

# Reflexiones en torno a las instalaciones artísticas en la Argentina. El caso de Tucumán entre 1983 y 2007

Reflections on art installations in Argentina. The case of Tucumán from 1983 to 2007

María Constanza Haurigot Posse \*

## RESUMEN

El objetivo principal de este artículo es presentar un avance de una investigación en curso que analiza los orígenes históricos de la práctica artística contemporánea de la instalación en Tucumán desde 1983 hasta el año 2007. Se realiza este recorte cronológico por los movimientos de cambio paulatinos que van surgiendo en la escena artística tucumana luego del regreso a la democracia. Se cierra el marco temporal de la investigación en el año 2007, año en el que se realiza, en el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, la primera edición del Salón Nacional de Arte Contemporáneo de la provincia, el cual se dedicó a albergar producciones artísticas emergentes y contemporáneas, entre ellas, las instalaciones. En primer lugar, este artículo aborda diferentes definiciones del concepto de instalación para conceptualizar y explicar de qué se trata y cómo se define esa práctica. En segundo lugar, se indaga sobre el surgimiento de nuevos movimientos artísticos en Argentina a partir de la década de 1960, los cuales introdujeron una serie de cuestionamientos o cambios de paradigma. En Buenos Aires, un grupo de artistas inició un camino hacia la experimentación y el abandono de los formatos más conservadores del arte como fue el caso de los artistas alineados con el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y artistas del movimiento pop. En tercer lugar, se analiza la manera en que, en el contexto de pos dictadura, se empiezan a gestar en la escena tucumana una serie de cambios y aparecen nuevas inquietudes en relación a la producción artística que dejan atrás el papel primordial

Recibido: 02/12/2024 – Aceptado: 05/03/2025.

\* Instituto de Investigaciones sobre Cultura Popular, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán, Argentina. <conshp.14@gmail.com>

que tenían las disciplinas más tradicionales del arte. Esto genera que los artistas experimenten con prácticas propias del arte contemporáneo como las instalaciones. En cuarto lugar, se analizan las características y tipologías que tuvieron estas prácticas dentro del circuito artístico de la provincia de Tucumán en las décadas de 1990 y la primera década del 2000.

► **Palabras clave:** Arte contemporáneo; espacio; instalación; movimientos artísticos.

---

## ABSTRACT

The main objective of this article is to present an advance of the research, which aims to analyze the historical origins of the contemporary artistic practice of installation art in Tucumán from 1983 to 2007. This chronological cut is made by the movements of gradual change that are emerging in the Tucumán art scene after the return to democracy. The time frame of the research closes in 2007, the year in which the first edition of the national salon of contemporary art of the province was held at the Museum of the National University of Tucumán, which was dedicated to hosting emerging and contemporary artistic productions, including installations. First, this article addresses different definitions of the concept of installation to conceptualize and explain what it is about and how this practice is defined. Second, it investigates the emergence of new artistic movements in Argentina from the 1960s onwards, which introduced a series of questions or paradigm shifts. In Buenos Aires, a group of artists began a path towards experimentation and abandonment of the most conservative art formats, such as the artists aligned with the Visual Arts Center of the Di Tella Institute and artists from the pop movement. Thirdly, the article analyzes how, in the post-dictatorship context, a series of changes began to take shape in the Tucuman scene and new concerns appeared in relation to artistic production, leaving behind the primary role of the most traditional art disciplines, so that artists began to experiment with practices typical of contemporary art, such as installations. Fourthly, the article analyzes the characteristics and typologies of these practices within the artistic circuit of the province of Tucuman in the 1990s and the first decade of the 2000s.

► **Keywords:** Contemporary art; space; installation art; artistic movements.

## Introducción

La problemática central de este trabajo gira en torno a los orígenes de la instalación artística en Tucumán, cuyos antecedentes se pueden hallar en las experimentaciones de las décadas de 1980 y 1990, y se consolida como práctica artística a comienzos del siglo XXI. De acuerdo al objeto de estudio, cada apartado del artículo estará organizado según los aportes de investigaciones que contribuyen al presente objeto de estudio. En el primer apartado se abordan las diferentes definiciones del concepto *instalación* para conceptualizar y explicar de qué se trata y cómo los artistas, curadores, críticos e historiadores del arte han definido las instalaciones artísticas desde su surgimiento en la década de 1960 hasta la actualidad, tomando los aportes de Ana Claudia García, Griselda Barale, Claire Bishop y Josu Larrañaga.

Para el segundo apartado se tomó el trabajo “Del Di Tella a Tucumán Arde” (2018) de Ana Longoni y Maximiliano Mestman. Este apartado reconstruye el itinerario de la denominada vanguardia argentina y con ello postula el inicio de las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina. Longoni y Mestman recrean ese proceso que se extiende desde una “modernización en el campo cultural” (Longoni y Mestman, 2018, p. 41) en la Argentina a mediados de la década de 1950, hasta el surgimiento de movimientos artísticos y políticos en la década de 1960. Estos movimientos postularon nuevas experimentaciones artísticas, con elementos de las tendencias internacionales entre los cuales se encontraban los antecedentes de las instalaciones artísticas. El caso paradigmático que estos autores analizan es el de *Tucumán arde*, una intervención política de 1968 realizada por un grupo de artistas de Buenos Aires y Rosario para visibilizar la fuerte crisis económica que afectaba a miles de familias tucumanas tras la decisión del presidente Onganía de cerrar 11 ingenios azucareros en Tucumán.

En el tercer y cuarto apartado el presente artículo toma de referencia a Carlota Beltrame, Jorge Figueroa y Marcos Figueroa que analizan el contexto socio-cultural de Tucumán para explicar cómo fueron mutando las artes plásticas tradicionales hacia prácticas artísticas contemporáneas desde los años 1980 y 1990. Se realiza un recorrido por estas décadas con el fin de buscar en la provincia los antecedentes de las instalaciones. A partir de 1980 la provincia se encontraba en un momento en el cual el escenario cultural y artístico estaba recuperándose de la última dictadura militar. Posteriormente, en la década de 1990, en la escena tucumana se vuelven más recurrentes diferentes formatos contemporáneos, entre los cuales, se pueden mencionar a las instalaciones.

Finalmente, se analiza y reflexiona sobre la marcada presencia de instalaciones a partir de los años 2000 en la escena plástica local. Estas reflexiones están basadas en diferentes factores que influyeron en el campo de las artes plásticas de Tucumán, como ser el surgimiento de espacios institucionales y auto-gestionados por artistas de la escena local, las distintas acciones y estrategias llevadas a cabo por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán y se realiza un análisis historiográfico de sus orígenes para arrojar luz sobre el inicio de las instalaciones como prácticas estético-discursivas en la provincia.

---

### La instalación: su definición desde la década de 1960 hasta la actualidad

Como primer apartado de este proyecto y con el fin de aportar mayor comprensión a la hora de hablar sobre qué es una instalación, se recurre a su explicación a través de las definiciones construidas por diferentes autores e instituciones. La Real Academia Española, entre las cuatro definiciones que arroja sobre el término “instalación” menciona solo una que está relacionada a la práctica artística y la define como: “La organización de un espacio u objetos con fines artísticos” (*Diccionario de la lengua española*, 2014). Por su parte, Josu Larrañaga afirma que este concepto puede tener múltiples interpretaciones o significados y esto es una consecuencia de sus inicios en la década de 1960, momento en el cual esta práctica no estaba basada en ninguna teoría ni tenía límites precisos (Larrañaga, 2016). Sin embargo, Larrañaga aclara que una instalación es “un tipo de trabajo artístico presentado en un determinado espacio, que no descansaba en un objeto, en una cosa específica, que no podía limitarse, definirse o acotarse en una forma determinada” (Souza, 2018, p. 2).

Por otro lado, la autora británica Claire Bishop se refiere a la instalación como “un término que abiertamente se refiere a un tipo de arte en el cual el observador puede entrar físicamente, y que usualmente se describe como teatral, inmersivo y experimental” (Bishop, 2005, p. 6).

La artista, docente e investigadora tucumana Ana Claudia García, en su texto “Instalación” del libro *Conceptos para pensar el arte contemporáneo* (Barale, Gallo, 2015), señala que para comprender el concepto de instalación es imprescindible hablar en términos de espacio; esto quiere decir que la noción de espacio en una instalación alude a un espacio simbolizado. García realiza un aporte desde la semiótica para diferenciar los procesos de significación de las artes tradicionales de la modernidad y las prácticas artísticas del arte contemporáneo. Para la autora, mientras en las artes tradicionales se buscaba una actitud contemplativa por parte del observador, a partir del arte contemporáneo, con las instalaciones, se pretende incluir al observador de manera inmersiva.

Griselda Barale sostiene que, a partir de la década de 1960, se produce un desdibujamiento de los límites entre los géneros o conjuntos de estilos que las artes tradicionales se habían esforzado tanto por mantener (Barale, 2018). Los artistas estaban convencidos de que las categorías clásicas del arte, como la pintura y la escultura, habían quedado caducas e iniciaron un camino de experimentación con todo tipo de formatos, entre los cuales, estuvieron las instalaciones. Esto los fue conduciendo hacia una desmaterialización del objeto artístico y a diferentes propuestas conceptuales que buscaban desplazar la atención del objeto artístico (Barale, 2018).

Rosalind Krauss, en 1979, publicó su renombrado artículo “La escultura en el campo expandido” en donde realizó el seguimiento y estudio de obras escultóricas producidas por diversos artistas en las décadas de 1960 y 1970. Para Krauss, se debía ampliar la noción moderna del término “escultura” para incorporar esas otras formas de producción artística emergentes de esas décadas en el arte contemporáneo (García, 2018). La autora propone pensar tres nuevas categorías genéricas por fuera de la categoría de escultura: emplazamientos señalizados, construcción emplazamiento y estructuras axiomáticas. Cabe destacar que estas tres nuevas categorías se van a emplear para señalar operaciones y prácticas nuevas, entre las cuales se van a encontrar las instalaciones.

Se torna evidente que la instalación atravesó un complejo proceso de conceptualización desde su surgimiento en los años 1960 por tratarse de una práctica contemporánea híbrida y de compleja etimología en el campo del arte. Como menciona Bishop, la gran diversidad, en apariencia y contenido, que presentan las obras de arte definidas como instalación y la libertad con la que el término se ha utilizado, impide arribar a un significado claro y certero. La autora, en la introducción de su libro *Installation art a critical history* (2005), argumenta que se pueden categorizar distintos tipos de instalaciones, de acuerdo a la experiencia que proponen para el observador:

- 1) La experiencia es inmersiva porque es capaz de traspasar lo físico en el espacio real y consumir psicológicamente al espectador, como si se encontrara dentro de una escena o ambiente onírico, propio de los sueños o del inconsciente. Recurso muy utilizado por el arte surrealista.
- 2) El espacio de la obra se concibe como un área de percepción para los espectadores. La instalación está basada en una “percepción encarnada”, bajo una concepción integral entre el cuerpo y el sistema nervioso. El espectador puede vivenciar o atravesar distintos efectos o estados a partir de la percepción visual o corporal.
- 3) En determinadas instalaciones, el espacio sugiere la disolución del cuerpo o el descentramiento del lugar del espectador, “la posibili-

dad de localizar o colocar nuestro cuerpo en el espacio es disminuida, porque el espacio es oscuro, confuso o de alguna manera intangible” (Bishop, 2005, p. 82). En esta categoría la autora explica que también entra en juego una dimensión psicológica del espectador porque no solo implica un descentramiento a nivel físico, también lleva al espectador a descentrarse de su “yo” desde la perspectiva del psicoanálisis.

- 4) La instalación como práctica estética politizada. La intención es promover la participación activa del espectador en el espacio, ya que la presencia activa tiene implicaciones más políticas que cuando se observan tipos de arte más tradicionales. El uso del término “político” hace referencia a la inclusión del observador dentro de la instalación.

---

## Antecedentes de las instalaciones artísticas en Argentina

En la década de 1960 se produce el surgimiento de nuevos movimientos artísticos en Argentina, los cuales introdujeron una serie de cuestionamientos o cambios de paradigma. En Buenos Aires, un grupo de artistas comenzó un camino hacia la experimentación y el abandono de los formatos más conservadores del arte como fue el caso de los artistas alineados con el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y artistas del movimiento pop (Pacheco, 2007).

Se advierte una renovación en el campo artístico argentino de los 1960 que devino de un proceso de modernización iniciado en instituciones artísticas y culturales desde mediados de 1950. Longoni y Mestman (2018) argumentan que, a partir de la segunda mitad de esa década, ya se observan dos tendencias que presentaron, por un lado, el surgimiento de nuevas instituciones y la renovación de las instituciones ya presentes en el campo cultural y, por otro lado, un creciente número de artistas y grupos emergentes sobre todo jóvenes “con una fuerte y radical actualización de sus disciplinas, experimentación, introducción de nuevas estéticas y [que] escapan a las normas instruidas de consagración” (Longoni y Mestman, 2018, p. 41).

Las instituciones bonaerenses que tomaron parte en esa renovación y modernización del circuito artístico fueron diversas y llevaron adelante estrategias que tenían como objetivo visibilizar y promover las prácticas artísticas emergentes. Sin embargo, no se basaron en las mismas estrategias para llevar adelante el crecimiento del nuevo campo cultural sino que un grupo de instituciones se dedicó a la promoción de expresiones más experimentales y radicales en el campo de arte y

otro grupo de instituciones se encargó de promover formas de producción más moderadas. Como parte de las estrategias llevadas a cabo, se encontraban el otorgamiento de premios a artistas jóvenes y becas de formación en el extranjero, propiciar lugares para exponer las producciones de los artistas con el fin de legitimar y dar visibilidad, brindar recursos para la experimentación, la producción con otros artistas y el fomento al trabajo multidisciplinar. En la provincia de Buenos Aires, entre las instituciones que formaron parte de este circuito modernizador, se destacaron: el Instituto Di Tella, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y galerías como la galería Bonino y Lirolay. Por un lado, el Instituto Di Tella y la galería Lirolay apoyaron la actualización del circuito cultural y promovieron las prácticas artísticas más contemporáneas y conceptuales, sobre todo en el apoyo a la “experimentación y la desmaterialización de la obra artística” (Longoni y Mestman, 2018, p. 51); y por otro lado, la Galería Bonino puso su apoyo en propuestas sobre todo pictóricas a partir de la estrategia de seleccionar la producción de artistas que se inscribieron en las tendencias reconocidas internacionalmente con el objetivo de la mercantilización de las obras.

Esto generó el surgimiento de distintos movimientos artísticos y conceptuales pero, además, puso en evidencia que no fueron movimientos homogéneos ya que no adhirieron a las mismas premisas estéticas. Longoni y Mestman plantean una hipótesis descriptiva con la cual afirman que se conformaron dos grupos diferentes de artistas de acuerdo a la labor experimental que desarrollaron en el campo de las artes plásticas durante la década de 1960: por un lado, un conjunto de artistas apostó a tendencias internacionales pictóricas, sin salirse del formato de la pintura sobre el cuadro, como ser los informalistas que más tarde conformaron el grupo Nueva Figuración; por otro lado, un conjunto de artistas adhirieron a las nuevas tendencias que sugerían una desmaterialización de la obra de arte por medio de la experimentación con objetos, ambientaciones, *happenings*, acciones, entre otros. En la experimentación que llevaron a cabo los artistas de ese segundo conjunto se encuentran los antecedentes de las instalaciones artísticas en Argentina. Estos artistas más arriesgados en sus producciones transitaban de manera paulatina el abandono de los formatos más tradicionales como la pintura y la escultura. En primera instancia desbordaron la dimensión bidimensional del cuadro llevando la pintura hacia los objetos, luego construyeron objetos ellos mismos y por último se expandieron por el espacio (Longoni y Mestman, 2018).

Para Andrea Giunta, desde la posguerra, periodo histórico comprendido por las décadas de 1950 y de 1960, las nuevas tendencias y movimientos artísticos a nivel mundial se sucedieron de forma simultánea (Giunta, 2015). El arte de instalación fue parte de esas tendencias y la lógica de producción que emplearon también se hizo presente en la



Imagen 1. Obra: *Revuélquese y viva*. Artista: Marta Minujín. Año: 1964-1984.  
En: *Pop! La consagración de la primavera*, Catálogo, Fundación OSDE, p. 19.

producción de artistas argentinos. Los artistas asumieron un rol “plificador” del espacio propio de la instalación, con objetos o materiales diversos provenientes de la vida cotidiana a los cuales les asignaban nuevos sentidos o los ponían en un juego de relación de sentido (Giunta, 2015, p. 79). A esta forma de producir se alinearon sobre todo artistas del movimiento pop, los cuales iniciaron un camino de pruebas y experimentos con distintos tipos de ambientaciones llevadas a cabo en exposiciones. A continuación, se realiza el análisis de casos relevantes que evidencian los claros antecedentes de las instalaciones artísticas.

María José Herrera, en su curaduría para la muestra *Pop! La consagración de la primavera* de Fundación OSDE, en el año 2015, definió al arte pop como un arte que supo desdibujar los géneros y los límites entre las disciplinas. Posteriormente al surgimiento del movimiento, los artistas terminaron emigrando hacia un arte más conceptual, ligado a experiencias visuales o al arte de los medios. Para el año 1964, Marta Minujín con su obra *Revuélquese y viva* (imagen 1) ganó el Premio Nacional otorgado por el Instituto Torcuato Di Tella, que tuvo como jurados a Clement Greenberg (importante crítico de arte estadounidense) y Pierre Restany (precursor del arte pop francés). Se trataba de una obra objetual realizada a base de colchones y emplazada en el espacio como una ambientación multisensorial para que el público la pudiera

recorrer libremente. Lo novedoso de esta obra fue la intención de sacar al público de la tradicional forma de contemplar el arte (Fundación OSDE, 2015), muy relacionado con el tipo de instalación política que propone Bishop, en la que se considera de manera activa la participación del espectador. En 1965, los artistas Delia Cancela y Pablo Mesejean inauguran la muestra *Love and Life* (imagen 2) que también incorporó, incentivó, propuso, o contó, con la participación de los espectadores. Para esta muestra, se articularon, en el espacio, materiales diversos, como pinturas, música y performance. Una vez que los espectadores llegaban a la muestra se les entregaban lentes de colores para poder recorrer el espacio de la ambientación. En el mismo año se inaugura en el mes de mayo *La Menesunda* (imagen 3), ambientación de Marta Minujín y Rubén Santantonin, obra con mayor influencia de los *mass media* y que apuntó a la participación del público y a estimular su percepción. Esta ambientación le proponía al espectador atravesar dieciséis zonas distintas con experiencias y situaciones lúdicas. De esta manera, los participantes podían recorrer una habitación donde se encontraba una pareja, una sala tapizada con colchones y esculturas blandas y hasta poseía un circuito cerrado de televisión que transmitía en directo lo que sucedía dentro de la ambientación. Se puede relacionar esta obra al tipo de instalación que concibe al espacio como un área de percepción, como define Bishop pero, también, al tipo de instalación que concibe la obra como una práctica estética politizada que incluye una participación fuertemente activa de los espectadores.



**Imagen 2.** Obra: *Love and Life*. Artistas: Delia Cancela y Pablo Mesejean. Año: 1965.  
En: *Pop! La consagración de la primavera*, Catálogo, Fundación OSDE, p. 23.

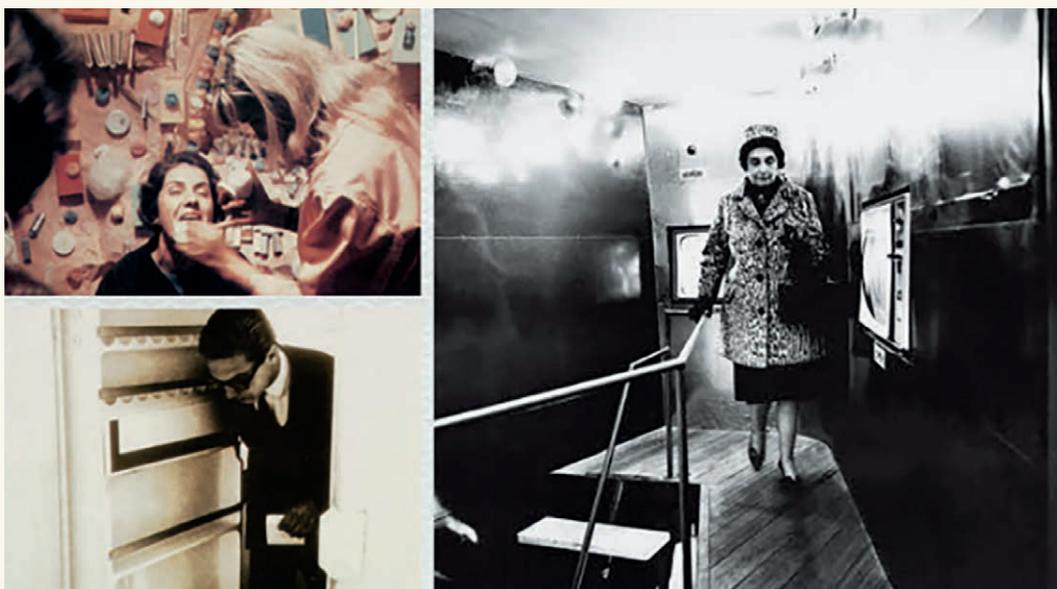


Imagen 3. Obra: *La Menesunda*. Artistas: Marta Minujín y Ruben Santantonín. Año: 1965. En: *Pop! La consagración de la primavera*, Catálogo, Fundación OSDE, p. 37.

Dejando de lado los artistas del movimiento pop, se continúan analizando otros casos relevantes de la escena artística bonaerense. En la segunda mitad de la década de 1960, los artistas se enfocaron en experiencias y acciones divergentes y avanzaron más profundamente hacia la desmaterialización del objeto artístico (Longoni y Mestman, 2015). A partir del año 1967, el Premio Nacional del Di Tella es reemplazado por *Experiencias Visuales* y luego pasará a llamarse solo *Experiencias*. En esa primera edición de *Experiencias Visuales*, David Lamelas expone una obra llamada *Situación de tiempo* (imagen 4), la cual estaba constituida por 14 televisores encendidos sin imagen y organizados en el espacio; además incluía un cartel que sugería “permanecer las ocho horas que la exposición está abierta para participar activamente en el tiempo” (Varela, 2018, p. 95). En esta obra, el artista le sugiere al espectador que participe a partir de la permanencia en el tiempo y no con una participación activa que implique adentrarse y recorrer el espacio mismo de la obra. Para Claire Bishop, esta instalación coincide con la tercera categoría que la autora define como una instalación en donde el espacio sugería un descentramiento del lugar del espectador. La obra de Lamelas también es considerada un antecedente del video arte o video instalación.

Margarita Paksa también participó en *Experiencias Visuales* junto a su obra *500 Watts* (imagen 5), que consistía en un ambiente inundado de color azul, el espacio invadido por humo, atravesado por una luz pulsada y el sonido latente de frecuencias de sonido. En la obra, las luces y los sonidos se intensificaban o cambiaban según atravesaban el espacio los distintos espectadores (Varela, 2018).



**Imagen 4.** Obra: *Situación de tiempo*. Artista: David Lamelas. Año: 1967.  
Consultado en: <https://proyectoidis.org/david-lamelas/>



**Imagen 5.** Obra: *500 watts*. Artista: Margarita Paksa. Año: 1965.  
En: Varela, 2018, p. 105, consultado en <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/195>

Con el análisis de estos casos se torna evidente que estos artistas, para la década de 1960, tenían como objetivo cambiar el estatuto del arte en cuanto al papel pasivo del observador para llevarlo a una participación activa frente a la obra. Sin embargo, es importante considerar que las experimentaciones que llevaron a cabo no tenían un estilo homogéneo para llevar adelante esa práctica más participativa del público. Los artistas fueron recurriendo a elementos y materiales de la vida cotidiana, recursos tecnológicos presentes en la época y a la interdisciplinariedad.

### De los grandes maestros a lo multidisciplinario en Tucumán

Partiendo desde el apartado anterior que abordó la modernización y la experimentación en las artes plásticas de Buenos Aires de la década de 1960, es posible observar que, en el caso de Tucumán, no hubo el mismo interés por incorporar tendencias conceptuales sino, a contramano de Buenos Aires, una fuerte intención por mantener y reivindicar las disciplinas más académicas junto con los grandes maestros (Beltrame, 2015). Tucumán no adhirió a los nuevos paradigmas contemporáneos y multidisciplinarios enfocados en la experimentación, como sí existió en la ciudad porteña. La generación siguiente, la de la década de 1970, estuvo marcada por el perfeccionamiento técnico-plástico de la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura, pero además ese perfeccionamiento estuvo puesto al servicio de un compromiso con la realidad y a la “demanda social e histórica” (Agüero, Chambeaud, 1997, p. 77). Esta generación llamada “la generación de la utopía” recibió además la influencia del movimiento Nueva Figuración que seguía desarrollándose en tierras bonaerenses y que tuvo su impacto en obras de artistas residentes en Tucumán como Ezequiel Linares, Gerardo Ramos Gucemas y en artistas tucumanos como Aurelio Salas, Ernesto Dumit y Eugenia Juárez. Por lo tanto, en la escena artística tucumana, se asimilaron tendencias sobre todo figurativas que tenían una estrecha relación con el neoexpresionismo y el hiperrealismo. Quedaron descartados de la escena tucumana el arte abstracto y el arte conceptual que ponían el acento en lo experimental y en el abordaje de nuevas tecnologías, tal como lo llevaba a cabo, en ese momento, el grupo CAYC (Centro de arte y comunicación) radicado en Buenos Aires (Agüero, Chambeaud, 1997).

Gran parte de los artistas de 1980 heredaron esas inclinaciones estéticas de sus grandes maestros. Como menciona Beltrame, el “maestro no solo influenciaba profesionalmente a sus discípulos sino también lo hacía de una manera vital” (Beltrame, 2010, p. 104). Esa influencia era observable no solo en los aspectos más técnicos sino también en los discursivos.

Como se mencionó anteriormente, la educación que se impartía por entonces en la Facultad de Artes respondía a una estética con fuerte impronta expresionista. Por otro lado, emergió un grupo de estudiantes/artistas que se abocó a la experimentación multidisciplinar, conjugando aportes desde la pintura, la escultura, la iluminación, el teatro, la danza, la performance, las ambientaciones y los montajes audiovisuales (Radusky, Duberti de Puentes, 1996). Estos alumnos, que no se sentían identificados con esa enseñanza universitaria, realizaron sus exposiciones y muestras fuera del ámbito académico. Algunos artistas que formaron parte de ese grupo fueron: Mariana Hervas, Ana Claudia García, Gerardo Molina, Octavio Amado y Daniel Rivadeo. En sus obras hacían uso del espacio de distintos ámbitos arquitectónicos y, a través de la incorporación de nuevos elementos como el vestuario, la música, las luces y los olores, buscaban generar un impacto visual en los espectadores. (Radusky, Duberti de Puentes, 1996).

Desde 1976 a 1983 tuvo lugar la última dictadura militar en la Argentina. En la provincia de Tucumán se implementaron fuertes políticas estatales de represión y censura, basadas en una violencia extrema con la desaparición de personas, la tortura y las ejecuciones clandestinas. En el denominado “Proceso de Reorganización Nacional” se produjeron cambios ideológicos que tuvieron como consecuencia una concepción de la historia y de la cultura orientada hacia la protección del patrimonio y la difusión de los valores nacionalistas (Chambeaud, A. 2007). En 1983 se produjo el regreso a la democracia y el fin de los gobiernos militares en la República Argentina. A partir de allí, en Tucumán, se evidencian signos de recuperación en el campo artístico y cultural. Sin embargo, todavía era muy pronto para afirmar que los artistas gozaban de total libertad de expresión sobre los discursos de sus obras. Al no poder producir con libertad, fueron ideando y creando mecanismos propios de autocensura. A pesar de esto, en algunas ocasiones, la censura igualmente alcanzó a algunos artistas. Carlota Beltrame, en *Manual Tucumán de Arte Contemporáneo*, menciona dos ambientaciones que fueron censuradas durante la década de 1980, una durante el gobierno militar y la otra en plena democracia.

La primera ambientación que menciona Beltrame llamada *Registros* (imagen 6), del Grupo Norte, se realizó en 1981 dentro de ese contexto represivo. El Grupo Norte estuvo compuesto por los artistas Sergio Tomatis, Marcos Figueroa, Kelly Romero, Eduardo Joaquín, Tito Quiroga, Ricardo Abella, Vicky Muro y Alicia Peralta. Los artistas realizaron una representación subjetiva de lo que era la ciudad de San Miguel de Tucumán por esos años de represión política; contaba con elementos fuertemente metaforizados, es decir, que el discurso no era explícito. La muestra se realizó en el Museo Timoteo Navarro y presentaba un planteo escenográfico con respecto al espacio, en el cual se habían organizado elementos pictóricos y objetuales; además contaba con una intervención



Imagen 6. Obra: *Registros*. Artistas: Grupo Norte. Año: 1981. En: Beltrame, 2010, p. 43.

sonora. El recorrido podía ser libre y esto permitía modificar la percepción del espacio mismo. El día de la inauguración, agentes del gobierno de facto revisaron la muestra para asegurarse de qué se trataba y esto demoró unos días su apertura al público. Beltrame además relata que las obras no fueron totalmente censuradas porque la representación urbana estaba muy metafórica (Beltrame, 2015).

El segundo caso para mencionar de esta década es la ambientación del artista Sergio Tomatis, *El enmascarado no se rinde* (imagen 7), llevada a cabo en 1986 en la Casa de la Cultura de la Municipalidad de San Miguel de Tucumán. Esta ambientación contaba con dibujos de desnudos explícitos los cuales se organizaban en el espacio suspendidos en el aire y sostenidos por estructuras superiores. El artista, junto al poeta Ezequiel Gandolfo, ganó, con esta obra, el Primer Premio Adquisición del Poema Ilustrado del Museo Timoteo Navarro realizado ese mismo año. A pesar de que la democracia ya estaba de regreso en la provincia tucumana junto con el gobierno de Fernando Riera, en la Casa de la Cultura la ambientación solo duró cuatro días porque fue censurada y retirada. Es importante mencionar que ella contaba con dibujos y pinturas que respondían a formatos más tradicionales, sin embargo, la resolución de su organización en el espacio es lo que la convertía en un planteo estético que invitaba al espectador a recorrer el espacio de manera no convencional.



**Imagen 7.** Aspecto general de la ambientación y primer plano de algunos dibujos.  
Obra: *El enmascarado no se rinde*. Artista: Sergio Tomattis. Año: 1984. En: Beltrame, 2010, p. 111.

Por lo tanto, en el campo artístico tucumano, estaba presente el intento por romper el vínculo con las disciplinas canónicas y tradicionales, pero era muy pronto para hablar de que esas experiencias o “búsquedas formales superaran lo estrictamente disciplinar” (Beltrame, 2010, p. 108). En esa serie de experimentaciones iniciadas por los artistas, al igual que en los dos casos presentados, el énfasis no estaba puesto en resignificar el espacio para proponer alternativas experimentales al espectador o propiciar su participación activa. La experimentación apelaba a lo multidisciplinario y tenía como objetivo la creación de nuevas variables estéticas más disruptivas en comparación con los discursos más académicos y conservadores.

Para concluir, es correcto afirmar que los antecedentes de las instalaciones artísticas se encuentran a partir de la década de 1980, ya que es evidente que el interés por explorar las condiciones y posibilidades del espacio ya se había iniciado. En cambio, en la década de 1990 el trabajo con lo multidisciplinario se mantiene, pero cobra mayor importancia la inclusión del papel del espectador en el espacio de la instalación.

---

### La escena artística tucumana entre 1990 y 2000

En la década de 1990, muchas de las búsquedas y experimentaciones con operaciones propias del arte contemporáneo se irán consolidando y esto se hará evidente en las producciones de diversos artistas y colectivos.

Se identifican varios factores que propiciaron la actualización de tendencias y un giro hacia lo conceptual y contemporáneo en la producción de la escena artística tucumana. En primer lugar, mencionamos la influencia que tuvieron los medios masivos de comunicación e internet que posibilitaron que las nuevas propuestas estéticas estuvieran a mayor alcance y pudieran ser tomadas y reelaboradas en el contexto físico y social de la provincia (Radusky, Duberti de Puentes, 1996). En segundo lugar, los artistas entran en contacto con otros centros artísticos (Buenos Aires, Rosario, San Pablo y Valencia) y esto sucede a partir de viajes, intercambios, becas, programas de formación y clínicas de obra (Figueroa, 2010).

Es importante destacar el papel que tuvo la Facultad de Artes en este proceso de renovación y replanteamiento artístico-estético. El artista, docente universitario ya jubilado e investigador Marcos Figueroa menciona que se llevaron a cabo distintas labores y estrategias para el crecimiento y fomento de ese reposicionamiento artístico de la provincia, entre los cuales encontramos “la renovación docente y curricular, el apoyo a la investigación científica y el fomento de intercambios académicos derivados de cierta accesibilidad para viajar al exterior” (Figueroa, 2010, p. 128).

La Facultad de Artes supo generar y sostener en el tiempo estos proyectos y además fue el polo central desde donde se gestaron los intercambios con distintas escenas nacionales e internacionales. A la provincia arribaron curadores, críticos de arte e historiadores que posibilitaron el crecimiento teórico y práctico de los estudiantes y los artistas de la escena local (Guiot, 2023). Como nos recuerda Figueroa: “Tucumán participó de un cambio en el régimen del arte” (2010, p. 128).

La presencia de la instalación, para esta década, se caracterizó por ser una práctica emergente como forma de producción, y fue llevada a cabo tanto por artistas individuales como por colectivos de artistas. Además, ellos llevaron adelante proyectos de exposición en espacios tanto institucionales como independientes y autogestionados que surgieron en la provincia.

Para enriquecer el análisis historiográfico se van a nombrar dos casos relevantes de instalaciones en la escena artística de Tucumán. Estas instalaciones estuvieron basadas en propuestas diferentes, una de ellas incluyó proyecciones multimediales como videos y el segundo caso se trató de un planteo escenográfico y performático.

En 1994 fue llevada a cabo, en el Museo Timoteo Navarro, una obra llamada *Restos*, una video instalación que incluyó el desarrollo de una *performance*. Estuvo coordinada por el artista Alejandro Gómez Tolosa e involucró distintos elementos estético-discursivos. Se trató de un espacio estrecho que contenía frascos con restos que simulaban ser humanos, los *performers* se desplazaban entre estos frascos con vestiduras de tipo religiosas mientras se proyectaba un video que contaba las instancias previas de una ceremonia. El artista buscaba exaltar y estimular los sentidos y las percepciones de los espectadores a partir de esta propuesta interdisciplinaria y audiovisual (Duberti de Puentes, Radusky, 1996).

Por su parte, el artista monterizo Rodolfo Bulacio formó parte de los colectivos Flora y Fauna y Tenor Graso. Por esos años de 1990, montaba para sus exposiciones “instalaciones escenográficas” que incluían acciones performáticas, diseño y desfile de vestuario, grabados y pinturas con una clara influencia *kitsch* y pop, y objetos de la vida cotidiana. De 1995 se analiza su instalación *Mucha Karakatanga en la Koktelera* (imagen 8). Esta contuvo distintas etapas de una acción performática en la cual se simulaba el recibimiento de una pareja de recién casados representada por los artistas Rodolfo Bulacio y Sergio Gatica. El artista buscaba convertir la tradicional ceremonia de una boda en un hecho artístico e incitaba a que los espectadores participaran de manera activa en ese acontecimiento. Para ello, en el espacio donde fueron recibidos los novios, se buscó acentuar un cierto clima familiar y agradable a partir de la música, el vestuario y las distintas obras que se encontraban montadas como pinturas y grabados (Duberti de Puentes, Radusky, 1996).



**Imagen 8.** Obra: *Mucha karakatanga en la koktelera.*  
Artista: Rodolfo Bulacio. Año: 1995. Registro de Margarita Fuentes.

En la década de 1990 es evidente la exploración de nuevas estéticas y tendencias contemporáneas de artistas individuales y colectivos de artistas que llevaron adelante, y de forma simultánea, múltiples operaciones y prácticas.

La instalación artística tuvo un desarrollo escenográfico y multidisciplinario donde los artistas supieron conjugar distintos elementos y lenguajes plásticos. Un creciente número de instalaciones contuvo acciones performáticas, proyecciones audiovisuales y la presencia de pinturas y objetos. A pesar de que la producción de estos artistas tuvo apoyo y auspicio oficial por instituciones, su aceptación seguía siendo parcial. Es decir que seguían siendo de tipo emergentes y no será hasta la segunda parte de la primera década de los años 2000 que serán consideradas prácticas más institucionalizadas, por diversos factores que se analizarán a continuación.

A pesar de que la ciudad de Tucumán se encontraba en un claro apogeo artístico y plástico, todo ese caudal de desarrollo sufrió un estancamiento a causa del gobierno de Domingo Antonio Bussi, gobernador de la provincia entre los años 1995 y 1999 (también lo fue durante la Dictadura). En su gobierno, se encargó de establecer políticas culturales represivas y dispuso el cierre de museos generando un detenimiento del crecimiento y desarrollo artístico que se venía gestando en la escena local (García Navarro, 2023).

El inicio del presente siglo perdura de forma dolorosa en el recuerdo de los argentinos por la fuerte crisis social, política y económica que atravesó el país. Al final de los años de gobierno del presidente Carlos Saúl Menem, que llevó adelante políticas neoliberales, se desencadenó una crisis económica sin precedentes que devino en la fuga y pérdida de los ahorros de muchos argentinos y en la renuncia del entonces presidente de la nación, Fernando de la Rúa, en el año 2001.

El escenario cultural de la provincia se encontraba convulsionado. Las políticas para el desarrollo y la producción artística eran escasas o simplemente inexistentes. Los artistas no recibieron apoyo suficiente por parte de las instituciones provinciales, y los subsidios, fomentos o becas de formación se volvieron cada vez más reducidos y esporádicos en el tiempo (Guiot, 2023).

Desde fines de los años 1990, los espacios disponibles para exposiciones no eran los más adecuados para montar proyectos vinculados al arte contemporáneo y, en cada muestra, los artistas debían adaptarse a las condiciones arquitectónicas de los escasos lugares que estaban disponibles para exponer (Juárez, 2023). La insuficiencia de espacios adecuados contribuyó al surgimiento de otros autogestionados por artistas y colectivos, pero de carácter más efímero, ya que duraban relativamente poco tiempo en el medio (Guiot, 2023). En este escenario, numerosos artistas y grupos llevaron a cabo acciones e intervenciones en el espacio público a modo de denuncia por la crisis que se reflejaba en todos los ámbitos de la sociedad tucumana; fue el caso de la intervención *Hay Lugar* realizada en el 2003 por el colectivo Viva Laura Pérez. Dicha intervención fue realizada en estacionamientos para autos en donde las parcelas de estacionamiento se alquilaban para que los artistas o cualquier persona pudieran realizar una actividad de su interés. Con esta intervención los artistas denunciaban la falta de espacios adecuados para la exposición en una provincia con espacios institucionales escasos y precarios (Alonso, 2011).

Desde el 2003, con la presidencia de Néstor Kirchner, se inició una reactivación del circuito artístico y cultural a nivel nacional. Para esto, el gobierno kirchnerista llevó adelante distintas políticas culturales orientadas a superar “la desnacionalización propiciada por la década neoliberal y la reconstrucción de la nación cultural sobre un revisionismo histórico que prioriza los derechos humanos y la inclusión social” (Llantada, 2022, p. 50). Estas políticas culturales extendieron su campo de acción y, no solo estuvieron abocadas al sector artístico, también tuvieron como objetivo incentivar la diversidad cultural, la cultura popular y la identidad nacional, así como el incentivo hacia el campo artístico y cultural reflejado en el apoyo y fomento económico y técnico (Llantada, 2022).

Como parte de las políticas culturales implementadas a nivel nacional, cabe destacar la presencia de las becas y subsidios otorgados por el Fondo Nacional de las Artes a todo el país. Múltiples artistas e investigadores tucumanos recibieron estas becas y subsidios lo que les permitió desarrollar sus proyectos y producciones artísticas contribuyendo al crecimiento del campo cultural provincial.

En Tucumán, sucedieron distintos hechos que contribuyeron al fortalecimiento y el desarrollo de la escena local con sus prácticas artísticas y culturales. En primer lugar, se menciona el papel decisivo que tuvo la Universidad Nacional de Tucumán para conservar el patrimonio cultural de la provincia. En 1999, con Mario Marigliano como rector de la alta casa de estudios, se crea la Comisión de Patrimonio de la Universidad Nacional de Tucumán, con el objetivo de dar cuenta de su trayectoria en docencia, investigación y extensión, así como también de la actividad cultural de la región del NOA (Epstein, 2016).

En segundo lugar, en el 2004 se inauguró el Salón Nacional de Arte Contemporáneo, que en sus primeras ediciones se realizó en el Centro Cultural Eugenio F. Virla con el nombre de Salón Multidisciplinario de Arte bajo la dirección de Josefina Alonso de Andújar. En mayo del 2006, finalmente, se inauguró el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán (MUNT), que tuvo como primer director al arquitecto Alberto R. Nicolini. El museo se dedicó a albergar y promover prácticas artísticas contemporáneas entre otras actividades culturales. En octubre del 2006 cuando Josefina Alonso de Andújar asume la dirección del MUNT, decide trasladar el Salón Nacional de Arte Contemporáneo a este museo, a partir del 2007. El Salón buscó cumplir diversos objetivos: abarcar de forma democrática diversas expresiones artísticas y corrientes estéticas, además de contar con premios adquisición para incorporar, al acervo patrimonial del museo, las obras ganadoras. Fue una política extensionista que, por un lado, buscaba promover y dar visibilidad a los artistas locales, tanto consagrados como emergentes, junto con sus producciones en las diferentes disciplinas artístico-visuales y, por otro lado, se proponía generar el registro y la construcción de las trayectorias artísticas a nivel provincial y nacional (Epstein, 2016). Como ejemplo de una obra seleccionada para exhibirse en estos salones, se señala el caso de la instalación de la artista Carlota Beltrame, que fue la primera instalación que recibió una Primera Mención en la primera edición del Salón de Arte Multidisciplinario del 2004. La obra que recibió la mención fue *Plano* (imagen 9), una instalación compuesta por treinta y seis baldosas de vereda que tenían caladas la imagen del mapa de Tucumán. En las siguientes ediciones del Salón fueron múltiples los casos de artistas que fueron seleccionados para participar con sus instalaciones, objetos, montajes fotográficos, arte digital y multimedia.



**Imagen 9.** Obra: *Plano*. Artista: Carlota Beltrame. Año: 2004.  
Imagen extraída del archivo digital perteneciente al Museo Nacional  
de la Universidad de Tucumán.

Otros factores que contribuyeron a la visibilización y la legitimación de obras de arte contemporáneo en la provincia fueron los numerosos espacios independientes que, conducidos inclusive por artistas, promovieron prácticas artísticas y proyectos expositivos en la escena local. Es el caso de La Baulera, que inició su actividad en 1993 como un espacio de teatro independiente que luego se abocó a las artes plásticas; o el del espacio La Punta que nació en el 2007, un proyecto independiente en donde se llevaron a cabo múltiples exposiciones e intervenciones en el lugar y con la comunidad (Figueroa, 2010).

La presencia de estos espacios, tanto institucionales como independientes, en el circuito artístico de Tucumán, fue clave para visibilizar nuevas formas de producción entre las cuales se encontraron las instalaciones artísticas. Si estas formas de producir habían sido consideradas emergentes, ahora gozaban de una mayor visibilidad y aceptación por parte del público. Sin dejar de lado el hecho de que los artistas podían contar con espacios más adecuados para llevar adelante este tipo de producciones.

## Reflexiones finales

Como reflexión final a la presente investigación, la instalación artística como forma de producción en Tucumán muestra claros antecedentes en la década de 1980, pues una parte de los artistas locales comienza a indagar e investigar sobre las nuevas formas de producir del arte contemporáneo.

En 1990, la instalación se vuelve más habitual y alcanza mayor desarrollo en cuanto a la producción en el espacio, aunque también sigue mostrando características escenográficas y multidisciplinarias, donde el papel central no era ocupado todavía por la participación del público ni en la resignificación del espacio para incluir a los espectadores. Un aspecto destacable de estos años es la presencia de múltiples factores que se conjugaron para que esta práctica siga estancada como una emergencia artística: la falta de espacios adecuados y las políticas culturales que detuvieron el desarrollo de la escena artística de Tucumán. Esta situación, en los comienzos de la primera década del siglo XXI, se revierte y encuentra un camino positivo de soluciones gracias a los esfuerzos aunados por reactivar el campo cultural y la redirección de recursos hacia las distintas escenas artísticas. En Tucumán, bajo este nuevo panorama, con el apoyo estatal y de las instituciones y el surgimiento de espacios de gestión independiente, las producciones artísticas contemporáneas, entre ellas la instalación, logran tener mayor visibilidad y desarrollo lo que contribuye a su popularización en la escena artística local como expresión estético-artística.

## Referencias bibliográficas

- Agüero S, Chambeaud M. (1997). “Un abordaje interdisciplinario del arte tucumano del ‘70”, *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 8, Facultad de Artes, UNT (pp. 77-84).
- Alonso, R. (2011). “Un espacio para la diversidad”, *Arte de acción*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino. Extraído el 02/03/2025 desde: [http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/3\\_histo\\_5.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/3_histo_5.php)
- Barale, G. (2018). “Prólogo: De lo moderno a lo contemporáneo”, *Conceptos para pensar el arte contemporáneo*, Tucumán, Humanitas (pp.7-34).
- Beltrame, C. (2010). “Metáforas perdidas”, *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI*, Tucumán, el autor (pp. 94-122).
- Bishop C. (2005). *Installation Art a Critical History*, Londres, Tate Publishing.
- Chambeaud, A. (2007). “Dictadura y patrimonio. Tucumán. 1976-1983”, *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia*, San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán. Extraído el 10/5/2024 desde: <https://cdsa.academica.org/000-108/574>

- Duberti de Puentes A, Radusky J. (1996). “El underground de la ciudad y su reformulación artística en la universidad 1980-1996”, *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 7, Facultad de Artes, Universidad de Tucumán (pp. 101-110).
- Epstein, C. (2016). “El espíritu de vanguardia en las colecciones artísticas de la Universidad Nacional de Tucumán”, *Colecciones de arte de la Universidad Nacional de Tucumán: Programa de exposición de Colecciones Institucionales*, Tucumán, s/d (pp. 9-12).
- Figueroa, M. (2010). “Tucumán escena local y arte contemporáneo”, *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI*, Tucumán, el autor (pp. 125-157).
- Gallo, M., Rojas Luis M. (2013). “Una coexistencia incómoda: lo ‘tradicional’ y lo ‘contemporáneo’ en el arte actual tucumano”, *AURA Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1, Buenos Aires (pp. 61-81). Extraído el 23/10/2013 desde: <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/55/59>
- García, Ana C. (2012). “Instalaciones, el espacio resemantizado”, *Territorios Audiovisuales*, Buenos Aires, Edición Librería (pp. 227-248).
- (2018), “Campo expandido”, *Conceptos para pensar el arte contemporáneo*, Tucumán, Humanitas (pp. 73-75).
- (2018). “Instalaciones”, *Conceptos para pensar el arte contemporáneo*, Tucumán, Humanitas (pp. 129-131).
- García Navarro, S. (2023). “Tucumán también existe”, *Nosotros armamos la fiesta, ahora ustedes aparéense*, Buenos Aires, Carimbu Editorial (pp. 35-38).
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación ArteBA.
- Guiot, M. (2023). “La situación general en el Jardín de la República”, *Nosotros armamos la fiesta, ahora ustedes aparéense*, Buenos Aires, Carimbu Editorial (pp. 21-26).
- Herrera, María J. (2010). “Pop! La Consagración de la primavera”. Extraído el 20/09/ 2022 desde: [https://issuu.com/artefundosde/docs/catalogo\\_pop\\_issuu](https://issuu.com/artefundosde/docs/catalogo_pop_issuu).
- Juárez, R. (2023). “Emergencias tucumanas”, *Nosotros armamos la fiesta, ahora ustedes aparéense*, Buenos Aires, Carimbu Editorial (pp. 29-31).
- Krauss, R. (2002). “La escultura en el campo expandido”, *La Posmodernidad*, Madrid, Editorial Kairós (pp. 59-74).
- Larrañaga, J. (2016). “Instalaciones”, *Arte Hoy*, 10, Madrid, Editorial Nerea (pp. 6-11).
- Llantada, N. (2022). “Aproximación al estudio de políticas culturales en Argentina (2003-2015). Descentralización y crecimiento económico”, *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, 26, Mendoza, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo (pp. 47-67). Extraído el 2/9/2021 desde: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/estudiosocontemp/article/view/4436/4246>
- Longoni, A. y Mestman, M. (2018). “La Trama”, *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba (pp. 31-71).
- Pacheco, M. (2007) “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, *Escritos de Vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Proa y Fundación Espigas (pp. 16-27).
- Diccionario de la lengua española*, 23ª ed, Versión en línea. Extraído el 20/07/2024 desde: <https://dle.rae.es/instalación>

Varela, M. P. (2018). *El nuevo espectador: experiencia y Experiencias en el Instituto Torcuato Di Tella* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín].  
Extraído 15/02/2018 desde: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/195>