

Muñoz y Shiota. El arte instalativo como estrategia y fundamentación

Maria del Mar Garcia-Jimenez

Espanha. Artista visual y profesora de dibujo. Doctora en Arte y Patrimonio por la Universidad de Sevilla, miembro del grupo de investigación Arte Plástico, Secuencial, Experimental de Estampación y Nuevas Tecnologías. Teoría y Praxis (HUM337). Sus principales líneas de investigación se centran en las posibilidades de las hibridaciones entre las Artes Contemporáneas, los Media y las Nuevas Tecnologías, así como en sus implicaciones sociopolíticas y culturales.

mgarcia35@us.es

MUÑOZ E SHIOTA. A ARTE DA INSTALAÇÃO COMO ESTRATÉGIA E FUNDAMENTO

Resumo

Este artigo examina o modo como as instalações artísticas de Juan Muñoz e Chiharu Shiota utilizam a potencialidade das narrativas próximas e das numerosas e influentes metáforas espaciais para estabelecer pontos de partida que induzem reflexões sistemáticas e frutíferas. Como resultado do texto *Estética de la Instalaciones* (2018) de Rebentisch, observa-se também a eficácia das encenações imponentes e ousadas de ambos os autores como exemplos de uma expressão plástica que transgride os limites das categorias tradicionais e contemporâneas da arte.

Palavras chaves

Instalação artística, Juan Muñoz, Chiharu Shiota, narrativa, metáfora, gênero artístico.

MUÑOZ Y SHIOTA. EL ARTE INSTALATIVO COMO ESTRATEGIA Y FUNDAMENTACIÓN

Resumen

Este artículo interroga la manera en que las instalaciones artísticas de Juan Muñoz y Chiharu Shiota utilizan la potencialidad de las narrativas cercanas y de las numerosas e influyentes metáforas espaciales para instaurar puntos de partida inductores de reflexiones sistemáticas y fructíferas. A raíz del texto *Estética de la Instalación* (2018) de Rebentisch, también se observa la eficacia de las imponentes y atrevidas puestas en escena de ambos autores como muestras de una expresión plástica que transgrede los límites de las categorías tradicionales y contemporáneas del arte.

Palabras claves

Instalación artística, Juan Muñoz, Chiharu Shiota, narrativa, metáfora, género artístico.

MUÑOZ AND SHIOTA. INSTALLATION ART AS A STRATEGY AND SUBSTANTIATION

Abstract

This article examines the way in which the artistic installations of Juan Muñoz and Chiharu Shiota use the potentiality of close narratives and of the numerous and influential spatial metaphors to establish starting points that induce systematic and fruitful reflections. As a result of the text *Estética de la Instalaciones* (2018) by Rebentisch, the effectiveness of the imposing and daring stagings of both authors is also observed as examples of a plastic expression that transgresses the limits of traditional and contemporary categories of art.

Keywords

Artistic installation, Juan Muñoz, Chiharu Shiota, narrative, metaphor, artistic genre.

Introducción

La instalación reconoce a un movimiento cultural contemporáneo y heterogéneo que cuenta con una vertiente artística la cual rechaza la noción ortodoxa de obra de arte o su codificación tradicional dentro de los géneros plásticos tradicionales, resultando difícilmente clasificable (Valesini, 2016, p. 137). Desde el punto de vista del papel desempeñado en la esfera artística, la referida desvinculación a un determinado marco categorial entraña una controversia mucho más amplia y compleja que el simple hecho de disponer una mera connotación plástica. Pero, ante la necesidad de una definición acabada sobre la expresión creativa, nos referimos aquí a una realidad consensuada de la manifestación como la compilación de medios o amalgama de disciplinas tales como la fotografía, pintura, escultura, video, grabados, dibujos, sonidos o *performance*, dirigidas a sostener diferentes narrativas o discursos (Román y Rodríguez, 2019, p. 15). La combinación de estos medios suele adoptar una configuración espacial tridimensional que imposibilita la percepción y/o experimentación simultánea de su totalidad. De ahí que el recorrido por estas arquitecturas espacio-temporales demande una participación activa de mirada espacial por parte del espectador.

De igual forma, Rebentisch logra esquivar a lo largo del ensayo *Estética de la Instalación* (2018) cualquier registro de la instalación como género plástico definido. Por el contrario, intenta explicar la realidad del hecho artístico con vistas a que este no se vea forzado a renunciar a la autonomía, de cara a ajustarse a los convencionalismos de la producción artística contemporánea. Esto es, dar la talla como un tipo de producción concretizada dentro del entorno artístico por su 'desdiferenciación' -explicado en términos biológicos, ya que está claro que el arte actúa semejante a un proceso orgánico-, en paralelo a incluir la perspectiva de la audiencia. Sea como fuere, la instalación artística expone a un fenómeno inequívocamente versátil, crucial y de amplio alcance para el actual sistema de arte. Por lo que se refiere a las estrategias productivas de aquellos creadores emplazados formalmente bajo el paraguas de la inventiva, en sí, despliegan un inmenso abanico de posibilidades que, a su vez, se traduce en una infinitud de universos creativos. De entre ellos, los principios orientadores de este análisis fijan el foco de exploración en las expresiones instalativas multidisciplinares elaboradas por dos autores: las puestas en escena de narrativas teatrales sostenidas y textualmente afines a la instalación

artística realizadas por el desaparecido Juan Muñoz (1953-2001); y Chiharu Shiota (1972-) afamada a razón de montajes de objetos cotidianos que esboza metafóricamente el estado emocional y al mundo interior.

Autonomía y libertad

La instalación artística propiamente dicha nace entre las décadas de 1960 y 1970, inmersa en las corrientes culturales surgidas de las rupturas propiciadas por una postmodernidad incipiente que posibilita el desarrollo de nuevos formatos artísticos. Así por ejemplo, Allan Kaprow (1927-2006), en la década de los sesenta, comienza a manejar mecanismos inherentes a la instalación en trabajos que no distinguen jerarquías con la función de un público activo. Si bien, el término como tal se generaliza en la década de los setenta, en el preciso momento en que varios artistas producen piezas que no se ajustan a los patrones de exposición a la usanza de museos o galerías de arte.

En todo caso, la instalación eclosiona flanqueada por el célebre conflicto formalista protagonizado por Greenberg (2006) y Krauss (2002) a propósito de la trascendencia del medio. Conjuntamente, coexiste con el aumento y generalización del discurso autorreferencial del arte (UNAM, s.f.) y el fin del mismo declarado por Danto (2013) con posterioridad a su más que famoso ‘momento epifánico’ acaecido tras la contemplación de *Las Cajas Brillo* de Warhol (fig. 1). Recordemos que la hipótesis del teórico del arte tras los resultados de dicho episodio de revelación apunta a la incapacidad para discernir a una obra de arte de su referencia no artística. Y que este rasgo observado en la genuina instalación *pop* le permitió advertir que el desarrollo artístico había alcanzado su punto álgido. En consecuencia, *Las Cajas Brillo* expusieron una problemática determinante en torno a la diferenciación entre una obra de arte y un objeto no artístico.



Figura 1 - Andy Warhol. *Las Cajas Brillor* (1964). Fuente: <https://cutt.ly/7H4zpQt>.

Conviene, sin embargo, advertir, que con anterioridad pueden identificarse regímenes creativos que reconoce a la performatividad de una instalación en precedentes que anticipan la transformación y expansión del territorio de las bellas artes. Entre otras muchas, las concepciones aplicadas por Marcel Duchamp (1887-1968) en *El Gran vidrio* (1926/1927) y en *Étant donnés (La cascada)* (1966) constituyen ejemplos bien conocidos que ponen en práctica el carácter performativo de las instalaciones. Y, por si ello fuera poco, entre otros muchos precursores se sitúan, indistintamente:

La inconclusividad del Futurist Cubist Collage; los readymades de Duchamp; el dada y las construcciones de Schwitters y Baader; El Lissitsky y los abordajes constructivistas del espacio; nuevamente Duchamp y sus contribuciones a las exposiciones surrealistas de 1938 y 1942; el ‘espacialismo’ de Fontana; el ensamblaje; los happenings; Klein y Manzoni; los tableros pop de Keinholz, Oldenburg, Segal y Thek; Fluxus; el minimalismo; el pop art; el arte Povera; el Process art; el conceptualismo; [...] (Oliveira en Rebentisch, 2018, p. 17).

Grosso modo, Rebentisch (2018) aspira a dotar a la instalación de un enfoque artístico que prevalezca sobre el objetivismo estético inmanente a las nociones modernistas, a la par de soslayar la determinación subjetivista del comportamiento estético. Para ello, la autora hace especial hincapié en los procesos de construcción y producción de la experiencia estética a expensas de la vinculación de esta con lo técnico-instrumental. De modo que el empeño subyacente en *Estética de la Instalación* (2018) no es otro que identificar y evidenciar la contribución de la instalación en el cuestionamiento del discurso y los problemas devenidos de la filosofía y la teoría del arte que, a la postre,

deriva un análisis sobre la disolución de las demarcaciones entre el arte y su autonomía (p. 10). Consecuentemente, la autora expone una premisa pertinente y substancial en torno a una de las cuestiones fundamentales de la creación contemporánea: fijar un estatus de la instalación dentro del régimen del arte equivale a abogar por una determinada noción del arte, poniéndose en entredicho al propio concepto de arte.

Es bien sabido que el arte, en su mayoría, asume un enfoque crítico propio referente al conocimiento o en relación a los acontecimientos contextuales de toda índole, vertiente que se ve reforzada en forma de distintas estrategias procedimentales y dialógicas. Considerando la anteriormente expresada ambigüedad de la instalación, la actualidad permite remitir al hecho creativo en aplicación a la más absoluta libertad de criterio productivo. En tal sentido, Rebentisch destaca que la libertad actúa como un resorte de autorregulación en función a la deriva semiológica de esta noción, que en la esfera de las artes redundaría directamente en el término autonomía. Por lo que, según la misma, parece perfectamente claro que la esencia de la autonomía y la libertad a título de motores de la práctica artística asientan un aspecto considerablemente volátil e indeterminado, que cristaliza según la índole representativa y conceptual constitutiva a cada obra.

Para precisar el marco teórico del ensayo, Rebentisch hace constar que sus razonamientos gravitan en torno a discursos de filósofos y críticos del arte cuyas doctrinas estéticas pueden arrojar luz sobre los debates actuales suscitados por las prácticas de la instalación. Especialmente distingue a pensadores de renombre como Adorno, Luhmann, Heidegger, Fried o Cavell, con miras a abordar lo que contempla como puntos focales individuales (medio, forma, espacio, tiempo, teatralidad, autonomía, intervención o especificidad de sitio). Por poner un ejemplo, recoge el testigo de Adorno y su legado, en lo que atañe al protagonismo del sujeto como impulsor dentro del ámbito artístico de las interacciones 'cosificadoras' originadas en los círculos sociales extrínsecos al mismo.

Por añadidura, la autora sugiere que hoy en día la autonomía no queda delimitada a la producción. Al expandirse las dos nociones -libertad y autonomía- a las subsiguientes exhibiciones y debates sobre la obra, ambas se formulan conforme a la experiencia específica entre el objeto artístico y el sujeto experimentador (p. 19). Así, y en la

opinión de la autora, la instalación instauro una modalidad artística manifestada en virtud de incontables criterios y numerosos discernimientos, y que se encuentra todavía en desarrollo (p. 10). A la vez, señala que no organiza a una obra, sino la potencialidad de esta con paradigmas que no constituyen ejemplos de un género artístico pues cada uno es, *per se*, un género nuevo (p. 19). De lo anterior, subraya la posibilidad de la existencia del arte como resultado de la experiencia estética que discierne al fenómeno plástico como el espacio integrador de desemejantes ópticas las cuales incorporan al observador de la obra. Sin duda alguna, esta noción enlaza directamente con los planteamientos *duchampianos* sobre la contribución del espectador al 'acto creativo' (Art Theory, 2022).

Por último, hay que reseñar la reflexión por parte de Rebentisch sobre la intermedialidad y su papel constitutivo en la obra de arte (p. 109). De esta guisa arbitra en otro aspecto especificador de lo intermedial: la transferencia y fusión de las particularidades de las expresiones y medios artísticos más o menos tradicionales adoptados (p. 142), toda vez que el punto de partida de autonomía estética se ajuste al proyecto modernista. De modo que, presumiblemente, no introduce una ruptura sino su continuación crítica que permite analizar las cualidades particulares de cada medio. Por añadidura, el término desafía el perímetro de la condición artística o no artística de una obra, recobrando vigencia las consideraciones de Danto (2013) correspondientes a las motivaciones artísticas durante el proceso de producción.

Juan Muñoz, el hacedor de historias

El artista madrileño Juan Muñoz fue ante todo un narrador, un creador/hacedor de historias. Nacido en el seno de una familia acomodada, se traslada a Londres en 1970 para estudiar en el *Central School of Art and Design* y en la *Croydon School of Art* (ArteInformado, s.f.). En 1981 obtiene una de las prestigiosas becas *Fulbright* que le brinda la oportunidad de estudiar en el *Pratt Graphic Center*, además de ser artista en residencia en el *PS1 Contemporary Art Center* de Nueva York (ArteInformado, s.f.). Una vez finalizada su formación, regresa a Madrid para trabajar como comisario de exposiciones. Acto seguido se adentra de lleno en una meteórica carrera profesional como escultor a nivel nacional e internacional, que culmina con la que sería su última

propuesta plástica, *Double bind* (2000) (fig. 2), ideada para su exposición en la *Turbine Hall* de la *Tate Modern Gallery* londinense (Meneu, 2002, p. 121).



Figura 2 - Juan Muñoz. *Double bind* (2000) (detalle). Fuente: Fundación Sorigué. <https://cutt.ly/KH4l8h2>.

Muñoz es considerado uno de los artistas figurativos más innovadores y relevantes del siglo XX. El fecundo impulso artístico del creador absorbe una amplia lista de fuente de inspiración, a saber, la mitología, la arquitectura, el cine, la literatura o la magia (Bozal, 2013, pp. 342-343). Sin menoscabo de su delicada obra gráfica y de sus textos ensayísticos, poéticos y teorías artísticas en los que destaca igualmente, las esculturas e instalaciones se presentan como protagonistas indiscutibles de una trayectoria truncada prematuramente. Desde un primer momento, destierra de su corpus creativo cualquier traza de categorización histórica, dotándolo de un nuevo código conceptual

e interpretativo. En consecuencia, sus figuras expanden su condición a producciones instalativas en consonancia con el análisis de Krauss (2002). Con todo y lo anterior, es natural que la fuerza motriz de una figura tan polifacética redunde *a posteriori* en el aliento creativo de otros artistas.

La sólida prospección ontológica formalizada por Muñoz gira en torno a ejes argumentales trascendentes e imperecederos como la existencia. La singularidad de su estilo artístico queda plasmada por representaciones de figuras humanas intrínsecamente realista que progresan a consecuencia de formas esféricas, enanos, ventrílocuos, fisgones o asiático prototípicos casi siempre con calvicie, estos últimos ejemplificados con precisión en la pieza *Many Times* (1999) (fig. 3). Resulta sorprendente comprobar que en la vertebración de la obra citada, la estatuaria de resina de poliéster uniforma a figuras que aparentan estar 'enterradas' al suelo a la altura de los tobillos. A pesar de ello, los rasgos orientales exteriorizan un talante plagado de gestos alegres y distendidos al tiempo que absortos o ensimismados en su propia realidad, lo que, sin lugar a dudas, los desliga completamente de la contextual. En el común de las creaciones de Muñoz, las figuras representan una amplia gama de expresiones congeladas, tendencia acentuada por la inclinación del artista a la discriminación cromática extrema de una paleta con predominio monocromático de tonos blancos, grises y, en pocos casos, con matices tierras. Pero, también, las escenografías instalativas de Muñoz se vale de estructuras narrativas que insta a la inmersión de la audiencia dentro del relato que les rodea y del que participan, aun cuando lo desconoce completamente, tanto como el significado específico de la obra. Son acontecimientos mímicos y silenciosos revelados a los asistentes a medida que se desplazan por el interior de la instalación. Sin importar el tema que aborden, un nuevo cosmos de significados indeterminados emerge del acervo de formas y espacio que, en manos del artista, se transforma en indagación irónica de monumentalidad evidente. En pocas palabras, si las narraciones describen acciones, estas obras de arte expelen una exuberante voluntad y condición narrativa.



Figura 3 - Juan Muñoz. *Many Times* (1999). Fuente: Museo Guggenheim Bilbao. Fuente: <https://cutt.ly/dH4zYIE>.

Visto lo anterior, la despersonalización reduccionista dispuesta por la estatutaria de Muñoz permite atisbar ciertas trazas de la esencia humana, aunque resulte imposible captarla íntegramente. Irónicamente, la humanidad aquí está fuera de toda duda. Así mismo, dicha despersonalización actúa como dispositivo artístico para que la audiencia cuestione su propia identidad (Hernandez Simal, 2016). Si, por lo general, su práctica creativa entre la teatralidad y la especificidad del sitio pone en marcha la disolución de las jerarquías culturales y categoriales entre escultura e instalación, *Double bind*, en particular, asienta un carácter paradigmático a partir del que tratar cualquier alteridad artística. Por lo tanto, esta muestra resulta particularmente adecuada para registrar las paradojas del ordenamiento global del arte tal y como ha quedado apuntado. Lo elementos constituyentes de *Double bind* toman cuerpo físico de la siguiente manera:

[...]una segregación espacial en base a niveles en cota y, concretamente, una sucesión de escenas en su nivel intermedio visibles tan sólo desde el inferior –donde se permitía circular libremente a los espectadores- a través de aperturas rectangulares en el plano común a ambas –techo para el nivel inferior y suelo para el intermedio. (Hernández Simal, 2015, p. 182)

De esta forma el autor, al igual que ocurre en *Many Times*, vuela a introducir a la audiencia en la obra y la transforma en un segmento cardinal del vacío omnipresente e imperante en su imaginario. Desde luego, tanto la complejidad laberíntica de espacios múltiples como los juegos ópticos integrados en esta obra suprimen toda posibilidad de un observador estático, inmanente al enfoque de la tradición artística (Hernández Simal, 2015). A este tenor se pone de manifiesto la predisposición de Muñoz por usar patrones ornamentales, juegos de equilibrios imposibles e ilusiones ópticas con intención de perturbar la concepción espacial del público. En última instancia, la magnitud de la pieza y su capacidad de asombro propicia un efecto desorientador en lo concerniente a la experiencia del espacio y el tiempo. Dentro de este esquema, la ordenación de las figuras “pueden mostrar una relación entre sí o ser indiferentes, pero siempre crean tensión en el espacio que hay entre ellas” (Meneu, 2002, p. 122).

Una vez más, Muñoz vía *Double Blind* sumerge o, más exactamente, engulle al visitante, en tanto muestra una realidad habitada involuntariamente por personajes de mutismo imperecedero. Al igual que otras ocasiones, el público se transforma en testigo de lo absurdo, en confidente de conversaciones mantenidas con susurros, gritos y risas silentes por motivos que ya nunca podrán ser desvelados. Y es así que la obra remite a un universo creativo que refuta las leyes y la hegemonía natural. Ello es debido a que las historias narradas por Muñoz no conquistan el carácter narrativo por sí mismas, sino por razón de aquellos asistentes que titubean ante la certeza de encontrarse frente a una simulación teatralizada que parece cuestionar lo experimentado como real.

Chiharu Shiota, metáforas de lo cotidiano

La japonesa Chiharu Shiota es una de las artistas con mayor proyección internacional de nuestro tiempo. Shiota es ampliamente conocida por crear instalaciones a gran escala de ingente delicadeza y dimensión poética, colmadas de indagaciones existencialistas. En su labor artística se distinguen la dimensión estética y la función esencial desempeñada por los objetos cotidianos y, en su conjunto, por la significación que encierran. Asimismo, aborda los retos planteados por las numerosas apariencias asociadas al lenguaje de la *performance* artística. En este sentido, *Becoming Painting* (1994) localiza un subterfugio que desemboca en un recorrido exploratorio

recurriendo al cuerpo propio que, en último extremo, trasvasa a la artista en sujeto y objeto plástico. Huelga decir que en este acto de sublimación resuena enérgicamente las turbadoras y dramáticas puestas en escenas de Ana de Mendieta (1948- 1985). En condiciones equitativas, instituye a un precede propio del posterior uso de lo vivencial y lo personal como estímulos artísticos. Nacida en Osaka, desarrolla su formación académica afín en la universidad privada *Kyoto Seika University*. Posteriormente, entre 1997 y 1999, acude a la *Hochschule für bildende Künste Hamburg – HFBK*- (Universidad de Bellas Artes de Hamburgo) y entre los años 1992 y 2004 a la *Universität der Künste Berlin -UdK*- (Universidad de las Artes de Berlín). En la actualidad vive y trabaja en la capital alemana.

Shiota acostumbra a erigir abrumadoras instalaciones en favor de explorar plásticamente la poética sensorial contenida en lo textil. El *leitmotiv* conceptual que se manifiesta en la mayoría de sus propuestas no es otro que escudriñar para, a continuación, materializar la complejidad y atemporalidad inherentes a los aspectos emocionales de la existencia humana, los deseos, lo onírico o la transferencia de los recuerdos. En un acto creativo entretejido de usurpación simbólica, lo espacio privados de lo pretérito penetra y coloniza la inevitabilidad del presente. Como resultado, las redefiniciones de la realidad que plasma en sus creaciones irrumpen en inmensas estructuras volátiles, al tiempo que repletas de majestuosidad y belleza sublime, que sumerge y arrastran a la audiencia a una especie de ensueño consciente. A la larga, la ambivalencia de sus creaciones se cataliza en diálogo artístico que supera cualquier frontera territorial y cultural.

La proyección internacional de Shiota se produce a raíz de su participación como representante de Japón en la 56ª edición de la Bienal de Venecia del año 2015, con la aplaudida instalación *The Key in the Hand* (fig. 4). La instalación reúne una gran cantidad de acervos constitutivos del trabajo de la artista en lo tocante la formulación espacial de sus piezas. El poderoso efecto estético que emana de sus trabajos adquiere aquí una faceta pictórica evocadora del estremecimiento de las pinceladas impresionistas. Indistintamente, coexisten las inquietudes esenciales, situacionales y las razones de la existencia humana con la impronta de la presencia que prevalece en el seno de la ausencia. En sí misma, está compuesta por una maraña masiva de hilos rojos con un total de 50.000 llaves suspendidas e imbuidas por un ambiente

idénticamente rojo, cruzado por embarcaciones de madera que simbolizan dos manos que atrapan una lluvia de recuerdos materializados por las innumerables llaves que caen del techo (Mariátegui Ezeta, 2015, p. 32). La estructura se une y combina de manera que se percibe como un artefacto plástico único y coherente que relaciona estrechamente a la superficie visual y la ubicación espacial. La precisa fundamentación en su lectura conceptual halla a las nociones del hogar, los recuerdos y la representación de experiencia personal que, en su conjunto, articulan unidades humanamente comunes de significado en pro de un diseño estéticamente planificado que permite al concurrente supeditarse por completo a su intuición.

En nuestra vida diaria, las llaves protegen cosas valiosas como nuestras casas, bienes y seguridad personal, y las usamos mientras las abrazamos en el calor de nuestras manos. Al entrar en contacto con la calidez de las personas a diario, las llaves acumulan innumerables recuerdos de múltiples capas que habitan dentro de nosotros. Luego, en un momento dado, confiamos las llaves, llenas de recuerdos, a otros en quienes confiamos para que cuiden las cosas que son importantes para nosotros [...] descubriremos recuerdos que están dentro de nosotros, algunos de los cuales se desarrollarán y permanecerán con nosotros, y nos ayudarán a establecer vínculos con otras personas. (Nakano, 2015).



Figura 4 - Chiharu Shiota. The Key in the Hand (2015).
Fuente: Google Arts & Culture. <https://cutt.ly/kH4zLtl>

Dentro de este enfoque de singularidades y expectativas, la obra titulada *Accumulation – Searching for the Destination* (2015) (fig. 5) trasciende la mezcla especial de libertad estética y cooperación colectiva en dispositivo metafórico de gran envergadura. Comencemos por evocar que, dado que el tiempo anterior a la terrible pandemia causada por la COVID-19 se caracteriza por elevados patrones de movilidad y desplazamientos con fines vacacionales, era de esperar que el imaginario colectivo dibuje un retrato del turista diverso y multifacético. Desde un punto de vista lógico, la reasignación alegórica de un elemento fundamental para viajar como es la maleta encamina su particularidad hacia un nuevo estatuto, el de objeto metafórico que reemplaza la presencia del visitante. A tal respecto, la artista se ampara en el desplazamiento que brinda este lenguaje metafórico para dotar de una perspectiva de enorme valor a la obra titulada *Accumulation*.



Figura 5 - Chiharu Shiota. *Accumulation – Searching for the Destination* (2015).

Fuente: Art Basel. <https://cutt.ly/FH4z1jb>

Shiota da cuerpo a esta pieza agrupando numerosas maletas envejecidas con arreglo a una disposición curvada y piramidal. De un golpe, el cohesivo entramado interno de

la instalación enfatiza cierto efecto opresivo y presenta un entorno fragmentado por subgrupos de valijas. Los elementos especificados están suspendidos en el aire por unos hilos de color rojo brillante que aluden al punto de partida de cada viaje personal (ArtBasel, 2015). Por mucho que en sí resulte suficientemente ilustrativa, una vez el público recorre físicamente la obra puede verse afectivamente comprometido no solo por el hecho de confrontarse a la configuración espacial de los recuerdos propios sino, asimismo, por aquellos enlaces emocionales que los vincula a los recuerdos y/o las historias de otros. Y puesto que la fuente de inspiración debe buscarse en el movimiento de la vida y los pensamientos cotidianos del individuo (ArtBasel, 2016), el objeto-maleta actúa aquí en analogía a un contenedor que atesora la memoria.

Con toda seguridad, esta suerte de juego de asociaciones mentales divergentes que confunde al objeto dentro el binomio contenedor-función, la descontextualización de *Accumulation* correlaciona inequívocamente a la obra con la noción espectral *barthiana* (Barthes, 1986). Como resulta, el corpus fantasmal así ideado moviliza a los equipajes a modo de dispositivos sintetizadores de la memoria colectiva que, por ende, subvierte al objeto maleta hacia una doble vertiente conceptual: de un lado, la función almacenadora de objetos y, del otro, las subjetividades individuales de sus dueños (Löfgren en Durante, 2016, p. 360). A todas luces, el diálogo artístico nacido del tránsito y observación de la instalación artística introduce irremisiblemente al espectador en una vía de catarsis emocional. Y ocurre porque, como se ha señalado, la transgresión de su lenguaje formal insta a creer que lo que en realidad se está percibiendo es a los propietarios de las maletas en lugar del objeto contenedor.

Conclusiones

Por igual, Muñoz y Shiota apelan a desemejantes artefactos plásticos, o que en sus manos transfiguran como tales, capaces de interactuar con el público para construir espacios plásticos impregnados de historias visuales y de metáforas igualmente visuales. El español fragua con acierto una perspectiva artística regeneradora y de acomodo experimental, eficazmente respaldada por un planteamiento escénico solo posible por intermedio de complejos procesos instalativos que, sin duda, lo circunscribe discursivamente en un plano deshabitado de la creación de su época. Shiota, por su parte, sublima la experiencia visual y las relaciones personales con los

objetos cotidianos puestos en juegos dentro de las demarcaciones híbridas que sistematiza. A tal efecto, recurre a organizaciones espaciales de escala dominante y penetrante nivel estético que, a fin de cuentas, alteran su dimensión terrenal para adentrarse directamente dentro de un plano espiritual.

En lo relativo al público, la fundamentación instalativa de ambos artistas son esencialmente diferentes en las reciprocidades, aunque semejantes en las jerarquías obra-espectador con respecto al espacio plástico, así como en la confrontación con los disímiles medios estéticos o las diferentes variaciones estéticas. Ambos proyectan mensajes sincrónicos sobre la percepción e introspección lo que, a fin de cuentas, implica la colonización visual y emocional de un espacio real transformado en territorio artístico. En este sentido, corresponde a la experiencia previa de una persona ser el factor concluyente que condicione la interpretación de las convenciones que rigen la identidad de las instalaciones de Muñoz y Shiota. Sobre la base vivencial facilitada por la instalación artística, los dos autores se implantan en modelos de compromisos narratológicos que permiten al espectador reconstruir y crear su propia versión de la historia. Seguidamente, se forja una relación y un diálogo entre ellos que quebranta lo que presumimos cotidiano para, al fin de cuenta, recolocarlo en contextos nuevos y desconocidos.

Referencias

Art Basel (2016). *Accumulation: Searching for Destination, 2014 – 2016. Chiharu Shiota*. Recuperado de: <https://cutt.ly/LH4xRou>.

ArteInformado. Espacio iberoamericano del arte. (s. f.). *Juan Muñoz*. Recuperado de: <https://cutt.ly/3H4xFls>.

Art Theory. (2022). *THE CREATIV ACT – Marcel Duchamp*. Recuperado de: <https://theoria.art-zoo.com/the-creativ-act-duchamp-marcel-duchamp/>.

Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

Bozal, V. *Historia de la pintura y escultura del siglo XX en España*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2013.

- Danto, A. (2013). El mundo del Arte. *Repositorio Documental Gredos. Disputation Editions* 2(3), 53-71. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10366/127353>.
- Durante, E. (2016). Entre inseguridad y nomadismo. La maleta como símbolo y objeto de globalización. *Cuaderno de literatura*, 20 (40), p.p. 340-356. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5615996>.
- Greenberg, C. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- Hernandez Simal, I. (2016). Figura Antropomorfa e Identidad Cuestionada en la obra de Juan Munoz. *Estúdio* (13), pp. 138-145. Recuperado de: <https://cutt.ly/tH4xCnN>.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Coord.), *La postmodernidad* (p.p. 59-74). Barcelona: Kairós. Recuperado de <http://bit.ly/2srY9cu>.
- Mariátegui Ezeta, J.C. (2015). La 56a Bienal de Venecia. All the worlds futures: cuestionando y desplegando la exhibición. *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma* (12), p.p. 27-37. Recuperado de: <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/1916/1829>.
- Meneu, R. (2002). Juan Muñoz: las miradas de un narrador de historias. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo* (9), pp. 121-122. Recuperado de: <https://roderic.uv.es/handle/10550/46395>.
- Nakano, H. (2015). *Chiharu Shiota: "The Key in the Hand"*. Japan Pavilion at the 56th International Art Exhibition la Biennale di Venezia. Recuperado de: <https://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/project/>.
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja negra.
- Román, T. M. y Rodríguez, P. (2019). La instalación artística y el uso de las tics como soporte comunicacional en la presentación de investigación en ciencias sociales. *ANIMUS. Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 18 (36), 15-34. Recuperado de: <https://cutt.ly/VH4x9qV>.
- UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México. (s.f.). *1.3 El discurso autorreferencial*. México. Recuperado de: [http://conocimientosfundamentales.rua.unam.mx/arte/Text/15 tema 01 1.3.html](http://conocimientosfundamentales.rua.unam.mx/arte/Text/15%20tema%2001%201.3.html).
- Vaselini, M. S. (2016). Instalaciones inmersivas hacia una estética de la actuación. En S. García y P. Belén. (Coords.), *Fundamentos estéticos: Reflexiones en torno a la batalla del arte* (pp. 137-157). Editorial de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <https://cutt.ly/IH4crI6>.