

EL OBJETO COMO TESTIMONIO: Cuando el artista se convierte en antropólogo

José Luis Molina González

Universidad de Sevilla

Estrella M^a. Ángel Torres

Universidad Pablo de Olavide

molinarte@us.es, emat2001@yahoo.es

THE OBJECT AS A WITNESS: When the artist becomes anthropologist

Resumen: El posicionamiento estético de muchos artistas plásticos contemporáneos se sitúa en una perspectiva límite con respecto a sus funciones históricas. Con la llegada del arte conceptual, los museos, galerías de arte, y nuevos espacios de exhibición, abandonan paulatinamente la tipología estándar de elementos que albergan, para incluir una gran cantidad de objetos cotidianos de diversa naturaleza y procedencia. Los creadores abandonan definitivamente el lastre artesanal en el que se veían involucrados cuando realizaban el proceso constructivo de las obras, para dedicarse en estos momentos, a seleccionar aquella parte de la naturaleza exterior que debe ser observada de un modo particular. En su afán por otorgar prestigio social a su labor, adoptan posicionamientos de otras disciplinas como la Antropología, la Sociología, etc.

Abstract: The aesthetic positioning of many contemporary artists is in a limited perspective about their historical roles. With the advent of conceptual art, the museums, art galleries, and new exhibition spaces, gradually abandoning the standard elements (paintings and sculptures) to include a lot of everyday objects from different nature and origin. The creators leave definitively the handcrafted ballast in which they were involved when they manipulated their own works, to pursue in these moments, to select a part of the exterior nature which must be observed in a particular way. In their zeal to granting social prestige to their work, they take positions from other disciplines as anthropology, sociology, etc.

Palabras clave: Arte Conceptual. Antropología. Objeto artístico. Memoria. Identidad
Conceptual Art. Anthropology. Art object. Memory. Identity.

I. Introducción

No resulta necesario subrayar la importancia de un momento histórico especialmente trascendental en la historia del arte como fue el Renacimiento. En nuestra cabeza pronto aparecerán como un vívido recuerdo las espectaculares obras de grandes artistas como Leonardo, Miguel Ángel, Durero, y muchos otros. Artistas que por su singularidad y grandes cualidades, se convirtieron en los primeros creadores con nombres y apellidos que han llenado los museos y las librerías de imágenes con un marcado carácter individual. Antes de ellos, aunque también podemos encontrar multitud de obras y estilos, sus autores han pasado desapercibidos, puesto que el reconocimiento no pasaba del propio círculo en el que el artesano, que no artista, desarrollaba su trabajo. Por ello, las obras suelen ser desconocidas o su titularidad confusa en el mejor de los casos. Y lo cierto es que ese fue uno de los más trascendentales y significativos avances de dicho momento histórico: la aparición del ego y la fama en el arte. Hay que subrayar este dato porque, a partir de entonces, el artista ha buscado en todo momento su notoriedad y reconocimiento por parte del público, y la mejor estrategia utilizada ha sido la innovación y la búsqueda continua de un sello particular y paradigmático. Los primeros pasos se dieron dentro de los propios márgenes del objeto artístico (composición, color, ...), sin embargo y tras los frenéticos ismos de las vanguardias artísticas del siglo XX, en los años sesenta, llegó el llamado primer clásico de las posvanguardias: el arte minimal. Con algunos antecedentes en la filosofía kantiana (Crítica del Juicio), provocó una gran controversia entre los críticos norteamericanos de la época, especialmente entre Clement Greenberg y Michael Fried¹. En su afán por desprenderse de la carga artesanal, los artistas propugnan obras de un marcado carácter intelectual, donde el concepto, el lenguaje, el signo y su significado se erigen por encima de la manufactura. La crítica que este movimiento produjo sobre el arte de su tiempo, especialmente sobre el expresionismo abstracto, con su gran dosis de narcisismo, postuló una ruptura radical con la manera tradicional de percibir los contenidos de la obra y una nueva manera de entender el producto plástico. Algunos teóricos como el reconocido profesor de Princeton Hal Foster, se atrevieron a aseverar “el autor ha muerto” (Foster, 1996: 35), refiriéndose indudablemente a que las obras minimalistas habían perdido, en consonancia con el postestructuralismo, su significado en la mente del propio artista que la había creado. Por el contrario, es ahora el espectador, el que confiere la naturaleza significativa al hecho plástico. Otros autores también se habían fijado con anterioridad en la nueva posición del público. Un ejemplo lo encontramos en el texto *La Muerte del Autor* (Barthes, 1964), donde el filósofo y semiólogo francés Roland Barthes, aboga por prescindir del término espectador y utilizar otros de carácter más participativo y activo como audiencia, lector, consumidor, etc. Este suceso precipitó una serie de acontecimientos clave que repercutieron de manera directa en la aparición de los primeros trabajos sobre arte conceptual, por lo que el arte minimal puede considerarse el primer y mayor precursor de esa nueva manera de entender el fenómeno plástico. La reflexión adquiere en esos momentos una importancia crucial. Tanto es así, que muchos artistas se apropiaron prácticamente de la función crítica de los tradicionales teóricos del arte, y llenaron sus exposiciones de escritos razonados sobre la mirada que se debía hacer sobre las obras. Desde dicha perspectiva, aunque los creadores habían prescindido de otorgar el sentido a sus obras de una manera directa, es ahora con sus textos y disertaciones teóricas donde fijan una dirección sobre el enfoque que debe realizar el público a la hora de receptionar sus trabajos. A su vez, no debemos olvidar la importancia del contexto, tan en boga desde estos momentos y hasta nuestros días, en el que los artistas disponen el máximo acento para poder cuestionar la propia intencionalidad de su discurso.

¹ Su libro sobre el minimalismo, de 1967, *Art and Objecthood*, tuvo bastante resonancia, y se le considera como uno de los primeros teóricos de dicho movimiento.

Para cerrar esta introducción, es lícito preguntarse ¿qué nos podemos encontrar a partir de la ingente relativización de la práctica artística?. Pues desde la distancia podemos observar como el arte y, especialmente su práctica, se ha diluido, inundando todas las disciplinas afines y también aquellas que en una primera mirada parecían estar muy lejos. Pilar Parcerisas nos explica con brillantez este fenómeno:

“El Arte Conceptual también se abrió a la filosofía, la lingüística, las ciencias sociales y la cultura popular, en un intento de ampliar la receptividad del arte y la capacidad de la audiencia. Así, participó en una especie de interdisciplinariedad que acogía métodos de la lingüística, la filosofía, la ética, la sociología, la etnografía, la lógica, la historia, la política, las religiones orientales, etc. [...]” (Parcerisas, 2007: 20).

II. Análisis del “Otro” para la construcción del “Yo”

Sin embargo, además del ego, podemos encontrar otros elementos muy clarificadores sobre la postura adoptada por estos nuevos artistas frente a su propia actividad creativa. Vamos a ver que la mayoría de ellos desean adoptar una nueva perspectiva, una mirada diferente a la que han estado acostumbrados desde los inicios. Quitándose el ropaje de antiguos artesanos que construían objetos más o menos bellos y disfrazándose ahora con vestiduras que no les pertenecen (las de otros profesionales de distintas materias), pretenden construir una imagen distinta de su tiempo, realizar una biografía de los demás y a partir de ahí, poder construir su propia identidad. La ensayista y catedrática Estrella de Diego, hace una buena reflexión a propósito de este asunto:

“Si para hablar de la propia vida hay que salirse de uno mismo, omitirse, mirar la escena desde fuera, ese dividirse en dos que implica el acto autobiográfico –un sujeto que narra a otro que ha dejado de ser-, contar la biografía de los otros es con frecuencia un modo eficaz de relatar la propia autobiografía” (de Diego, 2011: 179).

En definitiva, parece que la recurrencia a la biografía a través de objetos externos (propios de disciplinas ajenas), se convierte en el nuevo *modus operandi* de la vanguardia artística. Sin embargo, hay que advertir que este no es un fenómeno nuevo. La representación de lo ajeno, del otro, ha sido desde siempre una constante en el arte; no hay más que hacer un pequeño recorrido por el género del retrato para hacerse una idea de su alcance en el pasado. Dicho esto, es necesario señalar también que la manera de realizar el *análisis del otro* por parte de los artistas es diametralmente opuesta a la de siglos anteriores, ya que en esta ocasión optan por la *transdisciplinariedad* para intentar captar la realidad desde ópticas diferentes a las puramente estéticas. Muchos parecen haberse fijado, en una sociedad tan compleja y heterogénea como la contemporánea, en unos recursos basados en la dialéctica conceptual, planteados ya desde la antigüedad por el propio Aristóteles (*Metaf.* Lib. iv). Como bien apunta Miguel Martínez Miguélez, el “principio epistémico de complementariedad subraya la incapacidad humana de agotar la realidad con una sola perspectiva, punto de vista, enfoque, óptica o abordaje, es decir, con un solo intento de captarla. La descripción más rica de cualquier entidad, sea física o humana, se lograría al integrar en un todo coherente y lógico los aportes de diferentes perspectivas personales, filosofías, métodos y disciplinas” (Martínez, 2007: 11)

III. El nuevo sistema del artista-antropólogo: la imagen de archivo

Una vez que la religión se convierte en tema secundario (en el mejor de los casos), y que las ciencias, especialmente la tecnología, se establecen como el nuevo ídolo al que venerar, el arte y con ello sus artífices, cambian el rumbo de sus preceptos a favor de estrategias visuales y conceptuales que posibiliten una concomitancia mayor a los estándares señalados. Es en esos momentos cuando, tras el agotamiento de los formatos tradicionales y únicos (cuadros, esculturas, fotografías) y después de las grandes aportaciones estructurales y espaciales que se llevaron a cabo con las últimas vanguardias (collages, fotomontajes, assemblages, etc.), aparece un nuevo concepto artístico desvinculado de las típicas fórmulas donde la belleza y la estética tenían todo el protagonismo. El concepto de *archivo* proporciona una nueva manera de hacer arte, donde el creador, apoyándose en aspectos documentales ligados a las ciencias humanas, desarrolla unas tareas muy distintas de las que estamos acostumbrados a asignar y verificar en los artistas de décadas y siglos anteriores. Una renovada versión del quehacer plástico postula una reivindicación de la memoria histórica, tanto individual como colectiva. La recopilación de imágenes, textos, objetos, cartografías, etc., se convierte en una práctica común entre los distintos autores, especialmente entre aquellos donde lo conceptual prevalece sobre lo formal y donde el contexto adquiere una relevancia determinante para la obra y su interpretación. La historiadora y crítica Anna María Guasch, señala acertadamente las reflexiones del filósofo francés Jacques Derrida² como uno de los motores fundamentales “del impulso (o fiebre) del archivo entre los creadores, pero también entre teóricos y comisarios...” (Guasch, 2011: 165). Así pues, Derrida distinguirá entre dos condiciones específicas del material de archivo. Por un lado su condición material, que la define “como una estructura precisa sin un significado completo, asociada a términos como institución, autoridad, ley, poder y memoria” (Guasch, 2011: 167). Y por otra parte su condición inmaterial, que en este caso se vincula al auge de las nuevas tecnologías y el surgimiento de un elemento cautivador, carente de geografía y restricción temporal: el archivo electrónico. De hecho, el pensador afirma que “el correo electrónico está a punto de transformar todo el espacio público y privado de la humanidad, así como el límite entre lo privado, lo secreto y lo público o fenomenal” (Guasch, 2011: 167).

El trabajo de archivo plantea una reciprocidad evidente con los estamentos científicos, donde todo es clasificado, analizado pormenorizadamente y etiquetado para su control y posterior revisión por parte de los interesados. En este sentido la labor de los artistas podría asemejarse a la de los arqueólogos y antropólogos. De este modo, una buena parte de estos artífices, presentan una clara tendencia al análisis de cuestiones humanas, grupos sociales, y actividades donde el individuo se relaciona con el medio que le rodea. Es ahí donde se plantea el disfraz de antropólogo en toda su magnitud, con la presentación ante el espectador de un estudio/proyecto donde el tiempo, el espacio y el objeto(s) analizado(s) adquieren gran repercusión, por encima de pautas estéticas o estilísticas.

IV. Mark Dion y los gabinetes de curiosidades

Uno de los artistas más interesante que podemos citar en este apropiacionismo de formas y estéticas vinculadas a distintas ramas de la ciencia es el norteamericano Mark Dion (1961-). Su interés esta circunscrito en los museos naturales y arqueológicos y, especialmente, en aquellas primeras colecciones de siglos pasados donde el museo no era más que un *gabinete de curiosidades*.

² Se refiere concretamente a la conferencia que Derrida realizó el 5 de Junio de 1994 con el título «*Le concept d'archive. Une impression freudienne*»>, en el Coloquio Internacional Memory. The Question of Archives. Su conferencia se publicó en su edición castellana con el título *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

De este modo sus obras muestran una crítica sobre los sistemas de catalogación y la presentación de muestras que en dichas colecciones se suele hacer por parte de los profesionales y las instituciones reglamentarias. Dion plantea una duda en el espectador sobre los criterios y las fórmulas que desarrollan los “expertos” para someternos a una visión muy concreta y sesgada del pasado a través de los objetos que se exhiben tras las vitrinas. Para el artista, el cambio de ubicación de los objetos supone una transformación crucial en su entendimiento y en la manera en la que construimos nuestra memoria sobre el pasado. Al ordenar y clasificar de una manera artificial los restos arqueológicos, mediante la disciplina del análisis científico, tergiversamos las propias muestras al convertirlas en otra cosa: un archivo museístico. Quizá en su propia declaración como artista, podamos entender mejor sus propuestas:

“Es fundamental para mi trabajo como artista rastrear la evolución del museo de historia natural, como un cuestionamiento de lo que se entiende por naturaleza en determinado momento para un determinado grupo de gente. Algunos de mis proyectos han sido exploraciones en cómo las primitivas colecciones (los gabinetes de curiosidades) se convierten en el museo de la Ilustración y de allí evolucionan al espacio público que reconocemos como la moderna institución didáctica. Me acerco a ellos para ayudarme a conceptualizar problemas en la representación de la naturaleza, o, a rastrear la construcción social de la naturaleza. Analizando críticamente las grandes narrativas de exposición empleadas por las instituciones puedo descubrir la ideología empleada por estas instituciones. Ser crítico puede ser otra forma de amar el museo. Cada museo y cada libro de texto y programa de televisión sobre la naturaleza tiene un esqueleto narrativo. Uno de los más persistentes y perniciosos es “La Gran escala del ser” o *Scala Naturae*. Esta antigua metáfora visual, enraizada en los trabajos zoológicos aristotélicos dominó el pensamiento de la historia natural hasta bien entrado el Siglo XIX. La *Scala Naturae* muestra la vida como una progresión desde las formas más simples, en ocasiones minerales, hasta las más complejas: casi siempre humanos, quienes construyen la jerarquía, pero en ocasiones aún más allá de la presencia invisible de ángeles y arcángeles. La *Scala Naturae* y sus jerarquías taxonómicas, aún perviven como el principio dominante de exposición de la mayoría de museos de historia natural. Esta poderosa idea demanda un particular escrutinio, ya que “la cadena del ser” es una huella conceptual crucial, que nos ayuda a reformular el camino de donde hemos estado para saber mejor donde estamos y hacia donde vamos” (Dion, 1999: 98).

Evidentemente la posición que podemos advertir en Mark Dion es dual, es decir, por una parte hace gala de una iconografía vinculada estrechamente a la ciencia, y parece disfrutar de ese disfraz de naturalista o etnólogo que colecciona especímenes de diferentes ecosistemas. Sin embargo, por otro lado, realiza una aguda crítica a las instituciones, sistemas y pautas científicas que siempre pretenden instruir al espectador ignorante en la materia, de una manera unidireccional, que con frecuencia suele adolecer de grandes inconvenientes debidos, en su mayor parte, a la poca concordancia entre el espacio real (el de los hallazgos arqueológicos) y el nuevo espacio ficticio de exhibición-recepción.

V. Ilya Kabakov y el retrato invisible

Un segundo ejemplo de una posición interesada en la antropología lo tenemos en el artista ruso Ilya Kabakov (nacido en Ucrania en 1933). Sin embargo, su mirada es muy

diferente a la de Mark Dion. Por su parte, aunque demuestra una atención precisa para confeccionar obras con altas dosis de credibilidad, lo cierto es que suelen ser recreaciones imaginarias e inventadas. No obstante, su punto de partida son casi siempre experiencias del pasado o reflexiones acerca de los aspectos sociales, políticos, espaciales, culturales, etc., de su entorno más o menos cercano. Para Kabakov la *instalación* ha sido, como para muchos artistas conceptuales, su principal herramienta de trabajo. No obstante, se ha alejado mucho de las primeras instalaciones frías y asépticas formuladas por los minimalistas. En su caso, formula un aparato teórico muy desarrollado desde casi los inicios de su carrera artística. El concepto de *instalación total* aparece pronto para describir un tipo de obra en las que las relaciones con el espectador son fundamentales, ya que le interesa someter al público a un estado psicológico particular, repleto de libres asociaciones de ideas y símbolos (conscientes e inconscientes). En sus propias palabras podemos entender su definición:

“el principal motor de la «Instalación Total», lo que la hace funcionar, es el engranaje de asociaciones, de analogías culturales o cotidianas y de las memorias personales” (Kabakov, 1995: 275).

Por otra parte, en su afán por vincular su trabajo a los aspectos más conceptuales de otras disciplinas científicas, podemos observar como el uso de la instalación como medio para desarrollar sus obras no es aleatorio, sino que con ello pretende proponer un arte efímero, ligado a un lugar concreto y por ende, muy alejado de los cauces tradicionales del mercado artístico de objetos más o menos bellos. Su posición queda patente con la siguiente sentencia:

“La instalación es absolutamente inmaterial, nada práctica para un mundo tan práctico como el nuestro, toda su existencia sirve para refutar el principio de rentabilidad [...]” (Kabakov, 1995: 243).

Una de sus obras más conocidas y comentadas, a la que tenemos que hacer referencia en este artículo es diez personajes (*Ten Characters*)³. Este gran trabajo propone una conversión de Kabakov en una especie de antropólogo que pone su acento en la situación de los individuos, la sociedad y la cultura en los momentos cruciales de la disolución de la antigua Unión Soviética. Con habitaciones individuales como escenario, el artista ruso muestra unas estancias llenas de objetos pero curiosamente inhabitadas. Como si se tratara de dormitorios de una ciudad fantasma, los espacios presentados son contenedores de las vivencias humanas pero sin rastro físico de las mismas. Cada uno de ellos, es el equivalente a la memoria e identidad de un individuo en particular, con unas características concretas y simbólicas, que le hacen portador de algún tipo de mensaje y una relación determinada con su entorno y sociedad. Los diez personajes presentados a través de sus pertenencias y la manera en la que intervienen sus propias habitaciones pueden ser descifrados gracias a los propios títulos de las estancias: *the little man, the untalented artist, the man who collects opinions of others, the composer, the man who never threw anything away, the man who describes his life through other characters, the man who flew out of his room into the space, the man who fled into his painting, the man who saved Nikolai Viktorovich and the collector*.

Este trabajo profundiza en los aspectos más íntimos y humanos de las posesiones de unos individuos que, pese a ser imaginarios, introducen al espectador con fuerza en un importante retrato psicológico y sociológico de la URSS en aquellos momentos de caída.

Sus obras parecen responder a un impulso casi compulsivo de coleccionar y recolectar

3 Se inauguró en la galería Ronald Feldman Fine Arts, en Nueva York en el año 1988 después de haberse trasladado a EEUU un año antes.

todos aquellos elementos y objetos que nos circundan y que de algún modo pueden definir nuestra vida y la manera en la que actuamos. Adolfo Vásquez Rocca precisa de manera inteligente este asunto:

“Recordemos que el mundo consiste en una multitud de proyectos, realizados algunos, a medio realizar otros, y algunos sin realizar. La acumulación no funcional –que aparece sublimada bajo la forma del coleccionismo– parece responder al deseo utópico y maniaco de evitar la dispersión y la fuga de las posesiones sean estas personas u objetos inanimados. Deseamos que el mundo comparezca todo y simultaneo sin puntos de fuga, en la claustrofobia del orden regulado según las más tiranas ideas que pueden apoderarse de nosotros.” (Vásquez Rocca, 2008: 7).

VI. Boltanski y los altares de la memoria

El último ejemplo que traemos a colación es el del artista francés Christian Boltanski (1944-). Su trabajo se ha centrado especialmente en la pervivencia de la memoria, tanto individual como colectiva. Para ello otorga un especial protagonismo al objeto y la fotografía, convirtiéndolos en los verdaderos intérpretes de su trabajo. Sin embargo, ese protagonismo es compartido con un contenido conceptual de gran calado vinculado al Holocausto judío, donde la reflexión sobre el drama existencial humano se realiza de manera personal, íntima y llena de emociones. Al igual que Ilya Kabakov, Boltanski hace uso de la instalación como herramienta principal para contar sus historias, muchas de las cuales también son inventadas. Realizando juegos entre elementos reales y ficticios, el artista pretende convertir lo ajeno en personal, vinculando emocionalmente al espectador en unas vidas que no son las suyas ni tan siquiera de familiares cercanos. El público puede preguntarse sobre la relación que tienen los personajes fotografiados con el propio creador, y muchas veces llegará a la conclusión de que son parte de la vida del autor. La respuesta no es tan sencilla como a priori pudiera parecer. Algunos lo son y otros no, pero en sus proyectos pretende realizar una autobiografía a partir de elementos distantes, en ocasiones en el espacio y otras en el tiempo. Entre sus objetivos se encuentran conectar lo individual con lo colectivo a través de rostros y objetos cotidianos que, en muchas ocasiones, se convierten en auténticos documentos antropológicos. Y en un apartado más conceptual, Boltanski se ha centrado en las relaciones existenciales que se producen al recordar los nombres de personas fallecidas, la mayoría de ellas desconocidas. Esta obsesión por la memoria tiene su origen desde los inicios, cuando a los 24 años, comienza a recomponer su infancia creando álbumes familiares inventados como sistema de protección frente a su verdadera historia personal. Paulatinamente, en trabajos posteriores el objeto irá adquiriendo más protagonismo, interesándose especialmente por su evocación sentimental del pasado, así como su efectividad como testimonio de la vida y los actos de los individuos. De este modo en sus obras más emblemáticas, nos encontramos ante auténticos altares en los que se realiza una meditación estética sobre la muerte a través de efectos lumínicos donde luz y sombra juegan un papel decisivo para la articulación del mensaje. No obstante, su trabajo propone un discurso narrativo poco convencional, muy ligado a las nuevas propuestas contemporáneas, donde la doble lectura y la interactividad conceptual con el espectador están presentes de manera continua.

VII. A modo de conclusión

No es necesario subrayar la importancia que las ciencias han tenido y mantienen cada vez con mayor fuerza sobre nuestras vidas y sociedades. Su progreso y logros imparables posicionan a sus materias afines en una posición privilegiada frente al resto de disciplinas. Esto se debe en gran parte a que el desarrollo tecnológico ha sido el elegido por la humani-

dad para su progreso, y los estados e instituciones se han encargado de potenciar este hecho. El arte, para acrecentar el respeto de los individuos hacia sus actividades, ha optado por vincularse a las ciencias y lo hemos observado en los ejemplos señalados (aunque se podrían citar muchos más). Podríamos decir que este hecho viene desarrollándose desde el Renacimiento sin faltar a la verdad, pero para ser honestos, han sido las últimas vanguardias del siglo XX las que han posicionado su postura de una forma más evidente en dicho sentido. En los inicios, la representación era el tipo de proximidad más recurrente (recordemos las obras futuristas), sin embargo, en poco tiempo, la presencia física de objetos de naturaleza divergente asociados al mundo científico se ha consolidado como una de las expresiones más habituales. Por otra parte, como nos recuerda Victoria Combalía, “los artistas nunca dirán que el vocabulario científicista es una justificación, sino una necesidad de la obra. Necesidad derivada de su *concepto fiscalista de la realidad*, es decir, estrictamente físico en el sentido reduccionista del término” (Combalía, 2004: 66).

Posiblemente, esta búsqueda de un valor positivo para el estatus del arte arrojándose para ello a las ciencias, no sea más que la consecuencia de haber perdido, en algún momento, su lugar en la vida de los hombres. Cuando las artes plásticas ya no decoran, ni representan la realidad, ni evocan sentimientos, emociones o fantasías, ni sirven para narrar historias a los iletrados..., cuando la pérdida de funcionalidad es total, tan sólo cabe apropiarse de elementos ajenos que proporcionen un mínimo de seriedad a la materia. Sin embargo, estas posiciones científicistas no aportan nada en el desarrollo tecnológico, químico, físico, arqueológico, médico, etc., únicamente se convierten en disfraces de una nueva estética en un mundo que la venera. Quizá una buena pregunta que podemos hacernos en estos momentos es ¿hasta cuando el uso de rasgos y estéticas vinculadas al mundo científico sorprenderán y causarán interés en un público cada vez más acostumbrado a dichas fórmulas?

Bibliografía

BARTHES, Roland

1987 “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós. Págs. 65-71.

COMBALÍA, Victoria

2004 *La poética de lo neutro*. Barcelona, Random House Mondadori, S.A.

DE DIEGO, Estrella

2011 *No soy yo*. Madrid: Siruela.

DION, Mark

1999 (Declaración del artista), en *Catalogo de la exposición “The museum as muse”*. Nueva York: MoMA.

FOSTER, Hal

1996 *The return of the real: the avant-garde at the end of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press.

GUASCH, Anna María

2011 *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogía, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

KABAKOV, Ilya

1995 *Total Installation*. Bonn: Cantz Verlag VG Bild-kunst.

LIPPARD, Lucy R.

2004 *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, Miguel

2007 “Conceptualización de la transdisciplinariedad”. Santiago (Chile): Polis: revista académica de la Universidad Bolivariana, N° 16.

MORGAN, Robert C.

2003 *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual.* Madrid: Akal.

PARCERISAS, Pilar

2007 *Conceptualismo(s) Poéticos, Políticos y Periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980.* Madrid: Akal.

PERÉZ CARREÑO, Francisca

2003 *Arte minimal. Objeto y sentido.* Madrid: Antonio Machado. (Col.) La balsa de la medusa.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo

2008 “Ilya Kabakov; El arte de la instalación y el palacio de los proyectos”, en *Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen V N°15.* Santiago: Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad Central de Chile.

