

Describir una instalación:

Aprender su sentido

...José Luis Chacón

Tomemos una instalación nuestra, por ejemplo; tomemos a “LProom”, la instalación que está en la próxima sala.

La percepción de esta obra no se realiza con sólo pararse frente a ella. Además de involucrar cuatro de los sentidos, a partir de su tamaño, sus tonos, su textura, su olor y sus sonidos, “LProom” reclama contundentemente la participación del espectador en el uso de la misma. A diferencia de una pieza bidimensional o tridimensional, la mera vista no era suficiente para asir aquel fenómeno, para poder aprehender su sentido. De hecho, aquella obra pretende superar “la pura visualidad” para así salvar la distancia entre la obra y su espectador. “LProom” tiene la intención de propiciar un ensimismamiento real y vivencial del espectador con la puesta en escena de aquellos materiales. Si leyéramos aquello como si fuera un lienzo, aquel espectáculo se convierte en habitación donde todo cobra volumetría; la vista no es el único sentido privilegiado, sino que también el olfato, el tacto, el oído y la motricidad; todos son protagonistas de la experiencia estética. Lo presente no es una mera impresión sensible sino una situación en la cual el cuerpo completo del espectador entra en juego y se pone a prueba.

El tipo de experiencia estética que predomina en las situaciones tradicionales, tanto en salas de museos como en galerías de arte, es aquella en la cual espectador y obra se enfrentan en un campo perceptivo limitado y dominado por la sensibilidad y la intelección. Todo “sentido” que pueda surgir de este modo o es el resultado de un impacto sensible o es una interpretación conceptual posterior. Por ejemplo, el sentido de un cuadro se produce comunmente a partir de lo que se sabe del mismo: sus características, su proceso, su técnica, su estilo, sus anteriores interpretaciones, etc. Con este proceder es inevitable obtener un sentido dual, compuesto por dos elementos diferentes: la obra y el contenido, el sujeto y el objeto.

Pero una obra como “LProom” es tridimensional y habitable a la vez, al introducirnos en ella el sentido que surge es más amplio y complejo. No es conceptual ni simplemente sensible, sino que aparece en la medida del recorrido de la obra; el sentido que surge en este caso es, pues, vivencial. Precisando los alcances de esta aproximación fenomenológica podemos afirmar que la instalación surge cuando el artista propicia la participación del espectador en una situación de espacio y tiempo, que lo envuelve y determina. La introducción en la obra misma es el abandono completo de la realidad bidimensional y la ganancia de la vivencialidad a través de lo tridimensional y sus particulares dimensiones. En otras palabras se abandona la modalidad convencional de hacer arte, para que la distancia entre obra y contenido, entre sujeto y objeto se diluya y supere definitivamente. La pintura y la escultura, entre esas mencionadas modalidades, se ven limitadas ante la intención del artista de llevar la obra de arte a una trascendencia vivencial. La instalación aparece entonces en el momento en que el artista penetra completamente la obra de arte, haciéndola “experiencia participativa”, es decir experiencia tanto para el artista como para el espectador; se vence así la objetualidad a la cual se ve comúnmente sometida toda obra de arte.

He aquí, pues, el aspecto clave: hacer de la obra de arte una “experiencia.” En la instalación, el objeto de arte se convierte en experiencia. Experiencia y objeto son dos cosas completamente diferentes; la experiencia es interna, es un acontecimiento del sujeto, en cambio, el objeto es externo, es un hecho independiente del sujeto. Veamos, ahora, en qué consiste la experiencia.

Es David Hume quien, en pleno siglo XVIII, inaugura la preocupación (radical) por la experiencia, en tanto que insiste en dirigir la reflexión a la experiencia de los fenómenos “más acá de toda ideología”, tal y como se nos dan. Pero es la fenomenología la que descubrirá más adelante los alcances fundamentales de la experiencia. Para Merleau-Ponty, por ejemplo, “*ser una experiencia es comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás, ser con ellos en vez de ser al lado de ellos*” (Merleau-Ponty 1997:114). Nuestra experiencia del mundo se nos da, es decir, acontece como una síntesis incompleta dentro de una situación, y no como un sistema objetivo de relaciones. El ser es, así, “ser-en-situación”, una existencia en un aquí y un ahora (*hic et nunc*).

Como modalidad del arte que explora las posibilidades de la experiencia, la instalación, tiene como sus rasgos más esenciales al espacio y tiempo. En este sentido se dirige precisamente la comprensión de Ondina Rodríguez (expuesta en el Primer Simposio de Estética) acerca de la instalación, quien la describe como la construcción de “*un espacio-tiempo para un sujeto que llega algún momento a permanecer dentro de ella, como otro ente colocado, fundado, establecido, que tiene en su haber el movimiento, la situación de y la situación en*” (Rodríguez 1997:183). Este espacio-tiempo no es objetivo, es evento y, sobre todo, acontecimiento. La vivencia de una instalación no permite una objetivación o conceptualización del espacio y el tiempo, sino una experiencia en la cual ambos fenómenos son los protagonistas esenciales y existenciales. La instalación repite el gesto a través del cual el sujeto se instala en el mundo: introducirse en una instalación es introducirse en la existencia, “*como si al parecer, la instalación implicara el propio acto de instalarse del sujeto*” (1997:183).

En este sentido la instalación es, en efecto, un cúmulo de experiencias, vividas en primera persona y en distintos momentos. Quisiéramos ahora ocuparnos de dos de estas experiencias: aquella que tiene que ver con la construcción de la instalación y aquella otra sobre la percepción de la obra, ya culminada.

LA CONSTRUCCIÓN

En la instalación, el proceso “creativo” es una experiencia secuencial (o una sucesión de experiencias) que parte de una búsqueda inicial, luego recorre una transición conceptual hasta llegar a la representación o comunicación de la propuesta, antes de ser efectivamente elaborada o construida. La obra final no está fundamentada en sí misma sino en el “proceso” que la produce y sin el cuál no es posible su facticidad. Por tanto, toda instalación requiere de un “proyecto” (como se consigna en las bases de los salones de arte contemporáneo) el cual, una vez desplegado, resume el procedimiento que la sustenta.

Los pasos de este “proceso de diseño” comienzan con la investigación, etapa en la cual se busca clarificar la intención de lo que se necesita —o se desea— diseñar. La conceptualización o ideación es el segundo paso y viene a ser el de mayor intensidad porque es en éste donde las ideas o conceptos surgen y se representan. En las siguientes etapas la idea se materializa, primero en forma de representación técnica (planos y maqueta) y después en la construcción misma de la idea. Cabe

decir que esta última etapa conforma un proceso largo y complicado en sí mismo...

Las tres primeras etapas, anteriores a la construcción, conducen al proyecto, documento esencial para la posterior construcción de la obra. El proyecto es el desarrollo inicial de la idea, su dominio es el de la imaginación, pero su naturaleza es precisamente material. El proyecto es, por tanto, un hecho material transitorio, *“sus dibujos no son un fin en sí mismos, una obra de arte, sino una serie de instrucciones, una ayuda para los artesanos que construyen sus edificios”* (Rasmussen 1997:18).

LA PERCEPCIÓN

Tan sólo nos resta exponer el último momento de la dinámica existencial en la cual objeto-sujeto se sintetizan en la instalación. A esta dinámica la llamamos “habitar” por cuanto el sujeto, el espectador, percibe al objeto, la instalación, en tanto que participa presencial y vivencialmente de la misma, en pocas palabras, la habita. Dicho acto de habitar conlleva una especie de unión entre ambos, en la que se establece una relación novedosa al centro mismo de la experiencia estética, relación que supera, por ejemplo, las nociones de contemplación e imaginación.

El habitar una instalación es una experiencia que incorpora al espectador como parte de la obra, y a ésta como parte del primero, de una manera corporal, es decir, a través del cuerpo y su situación existencial. Continuando con el apoyo en Merleau-Ponty, este filósofo francés sostiene que *“el cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo”*, es por medio de éste que pertenecemos y abarcamos al espacio y tiempo; es más, como cuerpos que somos no estamos “en” el espacio ni “en” el tiempo, sino que “habitamos” el espacio y el tiempo (Merleau-Ponty 1997:156-163). Esta noción de cuerpo se refiere a una síntesis vivencial que comprende tanto el aspecto mensurable (cuerpo biológico) e incommensurable (cuerpo conciencia), y que todos tenemos cuando, reconociendo su facticidad, decimos “yo”. El cuerpo es, en otras palabras, un concepto ampliado de sujeto, que nos ayuda a comprender el sentido de esa actividad que llamamos habitar.

En términos más específicos, el espectador habita una obra en el momento en que se incorpora físicamente, con su cuerpo, en la misma. Tal incorporación la realiza de forma tal que se introduce en la realidad material de la obra misma y la aprehende por medio de los sentidos y el movimiento corporal. En este acto de habitar la obra se ojea dentro de ella, tocándola, oliéndola, manipulándola y en algunos casos llevándosela —completa o por partes— a casa. No existe ninguna otra obra de arte en la cual esto acontece; en cambio, esta es la regla en toda obra arquitectónica. Una instalación es instalación cuando es abrazada —por completo o parcialmente— por la corporeidad del espectador. Una edificación es arquitectura cuando es habitada por el hombre.¹⁰

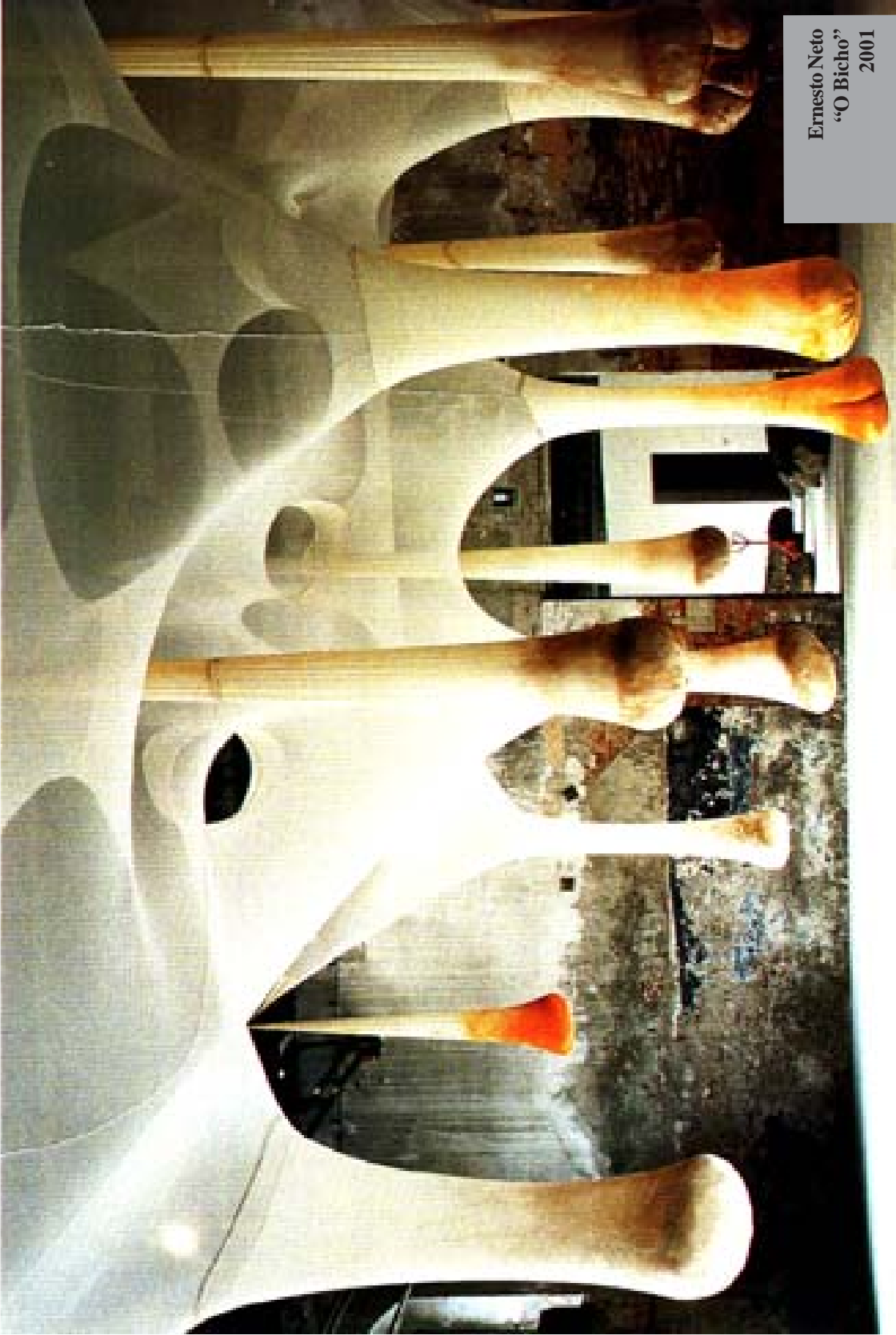
En resumen, sostenemos que la instalación conquista la existencia, en el proceso, en el lugar y en el habitar, y acabamos de exponer cómo lo realiza. Con el término “conquista” queremos expresar precisamente lo que significa: adquisición o ganancia de una región particular a fuerza de ciertas herramientas y procedimientos. En primer lugar, la instalación ha —en efecto— adquirido la posesión de ciertas instancias que habían permanecido inalcanzables por el arte. A través de su particularidad, el proceso creativo, la ubicación intencional y la vivencia corporal, se han convertido todas en ganancias inscritas en el ámbito existencial, y ya forman parte esencial del lenguaje del arte. De esta manera el proceso de realización de la obra es parte de la obra, ésta no es solamente un resultado final. También el lugar donde se ubica la instalación no es ya más el recinto “artístico” sino que es cualquier espacio de la cotidianidad urbana o rural; la obra de arte deja de poseer un

espacio específico para abrirse y extenderse a cada rincón de la realidad del hombre. Y por último, con la instalación la obra de arte deja de poseer la aureola de *masterpiece* llena de autonomía y omnipotencia. La participación existencial del espectador demuele la idealidad del arte y devuelve a la realidad común y corriente la experiencia estética. Entonces, haciendo eco de Beuys, todo es parte de la obra, todo es obra de arte. En la instalación todo adquiere valor, desde lo más general y universal (como la idea) hasta lo más específico y banal (como un tornillo o una mancha).

Tenemos entonces que la instalación es la modalidad de la estética contemporánea que sintetiza, tal vez con mayor claridad, la esencia de una época que pretende ubicarse más allá del umbral de la modernidad. "Todo vale" porque todo es valor. Esto encierra una positividad enorme porque se parte de que la realidad toda es positiva, todo es valioso. Se superan las definiciones y las categorías para abrir la mirada al mundo tal cual es, en su compleja e incomprensible totalidad. La instalación es por tanto, una poderosa posibilidad que reúne las virtudes de la arquitectura y el arte para catapultar al hombre a vivir la realidad en su densidad más inimaginada y misteriosa.

BIBLIOGRAFIA

- CARDENAS, MARIA LUZ. *Arte y estética en los años noventa: desplazamientos en la configuración de la imagen, la realidad y el espacio*. ESTETICA No.1, 1997, Universidad de Los Andes, Mérida, pp. 31-50.
- CHACÓN, JOSE L. *El espacio del ser, el ser del espacio. La noción de espacio en la Fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*. Universidad de Los Andes, Mérida, 2000.
- La función realizada como thelos de la arquitectura*. ESTETICA No.3, 1999, Universidad de Los Andes, Mérida.
- HEIDEGGER, MARTIN. *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997
- KANT, INMANUEL. *Crítica de la razón pura*. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1983
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Fenomenología de la Percepción*. Ediciones Península, Barcelona, 1997.
- MORALES, ESTHER. *Los 80*. ESTETICA No.4 2001, Universidad de Los Andes, Mérida, p. 133-138.
- NAVIA, MAURICIO. *Intervenciones, Virtualidades, Extremos*. ESTETICA No.4 2001, Universidad de Los Andes, Mérida, p. 139-142.
- NORIEGA, SIMÓN. *El proceso creativo de las instalaciones*. ESTETICA No.1 1997, Universidad de Los Andes, Mérida, p. 157-166.
- RASMUSSEN, STEEN E. *Experiencia de la arquitectura*. Editorial Labor, Barcelona, 1974
- RODRIGUEZ, ONDINA. *Dos lecturas del tiempo para el arte de los 90*. ESTETICA No.1, 1997, Universidad de Los Andes, Mérida, p. 179-188.
- SILVA, CARLOS. *Fenomenología del arte: modernidad y postmodernidad*. ESTETICA No.1 1997, Universidad de Los Andes, Mérida, p. 189-198.



Ernesto Neto
"O Bicho"
2001



Tom Friedman
"Sin Título" 2000



Olaf Breuning
"Sibylle" 1997