

La instalación o la conquista de la existencia
(Una apología de un oficio propio)

Installations or conquering existence
(*An apology of a personal craft*)

Recibido: Julio 2002
Aceptado: Abril 2003

José Luis Chacón
Arquitecto, Profesor de la Facultad de Arquitectura y Arte,
Universidad de los Andes (ULA), Mérida - Venezuela.
jjchr@cantv.net

Imágenes: José Luis Chacón

RESUMEN

Este es un trabajo de reflexión sobre la instalación. Se parte de la hipótesis que ésta es una modalidad particular cuyo sentido reside en su condición existencial. Es decir, la instalación se percibe y comprende como un hecho vivencial que trasciende la sensibilidad y la intelección. De esta manera, la instalación coincide con la obra arquitectónica por cuanto se despliega en aspectos similares a la arquitectura como el proyecto, el lugar y el habitar. La instalación es, pues, 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.

ABSTRACT

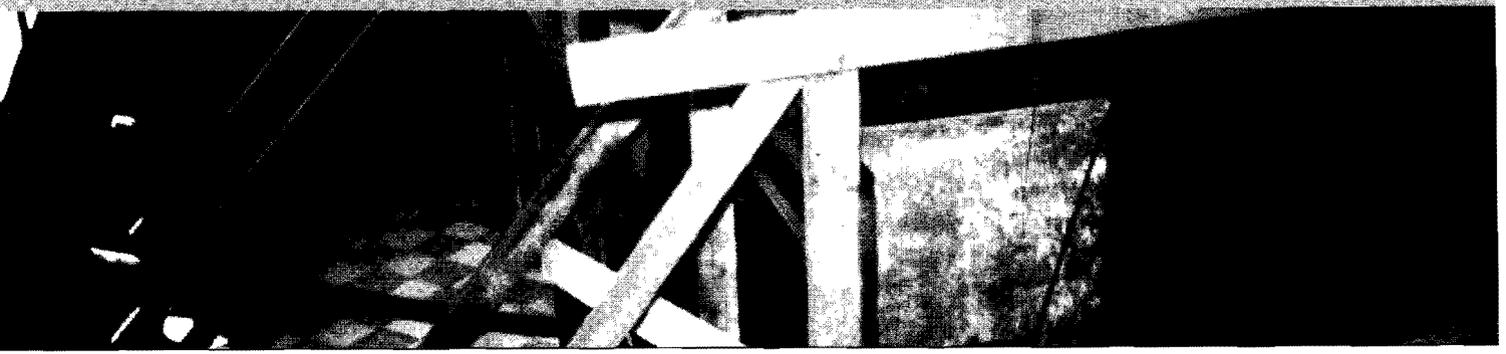
This is a reflexion about installations. It departs from the hypothesis that an installation is a particular art form whose meaning lies within the boundaries of its existential condition. This means that it is perceived and understood as an overall experience that goes beyond sensitivity and thought. This is why an installation is analogous to an architectural object, specially because it shares the same process in formulating a project, facing a context and dwelling in it. Therefore, an installation is an aesthetic modality which clearly resumes the essence of a moment which pretends to outreach modernity.

Palabras clave:

Instalación, arte, arquitectura, existencia.

Key words:

Installations, art, architecture, existence.



Tiempo como masa (detalle)

LO QUE SABE

Cuando se habla de instalaciones, una gran mayoría de personas la piensan, la explican y sobre todo la «miran», en términos de alguno de los géneros convencionales, como la pintura, la escultura, la danza, el teatro y la fotografía. Pero esto representa una peligrosa reducción de lo que la instalación en realidad «es». Podríamos afirmar que dicha reducción aparece por cuanto la actitud estética con la cual se enfrenta la instalación está desenfocada o parcializada y no logra percibir su sentido propio. En parte esto ocurre porque los historiadores y críticos de arte, quienes inmanentemente llevan la responsabilidad de guiar la mirada —y por tanto la comprensión— del espectador de obras de arte, no han podido dar razón plena de lo que está involucrado. Una instalación no es una pintura (o una fotografía) tridimensional y menos una escultura (o una escenografía) en movimiento; una instalación es una realidad que toma un lugar propio en el quehacer del arte, que abre, además de modo particular, los horizontes perceptivos y conceptuales de la experiencia estética. Esta apertura parece superar la «objetividad» de los géneros convencionales y ubica al espectador de arte, según nuestro entender, en un ámbito «existencial» — propio de otra de las artes— comunmente ignorado por conocedores y estudiosos de arte.

En la experiencia cotidiana, lejos del academicismo, de la pretensión conceptualista o incluso del circuito galerista², los artistas que realizan instalaciones enfrentan un problema comunicacional con su público. En el momento en que un artista se afirma abiertamente como «artista», normalmente le sigue la pregunta, "¿qué pintas?" o "¿qué esculpes?". Si dice que hace instalaciones, lo más seguro es que lo mirarán con perplejidad o le preguntarán "¿qué es eso?"³. Y como sucede en esos casos el artista, que hace instalaciones, tendrá que explicar o dar razón de su oficio, lo cual resulta ser una empresa verdaderamente complicada y difícil. Definir con palabras la instalación produce vértigo y más aún cuando se intenta salvar el abismo gnoseológico con

el público general que está acostumbrado a comprender el arte como «objeto». Esto resulta curioso por cuanto la instalación, como género del arte, viene realizándose desde principios del siglo XX (si reconocemos los *ready-mades* de los dadaístas como instalaciones), por lo tanto, no debería ser considerada como una novedad. Esto nos indica, por una parte, que la instalación aún no es un hecho artístico cotidiano y generalizado con el cual esté familiarizado el público general y, sin embargo, una buena parte de nuestras galerías y museos, de los salones nacionales e internacionales de arte, están todos colmados de instalaciones. Más allá de intentar una explicación del porque esta falta de familiarización, nos preocupa sobre todo cómo se podría, entonces, explicar ese fenómeno que llamamos instalación.

Como decíamos anteriormente la crítica e historia del arte, en términos generales, no han logrado, por otra parte, dar a comprender lo esencial del asunto porque ninguna ha logrado despojarse de la actitud objetivante, presente tanto en el pensamiento moderno como en el postmoderno, en el cual están enraizados sus análisis y juicios. Algunos porque lo reducen a objeto, otros porque lo encapsulan como concepto. Tomemos como ejemplo algunas de las reflexiones estéticas recogidas en los últimos Simposios Internacionales de Estética⁴, los cuales, en su intento de reflexionar a fondo sobre la estética contemporánea, representan el testimonio documental más importante de la crítica de arte reciente en el contexto nacional.

No obstante, la discusión específica acerca de la instalación es limitada; son pocos los que han dedicado su esfuerzo a una aproximación de esta modalidad tan característica de la estética contemporánea. En la categoría de una interpretación objetual tenemos a Simón Noriega, quien desde la perspectiva crítica moderna describe ilustrativamente la instalación como "la configuración de un híbrido en un espacio determinado, donde interviene todas las manifestaciones artísticas,

desde la escultura hasta la música, pasando por la pintura y la decoración, sin que por esta razón puede ser considerada escultura, pintura, teatro o decoración" (Noriega 1996:158). En una misma categoría tenemos la definición de Esther Morales quien las define como "arte de acción, matérico y transvanguardista" en las cuales el público puede involucrarse como participante de la obra misma (Morales 2001:137).

Sin embargo, la tendencia que parece predominar en estos eventos es la noción conceptual. En 1996 María Luz Cárdenas nos asomaba que los artistas contemporáneos "más que producir objetos de valor artístico, procuran formular modelos alternos de lenguaje; más que centrar una idea, proponen utilizar los mecanismos artísticos como detonantes de conocimiento" (Cárdenas 1997:33). Es así como las instalaciones se convierten en textos a ser leídos e interpretados directa o indirectamente, como vemos en el siguiente ejemplo: "el Closet de Bernárdez procuraba, a través de la sicastenia, generar en el espectador la doble sensación de ser vigilado, curiosear la muerte por suicidio y el enfrentamiento con la propia personalidad suicida" (1997:46). De la misma manera Mauricio Navia resume el modo de comprender la estética contemporánea como interpretación: "el arte contemporáneo interviene todos los horizontes de la vida situándolos en los extremos de la representación. Allí toda lectura es situada en límites de comprensión conceptual donde el sentido se abre como simulacro virtual" (Navia 2001:142). Es así como con un concepto ampliado de arte en donde éste y la vida alrededor se fusionan en un acto que descubre o descubre, la instalación queda a disposición de una conceptualización que la mide y determina su valor.

La instalación puede ser, de hecho, descrita y explicada tanto como objeto de arte o como construcción conceptual. Pero desde nuestra perspectiva esto no es suficiente. El hecho de que la instalación sea "una expresión artística tan paradójica como lo es la misma época en que nos ha tocado vivir", así como afirmaba Noriega en el Primer Simposio de Estética, no debe ser esto obstáculo alguno para evidenciar que su naturaleza está más allá de toda objetualización o conceptualización. Por ejemplo, la noción de objeto «híbrido» no es explícita por cuanto no da razón total de lo que es; se dice que algo es híbrido cuando se conoce sólo su apariencia. Del mismo modo, la noción conceptual-hermenéutica es parcial porque se refiere solamente a uno de sus valores, su concepto. Ambas posturas asumen, pues, a la instalación como parte de una transitoriedad aún inconclusa⁵. Pero sostenemos que la transitoriedad ya ha sido superada y estamos frente a un momento específico

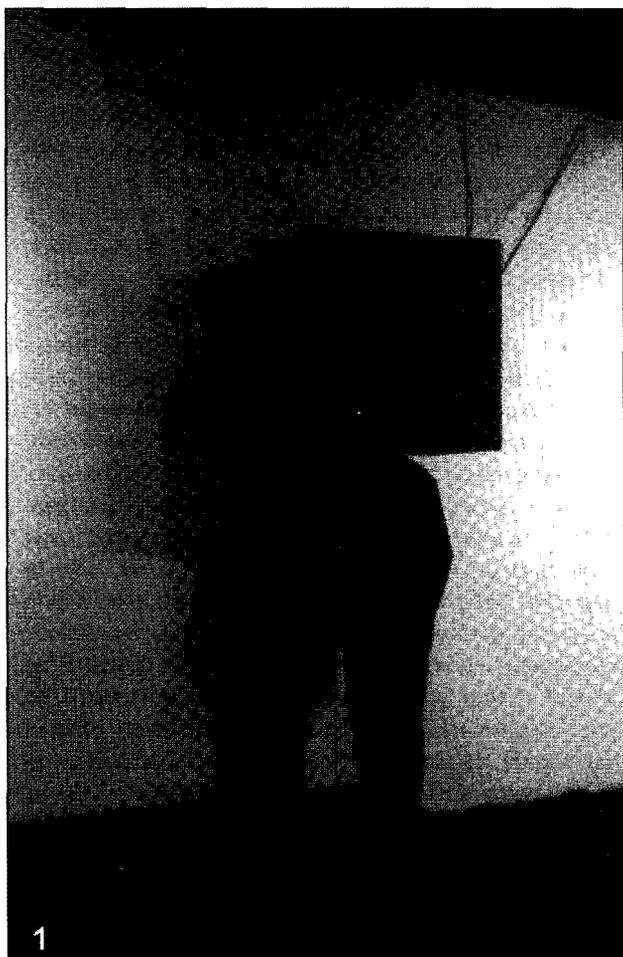
que desafortunadamente aún no tiene nombre (postmodernidad, transmodernidad, supermodernidad, etc.). Es por ello que sostenemos que la instalación es una realidad artística específica que merece una explicación desde sí misma, desde la experiencia que la misma implica.

La instalación, en efecto, se imbrica en la dimensión existencial misma, trascendiendo los límites de la imaginación y la ficción, por consiguiente el uso de otros géneros de comparación para lograr aprehenderla en su totalidad debe ser de acuerdo a su propia especificidad. Es por ello que pretendemos aproximarnos a la instalación, desde la experiencia que la origina y la sostiene como espectáculo vivencial. Queremos, entonces, explorar en primer lugar el fenómeno de la instalación desde una actitud fenomenológica, para ver luego sus «hilos intencionales», como decía Merleau-Ponty, en la manera que se nos dan como experiencia. Esos "hilos intencionales" nos proporcionarán las claves para poder «mirar» o re-descubrir la instalación en sus justas dimensiones.

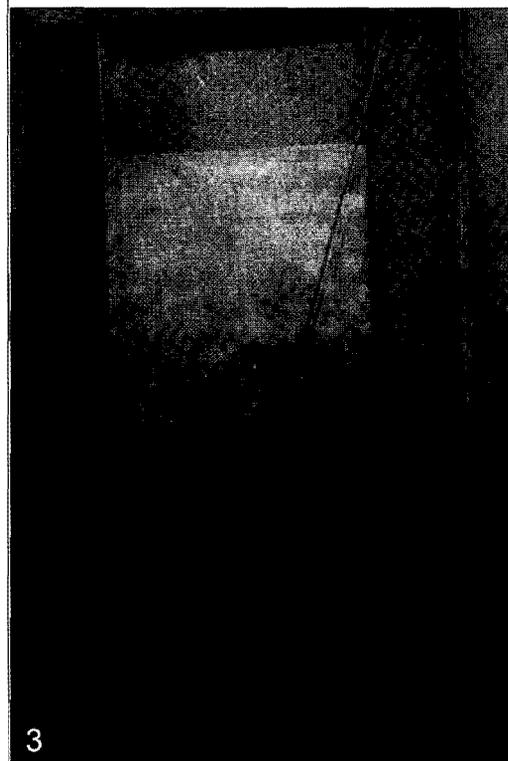
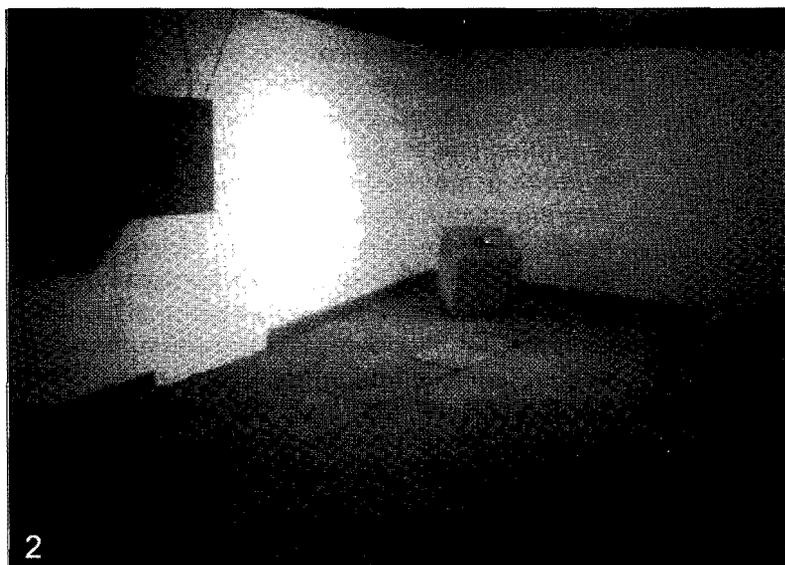
La actitud fenomenológica a la cual nos referimos será, en otras palabras, la metodología que vamos a utilizar. "La fenomenología es una actitud crítica y radical que se sitúa a un extremo del pensamiento moderno. Aunque diversos autores la han señalado como método filosófico, nosotros insistimos en su condición de actitud, de postura frente al mundo que, en el caso de Merleau-Ponty, se propone desentrañar la esencia de las cosas dentro de la existencia, comprender al hombre y al mundo a partir de su «facticidad»" (Chacón 2000:17). La consigna que define esta actitud es *zu den Sachen selbst* (a las cosas mismas), originalmente anunciada por Husserl, y a la que Merleau-Ponty le agrega su dinámica: el ir a las cosas mismas se despliega como descripción y no como explicación o análisis. En este sentido, la reflexión fenomenológica de Merleau-Ponty se diferencia de la de Husserl porque es una reflexión que se implanta en el mundo tal y como lo vivimos, se coloca en el ámbito existencial. Para Husserl la misma se da como una desconexión óptica del mundo lo que la hace una reducción idealista y trascendental (Chacón 2000:18). Nuestra reflexión seguirá los lineamientos de Merleau-Ponty.

LO QUE ESTÁ IMPLICADO

Un primer paso para aprehender la naturaleza particular de la instalación es descubrir su originalidad, es decir, lo que está implicado en la misma. Asumimos una actitud fenomenológica para comprender la



1.- Tiempo como instante (detalle en uso)
 2.- Tiempo como instante (vista general)
 3.- Tiempo como masa (detalle)



instalación como fenómeno, como presencia que aparece y se hace evidente a nuestros sentidos y no como objeto o concepto.

Es cierto que tomar y estudiar una obra de Marcel Duchamp o de Joseph Beuys como ejemplo histórico nos ayudaría a ilustrar con claridad nuestro propósito. Incluso podríamos recurrir a ejemplos más cercanos como podrían ser los penetrables de Jesús Soto o las instalaciones-esculturas de Alfredo Ramírez, tal procedimiento resultaría, de hecho, mucho más sencillo. Sin embargo, no es nuestro deseo hacer de esta reflexión un análisis histórico o crítico por cuanto queremos superar las limitaciones que en éstos aparecen. Recurrimos a nuestra experiencia vivencial particular para realizar un ejercicio fenomenológico que recrea el fenómeno en cuanto a experiencia que pone al descubierto lo que buscamos.

Tomemos una instalación nuestra, por ejemplo; tomemos a "Tiempo", una instalación realizada en 1946. Ésta consistía de dos intervenciones, cada una en salas diferentes, con elementos contruídos de madera y metal. La primera intervención espacial, referida al tiempo como instante, se hizo en una sala en la cual se ubicaban tres cubos de madera en distintas posiciones: uno estaba colgado de la pared y los siguientes estaban apoyados sobre el piso, uno sobre y el otro intersectado. El piso estaba cubierto de arena y sobre ésta había un camino

hecho de paneles de madera sobre el cual transitaba el espectador, quien participaba de los cubos de madera introduciendo su cabeza en los mismos. La segunda intervención, referida al tiempo como masa, se realizó en la siguiente sala en donde se construyó una estructura de cercos de madera y planchas metálicas de encofrado. Esta estructura formaba a todo lo largo de la sala un pasaje, el cual para recorrerlo requería empujar hasta el final una compuerta metálica. Esta compuerta por una parte limitaba la visión del pasaje a través de un visor y por la otra, estaba accionada por un sistema automático de poleas que la retornaban a su lugar de origen. El final del pasaje estaba marcado por una piedra tensada por un mecate, la cual formaba un conjunto con la sombra de una cruz en la pared del fondo.

La percepción de esta obra no se realizaba con sólo pararse frente a aquella. Además de involucrar cuatro de los sentidos, a partir de su tamaño, sus tonos, su textura, su olor y sus sonidos, "Tiempo" reclamaba 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 pretendía superar "la pura visualidad" para así salvar la distancia entre la obra y su espectador. "Tiempo" tenía la intención de propiciar un ensimismamiento real y vivencial del espectador con la puesta en escena de aquellos materiales. Si leyéramos aquéllo 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.

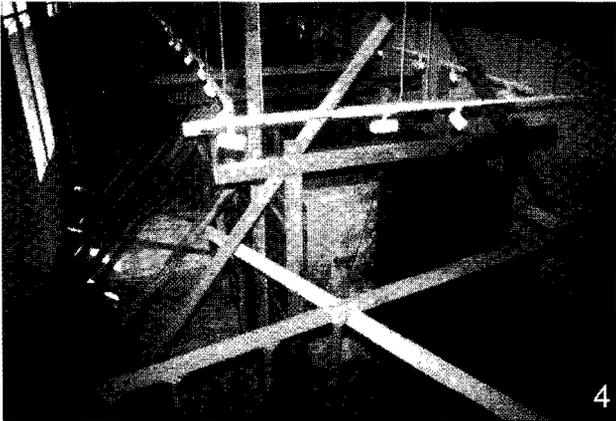
El tipo de experiencia estética que predomina en las situaciones tradicionales, tanto en salas de museos como en galerías de arte, es aquella en la cual espectador y obra se enfrentan en un campo perceptivo limitado y dominado por la sensibilidad y la intelección. Todo «sentido» que pueda surgir de este modo o es el resultado de un impacto sensible o es una interpretación conceptual posterior. Por ejemplo, el sentido de un cuadro se produce comúnmente a partir de lo que se sabe de la misma: 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 "Tiempo" 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. Precizando 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, el artista 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 participada", 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.

LOS FACTORES DE 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*).



4.- Tiempo como masa (vista general)



5.- Tiempo como masa (detalle en uso)

La experiencia, por consiguiente, tiene al espacio y tiempo como sus rasgos más esenciales. Nuestra mentalidad, aún fuertemente determinada por el pensamiento moderno y en especial por el positivismo, tiende inicialmente a comprenderlos como elementos externos al sujeto perceptor, sin embargo, en los términos de Kant, espacio y tiempo no son objetos, ni conceptos sino unas condiciones subjetivas para toda la sensibilidad humana. En específico, éstos son formas puras a priori de la sensibilidad del sujeto, es decir, que toda persona las posee y son éstas con las que organiza el mundo percibido en las categorías de espacio y tiempo (Kant 1983:65). La filosofía post-kantiana, y también las ciencias post-newtonianas, han conducido sus reflexiones acerca del espacio y el tiempo más allá de toda objetividad e incluso de toda subjetividad. Las investigaciones fenomenológicas de Heidegger y Merleau-Ponty, en particular, nos señalan que estos fenómenos son, de hecho, facetas de la existencia o modalidades del ser. Para el primero, el "estar-ahí" (*da sein*) es espacial (Heidegger 1997:119); para el segundo, el fenómeno espacial se comprende como una dialéctica espacio-existencial: el espacio es existencial y la existencia espacial (Merleau-Ponty 1997:259). En ambos casos, la espacialidad del ser es descubierta en la dinámica existencial del sujeto, es decir, en la experiencia misma y por ende está referida a la temporalidad. En particular, Merleau-Ponty indica que el espacio es tal en cuanto espacio vivido y la vivencia se despliega como temporalidad.

A partir de esto podemos decir que el espacio es la objetivación de la espacialidad que nos define. El espacio vivido es el despliegue del mismo en el tiempo, es decir, la tridimensionalidad vivida en la dimensión

temporal es aquello que constituye la experiencia; hecho que se resume en el término "acontecimiento".

Como modalidad del arte que explora las posibilidades de la experiencia, la instalación, tiene también 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 tiempo-espacio 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).

LA EXPERIENCIA EN OTRA DE LAS ARTES: EN LA ARQUITECTURA

La exploración en el ámbito de la experiencia no es un hecho novedoso en las artes; ya desde tiempos muy antiguos la arquitectura, considerada como una de las bellas artes, ha tenido como vocación principal el ocuparse de las dimensiones espacio-tiempo que soportan a la experiencia misma. "La arquitectura es un

arte especialísimo; limita el espacio para que lo habitemos, y crea una estructura en torno a nuestra vida" (Rasmussen 1974:14). La arquitectura es, en efecto, aquella disciplina que abarca por excelencia la dimensionalidad espacial y temporal, a través del objeto arquitectónico. Esto se hace posible por medio de «la función», propiedad que distingue a la arquitectura de las demás artes. De todas éstas, el producto arquitectónico es el único que puede ser penetrado, recorrido y habitado, de manera real y concreta; es precisamente lo que afirman aquéllos que reconocen lo esencial de la arquitectura: ésta "todavía exige ser no sólo vista sino recorrida y no virtual sino personalmente" (Silva 1997:197). En otras palabras, la experiencia arquitectónica es una experiencia «real», tan real como la realidad puede ser. Por ejemplo, cualquier experiencia que pueda generar un cuadro o una escultura, nunca podrá ser real, será meramente mental o ficticia, como decía Sartre. En cambio, en la arquitectura, el espectador podrá caminar su interior y exterior, viviéndola en todas sus posibilidades.

Por esta razón, la arquitectura es arquitectura sólo en el momento en que es penetrada, recorrida y habitada⁷. De esto también se deduce que la esencia de la arquitectura sea la función⁸ (Chacón 1999). Esta viene a ser, pues, la posibilidad por medio de la cual el espectador puede experimentar la totalidad del hecho arquitectónico. Con respecto a esto, la arquitectura moderna desafortunadamente redujo el carácter esencial de la función. La redujo al entenderla como medida de resolución de problemas (biológicos-mecánicos) y no como posibilidad de experiencia. Esta idea reducida de la función, ampliamente promovida ya en el ocaso de la arquitectura moderna, ha sido superada y suplantada por una concepción más acorde con la realidad de la función. La función en la arquitectura se puede pensar hoy día en términos de experiencia, por lo tanto, la arquitectura vendría a ser la modalidad del arte cuya temática esencial es la experiencia. La arquitectura, nos dice Rasmussen, "está basada en cierto número de instintos humanos, en descubrimientos y experiencias comunes a todos nosotros, desde una fase muy temprana de nuestra vida, sobre todo en nuestra relación con las cosas inanimadas" (Rasmussen 1997:18).

Pero, esta noción ya la habíamos explorado en torno a lo que es pertinente de la instalación. Entonces, si la instalación y la arquitectura exploran igualmente el ámbito de la experiencia, ¿en qué medida coinciden?, ¿serán acaso fenómenos análogos, de una misma naturaleza?

CONQUISTA DE LA EXISTENCIA

Tales interrogantes nos conducen a afirmar que en la instalación, en efecto, arte y arquitectura coinciden en la encrucijada de la experiencia, de la vivencia en primera persona de la obra, barriendo por completo cualquier diferenciación epistemológica entre el uno y la otra. En esta encrucijada, ambas realidades se sintetizan por la conquista de la existencia que se lleva a cabo y que, a su vez, genera una situación particular y específica, en la cual sus especificidades se complementan: obra y construcción, artista y arquitecto, son denominaciones que se confunden, se vuelven una sola realidad en el despliegue existencial de la instalación. Ahora bien, en esta particular dimensión, en esta precisa situación, la conquista de la existencia se realiza en tres momentos: en el proceso a través del cual la idea aparece y se propone, en el lugar en donde se materializa la obra y en la participación efectiva que lleva a cabo el espectador de la misma. Aún cuando estos momentos suceden en la medida del tiempo, éstos pueden también considerarse como rasgos, rasgos característicos por medio de los cuales se puede evidenciar la condición existencial de la instalación. Procedamos a continuación, pues, con la exposición de dichos momentos o rasgos que, en efecto, dan razón de la naturaleza propia del fenómeno de nuestro interés.

PRIMER MOMENTO O RASGO: EL PROCESO

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 consta en las bases de los salones de arte contemporáneo) el cual, una vez desplegado, resume el procedimiento que la sustenta.

Pero los términos «proceso» y «proyecto», no son propios de la tradición artística, aún cuando han sido ampliamente utilizados en la crítica de arte más reciente. Estos términos pertenecen más bien al quehacer arquitectónico en donde son comúnmente utilizados. Toda obra arquitectónica está precedida por un proyecto, el cual surge de un «proceso de diseño». Esto es un hecho permanente en la arquitectura de hoy y de siempre, el

cual ha sido extensamente estudiado. Por ejemplo, en las décadas de los 60 y 70 surgió un gran interés por las metodologías que determinan este proceso, hasta el punto que llegaron a concebir todo el oficio arquitectónico como un trabajo meramente metodológico. En el presente aquel furor ha sido suficientemente superado, e incluso olvidado, y podemos reconocer que el proceso no es una ley que regula la producción de soluciones, sino que es un hecho en el cual acontece la experiencia creativa.

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 desea- diseñar. La conceptualización 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. La construcción comporta un desarrollo característico que depende de diversas y distintas circunstancias tales como la naturaleza de los materiales, la calidad de la mano de obra, el balance económico, el cumplimiento de cronogramas y sobre todo los numerosos e incomprensibles imprevistos.

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). El sentido de los planos y los modelos trasciende su valor objetual e inmediato, aún cuando los mismos sean realizados con la destreza y precisión de una obra de arte.

¿Acaso no es esto lo mismo por lo que transita un artista cuando lleva a cabo un planteamiento de instalación?

SEGUNDO MOMENTO O RASGO: EL LUGAR

El siguiente momento en el cual la instalación conquista la existencia es en la experiencia del lugar. El lugar en la instalación es, en pocas palabras, aquel «entorno» en el cual la misma está colocada. Este no comporta un fondo inerte, neutro y ascéptico, que no interviene en la obra, sino más bien es un elemento más de la misma; en algunos casos es el elemento esencial.

De ahí que los críticos e historiadores reconozcan y tengan categorías, como por ejemplo "in situ", "site specific", "no lugares", entre otros, según el lugar de instalación. El entorno de una instalación, entonces, puede ser cualquiera, desde el interior de un museo o galería hasta el exterior de una plaza o un campo abierto.

Ahora bien, el lugar, siguiendo la fenomenología merleau-pontiana por ejemplo, puede ser comprendido como un fenómeno de espacialidad complejo en el cual están interrelacionados objeto y sujeto; el objeto que se presenta como el *entourage* y el sujeto como el fenómeno perceptivo de ese entorno. Explorar la condición objetiva de la relación implica necesariamente la subjetiva ya que las dos están envueltas en la misma situación; las dos son rasgos de un mismo fenómeno. Para comprender esta dinámica expondremos la vivencia de ciertos entornos arquitectónicos, por cuanto la arquitectura es la plena manifestación del lugar por excelencia, que evidencian cómo estos condicionan el comportamiento (visual y motor) del sujeto (espectador).

Un recinto al interior de una edificación, por ejemplo, se vive y recorre según una intencionalidad determinada por las tareas que cada "habitante"⁹ realiza dentro de un sistema de actividades más amplio que llamamos edificio. Cada recinto, entonces, se diferencia por su utilidad, es decir, por su función: un médico entra en un consultorio para atender enfermos, un ejecutivo en su oficina para hacer negocios, una ama de casa en el supermercado para suplir su hogar, y así sucesivamente. En el caso de aquellos recintos dedicados al arte, llamados museos o galerías -diferenciación que se hace según diversas características que en este momento no discutiremos- lo que los caracteriza es el hecho de ser lugares exclusivamente para la exploración estética, donde la percepción sensorial es la experiencia privilegiada sobre las demás. Esto demarca una cierta "intencionalidad" que dispone al espectador a asumir una actitud contemplativa frente a las propuestas estéticas en exposición. Como sabemos, la contemplación en un museo, por lo general, se refiere más a un acto de mirar con atención desde cierta distancia -en la cual se mantiene una separación consciente entre la obra y su receptor- que a un acto de penetración o ensimismamiento.

Tenemos además otros lugares distintos a los recintos, que podríamos llamar ambientes, pero que son más comúnmente conocidos como "espacios abiertos" o "espacios públicos", los cuales se caracterizan por ser entornos con delimitaciones imprecisas por estar en los intermedios no ocupados por las edificaciones. La

separación entre edificio y edificio tiene una función de tránsito, de conexión, por una parte y por la otra, no le pertenece a nadie, pero es de todos a la vez, por ello tiene una condición pública. Por tanto, la intencionalidad de un ambiente como estos no está determinada; quien lo transita lo hace o bien como preparación para entrar a un edificio o como culminación de haberlo recorrido, pero generalmente no como un fin en sí mismo. En este intermedio, la conducta del sujeto queda a disposición de lo que las cosas reclaman por sí mismas.

Esta es la realidad a la que se enfrenta cotidianamente el arquitecto; ¿será otra la realidad a la que da la cara el artista de instalaciones?

TERCER MOMENTO O RASGO: EL HABITAR

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 a una especie de unión entre ambos, en la que se establece una relación novedosa al centro de la experiencia estética, relación que supera, por ejemplo, las nociones de contemplación e imaginación.

El habitar, una instalación o una edificación, 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 inconmensurable (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 llevándosel -completa o por partes- a casa. No existe otra obra de arte que la instalación en la cual esto acontece; en cambio, esta es la regla en toda obra arquitectónica. Es por ello que Carlos Zepa, en uno de los Seminarios de Estética, con mucha razón afirmaba que la condición sinequa non de la instalación es el hecho de penetrarla y recorrerla. 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 hombre¹⁰.

CONCLUSIÓN

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, en efecto ha 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, esta 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).

Los horizontes de la experiencia estética han sido, por tanto, ampliados y complicados. Pero, si la instalación ha conquistado nuevas regiones, ¿a quién pertenecen los territorios alcanzados?

A la arquitectura. A la arquitectura que ha estado enraizada desde siempre en la dimensión experiencial, en la cual el proceso, la topología y el habitar son sus rasgos más esenciales. Por consiguiente, la mencionada conquista no representa una pérdida para la arquitectura sino todo lo contrario. Por medio de la instalación, la arquitectura ha alcanzado los territorios del arte, que desde los tiempos de las *beaux-arts* no había logrado ocupar. Para ésta, hay también conquista.

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.

NOTAS

1 Además de ser una reflexión en torno a la instalación, este trabajo pretende ser una apología del oficio de hacer instalaciones que realiza el autor.

2 Cuando hablamos del circuito galerista nos referimos a la sub-cultura de aquellas personas que frecuentan galerías y museos de arte. Con el tiempo estas personas adquieren un lenguaje que utiliza términos particulares del mundo del arte.

3 Este testimonio se recoge de la experiencia que comparten aquellos que realizan instalaciones y que se evidencia en las conversaciones comunes y corrientes.

4 El Simposio Internacional de Estética es un evento que viene organizando el Centro de Investigaciones Estéticas de la Universidad de Los Andes desde 1996. Estos se han llevado a cabo en Mérida y han contado con numerosas participaciones de ponentes y exponentes del país entero, Norteamérica y Europa. Cada Simposio ha tenido una temática diferente sin embargo el propósito constante ha sido la reflexión y discusión en torno a la estética y arte contemporáneos.

5 El término "híbrido" ha sido utilizado comúnmente para referirse a los productos culturales en una transición epocal.

6 La instalación "Tiempo" fue realizada en la Galería La Otra Banda de Mérida cuando aún la hipótesis planteada en este trabajo no había tomado cuerpo. Ésta es uno de los primeros trabajos del autor y tal vez el más grande que ha llevado a cabo hasta el presente.

7 A principios de los noventa, en un evento llamado "La casa como tema" y realizado en la entonces Facultad de Arquitectura de la U.L.A., el Prof. Juan de Dios Salas afirmó que "la arquitectura es arquitectura sólo cuando es habitada".

8 "Entonces, la causa formal de la arquitectura corresponde al nombre de la edificación, en el cual está abarcado tanto su sustancia, es decir, su función, como también las demás características que hacen que aquel edificio sea arquitectura y no otra cosa" (Chacón 1999).

9 Utilizamos el término "habitante" en vez de "usuario" por cuanto que este último es un término mecanicista y reduccionista. Se hace necesario rescatar el primero de ellos del urbanismo y colocarlo de nuevo en la arquitectura. El hombre habita la arquitectura y no meramente la usa, por eso todo hombre en una edificación es un "habitante".

10 Algunos simpatizantes de la fenomenología o de la hermenéutica podrían argumentar que el habitar una obra, de arte o arquitectónica, también sucede cuando el espectador realiza una lectura particular de la misma. Estas lecturas que se traducen como juicios estéticos surgen en la medida en que el espectador habita la obra en su sentido más amplio. De esta manera cada lectura de cada espectador que vive la obra, se convierte en una creación artística por sí misma, la cual se añade al proceso, por ende interminable, de percepción, realización y significación. Pero, tal concepción no la compartimos por cuanto que sostenemos que el habitar es un hecho "real" y no imaginario.

Referencias

- Cárdenas, María Luz (1997). Arte y estética en los años noventa: desplazamientos en la configuración de la imagen, la realidad y el espacio. ESTETICA No.1, Universidad de Los Andes, Mérida, pp 31-50.
- Chacón, José L. (2000). 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.
- S/A. (1999) La función realizada como thelos de la arquitectura. ESTETICA No.3 (1997). Universidad de Los Andes, Mérida.
- Heidegger, Martin (1997). El ser y el tiempo. Fondo de Cultura Económica, México.
- Kant, Immanuel (1983). Crítica de la razón pura. Ediciones Alfaguara, Madrid.
- Merleau-Ponty, Maurice (1997). Fenomenología de la Percepción. Ediciones Península, Barcelona.
- Morales, Esther (2001). Los 80. ESTETICA No.4, Universidad de Los Andes, Mérida, pp 133-138.
- Navia, Mauricio (2001). Intervenciones, Virtualidades, Extremos. ESTETICA No.4, Universidad de Los Andes, Mérida, pp 139-142.
- Noriega, Simón (1997). El proceso creativo de las instalaciones. ESTETICA No.1 (1997), Universidad de Los Andes, Mérida, pp 157-166.
- Rasmussen, Steen E. (1974). Experiencia de la arquitectura. Editorial Labor, Barcelona.
- Rodríguez, Ondina (1997). Dos lecturas del tiempo para el arte de los 90. ESTETICA No.1, Universidad de Los Andes, Mérida, pp 179-188.
- Silva, Carlos (1997). Fenomenología del arte: modernidad y postmodernidad. ESTETICA No.1, Universidad de Los Andes, Mérida, pp 189-198.