Bohème. Escenografía de Tito Egurza. Argentina. (2006)<sup>102</sup>

A mediados del siglo XX, la necesidad de romper con esto e incluir más directamente a la audiencia se volvió más evidente. Como menciona Wood, se realizaron propuestas que buscaban romper con "el estrés y desgaste de cinco siglos de historia, basada en valores jerárquicos y la presión de *representar* al mundo..."<sup>103</sup>

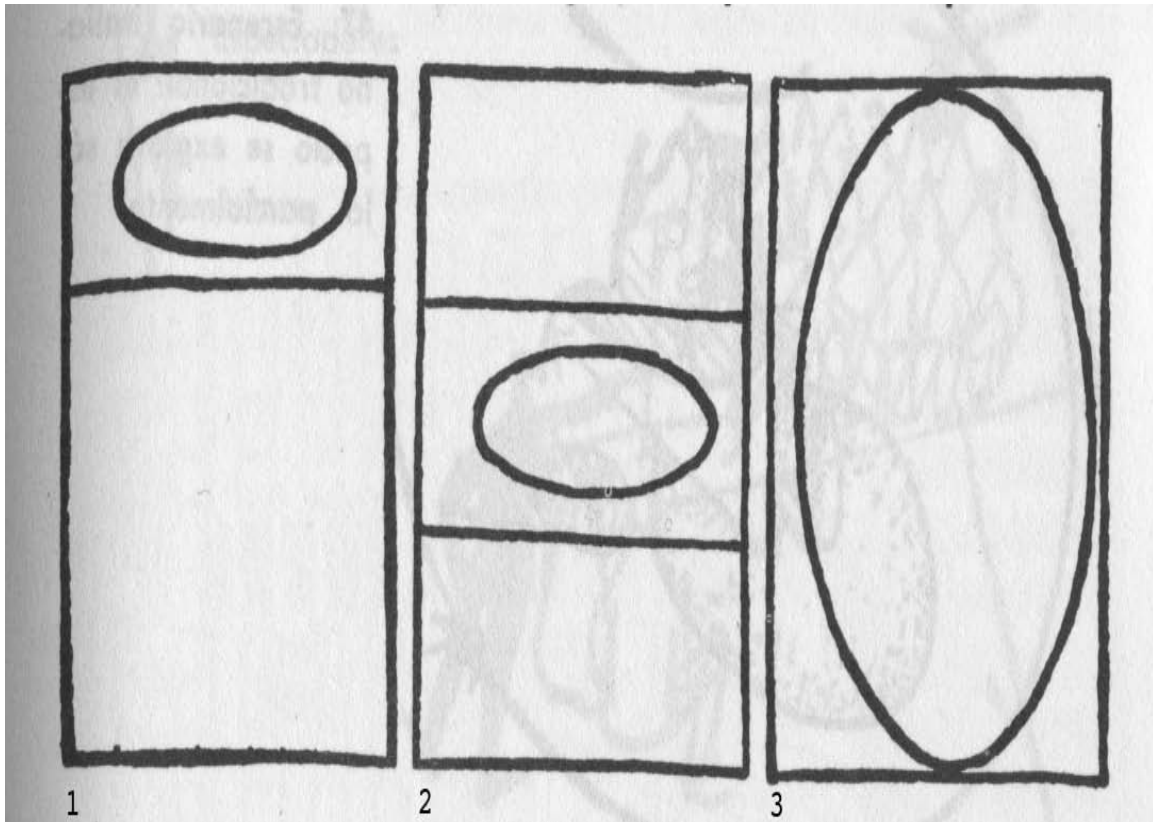
Poco a poco, surgieron propuestas que tendían a fusionar el espacio del público con el escenario volviendo así a los espectadores parte de la misma escenografía. En este punto vale la pena retomar el esquema realizado por

---

<sup>102</sup> Fuente: <http://www.titoegurza.com.ar>

<sup>103</sup> Ibid.

Grotowski en el que se ilustran las soluciones espaciales realizadas por el Laboratorio Teatral:<sup>104</sup>

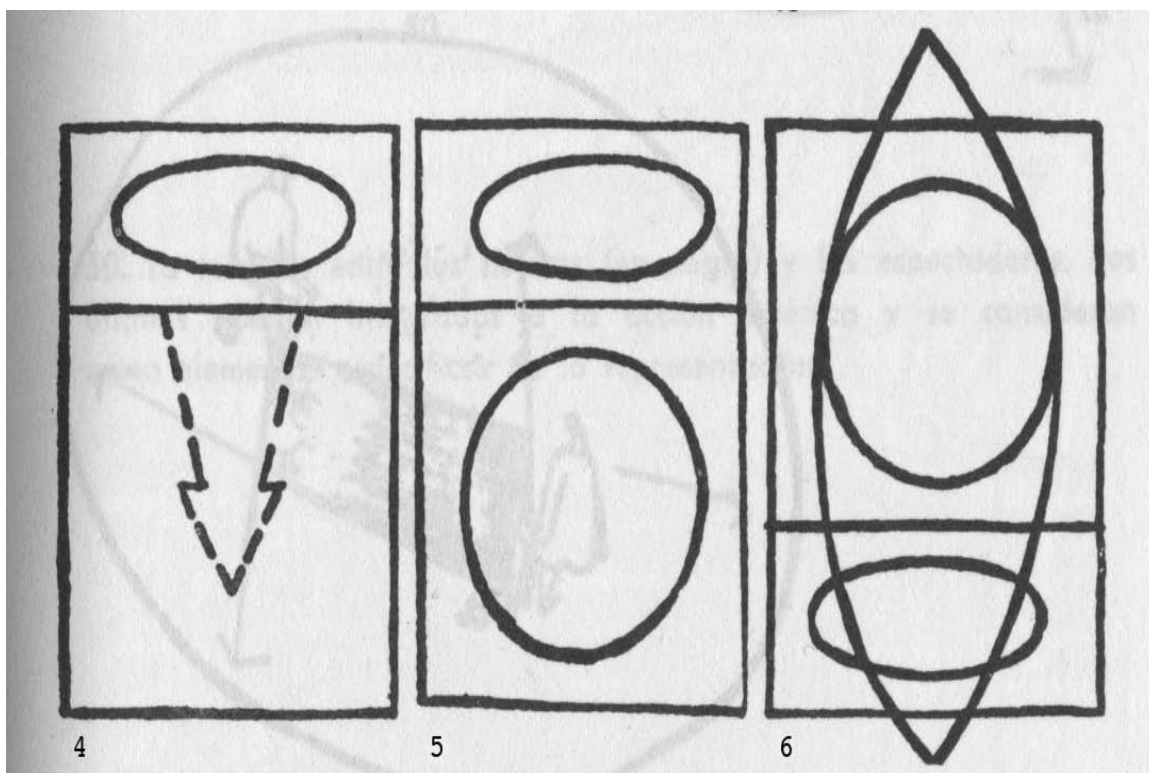


En el escenario italiano (1), los actores (en el círculo) están separados del público y nunca salen de su área. En el teatro-arena o escenario central (2), aunque cambia la posición de los actores y éstos se encuentran rodeados por el público, la barrera sigue presente. En el Laboratorio Teatral (3) no hay separación entre los actores y espectadores. Todo es escenario y público al mismo tiempo. En la

---

<sup>104</sup> Ibid.

segunda parte del esquema, Grotowski profundiza en las estrategias para incluir al público generando una mayor integración entre el espectador y el actor:

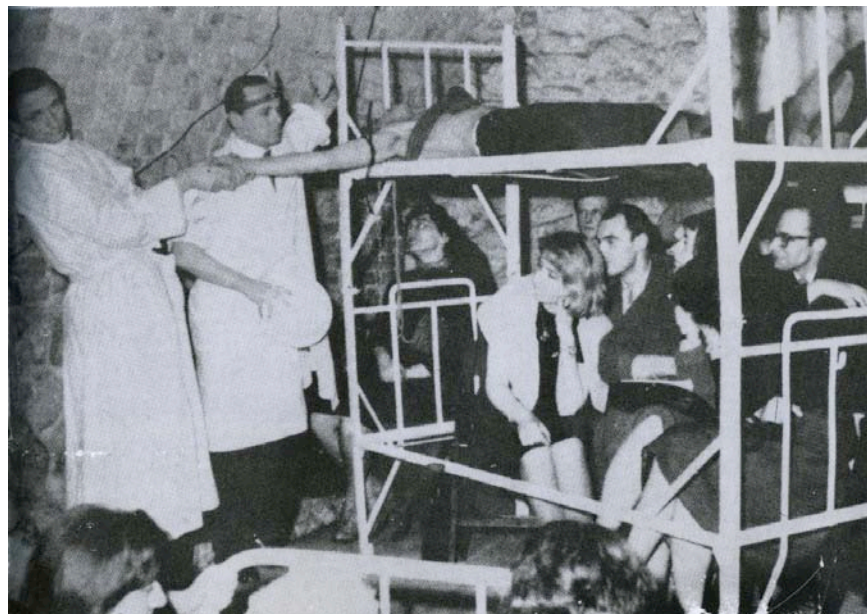
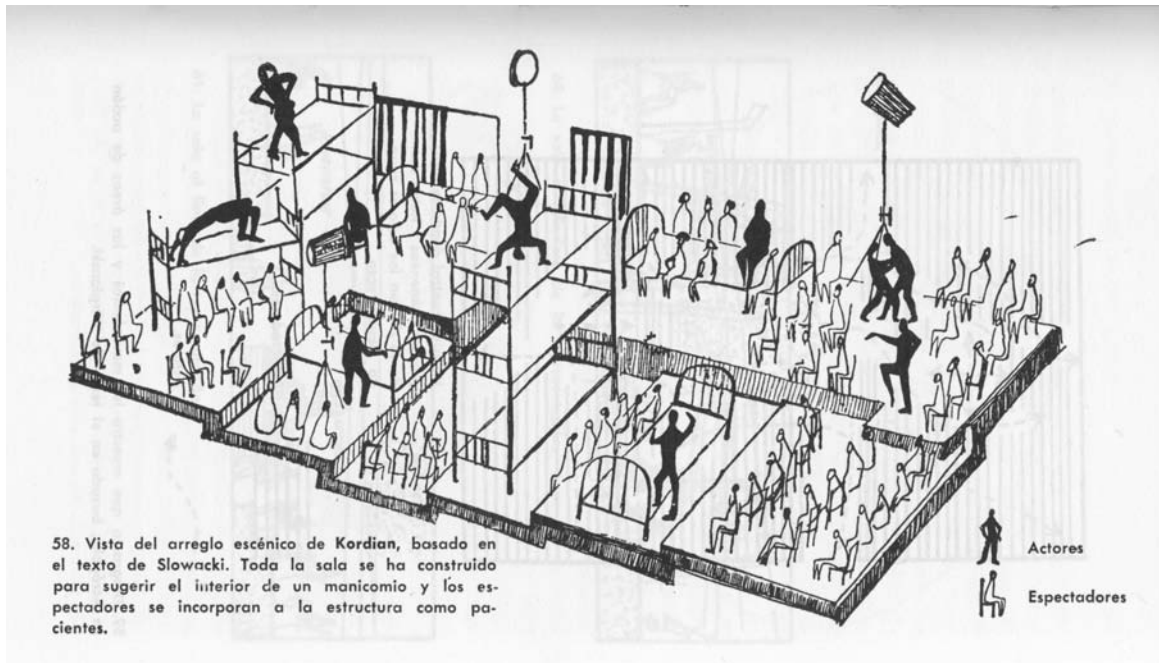


Como explica este autor, en la época de la reforma teatral a principios del siglo XX hubo varios intentos para trasladar con más frecuencia a los actores al área de los espectadores (4). Sin embargo, el escenario continuaba siendo el centro de la acción. Otra estrategia ha sido considerar al público como "una unidad de participantes potenciales"<sup>105</sup>. Los actores se dirigen al espectador o incluso se sientan en el área del público (5). Finalmente, en el Laboratorio Teatral (6), al momento de producir se toma en cuenta el escenario y área del público como un sólo conjunto. Al dirigir, se toma en cuenta al actor y al espectador.

---

<sup>105</sup> Ibid.

El planteamiento escenográfico de *Kordian*, en donde los espectadores se transforman pacientes del hospital psiquiátrico ilustra claramente cómo funciona en la práctica esta perspectiva en la que el escenario y el espectador se vuelven un elemento conjunto:



Médicos sangran a Kordian mientras los otros pacientes (espectadores) observan. (1962)<sup>106</sup>

<sup>106</sup> Fuente: Grotowski, Jerzy; "Hacia un teatro Pobre"; Op. Cit.

Como muestran las ilustraciones anteriores, aquí la cuarta pared ha sido derrumbada por completo. Una pregunta antes de pasar al siguiente inciso: En el caso de la Instalación, ¿sigue existiendo una "cuarta pared" o nuestra búsqueda por la interactividad ha logrado derribarla por completo?

Eso, nos queda de tarea.

## B) Verticalidad y Horizontalidad: Tensión entre lo Real y lo Ideal.

El ser humano, a nivel simbólico, se encuentra ubicado entre lo Real (Plano Horizontal) y lo Ideal (Plano Vertical). Las teorías del conocimiento ancladas en el Plano de lo Real plantean que el único modo de conocer el mundo es a través de nuestros sentidos. Como es el caso del materialismo Aristotélico. En contraposición a éste, se encuentra el Idealismo Platónico que, desde la perspectiva de lo Ideal plantea que plantea a la experiencia sensorial como "una expresión imperfecta de una estructura universal".<sup>107</sup> Partiendo de esto, Feiner plantea que la ambigüedad y el conflicto en el espacio escénico surge de la interacción de estos dos conceptos.

Desde una perspectiva escenográfica lo Ideal, que en adelante llamaremos Verticalidad, se plantea como una visión bidimensional, frontal y simétrica. Al diseñar cualquier composición hay una tendencia a usar el plano vertical Cartesiano como el

---

<sup>107</sup> Feiner, Harry: *Ideational Conflict and Resolution in the Design Process* en "Theatre Arts Journal: Studies in Scenography and Performance"; Vol 1 No 1 (2009); [http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16:ideational-conflict-and-resolution-in-the-design-process&catid=2](http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com_content&view=article&id=16:ideational-conflict-and-resolution-in-the-design-process&catid=2)

referente principal. Es a lo que Feiner designa como "Pictórico". La propuesta escenográfica para *El Oro del Rhin* de Jorge Ballina<sup>108</sup> puede ayudarnos a entender mejor cómo funciona este principio de Verticalidad y su relación con la dimensión de lo Ideal. La propuesta de este escenógrafo tiene similitudes con la *Deus ex Machina* utilizada por los griegos en sus tragedias, donde la dimensión en la que se movían los Dioses era vertical. En este caso, son las Valkirias:



El Oro del Rhin. Wagner. Escenografía de Jorge Ballina; (2006)<sup>109</sup>

En contraposición a esto, lo Real que en adelante llamaremos Horizontalidad, se plantea como "Arquitectónico". Lo Horizontal es abierto, tiene menor probabilidad de quedar anclado a la tendencia a centralizar que rige el plano Vertical. El piso del escenario "se transforma en un elemento dinámico. Entre más vea la audiencia del suelo, es menos posible que una composición se cargue hacia el plano vertical."<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Nacido en 1968. Mexicano. Actualmente es uno de los escenógrafos más reconocidos tanto nacional como internacionalmente.

<sup>109</sup> Fuente: Archivo Wagner; <http://archivowagner.info>

<sup>110</sup> Feiner, Harry; Ibid.

Desde este punto de vista surge la premisa de que entre mayor conciencia tenga el espectador del piso<sup>111</sup>, la sensación de dependencia gravitacional del ejecutante se vuelve mayor. Es decir, éste queda anclado en la dimensión de lo Real. Sin embargo, en la práctica estos elementos están presentes en toda propuesta escénica. Son planos con los que juega el escenógrafo para dar un significado determinado a cada elemento en escena. Desde mi punto de vista, la propuesta escenográfica de Svoboda para Edipo Rey ilustra claramente hasta qué punto puede lograrse un equilibrio entre estos dos planos e incluso utilizar la tensión entre ellos para generar un impacto determinado en el espectador:



Edipo Rey. Escenografía Josef Svoboda (1963)<sup>112</sup>

De la tensión entre lo Vertical y lo Horizontal surge la noción de Ser.

---

<sup>111</sup> Para Feiner, el piso y planta arquitectónica son equivalentes.

<sup>112</sup> Fuente: McKinney, Joslin y Butterworth, Philip; "The Cambridge Introduction to Scenography"; Op. Cit.



### C) Energía, Masa y Vacío.

"La energía comprende a una forma y al impulso para que esta forma se mueva. Este proceso de forma y movimiento yace en el fondo de todo nuestro mundo como lo conocemos, especialmente en el corazón del arte que es fundamentalmente un arte de energía, el arte del teatro."<sup>113</sup>

Para Staub, la interacción entre un actor/ejecutante, la escenografía y el espectador se plantea en términos de energía. De este modo, las formas y los colores pueden aportar o disminuir la energía intrínseca del actor que sale a escena sin que tenga que ver realmente con lo que éste hace o no.

Un ejemplo claro de esto, es la escenografía realizada Robert Wilson<sup>114</sup> para *Orlando* en 1989. Como plantea Di Benedetto, al colocar a Orlando recostado en el escenario en una estrecha banda horizontal de luz azul, se hace énfasis en la presión y peso que soporta el personaje en esta escena. A nivel visual, la negrura se vuelve una masa que amenaza con desplomarse encima del protagonista. A través de los planos de color, Wilson establece "una narrativa visual de las relaciones espaciales y sus cambios."<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Staub, August; *The Director, The Scenographers and the Issue of Theatrical Energy* en "Theatre Arts Journal: Studies in Scenography and Performance"; Vol. 1 No. 1: (2009) [http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com\\_content&view=article&id=20%3Ascenography-and-theatrical-energy&catid=2&Itemid=3](http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com_content&view=article&id=20%3Ascenography-and-theatrical-energy&catid=2&Itemid=3)

<sup>114</sup> Nacido en 1941. Estadounidense. Director, dramaturgo y artista plástico. En teatro es uno de los directores de vanguardia.

<sup>115</sup> Di Benedetto, Stephen citado por: McKinney et al, Ibid.



Orlando. Robert Wilson. (1989)<sup>116</sup>

Al fijar su atención en un actor u otro elemento en escena, el espectador está depositando su energía. En el momento que ésta se desgasta, como plantea Staub, se rompe el vínculo entre la audiencia y lo que sucede en escena. Cuando se diluye esta energía sin recargarse, "el espectador ya no cree en ninguna declaración hecha por el actor, ya sea meramente física o incluya un pronunciamiento al auditorio."<sup>117</sup> Todos aquellos elementos en escena que -como espectadores- llaman nuestra atención sin que tengan realmente un significado ni un sentido, gastan nuestra energía.

Todos los elementos que están presentes en el escenario *están en escena*. Incluyendo las características del teatro donde se lleva cabo una acción escénica.

---

<sup>116</sup> Fuente: McKinney, Joslin y Butterworth, Philip; Op. Cit.

<sup>117</sup> Idem.

Aquí cabe preguntarnos, ¿cuántas veces como artistas plásticos tomamos en cuenta realmente a la galería como un todo? ¿En cuantas exposiciones no hemos visto que dos propuestas distintas -por cuestiones de logística- conviven una al lado de la otra? Con frecuencia hay elementos que *están en escena* aunque no queramos y que jalan la energía del espectador.

Grotowski en su *Nuevo Testamento del Teatro* comenta que "para escapar del círculo vicioso, uno debe sin duda eliminar y no añadir. Esto es, uno debe preguntarse qué es lo que se hace indispensable en el teatro."<sup>118</sup> De este razonamiento surge el Teatro Pobre. Un teatro ascético en el que "todos los otros elementos visuales, por ejemplo los plásticos, se construyen mediante el cuerpo del actor."<sup>119</sup>

Por otra parte, como plantea Staub, al diseñar una propuesta escenográfica deben tomarse en cuenta las leyes fundamentales de movimiento: En primer lugar la inercia, es decir un cuerpo se mantendrá en movimiento o reposo a menos de que una fuerza externa actúe sobre él, segundo la atracción de las masas y por último, la atracción del vacío: "El arreglo escénico, cualquiera que sea el espacio del escenario, debe ser considerado en términos de espacio, forma y color. (...) Cada escenario tiene inherentemente sus caminos, sus vacíos y sus masas más o menos atractivas."<sup>120</sup>

Una manera en la que se aplica, por ejemplo, la ley de la atracción de las masas es al plantear el papel que juegan los espectadores. Desde esta perspectiva se considera que el conjunto formado por el público -como masa- atrae al actor. Hay

---

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Idem.

<sup>120</sup> Staub, August. Ibid.

una interrelación. También esto se relaciona con la tensión existente entre los ejecutantes y los objetos en escena. Objetos que al establecer una relación simbiótica con el artista pueden transformarse en lo que Kantor llamaba bio-objetos.



Niño en bicicleta. La Clase Muerta. Kantor. (1975)<sup>121</sup>

El bio - objeto, como proyección de nuestra subjetividad, está íntimamente relacionado con lo que Meireles explica en el capítulo anterior sobre los sujetos - objetos.<sup>122</sup> Y retomando a este último, su instalación titulada *Desvio para o vermelho* puede ayudarnos a entender en la práctica cómo funcionarían las leyes del movimiento en un planteamiento escenográfico:

---

<sup>121</sup> Fuente: Artnetwork. <http://www.likeyou.com/en/node/5364>

<sup>122</sup> Meireles se refiere a un repertorio de objetos que son simultáneamente sustancia y símbolo.



Desvio para o vermelho. Cildo Meireles. Tate Modern. (2008)<sup>123</sup>

El espectador recorre la simulación de una sala en la que todos los objetos son de distintos tonos de rojo. Lo que lo mantiene en movimiento es la curiosidad que siente por ver los distintos objetos y quizá, comprobar si realmente todos son rojos. Atracción de las Masas. Se generan objetos que captan la atención provocando que el público que visita la instalación alternadamente, la recorra o se detenga a contemplar. Inercia. Finalmente, al fondo a la izquierda, se desemboca a un espacio oscuro, vacío, en el que hay un rastro de pintura roja en el suelo. Atraído por esto, el espectador abandona la sala roja para descubrir qué hay al fondo. Atracción del vacío. Ronaldo Brito, al hablar de *Desvio para o vermelho*<sup>124</sup> hace una

---

<sup>123</sup> Tate Modern; <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cildomeireles/rooms/room4.shtm>

<sup>124</sup> En realidad, el mismo título de la obra nos refleja cómo ésta se diseñó en términos de procesos y desplazamientos.

síntesis que nos permite apreciar no sólo cómo entran en juego estas leyes del movimiento sino su efecto en el espectador:

"De hecho, este rojo esparcido por el suelo cómo nos desplaza delante de nosotros mismos; tememos, quién sabe, 'volver a venir'. Giramos y giramos 'alrededor' de él y repetimos así la proeza de pasar dentro 'y' fuera. (...) Intrigados, intrincados, deparamos en fin en el *Desvío* en sentido estricto: la pila atravesada por donde circula, oblicua, el 'agua' roja. Y ahí se completa -en diagonal, entiéndase- el cuadro: es el nivel del mar lo que se encuentra atravesado. Todo está, por tanto, en circulación, en tránsito, en el orden de desvío -la física sufre, entera, el *Desvío para o vermelho*-.<sup>125</sup>

El vacío resulta atractivo porque es una ausencia que evoca presencia.

"En efecto, los vacíos más seductores son aquellos que son creados por masas que acaba de explotar."<sup>126</sup> En nuestra mente, el vacío es la fuente en la que se generan muchos espacios posibles. Espacios que como diría Bachelard, crecen y se despliegan de forma orgánica evocando aquellos espacios que habitamos por primera vez.

El espacio vacío, es quizá, la expresión material de nuestro inconsciente:

---

<sup>125</sup> Brito, Ronaldo en Cildo Meireles; Catálogo de la exhibición en el IVAM - CENTRE DEL CARME; Instituto Valenciano de Arte Moderno; (1995) 186p.

<sup>126</sup> Stubb, August. Ibid.

## D) Espacios Psico - Físicos

Al hablar sobre la corriente experimental del *Teatro de la Crueldad*, el poeta y director Antonin Artaud<sup>127</sup> visualizaba que la audiencia debería estar rodeada por las propiedades físicas y plásticas del escenario incluyendo vestuario, utilería, luz y sonido con el objetivo de generar un evento que "exaltara, embrujara y arrebatara nuestra sensibilidad a través de destilaciones que son ampliadas espacialmente."<sup>128</sup>



Artaud como Jean Massieu in Carl En La Passion de Jeanne d'Arc; (1928)<sup>129</sup>

Artaud se planteó desarrollar un lenguaje de los sentidos en el que la poética del lenguaje iba a ser reemplazada por la *poética espacial*:

"Yo sostengo que el escenario es un lugar tangible, físico que necesita ser llenado y al que debe permitirse hablar su propio lenguaje concreto. Yo sostengo que este lenguaje físico, enfocado a generar sentido e independiente del lenguaje, debe satisfacer los sentidos. Debe existir una poética de los sentidos así como la hay del lenguaje..."<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> 1896 – 1948. Francés. Su nombre real era Antoine Marie Joseph Artaud.

<sup>128</sup> Artaud, Antonin; "The Theatre and its Double" citado por McKinney et. al; Ibid.

<sup>129</sup> Enciclopedia Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/36724/56727/Antonin-Artaud-as-Jean-Massieu-in-Carl-Dreyers-La-Passion>

<sup>130</sup> Idem.

Como plantea Bachelard: "El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad."<sup>131</sup> Por "llenar" un espacio, no nos referimos a saturarlo materialmente con objetos. En realidad, lo que realmente hace que llenemos un espacio habitándolo, es lo que proyectamos en él. Tomando esto en cuenta, Grotowski y su escenógrafo Jerzi Gurawski<sup>132</sup> planteaban el manejo del espacio como un medio de influenciar la experiencia del espectador. "La función del escenógrafo ya no era generar un lugar escénico sino un rapport físico específico."<sup>133</sup> En esta búsqueda de crear una experiencia distinta en el espectador, compañías de teatro como la de Ariane Mnouchkine<sup>134</sup> han buscado espacios alternos como fábricas de armamento o barracas del ejército. Ariane y su compañía Le Théâtre du Soleil han realizado proyectos en los que incluso los camerinos son parte de la propuesta escénica y los espectadores pueden observar a los artistas preparándose para "salir" a escena e incluso comparten alimentos con ellos.<sup>135</sup>



La Dernier Caravanserail. Théâtre du Soleil. (2003)<sup>136</sup>

<sup>131</sup> Bachelard, Gastón; "La Poética del Espacio"; México: Fondo de Cultura Económica. 281pp.

<sup>132</sup> Nacido en 1935. Polaco. Formó parte del movimiento llamado "Informalismo".

<sup>133</sup> Grotowski citado por McKinney et al; Ibid.

<sup>134</sup> Nacida en 1939. Francesa. A nivel mundial es una de las directoras de escena más reconocidas.

<sup>135</sup> Lo que nos lleva a retomar la visión del teatro como ritual.

<sup>136</sup> Fuente: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/images/photos/le-dernier-caravanserail-2003-270/le-fleuve-cruel>



En estos espacios "encontrados", hay una intención poética a la par de la práctica. De este modo, como describen Oddey y White<sup>137</sup>, es el espíritu del lugar el que va a determinar la naturaleza del performance. El potencial poético de un espacio radica en cómo lo real y lo ilusorio se entretajan en él. Esta fusión entre ambas dimensiones nos conduce a la dimensión del ensueño de la que tanto habla Bachelard. Son espacios paradójicos en tanto que lo que sucede ahí es y no real.

Por otro lado, al recorrer -ya sea virtual o físicamente- una escenografía el espectador evoca otros espacios y otros tiempos: "Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más especializados."<sup>138</sup> El viaje a través del espejo a la dimensión de lo Imaginario inicia con la escena que dibujamos en nuestra mente mientras observamos la otra en tiempo real.

Desde esta premisa, el espacio se vuelve la materia prima que nos permite rastrear y establecer una conexión entre los procesos internos tanto del espectador como del ejecutante. Pero hasta aquí hemos hablado desde un planteamiento ideal. En la práctica, lo que determina cómo va a ser la experiencia de un espectador ante una escenografía es el cómo significa a esta última.

Sólo podemos habitar lo que podemos nombrar.

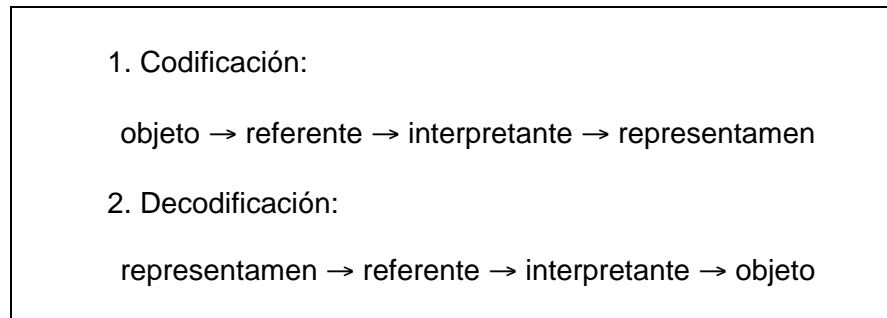
---

<sup>137</sup> Op. Cit.

<sup>138</sup> Bachelard, Gastón; Ibid.

### 2.3. La Escenografía como Signo.

Para que se transmita y decodifique adecuadamente un mensaje o discurso, tanto el emisor como el receptor deben compartir un mismo código. En el siguiente esquema se hace una síntesis del proceso de codificación y decodificación planteado por Tadeusz Kowzan:



Desde la perspectiva de la semiótica la escenografía es susceptible de ser analizada como un sistema de signos. Signos que, como plantea el modelo de Saussure, tienen un significado y un significante<sup>139</sup>: "El significante puede ser visto como cualquier objeto físico al que se le da un sentido. Es la imagen visual del signo que percibimos. El significado es el sentido que se le da a esta imagen."<sup>140</sup>

Sin embargo estos significados que se atribuyen a estos significantes visuales no son fijos. Como plantea McKinney et al, la capacidad de significar de todo lo que está en escena, ya sea animado o no, cambia y se transforma constantemente. Jiri Veltrusky hace una síntesis de esto al decir que todo lo que hay en el escenario es un signo. Para él, la escenografía no es sólo un conjunto de entidades pasivas que

---

<sup>139</sup> Este modelo que se enfoca en un principio en el signo lingüístico ha sido utilizado ampliamente en el campo de la cultura visual.

<sup>140</sup> Saussure, citado por McKinney et al; Ibid.

dependen del ejecutante sino que por sí solas pueden ser capaces de significar una acción. Desde esta perspectiva...

"Un objeto puede desplazar a un actor en la jerarquía fluida de la acción escénica. En un análisis semiótico el humano y el objeto tienen el mismo potencial de significar. (...) Los objetos escenográficos, durante el performance, pueden volverse más importantes en la jerarquía de los significados y volverse foco de la atención de la audiencia..."<sup>141</sup>

En ocasiones, los objetos que jalonan la atención de la audiencia no son precisamente aquellos en los que se pretende hacer énfasis. McKinney et al. plantean que es necesario analizar la relación entre el espacio y los objetos - sujetos que lo habitan en la vida real. Sólo así es posible comprender cómo es que un planteamiento escenográfico va a ser interpretado por el espectador.

Por otro lado, al hablar sobre los tipos de signos, Kowzan plantea cómo en el teatro estos tienen una naturaleza cambiante y pueden transformarse en su opuesto.<sup>142</sup> De este modo, un signo natural (relámpago) se transforma en artificial (iluminación simulando un relámpago). Es lo que él llama la artificialidad de los signos naturales:

"En cuanto los signos se utilizan en el teatro, el hecho mismo de su utilización en el marco de un espectáculo les confiere habitualmente un grado de motivación superior al que tienen en su origen, en la naturaleza o en la vida social."<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> McKinney et al. Idem.

<sup>142</sup> Kowzan, Tadeusz; *El Signo y el Teatro*; (1997) Madrid: Arco Libros; 279 pp.

<sup>143</sup> Kowzan, Tadeusz; Idem.

A nivel sensorial y perceptual, la escenografía plantea también un encuentro fenomenológico y subjetivo con la audiencia. De ahí que no pueda establecerse un código generalizado de cómo van a significar un objeto o situación determinada:

"Quiero que aprendan cómo las reacciones de una audiencia se diferencian de las reacciones de cada individuo en esa audiencia. Quiero repetir eso. Quiero que aprendan cómo las reacciones de una audiencia se diferencian de las reacciones de cada individuo en esa audiencia. Quiero que sepan que las audiencias tienen capacidad de sentir cosas que ningún dramaturgo ha explorado." (Jones, Robert)<sup>144</sup>

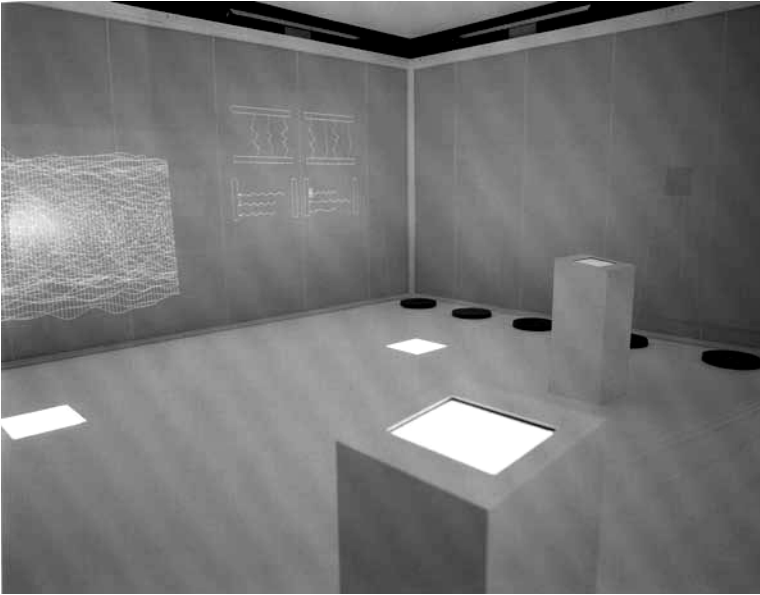
#### 2.4. El espectador ante la Instalación.

Al analizar una instalación como un planteamiento escenográfico cabe hacernos la siguiente pregunta: ¿Dónde queda el actor? Desde un punto de vista esquemático, pueden suceder dos cosas:

1) El actor o ejecutante es desplazado por la situación (u objeto). Ésta se ejecuta a si misma. Como es el caso del proyecto *Polar* : Un espacio interconectado que se transforma en una matriz táctil en la que es posible experimentar la transferencia de datos de la red en tiempo real. *Polar* fue diseñado retomando elementos de la película de *Solaris* de Tarkovsky.

---

<sup>144</sup> Robert Edmond Jones, Towards a New Theatre citado por McKinney et al. Ibid.



Polar. Carsten Nicolai y Marko Peljhan (2000)<sup>145</sup>.

2) El espectador se transforma en el actor. Como sucede en *Cultural Melting Bath* de Cai Guo-Qiang<sup>146</sup>, donde personas de distintos orígenes son invitadas a bañarse juntas.



Cultural Melting Bath. Instalación. Cai Guo-Qiang (1997)

---

<sup>145</sup> Carsten Nicolai: Nacido en 1965. Alemán. Explora el área de transición entre ciencia y arte. Marko Peljhan: Nacido en 1969 en Lituania. Artista Conceptual y activista. Fuente Imagen: De Oliveira, Nicolas; Opt Cit.

<sup>146</sup> Nacido en 1957. Chino. Artista interdisciplinario. Fuente imagen: De Oliveira; Opt. Cit.

Ser considerado como parte activa en una obra puede que no sorprenda ya al espectador. Cada vez es más frecuente que el público espere que una instalación proporcione cierto nivel de interacción y entretenimiento. Lo cual implica, como explican Oliveira et al<sup>147</sup>, un reto para el artista visual. El cual constantemente necesita buscar nuevas estrategias para confrontar al espectador. Por ejemplo, en "Funny 13" Carlos Amoraes<sup>148</sup> -disfrazado de diablo- baila música disco en la galería e intenta que el público participe. A final la audiencia se encuentra atrapada entre el impulso de bailar y el quedarse en su lugar para no hacer el ridículo.



Funny 13. Carlos Amoraes. Nueva York. (2000)<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> De Oliveira et al; Installation art in the new millenium; Op. Cit.

<sup>148</sup> Nacido en 1970. Mexicano. Gran parte de su trabajo explora la cultura Mexicana contemporánea y sus valores.

<sup>149</sup> Fuente: De Oliveira et al: Op. Cit.

En ocasiones, como plantea Coulter - Smith<sup>150</sup> nos ubicamos en una zona de comodidad en la que como el espectador ha entrado ya en la convención de que se espera de que asuma una postura activa, dejamos de buscar nuevos canales de comunicación. Hablamos de interactividad e inmersión sin tomar en cuenta realmente si ésta está dejando una verdadera reflexión en el otro. O bien, si realmente transmitimos lo que queremos transmitir o al final termina siendo necesario leer la cédula junto a la obra para entender qué queremos decir. Un aspecto que vale la pena retomar de un planteamiento escenográfico es que éste siempre toma en cuenta tanto al actor como al espectador.

Sin embargo, el que una instalación se desarrolle desde una perspectiva escenográfica no garantiza que la recepción por parte de la audiencia sea la esperada. Lo que va a determinar en última instancia qué tipo de experiencia vamos a generar en el otro con nuestra propuesta, no es qué principios o elementos escenográficos utilizamos sino cómo los aplicamos para traducir nuestro discurso a un código visual al que el espectador pueda darle un significado propio. Es una búsqueda constante, como decía Svoboda, un proceso de improvisación y experimentación continua en el que lo que funciona una vez puede fallar después.

Y por eso es importante partir siempre de la siguiente premisa:

Aún como productores nunca debemos dejar de ser espectadores.

---

<sup>150</sup> Coulter-Smith, Graham.; "Deconstructing Installation Art"; Op. Cit.

### 3. Antártica

“El destino de la Antártida profetiza el destino de la Tierra.”

(Sebastian Copeland)

#### 3.1. Perspectiva Estética

Antes de entrar de lleno en el tema, considero importante abordar dos perspectivas que no sólo influenciaron sino que determinaron la postura desde la cual elegí abordar este proyecto plástico. Ambos se relacionan con la siguiente pregunta:

¿Cuál es mi postura como artista visual?

##### 3.1.1 Estética Radicante

Algunos viajes son trayectos virtuales en los que uno crea un territorio propio. Un territorio delineado por los hallazgos del errabundeo de nuestra imaginación. Errare humanum est... Errar como plantea Francesco Careri significa también deambular por un espacio. La historia del origen de la humanidad es también la de su andar.

Trayectos.

Trayectos que dan pie a una nueva cartografía: El mapa psicogeográfico de los Situacionistas o los cantos de las tribus nómadas que se sumergían en el caos reconfigurándolo. Un territorio aún sin ser atravesado por la historia.



Relatos de la Pre-historia.

Cantos de un mundo que hemos reconfigurado una y otra vez sin lograr entenderlo de todo. Un mundo que sigue siendo, aún en esta estrechez globalizada, un territorio desconocido. La advertencia de los mapas antiguos sigue siendo vigente:

Más allá dragones.

¿Más allá de qué?

En nuestro siglo tal vez de la tecnología y de esta visión que ve a la naturaleza (mundo) como el gran Otro que ha sido dominado. El mundo, en nuestro imaginario, nos causa vértigo. Nos recuerda nuestra vulnerabilidad. No es coincidencia que al hablar de la región de los muertos, la ubiquemos geográficamente “Más Allá” de este territorio que hemos domesticado a través del lenguaje. En la frontera del mundo cartografiado y la inmensidad que aún no delimitamos, está el umbral al inframundo.

El artista es el sucesor de los grandes viajeros del siglo XIX.

Se torna en lo que Bourriaud denomina *homo viator* – *hombre viajero*. Sus desplazamientos tanto internos como externos, desde el punto de vista de la estética radicante, son la materia prima con las que crea sus obras. El viaje es “el signo de una evolución más profunda, que afecta las representaciones del mundo en que vivimos y nuestra manera de vivir en él, concreta o simbólicamente.”<sup>151</sup> Es un recorrido físico y/o imaginario a través de varios signos. El desplazamiento es la forma.

---

<sup>151</sup> Bourriaud, Nicolas; “Radicante”; (2009) Adriana Hidalgo Editora. 223pp.

Esta búsqueda de nuevas cartografías en ocasiones puede consumirnos. En 1975, Bas Jan Ader<sup>152</sup> zarpó en su velero de Estados Unidos para realizar una travesía por el Atlántico. Ésta era parte de su proyecto titulado “En busca de lo milagroso.” Casi un año después encontraron su embarcación parcialmente hundida. Al igual que Scott en la Antártida<sup>153</sup>, la desaparición de Ader se volvió un viaje legendario que varios artistas retomaron más adelante.

Todo viaje tiene sus riesgos.

Implica, finalmente, enfrentarse a lo desconocido.

A la sombra, diría Jung.



Jan Bas Ader en su barco. En busca de lo Milagroso. (1975)<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> 1942 – 1975. Holandés. Artista conceptual.

<sup>153</sup> Robert F. Scott murió junto con sus compañeros cuando intentaban regresar del Polo Sur. Más adelante se hablará más de él.

<sup>154</sup> Fuente: Verwoert, Jan; “Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous”, London: Afterfall Books. 53pp.

En el imaginario del *homo viator*, las ciudades son ciudades nómadas que reflejan “un *espacio líquido* donde los fragmentos llenos del *espacio de estar* flotan en el vacío del andar y donde unos recorridos siempre distintos quedan señalados...”<sup>155</sup> El nomadismo implica desarrollar la “capacidad de saber ver en el vacío de los lugares”.<sup>156</sup>

Es la cartografía de los no-lugares.

Es captar la imagen de una ciudad a través de su movimiento.

Bourriaud plantea el paso del arte en un sitio–específico a un tiempo–específico:

“Sin lugar a dudas, el mayor hecho estético de nuestro tiempo reside en el cruce de las propiedades respectivas del espacio y del tiempo, que transforma a este último en un territorio tan tangible como la habitación del hotel en que me encuentro, o la calle ruidosa bajo mi ventana. Por estos nuevos modos de especialización del tiempo, el arte contemporáneo produce formas aptas para captar esa experiencia del mundo.”<sup>157</sup>

La estética Radicante se apoya en la topología. A la cual Bourriaud denomina la geometría de la traducción. La topología más que enfocarse en la cantidad de espacios presentes, se enfoca en su cualidad. Es decir, en el proceso que lleva de un estado a otro. “Remite así al movimiento, al dinamismo de las formas y designa a la realidad como un conglomerado de superficies y territorios transitorios,

---

<sup>155</sup> Careri, Francesco; “Walkscapes: El andar como práctica estética”; (2003) Barcelona: Gustavo Gili. 199pp.

<sup>156</sup> Idem.

<sup>157</sup> Ibid.

potencialmente desplazables.”<sup>158</sup> Como ilustra la banda de Möebius, estos territorios o superficies tienen una dimensión externa e interna al mismo tiempo.<sup>159</sup>



Banda de Möebius. Ilustración en un artículo sobre Psicoanálisis. (2005)<sup>160</sup>

El territorio nómada, como plantea Carreri, es trazado por vectores. El espacio se torna fluido. Al atravesar un espacio, modificamos su significado. Lo habitamos. El artista-viajero juega con estos significados. Como explica, Bourriaud, lo que importa es poner las cosas en movimiento. Dejar el sedentarismo cultural para retomar el universo nómada en el que el espacio se despliega con un continuo libre de determinismos.

Es decir, trazar una cartografía alternativa del mundo en que vivimos:

femina viator / mujer viajera

---

<sup>158</sup> Bourriaud, Nicolas; Ibid.

<sup>159</sup> Al igual que el ser humano. De ahí que Lacan retome la topología en sus estudios.

<sup>160</sup> Imagen editada por la autora. Fuente: Lituraterre; [http://www.lituraterre.org/Illiteracy-Lacan's\\_version\\_of\\_the\\_Signifer.htm](http://www.lituraterre.org/Illiteracy-Lacan's_version_of_the_Signifer.htm)

### 3.1.2 Conceptualismo Romántico

Jörg Heiser<sup>161</sup> comenta que el arte conceptual en realidad está en deuda con el Romanticismo por el hecho de que este último ya había explorado la incompatibilidad de tener un sistema cerrado por un lado y por otro, permitir que la experimentación artística suceda ahí: “Hay una semilla de Conceptualismo en el Romanticismo tanto como hay “rastros” del Romanticismo en el primero, y en ambos casos la retórica “oficial” rechaza o niega esta conexión.”<sup>162</sup>

El Conceptualismo Romántico parte de las siguientes premisas:

- A) El arte conceptual no tiene que negar o rechazar la emoción para elaborar un discurso anti-narcisista u “objetivo”.
- B) Las emociones, en si, tienen un aspecto “conceptual”: son respuestas condicionadas culturalmente que determinan nuestra relación con el entorno. Ya sea de forma constructiva o destructiva<sup>163</sup>.

El ser humano es un ser integral: Sensación, emoción y pensamiento. Un discurso que niega esto, tiende a disociarse. “El Conceptualismo Romántico

---

<sup>161</sup> Curador de las exhibiciones “Conceptualismo Romántico” (2007, Nürenberg) y “Funky Lessons” (2004/2005 Berlín).

<sup>162</sup> Heiser, Jörg; *All of a Sudden: Things that matter in contemporary art. Interview* en “Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods”; Vol 2 No. 1 (2008);

<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/heiser.html>

<sup>163</sup> Idem.

cuestionaba aún la noción prevalente de que la despersonalización es un requisito para que un objeto de arte sea autocrítico.”<sup>164</sup>

Sol LeWitt<sup>165</sup> plantea que la expectativa de sentir una emoción puede distraer al espectador de percibir la obra.<sup>166</sup> Pero como comenta Heiser al respecto: “¿Por qué un espectador no puede encontrar un trabajo “mentalmente interesante” y ser tocado por éste emocionalmente? ¿Por qué el impacto emocional inevitablemente evita que el espectador perciba el concepto? ¿Por qué no puede ser lo contrario y que el cargar un concepto con una emoción –o examinar el aspecto *conceptual* de las emociones en si- lo que en realidad hace que un trabajo sea *mentalmente interesante*?”<sup>167</sup>



El Beso. Video. Andy Warhol (1963)<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Idem.

<sup>165</sup> 1928 – 2007. Estadounidense. Artista conceptual defensor de la noción de la idea como una máquina que hace arte.

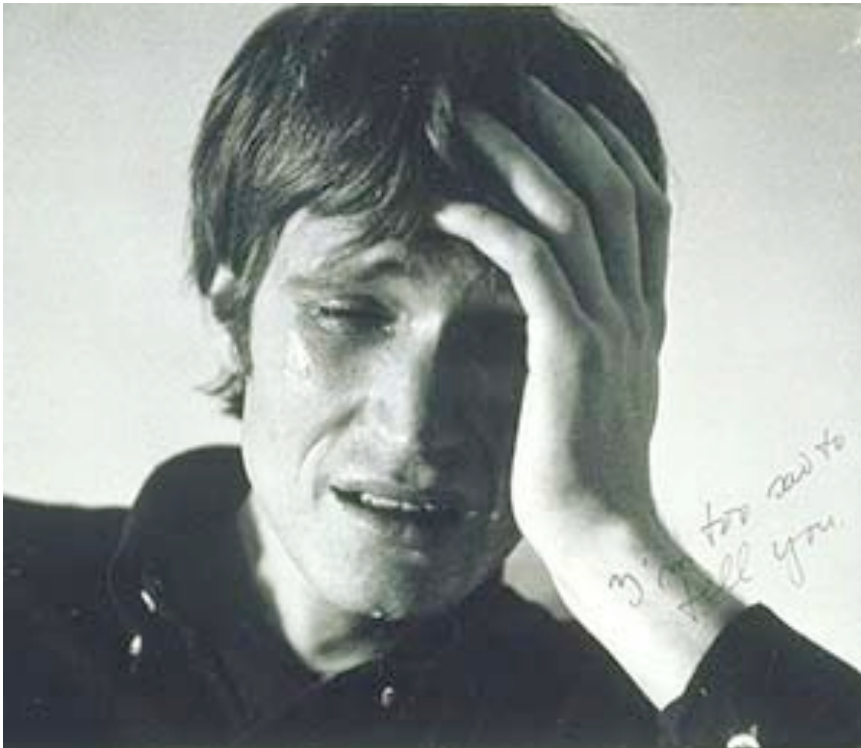
<sup>166</sup> Citado por Heiser, Jörg; *A Romantic Measure* en “Romantic Conceptualism”; Catálogo de la exposición en el Kunsthalle Nürnberg; Kunsthalle Nürnberg y BAWAG Foundation Viena. (2007); 215pp.

<sup>167</sup> Heiser, Jörg; Ibid.

<sup>168</sup> Fuente: Heiser, Jörg; Ibid.

Las teorías del aprendizaje significativo, por otro lado, recalcan la importancia del aspecto emocional. Una experiencia que aprehendemos a los tres niveles (emocional-mental-sensorial) va a generar un impacto mayor en nosotros. El cortometraje de Jan Bas Ader titulado *Estoy demasiado triste para contarte* parte de esto. Como escribe Heiser, este corto trata sobre lo innombrable: El artista llorando en close up, con la cámara fija y sin cortes:

“Más que teatral, él (Ader) parece ser arrastrado por un dolor muy grande. El espectador nunca se entera de la razón. *Estoy demasiado triste para contarte* señala simplemente algo que es importante que yo sepa: Que hay una razón para su sufrimiento.”<sup>169</sup>



Estoy muy triste para contarte. Video. Jan Bas Ader (1970)<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Ibid.

<sup>170</sup> Fuente: Heiser, Jörg; Idem.

El que una propuesta plástica busque provocar una respuesta emocional no es el problema. La emoción no es lo que “evita” que el espectador perciba un concepto determinado. En parte, esta búsqueda por la objetividad que ha conducido al distanciamiento emocional ha surgido como una respuesta en contra del individualismo exacerbado fomentado por las sociedades de consumo. Pero esto nos ha llevado en ocasiones a ponernos en el otro extremo y negar la subjetividad. Tanto nuestra como del espectador.

Pero aquí vale la pena hacer la siguiente reflexión:

Tanto el individualismo exacerbado como la negación de la subjetividad son dos facetas del autoritarismo.

La emoción no es el enemigo.

El impacto emocional en realidad no es el que provoca que el espectador ante una obra perciba o no su concepto. El problema en realidad reside en cómo planteamos y articulamos nuestro discurso. La emoción es un medio, no el fin.



Please Don't Leave Me. Instalación. Jan Bas Ader. (1969)<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Fuente: Heiser, Jörg; Idem.



## 3.2. Bitácora de un viaje [in] existente a la Antártida

### 3.2.1 ¿Por qué la Antártida?

Tan lejos.

Tan ajena a mi realidad.

La guerra de las Malvinas no forma parte de mi memoria histórica directa.

Aquí, sólo tenemos los glaciares de los volcanes.

Y los tenemos a medias.

Aquí, no es tierra de hielo.

Aquí... ¿de qué es tierra?

La Antártida ha estado en la periferia de nuestra imaginación hasta que el calentamiento global se puso de moda. Nunca he estado ahí y aún así me llama. Es un resonante que como artista visual me propone varias líneas de trabajo. Y es que la Antártida es paradójica en si: Es parte de este mundo y sin embargo parece fuera de este mundo.

Se encuentra en la frontera entre la geografía y el mito.

Es una región donde se hacen evidentes los matices de lo absoluto. Es un continente con un solo día y una sola noche al año. Es una placa de hielo que oculta islas tropicales prehistóricas y en cuyo interior hay atrapadas burbujas que contienen atmósferas primordiales.

La historia de la Antártida es la historia de la Tierra.

Una historia que aunque nos pertenece, desconocemos.

Y es que, aún para aquellas naciones que tienen bases en ella, la Antártida les sigue siendo ajena. Por miles de años fue el único continente donde no hubo seres humanos habitándolo. A diferencia del ártico, el antártico no tiene una cultura propia. Apenas la estamos fabricando. La Antártida en nuestro imaginario es el reino de la naturaleza. Un continente femenino, catalogado como frágil y amenazante a la vez.



Iceberg. Fotografía. Sebastian Copeland. (2006)<sup>172</sup>

La naturaleza es el gran Otro.

Un Otro que estamos aniquilando sistemáticamente.

---

<sup>172</sup> Fuente: Copeland, Sebastian; "Antártida: Una llamada para un futuro sostenible"; Lunwerg Editores; (2008) 203pp.

Entre más escucho y leo sobre la Antártida, más me he percatado del sistema de interconexiones sutiles del que formamos parte. Internarse (física o virtualmente) en este continente implica enfrentarse a la otredad como espejo de nuestros propios límites. Es reflexionar sobre nuestra relación con nosotros mismos, los otros y el mundo.<sup>173</sup>

Este proyecto parte de la premisa de que en ocasiones la mejor forma de denunciar algo es presentando su opuesto. El objetivo de esta propuesta es hablar sobre el nivel de enajenación en el que estamos sumergidos en esta sociedad de consumo mostrando qué es lo que no estamos percibiendo.

Crear un contraste entre “civilización” y “naturaleza”.

Éste es un viaje virtual.

La Antártida de la que hablo, aunque fundamentada en hechos científicos e históricos, es la Antártida de mi imaginario. No quiero hacer su retrato sino transmitir la sensación que tengo de ella. Lo que me evoca. El reto es difícil porque, ¿cómo materializar todo un continente en una sola propuesta?

¿Cómo hacer para que la experiencia que se quiere generar en el espectador –aunque parta de una ficción- tenga algo de verdad?

---

<sup>173</sup> Si algo nos han demostrado nuestras historias antiguas y presentes es que el Fascismo se fundamenta en la negación y satanización sistemática del Otro. Y como diría Buber, el origen del autoritarismo es el miedo existencial que nos impide reconocer que somos seres incompletos. De ahí esta obsesión por “domesticar” a la naturaleza.

### 3.2.2. 90°0'0" Sur 0°0'0" Oeste / El Polo Sur Geográfico

El primer paso es embarcarse a fondo en el tema.

Aunque sea un viaje virtual, uno debe tener cuidado de no transformarse en un turista. Mi hipótesis fue que si conocía un poco más sobre la Antártida podría obtener elementos que podría retomar más adelante en mi proyecto.

En especial porque la realidad siempre va a superar a la fantasía:

“Equilibrio y luz. Así es como recordaré la Antártida. Cuando rememoro las seis valiosas semanas de intenso trabajo fotográfico que pasé allí, me llena de admiración el implacable poder de la naturaleza en este medio ambiente surrealista, cuyas gigantescas proporciones hacen que la humanidad se sienta empequeñecida. Altísimas cumbres volcánicas precipitándose abruptamente en el mar; imperturbables glaciares fluyendo inexorablemente hacia el océano, donde trozos de hielo del tamaño de un edificio viven sus últimas horas mientras flotan hacia su ineludible destino. Y, atrapados en burbujas de aire congeladas, cientos de miles de años de valiosa documentación medioambiental.”<sup>174</sup>

Las primeras expediciones a la Antártida, como apunta Francis Spufford, tenían un costo similar a los programas espaciales de la actualidad.<sup>175</sup> Incluso ahora que es más accesible, el costo para visitar este continente es muy elevado. Sin embargo, paradoja de nuestra época: Puedo conectarme vía internet y revisar entre otras cosas, cuál es su temperatura en tiempo real.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Copeland, Sebastian; “Antártida: Una llamada para un futuro sostenible”; Lunwerk Editores; (2008) 203pp.

<sup>175</sup> Spufford, Francis; “The ends of the Earth: The Antarctic”; (2007) Bloomsbury; 216pp.

<sup>176</sup> La liga es la siguiente: <http://www.antarcticconnection.com/antarctic/weather/aurora.shtml>

Menos cincuenta y ocho grados centígrados esta tarde.

Salvo por las bases científicas y militares y la colonia chilena de Villa Las Estrellas, este continente sigue despoblado. Sin embargo, está lejos de ser un desierto helado sin vida. No sólo es refugio para muchas especies en peligro de extinción, sino que se siguen encontrando especies nuevas. Especies que, al lograr sobrevivir en un temperaturas tan extremas, han provocado que los científicos se replanteen la posibilidad de que haya vida otro planetas.

Como en Europa, la luna helada de Júpiter.<sup>177</sup>



Cangrejo Yeti. Una de las especies recién descubiertas en la Antártida. National Geographic (2006)<sup>178</sup>

La Antártida como catalizadora de vida.

Al hablar sobre los lagos helados de la Antártida, donde sólo hay vida microscópica y algas, el limólogo Bill Green describe lo siguiente: “En este lugar,

---

<sup>177</sup> Arthur C. Clarke en *Odisea 2001* y *2010* ya hablaba de esa posibilidad. Lo que antes era ciencia-ficción, ahora se ha vuelto una posibilidad científica.

<sup>178</sup> Fuente: [http://news.nationalgeographic.com/news/2006/03/0309\\_060309\\_yeti\\_crab.html](http://news.nationalgeographic.com/news/2006/03/0309_060309_yeti_crab.html)

inhóspito y en su mayoría inorgánico, Marciano casi, los elementos – nitrógeno, fósforo, los metales – se presentan sin anunciar, pero llenos de posibilidades, con vidas por ser vividas... ”<sup>179</sup>

La carrera por la conquista del Polo Sur a principios del siglo XX provocó que la Antártida se volviera un tema de interés. La llegada de Amundsen al el polo sur geográfico causó emoción. Sin embargo, lo que realmente conmocionó al público fue la muerte trágica de Scott y sus cuatro compañeros. Después de descubrir que los noruegos habían ganado, iniciaron el regreso a la base. Se quedaron sin comida y combustible a medio camino:

“Martes, Marzo 29.- Desde el 21 hemos tenido una ventisca continua proveniente del O.S.O y el S.O. Teníamos combustible para hacer dos tazas de té para cada uno y comida cruda para dos días el 20. Cada día nos hemos preparado para ir a nuestro depósito a 11 millas de aquí. No puedo esperar que las cosas mejoren ahora. Aguantaremos al final, pero estamos debilitándonos y, claro, el final no está lejos. Es una lástima, pero creo que no puedo escribir más.

R. Scott.

Por lo que más quieran, cuiden a nuestra gente.”<sup>180</sup>

Ocho meses después, otra expedición encontró la tienda de Scott. Ahí encontraron su diario con esta última entrada que es ya legendaria.

Un frío que mata pero también conserva.

---

<sup>179</sup> Green, Bill; “Water, Ice and Stone: Science and Memory on the Antarctic Lakes”; Bellevue Literary Press; (2008) 271pp.

<sup>180</sup> Scott, Robert. F; Journals; Oxford University Press; 529pp.

El tiempo de la Antártida es otro tiempo. Es un tiempo en el que el día y la noche duran meses. ¿Y entre ellos?

Un amanecer y un crepúsculo pausado. Casi en cámara lenta.

Internarse en la noche polar ha provocado que nos cuestionemos el papel que juega la luz en nuestro organismo. Al fin de cuentas somos criaturas fotosensibles. Cook, uno de los primeros exploradores en experimentar la noche austral, relata lo siguiente:

“Estamos bajo el hechizo de la negra noche Antártica, y, como el mundo que ésta oscurece, nos sentimos fríos, sin emoción e inactivos. (...) ¡Todo por esa esfera de fuego! No por el calor –la economía humana puede regular eso- sino por la luz –esperanza de vida.”<sup>181</sup>

Más adelante en su diario, narra el funeral de uno de sus compañeros que, en parte por la depresión provocada por la ausencia de luz, muere durante esta noche polar. Cook describe cómo bajo la “luz extraña” de la luna, mira cómo se sumerge el cuerpo de su compañero en el agua helada del Antártico.

El frío extremo es un catalizador donde el proceso de la vida y la muerte se hace más evidente. El silencio inmenso, en realidad es un silencio lleno de sonidos que amplificados despliegan al escucha una Antártida viva, en constante movimiento. En las últimas décadas, en sus investigaciones los científicos han registrado el sonido de los lagos bajo el hielo y de los glaciares al avanzar.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Cook, Francis; “Through the First Antartic Night”; citado por Spufford, Francis; Ibid.

<sup>182</sup> En la siguiente liga pueden escucharse algunos de estos sonidos: Accoustics Organization; <http://www.acoustics.org/press/155th/gavsound2.wav>

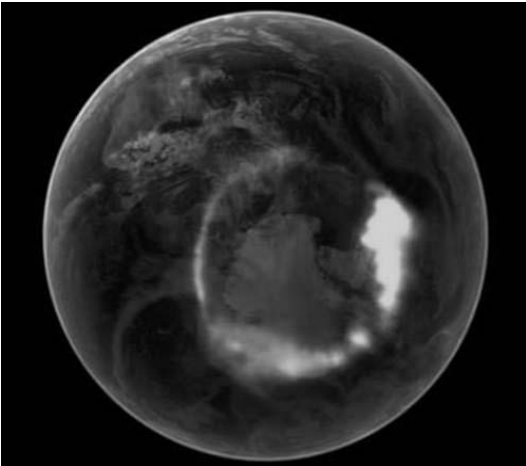


Hielo deslizándose. Audio<sup>183</sup>

El hielo no es lo único que suena.

También está la aurora austral.

Las auroras son un efecto óptico provocado por el bombardeo de partículas solares electromagnéticas en los polos magnéticos de la tierra. Estas descargas captadas por antenas con receptores para partículas electromagnéticas pueden ser traducidas posteriormente en un registro sonoro del fenómeno.<sup>184</sup>



Aurora Austral vista desde el espacio. NASA<sup>185</sup>

---

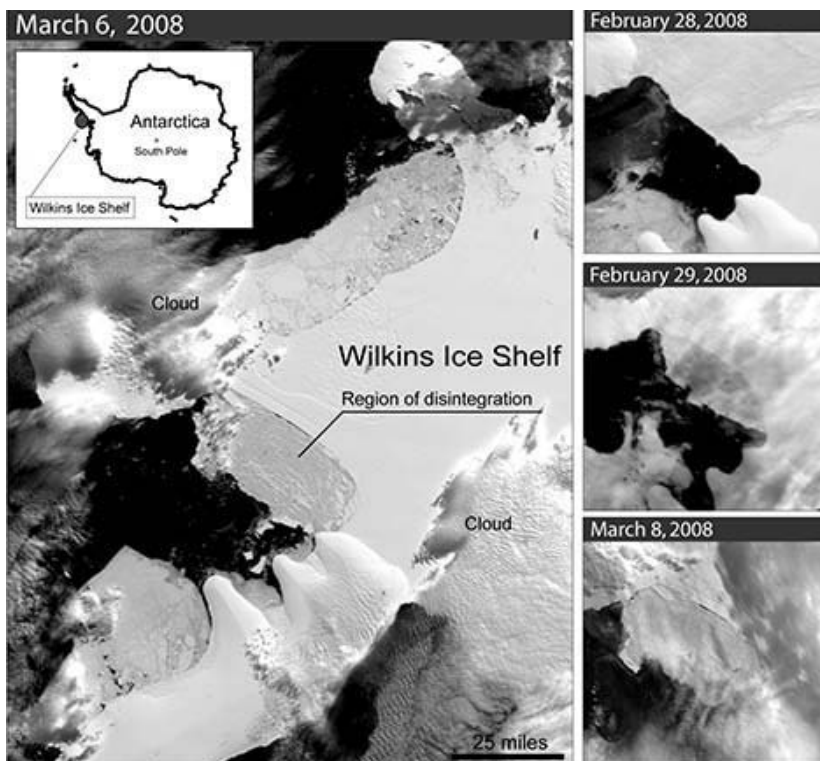
<sup>183</sup> Las gráficas de audio incluidas en este proyecto fueron producidas por la autora.

<sup>184</sup> Aunque los sonidos registrados son de auroras boreales, esto aplica también en el hemisferio Sur. Para mayor información, puede consultarse la siguiente liga: Artic Theme; <http://www.arctic.noaa.gov/lights.html>

<sup>185</sup> Fuente: NASA; <http://geology.com/nasa/aurora-borealis.shtml>



La placa de hielo Antártida es una de las principales reservas de agua de la Tierra. Reserva que se está perdiendo a pasos agigantados. Al igual que en muchos otros lugares, los efectos del cambio climático y el calentamiento global están afectando el frágil equilibrio de este continente.

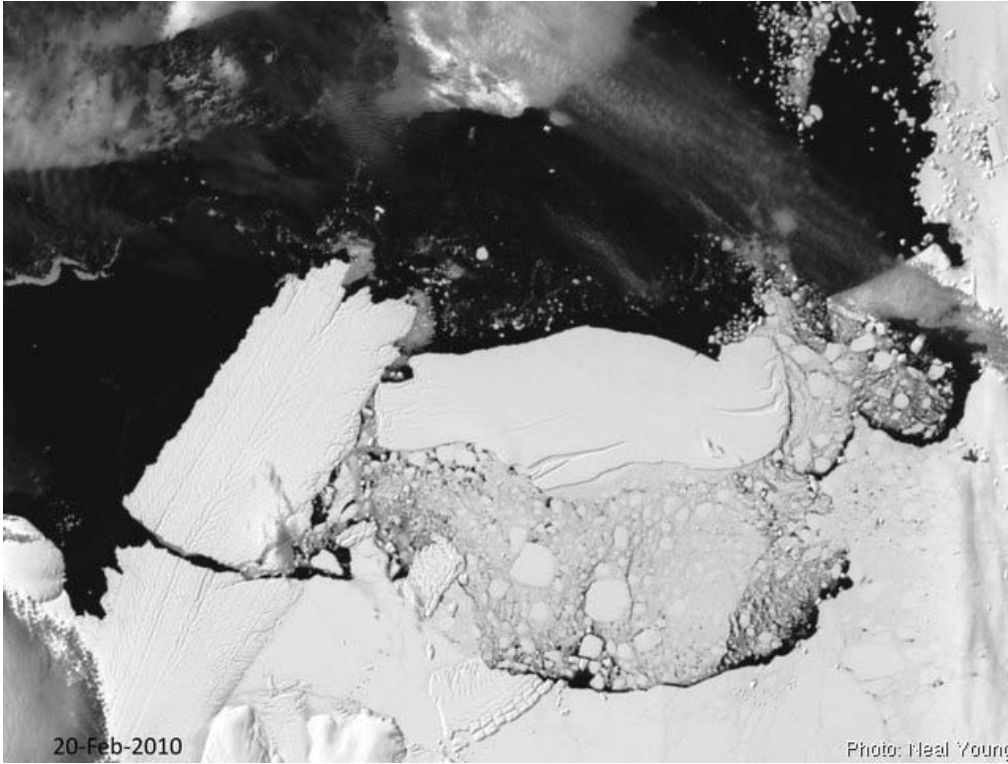


Imágenes satelitales de la placa de hielo Wilkings. (2008)<sup>186</sup>

Los registros demuestran que entre 1955 y 1999 la temperatura en la península Antártica únicamente ha aumentado 2.9 grados Celsius. Se ha estimado que “el derretimiento solamente de la placa de hielo al oeste del Antártico contribuiría a elevar el nivel del mar seis metros – un cambio que requeriría que el mapa terrestre tenga que ser dibujado de nuevo.”<sup>187</sup>

<sup>186</sup> Fuentes: Universidad de Colorado: <http://www.colorado.edu/news/r/bb1eb1914a7cd77bcd816e2591b49bca.html>  
Earth Observatory NASA: <http://earthobservatory.nasa.gov/Features/WilkinsIceSheet/>

<sup>187</sup> Green, Bill; “Water, Ice and Stone: Science and Memory on the Antartic Lakes”; Ibid.



Neal Young. Desprendimiento de la Placa de Hielo en el Glaciar Mertz. (2010)<sup>188</sup>

El problema no es tanto el desprendimiento de estas placas de hielo sino la velocidad con que lo hacen. El proceso se ha acelerado a tal grado que no dan posibilidad a que los glaciares se recuperen. A este paso, la Antártida – tal y como la conocemos- sí puede terminar volviéndose un mito. Decir que somos parte de un sistema global en el que estamos interconectados va más allá de ser una frase sentimental derivada del New Age.

En realidad es una advertencia:

“Los problemas de hoy no pueden ser resueltos si todavía pensamos de la manera en que pensábamos cuando los creamos.” (Albert Einstein)<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Fuente: Reuters. <http://www.reuters.com/article/idUSTRE61P15H20100226>

<sup>189</sup> Citado por Copeland, Sebastian; Op. cit.



S.O.S. Fotografía. Sebastian Copeland (2006)<sup>190</sup>

### 3.2.3. Arte / Antártico

El siguiente paso en este proyecto es revisar las propuestas de otros artistas plásticos que han explorado el tema de la Antártida. En ningún momento pretendo decir que las propuestas de las que voy a hablar son las únicas que existen o que ameritan ser mencionadas.<sup>191</sup> El criterio al seleccionar estas tres propuestas más bien se relaciona con la perspectiva desde la cual se pretende abordar este proyecto. Misma que se ha venido revisando en las páginas previas.

En primer lugar, se encuentran los artistas que han participado en la Bienal del Fin del Mundo. En específico aquellos incluidos en el proyecto de la segunda Bienal titulado *Intemperies*:

---

<sup>190</sup> Fuente: Copeland, Sebastian; Op Cit.

<sup>191</sup> En realidad, el número de artistas que han explorado este tema es bastante amplio. Tal y como sucede cuando hablamos del arte de un continente en específico. Sin importar cuál sea.

“En el pasado el tiempo era simplemente tiempo. Olía a heno seco y a la goma húmeda de las botas. Al común de los hombres y a los artistas se les revelaba en forma de una pintoresca puesta de sol o de sublime nieve acumulada. El tiempo era una especie de segunda piel para los hombres, y a pesar de las inclemencias meteorológicas ocasionales uno se sentía parte de un orden mayor dentro de la naturaleza.”<sup>192</sup> (Alfons Hug)

En *Intemperies* artistas como Christoph Keller, Patricia Claro, Eugenio Ampudia o Simon Faithful<sup>193</sup> exploran nuestra relación con la naturaleza en un mundo donde a partir de la imagen satelital y de Google-Earth<sup>TM</sup>, el clima se ha mediatizado y *culturalizado*.



Proyectos ICEPAC y Cloudbuster. Christoph Keller (2009)<sup>194</sup>

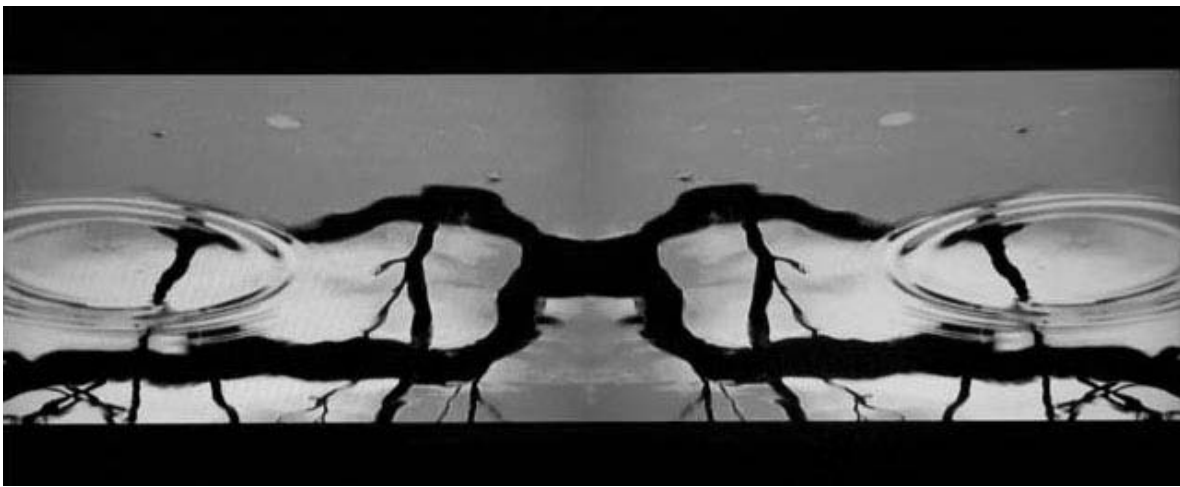
<sup>192</sup> Hug, Alfons; *Intemperies*: Texto Curatorial 2ª Bienal del Fin del Mundo; Fundación Patagonia Arte y Desafío. (2009) [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_del\\_fin\\_del\\_mundo/2009/text](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_del_fin_del_mundo/2009/text)

<sup>193</sup> Christoph Keller: Nacido en 1969. Alemán. Fundador del Instituto de Crítica de Arte Aplicada en Munich. Patricia Claro: Nacida en 1960. Chilena. Investiga el paisaje y al agua como generadores de imágenes. Eugenio Ampudia: Nacido en 1958. Español. Simon Faithful: Nacido en 1966. Inglés. Algunos de sus trabajos principales son “Gravity Sucks” y “Antartic Dispatches”.

<sup>194</sup> Fuente: [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_del\\_fin\\_del\\_mundo/2009/tour](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_del_fin_del_mundo/2009/tour)

Alfons Hug, en su texto curatorial para esta exposición, plantea que el cambio climático ha vuelto al tiempo en intemperie. Reflexiona sobre el tiempo y el significado doble que esta palabra tiene en español:

“La pregunta por el tiempo atmosférico aquí siempre lleva implícita una idea del tiempo cronológico.”<sup>195</sup>



Agua. Video. Patricia Claro (2009)<sup>196</sup>

Otro antecedente importante para esta propuesta, es el proyecto de titulado *Antártida. Temps de Canvi* de Mireya Masó<sup>197</sup> que pasó dos meses grabando en las bases argentinas de la Antártida en colaboración con la bióloga Mercedes Masó. Parte del objetivo de esta artista fue captar los cambios sutiles de luz en el paisaje así como el movimiento pausado y apenas perceptible de los icebergs. A partir del material obtenido, además de una exposición fotográfica, montó una instalación

---

<sup>195</sup> Hug, Alfons; Ibid.

<sup>196</sup> Fuente: [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_del\\_fin\\_del\\_mundo/2009/tour](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_del_fin_del_mundo/2009/tour)

<sup>197</sup> Nacida en 1963. Española. Fotógrafa.

donde cinco proyecciones simultáneas muestran distintos ángulos del paisaje antártico.



*Antàrtida. Temps de Canvi. Video Instalación. Mireya Masó (2010)*<sup>198</sup>

Sobre su experiencia en este continente, Mireya Masó escribe lo siguiente: “La Antártida es un paisaje en movimiento, no queda nada más allá del instante. Cada segundo tiene el valor del presente. Aparece y desaparece antes de que puedas recordarlo.”<sup>199</sup>

Por último, una referencia fundamental para esta propuesta es el trabajo realizado por la artista digital e investigadora Andrea Polli<sup>200</sup>. En su proyecto *Sonic Antartida* propone la geosonificación como una alternativa para generar en el escucha una reflexión sobre la problemática del cambio climático.<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> Fuente: Masó, Mireya. *Antàrtida; Temps de Canvi*; Art Santa Mònica. Barcelona; (2010) <http://www.artssantamonica.cat/EXPOSICIONS/tabid/128/language/ca-ES/Default.aspx#exposicio19>

<sup>199</sup> Masó, Mireya. *Antàrtida; Temps de Canvi*; Ibid.

<sup>200</sup> Nacida en 1968. Estadounidense. Artista Digital.

<sup>201</sup> Para mayor referencia, algunas de sus pistas sonoras pueden escucharse en la siguiente liga: [http://www.gruenrekorder.de/?page\\_id=342](http://www.gruenrekorder.de/?page_id=342) También es posible escuchar la ponencia de Polli en: García, María Eugenia; *Los observadores en la Antártida sónica* en “Escucha: Magazine Sonoro”; México: Fonoteca Nacional; (2009) <http://www.fonotecanacional.gob.mx/escucha/?p=710>



Portada Sonic Antartica. Arte Sonoro. Andrea Polli. (2007 - 2008)<sup>202</sup>

Un elemento clave de este proyecto, independientemente de que sea la Antártida, es la propuesta de crear una imagen sonora de cada punto geográfico a partir de sus sonidos tanto naturales como industrializados. No hay nada más inmediato, que apele más a nuestra parte instintiva y primordial que el sonido.

Salvo tal vez el olfato.

#### 3.2.4. Encuesta de opinión

No sólo se trata de desarrollar mi discurso sino de verificar, en la medida de lo posible, desde qué perspectiva va a ser decodificado y reinterpretado por el espectador. Nunca podremos saberlo al cien por ciento, pero podemos identificar

---

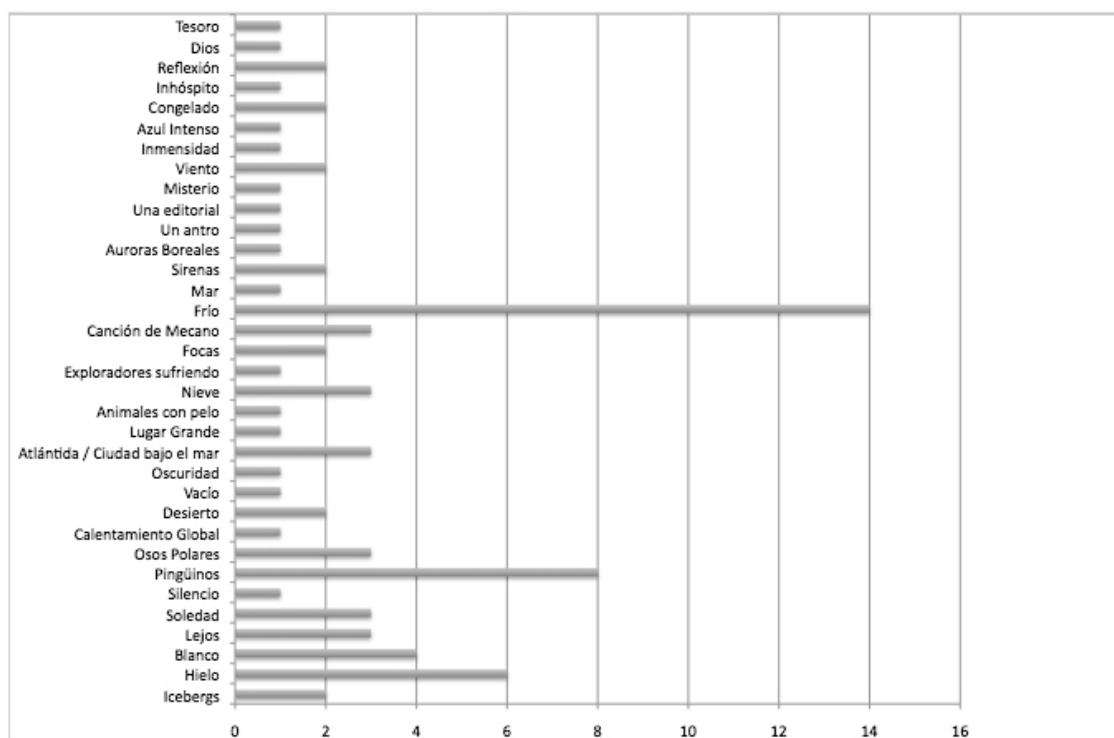
<sup>202</sup> Fuente: [http://www.gruenrekorder.de/?page\\_id=342](http://www.gruenrekorder.de/?page_id=342)

ciertas pautas. A partir de las expectativas que se forma una persona sobre un tema en específico, es posible identificar algunos de sus referentes simbólicos.

Esta reflexión me llevó a preguntarme qué pensaría alguien al leer en una ficha técnica –donde fuera que ésta se encontrara- que el tema de mi propuesta plástica era la Antártida. ¿Qué esperarías encontrar? En ocasiones, solamente la interacción con otras personas puede ayudarnos a percibir cosas que de otro modo pasarían inadvertidas.

¿Qué es lo primero que piensas al escuchar la palabra “antártida”?

Pregunté esto a ochenta y un personas de distintas edades.<sup>203</sup> Y aunque sus respuestas pueden parecer simples o repetitivas, contribuyeron a que pudiera identificar algunos elementos a partir de los cuales podía empezar a experimentar.



<sup>203</sup> El 12% fueron niños entre 7 y 11 años, el 40% hombres entre los 23 y 65 años y el 48% mujeres entre 22 y 50 años.



Además del hecho de que la mayoría de las personas entrevistadas, en efecto relacionan la Antártida con *frío*, *pingüinos* y *hielo*, hubo una cuestión que me llamó la atención: La confusión entre *Antártida* y *Atlántida*.<sup>204</sup> Tal vez éstas dos palabras no sólo tienen una similitud fonética, sino también semántica. El último continente y la ciudad sumergida. Ambos están ubicados en la frontera de la geografía y la mitología.

Territorios de agua, no de tierra.

Después de realizar esta breve encuesta, me quedó claro que la mayoría de las personas tal vez esperarían una propuesta artística que hiciera referencia al hielo, al frío y a un paisaje donde el blanco fuera el color dominante. Mi reflexión a partir de esto fue que el reto de este proyecto consistía en realizar una propuesta que aunque hablara de mi visión de la Antártida, no resultara predecible. Es decir, tenía que trabajar con elementos que aunque hicieran eco en el espectador fueran distintos a los que éste esperaba encontrar de forma inmediata.

Sorprender.

Como esta respuesta de una niña de nueve años, la cual me hace pensar que tal vez lo que asombra no es tanto la complejidad de lo que decimos sino cómo lo decimos:

“Mucho pelo porque hace mucho frío.”

---

<sup>204</sup> En realidad esta confusión se presenta también entre Antártida y Antártica. Ambas palabras se usan indiscriminadamente en español.

### 3.2.5. Exploración

Además de la investigación documental y visual era necesario preguntarme qué quería decir yo con mi proyecto. La respuesta fue crear una simulación de cómo visualizo yo a la Antártida que, mediante el contraste con los espacios en los que nos movemos rutinariamente, genere una reflexión sobre cómo percibimos el mundo y nuestra relación con él. Es decir, crear una situación<sup>205</sup> en un ambiente artificial que remitiera a un ambiente natural. Lo cual implicaba enfrentarse con dos problemas fundamentales:

En primer lugar, ¿cómo visualizaba yo la Antártida?

En segundo, ¿a partir de qué elementos pretendía realizar esta simulación de un ambiente antártico para que éste resultara verosímil y pudiera ser reconocido por el espectador? Ésta es una cuestión difícil. En especial si uno sólo conoce la Antártida de manera virtual. La solución en este punto fue retomar lo que Stephan Brüggemann había comentado con relación a que actualmente, los artistas podemos crear a partir de una computadora y una línea telefónica.<sup>206</sup>

Una Antártida post producida, una simulación de este continente construida a partir de elementos encontrados en Internet. (Como apunta Bourriaud<sup>207</sup>, el arte de la postproducción reproduce y reinterpreta productos culturales disponibles<sup>208</sup>. Esto ha llevado a incluir formas de producción ignoradas o despreciadas anteriormente.)

---

<sup>205</sup> Vale la pena recordar que todo este proyecto parte de la noción de la instalación como una situación.

<sup>206</sup> Op. Cit.

<sup>207</sup> Bourriaud, Nicolas; "Post producción." Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. (2004); 123pp.

<sup>208</sup> Lo cual da una dimensión interesante al hecho de utilizar estos elementos culturales (artificiales) para simular un ambiente natural.

Este proyecto no pretende retratar ni imitar la naturaleza. No niego la artificialidad del montaje. Al contrario, la propuesta es utilizar precisamente esta artificialidad para hacer una síntesis de lo que vendría a ser un ambiente natural.

Pero para eso, tenía que volver al primer punto:

¿Qué es lo primero que pienso al escuchar la palabra “Antártida”?

Hielo y silencio.

Hielo... hielo/helado.

Proviene de un ambiente ajeno al nuestro. Basta ver las pequeñas versiones de la Antártida derritiéndose en la calle junto a una coladera para recordarlo.

La temperatura fría, primera característica.



Hielo derritiéndose en la Alameda. Descubrimiento de camino al Metro.<sup>209</sup>

El hielo es paradójico.

---

<sup>209</sup> Imagen producida por la autora.

Es sólido, resistente pero a la vez frágil y efímero. El hielo es uno de los estados en los que encontramos al agua en nuestro planeta. El hielo se transforma constantemente. Al observarlo detenidamente, uno entiende porqué hablamos en términos de *proceso y estado*.



Helada. Temoaya.<sup>210</sup>

El hielo es y no es a la vez. Tiene una vida propia. Incluso en la Antártida, donde imaginamos hielo que es eterno. En las heladas en el campo en México, al observar el pasto o las hojas congeladas, uno puede adivinar la dirección del viento. Todo queda registrado ahí. Tiempo y memoria traducidos en movimiento: Segunda característica.

---

<sup>210</sup> Imagen producida por la autora.



Hielo. Estudio.<sup>211</sup>

La blancura del hielo es inestable, varía según la densidad y la perspectiva. Como muestra la imagen anterior, al observar a fondo es posible percibir una profundidad que tal vez para un observador casual para desapercibida. Tercera característica: Transparencia traducida en luz.



Hielo. Estudio 2<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Imagen producida por la autora.

<sup>212</sup> Idem.

En un cubo de hielo casero uno puede observar que, en menor escala claro, también ahí han quedado atrapadas burbujas de aire. Aún cuando se llene el molde con agua, siempre va a quedar aire atrapado ahí. En el congelador tenemos no sólo hielo almacenado sino muestras de la atmósfera de la semana pasada.

Espacio: Cuarta característica.

La última característica tiene que ver más con la experiencia de abrir mi refrigerador. Siempre pensé que la Antártida debía sonar así: Un silencio lleno del rumor de una corriente de aire.

Movimiento, sonido y luz en un espacio vacío.

La temperatura se da de acuerdo a cómo se manejen estos cuatro elementos. A partir de eso diseñé mi propuesta.

#### 4.2.6. Paleta de colores

La Antártida, a diferencia de lo que se cree, no es únicamente una gran extensión blanca y brillante. En un iceberg nada más es posible encontrar varios colores juntos y, dependiendo de la luz, éstos se transforman de un momento a otro. Azul, violeta, dorado, verde entre otros. Si he de poner en una palabra que definiera el fenómeno del color en este continente, elegiría tornasol.

Como las auroras australes.



Atardecer en la Base Scott. Fotografía Anthony Powell.<sup>213</sup>

En el fondo negro y azul rey de la noche polar, surge este efecto óptico de luces fluorescentes que pasan por casi todos los colores del arcoíris. Es por eso que finalmente, aquí se proponen tonos verdes brillantes en un fondo oscuro.

Aquí, estamos en la noche polar.

---

<sup>213</sup> Fuente: Antarctic Images. Anthony Powell; <http://www.antarcticimages.com/>

### 3.2.7 Sonidos Inaudibles

El refrigerador fue mi primera referencia para empezar a conceptualizar qué tipo de sonido quería manejar. Los icebergs desgajándose fueron la segunda. Pensé que tal vez podría encontrar archivos de audio donde se escuchara claramente el sonido del hielo quebrándose y cayendo al mar. Pero lo que encontré rebasó mis expectativas. Navegando por la red, empecé a descubrir no sólo archivos de audio de cosas que nunca hubiera imaginado que pudieran generar sonido.

Sí, la Antártida es silenciosa.

Pero sólo a nuestros oídos que perciben únicamente el diez por ciento de lo que sucede ahí. Artistas-científicos como Andrea Polli se han dedicado a capturar y amplificar estos sonidos para construir un paisaje sonoro de distintos lugares. Algunos investigadores, incluso han traducido en ondas sonoras las vibraciones electromagnéticas de los diferentes cuerpos del sistema solar.

Incluida la Tierra.<sup>214</sup>



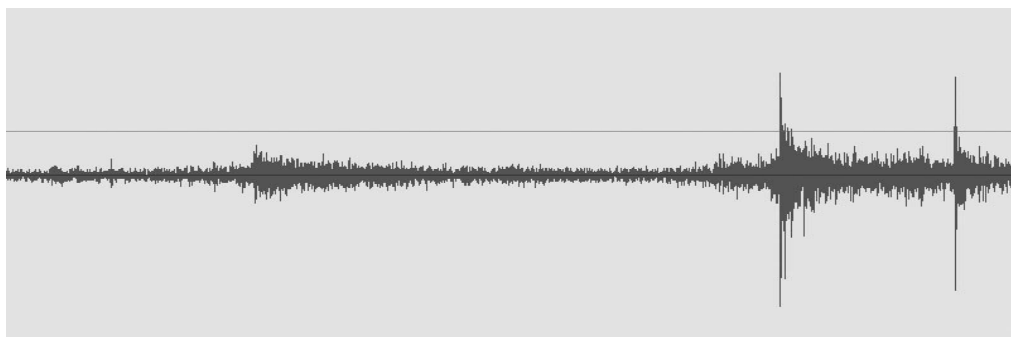
Tierra desde el espacio. Gráfica de sonido.

---

<sup>214</sup> Estos sonidos son registrados a través de una antena llamada Plasma Wave que convierte estas vibraciones a un rango audible para el ser humano (20 – 20, 000 HZ).



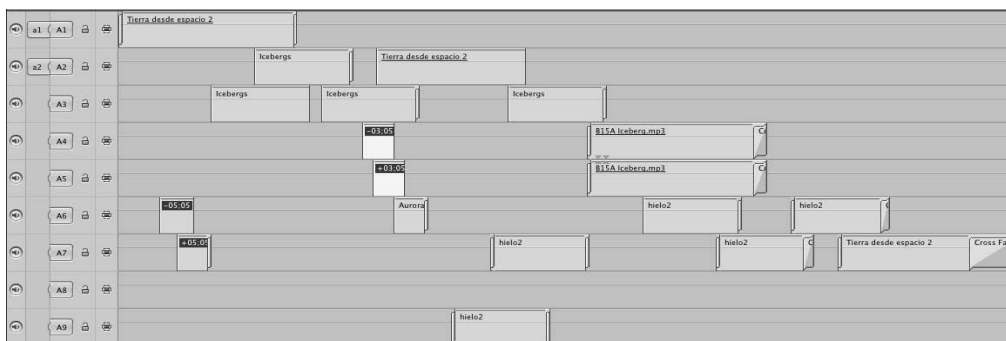
Lo que estaba experimentando era justo lo que quería mostrar en mi proyecto: Al traer al plano de la conciencia sonidos como de los lagos helados de la Antártida, de los glaciares desplegándose o incluso las vibraciones de la Tierra o la Aurora, empecé a conceptualizar al mundo de forma distinta. Empecé a definirlo como un mundo sonoro. Aún en el silencio, un mundo que se despliega ante nosotros que, criaturas enajenadas, hace mucho dejamos de notar.



Iceberg desgajándose. Gráfica de Sonido

Y sí, esta noción me da vértigo.

Es enfrentarse a otro Universo. Tal y como sentía que debía ser la experiencia de viajar a un lugar con la Antártida. (El asombro que esto me produce sólo se equipara con el que me provoca descubrir que es posible tener acceso a estos archivos navegando por Internet.) De este modo, el sonido, que había sido hasta ahora un elemento más a utilizar en la propuesta plástica, se transformó en el punto de partida:



Audio Propuesta. Edición final.

Sin dejar de reconocer el mérito de los investigadores que realizaron las grabaciones originales, seleccioné varios bits de sonido para editarlos y crear una composición propia que –desde mi punto de vista – resultara ser un paisaje sonoro de la Antártida.

Un paisaje, que como todo este viaje, es completamente virtual.

### 3.2.8. Luz Antártica

Luz y movimiento.

A través del video es posible manejar estos elementos de forma conjunta. Desde un punto de vista práctico, tenía también la ventaja de que podía realizar un diseño de iluminación que resultara económico y no requiriera una infraestructura muy compleja.

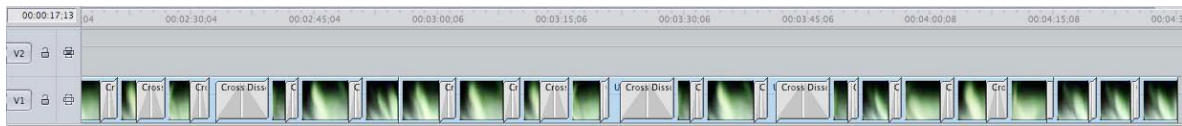
Vale la pena abrir aquí un paréntesis para explicar que la razón por la que dí preferencia a la cuestión de la luz y el sonido. Estos dos elementos me parecían fundamentales para poder generar una simulación verosímil de la Antártida. Concluí que resolver primero estos dos aspectos me darían una base sólida desde la cual podría seguir construyendo el proyecto.<sup>215</sup>

Retomando la paleta de colores que quería utilizar, decidí utilizar luz verde sobre fondo negro para hacer una reinterpretación de la aurora austral. Finalmente, analizando varios videos, decidí que la forma más directa de lograr el movimiento y

---

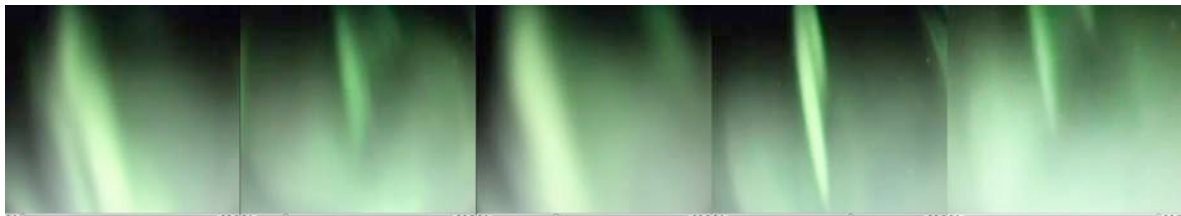
<sup>215</sup> Más adelante, en el inciso sobre el espacio y las diferentes soluciones que se abordaron, se habla sobre los retos que plantea este modo de trabajar. En especial si se está elaborando un proyecto que pretende ser también un planteamiento escenográfico.

las tonalidades que buscaba era grabando un video a partir de videos previos de la aurora.



Proyección Antártida. Edición Final

Así, a partir de ese material que era la materia prima en realidad, realizar varios reencuadres para crear una nueva proyección. Proyección que, aunque conservara la luz y el movimiento de las versiones originales, resultara totalmente distinta en pantalla. La proyección y la versión final del audio pueden verse y escucharse en la siguiente página: [www.arbolrefugio.com/inicio/antartica.html](http://www.arbolrefugio.com/inicio/antartica.html)



Antártica. Distintos tiempos Proyección.

### 3.2.9. El potencial de los espacios

¿Dónde iba a montar *Antártica*?

El espacio que uno elige es parte de la propuesta también. O del montaje, como diríamos después del análisis realizado en el segundo capítulo. Y sí, uno puede diseñar una propuesta neutra en un espacio neutro. Pero me parece que eso provoca que salga un proyecto igual de neutro donde se está desperdiciando todo el potencial poético que puede tener un espacio real.

En especial si se está planteando crear una simulación de la Antártida en este último. Las posibilidades se multiplican. Si la Antártida es el territorio de la naturaleza, el lugar donde se montara la instalación no debía ser neutro. ¡Al contrario! Debía ser un espacio que a nivel tanto material como simbólico estuviera insertado en el dominio de la artificialidad. Artificialidad entendida como civilización. Pero no bastaba con que fuera lo opuesto a un ambiente natural, sino que debía tener elementos en común con mi concepto de la Antártida. Elementos que permitieran establecer conexiones entre el espacio y este proyecto.

Mi propuesta es un montaje en la Nave principal del Ex Teresa.



Ex Teresa Arte Actual. Detalle Fachada<sup>216</sup>

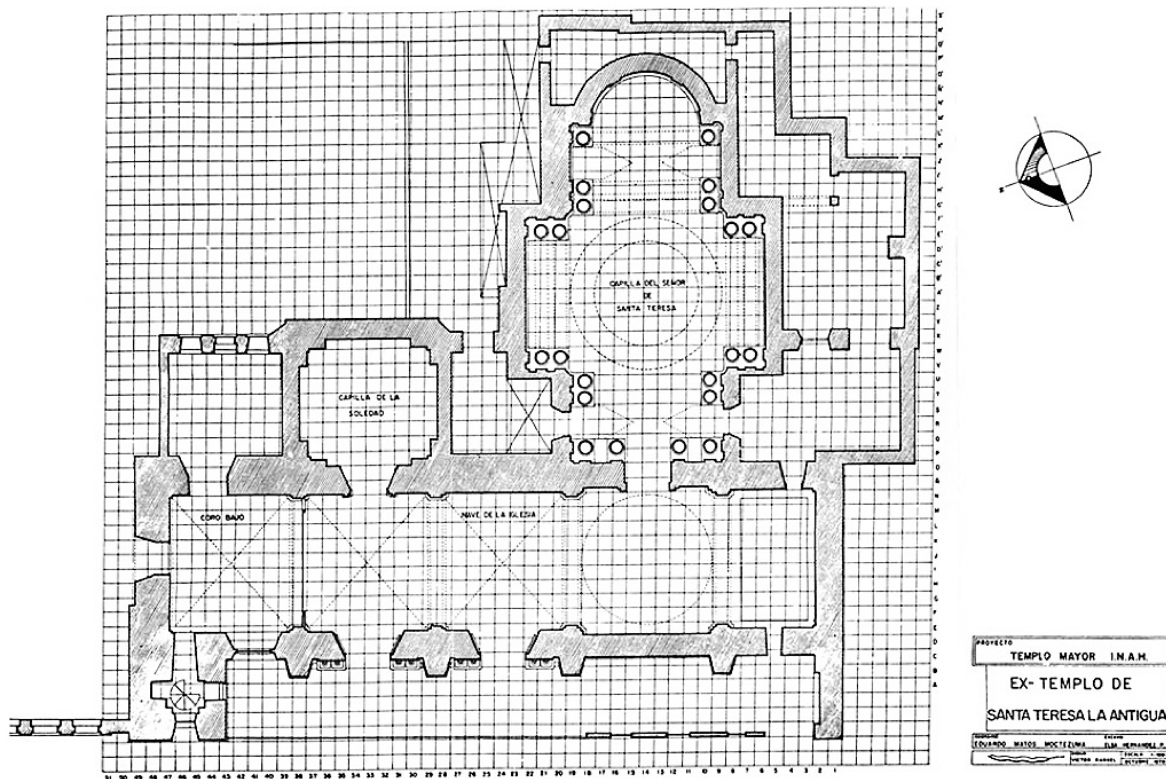
¿Por qué?

Este edificio, desde mi punto de vista, es la materialización de la historia de la ciudad de México. Como muchas construcciones de los españoles en el Centro Histórico, se está hundiendo. El terreno bajo este ex convento es un recordatorio de la ciudad acuática que hubo antes de la nuestra. Por otro lado, su arquitectura y sus

---

<sup>216</sup> Fuente: Ex Teresa Blogspot; <http://exteresa.blogspot.com/>

murales son expresión de la culminación del Barroco. Durante la Reforma fue clausurado y durante casi un siglo estuvo ubicado en la línea que separa los lugares de los no-lugares. Finalmente, fue rescatado y remodelado para ser un espacio donde se mostraran las propuestas de arte más actuales<sup>217</sup>.



Plano del Templo de Santa Teresa La Antigua. INAH<sup>218</sup>

De iglesia a museo.

Una iglesia del arte tal vez.

Una iglesia. Un espacio diseñado originalmente para reflexionar sobre ese gran Otro (cualquiera que sea el nombre que se le quiera dar). Un espacio construido en términos de inmensidad para que el que lo habitara recordara su propia pequeñez.

<sup>217</sup> Para profundizar en el tema, se puede consultar la página del Centro De Documentación Ex Teresa Arte Actual (CDXT). <http://cdxt.blogspot.com/2007/10/acervostateresa.html>

<sup>218</sup> Fuente: Centro De Documentación Ex Teresa Arte Actual (CDXT).



Interior Nave. Ex Teresa Arte Actual<sup>219</sup>

La manera en que describen los exploradores (hombres y mujeres) su experiencia en la Antártida, con frecuencia adquiere un tono de reverencia. La inmensidad como un vislumbre de lo trascendente. Ya sea Dios, el Universo o el cobalto que circula de forma misteriosa por lagos congelados cuya existencia asombra en un lugar donde no hay lluvias.<sup>220</sup>

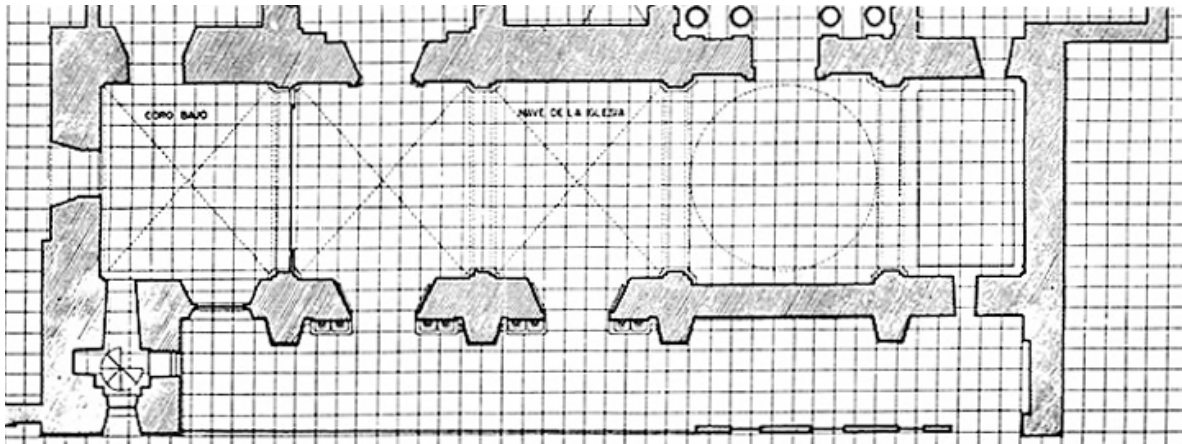
“El vasto silencio interrumpido únicamente por el tenue rumor de la ventisca que se aproxima...” (Robert Scott)<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> Fuente: <http://www.flickr.com/photos/exteresa/sets/72157603820313397/>

<sup>220</sup> Parafraseando a Bill Green; Op. Cit.

<sup>221</sup> Scott, Robert; Op. Cit.



Nave Principal. Ex Teresa Arte Actual<sup>222</sup>

La nave principal, rectangular, se extiende desde el coro bajo hasta el sitio ocupado originalmente por el altar. Aún en el espacio vacío del Ex Teresa, sigue siendo altar. Por otro lado, cuando se diseñó la iglesia, se tomó en cuenta la acústica. La voz debía amplificarse e incluso abarcar el área del Coro Bajo, el lugar reservado para las monjas. Música en una iglesia colonial...

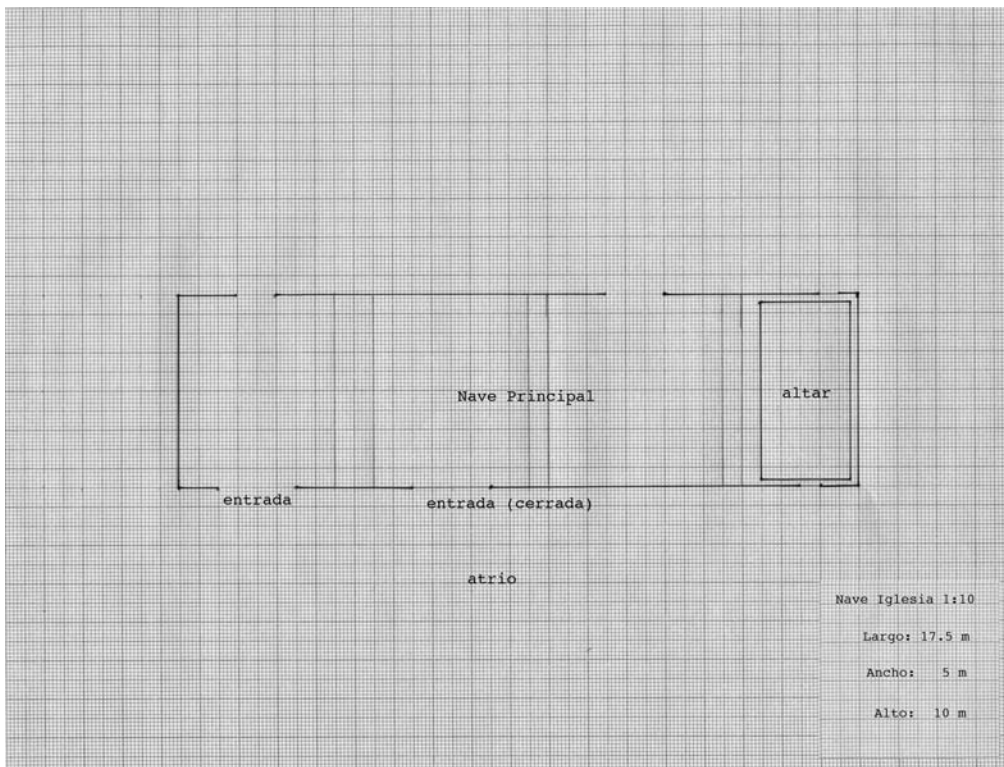
¿Qué pasaría si reemplazamos la música por sonidos ambientales de la Antártida? Si el objetivo de este proyecto es plantear una instalación como una propuesta escenográfica, el espacio vacío de la nave del Ex Teresa tiene un gran potencial poético que amerita ser incluido.

---

<sup>222</sup> Imagen producida por la autora en base al plano del Ex Teresa del INAH cuya fuente se menciona arriba.

### 3.3. Antártica / Propuesta

Las dimensiones de la nave del Ex Teresa son 17.5 m de largo, 5 m de ancho y con una altura de 10 metros. El altar, en específico tiene una altura de un metro y medio. De largo mide 5 m y de ancho 2.5 m. A continuación se pone el esquema que se usó como referencia para trabajar en el diseño de la instalación. (Es a escala 1:10.)<sup>223</sup>



Mientras que el audio encajaba perfectamente con el espacio, la cuestión del video no fue tan sencilla. El problema a resolver era diseñar el soporte en el que yo

<sup>223</sup> Todos los planos fueron producidos por la autora.



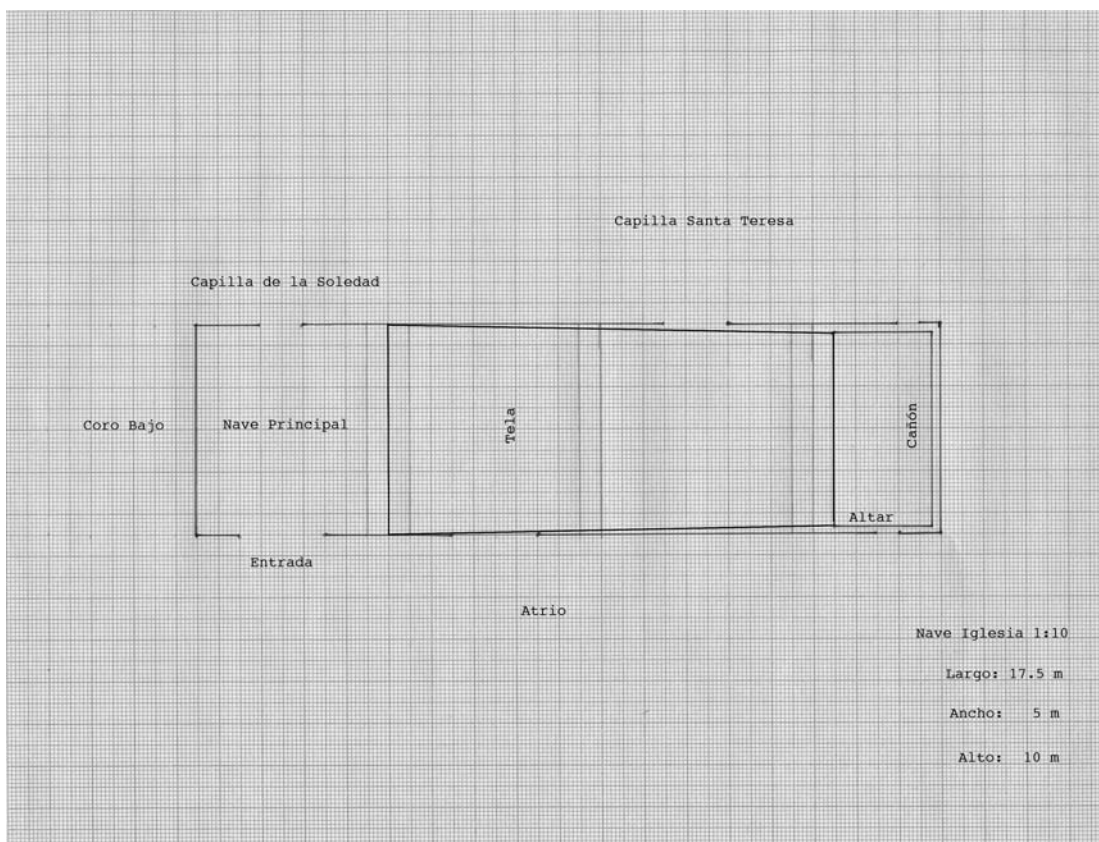
pretendía hacer la proyección. Este diseño además debía tener dos características fundamentales:

Conservar y enfatizar un espacio prácticamente vacío y generar un ambiente que rodeara al espectador incluyéndolo. Analizando la Nave principal, llegué a la conclusión de que la instalación debería estar orientada hacia el altar y no la entrada. De este modo, estaría aprovechando lo que los arquitectos del edificio habían planteado antes que yo: La importancia de este espacio. Así, el trayecto que se proponía al espectador era el mismo que se había planteado originalmente: Recorrer la nave desde la entrada hasta el altar. El concepto de viaje traducido entonces en un trayecto a recorrer. De ahí, la deducción siguiente es que de algún modo, la Antártida debía ser localizada a nivel perceptual en ese mismo punto. ¿cómo hacerlo?

Volviendo al video, si ubicaba el cañón en el área de la entrada apuntando hacia el altar, la proyección se cortarían cada vez que alguien entrara. Esta debía entonces partir del altar hacia la nave. Al igual que la fuente del sonido. De modo que conforme las personas se acercaran a ese punto, el audio se volviera más fuerte. Como puede verse en los bocetos preliminares que se incluyen en el Anexo 1, se ensayaron varias soluciones. Algunas incluían realizar una tienda de campaña polar en la que las personas se introdujeran para ver así la proyección a su alrededor. También se planteó una cabina de espejos con una pantalla blanca. Ninguna de estas opciones resultaban viables.

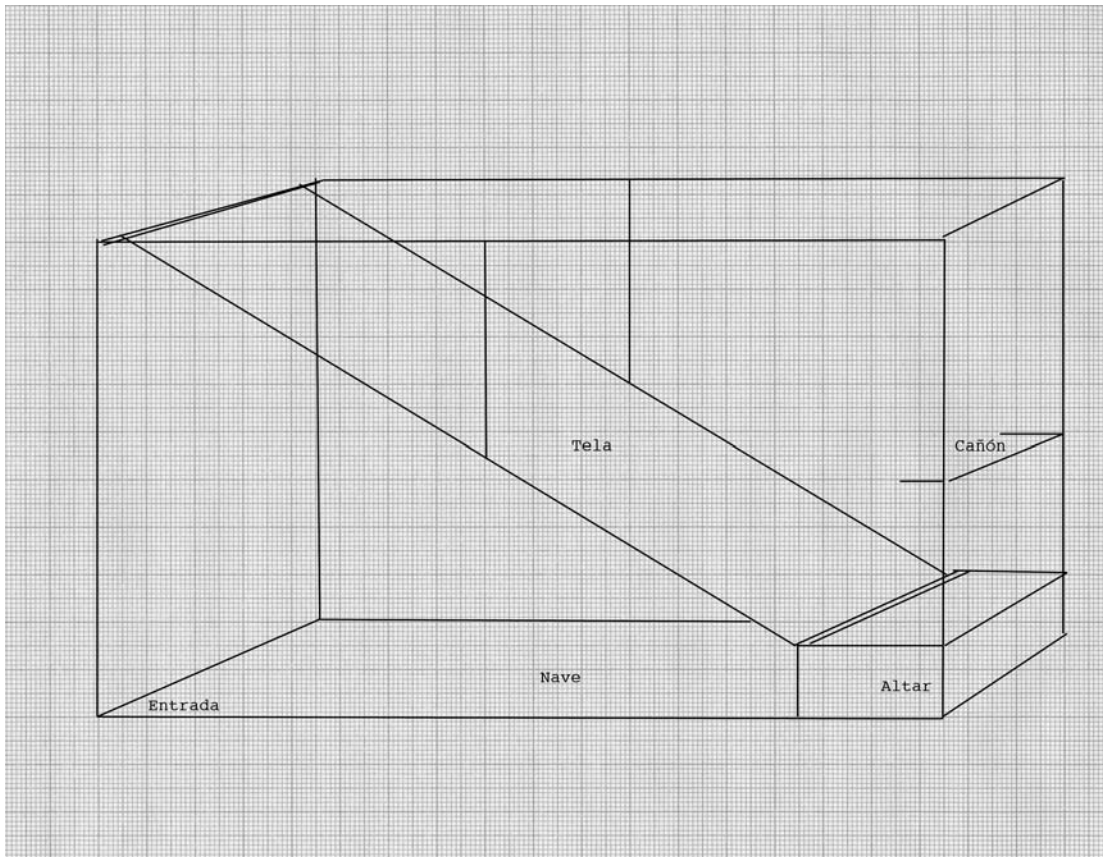
¿Cómo crear un soporte para la proyección que abarcara todo el espacio? En efecto, ¿cómo hacerlo y enfatizar al mismo tiempo aquellas características de la nave principal del Ex Teresa que me parecían importantes conservar? Es decir, el

pasillo largo y vacío que se extiende hasta el altar. Necesitaba un diseño que me ayudara a enfatizar tanto el eje vertical del espacio como el horizontal y que a la vez enmarcara al altar. El vacío era el elemento que yo quería utilizar para atraer al espectador. Un vacío lleno solamente con luz y sonido. La premisa de la escenografía contemporánea de que al diseñar se trata de quitar constantemente, se volvió una realidad práctica. La solución surgió al analizar los ejes en los que estaba basando el diseño. Entre el eje vertical y el horizontal está el transversal. Cortar el espacio en diagonal enfatizando las características de la nave.



El diseño final, como se plantea en el plano anterior, consiste en colocar una tela que, partiendo de la orilla del altar, se extiende en tensión hasta un metro antes

de la entrada del edificio (misma que podría ser oscurecida con una tela negra como se ha hecho en propuestas previas). El Ex Teresa – que es un lugar destinado a este tipo de montajes – tiene la infraestructura necesaria para realizar este tipo de proyectos.



Boceto Instalación Antártica (Escala 1:10)

Con esta propuesta, como se muestra en las imágenes siguientes, se crea una perspectiva en la que el altar, transformado en horizonte, se extiende cubriendo de manera perpendicular el techo de la Nave. La pantalla, de terciado blanco<sup>224</sup>, tiene las siguientes dimensiones: Cinco metros de ancho por quince de largo. Se fijaría con cable de alambre (30 metros en total).

<sup>224</sup> Se eligió este material por su bajo costo y su ligereza. Aunque blanco, es translúcido.



Maqueta Nave vista lateral izq. (Escala 1:20)

La tela en diagonal enfatiza la longitud de la nave al mismo tiempo que el espacio se vuelve más estrecho. No es posible llegar de pie al altar. Éste, en esta perspectiva exagerada, se vuelve de algún modo lejano. Inaccesible. En la siguiente liga puede verse una breve simulación en video de la instalación: [www.arbolrefugio.com/inicio/tesis.html](http://www.arbolrefugio.com/inicio/tesis.html)



Maqueta Nave (1:20). Desde la ventana del lado del Coro Bajo.

La proyección desde la parte posterior de la tela ilumina el espacio creando un ambiente híbrido en el que la iglesia y la Antártida se mezclan. En este nuevo espacio, el sonido y la luz son los elementos centrales.



Simulación Instalación. Detalle Altar



Simulación Instalación. Vista desde la entrada

En esta propuesta, no se ilustra a la Antártida sino que se busca hablar de lo que se considera que es su esencia: Un espacio con un tiempo y un movimiento distinto al nuestro.

## Conclusiones

Semanas después de regresar de un viaje, ya sea físico o virtual, nuestra perspectiva de éste cambia. Tal vez podemos empezar a verlo ya como un todo. Incluso descubrimos muchos elementos que en el trayecto no vimos o bien, no relacionamos con nuestra experiencia. Aquí sucede lo mismo. Este proyecto en realidad no es el punto final de un proceso de experimentación.

Es su principio.

Más que respuestas me plantea muchas líneas de acción.

Empezaré por la teoría.

En efecto, creo que el concebir a la Instalación como un modo de producción que – en última instancia y parafraseando a Oppenheimer – no pretende ser un objeto sino que busca ser una situación me ayudó a tener una comprensión distinta de ésta. Una comprensión que me daba mayor flexibilidad. En específico porque desde su área, la Escenografía –me parece- también busca eso: Plantear situaciones. No ambientaciones, situaciones.

Al hablar de situación, no sólo hablo del diseño de un espacio sino la interrelación que éste tiene con el espectador y los ejecutantes. Y sí, me dí cuenta que en efecto lo que yo decía no era nada nuevo. Como planteo en la introducción, en realidad los artistas plásticos de manera empírica sí retoman elementos de la escenografía contemporánea. Y viceversa. Como explica Grotowski, la escenografía es un arte visual. Si se me permite la analogía, son dos sistemas intercomunicados.

En realidad la división entre las distintas disciplinas artísticas es arbitraria. Cada vez es más frecuente encontrar modos de producción en esas zonas intermedias que no logramos nombrar del todo. Las nuevas tecnologías nos están planteando la posibilidad de trabajar con elementos que antes no consideraríamos. En escultura, por ejemplo, la noción de poder transformar el espacio tridimensional a partir de algo como el sonido nos abre un abanico inmenso de posibilidades. Tantas como el revisar todas las propuestas que hay actualmente en la escenografía contemporánea. En efecto, la tesis es una brújula que plantea la dirección que podemos tomar. Para profundizar, está la vida.

El artista es flexible.

No puede estar atado a un solo modo de producción.

La materia y la técnica con la que se trabaja son herramientas.

Cada proyecto, cada tema nos propone distintas formas de experimentarlo.

Así que sí, en efecto creo que retomar los principios de la escenografía contemporánea para diseñar un proyecto de instalación proporciona referentes y herramientas que nos permiten explotar un tema hasta sus últimas consecuencias.

## Sonidos Nómadas

Analizando mi propuesta plástica de nuevo, noté hasta qué punto el sonido se volvió la parte central de mi proyecto. La iluminación es el complemento, pero en realidad es en el paisaje sonoro donde está sintetizada mi sensación de la Antártida. De este modo, descubrí que en realidad me sucedía algo similar al dilema al que luego se enfrentan algunos directores de teatro: Tenía una obra montada pero

necesitaba un espacio donde integrarla. Y no podía ser cualquier espacio, tenía que ser un espacio que encajara a la perfección con la obra y se volviera parte de ella.

¿Cómo sé esto?

Porque mientras puedo concebir la composición sonora en otros espacios y otros momentos, no puedo concebir el espacio y la proyección sin esta composición. Se volvería algo más.

Sin pretenderlo directamente, el cuerpo central de la obra se diseñó de forma tal que resultó ser transportable. Incluso plantea las posibilidades de pensar en una Antártica Nómada que puede aparecer en escenarios no pensados. Tal vez en el audio en una estación del metro.

Y es que nuestro modo de producir actualmente se encuentra fuertemente influenciado por el siguiente punto:

### Espacios para el Arte

Al diseñar una propuesta plástica llega un punto en el que no tenemos más remedio que hacernos la siguiente pregunta: ¿Dónde voy a montar esto? Como comentaba en el capítulo anterior, opciones hay y muchas. El problema es la cuestión de la accesibilidad. Con frecuencia nos encontramos ante la disyuntiva de diseñar nuestra propuesta como la imaginamos y el reducir su escala para poder acceder a espacios en los que sí podamos montarla. Nos volvemos nómadas por necesidad, no por elección.

Porque incluso la calle ya no es un espacio tan accesible como parece.



Y aunque la noción de movilidad enriquece un proyecto. En ocasiones la presión por encontrar un lugar dónde exponer nos limita. En este proyecto, al llegar a esta disyuntiva decidí asumir el riesgo de diseñar una instalación que tal vez no sería muy fácil de montar. No por la cuestión de la logística sino de relaciones públicas. Diseñar algo que no se sabe si va a poder llevarse a cabo pronto asusta. Hubo puntos en los que me encontré diseñando opciones más “sencillas” que tal vez tuvieran una mayor probabilidad de ser montadas. Como es el caso de una cabina con espejos de no más de seis metros de largo. ¿Cómo justificarla? Diciendo que quería generar una experiencia íntima en el espectador.

Pero no es cierto. Una instalación puede ser pequeña y aún así no ser íntima. Durante la investigación para este proyecto, tuve un encuentro virtual que me abrió los ojos y me ayudó a identificar, en parte, la razón de este miedo que me da diseñar algo a una escala mayor. Este año, es la Bienal del Fin del Mundo. Al solicitar información sobre ésta, obtuve una respuesta bastante directa del director de la Fundación Patagonia Arte y Desafío:

Señora, el proceso de selección de artistas está enteramente destinado en mostrar aquellos que se cotizan mejor en el mercado por lo que es el curador de cada edición quien decide a quien llevar y a quien no. Le ruego me disculpe la crudeza de mi respuesta. La saludo cordialmente.

En efecto, su respuesta fue bastante cruda pero realista.

Lo grave de esta situación no es que se diga que el criterio para seleccionar a un artista es que “cotiza” en el mercado. Al revisar las propuestas que se hacen en

esta Bienal, incluso esto me pareció injusto para los artistas que han participado en ella. Su trabajo vale por lo que propone y no porque sea un “activo” más en la Bolsa.

La razón por la que toco este tema es porque me llevó a reflexionar lo siguiente: ¿Cuántas veces nos encontramos cambiando nuestras propuestas sólo porque nos preocupa no tener acceso a los espacios destinados al arte? ¿Estamos haciendo los proyectos que queremos o estamos haciendo proyectos que creemos pueden gustar? Tal vez hay propuestas que tardarán en concretarse e incluso, tal vez su montaje será únicamente virtual. Proyectos imaginarios tal vez. Pero eso no les quita su valor. El arte es un saber. Producir siempre implica adquirir conocimiento.

Nada se pierde, todo se recicla.

Y si hay críticos, curadores y galeristas –entre otros- que de entrada tienden a coartar e inhibir la producción artística, ¿porqué lo hacemos nosotros también? ¿Por qué nos anticipamos y nos limitamos antes de que alguien más lo haga? Crear es jugar. Y en este juego, yo puedo pretender incluso que estoy en la Antártida. Aún sin conocerla. Una reflexión final con relación a este proyecto:

No hay limitaciones, sólo problemas por resolver.

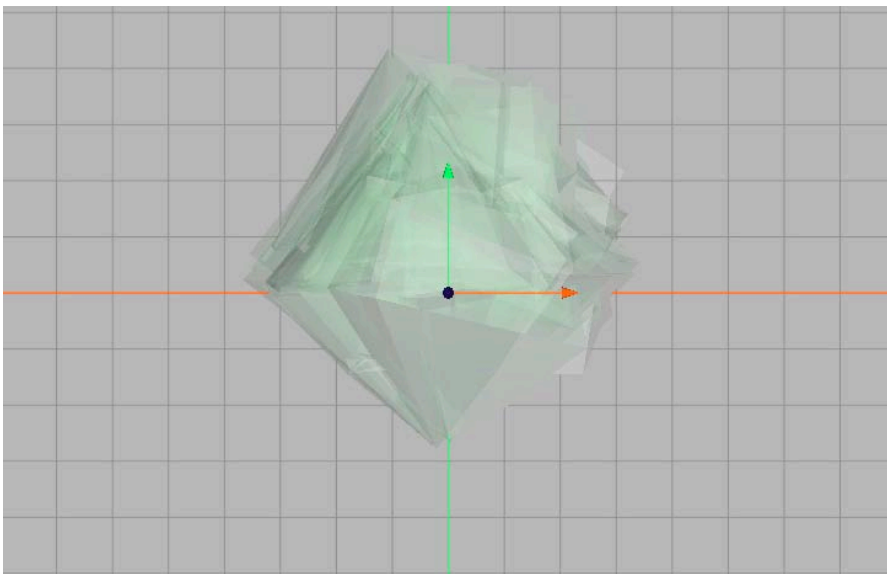
## Anexo I

### Bocetos Preliminares

A continuación se muestran algunos de los estudios que sirvieron de base para la presente propuesta. Tras reflexionar al respecto decidí que si bien es importante incluirlos en mi proyecto, estos bocetos no forman parte de la propuesta como tal. Son únicamente apuntes de los que retomé algunas ideas pero que sin embargo fueron algo paralelo o anterior al proyecto que se presentó en este trabajo. Se presentan a continuación, como una referencia únicamente.

### Icebergs

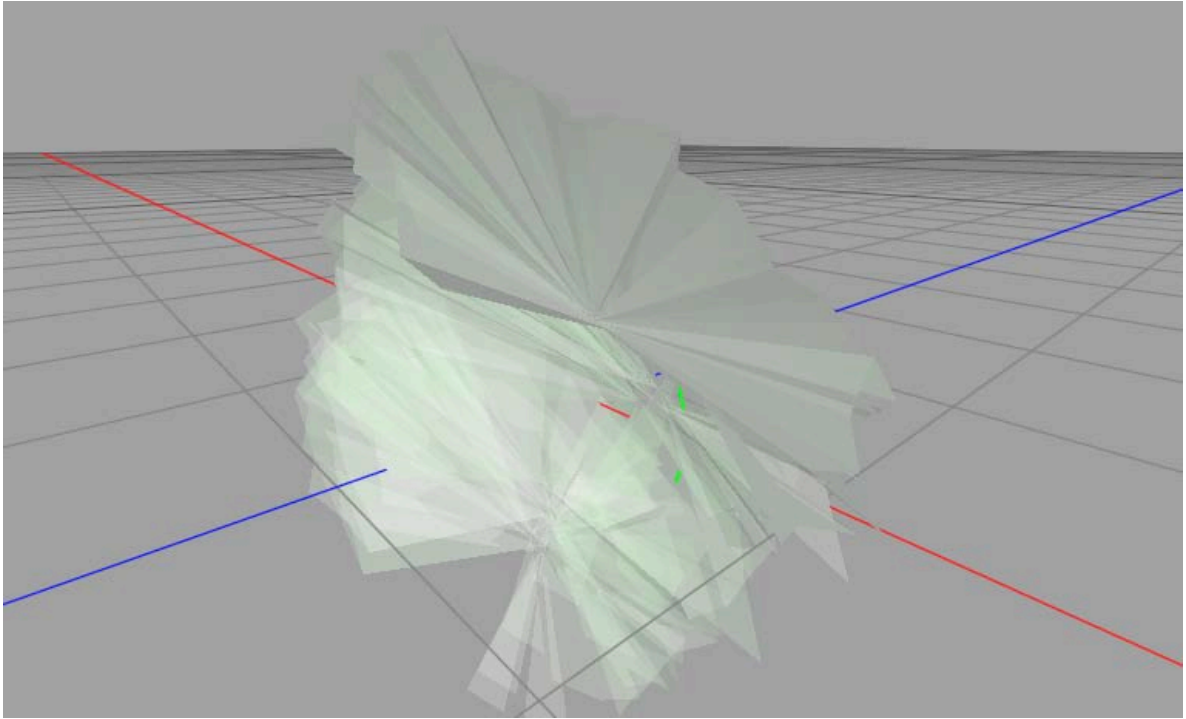
Mi primera aproximación fue realizar un análisis formal de un iceberg para realizar una reinterpretación a partir de su fragmentación. Los colores, como podrá observarse, son similares a los utilizados en la proyección. Las nociones de espacio, luz (entendida como transparencia) ya estaban latentes:<sup>225</sup>



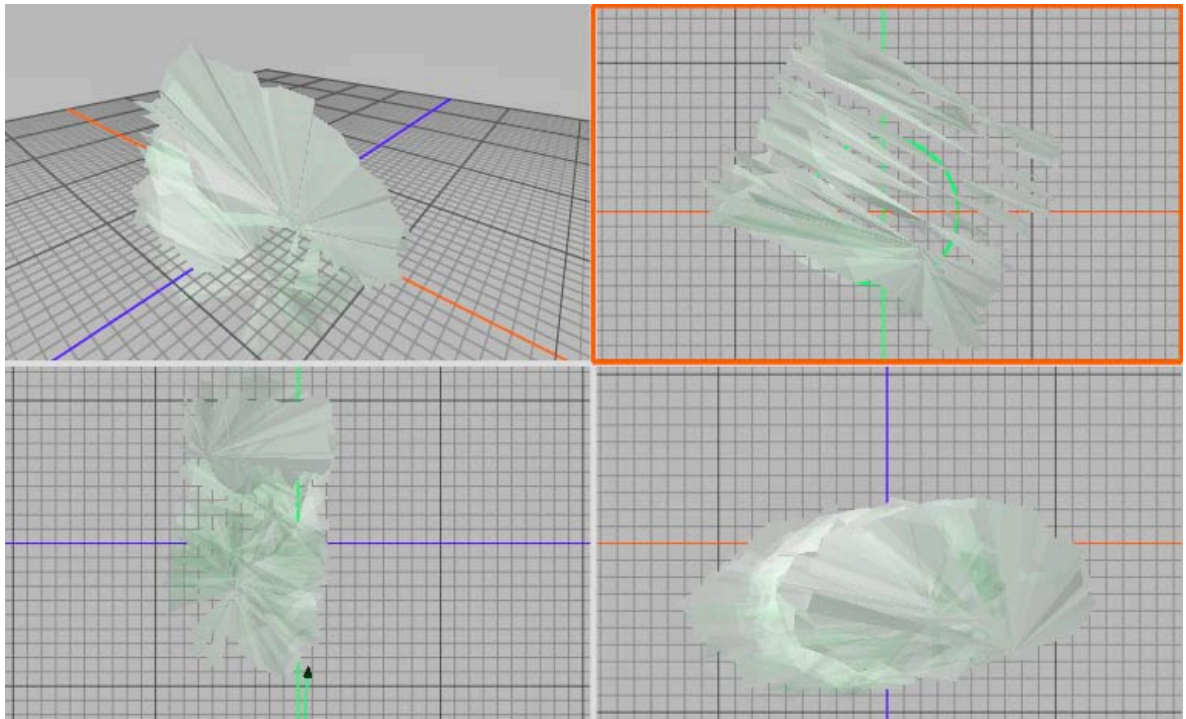
Iceberg 1

---

<sup>225</sup> Todos los bocetos e imágenes de esta sección fueron producidos por la autora.

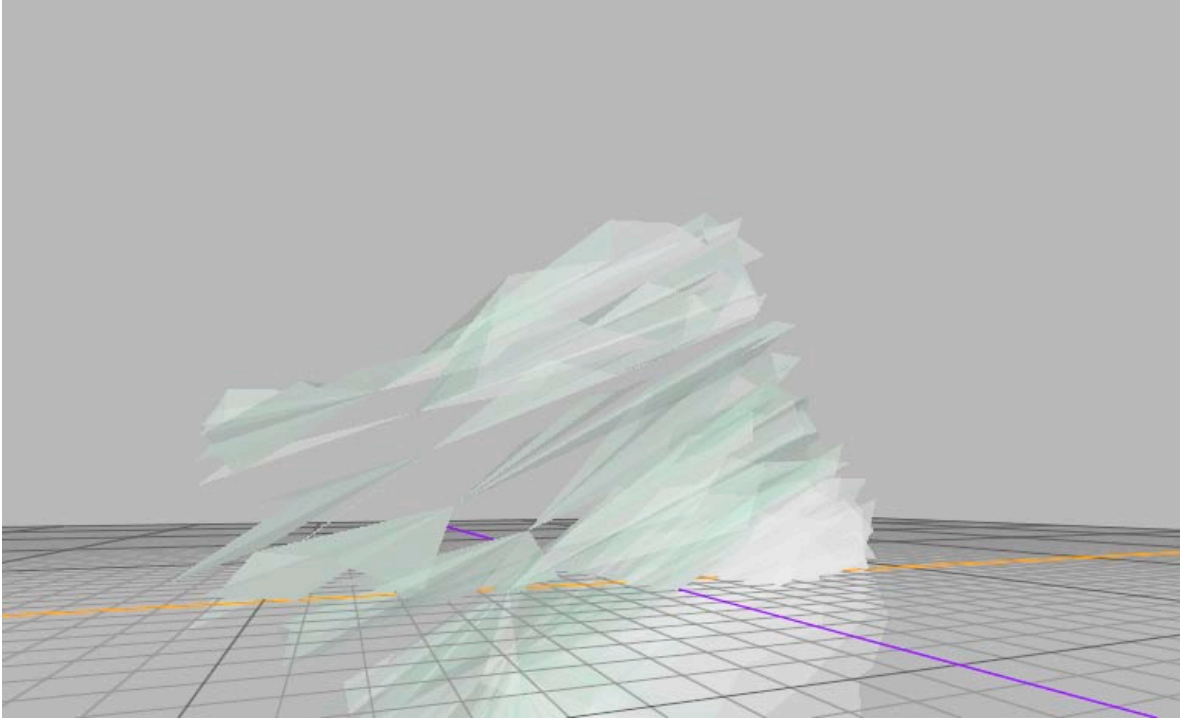


Iceberg 2  
(variación)

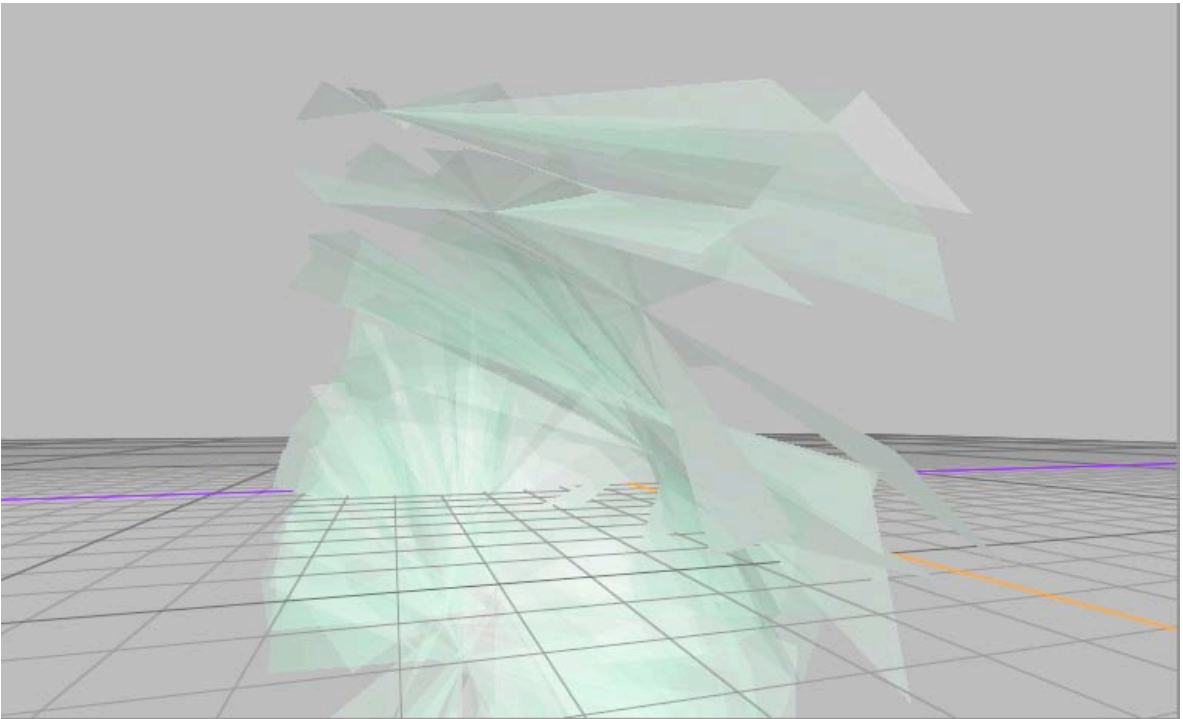


Deconstruyendo.

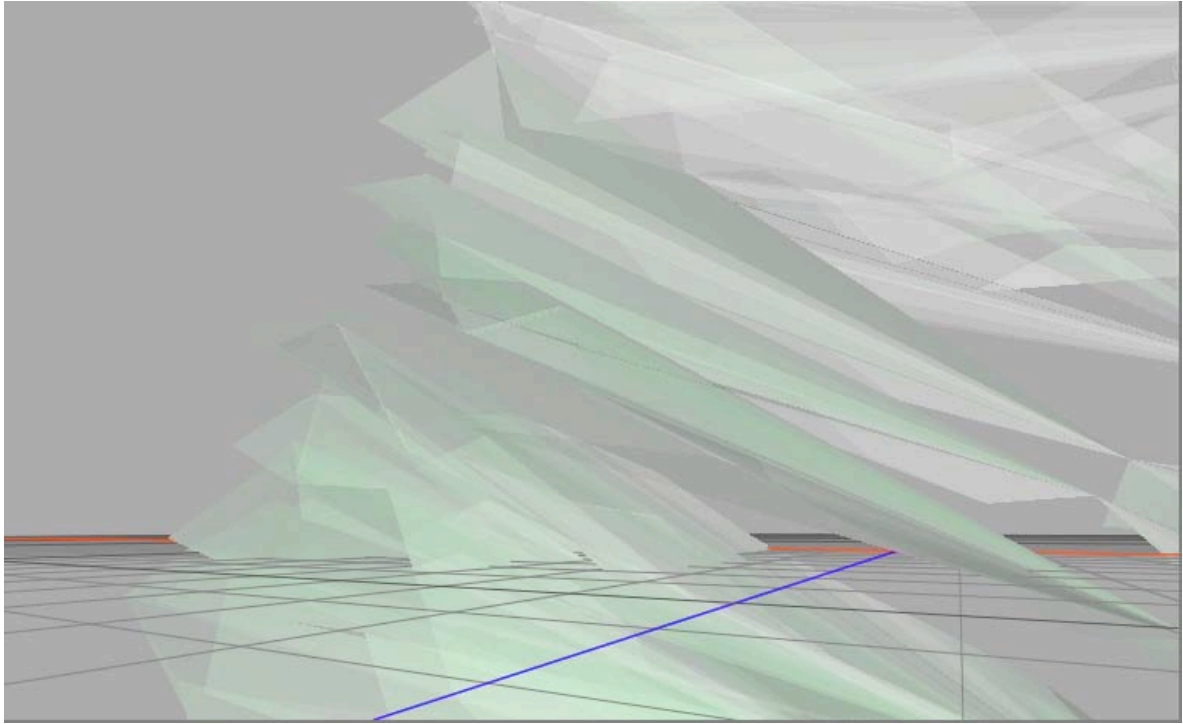
Montaje:  
Primeros planteamientos



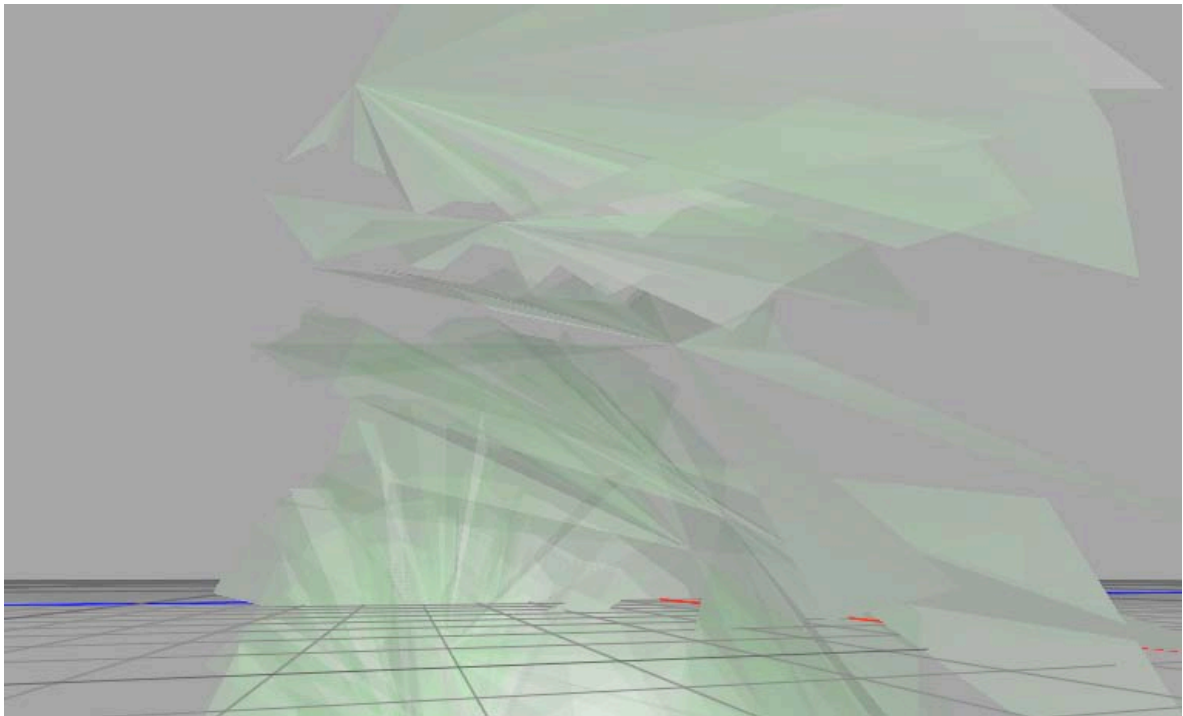
Planta 1  
ángulo 1



Planta 1  
ángulo 2



Planta 1  
ángulo 3



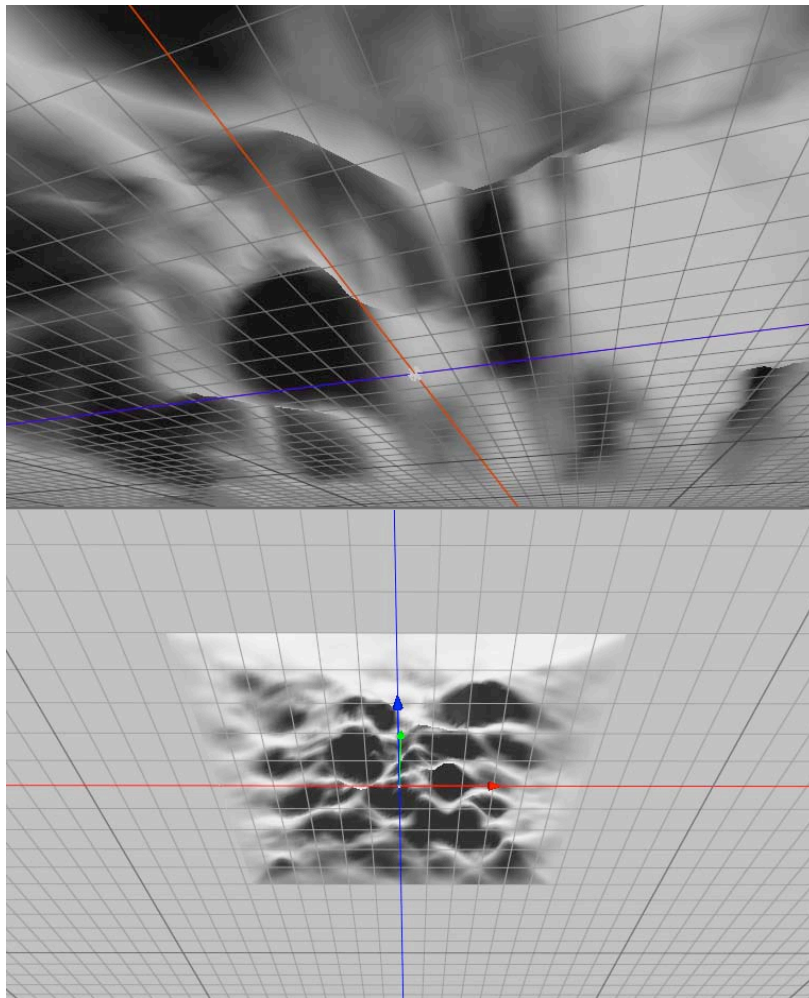
Planta 1  
ángulo 1  
acercamiento

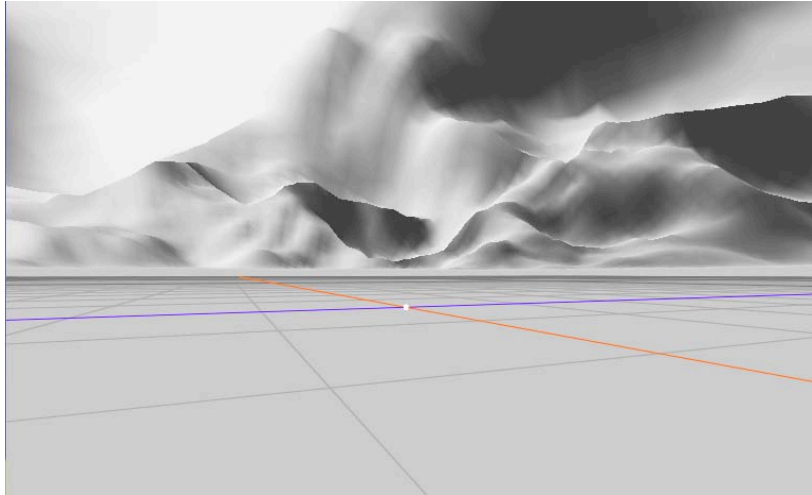


## Texturas/ambientes

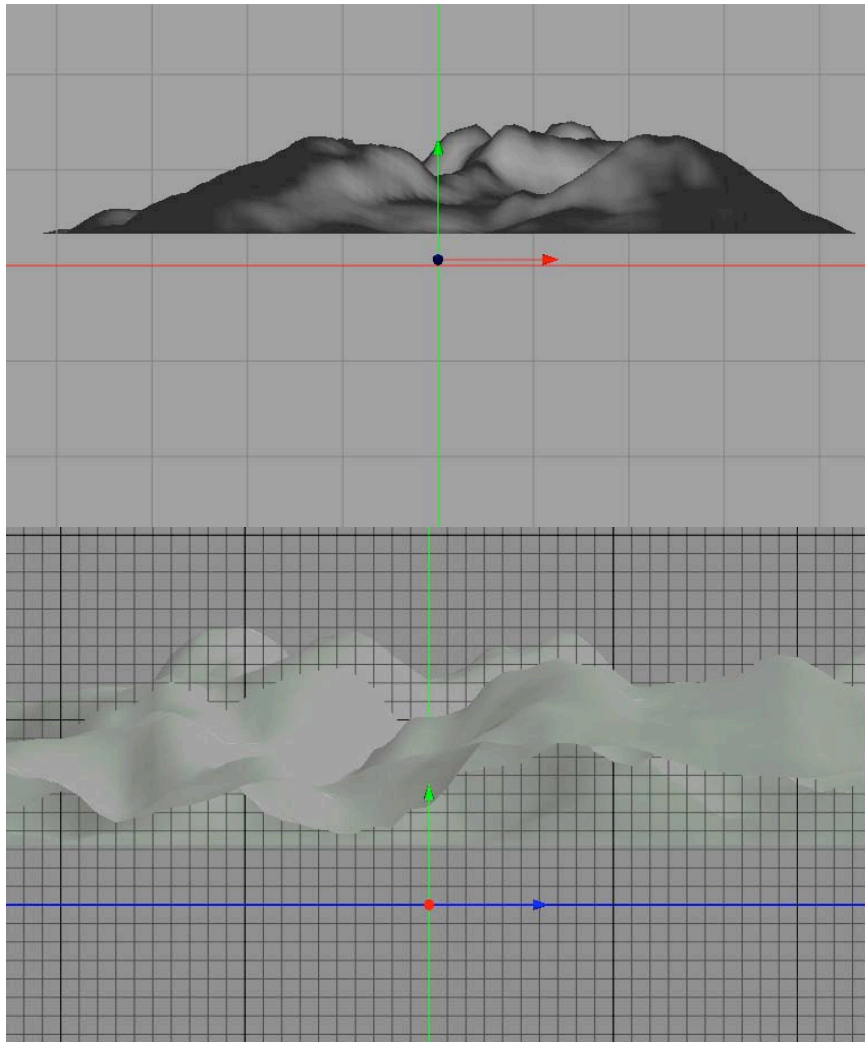
Desde un principio, la idea de la Antártida como continente fue un elemento clave en esta propuesta. Paralelamente al análisis del hielo, realicé en la computadora varias simulaciones tanto de perspectivas como texturas que pudieran generar un espacio que transmitiera la noción de inmensidad, de profundizarse en un terreno inexplorado.

No. 1

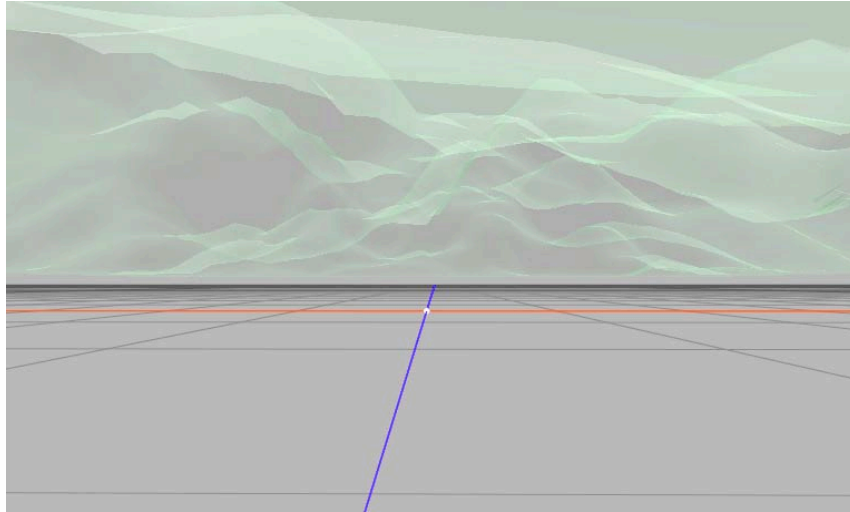




No. 2



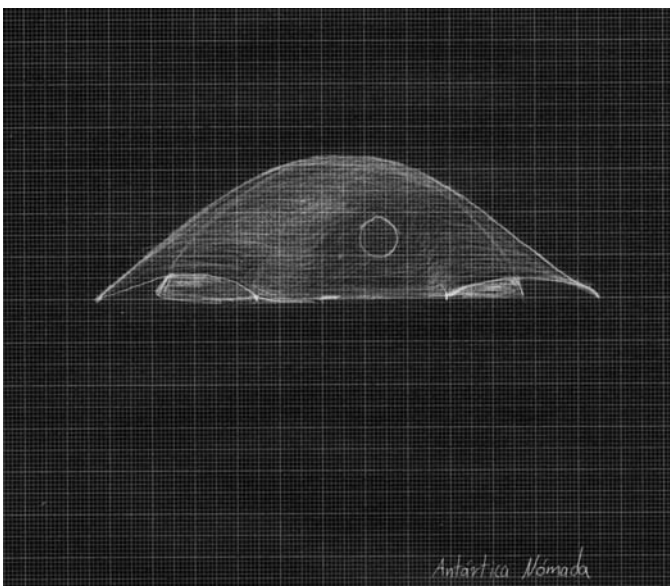




Las montañas en el horizonte se fueron deconstruyendo hasta convertirse en luz y aire.

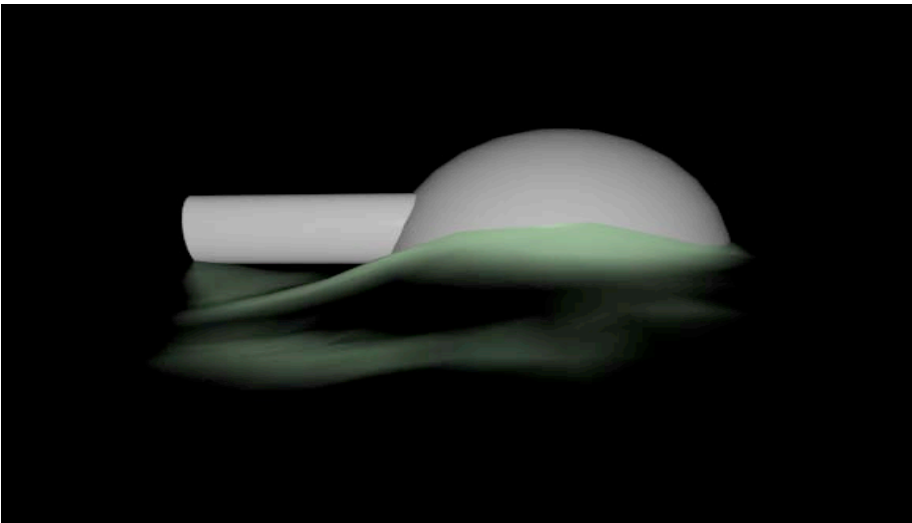
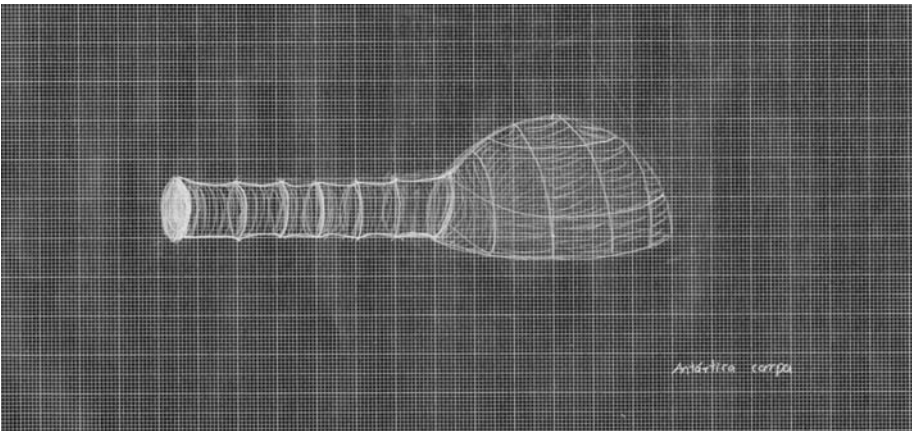
### Carpa Polar

Otra línea de reflexión fue la Tienda de Campaña como símbolo de los exploradores. Sin embargo, al final la tienda estorbaba. Fue un trabajo de diseñar para después borrar.





Antártica Nómada: La proyección se haría sobre la carpa.



## Fuentes de Consulta

### Referencias Bibliográficas y Hemerográficas

- Bachelard, Gastón; *La Poética del Espacio*; (2002) México: Fondo de Cultura Económica; 281pp.
- Bishop, Claire; "But is it Installation Art" en *TATE.ETC.* No. 3 (2005); 12 – 33pp.
- *Bishop, Claire; Installation Art: A Critical History*; (2005) London: Tate Publisher; 142pp.
- Bourriaud, Nicolas; *Post producción*; (2004) Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora; 123pp.
- Bourriaud, Nicolas; *Radicante*; (2009) Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora; 223pp.
- Brook, Peter; "The Empty Space"; (1996) Nueva York: Touchstone; 141pp.
- Cabañas, Kaira; *Gego's "Performative Geometry"* en Rottner, Nadja & Weibel, Peter (ed); *Gego 1957 - 1988: Thinking the line*; Hatje Cantz; 2006; 67 - 82 pp.

- Campbell, Joseph; El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito; (2000) México: Fondo de Cultura Económica; 370pp.
- Careri, Francesco; Walkscapes: El andar como práctica estética; (2002) Barcelona: Editorial Gustavo Gili; 203pp.
- Copeland, Sebastian; Antártida: Una llamada para un futuro sostenible; Lunwerg Editores; (2008) 203pp.
- Coulter-Smith, Graham; Deconstructing Installation Art; CASIAD Publishing. 368pp.
- De Oliveira, Nicolas; Oxley, Nicola; Petry, Michael; Installation art in the New Millennium; Londres: Thames and Hudson; (2003) 208pp.
- Freud, Sigmund; Totem y Tabú; (1999) Madrid: Alianza Editorial; 208pp.
- Goldberg, RoseLee; Performance Art: From Futurism to the Present; (2006) Londres: Thames and Hudson; 232 pp.
- Green, Bill; Water, Ice and Stone: Science and Memory on the Antarctic Lakes; Bellevue Literary Press; (2008) 271pp.

- Grotowski, Jerzy; Hacia un teatro Pobre; (2009) México: Siglo XXI editores; 233pp.
  
- Heller, Eva; Psicología del color; (2009) Barcelona: Gustavo Gili; 309pp.
  
- Heuman, Jackie (ed); Material Matters. The Conservation of Modern Sculpture; Londres: Tate Publishers, (1999) p. 10.
  
- Kaprow, Allan; Kelley, Jeff; Essays on the Blurring of Art and Life; (1996) Berkeley and Los Angeles: University of California Press; 258pp.
  
- Kowzan, Tadeusz; El Signo y el Teatro; (1997) Madrid: Arco Libros; 279 pp.
  
- Krauss, Rosalind; "*La escultura en el campo expandido*" en La Originalidad de la Vanguardia; (1996) Madrid: Alianza Editorial; 320pp.
  
- Lacan, Jacques; Escritos 2; (2009) México: Siglo XXI Editores; 888pp.
  
- Lepecki, André; "Rehaciendo 18 Happenings in 6 parts" en: Allan Kaprow: 18 Happenings in 6 parts; (2006) Steidl Hauser & Wirth; 80 pp.

- Marter, Joan; “*Entrevista con Allan Kaprow*” en *Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963*; (1999) Nueva Jersey: The Newark Museum y Rutgers. University Press. 256pp.
- McKinney, Joslin y Butterworth, Philip; *The Cambridge Introduction to Scenography*; 2009; Cambridge University Press; 237pp.
- Morais, Frederico; “Material Language: Interview with Cildo Meireles” en *Tate.etc*, 14 (Otoño 2008).
- Nietzsche, Friedrich; *El Nacimiento de la Tragedia*; (2007) Madrid: Biblioteca Nueva. 248pp.
- Oddey, Alison and White Christine; *The Potentials of Spaces: The Theory and Practice of Scenography and Performance*; (2006) Intellect Ltd. 188pp.
- Scott, Robert. F; *Journals*; Oxford University Press; 529pp.
- Spufford, Francis; *The ends of the Earth: The Antarctic*; (2007) Bloomsbury; 216pp.
- Suderburg, Erika (ed); *Space. Site. Intervention. Situating Installation Art*; (2000) Minneapolis: The University of Minnesota Press; 370pp.

- Verwoert, Jan; Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous; (2006) Londres: Afterfall Books. 53pp.
- Wood, Paul; Frascina, Francis; Harris, Jonathan y Harrison, Charles; La Modernidad a debate: El arte desde los cuarenta; (1999) Madrid: Akal; 270pp.

#### Internet

- Accoustics Organization; <http://www.acoustics.org/press/155th/gavsound2.wav>
- Antartic Connection: <http://www.antarcticconnection.com/antarctic/weather/aurora.shtml>
- Arts Santa Mónica Cataluña: <http://www.artssantamonica.cat>
- Bonet, Eugeni; "Entrevista a Dennis Oppenheim"; (1972) Encuentros de Pamplona; Archivo Reina Sofía;  
<http://www.museoreinasofia.es/archivo/encuentros/dennis-oppenheim.html>
- Caspar David Friederich  
<http://www.caspardavidfriedrich.org/>

- Centro De Documentación Ex Teresa Arte Actual (CDXT).  
<http://cdxt.blogspot.com/2007/10/acervostateresa.html>
  
- Feiner, Harry: *Ideational Conflict and Resolution in the Design Process* en "Theatre Arts Journal: Studies in Scenography and Performance"; Vol 1 (1) (2009): [http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16:ideational-conflict-and-resolution-in-the-design-process&catid=2](http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com_content&view=article&id=16:ideational-conflict-and-resolution-in-the-design-process&catid=2)
  
- García, María Eugenia; *Los observadores en la Antártida sónica* en "Escucha: Magazine Sonoro"; México: Fonoteca Nacional; (2009)  
<http://www.fonotecanacional.gob.mx/escucha/?p=710>
  
- Getty Research Institute  
[http://www.getty.edu/research/scholarly\\_activities/events/overflow/index.html](http://www.getty.edu/research/scholarly_activities/events/overflow/index.html)
  
- Heiser, Jörg; *All of a Sudden: Things that matter in contemporary art. Interview* en "Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods"; Vol 2 No. 1 (2008); <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/heiser.html>
  
- Helen Escobedo:  
<http://www.helen-escobedo.com/index.html>



- Hug, Alfons; Intemperies: Texto Curatorial 2ª Bienal del Fin del Mundo;  
Fundación Patagonia Arte y Desafío. (2009)  
[http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_del\\_fin\\_del\\_mundo/2009/text](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_del_fin_del_mundo/2009/text)
  
- Masó, Mireya. Antàrtida; Temps de Canvi; Art Santa Mònica. Barcelona; (2010)  
<http://www.artssantamonica.cat/EXPOSICIONS/tabid/128/language/ca-ES/Default.aspx#exposicio19>
  
- MOCA (Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles);  
<http://www.moca.org/kaprow/index.php/category/fluids/>
  
- Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC);  
<http://www.muac.unam.mx/webpage/index.htm>
  
- NASA; Antártica Melting;  
[http://www.nasa.gov/topics/earth/features/20100108\\_Is\\_Antarctica\\_Melting.html](http://www.nasa.gov/topics/earth/features/20100108_Is_Antarctica_Melting.html)
  
- NASA; Earth Observatory;  
<http://earthobservatory.nasa.gov/Features/WilkinsIceSheet/>
  
- National Oceanic and Atmospheric Administration; Artic theme page;  
<http://www.arctic.noaa.gov/lights.html>
  
- Polli, Andrea; Sonic Antartica; Alemania: Gruenrekorder.

[http://www.gruenrekorder.de/?page\\_id=342](http://www.gruenrekorder.de/?page_id=342)

- Reuters: <http://www.reuters.com/article/idUSTRE61P15H20100226>

- Staub, August; *The Director, The Scenographers and the Issue of Theatrical Energy* en "Theatre Arts Journal: Studies in Scenography and Performance"; Vol. 1 No. 1: (2009)

[http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com\\_content&view=article&id=20%3Ascenography-and-theatrical-energy&catid=2&Itemid=3](http://www.taj.tau.ac.il/index.php?option=com_content&view=article&id=20%3Ascenography-and-theatrical-energy&catid=2&Itemid=3)

- Tate Modern: <http://www.tate.org.uk>

- Vásquez Rocca, Adolfo, *El arte de la Instalación y el palacio de los proyectos*, en "DU&P" Vol. V (15). (2008) Universidad Central de Chile.

[http://www.ucentral.cl/DUP/15\\_kabakov.htm](http://www.ucentral.cl/DUP/15_kabakov.htm)

## Catálogos

- Brito, Ronaldo en Cildo Meireles; Catálogo de la exhibición en el IVAM - CENTRE DEL CARME; Instituto Valenciano de Arte Moderno; (1995) 186p.

- Heiser, Jörg; *A Romantic Measure* en “Romantic Conceptualism”; Catálogo de la exposición en el Kunsthalle Nürnberg; Kunsthalle Nürnberg y BAWAG Foundation Viena. (2007); 215pp.