



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED







# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# DOSSIER

## EL OBJETO DESBORDANTE. ESPACIOS INMERSIVOS Y ESTRATEGIAS MULTISENSORIALES EN EL ARTE

Editado por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt

## THE OVERFLOWING OBJECT. IMMERSIVE SPACES AND MULTI-SENSORIAL STRATEGIES IN ART

Edited by Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt



# LA INSTALACIÓN: DEL OBJETO A SU DESMATERIALIZACIÓN. ALGUNAS CONTRIBUCIONES EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

## THE INSTALLATION: FROM THE OBJECT TO ITS DEMATERIALIZATION. SOME CONTRIBUTIONS IN THE SPANISH CONTEXT

Pablo Llamazares Blanco<sup>1</sup> y Jorge Ramos Jular<sup>2</sup>

Recibido: 29/03/2021 · Aceptado: 11/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30490>

### Resumen<sup>3</sup>

Desde los años sesenta del siglo XX, lo escultórico fue abandonando la pieza aislada y autorreferencial, para interesarse por sus relaciones con el espectador y la sala. La progresiva desmaterialización del objeto desembocó en nuevos formatos como el de la «instalación», más próximos a la escenografía. Este artículo pretende analizar, con instrumentos arquitectónicos, gráficos y visuales, ese paulatino predominio de la espacialidad, a través de algunas obras pioneras en el contexto español. El recorrido comienza con aquellos trabajos más deudores de lo objetual y avanza por propuestas que aumentan en escala e integran al espectador. Se finaliza con aquellas creaciones que restan importancia a lo material, en favor de un mensaje que pretende conectar física y mentalmente con el público. Se asiste así a la consolidación del formato de la «instalación», vertebrado como una experiencia inmersiva y multisensorial.

### Palabras clave

Instalación artística; desmaterialización; objeto; espacio; espectador

### Abstract

Since the sixties of the twentieth century, the sculptural has been abandoning the isolated and self-referential piece, to become interested in its relationships with the viewer and the room. The progressive dematerialization of the object led to

---

1. Universidad de Valladolid. C.e.: [pablolamazaresblanco@gmail.com](mailto:pablolamazaresblanco@gmail.com)

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-5159-3817>>

2. Universidad de Valladolid. C.e.: [jerjular@gmail.com](mailto:jerjular@gmail.com); ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-4213-0060>>

3. Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto I+D titulado *Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975* (Ref. PGC2018-095359-B-I00), financiado por el programa estatal de generación de conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

new formats such as the «installation», closer to the scenography. This article aims to analyze, with architectural instruments, graphic and visual, that gradual predominance of spatiality, through some pioneering works in the Spanish context. The tour begins with those works that are most indebted to the objectual, and progresses through proposals that increase in scale and integrate the viewer. It ends with those creations that downplay the material, in favor of a message that aims to connect physical and mentally with the public. Thus the consolidation of the «installation» format is witnessed, structured as an immersive and multisensory experience.

### Keywords

Artistic installation; dematerialization; object; space; viewer

.....

En las últimas manifestaciones, desde el «minimalismo», «arte povera», y aún más desde el arte conceptual, la poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. [...] En ello se acusa la transición de la estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual<sup>4</sup>.

Esas palabras de Simón Marchán, forman parte de la introducción del decisivo trabajo que viera la luz en 1972 bajo el título *Del arte objetual al arte de concepto*<sup>5</sup>. Una publicación que se hacía eco de las últimas tendencias detectadas en la creación contemporánea, heredera de las vanguardias, desde un discurso que se apoya en la semiótica y se introduce progresivamente en lo fenomenológico. Con ese enfoque, Marchán trazaba un relato que discurría por etapas clave de la historia del arte: arte «pop», «minimalista», «collage», «povera» o «fluxus», confirmando en ellas un «desplazamiento» del objeto hacia tendencias basadas en la ideación «conceptual»<sup>6</sup>.

Frente al término «desplazamiento» que emplea Marchán en la deriva del objeto, y ampliando fronteras en abordajes evaluativos afines, la estadounidense Lucy Lippard publicaba en 1973 *La desmaterialización del objeto artístico*<sup>7</sup>. Un trabajo que enfatizaba desde el título el término «desmaterialización», tomado de un artículo previo que publicara, cinco años antes, junto al también crítico de arte John Chandler<sup>8</sup>. La obra de Lippard, construida desde una presentación de obras, eventos y textos listados cronológicamente en el lapso comprendido entre 1966 y 1972, daba buena cuenta de la diversidad de prácticas que restaban importancia a lo objetual, no sin cierta incertidumbre y disparidad de criterios. En su prefacio, Lippard justificaba su referencia a un proceso de «desmaterialización» que, ante la ausencia de un término más específico, apuntaba hacia «una retirada del énfasis sobre los aspectos materiales», concretados en la «singularidad, permanencia y atractivo decorativo»<sup>9</sup>. Esa nueva sensibilidad recogía el rechazo por la geometría industrializada de la que había hecho gala el arte «minimalista», promovido por autores afines al movimiento como el propio Sol LeWitt, quien reparó en la importancia del concepto o idea por encima de los resultados visuales que generaba el objeto. En definitiva, una nueva posición creativa, que incluía en la expresión artística los propios procesos de pensamiento, comportamiento y percepción.

A finales de los años setenta, desde la esfera crítica estadounidense, Rosalind Krauss confirmaba el cambio. La reconocida autora había detectado durante esa década la aparición de ciertas propuestas extrañamente catalogadas como esculturas,

4. MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Madrid, Ediciones Akal, 1994, p. 13.

5. Aunque la primera edición de la obra de Marchán apareció en 1972, se ha consultado para la realización de este estudio la 6ª edición, de 1994, publicada por Ediciones Akal.

6. A punto de cumplirse cincuenta años desde que el libro viera la luz, esa interpretación analítica que Marchán ofreciera del arte de los sesenta, ha servido para detectar buena parte de las tendencias que lograron desplegarse hasta la irrupción del siglo XXI. Experiencias creativas que ya despuntaban en el mismo año de su publicación, cuando se presentaban ante el público en eventos trascendentales como los «Encuentros de Pamplona» en el ámbito nacional, o la «Documenta 5 de Kassel» y la «XXXVI Bienal de Venecia» en el europeo.

7. Se emplea la 1ª edición en español, de 2004, publicada por Ediciones Akal. LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid, Ediciones Akal, 2004.

8. LIPPARD, Lucy R. & CHANDLER, John: «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12:2 (1968), pp. 31-36.

9. LIPPARD, Lucy R.: *op. cit.*, p. 33.

entre las que distinguía «estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos, grandes fotografías documentando excursiones campestres o espejos situados en ángulos extraños de habitaciones ordinarias»<sup>10</sup>. Obras radicalmente novedosas que desbordaban los tradicionales límites que durante siglos habían contribuido a la demarcación clásica de las artes y que incorporaban nociones de ámbitos afines, como la arquitectura. Esas eran algunas de las premisas que proponía Krauss a través de su ensayo *La escultura en el campo expandido*, publicado originalmente en 1979, detectando en dichas manifestaciones emergentes una especie de ausencia ontológica en su definición, que se concretaba en la combinación de exclusiones, lo que no era «ni una cosa ni otra»<sup>11</sup>. Ante esa indefinición, lo cierto es que ese «campo expandido» fijado por Krauss sirvió para acoger muchas de aquellas propuestas inclasificables de aquel momento que, restando importancia a lo objetual, sentaron las bases de una creación que alcanza nuestros días.

A partir de las lecturas anteriores, ya consolidadas en la historiografía del arte contemporáneo, la presente investigación pretende analizar con instrumentos arquitectónicos, gráficos y visuales, la progresiva desmaterialización del objeto hacia el predominio de la espacialidad. El recorrido comienza con los trabajos más deudores de lo objetual, y avanza por propuestas que aumentan en escala e integran al espectador. Se finaliza con aquellas creaciones que restan importancia a lo material, en favor de un mensaje que pretende conectar física y mentalmente con el público. En cualquier caso, no se trata de una evolución lineal ni cronológica, sino de tanteos y oscilaciones entre los dos extremos, siempre buscando la identidad del novedoso medio que ha supuesto la «instalación». Se asiste así a la consolidación de este formato, vertebrado cada vez más como una experiencia inmersiva y multisensorial. Para acotar un tema tan amplio, se ha decidido limitar los ejemplos al contexto español, y usar solo una selección de obras significativas de algunos artistas pioneros<sup>12</sup>.

## HACIA EL FORMATO DE LA INSTALACIÓN EN ESPAÑA

A modo de contextualización histórico-artística, destaca por sus implicaciones un acontecimiento que trascendió a todos los niveles y recogió ciertas sensibilidades en el arte de la creación española: la «XXXVII Bienal de Venecia» de 1976<sup>13</sup>. El lema «España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976», quería ser representativo del arte antifranquista, reflejo de la Transición y de la lucha por la democracia. Pero el carácter militante «de izquierdas», con que se ideó la exhibición, abrió una

10. KRAUSS, Rosalind: «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (1979), p. 30. Aunque se referencia la publicación original, las traducciones pertenecen a una versión en español autorizada por la autora.

11. *Idem*, p. 36.

12. Cabe reseñar que en la adopción y trabajo con el formato de la «instalación» se observa un predominio muy notable de mujeres artistas, que requeriría de posteriores estudios, al no poder abordarse aquí por falta de espacio.

13. Parte de los datos que ofrece el estudio en relación a las exposiciones de la «Bienal de Venecia» en sus distintas ediciones, se han obtenido a partir de las estancias de investigación que han desarrollado los autores en la ciudad italiana, donde ha podido consultarse el archivo histórico de la institución.

brecha entre arte y política que dejó fuera a muchos artistas del momento, con la consiguiente respuesta crítica en el ámbito nacional e internacional<sup>14</sup>. Lo que se enunció como una muestra «no oficial», con su sesgo sociológico y marxista, finalmente desencadenó toda una serie de conflictos y desencuentros, que no reflejaron ese espíritu de consenso con que es considerada esta etapa de la historia de España. Sin embargo, y a la luz del catálogo que se elaboró en paralelo con una articulación teórica<sup>15</sup>, este episodio expositivo puede servir para testar ciertas cuestiones clave que interesan en esta investigación.

Destaca el establecimiento de una comisión multidisciplinar formada por artistas, arquitectos o historiadores, que puede ofrecer una idea de ese enfoque vanguardista que quiso conferirse a la muestra. Pero a pesar de su despliegue organizativo, parece que en la representación española primaron todavía los tradicionales formatos de la pintura y la escultura con obras desarrolladas entre 1936 y 1976. Frente a esa selección, voces críticas internacionales sugirieron la necesidad de integrar otras manifestaciones artísticas que superaran los límites de un arte tradicionalmente objetual, momento en el que se decidió incorporar un amplio y complejo programa paralelo que incluía música, cine, poesía y teatro<sup>16</sup>. Por otro lado, resulta especialmente significativo que, salvo casos puntuales, la muestra adoleciera de una ausencia clamorosa de mujeres entre los artistas participantes en un momento en el que el feminismo en España estaba adquiriendo una posición preeminente dentro de los movimientos sociales<sup>17</sup>.

En los años setenta, autores como Francesc Abad (1944), Josep Ponsatí (1947) o Jordi Benito (1951-2008), ya estaban presentando ante el público obras cuyos formatos y materiales se alejaban de lo convencional, y cuyos resultados los relacionaban con movimientos internacionales como el «arte minimal», el «land art» o el «arte povera». No en vano, en los «Encuentros de Pamplona» de 1972, destaca la participación de figuras que han desarrollado una trayectoria de enorme repercusión como Juan Hidalgo (1927-2018) y Esther Ferrer (1937), integrantes del «Grupo Zaj», así como Isidoro Valcárcel Medina (1937), Paz Muro (década de 1930) o Soledad Sevilla (1944)<sup>18</sup>. Más allá de los lenguajes imperantes en la creación tradicional, muchos de estos artistas optaron por expresarse con medios más ágiles y «conceptuales», como la fotografía, el «collage», la «performance» o el vídeo.

A mediados de los setenta, autores como Antoni Muntadas (1942), que junto a Abad, Benito y otros artistas había formado parte del «Grup de Treball», contribuyó con su participación en la «IX Bienal de París» de 1975 al surgimiento de lo que

14. Sirva como ejemplo de la polémica el caso de Chillida y Oteiza que, tras haber aceptado la invitación, se cayeron de la nómina al no ver representados los intereses de los nacionalismos.

15. VV.AA.: «Spagna: Avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976», en Gregotti, Vittorio (dir.): *La Biennale di Venezia, 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*. Venezia, La Biennale di Venezia-Alfieri Edizioni d'Arte, 1976, pp. 175-186.

16. BORJA VILLEL, Manuel & PEIRÓ CARRASCO, Rosario (2018): «Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición», en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/poeticas-democracia> [25.03.2021].

17. *Ibidem*.

18. DÍAZ CUYÁS, José (dir.): *Encuentros de Pamplona, 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2009, pp. 404-405.

ha convenido en denominarse como un período «postconceptual», superando el tono crítico en lo político y abriéndose a temáticas más amplias. Obras de autoras como Eulàlia Grau (1946) y Ángela García Cordero (1944) se inscriben en esa senda con ciertos aires «pop» y, bajo la etiqueta de «temática social», hacían explícito un discurso feminista de naturaleza reivindicativa. En la siguiente cita de la Bienal de Venecia (1978), Juan Navarro Baldeweg (1939), Nacho Criado (1943-2010), Fina Miralles (1950) o Pilar Palomer (1945), confirmaron con su trabajo el rumbo que estaban tomando los nuevos medios hacia manifestaciones más innovadoras y de carácter extensivo.

En los años siguientes, la presencia de un arte elaborado especialmente por mujeres empezó a intensificarse en las salas de ciudades como Madrid y Barcelona. Desde una voluntad propositiva y experimental que excedía cualquier manifestación precedente, diversas autoras hacían su aparición en la escena creativa española. Entre ellas, unas jovencísimas Paloma Navares (1947), con el recurso a novedosos medios y soportes, y Eugènia Balcells (1943), con hitos en lo visual como «Boy Meets Girl», que consiguió proyectarse en Nueva York durante el «International Showcase of Women's Films» en 1980<sup>19</sup>.

En lo que se refiere al desbordamiento del objeto, respecto a su condición escultórica, se constata que en los años ochenta algunas de estas propuestas ya comenzaron a designarse bajo el término «instalación»<sup>20</sup>. Mónica Sánchez Argilés, en sus estudios sobre la «instalación» en España se adentra en los orígenes del término, cuyos precedentes se identifican en la creación estadounidense con los conceptos de «environment» y «assemblage», precursores de la formulación del «campo expandido» de Krauss<sup>21</sup>. Tras todos esos términos existía la voluntad de referirse a una misma acepción, que en el ámbito español se asoció casi de manera unánime con el arte de la «instalación». Un vocablo sobre el que el comisario artístico Jonathan Watkins profundizaría en los noventa:

La instalación borra las líneas de separación de las diferentes formas de hacer arte, entre pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine y vídeo, «ready-mades», teatro y arte vivo, música, etc. [...] Funde arte y vida. En pocas palabras, la instalación puede ser cualquier cosa, puede ser todas las cosas. No es solo otra forma de hacer arte. Instalación es en lo que se ha convertido todo el arte<sup>22</sup>.

19. Según Rocío de la Villa, no sería hasta finales de los ochenta cuando las mujeres artistas se vieron integradas sin etiquetas de género en lo creativo, coincidiendo con la entrada de España en la «Comunidad Europea e Internacional». VILLA ARDURA, Rocío de la: «En torno a la generación de los noventa», en ALIAGA ESPERT, Juan Vicente & MAYAYO BOST, Patricia (dirs.): *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. León-Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)-This Side Up Libros, 2013, p. 265.

20. Con anterioridad a este momento se descubren casos precursores, como el de la mencionada Paloma Navares, quien utilizó el término «instalación» en el título de su primera muestra individual en la Fundación A. C. Propac de Madrid de 1977.

21. SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *La instalación en España, 1970-2000*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2006, pp. 13-15.

22. WATKINS, Jonathan: «Installation is Everything and Everything is Installation», en BINGHAM, Juliet & MASTERSON, Piers (dirs.): *You Are Here. Re-siting Installations*. London, Royal College of Art, 1997, p. 26. Citado en SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *op. cit.*, p. 12.

Para otros expertos del tema como Josu Larrañaga, el empleo del término resultaría especialmente pertinente en la definición de aquellas obras que consumaron un proceso de desmaterialización desde el objeto, aplicable al trabajo de ciertos artistas del contexto español, pioneros del formato. Según su visión, el arte de la instalación se fundamenta en el despliegue de dispositivos de distinta naturaleza en las coordenadas espacio-temporales de la tridimensionalidad. Así mismo, y profundizando en las implicaciones espaciales del formato, Larrañaga añade que, aunque «el que instala posibilita una nueva utilización del espacio en el que actúa, [...] conviene tener en cuenta que quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien lo utiliza, el ‘usuario’»<sup>23</sup>. Con ello se añade en la definición del término una dimensión inmersiva y multisensorial que amplía la experiencia meramente perceptiva del espectador, del que se espera ahora una participación física, móvil y activa, en el reconocimiento de una propuesta de carácter extensivo y ambiental.

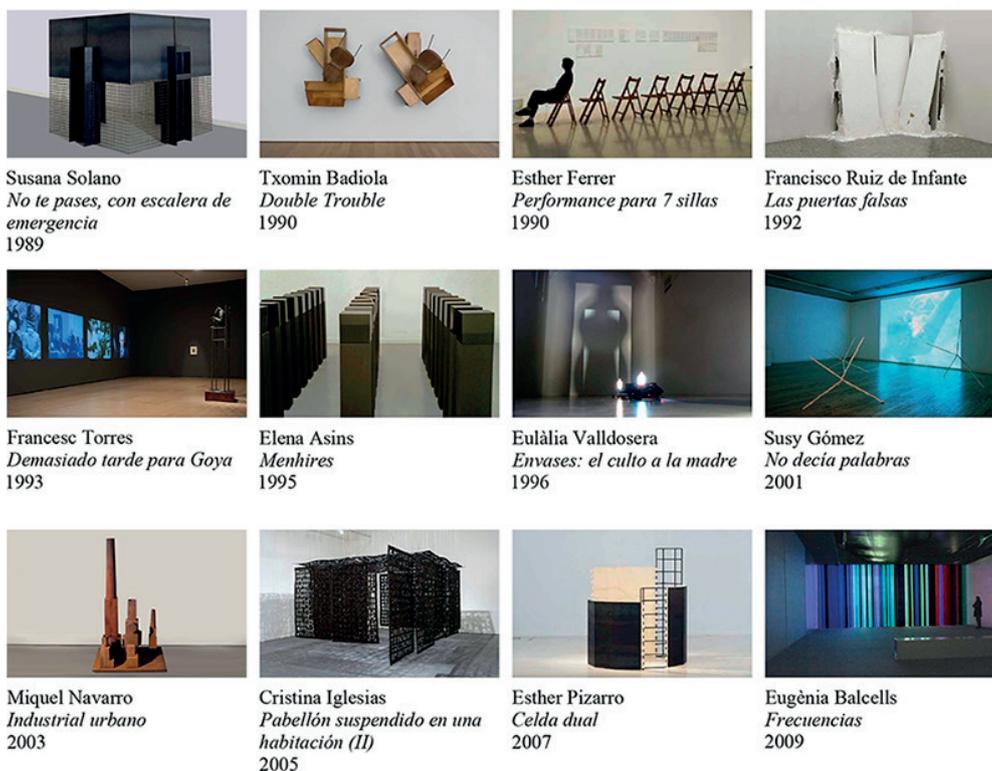


FIGURA 1. SELECCIÓN DE INSTALACIONES ORDENADAS CRONOLÓGICAMENTE. Fuente: elaboración propia

El objetivo de las siguientes páginas es hacer un análisis más pormenorizado, parcial por las limitaciones de un artículo, del modo en que el formato «instalación» ha intentado liberarse de la cualidad objetual del arte. Así pues, se hará un abordaje singular, por categorías espaciales, complementario de otras metodologías

23. LARRAÑAGA ALTUNA, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia, Editorial Nerea, 2001, p. 33.

de clasificación más frecuentes, basadas en «generaciones» de artistas. Una clasificación a la que, por ejemplo, recurre la tesis doctoral de Sánchez Argilés, defendida en 2006 con el título *La instalación en España, 1970-2000* y publicada en 2009<sup>24</sup>. En la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) titulada *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*, celebrada en 2012, se aplica un término similar como «genealogías», referido exclusivamente a trabajos de mujeres<sup>25</sup>.

Pero el enfoque que se propone ahora es otro: los transcurso evolutivos en la disolución del objeto, desde una perspectiva arquitectónica y espacial. De esa manera, se parte de una selección significativa, aunque limitada, del formato «instalación» en España (FIGURA 1). El discurso estará apoyado en una representación homogénea de las obras mediante distintos instrumentos gráficos. Algo que, dado el carácter muchas veces efímero del formato, posibilitará el reconocimiento del poder relacional del espacio para interactuar con el espectador, que participa activamente de una acción aprehendida desde lo sensitivo. En ese sentido, la aproximación fenomenológica permitirá incidir en conceptos espacio-temporales de la experiencia humana, esenciales en disciplinas afines como la arquitectura o el teatro.

## OBJETOS DE LA ACCIÓN: ENTRE LO MÍNIMAL Y LA PERFORMANCE

En el recorrido analítico, a través de esta particular selección de instalaciones, parece oportuno comenzar por aquellas que mantienen determinadas características que las vinculan al objeto. Resulta especialmente significativa a este respecto la obra «Menhires» que Elena Asins (1940-2015) realizara en 1995, donde la cualidad escultórica de las 40 piezas que integran el conjunto, remite a autores afines como el propio Oteiza<sup>26</sup>. Pero si hay algo que refuerza ese carácter objetual es la presentación de un cubo con variaciones como prolongación de un prisma cuadrangular del mismo color, portador de muchos de los atributos del arte «minimalista». En concreto, el recurso a la seriación y a la forma gestáltica que se presenta en el espacio real, verdadero protagonista del movimiento estadounidense. Algo de lo que todavía parecen deudores los «Menhires» de Asins, surgidos según sus palabras de «la necesidad de disponer las cosas de la realidad» y de pensar «en un espacio trascendente, un lugar que fuera al mismo tiempo asociativo y generativo,

24. Sánchez Argilés establece tres generaciones de artistas del formato de la instalación, que se corresponden con cada una de las tres décadas comprendidas entre los setenta y los noventa.

25. La muestra, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, proponía una relectura de la historia del arte más reciente del país, subrayando los discursos sobre género e identidades sexuales.

26. Es conocida la relación de amistad entre Elena Asins y Jorge Oteiza, basada en el reconocimiento mutuo de su trabajo. Al contrario que otros estudiosos, Asins posicionaba la obra de Oteiza en una postura radical y existencial del arte «conceptual». ASINS, Elena: «Antecedentes más inmediatos», en BORJA VILLEL, Manuel (dir.): *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2011, p. 269.

cuya lectura diera lugar a la variación, a la mutación y al cambio»<sup>27</sup>. Así pues, los agrupamientos en hileras paralelas establecen con sus variaciones un diálogo entre las piezas que activa el movimiento del espectador, que pone el foco sobre sus relaciones internas y sobre el espacio que definen (FIGURA 2a). En esa línea, Javier Maderuelo afirma que la obra es «el negro intenso que domina el conjunto, el espacio vacío y ciego que queda delimitado en el interior de la construcción»<sup>28</sup>.

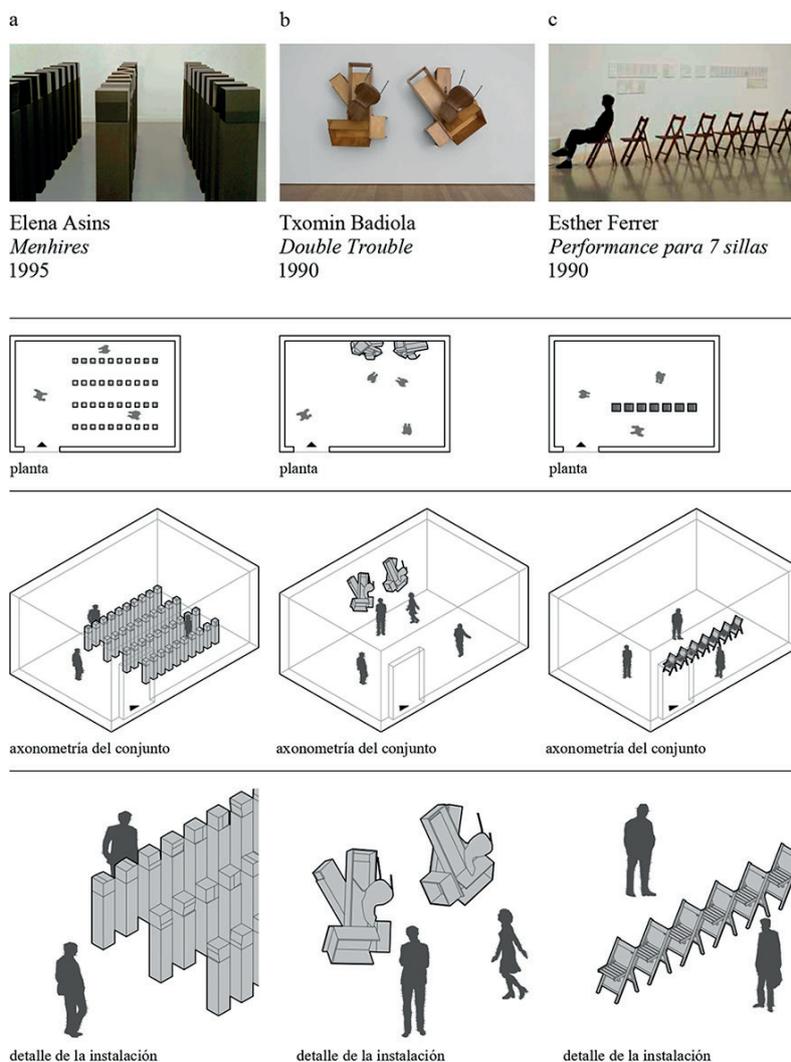


FIGURA 2. ANÁLISIS GRÁFICO DE INSTALACIONES QUE INTEGRAN LA CATEGORÍA «OBJETOS DE LA ACCIÓN». Fuente: elaboración propia

27. ORTIZ ECHAGÜE, Javier & ALONSO PEDRERO, Fernando: «Elena Asins. Menhires», *Cuadernos Coleccionables del Museo de la Universidad de Navarra*, 24 (2018), p. 1.

28. MADERUELO RASO, Javier: «Menhir dos. Catálogo de la exposición Menhir dos, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1995», en BORJA VILLEL, Manuel (dir.): *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2011, p. 301.

La espacialidad que deriva de la cuidada disposición de las estructuras «megalíticas», tampoco está lejos de los postulados de Robert Morris, escultor «mínimal», quien se mostró partidario de una experiencia basada en la relación entre sujeto y objeto. Algo que en su momento desencadenó una rápida contestación desde la crítica, que acusó de «teatral» su visión, en buena manera justificada por la colaboración del artista con el colectivo «Judson Dance Theater» de Nueva York. Michael Fried fue quien más contundente se mostró en su respuesta a través de su ensayo «Art and Objecthood» de 1967, en el que consideraba la propuesta «minimalista» portadora de «una calidad teatral, una especie de presencia escenificada»<sup>29</sup>. La obra de Asins puede hallarse en un plano de interpretación afín desde el que, como consecuencia de la introducción de elementos objetuales en el espacio real, se descubre una experiencia «literalista»<sup>30</sup> que involucra al espectador como sujeto en términos de actor teatral. Una lectura que apuntaría así hacia el referido encuentro que se produce entre objeto y espectador, sobre el que profundiza Fried:

La sensibilidad literalista es teatral porque, para empezar, le preocupan las circunstancias concretas en las que el espectador se encuentra con la obra literalista. Morris lo plantea de forma explícita. Mientras que en el arte anterior «lo que debía obtenerse de la obra se localizaba estrictamente en su interior», la experiencia del arte literal es la de un objeto que, casi por definición, incluye al espectador<sup>31</sup>.

La confirmación de esa hipótesis viene de la mano de la propia Asins, al afirmar que nociones como «danza», «ritmo» y «cuerpo» son aspectos que interioriza el espectador. Aspectos que también se ponen de manifiesto en propuestas que incorporan objetos de uso cotidiano que, liberados de sus fines principales, hacen del espacio un ámbito teatral para el espectador que los recorre. Ejemplo de esto lo encontramos en autores como Pere Noguera (1941) quien, próximo al «arte povera», se apropió en su trabajo de esos objetos domésticos, que cubrió de barro para poner de manifiesto el estado cero de la tierra. Se trató de una práctica que Noguera inició a finales de los setenta, popularizada en su producción bajo el nombre de «enfangada».

Txomin Badiola (1957) es otro de los artistas que recurre a objetos reales, los cuales combina con una amplia gama de materiales e imágenes, en una suerte de «collage». Algo que se reconoce en obras como «Double Trouble», realizada en 1990, en la que Badiola integra dos sillas en sendas estructuras de madera sobre la pared. Con esos elementos, que emplea a través de recursos como la repetición o la fragmentación, la instalación constituye el motor en la activación del movimiento del espectador, que observa el conjunto en sus proximidades, no sin cierto desconcierto (FIGURA 2b). El espectador se mueve libremente, tratando de recomponer un discurso ideado por el artista, al que conducen determinados objetos y fragmentos.

---

29. Se emplea en el estudio una edición publicada en 1995. FRIED, Michael: «Art and Objecthood, 1967», en Battcock, Gregory (dir.): *Minimal Art: a Critical Anthology*. Berkeley, University of California Press, 1995, p. 127.

30. Se recurre al término «literalista», tomado de las traducciones de Morris y Fried, aunque se entiende que sería más adecuado emplear en su caso «diegético» o «narrativo».

31. FRIED, Michael: *op. cit.*, p. 125.

Se avanza así una visión que sitúa a dicho espectador en el centro de la obra, ofreciéndole estímulos de percepción. Una acción «performativa» que se presenta como tal en la «Performance para 7 sillas» que Esther Ferrer (1937) produjera en 1990, donde la presencia de un sujeto es fundamental en la obra. Ésta constaba de unas instrucciones para su ejecución, organizadas en cinco movimientos de varias secuencias cada uno. Un guion para cualquier espectador que asume el rol de actor en su acción, y que vuelve a hacer emerger visiones de lo «teatral». Aunque las sillas por sí solas en el espacio pueden provocar ciertos efectos de extrañamiento, propios del formato del «ready-made», la propuesta busca una interacción del público experiencial (FIGURA 2C). Aunando espacio, tiempo y presencia, Ferrer añade a su propuesta inmersiva una cualidad de «libertad» en la acción, multiplicadora de sensaciones individuales. Según la autora, si el espectador «hace su propia versión» modificando las instrucciones, la acción «es mucho mejor»<sup>32</sup>. En definitiva, la participación del público resulta fundamental para que la obra exista en toda su dimensión, que se revela en un arte entendido como vía de conocimiento.

Tras lo analizado, puede afirmarse que el carácter escultórico y el performativo convergen con unas propuestas, que se descubren como partituras espaciales y conducen a una integración plena de la acción del espectador. Transitando respectivamente por los ricos lenguajes desplegados por el arte «minimalista» y de la «performance», y consiguen consumir una redefinición del objeto en beneficio de experiencias inmersivas. Con ello se transforman antiguos cánones de lo artístico, quizás por la influencia experimental que, en muchos casos, marcaron los primeros años de sus trayectorias artísticas<sup>33</sup>. Las propuestas analizadas en este punto representan, en los términos expresados, un primer estadio en la disolución objetual. Procesos paralelos que parten de objetos de diferente naturaleza, y que consiguen traspasar los límites de su presentación y privilegiar la acción del espectador.

## TRABAJOS ARQUITECTÓNICOS: INTEGRACIÓN DE LAS ESCALAS DEL CUERPO

En el progresivo desplazamiento del objeto por la presencia activa del cuerpo humano ante una obra, cobran fuerza aquellas propuestas en las que el espectador participa, ya no con una acción orquestada desde distintos elementos integrantes, sino a través de un proceso de identificación-comparación con estructuras desplegadas en el espacio. Como transición con la categoría anterior, la obra de Miquel Navarro (1945) se inscribe en una práctica que indefectiblemente conduce a una comparación sistemática con el cuerpo humano. Una de sus obras seleccionadas,

32. RASSEL, Laurence & VILLAESPESA, Mar: «Entrevista a Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta», en Rassel, Laurence & Villaespesa, Mar (dirs.): *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2017, p. 58.

33. Asins había fundado el grupo «Castilla 63», y en 1967 se integró en el grupo multidisciplinar «Cooperativa de Producción Artística y Artesana», junto a Julio Plaza, Ignacio Gómez de Liaño, Lugán o Julián Gil. Por su parte, Ferrer participó activamente en el grupo «Zaj», que habían creado en 1964 Juan Hidalgo y Walter Marchetti.

«Industrial urbano» de 2003, constituye, a medio camino con el objeto escultórico, una muestra representativa de sus ciudades en miniatura. Se alude a construcciones arquitectónicas, que bien podrían remitir a imágenes de su memoria, y que se despliegan en el espacio con pequeñas formas articuladas en un orden superior y totalizador. Así pues, podría decirse que, en el encuentro entre esa obra y el público, e integrando aquellos niveles perceptivos relativos a la escala implícitos en la comparación de los cuerpos, la propuesta de Navarro es capaz de erigirse como nexo de unión entre la realidad exterior y aquella imaginaria que se reproduce en un espacio miniaturizado (FIGURA 3a). Las formas verticales conectan física y mentalmente con el cuerpo humano en su posición erguida, y ordenan el espacio en el que este se orienta.

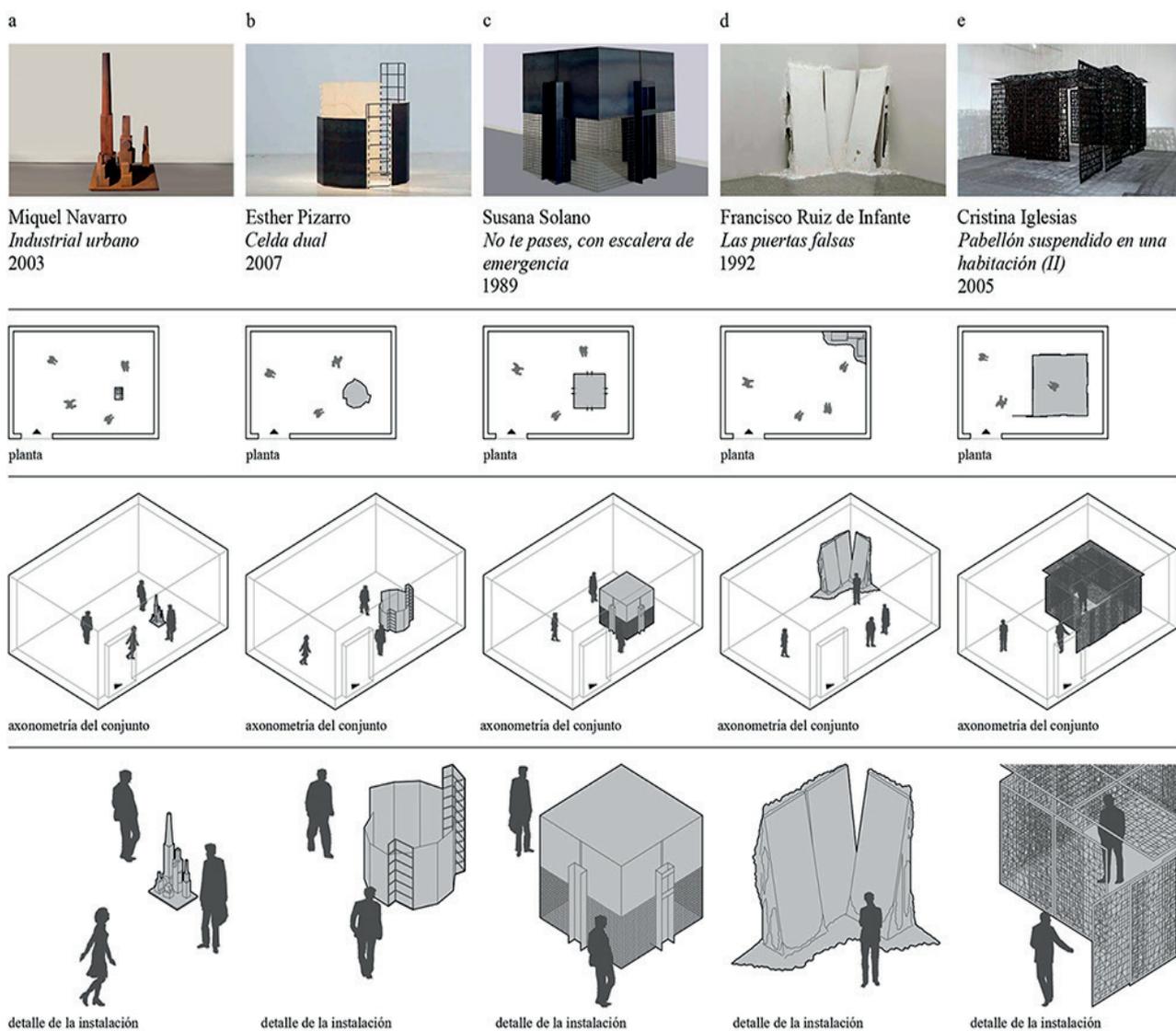


FIGURA 3. ANÁLISIS GRÁFICO DE INSTALACIONES QUE INTEGRAN LA CATEGORÍA «TRABAJOS ARQUITECTÓNICOS». Fuente: elaboración propia

Recuperando aspectos «antropomórficos» que quedan integrados en dicha comparación, muchos de estos trabajos se erigen desde una apariencia totémica, que evoluciona progresivamente hasta la estructura del pabellón, y que remite igualmente a la figura humana. En esa senda parece inscribirse la obra «Celda dual» que Esther Pizarro (1967) presentara en 2007, que conjuga los dos componentes fundamentales de su trabajo en lo tridimensional, concretados en espacio y materia<sup>34</sup>. En su combinación de materiales como el hierro y el fieltro, la propuesta se configura como una suerte de celda que acentúa la sensación de espacialidad, y obliga a los espectadores en su experiencia a sentirse dentro o fuera<sup>35</sup> (FIGURA 3b). Acorde a su enfoque creativo<sup>36</sup>, la obra puede representar la búsqueda de Pizarro «por entender el significado y la relación entre el ser humano y el espacio que habita, y el reflexionar sobre cómo nos movemos en el mundo»<sup>37</sup>. A pesar de sus medidas dimensiones, esconde en su materialización gran parte de las investigaciones de la artista que ponen el foco en la ciudad, y que podrían traducirse en una identificación del cuerpo humano con la materia, y la ciudad con el espacio. Más allá de sus logros en la simbiosis interdisciplinar<sup>38</sup>, la obra de Pizarro destaca por abordar el tratamiento de la figura humana desde la escala que establece el trabajo.

Dentro de una narrativa visual, la obra se despliega constructivamente como un organismo vivo, en cuyo interior se condensa una espacialidad de tal magnitud que se relaciona con la corporalidad del espectador. Así se reconoce también en la propuesta que Susana Solano (1946) presentara en 1989 bajo el título de «No te pases, con escalera de emergencia», materializada como una especie de jaula de chapa y malla de acero, que descubre un espacio contenido, visible únicamente desde la mitad inferior. Con una entidad constructiva ligeramente superior a la obra de Pizarro, Solano emplea las técnicas de soldadura y forjado industrial en las que se había adentrado desde mediados de los ochenta, y que se pusieron de relieve con su participación en la «XLIII Bienal de Venecia» de 1988, una muestra en la que la representación española no solo corrió a cargo de Susana Solano, sino que contó también con la presencia de Jorge Oteiza<sup>39</sup>. Con resonancias de una tradición escultórica vasca, la construcción de Solano se resuelve como una pieza más ligera de lo que aparenta ser. Su vocación se orienta más bien a ser un

34. PARDO PÉREZ, Tania: «Una conversación entre Esther Pizarro y Tania Pardo. Sobre cartografías, derivas y ciudades», en PARDO PÉREZ, Tania (dir.): *Esther Pizarro. Derivas de ciudad, cartografías imposibles*. Fuenlabrada, Ayuntamiento de Fuenlabrada-Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART), 2013, p. 40.

35. HONTORIA BERASATEGUI, Javier: «La altura del vacío», en Ponce Martín, Raquel (dir.): *Esther Pizarro. Redes de contención*. Madrid, Galería Raquel Ponce, 2007, p. 5.

36. Según ha expresado la autora, no entiende su trabajo en los límites que define estrictamente la creación escultórica: «Podría decir que soy escultora, pero creo que hoy en día encorsetarnos bajo una única definición es muy complejo; prefiero hablar de un límite fluido». Citado en PARDO PÉREZ, Tania: *op. cit.*, p. 40.

37. *Ibidem*.

38. A este respecto destaca su colaboración en 2004 con Nieto Sobejano Arquitectos, en la realización del paramento exterior del «Palacio de Exposiciones y Congresos de Mérida». Un bajo relieve de 5.200 m<sup>2</sup> de paneles de hormigón prefabricado que, bajo el título «Epidermis arqueológica», alude al pasado romano de la ciudad.

39. Ambos artistas, figuras de generaciones escultóricas diferentes, fueron merecedores ese mismo año del «Premio Nacional de Artes Plásticas» y el «Premio Príncipe de Asturias de las Artes», respectivamente. CALVO SERRALLER, Francisco (1988): «Presentado el pabellón español de la Bienal de Venecia», en:

[https://www.elpais.com/diario/1988/06/11/cultura/581983211\\_850215.html](https://www.elpais.com/diario/1988/06/11/cultura/581983211_850215.html) [26.03.2021].

elemento arquitectónico que, por su escala, es capaz de traducirse en un espacio de «intimidad» para el espectador (FIGURA 3c).

Trabajos como los anteriores constituyen ejemplos significativos en la superación de lo objetual a la que había quedado reducida la creación escultórica de manifestaciones precedentes. No cabe duda que a ello contribuyó el empleo de los nuevos materiales y técnicas industriales que trajo consigo la modernidad vanguardista, que habrían posibilitado aumentar la escala creativa en su construcción. Javier Maderuelo ha relatado en sus investigaciones la «metamorfosis» de la escultura desde mediados del siglo XX, y entre sus apreciaciones destaca que fue a finales de los sesenta cuando se detectó una incipiente proliferación de trabajos, «capaces de rivalizar visual e incluso físicamente con las obras arquitectónicas a título de experiencia espacial autónoma»<sup>40</sup>. En su configuración encuentra Maderuelo las claves que conducían lo objetual hacia una espacialidad hasta entonces solo empleada en la arquitectura. Sin embargo, parece que es en su conexión con el espectador donde la escala adquiere mayor protagonismo, desde los efectos de su presentación física:

Los «efectos de presencia y evidencia» se originan al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador. [...] Un objeto se presenta como grande si la mirada no lo puede envolver, y se aprecia como pequeño si puede ser abarcado completamente. El espacio entre el sujeto y el objeto que se compara está implicado en dicha comparación, requiriendo cada tipo de objeto, por el volumen que ocupa, una cantidad de espacio determinado a su alrededor<sup>41</sup>.

Esa comparación también se produce en casos en los que se hace explícita la referencia a elementos arquitectónicos en su tamaño habitual, reconocible por el espectador. Este sería el caso de Francisco Ruiz de Infante (1966) que, con «Las puertas falsas» de 1992, ejemplifica la creación de espacios emocionales, desde la alusión a elementos como puertas. Con materiales comunes de la construcción, como madera y escayola, Ruiz de Infante evidencia una cotidianeidad que, en su presentación aislada, ofrece ciertos efectos de extrañeza. Así mismo, en la obra seleccionada aflora una estética de lo inacabado, que presenta un lugar de reflexión para el público desde su posición en esquina (FIGURA 3d). En última instancia, la obra puede interpretarse además como fragmentos de las paredes en las que se apoya, despegados de las mismas con un ligero adelantamiento, que genera un nuevo ámbito espacial dentro del contenedor expositivo. Un mecanismo espacial al que recurrió Cristina Iglesias (1956) con sus obras de la serie «Wall Construction», presentadas ante el público en eventos como la «XLV Bienal de Venecia» de 1993.

Existen casos en los que la escala adquiere tal dimensión, que permite entrar al espectador en su espacialidad interna. Una decisión que la hace por tanto habitable y que conduce al sujeto a una experiencia que no se basa tanto en la comparación

---

40. MADERUELO RASO, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Ediciones Akal, 2008, p. 87.

41. *Idem*, pp. 92-93.

con su cuerpo, sino en su integración plena en la instalación. Iglesias lo ejemplifica perfectamente con su «Pabellón suspendido en una habitación (II)», realizado en 2005, que entraña una exploración sobre las posibilidades del habitar y la sensibilidad del espacio. Aunando tales intereses, el pabellón de Iglesias se aproxima a una definición personal de «lugar», entendido como una intervención «que pretende provocar percepciones en el espectador que le conmuevan, que le despierten esos sentidos que a veces tenemos más dormidos, pero que están ahí»<sup>42</sup>. Se transforma así en un «lugar» de ficción para el espectador, que se ve inmerso en un mundo imaginario e individual, donde el manejo de la luz tamizada es esencial para mantener la experiencia suspendida entre lo real y lo virtual. Así, el descubrimiento de la espacialidad a través del movimiento y la percepción pone de nuevo al sujeto en el centro de la obra, al cual se le ofrecen estímulos inquietantes, motivados por la superposición inestable de celosías que reproducen textos evocadores (FIGURA 3E). En definitiva, fenómenos que hacen sensorial la experiencia.

La configuración del pabellón permite profundizar en conceptos arquitectónicos alternativos como interior y exterior, característicos de la tipología. No en vano, estudios como el que efectúa Lynne Cooke relacionan sus estructuras desde esa perspectiva con los pabellones del artista estadounidense Dan Graham, quien ampliaba esos aspectos con nociones vinculadas a la influencia sobre el entorno o la privacidad del usuario<sup>43</sup>. Sin embargo, la referencia más clara la encuentra Cooke en el pabellón que Mies van der Rohe diseñara para la «Exposición Internacional de Barcelona» de 1929, reconstruido en su emplazamiento original en 1986<sup>44</sup>. Los planos pétreos que el arquitecto alemán hubiera articulado desde el espacio pueden identificarse con las pantallas que Iglesias agrupa en distintas combinaciones, suspendidas en este caso y apoyadas en otros. En todo caso, lo que parece claro del pabellón de Iglesias es la ampliación de escala en una propuesta que incorpora al espectador, con objeto de guiarle en un recorrido que traza como experiencia individual.

A la vista de lo anterior, comprobamos cómo la fuerte presencia física reclamada por los artistas «minimalistas» con sus objetos introdujo la escala en los debates creativos, con gran repercusión en obras posteriores. Propuestas que, de manera diferenciada, restan importancia a la rotundidad de una forma elemental, en la creación de unas construcciones más abiertas que disuelven todo rasgo de naturaleza objetual. Una presentación que no solo lleva a las obras analizadas a relacionarse dimensionalmente con el contenedor arquitectónico que las sirve de soporte, sino que se muestran en una disposición que conduce al cuerpo humano a medirse con ellas. Con sus distintas configuraciones particulares, las obras analizadas reúnen lo sensitivo y lo experiencial mediante el recurso a las escalas del cuerpo de un sujeto espectador, que efectúa un recorrido único donde se le invita a agudizar sus sentidos.

42. GÁRATE, Antonio & HERRANZ, Alejandra (2013): «Entrevista a Cristina Iglesias», en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-tarde-en-24-horas/tarde-24-horas-cultura-24-06-02-13/1684495/> [26.03.2021].

43. COOKE, Lynne: «Dentro y fuera. Una identidad estética en formación», en COOKE, Lynne (dir.): *Cristina Iglesias. Metonimia*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2013, pp. 62-63.

44. *Ibidem*.

## PROPUESTAS INMERSIVAS: ESTRATEGIAS PARA LO MULTISENSORIAL

A partir de los años noventa, toda una serie de trabajos rompieron definitivamente con la disposición en el centro del espacio de elementos de cualquier naturaleza, en favor de una lógica ambiental de imágenes, sonidos y movimiento, con capacidad de multiplicar los centros de atención en su descubrimiento. Una de las artistas ibéricas que mejor representa ese giro en el formato de la «instalación» es Eulàlia Valldosera (1963), quien establece con su obra un proceso espacio-temporal, basado en la superposición de pares opuestos como luces y sombras, sonido y silencio, o movimiento y estatismo<sup>45</sup>. Coreografías que toman como componentes lo inmaterial, en una puesta en escena inmersiva que se presta a la conexión de fragmentos de narrativas diversas. Con ese enfoque se presenta la obra «Envases: el culto a la madre», que Valldosera produjera en 1996, una de las cuatro «instalaciones» que integraban la serie completa reunida bajo el mismo título. La configuración del trabajo se fundamenta en la proyección de luces tras diversos envases de productos de limpieza, que en su intersección con la pared recrean una multiplicidad de sombras que evocan siluetas femeninas. Desde ese mecanismo, «la pared se convierte en el límite claro del espacio», y el suelo únicamente interviene «como plataforma neutra de recorrido libre por la sala»<sup>46</sup>. Un plano de acción que posibilita al espectador moverse por el espacio con libertad e interrumpir los haces de luz, «creando nuevos personajes que interactúan con los propuestos por la artista»<sup>47</sup> (FIGURA 4a). Como no podía ser de otro modo en una «instalación» de tales características, el espectador vuelve a ser protagonista.

Resulta especialmente destacado de esta «instalación», que en ningún momento se ocultan los mecanismos que posibilitan la escenografía, desvelándose los recursos de la artista que conducen a un cuestionamiento de su ingenio creativo. Según explica la propia Valldosera, «mostrar abiertamente esos mecanismos, recorrer la cortina de las bambalinas, es una forma de relativizar esa figura de poder en que se convierte la firma del artista»<sup>48</sup>. En cualquier caso, esa decisión se suma a toda una serie de factores incorporados en el trabajo de un elenco más amplio de artistas, que constatan una supervivencia de la ideología «conceptual» más canónica surgida en los sesenta. Este impulso a lo no necesariamente material vendría a asestar el golpe definitivo a aquellas manifestaciones fundamentadas en lo objetual, y en cierto modo formalista. Con ello se define un nuevo modelo de «instalación» que sigue latente en la actualidad, y que pone sus componentes al servicio de una experiencia no solo sensitiva, sino también mental. Según Sánchez Argilés:

45. RAMOS JULAR, Jorge: «Estrategias espaciales en Eulàlia Valldosera», en VV.AA.: *Intercambios. Seminarios de Investigación de Arquitectura*. Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2011, p. 27.

46. *Idem*, p. 35.

47. CHAVARRÍA DÍAZ, Javier: *Artistas de lo inmaterial*. Hondarrribia, Editorial Nerea, 2002, p. 100.

48. ENGUITA MAYO, Nuria & MARÍ RIBAS, Bartomeu: «Conversación con Eulàlia Valldosera», en ENGUITA MAYO, NURIA & MARÍ RIBAS, Bartomeu (dirs.): *Eulàlia Valldosera. Obras, 1990-2000*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2001, p. 189. Citado en SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *op. cit.*, p. 203.

Si ciertamente entendemos la práctica de la instalación como aquella centrada principalmente en la creación de escenografías a través de la distribución de elementos en el «continuum» espacio-tiempo, detectamos un tipo de instalación especialmente interesada en el despliegue masivo de dicha utillería y en la construcción de «obras totales». El resultado son unas instalaciones [...] que nos recuerdan que la experiencia estética cobra sentido en los modos de experiencia fenomenológica, y se forma en espacios materiales y mentales que van más allá del objeto autónomo<sup>49</sup>.

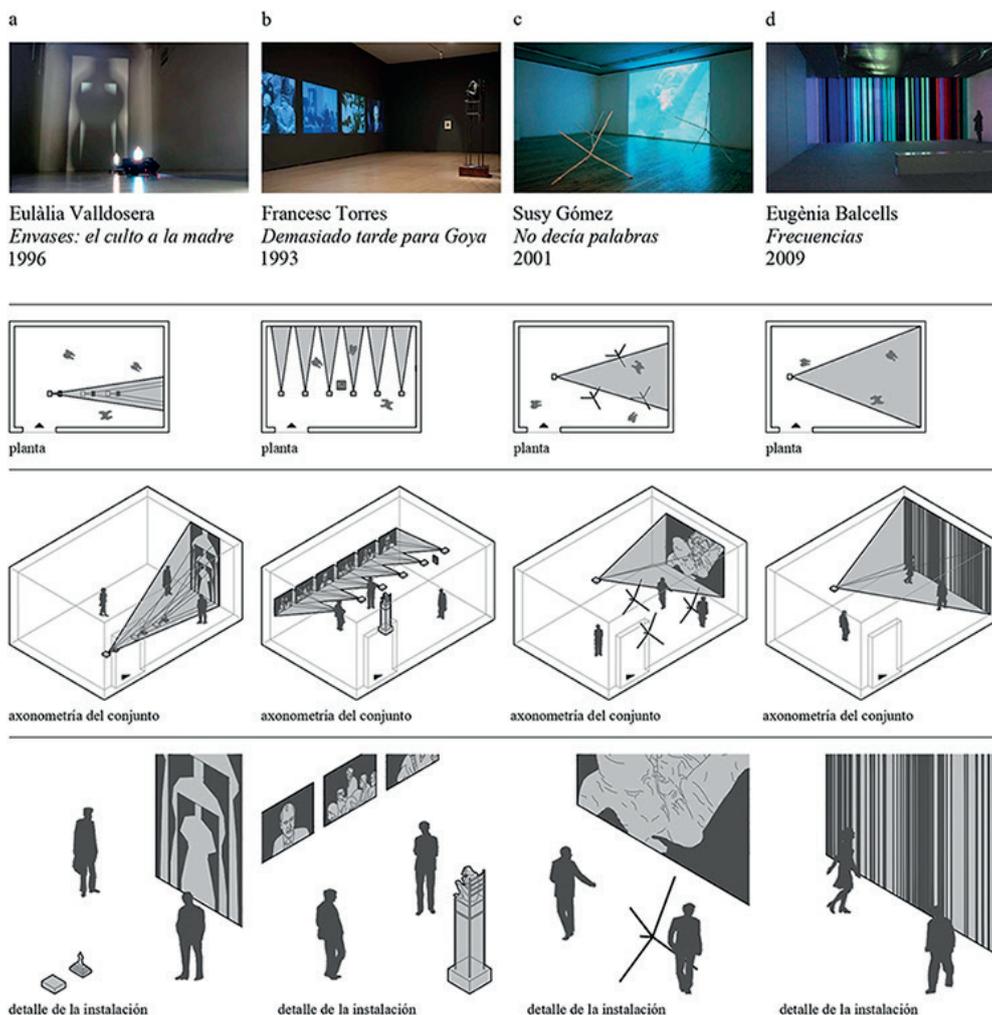


FIGURA 4. ANÁLISIS GRÁFICO DE INSTALACIONES QUE INTEGRAN LA CATEGORÍA «PROPUESTAS INMERSIVAS». Fuente: elaboración propia

Se deduce por tanto que el poder de estas «obras totales» es convocar al espectador en un encuentro espacial, que integra «pensamiento» y «sentimiento» a un mismo tiempo en el proceso de completar la obra por parte del público. Así pues, en toda esta serie de propuestas la presencia del espectador es indiscutible como elemento

49. SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *op. cit.*, p. 57.

fundamental de la obra, que interviene con la fisicidad de su cuerpo y empleando su bagaje emocional aprehendido desde los sentidos. Todo lo dispuesto en el montaje está ahí para ser descubierto por el espectador, que no solo lo interpreta desde su recorrido, sino que lo completa en su memoria de acuerdo con sus recuerdos y conocimientos sobre la temática expuesta. Atendiendo a las palabras de Boris Groys, es el espectador «el único que al final saca conclusiones y testa lo que tiene entre las manos»<sup>50</sup>. Entre los temas abordados, destaca la referencia a la sociedad, la creación o la naturaleza, sin olvidar aquellos temas relacionados con la mujer en sus diversas aproximaciones: identidad, sexualidad, igualdad o familia, entre otros.

En este sentido, Francesc Torres (1948) pone sus instalaciones audiovisuales al servicio de una crítica a determinados acontecimientos históricos, responsables de aquella sociedad a la que pertenece el espectador. Un espectador que, conectando con el discurso que Torres plantea, se ve obligado a reflexionar sobre todo aquello que ha marcado el devenir político y social. Este sería el caso en «Demasiado tarde para Goya», realizada en 1993, donde seis de los acontecimientos políticos más importantes del siglo XX según Torres<sup>51</sup>, se proyectan en seis vídeos ralentizados, haciendo de esas escenas imágenes casi estáticas. Esta proyección audiovisual todavía aparece acompañada de otros elementos de la creación más tradicional. Frente a esas imágenes, Torres incluye la escultura realista de un chimpancé sentado en una silla alta, que lo sitúa a la altura de visión de las proyecciones. Así mismo, la instalación incorpora el grabado de Goya titulado «Subir y bajar», de la serie «Los caprichos» que este realizara entre 1797 y 1799. Todos los elementos del conjunto persuaden al espectador para introducirle en el discurso crítico que Torres propone (FIGURA 4b). Al igual que el chimpancé, el público se ve forzado a contemplar esos hechos que, como Goya relata en su grabado, pueden derivar en consecuencias nefastas.

En el caso de Susy Gómez (1964), el lenguaje metafórico aparece para aludir a un proceso creativo desde el recuerdo de vivencias personales. En su trabajo «No decía palabras», del 2001, la artista parece presentar una metáfora del propio proceso creativo que entraña la pintura por inmersión, representado con el paisaje de su infancia: la cala San Vicente<sup>52</sup>. Resulta llamativo el título de la obra, coincidente con el de un poema de Luis Cernuda que fuera incluido en su obra de 1931 «Los placeres prohibidos». Una composición de versos libres, que insiste en la distancia entre la realidad y el deseo, y que pudo haber inspirado a Gómez en la concepción metafórica de su creación. En lo que respecta a su descripción física, la proyección de un vídeo de intenso azul turquesa invade una sala expositiva, que se complementa con ciertas estructuras a modo de estrellas dispuestas en su espacio delantero. La fuerza luminosa del conjunto sumerge así al espectador en una coreografía

50. GROYS, Boris: «The Artist as Consumer», en Barragán, Paco (dir.): *Deluxe*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2002, p. 56. Citado en SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *op. cit.*, p. 198.

51. Según recoge el Museo Guggenheim de Bilbao, esos acontecimientos son la Revolución Rusa de 1917, la subida al poder de Adolf Hitler en 1933, la Conferencia de Yalta de 1945, la proclamación del Estado de Israel en 1948, la Guerra de la Independencia de Argelia en 1963 y la subida al poder de Mijaíl Gorbachov en 1985.

<http://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/demasiado-tarde-para-goya> [06.06.2021].

52. MATUTE SÁNCHEZ, Inés (2004): «Emergentes. Pensamientos sobre el paisaje», en:

<http://www.espacioluke.com/2004/Diciembre2004/ines.html> [26.03.2021].

emocional por un paisaje mental, que recorre libremente e interpreta en un ejercicio de lectura personal (FIGURA 4c).

Por último, Eugènia Balcells (1943) se centra en algunas de sus propuestas más recientes en ver la realidad de una manera nueva, y propone un viaje hacia la memoria del universo. Según ha reconocido, «la tecnología no es más que una posibilidad de abrir nuevas ventanas; cada vez que el espectro tecnológico se ha ampliado, también nuestro sentido de la realidad y la manera de verla»<sup>53</sup>. Así lo aplica en «Frecuencias», de 2009, que reproduce los espectros de emisión y absorción de la luz por parte de los elementos químicos, poniendo de relieve la condición energética del color proyectado sobre una superficie<sup>54</sup>. Es así como se ofrece una lectura identificativa de cada elemento a partir de su rastro de luz, en una proyección secuencial de todos ellos que remite a la propia creación del universo. Se completa con la emisión de toda una serie de sonidos reales del Sol, la Luna y los planetas, que acompañan e intensifican los efectos del color como emisión de frecuencias. Al igual que en otras propuestas, aquí también tiene lugar una interacción del espectador con su silueta que, con la audición de sonidos, descubre su posición en el universo (FIGURA 4d). Cabe destacar que la «instalación» sea en sí misma una exploración de la materia, reconocida desde la emisión de sus espectros de luz. Un buen ejemplo para ilustrar la desmaterialización completa de lo físico, dentro del recorrido efectuado por la evolución de lo objetual que se aborda.

A partir de las «instalaciones» propuestas, se comprueba cómo los autores analizados introducen en el espacio sonido, luz y movimiento, generando una experiencia personal que invita a la reflexión. Con una amplia temática, sus obras conceden a la memoria un protagonismo destacado en la recomposición de una situación concreta. Un ejercicio mental que permite profundizar en sus significados desde los estímulos sensoriales recibidos, y cumplir con ello el fin último de una obra. Con ello, estas «instalaciones» se leen como escenografías que desencadenan los recuerdos de la memoria como activación de la mente, y propician una interpretación de cualquier aspecto de la vida como una coreografía emocional. Con ello se consolida un formato creativo que lleva a las más altas cotas de expresión las estrategias inmersivas y multisensoriales aplicadas a lo artístico, suprimiendo todo rastro del objeto entendido en su expresión tradicional. Una desmaterialización que remite a un espacio y tiempo inesperados para el espectador, que se integra en una «obra total».

---

53. LÓPEZ ROJO, Alfonso: «Eugènia Balcells. La ampliación de la mirada», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 97 (1993), p. 43.

54. BOSCH I JOSÉ, Eulàlia (2010): «Frecuencias. Dossier de prensa de la exposición Frecuencias, de Eugènia Balcells, Museo de Arte Contemporáneo de Gas Natural Fenosa, A Coruña, 2010», en: <https://docplayer.es/54096209-Dossier-de-prensa-eugenia-balcells-museo-de-arte-contemporaneo-de-gas-natural-fenosa.html> [26.03.2021].

## CONCLUSIONES

Los ejemplos analizados gráficamente en este trabajo, aunque limitados al panorama nacional, sirven para visualizar la singular oscilación desde el objeto, entendido como pieza escultórica autónoma según la concepción clásica, hasta desembocar en el formato más espacial y desmaterializado de la «instalación», portadora de valores relacionales. Desde una selección significativa, que en ningún caso pretende excluir otras obras e interpretaciones que exceden un mero estudio de casos, se ha cartografiado, en estadios progresivos, el referido proceso de desmaterialización desarrollado por el «objeto». Un transcurso en el que puede apreciarse cómo la información y los sistemas perceptivos reemplazaron a las tradicionales preocupaciones formales de composición, color y técnica, en favor de la inmersión plena del espectador como sujeto indispensable en la compleción de una obra. A partir de las secuencias analizadas, que no catalogan a ninguno de los artistas por la amplitud y variedad creativa de sus trayectorias, se confirma la relación unívoca entre ese salto que se produjo del «objeto» a la «instalación», y la sustitución de lo material por lo sensitivo. Un hecho que lleva a corroborar lo oportuno del término «desmaterialización», propuesto por Lucy Lippard a finales de los años sesenta, en referencia a la evolución experimentada por todas aquellas propuestas que han vertebrado el estudio.

Finalmente, por las particularidades del formato y los temas tratados, se detecta una recuperación del realismo y el «ilusionismo» que el arte «minimalista» había tratado de erradicar con sus objetos, y que lo «pop» preservó y transmitió a manifestaciones posteriores. Una lectura que, de algún modo, viene a corroborar lo sostenido por el crítico e historiador del arte Hal Foster en *El retorno de lo real*<sup>55</sup>, y hace al espectador protagonista de una experiencia que es plenamente inmersiva y multisensorial. En consecuencia, y con una voluntad integradora, la «instalación» confirma el deseo de convocar los sentidos de un público, cuya presencia física, móvil y activa aparece inherente a la creación contemporánea en nuestros días. Así pues, la naturaleza sensitiva del formato se pone en primer plano, y se consolida como una nueva estrategia creativa de raíz fenomenológica, que atrás deja al objeto.

---

55. FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

## REFERENCIAS

- ASINS, Elena: «Antecedentes más inmediatos», en BORJA VILLEL, Manuel (dir.): *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2011, pp. 268-271.
- BORJA VILLEL, Manuel & PEIRÓ CARRASCO, Rosario (2018): «Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición», en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/poeticas-democracia> [25.03.2021].
- BOSCH I JOSÉ, Eulàlia (2010): «Frecuencias. Dossier de prensa de la exposición Frecuencias, de Eugènia Balcells, Museo de Arte Contemporáneo de Gas Natural Fenosa, A Coruña, 2010», en: <https://www.naturgy.es/servlet/ficheros/1297091415242/40072.pdf> [26.03.2021].
- CALVO SERRALLER, Francisco (1988): «Presentado el pabellón español de la Bienal de Venecia», en: <https://docplayer.es/54096209-Dossier-de-prensa-eugenia-balcells-museo-de-arte-contemporaneo-de-gas-natural-fenosa.html> [26.03.2021].
- CHAVARRÍA DÍAZ, Javier: *Artistas de lo inmaterial*. Hondarribia, Editorial Nerea, 2002.
- COOKE, Lynne: «Dentro y fuera. Una identidad estética en formación», en COOKE, Lynne (dir.): *Cristina Iglesias. Metonimia*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2013, pp. 47-65.
- DÍAZ CUYÁS, José (dir.): *Encuentros de Pamplona, 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2009.
- ENGUITA MAYO, Nuria & MARÍ RIBAS, Bartomeu: «Conversación con Eulàlia Valldosera», en ENGUITA MAYO, Nuria & MARÍ RIBAS, Bartomeu (dirs.): *Eulàlia Valldosera. Obras, 1990-2000*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2001.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- FRIED, Michael: «Art and Objecthood, 1967», en Battcock, Gregory (dir.): *Minimal Art: a Critical Anthology*. Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 116-147.
- GÁRATE, Antonio & HERRANZ, Alejandra (2013): «Entrevista a Cristina Iglesias», en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-tarde-en-24-horas/tarde-24-horas-cultura-24-06-02-13/1684495/> [26.03.2021].
- HONTORIA BERASATEGUI, Javier: «La altura del vacío», en Ponce Martín, Raquel (dir.): *Esther Pizarro. Redes de contención*. Madrid, Galería Raquel Ponce, 2007, pp. 2-6.
- KRAUSS, Rosalind: «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (1979), pp. 30-44.
- LARRAÑAGA ALTUNA, Josu: *Instalaciones*. Hondarribia, Editorial Nerea, 2001.
- LIPPARD, Lucy R. & CHANDLER, John: «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12:2 (1968), pp. 31-36.
- LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid, Ediciones Akal, 2004.
- LÓPEZ ROJO, Alfonso: «Eugènia Balcells. La ampliación de la mirada», *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 97 (1993), pp. 38-43.
- MADERUELO RASO, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Ediciones Akal, 2008.
- MADERUELO RASO, Javier: «Menhir dos. Catálogo de la exposición Menhir dos, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1995», en BORJA VILLEL, Manuel (dir.): *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2011, pp. 297-301.

- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la «sensibilidad» postmoderna*. Madrid, Ediciones Akal, 1994.
- MATUTE SÁNCHEZ, Inés (2004): «Emergentes. Pensamientos sobre el paisaje», en: <http://www.espacioluke.com/2004/Diciembre2004/ines.html> [26.03.2021].
- ORTIZ ECHAGÜE, Javier & ALONSO PEDRERO, Fernando: «Elena Asins. Menhires», *Cuadernos Coleccionables del Museo de la Universidad de Navarra*, 24 (2018), pp. 1-4.
- PARDO PÉREZ, Tania: «Una conversación entre Esther Pizarro y Tania Pardo. Sobre cartografías, derivas y ciudades», en PARDO PÉREZ, Tania (dir.): *Esther Pizarro. Derivas de ciudad, cartografías imposibles*. Fuenlabrada, Ayuntamiento de Fuenlabrada-Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART), 2013, pp. 32-53.
- RAMOS JULAR, Jorge: «Estrategias espaciales en Eulàlia Valldosera», en VV.AA.: *Intercambios. Seminarios de Investigación de Arquitectura*. Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2011, pp. 25-44.
- RASSEL, Laurence & VILLAESPESA, Mar: «Entrevista a Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta», en Rassel, Laurence & Villaespesa, Mar (dirs.): *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2017, pp. 53-108.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: *La instalación en España, 1970-2000*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2006.
- VILLA ARDURA, Rocío de la: «En torno a la generación de los noventa», en ALIAGA ESPERT, Juan Vicente & MAYAYO BOST, Patricia (dirs.): *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. León-Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)-This Side Up Libros, 2013, pp. 261-274.
- VV.AA.: «Spagna: Avanguardia artistica e realtà sociale, 1936-1976», en Gregotti, Vittorio (dir.): *La Biennale di Venezia, 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*. Venezia, La Biennale di Venezia-Alfieri Edizioni d'Arte, 1976, pp. 175-186.
- WATKINS, Jonathan: «Installation is Everythings and Everythings is Installation», en BINGHAM, Juliet & MASTERSON, Piers (dirs.): *You Are Here. Re-siting Installations*. London, Royal College of Art, 1997.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 9

# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA



**Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art***

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)  
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY  
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT  
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA  
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO  
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19<sup>th</sup> Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA  
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS  
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN  
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA  
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL  
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ  
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ  
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO  
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO  
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR  
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

## Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL  
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ  
*Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)  
*Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS  
*En el nombre del padre...* Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO  
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

9



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

**491** SONIA CABALLERO ESCAMILLA  
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

**515** SILVIA GARCÍA ALCÁZAR  
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

**535** JAVIER MATEO HIDALGO  
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century

**555** SERGI DOMÉNECH GARCÍA  
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

**585** IRENE VALLE CORPAS  
*On arrêt tout et on réfléchit.* La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

**609** PEDRO DE LLANO NEIRA  
*In Search of the Miraculous:* la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

## Reseñas · Book Reviews

**647** ELENA PAULINO MONTERO  
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

**651** JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA  
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

**653** ALBERTO GARCÍA ALBERTI  
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

**657** ÓSCAR CHAVES AMIEVA  
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

**661** ADOLFO BALTAR-MORENO  
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*