

CAPÍTULO 12

Instalaciones inmersivas hacia una estética de la actuación

Silvina Valesini

Un arte de la presencia: el espectador corporeizado

Consolidadas desde hace algunas décadas como la forma habitual de ser de lo artístico en la cultura contemporánea, las instalaciones continúan en nuestros días resistiendo todo de tipo de clasificación y definición taxativa.

Desde sus orígenes, esta práctica trató de romper con el paradigma del objeto autónomo, trabajando en la construcción de propuestas que conforman una situación única, en la que el espectador se integra. Se produce así una interacción que sucede en un tiempo y un espacio circunscriptos, que resignifica ese acontecer aquí y ahora. Por eso, más que como una materialización única y concreta, la instalación se presenta como una articulación singular de objetos e imágenes de origen heterogéneo – generalmente de circulación masiva en la vida cotidiana –, que al relocalizarse en esas coordenadas particulares logra definir una situación, una *puesta en escena* que tiene al cuerpo del espectador – que la transita y la dota de sentido – como auténtico protagonista.

Los primeros debates teóricos en torno a la instalación se inclinaron a considerar que su práctica comprendía la manipulación de artefactos, materiales y técnicas, mientras que el actor humano tendía a estar ausente. De ese modo se intentó una diferenciación respecto de la intervención en el espacio, que se pensaba – en cambio –, como un acto de performance, protagonizado por agentes humanos.

No obstante, pronto se hizo evidente que la instalación no sólo presupone al espectador – como toda producción artística presupone un sujeto receptor –, sino que éste es su auténtico activador, dado que la obra se dirige a él, “como una presencia literal en el espacio” (Bishop, 2005: 10).

Figura 1:

http://www.zimbio.com/pictures/iP_GLtGbob8/Anish+Kapoor+Uses+Wax+Canon+Create+La+test/EDljjrjDxD5

El espectador de la instalación debe adentrarse físicamente en la obra para experimentarla, hecho que involucra múltiples referencias sensoriales y comporta, necesariamente, un compromiso corporal particular. Dado que nuestra percepción de las cosas es antropocéntrica, incluso la orientación espacial de los objetos establece referencias corporales que inciden en la recepción y experimentación de la obra. Por eso el cuerpo del espectador constituye el centro de gravedad o punto focal en ese territorio de convergencia de cuerpos, objetos y espacio que es la instalación: si el pigmento preexiste a la obra pictórica, la instalación en cambio se inventa y actualiza en cada oportunidad, puesto que su materialidad es el espacio mismo, que sólo puede manifestarse como lugar creado y habitado por un espectador.

De allí lo indispensable de la *presencia*, del estar ahí, que hacen de ese despliegue particular de elementos convergentes un entorno, una escena para ser habitada.

Este abordaje del espacio de la instalación como una situación única, que el espectador completa con su experiencia personal e intransferible, determina que dicha experiencia perceptiva sea, en sí misma, un problema determinante de la obra. Por eso cobra fundamental importancia la tarea de problematizar las particularidades del nuevo rol del espectador en estas producciones.

La instalación no es, entonces, un objeto único y materializado de contemplación estética, sino un ensamble de relaciones entre objetos y espectadores, que da origen a un lugar para la experimentación espacial. Esta perspectiva introduce una delimitación necesaria: deja de lado un buen número de obras que habitualmente son presentadas en el mundo del arte bajo el nombre de instalación, pero que carecen de un vínculo activo con el lugar de exposición, motivo por el cual se encuentran más cercanas al campo de la escultura, en sentido clásico. Trascendiendo lo objetivo, la instalación se presenta como un dispositivo artístico que induce una experiencia espacial para el espectador a través de la puesta en relación de objetos provenientes de campos muy variados. Por lo tanto, es también una puesta en *situación* y una puesta a *disposición* de elementos, objetos y condiciones, que estructuran la obra, y que en su conjunto acceden al estatuto de lo artístico.

Por eso, el público de la instalación a menudo ha sido definido como *usuario*, un término que remite al vocabulario técnico propio de las instalaciones industriales, por considerarse que constituye una alteración radical para el público del arte, tanto por su forma de relacionarse con la obra como por su inclusión en el proceso artístico. Larrañaga (2001) sostiene al respecto que las instalaciones *presentan* y exponen los objetos para ser experimentados, por lo que el espectador no sólo puede adentrarse en las obras y recorrerlas, sino que descubre su capacidad de incorporarse al propio proceso de construcción representativa, integrándose en un espacio habitable, en el que no sólo los objetos cotidianos, sino también su propio cuerpo, son reconfigurados como obra.

Un breve recorrido por algunos casos de interés nos permitirá indagar en la multiplicidad de abordajes que esas formas de interacción llegan a asumir.

Acción y participación: *La habitación del borramiento*, de Yayoi Kusama

Yves Michaud (2007) sostiene que, en el marco contemporáneo de la estetización difusa, el creador es cada vez más productor de experiencias, ilusionista, mago o ingeniero de efectos. *Obsesión Infinita*, la retrospectiva de Yayoi Kusama que se vio en el MALBA de la ciudad de Buenos Aires entre junio y septiembre de 2013, y en particular la instalación titulada *The obliteration room* (2010), vienen a dar clara cuenta de esta perspectiva.

La habitación del borramiento es una obra participativa presentada bajo la forma de un ambiente cotidiano, íntegramente blanco, tanto en su dimensión constructiva como en su mobiliario, utensilios domésticos y ornamentos. Durante el transcurso de la exposición, el público fue invitado a pegar lunares adhesivos de colores intensos, provistos por el Museo junto a la entrada; el resultado fue un estallido de color, en el que las formas se desdibujaron y se borraron las coordenadas espaciales.

Figura 2:

https://cursobasicodefotografia.files.wordpress.com/2013/07/yayoi-kusama_files_obra_429_0g.jpg

Figura 3:

<http://1.bp.blogspot.com/ySAY79RJ8JI/UEjoO94Uigl/AAAAAAAK4c/KrCmUy9UeHg/s1600/Yayoi-Kusama-3.jpg>

El artista instalador, como vemos en este ejemplo, propone una organización del espacio que orienta la experiencia. Coloca al espectador en ese espacio singular, y en unas circunstancias determinadas –estableciendo, de este modo, un sistema de coordenadas que lo predisponen a tomar una actitud determinada–. Así, construye las condiciones de posibilidad de una experiencia, tejiendo un conjunto de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico, que posibilitan al espectador tomar conciencia de su integración en una situación creada y presentada como arte.

El punto de encuentro entre la artista y el público se materializa, en este caso, en los lunares, que son una constante en la obra de Kusama desde hace más de medio siglo¹. El público acepta el juego, y la intervención resulta tan masiva que se dificulta encontrar espacios en blanco donde pegar los stickers. Muchos se los apropian como souvenirs de la muestra e intervinen con ellos sus pertenencias e, incluso, su propio cuerpo. Asimismo, es posible rastrear en el espacio público, en las proximidades del Museo, vestigios de los lunares de Kusama que extienden su presencia mucho más allá del medio institucional en que se presentan.

¹ Para Kusama, el lunar es el símbolo de la energía del mundo y de la vida, y lo concibe como un camino al infinito. Por eso, señala que “cuando borramos la naturaleza y nuestros cuerpos, nos integramos a la unidad de nuestro entorno”.

Así, la propia obra crea las condiciones de un espacio inmersivo y envolvente, que cambia radicalmente su relación con el espectador: éste ya no se sitúa frente a una obra colocada en un espacio neutro, sino que se descubre dentro de un espacio activo, rodeado de objetos que interactúan entre sí, y con él mismo. La frontera entre el lugar de exposición y la obra se borra, y el espectador se aparta de su rol de observador distanciado, para sumergirse en una situación y habitar un espacio (Alberganti, 2013: 123).

Figura 4:

<http://2.bp.blogspot.com/-86AdN-AcOps/Udt5LGeHtMI/AAAAAAAAA7A/04zieok-BXg/s1600/pegando.jpg>

Figura 5:

<http://www.monarevista.com.ar/wp-content/uploads/2013/07/Yayoi-Kusama-the-obliterati.jpg>

Figura 6:

<http://www.martinwullich.com/wp-content/uploads/2013/09/y.jpg>

Una aproximación a la mirada fenomenológica

De este modo, la instalación ahonda en la dimensión pragmática que toda obra posee, pero que en ella se hace más evidente por la inclusión del espectador y su relación con el entorno, determinada en buena parte por la misma escala humana. La escala incide en el vínculo entre el propio cuerpo y los objetos, implicando al mismo tiempo al espacio que los separa. Por lo tanto, en la lectura de la obra que lo incluye, el espectador no sólo pone en funcionamiento una mediación visual, sino enteramente corporal.

Figura 7:

<http://www.bilbaoclick.com/wp-content/uploads/2014/02/Ernesto-Neto.jpg>

Figura 8:

http://images.lainformacion.com/cms/las-esculturas-narrativas-de-juan-munoz-invaden-el-reinasofia/2009_4_21_jldAGCBM9CrQ4fVUuGbqz3.jpg?width=645&height=645&type=flat&id=1oH8x6kQRPaNc3Uy64bxV6&time=1240322731&project=lainformacion

Figura 9:

http://estaticos04.elmundo.es/elmundo/imagenes/2010/01/04/1262618594_0.jpg

La conciencia en el uso de la escala reviste, por lo tanto, cierta cualidad performativa, dado que promueve la integración total del cuerpo del espectador en la obra misma. En relación a la ocupación del espacio que propiciara el Minimalismo (y que desde nuestro punto de vista heredaría luego la instalación), Marchán Fiz (1994: 36-37) plantea que “tomaba como motivo estético la sospecha fenomenológica, tamizada ahora como idea estética, de que la percepción del objeto y la percepción del espacio, su ser cosa y la espacialidad por ella incoada, no constituyen dos problemas distintos y, menos, excluyentes”.

Se evidencia aquí un interés por la fenomenología, que no resulta extraño teniendo en cuenta el impacto que había tenido por entonces la obra de Merleau-Ponty *Fenomenología de la*

percepción, publicada en 1945. Los objetos minimalistas se reducían a formas simples. Pero el interés por las condiciones de recepción de la obra superaba con creces el evidenciado por la apariencia de la misma. Esta actitud es calificada por Marchán Fiz (1994: 32-33) como *fenomenológica*, ya que considera que:

“parece tematizar en su arte algunas de las aventuras de un zambullirse en los fenómenos de ese aparecer del ser en la existencia en el ámbito de la percepción. En este sentido, el artista minimalista eleva a material artístico unas estructuras de comportamiento, anteriores a la aparición de la imagen y los objetos reconocibles, cuyos correlatos objetivos son los cuerpos geométricos elementales. Pero aun así, es capaz de sumergirse a través de la experiencia perceptiva en las espesuras del mundo pues todo lo demás vendrá por añadidura”.

Partiendo de principios husserlianos, Merleau-Ponty indaga en una serie de cuestiones que no son ajenas a la interpretación que se puede hacer de las instalaciones. Su objetivo es apartarse de la estructura del cogito cartesiano en lo que respecta a la percepción, a la que considera más bien como una experiencia encarnada. De este modo, deja de lado el carácter vacío y abstracto del primero, para privilegiar la unidad del cuerpo con un mundo determinado.

Desde esta perspectiva, es lógico pensar que la recepción de una instalación –obras que Merleau-Ponty no llegó a conocer como tales, pues el término se acuñó posteriormente a su muerte, en 1961– responda más a una articulación del cuerpo en el espacio, que a una mera percepción distanciada. Para Inmaculada Rodríguez Cunnil (1999: 506), la encarnación propiciada por Merleau-Ponty resulta ser un precedente de interés para entender que el cuerpo del espectador no se encuentra en un espacio, sino que él mismo lo configura. Asimismo, entiende al sujeto que percibe como una entidad que está siempre en proceso de renovación. De allí que el carácter performativo o espectacular, y el recorrido inherente al desplazamiento del cuerpo del espectador por un espacio, se manifieste también acorde con esta fenomenología de la percepción.

En las instalaciones, la distinción entre objeto artístico y sujeto espectador es mínima, y la interacción completa, aspectos ya presentes en las primeras obras minimalistas. Y no se trata ya sólo de que la obra *rapte* un espacio a su alrededor (como propone Javier Maderuelo), sino que este espacio raptado se confronta paralelamente con el desarrollo que realiza el hombre como ser espacial.

Esta es, a nuestro entender, la vertiente fenomenológica que se hace presente en la instalación. Por otra parte, el espacio es, además, una concepción humana, una coordinada que se relaciona con la actitud vital. Por eso no podremos hablar, en el caso de las instalaciones, de un espacio matemático u homogéneo, sino de un espacio vivencial. Pero este espacio vivido ha de poder ser entendido como diferente del resto de las experiencias cotidianas, a efectos de que logre adquirir una forma propia, que lo aparte de la corriente de vivencias habituales, configurando una experiencia estética.

Así, el cuerpo del espectador se configura en la instalación como variable y como referencia, determinando las nociones de adelante y atrás, izquierda y derecha, arriba y abajo, entre muchas otras; mientras que su desplazamiento posibilita la captación del sentido de la tercera dimensión.

Coordenadas móviles: tiempo/ espacio/ espectador en la obra transitable

El desplazamiento se constituye en un hecho inherente a las relaciones internas de la obra. Por eso, la experiencia espacial del visitante es antes que nada una experiencia perceptiva que pone en juego los sentidos y el movimiento, siendo imposible pensar esa implicación del cuerpo en movimiento en forma independiente de la propia percepción. El tránsito de los cuerpos determina una superposición de dos espacios, hasta entonces diferenciados: el espacio físico, donde la propuesta se sitúa, y el espacio de representación. Al respecto, Simón Marchán Fiz afirma (1990):

“En cualquier caso implica un *espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse*. Tal vez, la nota fundamental es la extensión y la expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial”.

Podemos afirmar, por tanto, que el espacio vivencial se convierte en espacio artístico. Y el vínculo entre ambos supone la presencia de un cuerpo que lo transita y que opera como un elemento más de la obra. Esta presencia deberá ser tenida en cuenta por el artista, ya que en muchos casos será tarea del espectador proseguir la obra y completarla.

Habitar y experimentar. *Edificio*, de Leandro Erlich

Un caso de interés en esta línea es la instalación *Edificio* (2012), de Leandro Erlich, exhibida actualmente en el hall central de la Usina del Arte, en la ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Las instalaciones de Erlich proponen situaciones y espacios que alteran la percepción, explorando el universo de las simulaciones y los efectos ópticos, y cuestionando los límites de la realidad cotidiana, para conformar una realidad propia. En sus *Edificios*, el artista se propone desafiar a la ley de gravedad para que el público experimente la posibilidad de trepar, colgarse y hasta caer por una típica fachada de un edificio porteño.

Figura 10:

http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/styles/interna_noticia/public/field/image/mg_9239.jpg?itok=KeU7qP7o

Figura 11:

http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/styles/interna_noticia/public/field/image/ballet_nacional_de_marseille_foto_federico_pena.jpg?itok=c7Jr4wZP

En relación a la experiencia que promueve, el dispositivo es sencillo. Consta de una plataforma que reproduce horizontalmente una fachada tradicional de Buenos Aires: un gran practicable de madera revestido en cemento, con aberturas, persianas y rejas originales. Y de una

estructura sostenida desde el techo, formando un ángulo agudo con respecto al practicable, revestida con 12 planchas de polímero, que logra que quienes se desplazan en el suelo sobre dicha fachada puedan verse reflejados en la superficie espejada.

El planteo de la instalación se propone intensificar las sensaciones de los espectadores, para forzarlos a que "pongan el cuerpo", a que lo cedan con el objeto de poner la obra en marcha. La ilusión que se crea hace que veamos a la gente caminando por las cornisas, colgada e incluso suspendida en el aire. Se advierte un interés particular por parte de estos espectadores – mitad voyeurs, mitad performers– de componer con su cuerpo situaciones lúdicas, observándose una marcada tendencia a registrar fotográficamente la secuencia de acciones, en muchos de los casos en forma de autofoto.

Las obras de Erlich conmueven poderosamente nuestro de sentido de realidad, haciendo que el espectador cuestione y relativice su propia percepción, obligándolo a asumir nuevos modos de pensar el mundo, a través de un compromiso sensorial, lúdico y participativo.

Por eso, la instalación de Erlich, así como la de Kusama, nos permiten identificar una dimensión lúdico-participativa, en la que tanto el espacio como los objetos se presentan expuestos a la acción y la manipulación, por lo que el desarrollo corporal del espectador tiene incidencia material –ya sea permanente o provisoria– sobre la propia obra.

De la idea del artista a la voluntad del espectador.

***Marulho (el murmullo del mar)*, de Cildo Meireles**

A partir de su cualidad de *transitable*, las instalaciones pueden presentar distintas situaciones de enunciación, circulación y recepción. En algunos casos, involucran una única sala, por lo que el visitante, en cuanto ingresa, puede componer una idea integral de la obra, que profundizará posteriormente, con su desplazamiento voluntario por circuitos—os más o menos pautados por el artista.

Este es el caso de *Marulho (El murmullo del mar)*², del artista brasileño Cildo Meireles. La obra se presenta como un gran muelle de madera frente al mar, una plataforma elevada desde la que se puede contemplar un mar creado por el efecto óptico de 17.000 libros abiertos, de cubiertas azules. Cualquier observador, aún cuando esté poco familiarizado con el mundo del arte, puede ser capaz de definirlo como un paisaje. Pero es un paisaje tridimensional, susceptible de ser transitado, vivenciado, actuado.

Figura 12:

² La obra fue presentada por primera vez en el marco de la sexta Bienal del Mercosur, llevada a cabo en Porto Alegre (Brasil) en 2007. Esa edición tomó como idea rectora el cuento de Guimarães Rosa, titulado *A Terceira Margem do Rio (La tercera orilla del río)*. La metáfora de la tercera orilla supone la posibilidad de superar oposiciones binarias e introducir posicionamientos independientes y libres de dogmatismos para percibir la realidad. En torno a la Bienal, significó una defensa de las geografías culturales en con-traposición al determinismo de las fronteras geopolíticas, y la búsqueda de un modelo intermedio entre lo regional y lo global: arraigado en el Mercosur, pero no por ello limitado a él.

<http://www.donnecultura.eu/wp-content/uploads/2014/02/arte-biocca-Marulho-3.jpg>

El sonido cumple también un papel determinante en la obra: la palabra ‘agua’, pronunciada por voces de hombres y mujeres de distintas edades, en un total de ochenta lenguas, articula un rumor ininteligible que recrea el murmullo del mar.

Marulho establece nutridos vínculos con lo escenográfico, apelando a un espectador *visitante*, que se introduce en ese paisaje y lo completa, con el préstamo circunstancial de su propio cuerpo (Oliveras: 2000, 53). Por eso, nos resulta casi imposible distinguir la obra de la joven sentada en el extremo del muelle, con sus piernas suspendidas, o del niño que corre por allí con un globo rojo. Porque en ese marco los cuerpos logran un proceso solidario en el cual el lugar adquiere referencias teatrales, al convertirse en un escenario de intercambio (Aninat, 2006: 19).

Figura 13:

<http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-8-cols/public/images/cildo%20meireles%20the%20surge%20of%20the%20sea.jpg?itok=LO4zDLvI>

Figuras 14:

<http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2014/03/Marulho-1.jpg>

Figura 15:

https://offphoto.files.wordpress.com/2014/04/marulho_cildo_meireles_installations_hangar_biocca_foundation_privata_chiese_spazio_arte_contemporanea_contemporary_art_exhibitionproduktion_produzione_promozione_esposizione_ansaldo_bre.jpg?w=774

Este carácter efímero y la necesidad de tener un receptor concreto, decidiendo el recorrido de la obra y su concepto, llevaron a Elena Oliveras a hablar de la instalación como arte de la *presencia*. Porque allí se produce –en palabras de la autora– una suerte de “teatralidad reversible”, puesto que al transponer el espacio de veda e ingresar en el del actor, se sumerge en una situación ficcional en la que toda acción y todo gesto pueden ser leídos como constitutivos de la propia obra.

Claro que no se trata, en sentido estricto, de una acción performática –en la cual el cuerpo del autor-actor deviene soporte material de un acontecimiento– pero, sin embargo, puede equipararse con una suerte de performance íntima del receptor (Oliveras, 2000; 52). En esta suerte de performance, el cuerpo se ofrece a la mirada del otro, y de esta forma asume el doble papel de sujeto observador y de objeto de representación.

Narración oculta en tres tiempos y un espacio:

Desvío hacia el rojo, de Cildo Meireles

En las obras construidas en la articulación de espacios múltiples –vinculados formal y temáticamente–, la circulación determina una experiencia más compleja. En esos casos, el público debe asimilar nuevas impresiones por contraste con aquéllas que ha recibido en la sala ante-

rior, lo que una vez más propicia la analogía con cierta narratividad próxima a la práctica teatral. Al respecto, Ilya Kabakov (en Larrañaga, 2001: 96), señala:

“El paso de un espacio de la instalación a otro, ocasiona un efecto dramático particular, que permite poner en juego esta serie de encadenamientos; como en una obra de teatro, el visitante y sus impresiones son completamente diferentes al final de la instalación de lo que eran al principio. La comparación con la dramaturgia de una obra” (...) es, en este caso, totalmente pertinente, aunque en el teatro, los cambios se producen sobre la escala temporal, mientras que en la instalación tienen lugar en el paso de un espacio a otro”.

Podemos dar cuenta de este tipo de lectura, que involucra de un modo particular la asociación de las dimensiones espacial y temporal en *Desvío para o vermelho* (Desvío hacia el rojo), de Cildo Meireles, una instalación concebida entre los años 1967 y 1980, y presentada por primera vez en 1984. *La obra* consta de tres espacios sucesivos:

El primero, titulado *Impregnación*, fue ideado entre los años 1967 y 68. Consiste en una habitación de unos 50 m² que reconstruye un living de clase media brasileña de las décadas del 60 y 70. Allí se concentran una infinidad de objetos domésticos (industriales y artesanales) de color rojo. “Saturación roja producida por la acumulación de todos los objetos rojos posibles” (Brito, 1995: 62). Ninguno ha sido pintado por el artista; son el producto de una rigurosa búsqueda y selección. Muebles, electrodomésticos, adornos, libros y discos rojos conviven en un conjunto impactante. El espacio mismo aparece engendrado por el color, que prevalece sobre cualquier otra dimensión. Suely Rolnik (2009: 132) comenta, respecto a su experiencia en el lugar:

“El color las constituye (a las cosas) a punto tal de que parece emanar de ellas, contaminando la atmósfera del recinto y de mi propio cuerpo: mis ojos, mis oídos, mi piel, mi respiración, mi subjetividad. No por casualidad, Cildo denominó a este primer espacio *Impregnación*”.

Figura 16:

http://www.macba.cat/uploads/20110908/cildomeireles_770x315.jpg

Figura 17:

http://1.bp.blogspot.com/_zKOKAsVZMsA/Sx8qReRy3QI/AAAAAAAAABWA/HdnheXBECBo/s320/cildo+1.jpg

Como en la mayoría de las obras de Meireles, tampoco se descuida la referencia a lo auditivo: se percibe un sonido de agua que fluye permanentemente y emana de un video que se reproduce en la propia instalación, transmitido en *loop* por el televisor rojo que allí se encuentra.

La segunda parte, *Entorno* (1980), está formada por un charco de resina roja que aparenta salir de una minúscula botella caída en el suelo. Contenido y continente, dentro y fuera se relativizan. “El color parece haberse desprendido de las cosas para presentarse como tal: una densa rojura que termina inundando todo el recinto” (Rolnik, 2009: 133). En relación a lo que expresa Rolnik, Ronaldo Brito señala que, si la impregnación cromática de la primera sala nos

llevaba a dudar de nuestras retinas, en la segunda esa duda se magnifica y extiende a lo corporal.

Figura 18:

https://i0.wp.com/farm4.static.flickr.com/3529/3283866743_e203fe644a.jpg

Figura 19:

http://3.bp.blogspot.com/69lqncZrnCw/Twn3DbuPOsI/AAAAAAAAABes/MMUQdFXfUGA/s1600/cildo_meireles-2.jpg

La tercera parte es *Desvío* (1980). Y está formada por un lavamanos blanco suspendido, inclinado unos 30° respecto al suelo, en un espacio de completa oscuridad. La única iluminación, precariamente instalada, es el haz de luz sobre el lavamanos, de cuyo grifo sale continuamente un chorro de agua roja. Color y sonido se funden, finalmente, en ese flujo incesante.

“El color se pierde en una negrura absoluta. Se alcanza a ver un solo objeto al fondo de la sala” (...). “Es un lavabo inclinado, como si fuese a caer, de cuyo grifo mana un líquido igualmente rojo que salpica toda la superficie. Es la única escena que soporta dramatismo; parece dar a entender que aquí hay una narración oculta” (Rolnik, 2009: 133).

Figura 20:

<http://www.revistacodigo.com/wp-content/uploads/2014/06/Cildo-Meireles-Desvio-para-o-Vermelho-Foto-Pedro-Motta.jpg>

Con *Desvío hacia el Rojo* Meireles estructura, para el espectador, una secuencia de impactos sensoriales y psicológicos, una serie de falsas lógicas a través de las que alude a múltiples símbolos y metáforas que permiten actualizar la noción de *espectador descentrado*. Las asociaciones a la violencia de la sangre y otras connotaciones ideológicas, así como la falta de correspondencia entre las partes y la dudosa ortogonalidad de la superficie sobre la que se transita, contribuyen en este sentido.

Meireles admite que la obra abre el juego a diversas lecturas políticas, pero relativiza esta perspectiva. Prioriza, en cambio, sus componentes físicos y poéticos. De este modo, considera a la primera parte (*Impregnación*), más que una metáfora, “un síntoma de un procedimiento de elección. Así como hay quien colecciona pipas, se pueden coleccionar colores, por qué no” (Brett, 2008). Las otras dos instancias sí tienen para el artista un componente más simbólico que instaura una cualidad circular: la mancha del segundo espacio y el grifo abierto del tercero ofrecen una explicación para el rojo de la primera, esto propicia una suerte de secuencia o de encadenamiento dramático, a la manera que refiere Kabakov.

La descripción en primera persona que ofrece Rolnik corrobora la coexistencia de un sujeto que está, simultáneamente, descentrado y centrado, tal como plantea Bishop. Descentrado, en tanto reconoce el desasosiego y la desorientación en que la sumerge la obra. Al respecto, Rolnik (2009: 133) señala: “Poco a poco me voy perdiendo con relación a las referencias que aquellos objetos me ofrecieron tan pronto como entré allí” (...) “cada vez que la lógica parece tomar cuerpo, se deconstruye al paso siguiente”. Centrado, porque es capaz de un análisis racional y contextualizado de la génesis y de los recursos a los que apela el artista:

“Nada que ver con una metáfora de la truculencia del régimen, en su cara visible y representable” (...) “sino con una sensación física de su atmósfera invisible que todo lo impregna” (...). “La impresión es que por debajo o por detrás de una normalidad patológicamente excesiva que permea el cotidiano supuestamente ordinario de aquellas décadas bajo el terrorismo de Estado, está en marcha, días tras día, una sangría incesante de flujos vitales de la sociedad brasileña. Está todo tomado, como el rojo y el sonido del líquido que se escurre, que invade toda la instalación” (Rolnik, 2009: 134).

El reconocimiento de la propia mirada: el espectador cómplice.

Red room/Parents (La habitación del padre), de Louise Bourgeois

La obra transitable implica un modo de percepción del espacio que se desplaza de la parte al todo y del todo a la parte, en un movimiento continuo. Se desenvuelve alrededor de ese espectador–visitante y lo incluye, dando lugar a una metamorfosis que lo convierte en espectador en situación, contextualizado, implicado en una contemplación dinámica que se origina en torno a su propio cuerpo.

Esta comunicación inusual desdibuja la frontera entre el sujeto y el objeto, y –en consecuencia– entre lo percibido y el que percibe, estableciendo planos de percepción de diferentes grados de intensidad (Alberganti, 2013: 121). Por eso, este espectador/ usuario de la instalación no sólo habita el espacio de la obra sino que lo genera al incluirse en él, posibilitando una transición entre el espacio de la vida cotidiana y el espacio simbólico del arte. Al entrar a formar parte de aquello que es presentado como forma artística, actúa él mismo como arte, adoptando un doble papel: el de sujeto observador y el de objeto de representación: “De manera que el que mira, se mira a sí mismo, el que recorre se recorre y se reconoce en y junto a un determinado ‘discurso’ que entra a formar parte de su propio re/conocimiento” (Larrañaga, 2001: 46).

En esta línea de reflexión, resulta significativo el caso de la obra de Louise Bourgeois *Red Rooms (Parents)*, presentada en PROA en 2012. *La habitación del Padre* –traducción con que se conoció en nuestro medio– es una de las dos habitaciones claustrofóbicas realizada por la artista en 1994. Junto con *Red Room, Child* (Habitación Roja, Hijo/a), la obra reconstruye los escenarios traumáticos de la niñez de la artista y puede vincularse a la serie de *Celdas* que iniciara en 1991.

El término “cell”, usado por la artista, reviste en inglés una ambigüedad difícil de traducir en nuestro idioma: refiere, por una parte, a la célula como unidad mínima de vida, fácilmente relacionable con el conjunto de formas embrionarias, germinaciones e imágenes de fecundidad habituales en su obra. Y por otro, alude a las celdas de la cárcel o de un monasterio. A través de estas obras, manifiesta la ambivalencia que tiene para ella la casa como motivo artístico y sus múltiples metáforas, en que las celdas aparecen simultáneamente como guarida y como prisión.

En una sala en penumbras, el acceso a la obra que nos ocupa revela una inquietante barrera circular formada por una serie de viejas puertas de madera antigua, entrelazadas, dispuestas

en forma circular. El testimonio en primera persona de la artista Lihuel González (2014), sobre su experiencia con la obra, contribuye a facilitar su comprensión: “Rodeé la instalación tocando la superficie de las puertas y, espiando por las rendijas, empecé a reconstruir el cuarto a través de los fragmentos. Me sentí una voyeur obsesionada con una escena ajena que no tardaría mucho en hacer propia”.

Un pasaje estrecho entre dos paredes curvas permite observar un poco más de cerca la escena en el interior del cuarto, aunque buena parte de él continúe vedado: una delgada cinta impide seguir avanzando, por lo que el interior sólo puede ser aprehendido a través del reflejo en un espejo oval. Así se descubre en el centro una cama matrimonial de color rojo bermellón, cuya superficie es la de un tablón de madera, duro, incómodo. Sobre ella descansan un tren de juguete y la caja de un instrumento musical; en la cabecera, dos almohadones igualmente rojos, y entre ellos uno blanco y pequeño bordado en letras rojas con la frase “Je t’aime”; frente a la cama se sitúa el espejo que refleja la escena y que es nuestra puerta de acceso a ese interior tan habitual como siniestro.

Reconstruyendo el espacio se descubren una estructura blanda, de aspecto orgánico, que cuelga del techo, y un objeto resinoso color rubí, en parte transparente, atravesado por una aguja que cuelga sobre la cama. A los lados de ésta, sobre dos mesas casi idénticas, pueden observarse dos esculturas cubiertas por un velo endurecido que remiten a cuerpos inertes y confieren a la habitación el aire de la escena de un crimen.

“Y tuve la sensación de que se trataba de algo” (...) “viejo y doloroso suspendido sobre la cama de los padres” (...) “Tuve una sensación de violencia. Pensé en todo lo que se escondía detrás de la escena” (...). “Comencé a hilar las partes, sentí que había algo esencial escondido que parecía siempre a punto de revelarse. El cuarto estaba cargado de una presencia que me transportó a otro tiempo. Supongo que por un momento me vi escarbando viejos recuerdos. Todo gira alrededor de lo oculto, velo sobre velo de algo que se escapa y que finalmente no podemos ver” (González, 2014).

Figura 21:

http://www.suehubbard.com/images/misc/bourgeois_red_room_parents.jpg

Figura 22:

<https://smediacacheak0.pinimg.com/originals/23/15/da/2315da2cfcbb72f8aa3be407751adcdf.jpg>

Bourgeois asocia frecuentemente en sus obras el color rojo a la violencia, la sangre, los celos y la culpa. Por eso, las habitaciones de *Red Rooms* aparecen como reconstrucción del drama del adulterio que amenaza con destruir el equilibrio familiar, pero representan también la perturbación de la mirada infantil frente al universo prohibido de la habitación de los padres (Mayayo, 2002: 71), cuyo impacto psicoanalítico escapa a los alcances de este trabajo.

Lo que hace de esta una obra brillante desde el punto de vista que abordamos en este escrito, es observar cómo la sencilla modulación espacial que propone la artista, obliga al espectador a compartir la experiencia de asomarse a lo prohibido y, de algún modo, encarnarse en cómplice, actitud que es revelada al encontrarse a sí mismo como espía en la imagen del espejo.

Esta obra, así como la anterior, permite dar cuenta de una dimensión de ocupación performativa, en la que el espacio de la obra aloja la corporeidad y el tránsito de un espectador que deviene habitante y organizador del espacio, en tanto se configura como referente y punto de vista dinámico.

El espectador / ¿actor?

La experiencia individual y el recorrido elegido por el espectador contribuyen a conformar el propio contenido de la obra. Por eso, en la medida en que actúa, “pone en representación los elementos y espacios propuestos por el artista, se representa con ellos y entre ellos” (Larrañaga, 2001: 46). De esta forma, el individuo no sólo construye y otorga una envoltura figurativa al lugar, sino que también, al habitarlo, lo dota de un propósito particular y de un valor simbólico.

Podemos decir entonces que la experiencia receptora consiste, más que en el descubrimiento de unas relaciones formales más o menos estructuradas, en la concientización de las relaciones que se establecen entre la obra, el propio cuerpo y el contexto.

Claro que el grado de participación estará determinado por cada propuesta, y la inclusión del espectador en el proceso creativo asumirá contornos particulares en cada caso. Pero podemos afirmar que en cualquiera de ellos, la respuesta posible ya no será simplemente un desplazamiento o un modo determinado de aproximación al objeto, sino la imagen de ese movimiento y, sobre todo, la conciencia de esa relación fluctuante entre el sujeto y del objeto (Pérez Carreño, 2003).

Al mismo tiempo, en su recorrido este espectador se ve confrontado con otros, cuyas presencias aportan nuevos intersticios en la lectura de la obra. Por eso, en la instalación, más que de espectador o de público, podemos hablar de un habitante e incluso de un actor, ya que en ella, tal como sostiene Teresita Aninat (2004: 35): “los cuerpos logran un proceso comunicativo, de intercambio social de significados. En esta comunicación, el lugar adquiere referencias teatrales al convertirse en un escenario de intercambio para los habitantes que le ocupan”.

Larrañaga entiende que -como puesta en escena-, la instalación actúa en sentido contrario al sistema de exposición propio del arte, en el cual un cuadro sobre el muro o una escultura sobre un pedestal, genera una ruptura entre el espacio-galería, el objeto-obra de arte y el sujeto espectador. Por el contrario, la instalación se sustenta en criterios de convergencia y relación, por eso se hace posible entender a los objetos como parte de una trama cuyo activador es el espectador. De esta manera, “la idea de exposición da paso a la de intervención, acción o actuación” (Larrañaga, 2001: 59). En el mismo sentido, Teresita Aninat (2006: 34-35) señala que:

“pareciera que en la instalación se establece un sistema de vínculos dado por nuestra situación como espectadores que habitan y recorren la obra (o al menos circulan entre ellas), dado por la situación de la obra respecto al lugar al cual debe adaptarse en su montaje y dado por la situación del lugar al momento de situarse la obra. Estos vínculos asemejan la situación de una instalación a

una obra dramática, en las cuales un personaje afronta un conflicto. La situación posee a su vez un 'aire teatral'".

Cuando la mirada del otro construye al actor:

***Migrantes*, de Christian Boltanski**

Josu Larrañaga (2001) distingue aquellos casos en los que la instalación *ocupa* un espacio, de otros en los que *actúa* directamente sobre él. En el primero, el lugar y la obra propiamente dicha apenas interfieren; en tanto que, en los otros, los límites entre el espacio expositivo y la obra llegan a hacerse difusos. Esto resulta de particular interés cuando se trata de un espacio fuertemente cargado de significaciones, lo que podríamos definir como un espacio connotado. Así, la estructura arquitectónica original, las referencias históricas, las asociaciones culturales y los demás componentes que hacen a la identidad única y propia de un lugar, pueden ser exhaustivamente analizados e integrados para conformar los fundamentos de un proyecto artístico. En esos casos, hablamos de obras *de sitio específico*. *Migrantes* (2012), la obra que Christian Boltanski ideó para el Hotel de Inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires, es una paradigmática producción de este tipo.

Resulta significativa, en este caso, la posición simple y descentrada del artista, quien en el catálogo de la muestra se refiere a la lógica que articularía la totalidad de esta muestra: "Lo único que puedes hacer aquí es un collage con este lugar y con la historia de este lugar" (Weschler, 2012).

Figura 23:

http://2.bp.blogspot.com/_P00mmN3zbo/UldXM3SplyI/AAAAAAAAABaE/rBWoOEDw2DM/s1600/Boltanski-Hotel-De-Inmigrante.jpg

Lo que hoy llamamos Hotel de Inmigrantes fue el último de los edificios terminados como parte de una ciudadela proyectada hacia fines del Siglo XIX, en el marco de la política inmigratoria de puertas abiertas concebida en la época por el estado nacional³. Tenía por objetivo procurar asistencia social a los recién llegados y posibilitar desde el Estado argentino una organización con estrategias de control y de registro sobre los nuevos habitantes, a efectos de ordenar el impacto inmigratorio.

"La idea del hotel suponía tiempos de espera; de localización de equipajes, de gestión de documentos" (...) "cruces de historias compartidas durante el viaje en barco (generalmente desde puertos europeos), la mezcla de idiomas y cultu-

³ El complejo edilicio se emplazó en un terreno aislado de la ciudad de Buenos Aires, en Dársena Norte. Los pabellones se organizaron alrededor de una plaza central. A lo largo de la costa estaba el desembarcadero; sobre el frente, la dirección y las oficinas de trabajo; a continuación, los lavaderos, y cerrando el perímetro, el edificio que albergaba los dormitorios y el comedor. Este último, desarrollado en cuatro plantas, adquirió con el tiempo el nombre del conjunto, Hotel de Inmigrantes, y comprende un gran rectángulo de 100 metros de largo por 26 metros de ancho, de líneas rectas, volumen simétrico y una sobria ornamentación.

En la planta baja estaban el comedor y la cocina; los dormitorios se encontraban en los pisos superiores, cuatro por cada planta, con capacidad para 250 personas cada uno. Una doble hilera de ventanas y la circulación longitudinal, ventilaba e iluminaban estos espacios. Los servicios sanitarios, exteriores al edificio, reflejan un criterio de la época.

ras; la búsqueda de trabajo; los aprendizajes a toda velocidad del nuevo idioma, de oficios varios, apropiados para la nueva circunstancia; el deseo de una vida nueva y la memoria, muchas veces dolorosa, del pasado inmediato que se estaba dejando atrás. Momentos de cambio y excepcionalidad, momentos de tiempo en suspenso, combinaciones de vidas particulares y fenómenos sociales” (Russo, 2012).

La obra de Boltanski, que ocupó la tercera planta del edificio original, tomó como punto de partida los archivos del Museo: nombres, edades, ocupación y fecha de llegada de los huéspedes, extraídos de los propios registros, son leídos por más de 500 voces en el idioma original y, al superponerse, configuran una suerte de murmullo, que es el primer dato advertido por el espectador y le acompaña durante todo el recorrido. Diana Wechsler, la curadora del proyecto, explica en el catálogo de la muestra: “Este ‘susurro’, acompañado por una atmósfera neblinosa, tenuemente iluminada, introduce al visitante en una experiencia que lo conecta con la memoria y el pasado de nuestra sociedad y a la vez con el de la propia historia” (Wechsler, 2012).

En torno a la escalera de mármol que permite el acceso a la instalación, el edificio conserva aún un aire de hospital, con ventanas altísimas y paredes de azulejos blancos, que remiten al paradigma higienista que, a fines del Siglo XIX, reemplazó al de civilización o barbarie.

El pasillo de circulación longitudinal del tercer nivel funciona como eje articulador de la exhibición, que se construye con mínimos recursos técnicos (apenas un reflector en cada extremo y unas máquinas de humo), generando una niebla densa que juega con el contraluz. De este modo, el público que deambula por el larguísimo pasillo es, para los otros visitantes, un personaje que emerge de la bruma, una figura espectral, un fantasma. La profundidad aumenta con una sucesión de sobretodos negros que están colgados a distintas alturas al final del recorrido; prendas también rescatadas del Museo y del olvido, con las que habitualmente el artista construye su metáfora sobre lo transitorio de la existencia humana. Eduardo Grüner define a la *representación* como la presencia de una ausencia. Ese espesor de significaciones constituye el núcleo de la obra de Boltanski: “Mi materia, aunque parezcan formas diferentes, es siempre la misma. Se trata de un objeto que remite a un sujeto ausente”, señala el artista.

Figura 24:

http://www.azulcrujiente.com/wp-content/uploads/2012/12/IMG_8336.jpg

Figura 25:

http://boltanskibsas.com.ar/php/wp-content/uploads/2012/10/foto_migrantes-689x320.jpg

Figura 26:

http://s2.glbimg.com/06kMVIXxCFsL15ELMYCKpVxNe4RfhJLxZ1p6S2dY8KRlozHdGixxa_8qOZvMp3w/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2012/10/15/christian_boltanski_10.jpg

Sacos alineados, camas vacías, zonas ocultas, sectores tenuemente iluminados; todo ellos, elementos que refuerzan su condición de obra de sitio específico y que involucran, necesariamente, una reformulación de relaciones de coexistencia entre los elementos de un lugar. A partir de este supuesto, Boltanski entreteje en la obra la doble dimensión que toda migración supone: por un lado, la apuesta esperanzada ante una nueva vida, y por otro, “el temor ante una tierra que lo convoca pero que a su vez lo repele, ante la sospecha y la aprensión por la

mezcla, la peste, el virus (menos biológico que social), que lo convierte de visitante anhelado a peligro inminente” (Russo, 2012). Esta tensión se actualiza en la instalación de Boltanski, quien explicó en una entrevista su primer encuentro con el espacio de esta forma:

“Me impresionaron los pisos donde están los archivos. Recuerdo que vi que estaban todos los papeles sobre el piso, apilados. Miles y miles de vidas... Hay tanta gente, hay tantas historias, acumuladas en este lugar... Algún tuberculoso, alguno que dejó a su novia para venir a América... Hay miles de historias. Recuerdo, también, que había tanto polvo entre los papeles, que tenía los ojos enrojecidos. Estaba toda esa masa de historia devenida una forma de polvo, digamos” (Pérez Bergliaffa, 2012).

Los antiguos dormitorios, simétricamente dispuestos, articulan una narrativa general. La primera sala a la derecha está modulada con una sucesión de sábanas blancas tendidas. En cada una hay una imagen pixelada, impresa en blanco y negro. Una mirada; miradas distintas, extrañadas, expectantes. La iluminación es pobre, con lamparitas de tungsteno con el cableado a la vista, y en la pared hay un cartel de bienvenida, escrito con luces de neón.

Figura 27:

<http://2.bp.blogspot.com/-rb5zDykHse8/UI84v3sA9I/AAAAAAAAEk4/IPDK5pIUxzg/s1600/Migrantes4.jpg>

Figura 28:

<http://i.ytimg.com/vi/Yui7hwQ3uZQ/hqdefault.jpg>

Figura 29:

http://s2.glbimg.com/amfd0imiCwwwJs8eIEC9m2jJNfN9UtRUKSH2efjp2n5loz-HdGixxa_8qOZvMp3w/e.glbimg.com/og/ed/ff/original/2012/10/15/christian_boltanski_08.jpg

Figura 30:

http://3.bp.blogspot.com/-35GWLx1YjrE/UKCVAhIICTI/AAAAAAAAALQ/uAFQxfIEIk/s1600/IMG_0051.jpg

En la segunda sala los elementos que se repiten son las sillas. Están dispuestas en diagonal, paralelas entre sí; un sobretodo negro cuelga de cada respaldo. En la pared del fondo hay otro saco similar, con los brazos abiertos en cruz y rodeado de bombillas. Las sillas y los sacos se reconocen, entonces, como personas arrodilladas, y la sala, como ámbito de fe.

A la izquierda del corredor hay dos salas: en una de ellas se ven dos hileras de camas de hierro, iguales, dispuestas simétricamente. Son las camas del Hotel, con lonas tensadas con sogas, a modo de colchón, envueltas en nylon e iluminadas desde adentro con luces frías, recrean un clima que vuelve a hacer presente el paradigma higienista.

Figura 31:

<http://recursos.march.es/web/arte/madrid/exposiciones/contemporanea/ampliadas/boltanski1.jpg>

La otra sala es radicalmente diferente a las anteriores: es una sala cerrada. A través de los vidrios de la puerta pueden observarse pequeñas figuras, ásperas y grotescas, cuya proyección sobre el plano de fondo genera una especie de danza macabra. La instalación tiene un aire siniestro, que se mezcla con cierta resonancia infantil producida por la sencilla técnica del tradicional teatro de sombras al que recurre. En el espacio transversal, a ambos lados del pasillo, se

ordenan –en semicírculo– percheros con sacos negros colgados, uno por cada perchero, también con fundas transparentes, e iluminados con luces frías. Alrededor hay largos asientos de material –los asientos del Hotel– que hablan de tiempos de espera. Y a la izquierda, en una oscuridad casi absoluta, una especie de mesa o mesada, con una superficie irregular, también envuelta en nylon. El olfato, más que la vista, permite dar cuenta de que debajo hay flores muertas.

Figura 32:

http://3.bp.blogspot.com/MLmILE0oADc/UlL3veuE7LI/AAAAAAAAE7Q/0qUyJ9ErDhs/s1600/boltanski_caleidoscopio.jpg

Migrantes articula una experiencia compleja: el espectador se ve incorporado en una situación que atraviesa no sólo una dimensión estética y simbólica, sino que involucra saberes, identidades y memorias, tanto personales como colectivas, muy profundas. La narrativa que la obra construye lo lleva a encarnar –con sólo recorrer esos espacios, exponiéndose a la mirada de los otros– la presencia de sus ancestros ausentes, y la posibilidad inquietante de prestar el propio cuerpo a esas visiones de otro tiempo. Podemos hablar entonces de una dimensión de circulación significativa, en la que el cuerpo que circula se ofrece, espontáneamente, a la mirada del otro, que reconstruye el conjunto como escena.

La posibilidad de circular dentro de la obra, entre camastros, viejos sacos colgados y parapetos higienistas, acompañado por las voces que se entremezclan y superponen, y que van imponiéndose unas sobre otras en relación al propio recorrido, da lugar a la construcción de un diálogo singular “con esos (nuestros) espectros, que agobian los vetustos salones, así como agobian en nuestras cabezas nuestros muertos” (Russo, 2012).

Por eso, Víctor Zamudio-Taylor dice que en la instalación, el recurso de la alegoría opera como manera de representar la historia de modo resumido y a la vez fragmentado, permitiendo articular el pasado de manera vital: “Su impacto en el presente se percibe vivo y no petrificado ya que la carga simbólica de los materiales y de la ambientación” (...) “es dinámica, movediza, porosa y abierta, acumulativa de lecturas no lineales y narrativas interrumpidas” (Zamudio-Taylor, 2006: 63).

Reflexiones finales

Si consideramos que las instalaciones son más una presentación de objetos que una representación, es porque el cuerpo del espectador (nuestro propio cuerpo) forma parte de lo que es percibido. Por eso, todo lo que miramos aparece como elemento conformador de una nueva realidad: algo que trasciende el espacio, y que nos lleva a reconocernos como parte de un arte basado en la recepción, en esa experiencia individual e intransferible del espectador, que es condición para la existencia de la obra. De este modo, la idea de desmaterialización presente en el arte contemporáneo no se corresponde con una progresiva descorporeización del sujeto espectador, sino con un reforzamiento de sus capacidades perceptivas.

Así, y a pesar de su vínculo material con lo múltiple y lo reproducible, la obra adquiere un sentido unitario gracias a la presencia del espectador en unas coordenadas espacio-temporales específicas. El cuerpo constituido se manifiesta como la entidad más determinante de las presentes (más que los mismos materiales de la instalación, que podrán ser variables). Por eso, la obra será entonces concebida como una escena que el espectador habita, aunque siendo consciente de la condición de producción estética proyectada deliberadamente con el propósito de incorporarlo en un entorno de inmersión total.

En la experiencia descripta participan aspectos fenomenológicos: los datos y relaciones se perciben y se recuerdan; se deslizan en cada momento de la percepción, y se comparan con lo visto en un momento anterior; la recepción misma aparece sujeta a un devenir temporal. En este complejo juego de percepción, la obra se hace múltiple, en tanto responde a la experiencia individual de cada espectador. Claro está que el arte siempre es aprehendido desde la experiencia, pero este tipo de construcciones tienen la particularidad de poner énfasis en el carácter *vivencial*, en la introducción del espectador, y en la interacción que tiene lugar entre éste y el dispositivo.

Con la intervención de la dimensión temporal, con la multiplicación de objetos puestos a disposición, con la apropiación y transgresión de las fronteras arquitectónicas, las instalaciones consiguen desarrollar un carácter performativo y participativo aunque pueda encontrarse en un estado latente.

En los casos que dimos en llamar inmersivos, el espectador asume una conciencia particular de su situación de desdoblamiento entre sujeto receptor y objeto de la representación. De esta manera, recreando los términos que Francisca Pérez Carreño adjudicara al arte minimal: "(...) no desaparece en la experiencia estética, sino que, como en un escenario, se ve viendo, no puede dejar de sentir que la obra está hecha para él, y que sus movimientos han sido previstos y son inevitables" (Pérez Carreño, 2003: 203). Resulta, asimismo, inevitable la consideración de la obra en relación a su propio cuerpo, por lo que se sumerge en una experiencia situada. De esta manera, desaparece la diferencia estricta entre interior y exterior, así como entre sujeto espectador y su función como componente constitutivo de la obra, en cuya situación se reconoce integrado.

En este punto queda manifiesto que la idea de instalación como dispositivo escénico supera ya la mera analogía de su apariencia formal con la de una escenografía deshabitada. Si, como señalábamos, estas obras establecen un sistema de coordenadas que predisponen al sujeto que se adentra en ellas, orientándolo a tomar una serie de actitudes posibles; y si la palabra *escena*, como la palabra *instalación*, refieren tanto a un lugar como a un tiempo determinado, que configuran en conjunto el marco para el desarrollo de un suceso, podemos afirmar que el carácter *teatral* que se advierte en aquellas es producto del exceso de sentido que generan los cuerpos presentes, y expuestos a la mirada del otro. Es esa presencia que incide sobre ella – aun a través de un mínimo gesto–, la que le otorga a la obra una cualidad teatral, que devela la relación que mantiene la instalación con la puesta en escena.

Siguiendo a Josu Larrañaga (2001), hemos señalado que las instalaciones funcionan como *escenografías descentradas*, no sólo porque construyen arquitecturas efímeras y las ponen a disposición de eventuales estrategias de uso e interacción, sino porque desplazan el punto de vista al interior de la obra, lo activan y multiplican en relación a un *actuar* encarnado por cada espectador, a través de una mediación enteramente corporal.

Así, el espacio y el tiempo vivenciales se convierten en espacio y tiempo artístico *teatralizado*, pero que no pretende transmutar en otro, sino reconfigurar en obra el aquí y ahora presente del espectador. En ese marco, el cuerpo del espectador opera materialmente sobre la ficción que se construye, en tanto todo movimiento, gesto o actitud aparecen formando parte de la construcción discursiva de la obra.

Y si bien no existe en esta intervención una intencionalidad enunciativa equiparable a la del actor –que responde tanto instintiva como técnicamente ante la certeza de ser mirado–, se hace evidente que la misma trasciende los alcances de la categoría de espectador participativo, de la que tanto ha hecho alarde el arte contemporáneo.

Por eso, la asignación de la nueva categoría de *espectador-actor* pretende dar cuenta de la intervención de éste en la naturaleza ficcional de lo imaginario y de lo estético, que inaugura una nueva dimensión de la percepción y experimentación del mundo, a partir de la convergencia entre la materialidad de la obra, su propio cuerpo y el cuerpo del otro.

Bibliografía

- Bishop, C. (2005). *Installation Art: a critical history*. Londres: Tate.
- (2006). “El arte de la instalación y su legado”. En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. Valencia: Institut Valencià d’ Art Modern (IVAM).
- Bonet, E. (1995). “La instalación como hipermedio (una aproximación)”. En Giannetti, C. (Ed.). *Media Culture*. Barcelona: L’ Angelot.
- Brett, G. y otros. (2009). *Cildo Meireles. Catálogo de exposición*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani.
- Brito, R. (1995). “Desvío para o vermelho, 1967-1984”. En Cildo Mireles. Valencia: Alias.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro - FONDEC.
- Grenier, C. (2009). *Boltanski*. Paris: Flammarion.
- Grüner, E. (2004). “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura”. *La Puerta* (1), 58-68.
- Guash, A (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kabakov, I. (1995) *Installations 1983-1995*, París: Ed. Centre Georges Pompidou.
- (2001). “La instalación total”. En Larrañaga, J. *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea

- (2008) "Trasferencia y transparencia de la imagen artística". En Revista de Bellas Artes N° 6. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Larratt-Smith, P – Morris, F. (2013). Yayoi Kusama. Obsesión Infinita. Catálogo de la muestra. Buenos Aires: MALBA. Fundación Constantini.
- Marchán Fiz, S. (1994). La historia del cubo: Minimal Art y Fenomenología. Bilbao: Rekalde.
- (1990). Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Madrid: Akal.
- Maderuelo, J. (1990). El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura. Madrid: Mondadori.
- (2008). La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989. Madrid: Akal.
- Mayayo, P. (2002). Louise Bourgeois. Colección Arte Hoy. Guipúzcoa: Nerea.
- Merleau-Ponty, M. (1975). Fenomenología de la percepción. Barcelona: Ediciones Península.
- Oliveras, E. (2000). La levedad del límite. Buenos Aires: Fundación Pettoruti.
- (1994). "La instalación, arte de la presencia" en Espacio de Arte, N° 2. Rosario.
- Pérez Carreño, F. (2003). Arte minimal. Objeto y sentido. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Rolnik, S. (2008). "Desvío hacia lo innombrable". En Brett, G. (Ed.). Cildo Meireles. Catálogo de exposición. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Sánchez Argilés, M. (2009). La instalación en España, 1970-2000, Madrid: Alianza.
- (2004). "Los límites de la instalación". En Ramírez, JA y Carrillo, J (eds) (2004) Tendencias del arte, arte de tendencias a principio del siglo XXI. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Tejeda, I. (2006). Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador. "Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM". Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Weschler, D. (2012). Boltanski Buenos Aires. Catálogo de la muestra. Buenos Aires: UNTREF.
- Zamudio-Taylor, V. (2006). "Historia y estrategias conceptuales". En Hatje Cantz Verlag (ed.). Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto. Zürich: Daros Latinoamérica AG.
- Aninat, T. (2004). En Memoria. Portal de Tesis electrónicas de la Universidad Nacional de Chile [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf.
- De Duve, T. (2009). Arte Efímero. En Sucari Jabbar, G. El documental expandido: pantalla y espacio. Espacio Tesis documentales en Red [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/52895/GJSC_TESIS.pdf?sequence=1.
- Groys, B. (2008). "La topología del arte contemporáneo". Centro Cultural Rector Ricardo Rojas [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf.
- Kabakov, I.; Groys, B. (1990). "De las instalaciones, un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys". Lugar a dudas [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf.

- Lebenglik, F. (2012). "Migrantes en clave Fantasmagórica", en Página 12, suplemento de Cultura y Espectáculo [en línea]. Consultado el 17 de noviembre de 2012
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-26799-2012-10-23.html>>.
- Pérez Bergliaffa, M. (2012). "El artista y sus obras con fantasmas. Entrevista a Christian Boltanski". Revista de cultura Ñ [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en
<http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Christian-Boltanski-Buenos-Aires_0_789521222.html>.
- Russo, S. (2012). "Memorias de/con fantasmas. De inmigraciones, museos, memoria y Nación". La Tecl@ Eñe. Revista Digital de Cultura y Política [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en
<<http://lateclaene.blogspot.com.ar/2012/10/sociedad-y-artememorias-decon-fantasmas.html>>.
- Sánchez Argilés, M. (2009). "La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España". El Cultural [en línea]. Consultado el 28 de octubre de 2013 en
<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25543/La_instalacion_como_y_por_que>.
- Viña, E. (2014). "El último que apague la luz" en Radar, Suplemento de Cultura de Página 12 [en línea]. Consultado el 11 de septiembre de 2014
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9907-2014-07-30.html>>.