

Artículo de Investigación

# Historias del arte de instalación: estrategias espaciales en los límites entre la arquitectura y el arte

## Histories of Installation art: spatial strategies at the boundaries between architecture and art

Javier Gómez Chozas: Universidad Politécnica de Madrid, España.

[javier.gomez.chozas@alumnos.upm.es](mailto:javier.gomez.chozas@alumnos.upm.es)

Fecha de Recepción: 01/06/2024

Fecha de Aceptación: 02/08/2024

Fecha de Publicación: 18/09/2024

### Cómo citar el artículo

Gómez Chozas, J. (2024). Historias del arte de instalación: estrategias espaciales en los límites entre la arquitectura y el arte [Histories of Installation art: spatial strategies at the boundaries between architecture and art]. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 01-19. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-686>

### Resumen

**Introducción:** El arte de instalación es el género más influyente del arte además de ser el único íntimamente ligado al espacio. Sorprendentemente, existe muy poca bibliografía con vocación de abarcar esta disciplina en su conjunto y solo dos de esos textos están organizados en categorías espaciales. Esta investigación propone una organización del conjunto de enfoques contenidos en los seis manuales principales de instalaciones, sintetizándolos en una taxonomía espacial unitaria. El objetivo principal de este estudio es avanzar en la sistematización del arte espacial como campo de estudio. **Metodología:** La metodología empleada responde a un estudio comparativo de las diversas fuentes primarias, seguido de un análisis sistemático de sus similitudes y diferencias. **Resultados:** El resultado es la propuesta de una taxonomía agrupada derivada de los dos manuales que se articulan en torno a categorías espaciales. **Discusión:** El artículo valora la capacidad, de la taxonomía propuesta, para acomodar las categorías instalativas propuestas por el resto de autores. **Conclusiones:** La conclusión principal del artículo es que la amplitud de enfoques y la especificidad de estos en los manuales hacen muy compleja una sistematización, pero que el camino aquí iniciado parece avanzar hacia una sistematización del estudio del arte de instalación.

**Palabras clave:** Arte de instalación; taxonomía; espacio; manuales; site-specific; lugar; museo; arquitectura.

### Abstract

**Introduction:** Installation art is the most influential genre of art in addition to being the only one closely linked to space. Surprisingly, there is very little bibliography aimed at covering this discipline as a whole and only two of these texts are organized into spatial categories. This research proposes an organization of the set of approaches contained in the six main facilities manuals, synthesizing them into a unitary spatial taxonomy. The main objective of this study is to advance the systematization of spatial art as a field of study. **Methodology:** The methodology used responds to a comparative study of the various primary sources, followed by a systematic analysis of their similarities and differences. **Results:** The result is the proposal of a grouped taxonomy derived from the two manuals that are articulated around spatial categories. **Discussion:** The article assesses the capacity of the proposed taxonomy to accommodate the installation categories proposed by the rest of the authors. **Conclusions:** The main conclusion of the article is that the breadth of approaches and their specificity in the manuals make a systematization very complex, but that the path started here seems to advance towards a systematization of the study of installation art.

**Keywords:** Installation art; taxonomy; space; manuals; site-specific; site; museum; architecture.

## 1. Introducción

El arte de instalación es el género artístico más influyente además de ser el único íntimamente ligado al espacio. Sorprendentemente, existe muy poca bibliografía con vocación de abarcar esta disciplina en su conjunto y solo dos de esos textos están organizados en categorías espaciales.

Esta disciplina, de carácter difuso, abierto y permeable a otras disciplinas, ha sido cómplice de los diversos géneros del arte y renombrada como situación, entorno, arreglo, *happening*, etc... Ha dialogado con las disciplinas espaciales como arquitectura, escenografía o paisajismo, pero también con las ciencias humanas hibridándose con la sociología, la antropología, la política, la educación, los estudios de géneros, postcoloniales o la ecología entre otros. Quizás ese grado tan amplio de apertura sea una de las causas de que existan tan pocos manuales representativos con vocación de abarcar el arte de instalación en su conjunto. De hecho, es frecuente que los autores mencionen la dificultad de abarcarla en su totalidad para justificar los enfoques específicos en sus estudios.

Esta investigación propone una organización del conjunto de enfoques contenidos en los seis manuales principales de instalaciones, sintetizándolos en una taxonomía espacial unitaria que incluye un análisis en detalle de las instalaciones conocidas como *site-specific*, que exploran, entre otros, los límites entre el arte y la arquitectura.

El objeto de este artículo es realizar un análisis histórico de la evolución en el estudio del arte de instalación desde su inicio en los años 60<sup>1</sup> hasta el año 2009, fecha del último libro publicado con vocación de tratar este género del arte en su conjunto. Desde el entorno de 2009 en adelante, los manuales dieron paso a publicaciones enfocadas hacia campos de estudio más específicos del arte de instalación en combinación con otras disciplinas, es decir, a estudiar el arte de instalación no desde una perspectiva histórica sino como disciplina entrelazada con las

---

<sup>1</sup> Esta es la fecha que cuenta con mayor consenso entre los autores.

ciencias sociales, en línea con la tendencia que conocemos como giro espacial que comenzó en el campo de las ciencias humanas hacia los años 90. La escasez de bibliografía específica sobre el género de las instalaciones artísticas contemplado en su totalidad nos permite abordar un análisis histórico de los distintos enfoques que se han propuesto en ellas y extraer conclusiones.

A día de hoy podríamos decir que solo hay seis manuales concebidos con voluntad de estudiar el arte de instalación globalmente. Desde 1994, fecha de la publicación del primero, hasta el año 2009, fecha del último, su estudio ha evolucionado con los sucesivos enfoques de sus autores, ensanchando sus límites y el imaginario social espacial, además de tender puentes con otras disciplinas. No obstante, solo dos de los textos abordan su estudio desde su relación con el espacio, mientras que los demás se acercan desde otros lugares que van de la participación a la experiencia, a la psicología o a la crítica institucional. Así, parece pertinente avanzar en el estudio del arte de instalación como disciplina espacial, tanto por su proximidad a otras disciplinas espaciales, como la arquitectura o la escenografía, como para conectar este género del arte con la gran transformación en las ciencias humanas, iniciada hace apenas dos décadas a partir de la incorporación del espacio a su estudio, que conocemos como el "giro espacial", del que sorprendentemente está desconectado el arte de instalación. Por todo ello, el objetivo principal de nuestro estudio es avanzar en la sistematización del arte espacial como campo de estudio.

## 2. Materiales

Los primeros en escribir un compendio sobre el arte de instalación fueron Oliveira, Oxley y Petry (1.994). Los autores, artistas y también promotores del Museum Of Installation (MOI), un espacio de referencia en Londres en activo desde 1.990 hasta 2.005, publicaron en 2.003, solo dos años antes de clausurar el MOI, un segundo libro con una vinculación patente con la fenomenología (subtitulado *el imperio de los sentidos*).

Este primer manual de instalaciones, de 1994, es un catálogo de multitud de obras sin vocación académica<sup>2</sup> y en el que los autores afirman que muchas de las obras incluidas se mueven entre varias de las categorías en las que se ha dividido el libro. El principal objetivo de la publicación era contribuir a la difusión del arte de instalación como género. Esta publicación pionera se apoya profusamente en imágenes y no incorpora ni artículos de otros ni críticas de otros autores. El esfuerzo de catalogación de los autores es patente ya que la publicación incorpora una cronología detallada de exposiciones y obras desde 1879 hasta 1993, así como una bibliografía muy completa de libros de referencia, libros de artistas, monografías, y artículos en revistas sobre instalaciones, un esfuerzo que no se ha vuelto a repetir con esta dimensión en las publicaciones posteriores.

Solo dos años después, Germano Celant, conocido por haber acuñado el término Arte Povera y por ser el comisario de la 47ª Bienal de Venecia, escribió un artículo en el que hacía un recorrido histórico de la evolución en la manera de instalar las obras en las exposiciones, proponiendo una genealogía del género. Aunque no es un manual sino un artículo, lo mencionamos aquí porque su enfoque sobre el inicio de las instalaciones es el único entre los autores, ya que el autor defiende que el origen de las instalaciones hay que situarlo en la progresiva profesionalización, por parte de los galeristas, de la exposición de las obras de arte en las ferias de arte. Los galeristas crearían presentaciones cada vez más atractivas compositivamente en sus stands para mejorar las ventas, una teoría que no es suscrita por ningún otro autor. Celant defiende el papel pionero del surrealismo en el arte de instalación,

---

<sup>2</sup> Algo que se repite en varios de los autores estudiados en este artículo.

una idea que será suscrita por otros autores posteriores, pero solo Celant desgrana la importancia de la participación en estas instalaciones y su relación con el espectáculo en los términos de Debord (1967).

El primer texto que se autodefine como manual de instalaciones es, no obstante, el publicado por Julie Reiss (1999), que pretende llenar un vacío existente, en el estudio del arte de instalación producido desde los años 60, pero que no obstante se circunscribe a la escena americana. La autora, dada la escasa literatura existente sobre el tema, se enfoca en sus figuras centrales, una estrategia que repetirá Claire Bishop en su influyente ensayo (Bishop, 2005) y que podría ser interpretada como reductiva, especialmente cuando su aspiración es la de crear un manual de referencia. En lugar de recopilar una gran cantidad de información, Reiss traza una fina línea de exposiciones dedicadas al arte de instalación, que comienza con *Anti-Illusion: Procedures /Materials*, la primera exposición significativa de instalaciones en una institución americana, inaugurada en el Whitney Museum en 1969, a la que seguiría *Spaces*, comisariada por Jennifer Licht (1970) en el MoMA, o la de Germano Celant 1976 para la Bienal de Venecia de 1976<sup>3</sup>. En el plano galerístico incluye la exposición *Environments, Situation, Spaces*<sup>4</sup>, en la galería Martha Jackson de Nueva York (1961). Si la participación aparece con distintos grados de protagonismo en las anteriores publicaciones, aquí la autora defiende que la instalación necesita del espectador para estar completa, introduce por primera vez la perspectiva social en el estudio del arte de instalación. En línea con el pensamiento de Danto (1993), Reiss afirma que es difícil analizar una obra de arte de instalación sin haber estado en ella. Otro de los hallazgos de esta publicación es la inserción del debate acerca de la teatralidad del arte de instalación, un calificativo condenatorio de Michael Fried en su influyente ensayo (Fried, 1967) al que Reiss, defensora de la heterodoxia en el arte de instalación, dará la vuelta para utilizarlo a su favor.

La segunda publicación del trío De Oliveira, Oxley, Petry (2003), publicada solo dos años antes de la desaparición del *Museum Of Installation*, tiene la vocación de dar cuenta del gran número de prácticas artísticas nuevas que estaban, según los autores, redefiniendo el arte de instalación. Esta segunda obra del trío de artistas añade diversas voces en su texto introductorio, como el debate sobre la teatralidad del arte de instalación de Michael Fried, la idea derivada de McLuhan de que la instalación se define por sus procesos (McLuhan, 1996), las que reclaman cambiar el término instalación o dividirlo en términos como intervención, interacción, arte interior, ambiente, evento o proyecto. También recupera voces de artistas que reclamaban el carácter afectivo de las instalaciones como Keith Tyson, ganador del Turner Prize de 2002, o de aquello que reivindican la condición portátil del *site-specific* (Kwon, 2002), o remarca la condición de movilidad presente de la que hablan autores como Groys y Kabakov (1996). Los autores desgranar los diversos tipos de espacios subjetivos que emanan de las instalaciones artísticas, como, por ejemplo, los espacios virtuales generados por ordenador, espacios en maquetas, espacios reducidos o los espacios que cuestionan la propia percepción de su presencia en el espectador, entre otros.

En el mismo año, Mark Rosenthal (Rosenthal, 2003) recuperaría el espíritu espacial de la primera de las publicaciones de Oliveira, Oxley y Petry (Rosenthal, 2003). Frente al crecimiento y la transformación exponencial de los tipos de instalaciones, Rosenthal elige clasificarlas en función de su descripción física, alegando que es el único punto en común a todas ellas, y clasificándolas en función de su relación con la arquitectura en la que se insertan. Así, según el autor, las instalaciones pueden ser una implantación al margen del lugar en el que ocurren,

---

<sup>3</sup> Titulada *Ambiente Arte*.

<sup>4</sup> Cuyo título curiosamente replica Reiss en las categorías de instalación estudiadas en el libro.

casi como una escenografía de teatro, o por el contrario pueden dialogar con la arquitectura en la que se enmarcan y ser el resultado espacial de este diálogo.

Solo dos años después de la publicación de Rosenthal, se publicó el que probablemente ha sido el libro más influyente y difundido sobre las instalaciones artísticas, firmado por la profesora y crítica de arte Claire Bishop, que plantea su manual desde una perspectiva histórica (Bishop, 2005). El libro tiene muchos puntos en común con el publicado por Reiss, pero se circunscribe a obras realizadas principalmente en Europa. La importancia del rol del espectador en el arte de instalación, que defendía Reiss, no solo está presente en este manual, sino que es la idea en torno a la que se estructura. Bishop remarca la importancia del espectador y la capacidad del arte de instalación de embeber al individuo en su experiencia, así como la importancia de este último para completar la obra, una idea que hereda y conserva de manuales precedentes. Así, los capítulos del libro están organizados en torno a cuatro modalidades de experiencia en los que se estructura el arte de instalación, cada uno de los cuales implica un modelo diferente de individuo y para cada una de las cuales resulta un tipo diferente de obra. Para organizar la historia del arte de instalación, Bishop asume lo que denomina la historia canónica de este género, que comienza con El Lissitzky, Schwitters y Duchamp, pasa a discutir los *Environments* y *Happenings* de los 50, se acerca con referencia a la escultura minimalista de los años 60, y finalmente refleja el crecimiento del arte de instalación como tal en los 70 y los 80. La historia concluye con su apoteosis como la forma de arte institucional por excelencia en los 90, algo que se ve en las instalaciones espectaculares de museos como Guggenheim en Nueva York o la Sala de Turbinas de la Tate Modern en Londres<sup>5</sup>.

Este acercamiento cronológico, dice Bishop, refleja con precisión diferentes momentos del desarrollo del arte instalación, pero también fuerza similitudes, entre trabajos disparatados o no relacionados, algo que también ocurría en el primer manual de Oliveira Oxley y Petry y que provocaba mucha confusión a la hora de entender las diferencias entre las categorías. Bishop defiende que una de las causas por las que ocurre esto es que el arte de instalación no disfruta de un desarrollo histórico lineal, sus influencias han sido diversas: arquitectura, cine, arte de performance, escultura, teatro, escenografía, comisariado, land art y pintura han impactado sobre ella en diversos momentos. Esta historia de cruces disciplinares se plasma en la increíble diversidad que hay de trabajos producidos bajo el nombre de arte de instalación.

Bishop defiende que el desarrollo del arte de instalación es simultáneo a la emergencia de teorías del sujeto descentrado. Esta asunción, apoyada en la teoría posestructuralista, argumenta que cada persona está intrínsecamente dislocada y dividida, Y que la forma adecuada de acercarnos a nuestra condición humana es desde la fragmentación, la multiplicidad y el descentramiento. En definitiva, estos tipos diferentes de experiencia indican la necesidad de un acercamiento diferente a la historia del arte de instalación desde una perspectiva fenomenológica, que se articula en torno a la experiencia del espectador, que es una experiencia emancipadora.

La última de las publicaciones de esta línea histórica es la de Graham Coulter-Smith (2009), que comienza haciendo una síntesis del conjunto de las publicaciones anteriores de las que saca las siguientes conclusiones: que la instalación aspira a crear una participación más directa entre el espectador y la obra de arte que el resto de disciplinas artísticas (a excepción de la performance), que la instalación se presenta como un conjunto de fragmentos que el espectador debe explorar y unir para activarla y que el arte de instalación ha heredado de la escultura expandida el uso de objetos y materiales encontrados. En este sentido, Coulter-Smith

---

<sup>5</sup> Y a su programa único, desarrollado en el Hall, de instalaciones espectaculares como Weather Project de Olafur Eliasson.

defiende que las instalaciones son el efecto de un proceso de construcción de la obra de arte que se inicia con Marcel Duchamp cuando inserta un elemento en una exposición que comienza a deconstruir y plantear en nuevos términos la relación entre el espectador y la obra. Coulter-Smith es muy crítico con Bishop, de quien critica su fe en la capacidad emancipadora y subyugadora del arte, así como su afirmación de que las instalaciones son marcadamente distintas de la pintura y la escultura, idea contra la que se revela Graham. En su lugar, el autor afirma que las instalaciones pueden leerse con facilidad en los términos de escultura expandida de Rosalind E. Krauss. También es muy crítico con Nicolás Bourriaud, del que afirma que carece de sentido crítico.

### **2.1. Publicaciones en España**

El único manual de instalaciones al uso que hay publicado en España es el de Josu Larrañaga (2001), una publicación corta, sintética y muy didáctica quizás orientada a sus estudiantes en la Facultad de Bellas artes de Madrid, donde era catedrático. Tras realizar un repaso de los antecedentes de este género, desgranar los términos de su vocabulario y reflexionar acerca de su condición espacial, Josu Larrañaga realiza un recorrido muy sintético por las experiencias españolas en el campo de la instalación, que agrupa de forma elemental según su incidencia en los aspectos espaciales (confrontaciones, engranajes y recorridos), perceptivos (opacidades, interferencias, re/de/construcciones) o lingüísticos (escenificaciones, conversaciones, reinterpretaciones). No queda muy claro el sentido de esta clasificación ni tampoco la asignación de según que tipos de obra a su categoría, pero una vez más, como hemos visto que ocurre con varios de los autores de otros manuales, el autor confiesa que no se trata de hacer una propuesta de clasificación de las instalaciones, según una demarcación cuyos límites son bien difusos, sino más bien de favorecer un relato articulado de algunas de sus producciones. Por este motivo lo excluiré de la discusión entre fuentes cuya aportación a la clasificación de las instalaciones artísticas está argumentada.

La metodología, por su parte, ofrece una exposición exhaustiva del diseño del estudio, proporcionando detalles sobre la selección y características de la población y muestra, así como los criterios de inclusión y exclusión. Describe meticulosamente los procedimientos y materiales empleados para la recolección de datos, incluyendo cualquier instrumento o tecnología específica utilizada, y detalla los métodos de análisis de datos aplicados, desde las técnicas estadísticas hasta el software de análisis, asegurando que otros investigadores puedan replicar el estudio o evaluar su rigor metodológico.

## **3. Métodos**

La metodología empleada en este artículo responde a un estudio comparativo de las diversas fuentes secundarias, seguido de un análisis sistemático de sus similitudes y diferencias. Una vez detectado el enfoque principal de cada uno de los manuales objeto de estudio, se analizará cuáles de ellos proponen clasificaciones más objetivas y específicas en relación al arte de instalación. Tras haber establecido un criterio de clasificación general, se analizarán de forma individual las categorías de instalaciones de los demás manuales para comprobar si encajan en alguna de las categorías de la estructura general. De este modo, el objetivo es acercarse a una estructura unitaria capaz de integrar los diferentes enfoques contenidos en los manuales de referencia del arte de instalación.

## **4. Resultados**

De entre los seis manuales, dos de ellos dividen las instalaciones en categorías espaciales, otro de ellos (Reiss, 1994) se centra en las diversas fórmulas de participación espacial, otros dos en

la experiencia desde el ámbito fenomenológico (Oliveira *et al.*, 2003) y desde el psicológico (Bishop, 2005), y uno en el estudio del arte de instalación como artefacto crítico del sistema institucional del arte (Coulter-Smith, 2009).

Parece razonable tomar como referencia los dos manuales que organizan espacialmente las categorías del arte de instalación, ya que esta es la cualidad principal, y también la única específica que comparten todas las instalaciones artísticas. Partiendo de este punto de vista, son dos los manuales que están organizados en torno al espacio: por un lado, el primer manual de Oliveira, Oxley y Petry (1994) y por otro lado el de Mark Rosenthal (2003). El primero de ellos organiza las instalaciones en cuatro categorías: *Site*, *Media*, *Museum* y *Architecture*<sup>6</sup>. Cada una de ellas reúne obras articuladas en torno a una forma de producción de espacio desde el arte de instalación: *Site* explora instalaciones que producen entornos que el espectador habita y del que participa. Las obras de la categoría *Media* son instalaciones que derivan de la combinación entre tecnología y espacio. Las obras de *Museum* exploran la creación de espacios de interferencia en la actividad normal expositiva o formas de cuestionar la autoridad del museo desde la práctica espacial. Por último, las obras de *Architecture* exploran instalaciones que se aproximan al lenguaje arquitectónico con la intención de visibilizar la ideología subyacente en esa disciplina.

El otro manual (Rosenthal, 2003) divide las instalaciones, en función de su relación con el espacio en el que se insertan, en dos tipos: *Instalaciones que llenan el espacio*, de inclinación habitualmente más literaria o psicológica, e *Instalaciones site-specific* de un carácter más plástico y receptivo. A su vez, subdivide la primera categoría en *Encantamientos*, en las que incluye instalaciones que pueden ser itinerantes y que tienen un gran componente teatral, de las que pone como ejemplo paradigmático a Ilya Kabakov (conocido por sus instalaciones inmersivas), e *Interpretaciones*, que son instalaciones que recrean una situación vital o que deriva de ella, como por ejemplo la instalación que Janis Kounellis presentó en la galería L'Attico en 1969, en la que el artista ocupó la galería con 12 caballos vivos durante el tiempo que duró la exposición. En estas instalaciones el artista es un ingeniero social y produce obras en las que no es sencillo distinguir entre arte y vida. Por otro lado, en cuanto a las instalaciones *site-specific*, Rosenthal las subdivide en *Intervenciones*, que investigan el carácter institucional, físico, funcional, intelectual o cultural del lugar en el que intervienen, habitualmente de forma inquisitiva o incluso como un ataque, y *Acercamientos*, en los que al contrario el sitio es un cómplice, no un enemigo de la obra de arte. Aquí lo preeminente es el contexto físico, la obra tiene más carácter formal que cultural. Si los encantamientos se comparan mejor con el teatro, los acercamientos deberían relacionarse con la arquitectura, afirma Rosenthal, pues en ellos el espectador cohabita con la obra de arte en el espacio.

#### 4.1. Comparación y síntesis

Oliveira, Oxley y Petry (1994) organizan las instalaciones en función de su forma de producir el espacio, mientras que Rosenthal (2003) entiende las instalaciones como respuesta a un espacio ya existente y articula su taxonomía en relación a esta idea. Las instalaciones se relacionan habitualmente con espacios ya construidos, pero no siempre es así, como por ejemplo ocurre con las obras de Land Art (que pueden ser consideradas esculturas, pero también arte de instalación), que no encajarían en las categorías de Rosenthal. No obstante, esta perspectiva supedita, en cierto modo, las posibilidades de la creación espacial al espacio con el que se relaciona. Este es de hecho el motivo principal por el que Rosenthal define las instalaciones *site-specific* como intervenciones a favor o en contra del espacio en el que se

---

<sup>6</sup> Lugar, Medio, Museo y Arquitectura. Traducción propia.

insertan, dejando una vez más, las intervenciones de exterior, como el *Land Art*, fuera de su estudio.

No obstante, el arte de instalación no está supeditado a un espacio, sino que produce nuevas formas espaciales, aunque generalmente dentro de otros espacios. Por ejemplo, los famosos pasillos estrechos de Bruce Nauman<sup>7</sup> no pueden ser considerados pasillos por diferentes motivos: ni sirven ni se usan como tales, no están concebidos como conectores arquitectónicos sino como artefactos estéticos, que incorporan mecanismos fenomenológicos y psicológicos, y tienen por principal protagonista el cuerpo. En definitiva, son instalaciones artísticas, que, partiendo de un espacio funcional arquitectónico, crean un nuevo tipo de espacio concebido para activar nuestra relación con nuestro propio cuerpo.

Por tanto, parece razonable adoptar la categorización que Oliveira, Oxley y Petry (1994) hacen del arte de instalación, dado que está organizada en función de modos de producción espacial y que, precisamente, el espacio sea el elemento que articula la forma de discriminar entre ellas.

No obstante, dado que las categorías propuestas por Rosenthal son formales, podrían insertarse como subcategorías de las propuestas por Oliveira, Oxley y Petry: *Lugar, Medio, Museo y Arquitectura*, y de este modo tendríamos que cada una de ellas podría dividirse en *Instalaciones que llenan el espacio* e instalaciones *site-specific*. Del mismo modo, la propia subdivisión de Rosenthal, también formal, podría aplicarse a un tercer nivel taxonómico, que subdividiría la categoría de *Instalaciones que llenan los espacios* en *Encantamientos e Interpretaciones* y la categoría *site-specific* en *Intervenciones y Acercamientos* (Tabla 1).

Si las *Intervenciones* investigan el carácter institucional o cultural del lugar en el que intervienen, habitualmente de forma inquisitiva, en los *Acercamientos* el lugar de intervención es cómplice de la obra de arte. Pero esta clasificación puede ser conflictiva, ya que obras como *Test Site* (2006), del artista alemán Carsten Höller, cumplirían con las características de ambas categorías. La obra, consistente en la instalación de unos toboganes gigantes, opera deconstruyendo el carácter institucional de la Tate Modern, pero también funciona como un espacio lúdico y simbiótico entre el público y la arquitectura, cumpliendo por tanto con las características de ambas categorías del *site-specific* propuestas por Rosenthal que, no obstante, afirma en su texto que ni una instalación que llena el espacio podría ser *site-specific* ni una instalación *site-specific* podría llenar un espacio según esta clasificación.

Sin embargo, un caso muy conocido del primer tipo sería la instalación *Haus u r* del artista Gregor Schneider<sup>8</sup>, en la que el artista desarrolla, desde 1985 (hasta hoy), una instalación en relación a un emplazamiento específico, que está compuesta de numerosas estancias que reaccionan al contexto arquitectónico en el que se crean. La obra de Schneider encajaría en la categoría de instalaciones que llenan un espacio dentro de la categoría de *Encantamientos*, pero también es una obra *site-specific*. En el lado contrario, las instalaciones *site-specific* también pueden llenar un espacio sin perder su condición específica; tal es el caso de *The Weather Project* (2003), la célebre obra del artista danés creada para el hall de la Sala de Turbinas de la Tate Modern, una obra concebida para un espacio específico. La instalación proponía aparentemente una inmersión en una atmósfera brumosa naranja, casi sideral, coronada por una luz puntual y cegadora similar al sol. Sin embargo, la instalación de Eliasson, además de ofrecer el encantamiento de una atmósfera, también dejaba a la vista la tecnología que producía el efecto atmosférico, una decisión que anulaba el efecto de encantamiento de la

---

<sup>7</sup> Véase por ejemplo Green Light Corridor (1970).

<sup>8</sup> Gregor Schneider, Haus u r (1985-)

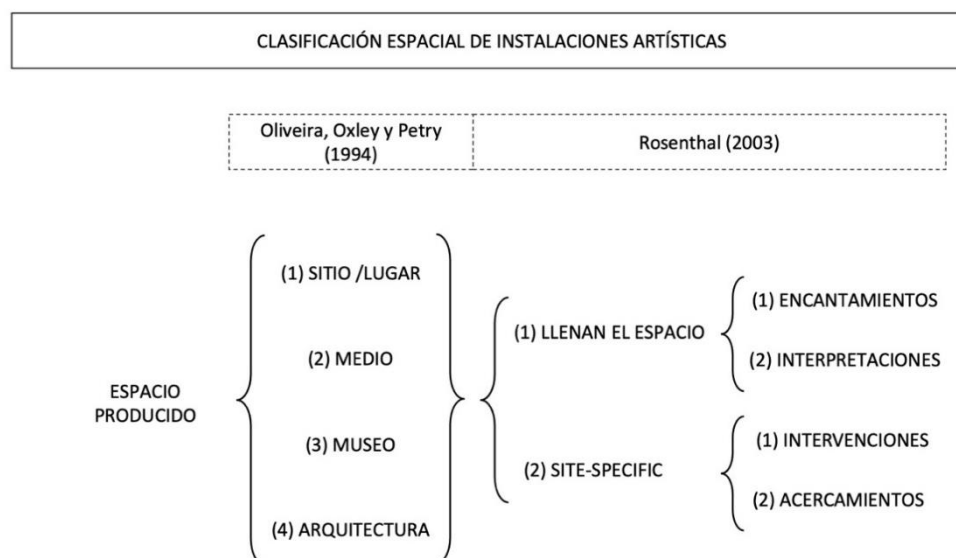


instalación y activaba la distancia crítica del espectador a la obra y por tanto su posición emancipada, usando el término empleado por Ranciére (2010)<sup>9</sup>, desencadenando también un conjunto de reflexiones de gran interés, desde la ecología al papel de la institución artística como institución social en el s. XXI. Es decir, que la clasificación de Rosenthal puede ser confusa y difícil de aplicar en según qué casos.

Estos solapamientos y desajustes que aparecen entre las diferentes categorías desaparecerían al integrarlas en nuestra propuesta de clasificación, ya que el *site-specific* estaría asociado en su categoría superior, con un tipo de producción espacial específica. Así, por ejemplo, la obra de Gregor Schneider formaría parte del ámbito de producción arquitectónica, pero también de instalaciones que llenan los espacios y que se acercan a lo teatral desde lo real, circunscribiendo esta obra en la categoría 4.1.2 y deshaciendo el solapamiento que se producía en el manual de Rosenthal.

**Tabla 1.**

*Diagrama de clasificación de instalaciones artísticas, según el espacio producido, combinación de la clasificación de Oliveira, Oxley y Petry (1999) y Rosenthal (2003).*



**Fuente:** Elaboración propia (2024)

¿Cómo se relacionan el resto de los manuales con esta clasificación? Es importante mencionar que todos los manuales incluyen obras que podrían pertenecer a diferentes o múltiples categorías de las creadas por su autor. No obstante, como el objeto de este artículo es acercarse hacia la creación de una taxonomía unitaria, nos enfocaremos en la intencionalidad de dichas compartimentaciones y no en los ejemplos concretos, con el objetivo de evitar la proliferación de excepciones y también porque tal especificidad excede los límites de extensión de este artículo.

#### 4.2. Julie H. Reiss (1999)

El primero de ellos (Reiss, 1999) divide las obras en cuatro categorías: *Entornos, Situaciones, Espacios e Instalaciones*. Como apuntábamos anteriormente, el énfasis principal de la autora está

<sup>9</sup> Nos referimos al concepto de espectador emancipado.

en la importancia de la participación en el arte de instalación, que es compatible con diversos tipos de espacio.

El primer capítulo, *Entornos*, es prácticamente la historia de Allan Kaprow, Jim Dine y Claes Oldenburg (entre los años 1960 y 1965), y explora la vocación participativa de las instalaciones de estos tres artistas. Si Kaprow convertía un patio en un lugar de juego (*Yard*, 1961) o creaba un santuario dedicado a la manzana (*Apple Shrine*, 1960), Claes Oldenburg construía una "tienda" cargada de arte, lugares con usos identificables sobre los que los artistas actuaban. Por este motivo, este primer tipo de instalaciones podría ser incluido en la categoría de Lugares, que llenan el espacio y que producen un encantamiento (1.1.1).

*Situaciones*, el segundo tipo de instalaciones, explora la capacidad del minimalismo para alterar nuestra relación con un espacio concreto, provocando una teatralidad despreciada por Fried y que daría lugar a una discusión entre diversos críticos, entre ellos Krauss, Kaprow, Marcia Tucker y Annette Michelson, sobre la escultura minimalista en términos fenomenológicos, en cierto modo provocada por la traducción del francés de la obra de Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1962), que proveyó una base fascinante para acercarse al arte como experiencia vivida. Este tipo de instalaciones, dada su relación directa con la arquitectura, con la que dialogan de forma específica para cada situación, podría ser incluidas en la categoría de instalaciones arquitectónicas, *site-specific* y de acercamiento (4.2.2).

*Espacios*, el tercer capítulo, analiza el proceso de entrada del arte de instalación en las instituciones, que fue causado por la necesidad de éstas de lavar su imagen debido a que algunos de sus patronos, como Rockefeller, financiaban la guerra de Vietnam. Las acciones de los lobbies de artistas contra la guerra se saldaron con la exposición *Spaces* (1970) en el MoMA, que no debió dejar muy buen sabor en la institución ya que su siguiente exposición dedicada exclusivamente a las instalaciones de arte fue *Dislocations* en 1991. A partir de ahí, la institución fue desarrollando el rol de espacio en el que dar cabida a propuestas no comerciales que ha dado lugar a un fructífero debate acerca de su papel en las artes. El carácter crítico de dichas instalaciones, creadas ex-profeso para los espacios de los museos en los que se instalaban, las situarían en la categoría de instalaciones institucionales, *site-specific* y con vocación de intervención (crítica) en la institución (3.2.1).

Por último, *Instalaciones* relata los inicios del *site-specific*, que según Reiss tuvo dos fuentes de desarrollo: por un lado, artistas que se concentraron en hacer trabajos de gran escala en áreas geográficamente remotas y por otro una gran cantidad de obras, en espacios alternativos de Nueva York, que pretendían romper la barrera tradicional entre el espectador y la obra de arte. Muchas de estas obras integraban las características del espacio físico donde se instalaban en la propia obra, y esta integración permitía a los espectadores ser conscientes de su entorno. Esta categoría de Reiss incluye instalaciones tan dispares como las obras de Land Art de Michael Heizer (*Double Negative*, 1969), realizadas en medio del desierto o las de Gordon Matta-Clark (*Splitting: Four corners*, 1974), realizadas en la ciudad, que, a pesar de su distancia formal, exploran diversos temas de interés arquitectónico como el espacio virtual o la intervención en el territorio. Por ese motivo, pueden ser incluidas dentro de la categoría de instalaciones arquitectónicas, *site-specific* y dentro de la clase intervenciones (4.2.1).

### 4.3. Oliveira, Oxley y Petry (2003)

En el caso de la segunda publicación de Oliveira, Oxley y Petry (2003), los temas en los que se divide la publicación son *Escape, Autor e Institución, Intercambio e Interacción, Tiempo y Narrativa y El Cuerpo de la Audiencia*. Así como su primera publicación estaba articulada en torno a categorías espaciales, en esta ocasión el énfasis está en la experiencia. Un cambio muy patente

entre la primera y la segunda publicación es la desaparición del espacio como ámbito principal en torno al cual se articulan las categorías. No obstante, esta publicación es sin duda mucho más completa y está mucho mejor articulada teóricamente que las anteriores.

Así, *Escape* describe diversos tipos de instalaciones inmersivas, en las que la sensación de peligro (Per Barclay, 2001), la inestabilidad (Per Barclay, 1999-2000), la claustrofobia (Lee Bul, 1999), el color (Janssens, 2001) o la estética futurista (Gilchrist, 2002), entre otros, sumerge al espectador en un espacio-tiempo específico al margen del mundo. Estas instalaciones, para conseguir toda la atención del espectador, producen espacios narrativos que ocupan todo el espacio y controlan los elementos atmosféricos de la obra de forma precisa, como si fueran escenografías en una obra de teatro de la que se han ausentado los actores. Por tanto, deberían ser incluidas dentro de la categoría de lugares que llenan el espacio y que producen un encantamiento en el espectador (1.1.1).

La categoría de *Autor e Institución* recorre diversas formas de entender la relación con las instituciones desde una perspectiva crítica y más amplia que la de Reiss. Las obras seleccionadas por los autores cuestionan el adoctrinamiento estético y las diversas formas de poder que se ejercen desde las instituciones artísticas y proponen alternativas que deconstruyen, cuestionan o degradan la estructura hegemónica de las instituciones artísticas mediante fórmulas creativas y con cierta frecuencia irónicas. Este tipo de instalaciones corresponden, por tanto, a la categoría de instalaciones de museo (o institucionales). Dado que existe una gran variedad de instalaciones de este tipo con diversas características (de interior, de exterior, site-specific, que llenan el espacio, etc...), la incluiremos en la categoría 3 pero sin precisar más dada la amplitud de casos que abarca el tema de la publicación.

*Intercambio e Interacción* está articulada alrededor de la figura del arte relacional y el artista argentino Rikrit Tiravanija que, en este caso, dadas sus características de arte concebido para la institución y que se relaciona con esta mediante la identificación arte-vida, encaja en la categoría de instalaciones institucionales que llenan un espacio y que ofrecen una interpretación de la vida real (3.1.2).

*Tiempo y Narrativa* parte de la transformación de la Historia en historias para, apoyándose en Aby Warburg y recoger un conjunto de instalaciones articuladas en torno a distintas formas de experimentar el tiempo. Dado que el objeto de esta categoría es el tiempo y no el espacio no podemos incluirla en ninguna categoría específica dado que nuestro elemento articulador es el espacio. Todas las instalaciones contienen una relación con el espacio que no es objeto de este artículo.

*El Cuerpo de la Audiencia*, la última de las categorías del manual, recoge un conjunto de instalaciones cuyo objetivo es mostrar al espectador sus propios límites frente a estas obras. De entre las obras seleccionadas, una buena parte de ellas reflexionan acerca de la transformación del concepto de público en la sociedad de los medios y acerca de qué significa verse o mirar lo que hacen otros en el presente. Por ello, estas obras podrían ser incluidas dentro de las instalaciones sobre los medios, y dado que habitualmente generan espacios propios podrían estar enmarcadas en instalaciones que llenan los espacios. Este tipo de instalaciones suelen crear espacios inmersivos nuevos o recreación de otros, por lo que encajaría en la categoría (2.1.1).

#### **4.4. Claire Bishop (2005)**

El libro de Bishop (2005) está estructurado en torno a la presentación de cuatro tipos de experiencia individual producidos por el arte de instalación: *Escenas de sueño*, *Percepción*

*acentuada, Inmersión mimética y Espectadores activados*. Las obras seleccionadas son prácticamente en su totalidad correspondientes a la década que va de 1965 a 1975. Dichas instalaciones corresponden a obras expuestas en occidente que, unido a la escasez temporal del texto, como ocurría con la obra de Reiss (1999), describen un ámbito de estudio reducido que será muy contestado por Graham Coulter-Smith cuatro años después (Coulter-Smith, 2009).

El primero de los capítulos del libro, *La escena del sueño*, analiza obras que se relacionan de un modo u otro con el modelo de sujeto psicológico que deriva de los escritos de Sigmund Freud, que a su vez influyeron poderosamente en la exposición internacional surrealista de 1938 referenciada en otros manuales. Uno de los grandes aciertos de este manual es el desgranamiento de los capítulos en subcapítulos cargados de intención para abrir posibles líneas de investigación para futuros investigadores<sup>10</sup>. No obstante, del mismo modo que pasaba en la primera publicación de Oliveira, Oxley y Petry (1999), en el mismo capítulo confluyen instalaciones inmersivas e instalaciones que no lo son, o al menos que no coinciden con la definición de inmersión sensorial de la que parte Claire Bishop. Por ejemplo, es muy dudoso que las instalaciones de George Segal, incluidas en la publicación (*The Dinner, 1964-66*), puedan ser denominadas inmersivas y equiparadas a otras como las de Mike Nelson (*The Cosmic Legend of the Uroboros Serpent, 2001*) o Allan Kaprow (*Words, 1962*). Las obras seleccionadas por Bishop producen espacios narrativos e inmersivos que introducen al espectador en una fantasía espacial, por lo que podrían encajar en la categoría de instalaciones de lugar, que llenan el espacio y producen un encantamiento (1.1.1).

El capítulo de *Percepción acentuada* toma como punto de partida al filósofo Maurice Merleau-Ponty. Este segundo tipo de instalaciones están articuladas en torno a un modelo fenomenológico del espectador. Dicho modelo y sus vínculos con las emociones hacen que la selección de las obras de este capítulo se acerque con frecuencia al debate acerca de la teatralidad del arte de instalación iniciada por Michael Fried. Una vez más, la selección de obras de este capítulo es amplia y variada y se acerca a las estrategias de los artistas para producir experiencias, desde las más directas, como en las obras de Dough Wheeler, a las más codificadas como en las de Dan Graham. La mayoría de las obras elegidas se relacionan de forma específica con la arquitectura en la que se inscriben, utilizándola en la producción de la atmósfera o como poyo espacial para la obra, por lo que las obras contenidas en este capítulo encajan bien en la categoría de instalaciones relacionadas con la arquitectura, como un acercamiento a ella desde la estrategia *site-specific* (4.2.2).

El capítulo de *Inmersión mimética* vuelve a Freud, y en especial a su teoría de la *Pulsión de muerte*<sup>11</sup> y a las relecturas de ese texto, en los años 60 y 70, de Lacan y Barthes. Las obras aquí seleccionadas se acercan tanto a la autodestrucción como a la eternidad desde la mística o la espiritualidad, lo que, en términos espaciales, se traduce en instalaciones que proyectan un estatismo, una infinitud o una sensación de enajenamiento que se aleja de lo vital, identificado con lo dinámico y lo participativo. Por todas estas características, las obras incluidas bajo esta denominación podrían ser consideradas instalaciones que crean un lugar, que llenan y cuya estrategia espacial pasa por sumergir al espectador en un encantamiento (1.1.1).

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, los subcapítulos del primer capítulo son: *la instalación total, la escena de ensueño, la exposición internacional surrealista, environments and happenings, realismo en los 1960s, las procesiones de Paul Thek, crítica institucional, feminismo y multi perspectivismo, inversión espectacular, estudio/instalación/casa, Gregor Schneider y un virus imaginativo*, cada uno de los cuales podría ser objeto de una tesis doctoral o de una línea de investigación.

<sup>11</sup> Pulsión de la muerte o *thanatos*, es un concepto acuñado por Freud opuesto al *Eros*. *Thanatos* es el impulso vital de volver al reposo absoluto o muerte, el impulso que busca la propia destrucción.

El capítulo final de la obra de Bishop, *Espectadores activados*, recoge un tipo de instalación que entiende al espectador del arte de instalación como sujeto político, examinando las distintas formas a través de las cuales las críticas postestructuralistas de la democracia - como las de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe- han afectado a la concepción del espectador del arte de instalación. Artistas como Joseph Beuys o Rirkrit Tiravanija conviven con Santiago Sierra o el Grupo Material este capítulo bajo la denominación de escultura social, cuyo denominador común es la voluntad de transformar la sociedad. Los artistas pertenecientes a esta forma de producción espacial utilizan, o tienen como referencia, a las instituciones artísticas como medio para testear y amplificar sus propuestas de transformación social, lo que, en opinión de algunos, las absorbe dentro del caudal del mercado del arte y desactiva su capacidad de transformación. Las instalaciones pertenecientes a este capítulo pertenecerían, por tanto, a espacios producidos en relación a la institución, pero no creados específicamente para ellas sino como modelo que se puede adaptar a diversos espacios (3.1.2).

#### 4.5. *Graham Coulter-Smith (2009)*

El último manual de referencia (Coulter-Smith, 2009) se divide en cuatro capítulos: *Inmersión, Interacción, Recombinación y Asociación*, que giran en torno a los mecanismos estéticos de producción de instalaciones y contienen, en su conjunto, dos enfoques particulares: por un lado, el autor entiende las instalaciones como el medio artístico que encarna la continuación de los movimientos transgresores de las vanguardias, en especial el dadá, cuyos esfuerzos se dirigían, a deconstruir el concepto tradicional de obra de arte como algo valioso, y al proyecto de integrar arte y vida. El conjunto del texto explora la capacidad de las instalaciones para producir tal deconstrucción del sistema-arte. Por otro lado, Coulter-Smith critica las propiedades inmersivas e interactivas que los autores atribuyen a las instalaciones<sup>12</sup> y defiende, en su lugar, que dichas propiedades se cumplen en las instalaciones digitales de realidad virtual, una afirmación que a día de hoy solo defienden las industrias visuales.

El primer capítulo, dedicado a la *Inmersión*, es ante todo una interesante respuesta a las tesis planteadas por Bishop en su ensayo. Para Coulter-Smith la identificación que hace Bishop entre arte de instalación e inmersión absoluta no es factible ya que la inmersión no puede darse más que entrando en la vida cotidiana. Por el contrario, defiende el autor, las instalaciones están circunscritas a un marco físico definido por el espacio expositivo que ofrece imitaciones y teatralidad, pero nunca la vida real. Por tanto, la inmersión en una instalación nunca podrá provocar profundos cambios en nuestras vidas, tal y como afirma Bishop. Para Coulter-Smith el éxito de las instalaciones está en el grado de deconstrucción que son capaces de incorporar al régimen panóptico de la galería o institución, o lo que es lo mismo la capacidad de éstas de ampliar el régimen estético del arte hacia una dimensión ética (y por tanto transformadora). Por ejemplo, el éxito de *Test Site*, la obra de Carsten Höller para el Hall de la Tate Modern, no es para el autor el resultado de la intensa experiencia cinética del cuerpo cayendo a mucha velocidad, sino la capacidad de la obra de deconstruir la atmósfera moralista que impregna el museo de arte. Coulter-Smith incluye reflexiones muy valiosas en su obra, como por ejemplo la idea de que la inmersión profunda solo es factible en instalaciones con un presupuesto extraordinario como por ejemplo *The Weather Project* de Olafur Eliasson, *Test Site* de Carsten Höller, *Die Familie Schneider* de Gregor Schneider o *Klutterkammer* de John Bock, obras que consiguen atmósferas teatrales elaboradísimas a partir de presupuestos desorbitados que no se pueden extrapolar al conjunto del género de instalación. Sin embargo, solo por citar dos ejemplos, una gran parte de la obra de Gregor Schneider<sup>13</sup> no requiere de un gran presupuesto

---

<sup>12</sup> En especial Bishop, contra quien mide sus ideas a lo largo de toda la obra.

<sup>13</sup> Por ejemplo, *Die Familie Schneider* (2004) o cualquiera de las habitaciones de *Haus u r*.

para resultar inmersiva, y por otro lado hay obras de presupuesto muy bajo, como las obras del colectivo austríaco Gelitin<sup>14</sup>, que son inmersivas y de muy bajo presupuesto. La fluidez en la argumentación de Coulter-Smith es interesante y favorece sin duda un debate acerca de las diversas perspectivas sobre el arte de instalación, pero quizás puede parecer a veces más enfocado a rebatir ideas de otros que a argumentar sólidamente las suyas propias.

El segundo capítulo, *Interacción*, se acerca al ámbito del arte digital, al que Coulter-Smith le atribuye una capacidad de involucrar y educar la creatividad del espectador que las bellas artes no tienen. Defensor del arte digital como nueva vanguardia, afirma que en este campo se siguen buscando las formas más experimentales y radicales del arte actual. Según el autor, la participación que consigue el arte digital no ha sido alcanzada ni siquiera en la obra de artistas como Rikrit Tiravanija, una posición polémica con la que muchos no estarían de acuerdo. Las obras que mejor representan las intenciones del autor en este capítulo podrían enmarcarse en el capítulo de instalaciones relacionadas con los medios de comunicación (digitales) (2), aunque su desglose podría pertenecer a sus cuatro subcategorías.

Los últimos dos temas de la obra de Coulter-Smith, *Recombinación y Disociación*, nos introducen en una discusión que se aleja de las instalaciones para adentrarse en el territorio de la estética, fuera del alcance de este artículo.

## 5. Conclusiones

La conclusión principal de este estudio es que la amplitud de enfoques y la especificidad de estos en los manuales hacen muy compleja una sistematización. Las categorías en las que los autores compartimentan sus publicaciones, lejos de ser estrictas, son amplias y con frecuencia difusas y producen solapes y duplicidades. El resultado es una imagen de conjunto fragmentada y confusa de esta disciplina. No parece viable extraer una perspectiva clara, ni del arte de instalación en general ni del fenómeno *site-specific* en particular, directamente de estos manuales. No obstante, tomando como punto de partida el tipo de espacio producido por las instalaciones (característica común a todas ellas), hemos podido iniciar una tentativa de sintetizar y agrupar los diversos enfoques en torno a categorías espaciales. Estas categorías comienzan por discriminar entre los cuatro tipos distintos de espacio que distinguían Oliveira, Oxley y Petry (1994), que se subdividen, a su vez en otras categorías, de índole formal, derivadas del manual de la obra de Mark Rosenthal (2003). El resultado de la conjunción de ambos criterios produce un árbol de categorías espaciales dentro del que se pueden incluir la mayoría de los grupos de instalaciones descritos en los manuales.

---

<sup>14</sup> Obras como *Human Elevator* (2016).

**Tabla 2.**

*Correspondencia entre los capítulos de los manuales y la propuesta de taxonomía*

Manual	Temas	Posición en nueva taxonomía
Julie H. Reiss (1999)	Entornos	1.1.1
	Situaciones	4.2.2
	Espacios	3.2.1
	Instalaciones	4.2.1
De Oliveira, Oxley, Petry (2003)	Escape	1.1.1
	Autor e institución	3
	Intercambio e interacción	3.1.2
	Tiempo y narrativa	No procede
	El cuerpo de la audiencia	2.1.1
Claire Bishop (2005)	Escenas de sueño	1.1.1
	Percepción acentuada	4.2.2
	Inmersión mimética	1.1.1
	Espectadores activados	3.1.2
Graham Coulter- Smith (2009)	Inmersión	No procede
	Interacción	2
	Recombinación	No procede
	Asociación	No procede

**Fuente:** Elaboración propia (2024).

En paralelo a esta clasificación, también se pueden extraer las siguientes conclusiones del estudio comparativo de los distintos manuales:

Se puede apreciar una evolución en el enfoque de los distintos autores. El interés inicial en el espacio puro, como entidad vacía a rellenar, da paso a un interés en la experiencia que se ha ido incrementando con el paso de los años y que ha dado paso a su vez al estudio del arte de instalación en relación a los perfiles psicoanalíticos del sujeto espectador, y esto a su vez a un cuestionamiento de las propias formas de desarrollo de la creatividad en el campo del arte.

Es destacable la presencia continua de una categoría dedicada al arte inmersivo en todas las publicaciones, que sin embargo afrontan desde distintas posiciones. Así, mientras que Reiss (1999) relaciona el arte inmersivo con los artistas americanos del happening, otros como Oliveira Oxley y Petry (2003) son más ambiciosos en su alcance e incluyen en su selección diversos tipos de experiencias ubicadas en todo el globo a excepción de en Estados Unidos. El resto de los autores analizan en profundidad un número muy limitado de ejemplos que no nos permiten construir una imagen global ni de esta categoría ni de las demás.

También hay una preocupación común entre los autores por explorar y entender la relación entre el arte de instalación y las instituciones, una línea de investigación que tendrá un gran desarrollo a través de autores con enfoques más transdisciplinares como Kwon (2002) o Rugg (2010).

Otro de los temas presentes en el conjunto de las publicaciones estudiadas es el interés por explorar el alcance y los modos de participación del espectador, dado que varios de estos

autores entienden el arte de instalación como un esfuerzo de los artistas por progresar en la identificación entre el arte y la vida. Esta línea de investigación también ha tenido un gran desarrollo en los años posteriores en publicaciones como la de Bishop (2007).

En línea con el desarrollo del giro espacial en las ciencias humanas, no es de extrañar que una buena parte de la nueva literatura sobre instalaciones artísticas explore las relaciones entre espacio y lugar, que es lo que hacen las instalaciones *site-specific*, pero ampliando su alcance y su marco disciplinar a otras ciencias humanas, ya que, como hemos señalado antes, el punto de partida del giro espacial es la concepción del espacio como construcción social. En este sentido, el influyente ensayo de Kwon (2002) fue el primero en abordar la dimensión social del *site-specific* y en proponer una relectura de los conceptos tradicionalmente asociados a este, incluso los que tienen que ver con el papel del artista, al que descabalgaba de su pedestal para redefinirlo como productor cultural.

Por último, resulta significativo remarcar que, siendo la característica principal del arte de instalación el ser un género espacial, es llamativo que solo dos manuales estén organizados en torno a categorías espaciales. Hay un conjunto de académicos que llevan décadas acercando los campos de la arquitectura y el arte, como Loring y Wendl (2013), Wallace y Wendl (2013), Bonnemaïson y Eisenbach (2009), Bruno (2007), por supuesto Foster (2013), Graham (2009), Rendell (2006), Vidler (2002) o Colomina (2006), y aquí, en España, Maderuelo (2008) o Moriente (2009), y algunos de ellos enfocados en el arte de instalación. En estos ensayos, salvo alguna excepción, como la de Maderuelo, el espacio ocupa un silencioso segundo plano. Esta ausencia ha hecho con frecuencia del arte de instalación un actor secundario en el estudio de las formas y los entrecruzamientos entre géneros e intereses artísticos. En un periodo en el que se reivindica desde tantas posiciones la necesidad de reconquistar el espacio como una forma de resistencia política, y también como forma de enfrentarse a unas industrias visuales que dominan los territorios físicos y virtuales, no es óbice acercarse a aquellos artistas cuya práctica naturalmente explora el potencial del espacio, en comunicación con el individuo social, en aras de desarrollar formas de creatividad que también son formas de resistencia política.

## 6. Referencias

- Bishop, C. (2005). *Installation art*. London: Tate.
- Bishop, C. (Eds.) (2007). *Participation*. Whitechapel y MIT Press.
- Bonnemaïson, S. y Eisenbach, R. (2009). *Installations by Architects: Experiments in building and design*. Princeton Architectural Press.
- Bruno, G. (2007). *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. The MIT Press.
- Celant, G. (1996). A Visual Machine: Art installation and its modern archetypes. En Greenberg, R., Ferguson, B. W y Nairne, S. (Eds.). (1996). *Thinking about exhibitions* (pp. 81-112). Routledge.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Akal.
- Coulter-Smith, G. (2009). *Deconstruyendo las instalaciones*. Brumaria.
- Danto, A. C. (1993). A future for aesthetics. *Journal of aesthetics and art criticism*, 51(2), 271-277.  
<https://doi.org/10.2307/431394>



- Debord, G. (2003). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.
- De Oliveira, N., Oxley, N. y Petry, M. (1994). *Installation Art*. Smithsonian.
- De Oliveira, N., Oxley, N. y Petry, M. (2003). *Installation art in the new millennium: the empire of the senses*. Thames & Hudson.
- Foster, H. (2013). *The art-architecture complex*. Verso Books.
- Fried, M. (1967). *Art and objecthood: Essays and reviews*. University of Chicago Press.
- Graham, D. (2009). *El arte con relación a la arquitectura, la arquitectura con relación al arte*. Gustavo Gili.
- Groys, B. y Kabakov, I. (1996). *Die Kunst der Installation*. Carl Hanser Verlag.
- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Nerea.
- Loring, I. W. y Wendl, N. (Eds.) (2013). *Contemporary Art about Architecture: A Strange Utility*. Ashgate
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.
- Moriente, D. (2009). *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo, 1970-2008*. Akal.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago ediciones.
- Reiss, J. H. (1999). *From margin to center: The spaces of installation art*. The MIT Press.
- Rendell, J. (2006). *Art and architecture: a place between*. I.B. Tauris.
- Rosenthal, M. L. (2003). *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*. Prestel.
- Rugg, J. (2010). *Exploring site-specific art: issues of space and internationalism*. I.B. Tauris.
- Vidler, A. (2002). *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. The MIT press.
- Wallace, I. L. y Wendl, N. (Eds.) (2013). *Architectural Strategies in Contemporary Art*. Ashgate.

## CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

**Financiación:** Esta investigación no recibió financiamiento externo.

### AUTOR:

**Javier Gómez Chozas**

Universidad Politécnica de Madrid, España.

Arquitecto ETSAM (1999), Máster en Arte, creación e Investigación BBAA UCM (2013), Academic Visitor Oxford (2015), Master of Fine Arts Goldsmiths UOL (2018). Coordinador Académico del Máster en Producción de Proyectos Artísticos de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Ha sido colaborador Honorífico en el Máster de Arte, Creación e Investigación de la Facultad de Bellas Artes de Madrid (UCM, 2013-2014), impartido cursos y talleres de arte en universidades como la ETSAM (2012, 2013 y 2022), Facultad de Bellas Artes en Madrid (2014, 2023), URJC (2019), UNIR (2021) y EDONA UPNA (2022). Comparte su labor como docente con su dedicación al arte. Publicó su primer ensayo, “El tiempo digital, Narciso narcotizado”, en 2014.

[javier.gomez.chozas@alumnos.upm.es](mailto:javier.gomez.chozas@alumnos.upm.es)

**Orcid ID:** <https://orcid.org/0009-0007-1195-2313>

**Google Scholar:** <https://scholar.google.es/citations?user=kJdHuAcAAAAJ&hl=es>

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Javier-Chozas>