

Performance e instalación ante los discursos visuales postmodernos

Lamiendo las heridas de la imaginación lastimada

Performance and installation art in postmodern visual discourses
Licking the wounds of a damaged imagination

José Gaspar BIRLANGA TRIGUEROS

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/bp2017.14>

Recibido: 15/11/2016
Aprobado: 30/01/2017

Resumen: El texto considera las prácticas artísticas emergentes de las últimas cuatro décadas, en el contexto del discurso visual postmoderno y contemporáneo. En particular, se centra en dos de ellas: instalaciones y *performances*, analizando sus determinaciones nucleares (espacio, tiempo, cuerpo...) Estas prácticas, reconocidas ya por la crítica de arte y el giro actual de la estética, son reivindicadas por el modo en que han incidido en la consolidación de la obra “abierta” de arte y en el papel cada vez más activo del espectador. Este, cambiando su forma de mirar y reflexionar sobre la imagen y sus relaciones, es ahora un componente indispensable tanto para cuidar las heridas de una imaginación lastimada por el imperio del *mundo* de la imagen como para contribuir a la emergencia efectiva de nuevos *universos* creativos.

Palabras clave: instalación, performance, imagen, espectador, postmoderno, contemporáneo, estética

Abstract: The text considers the emerging artistic practices of the last four decades, in the context of the postmodern and contemporary visual discourse. Particularly, it focuses in two of them: installations and performances, analyzing their nuclear determinations (Space, time, body...) These practices, already recognized by art and aesthetic criticism, are particularly valued by having influenced the consolidation of the “open” art piece and the increasingly active role of the public. Thus, the spectator, having changed the way to contemplate and reflect on images and their relationships, is now an indispensable component to not only heal the wounds of a damaged imagination by the empire of the *world* of the image, but also to contribute to the emergency of new creative *universes*.

Keywords: installation, performance, image, spectator, post modern, contemporary, aesthetics

Presentación. Lo postmoderno, lo contemporáneo

Desde hace medio siglo hemos asistido al mayor desarrollo del universo artístico. No solo las Bellas Artes, desde luego, sino también las propias vanguardias han quedado para muchos defensores de lo postmoderno tan periclitadas como postergadas, e incluso definitivamente superadas.

Por ello con la postmodernidad el elenco de apelaciones que denominan las nuevas prácticas artísticas es abrumador. Así, durante estas últimas cinco décadas, tanto los métodos como los procedimientos clásicos de análisis, y los criterios al uso, se han visto y se siguen viendo desbordados a la hora de estudiar y valorar unas prácticas emergentes que gozan en general de un reconocido vigor. Ahora bien, estudiar este universo creativo precisa al menos considerar los elementos clave teóricos y contextuales (contemporáneo, postmoderno) desde los que abordar esas prácticas artísticas —que en nuestro caso se ceñirá casi exclusivamente a la *performance* y a la *instalación*—, y que vinieron gestándose también por las oscilaciones en las respuestas del público y del espectador.¹

Si en algún momento tuvo sentido hablar estrictamente de una esencia para el mundo contemporáneo, como se aplica al mundo moderno, o al clásico, hoy día solo cabe decir que, si la hubo, está disuelta en múltiples dimensiones, fragmentada en el horizonte de una realidad compleja, confusa y singularmente temporal, a la que se puede acceder con sentido asumiendo el esfuerzo desde una mirada atenta a la complejidad de sus producciones. Semejante complejidad afecta a todos los ámbitos de la producción humana y emerge también en su propia denominación. Y ello no es una cuestión menor.

A diferencia de épocas anteriores, cuyas denominaciones y rasgos de estilo se condensaban en un solo término, o al menos había un consenso mayoritario sobre las denominaciones y características, en la actualidad, asistimos a una coexistencia problemática de diferentes términos —postmodernidad, posthistoria, postvanguardia, neobarroco, etc.— y caracterizaciones que dificultan aún más la determinación de “lo contemporáneo”. Es cierto que no han faltado propuestas que pretenden clarificar, pero es difícil encontrar una que acumule un consenso al respecto o goce de reconocimiento mayoritario. Esto es ya, en este ámbito como veremos, más adelante, otro síntoma de lo contemporáneo y de lo postmoderno.²

¹ Bourdieu, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.

² Danto, A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 34.

Pero la dificultad no solo afecta a la relación entre *lo postmoderno* y *lo contemporáneo*, sino que atañe también a cada uno de ellos por separado, muy especialmente al primero. Cuando uno ha leído una mínima literatura al respecto, en la que de una manera u otra aparece la palabra “postmodernidad”, las dudas sobre el rango y referente del término no tardan en aparecer, y se acentúan incluso cuando con ello nos referimos al universo creativo: ¿se ha de entender lo postmoderno en relación a lo que acaba o supera el proyecto moderno, o por el contrario a lo que simplemente viene después de lo moderno?, ¿quizás lo postmoderno no designa sino lo que prolonga el canto de cisne de lo moderno?

La primera tentativa de clarificación pasa por considerar la ya clásica *incredulidad* coherentemente propuesta por Jean-François Lyotard en su *La condition posmoderne*³, que acentúa aún más la sintomatología descrita. Como por otro lado mantiene Omar Calabrese, tal vez la falta de claridad, y la incredulidad lyotardiana consiguiente, proceda en unos casos de la desafortunada elección del término, aunque también, en otras ocasiones, del desafortunado tratamiento significativo otorgado a “postmoderno”. Ese vaivén oscila entre una noción filosófica de calado incuestionable, como mantienen algunos, hasta, como para otros, un término que califica a un estilo, o/y un tiempo, e incluso también en ocasiones, un nuevo estadio histórico:

(...) el término “posmoderno” ha seguido viajando por un camino de equívocos. Para muchos, en efecto, ha tomado las veces de un verdadero programa o manifiesto, mientras que, según el mismo Lyotard, se trataba más bien de un criterio analítico y para muchos otros ha constituido un punto de referencia clasificatorio.⁴

La sombra o la luz de la postmodernidad, junto a la proliferación de las prácticas emergentes aludidas y la reconfiguración de los componentes del mundo del arte han afectado, como no podía ser de otra manera, no solo a la práctica artística, también a la crítica de arte y a la estética; ambas han realizado una reflexión, tan continuada como diversa, sobre los cambios que se han producido⁵. Algunos partiendo incluso directamente, como Arthur Danto, desde lo más esencial: el cuestionamiento sobre *qué es el arte*; o bien indirectamente, desde la óptica de una *estética relacional*, como Bourriaud, o bien como Rancière, mostrando el *malestar* que afecta a la estética⁶. Pero también, por decirlo con Nancy, a la *partición* de unas *artes* que son repensadas nuevamente a la luz del viejo concepto de *ars*, ahora como *ars-techné-técnica*. Para Luc Nancy la tecnología, omnimoda

³ Lyotard, J. F., *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra. 1984, p. 10: “Simplificando al máximo, se tiene por «posmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito”.

⁴ Calabrese, O., *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 30. Con anterioridad, p. 18, y ante ese panorama proponía que el criterio de acotación de época se determine en función del conjunto de acontecimientos que pueden ser separados o distinguidos de sus antecedentes y consecuentes a modo de, decía él, *censuras imprevistas*.

⁵ Jiménez, J. *Crítica en acto. Textos e intervenciones sobre arte y artistas españoles contemporáneos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de lectores, 2014. En la introducción, p. 11, propone concebir la metodología de la crítica artística como filosofía aplicada: “implicada en abrir cauces de conocimiento, criterios de universalidad conceptual, teórica, elaborando una dialéctica de acompañamiento de las obras y de las propuestas de los artistas”

⁶ Rancière, J., *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012. Danto, A., *Qué es el arte*. Buenos Aires, Paidós; 2013. Bourriaud, N., *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

en la contemporaneidad, es tan inherente a las nuevas prácticas artísticas que sin ella la poética de la creación ni emergería al objeto, ni transformaría al sujeto con la correspondiente experiencia estética, pero ello solo será posible cuando, *diciéndolo de otro modo*, devolvamos al arte su verdadero protagonismo.⁷

En definitiva, la puesta en cuestión, *partición*, crisis e incluso disolución entre prácticas creativas, por un lado, pero también entre disciplinas, ha emergido en el ámbito artístico y epistemológico con la misma intensidad dando lugar a lo que se ha venido en llamar el 'giro estético'. Con este se insistirá en la necesidad de una nueva orientación en la reflexión y acercamiento metodológico a los problemas planteados ante unas prácticas contemporáneas que, cada vez más, suenan de manera polifónica, y que por ello nos impelen a leer, ver, escuchar e interpretar de una manera acorde, incluyendo en ella la conciencia de la propia experiencia, y desde luego como experiencia estética.

La contemporaneidad filosófica, histórica o artística, en sus diferentes lenguajes, confirma esa diversidad que cada vez más se alimenta plurisignificativamente acrecentando exponencialmente su complejidad y diversidad, mostrando y transformando, así, las visiones de lo real.

Ahora bien, parece haber acuerdo en algo más; desde la década de los ochenta el arte contemporáneo determina su estructura de producción artística en contraposición a la resuelta por el arte moderno: mientras el primero no ha dudado en tomar estilos del pasado, el segundo se ha caracterizado por intentar liberarse de ese pasado en favor de la innovación. De este modo se revelan los perfiles estilísticos de lo moderno y lo contemporáneo distinguiéndose, así, de su mero significado temporal.⁸

Performance e instalación: espacio, tiempo...

*...para que haya obras de arte, para que haya un fenómeno estético, se necesita un lugar, un creador, medios y, por su puesto, alguien del otro lado, en fin, se necesita al otro, el creador no puede estar simplemente encerrado en su creación.*⁹

Dentro del universo de las nuevas manifestaciones artísticas contemporáneas, las prácticas artísticas que mayor aumento han constatado en las diferentes muestras, exposiciones, ferias... han sido, cuantitativa y cualitativamente, aquellas que de una manera u otra han recogido las exigencias contenidas en la cita anterior de Jean Baudrillard. Desde nuestro punto de vista, y objeto privilegiado de consideración en estas páginas, nos referiremos, ya sea de manera más purista o heterodoxa, a instalaciones, *performances*, aunque también al video-arte.

⁷ Nancy, J. L., *La partición de las artes*, Pre-textos, Valencia, 2013, p. 312.

Además de en la sugerente presentación ya en relación *ars-techné-técnica*, resuena en la concepción del objetual de Nancy el existencial heideggeriano; por ello, también, entiende que el lenguaje engalanaría la tecnicidad misma, "exactamente en el lugar donde las artes confluyen en la medida en que las artes se dividen y en la medida en que ellas dividen a la poesía". (p. 145)

⁸ Danto, A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia*, Barcelona, Paidós, 1999. Véase al respecto la introducción pp. 25-42. En particular en la pág. 32, se puede leer: "Entonces así como «moderno» simplemente ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tan simplemente un arte reciente, «contemporáneo» ha llegado a designar algo más que simplemente el arte del momento presente."

⁹ Baudrillard, J., *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1997, p. 25.

En todas ellas, y al margen de sus innegables diferencias, hay unos elementos, procesos, componentes, y problemas, que funcionan casi que a modo de constantes. Uno de los elementos que con mayor distancia separa a estas prácticas contemporáneas de otras más “clásicas” es el cambio que las primeras introducen en las relaciones que se generan entre el espectador —y no tanto el público, como veremos un poco más adelante— y aquellas condiciones a priori de la sensibilidad kantiana, espacio y tiempo, ahora problematizadas si quiera tan solo por el contexto globalizado en el que se insertan. Así como el espectador, así también es privilegiado el proceso y las condiciones del trabajo artístico sobre el resultado final. Las nuevas prácticas y estrategias ponen en cuestión la actividad artística orientada a la producción de objetos para centrarse, en su lugar, en los procesos y las condiciones de la obra.

Estas prácticas artísticas ni se presentan ni funcionan ya como una pintura, una escultura o una fotografía, es decir, no son ya, en sentido estético, como objetos dentro de un *mundo*. Por el contrario, propician y realizan situaciones, circunstancias, y en la medida en que no son “obras cerradas” permiten ser apreciados como eventos que, cuestionando la noción de la obra acabada y autónoma, permiten al espectador, pero también a la obra, ir *abriendo* su significación a otros *universos*.¹⁰

Así la *performance* y la instalación, en tanto que actividad y formas también, aunque no solo, de interacción permiten que el espectador se vincule a algunos de esos universos que pueblan el mundo contemporáneo. Esta comunicación no solo le permite ir más allá del plano objetual o instrumental sino que, sobre la base de esa relación comunicativa, le permite situarse, por decirlo con Geertz, *en el plano semiótico*, más allá de la comunicación como código descifrado y mucho más próximo a la consideración de los distintos signos como parte de un idioma a interpretar, como un modo de pensar.¹¹

Video-arte, *performances* e instalaciones suben a escena la eventualidad sobre la objetualidad. Se definen, negativamente pues y de una manera muy clara, frente a los lenguajes artísticos más clásicos y modernos, y en definitiva a todas aquellas artes que se acercan o se encuentran próximas de una manera u otra a la condición mimética, clara y casi necesariamente estática. La imagen pictográfica y también fotográfica quedó atrás: no cabe ya la consigna de hacer permanente lo cambiante, necesario lo contingente y menos aún, como algunas reapropiaciones más nominales que reales de lo romántico apelando a lo sublime, algo hoy ya casi tan periclitado como la belleza. Frente al mandato de detener el instante emerge la necesidad de que este instante devenga aunque ya solo pueda ser como instante.

Pero estas prácticas artísticas saben de la historia reciente de la imagen, y de su juego a resistirse a la inevitable futilidad de su materialidad. El tiempo es su aliado, pues con él se hace especialmente evanescente. Pero, por otra parte, se caracterizan también por construir un espacio a partir de instantes fugazmente detenidos en la conciencia. Imágenes, que, sin renunciar a lo sensible, enfatizan el plano conceptual, aunando así decididamente la experiencia perceptiva con la reflexiva y propiciando un juicio estético acorde a los valores estéticos y plásticos, pero también culturales y ético-políticos, de la obra. Ahora bien, la

¹⁰ No nos detenemos más ahora en esta cuestión, que requeriría, para su adecuada comprensión, del análisis pormenorizado de alguna instalación, pero no nos resistimos a indicar una vía de investigación: la distinción de Wittgenstein entre *mundo* y *universo*, y que juega en los mismos terrenos que la que establece entre decir y mostrar, significado y sentido, ... ilustra a la perfección tanto la dilatación de la experiencia artística como experiencia estética, y viceversa, cuanto la apertura de la obra y la ineludible participación del espectador.

¹¹ Geertz, C., “El arte como sistema cultural”, en *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 117-146.

obra, como el sujeto que la considera, está afectada por la fragmentación que acompaña a lo contemporáneo y a lo postmoderno. Fragmentación y fugacidad: la imagen adviene y se desvanece, no guarda ya más rastro que el de los efectos colaterales culturales, afectivos, etc. La propia experiencia deja en nosotros ese rastro desde donde reconocer el potencial de autores/espectadores, el potencial de participación, comunicación y construcción del relato desde esas imágenes salvadas.

Es innegable que este tiempo se presenta en la veloz proliferación de imágenes con que se manifiesta la fragmentación del mundo y de su experiencia. Todo ello ha conducido a una innegable saturación en todos los órdenes. La imagen que circula incesante y simultáneamente en este mundo massmediático expresa la pérdida de una referencialidad clara tanto en su significado (descentramiento) en su espacio (desterritorialización) en su condición (globalización) como en su devenir temporal (deshistoriación)¹²...

Pero también la imagen pierde el potencial recuperativo, nemotécnico —salvífico por monumental, sugería Baudelaire— de la imagen. Algo que, sin embargo, performance e instalación quieren recuperar *con* y *como* estrategias discursivas visuales.

Este, el de las imágenes, es ahora el suelo de nuestro mundo, y en el horizonte la cada vez más necesaria reflexión sobre las prácticas artísticas que responden y dialogan con esta tierra de imágenes. La construcción que se pretenda ha de estar apoyada en los juicios conceptuales, coherentes con los valores estéticos de la obra y su calidad plástica, pero no debe prescindir del mismo carácter fragmentario que afecta también a los preceptos estéticos, artísticos y culturales. Ellos se traman con la obra y obligan a visualizar cualquier propuesta creativa dentro de un sistema polivalente, marcado por los ritmos que oscilan entre el momento de producción y los diferentes estadios en que el espectador/público interactúa con ella gracias a unas materializaciones técnicas que dispone la apariencia para la experiencia estética, para que en ella no pase inadvertida los detalles, los bordes los márgenes, aunando *artécticamente* la diversidad.

Efectivamente el respaldo técnico del proceso efectivo tanto de las performances como de las instalaciones propicia un incontestable *parecido de familia* con el video-arte, tan solo sea porque este último constituye en no pocas ocasiones el respaldo que certifica la existencia de esa *performance* o esa instalación ya inexistente cuando adquiere pleno sentido ese respaldo videográfico. Así es, el video arte ofrecía distintas posibilidades creativas por su continua renovación tecnológica, y, salvando las distancias, como la fotografía en su días modernos, ahora el video-arte ofrece una versatilidad y manejabilidad que abrían nuevos caminos para la creación artística contemporánea. El recorrido deja constancia del cambio acaecido: el paso de aquellos iniciales videos de la pasada década de los setenta, muy descriptivos en donde se potenciaban los rasgos espaciales, al video-arte actual caracterizado por una clara función crítica respecto al papel de la percepción del público en la obra.

Las imágenes en el video-arte, ahora como parte de la instalación, se muestran — alternando, mezclando, repitiendo, secuenciando, etc.— evitando ser consumidas como percepciones; ahora en un espacio cerrado, es el público el que con su actitud acabaría por determinarlas. El video-arte “abrió”, contribuyó a hacer efectiva la apertura de la obra de arte¹³. Las décadas posteriores no hicieron sino confirmar esa línea de evolución y

¹² Casi como anticipando los *tempos futuros* del tiempo, Prigogine, I., y Pahaut, S., publicaron en la tan añorada como memorable revista *El Paseante* (Otoño, nº4, de 1986) “Redescubrir el tiempo” (pp. 8-17).

¹³ Eco, U., *La definición del arte*, Barcelona, Destino, 2002. Véase al respecto especialmente las páginas 161-68 “El problema de la obra abierta”

experimentación e implicación del espectador que, sin dejar de ser tal, es ahora determinante en el significado final tras el encuentro con la obra. También en esta línea nos alejamos de la concepción y noción de creación como algo estático, y por tanto casi exclusivamente contemplativo. Pues la sola presencia de cada espectador, con sus reacciones y movimientos, con su atención y distracción conferirían a instalaciones y *performances* diferentes significados y mensajes.

Basta con pensarnos como espectadores en las propuestas de Alfredo Jaar, Marina Abramovic o Bill Viola para acotar el conjunto de cambios y modificaciones que se producen en obras de esta naturaleza tienen en el tiempo un referente *principal*. En estos casos el espectador se encuentra en un tiempo interno o propio de la obra que contrasta con el tiempo interno propio. Cuando introducimos el elemento del vídeo-arte o del respaldo videográfico de la obra, nos encontramos, además de con la experiencia del video-arte, junto al tiempo externo, no-eventual, con el tiempo social o experiencial. Aparece, pues, otro tiempo, el tiempo del soporte técnico que propicia la activación del resto de tiempos indicados, es el tiempo como *duración* de la obra.

Esta experiencia del tiempo no es ajena a la del espacio. La complejidad del tiempo condicionará al espacio, haciéndolo más complejo pero también, aunque no siempre, enriqueciéndolo. Vayamos ahora a ello.

La ciencia, desde el pasado siglo, ha contribuido a destronar la idea de un tiempo absoluto; especialmente en las manifestaciones artísticas que analizamos el tiempo es un tiempo relativo al espectador y en particular a su percepción¹⁴. Es el tiempo asociado a la experiencia, es decir, el tiempo como *duración*, en el sentido que desde Bergson se aplica a esta concepción y que problematiza y enriquece la consideración de las propuestas artísticas que analizamos.

Son por tanto tres los elementos que entran en juego en esa duración de la experiencia (tiempo): movimiento (del espectador), evento y cuerpo. Comenzaremos por considerar ahora las relaciones entre el movimiento del espectador —espectador de la obra—, el tiempo —la duración de la experiencia—, el evento —la acción no esperada— y el cuerpo del espectador que interfiere en la instalación pero que también interfiere a/en los otros cuerpos-públicos en una *performance* de muy diferente modo e intencionalidad. Tiempo, movimiento, evento y cuerpo no están solamente ligados por correspondencias biunívocas, sino por combinaciones múltiples e imprevistas, no programadas, rizomáticas, en la propuesta de Deleuze y Guattari.¹⁵

¹⁴ Prigogine I., y Pahaut, S., op. cit., 1986.

¹⁵ Deleuze, G., y Guattari, F., *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 1977, págs. 16-31. La idea de expansión o propagación como virus contagioso (*rizoma*) es una buena imagen conceptual para ilustrar el modo múltiple de interacción continua entre los elementos indicados: tiempo, movimiento, evento y cuerpo. Ello se aclara aun más si consideramos, aunque solo sea sumariamente, los principios que los autores proponen al respecto:

1º y 2º –*Principios de conexión y heterogeneidad*. Cualquier elemento de los cuatro indicados, además de cualquier otro, puede ser susceptible de ser conectado con cualquier otro.

3º –*Principio de multiplicidad*. Sólo aquello que sea susceptible de ser multiplicado, esto es, de no quedar encerrado en su estaticidad, puede llegar a tener el carácter de entidad propia.

4º –*Principio de ruptura asignificante*. Cualquier propuesta puede distribuir los elementos anteriores como quiera sin que ello suponga un menoscabo para la configuración de la obra.

5º y 6º –*Principio de cartografía y calcomanía*. Ninguna combinación de estos elementos en referencia a una instalación o *performance* puede ser entendido como manifestación de una estructura profunda que asegure la fidelidad y fiabilidad de la obra en cuestión.

Repárese en que el tiempo es percibido no solo como un tiempo endógeno del espectador sino sobre todo por el tiempo configurado desde los otros elementos. También, pues, el tiempo de otros cuerpos, que participan en la acción artística, en la que también participa o/y asiste. Pero igualmente, como el tiempo presente en el momento de la percepción, indisoluble del tiempo pasado, de la memoria o el recuerdo de los movimientos de sus cuerpos durante esa duración.

De este modo, instalación y *performance* nos hacen expósitos a un haz de tiempos rizomáticos que afectan a un cuerpo, de la misma naturaleza, y que cataliza una experiencia no programada. En este sentido lo que nos encontramos en la experiencia es un tiempo múltiple que pone en relación —en duración— la conciencia de esa experiencia junto a la memoria de cada uno de los elementos. Si en esas instalaciones o performances contamos con elementos de video-arte, entonces tendremos que considerar una inevitable multiplicación de tiempos en el tiempo actual de la experiencia. Es esta situación la que Deleuze pretende iluminar cuando se refiere al concepto de *montaje* como ese modo específico de mostrar la relación existente entre el espacio y el tiempo. En tanto que montaje este no es resuelto tanto por el autor como por el espectador que es quien realmente tiene conciencia de todos los tiempos, de la complejidad de la duración. Sería muy torpe, y pobre, reducir el papel de esa conciencia expectante a la función perceptiva de la obra; muy al contrario, el espectador es su efectivo productor. Pero para ello es necesario el concurso del espacio que introduce diferencias significativas, tantas al menos como las que pueden establecerse entre las *performances* y su registro; entre asistir y registrar parte de un concierto y el registro del mismo, hay un abismo.

El espacio de instalaciones y performances potencia al máximo las características de las propuestas que expresan. En tanto que espacio artificial, es un artefacto intencionalmente ideado por el hombre para el artificio; pero como espacio simulado pretende representar lo que no es más que la puesta en presencia de su simulacro. Es también un espacio simbólico porque está todo él formado por diferentes elementos de carácter icónico, señalético, simbólico y, finalmente, un espacio representacional en la medida en que está construido mediante la manifestación de objetos e imágenes.¹⁶

El espacio de la instalación, de la performance es un bloque, una obra de arte. Como sugieren Deleuze y Guattari: “un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de preceptos y afectos”.¹⁷

El espacio renueva la significación en su misma eventualidad, porque obliga al espectador a operar desde una duración, al menos espacialmente, diferente. El espacio aquí es siempre un espacio de relaciones entre las imágenes perceptivas y mentales, e incluso virtuales, entre el espectador y el autor. Un espacio que contiene imágenes y objetos, conceptos y emociones, palabras por pronunciar, y cuerpos durando.

¹⁶ De manera paradigmática ello puede apreciarse, y además con un potencial narrativo incuestionable, en *Lost in transition*, de Cabello y Carceller en la Galería 6 del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Este *poema performativo*, como ellas lo denominan, redefine la función del espacio como espacio de un lugar a otro... de escalera a espacio construido como tránsito y variación.

¹⁷ Deleuze, G., y Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama 1994, pp. 164-65: “Los preceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. (...) La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí”. En las pp. 167-68 añaden: “Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones. (...)”. Por este motivo quien sólo es pintor también es algo más que pintor, porque “hace que surja ante nosotros, sobresaliendo del lienzo fijo”, no la similitud, sino la sensación pura “de la flor torturada, del paisaje lacerado por el sable, arado y prensado”, devolviendo “el agua de la pintura a la naturaleza”.

La determinación significativamente experiencial de esa coincidencia espacio temporal es, desde el punto de vista del tiempo, el *evento* y desde el punto de vista del espacio el *entorno*. Evento y entorno son los dos modos en que el espectador se distancia y aleja del espacio y tiempo ordinario para sumergirse en el propuesto por la acción artística. Si el evento es lo dado *por* y *en* la experiencia, el espacio no sería él mismo evento; sí lo es, lo es en virtud de la experiencia del espectador que lo integra como parte del evento.

De esta manera se entiende la insistencia bergsoniana —que retomará posteriormente Deleuze también— en considerar que el espacio, los objetos, los cuerpos y acciones son concebidos como “imágenes en movimiento” pues es de esa forma como se presentan ante el espectador: actuando... Por utilizar la fórmula de Deleuze nos encontramos con un “tiempo que pasa a medida que se desarrolla”.¹⁸

Y se desarrolla porque somos conscientes de que el espectador es definitivamente el que tiene la última palabra, no por ello la más importante sin embargo, aunque sí la última. Ahora bien hay espectadores, especialmente los que se diluyen como público, que no aceptarán este papel, de ahí que algunas instalaciones y *performances* fuerzan a tener que tomar partido. Las estrategias de estas nuevas prácticas artísticas acaban finalmente remitiendo al espectador, instándole incluso incómodamente a mirar, a recordar, a reflexionar, ya sea de manera más contundente como en general lo hace Marina Abramovic, o más suave y sugestivamente como el de Bill Viola, o sirviéndose de ambos o alternándolos como Alfredo Jaar,... El artista conoce la lección peripatética: nada hay en la conciencia que no hay pasado antes por la pupila, pero en la actualidad sabe además que si no logran llegar más allá entonces códigos, condiciones y concesiones quedarán encerrados, desactivados, como el artefacto mismo a la espera de un mirar que esté dispuesto a afrontar y decidir. El espectador, en definitiva, tiene que vérselas con sus experiencias hechas imágenes y con sus imágenes hechas experiencias. La neurología confirma la acertada intuición aristotélica respecto a los sentidos. De todos ellos, la vista es el canal sensorial informativamente más relevante para el hombre, no solo fisiológicamente es el mayor del córtex, sino que es el más estimulado en el actual mundo de imágenes.

La experiencia estética que se pretende con la instalación, y en definitiva con todo arte, no es la de ser solo una experiencia, sino la de ser una experiencia distintiva, por ello la instalación como la *performance* propician ya de entrada un acceso distinto al mundo de lo sensible. En esa diferencia se juega la autenticidad de esa experiencia estética como una experiencia más densa, que requiere no solo de la percepción sino del análisis y reflexión, y que nos demanda una espera y acogimiento para una experiencia más intensa pues esta experiencia puede estar ideada para sobrecargar la obra con *connotaciones* y *emociones*.

El espectador se ejercita como autor cuando se dispone a recoger esos hilos que deja por ejemplo Jaar en la *The sound of silent* o *Venezia, Venezia*. Puede decirse que en ese momento sitúa su libertad estética para vincular la densidad de lo sensible con la discursividad de lo racional. También aquí, como ya entonces Kant alertara, las facultades más diferentes juegan a coincidir en el reconocimiento del impulso poético que descubren en la reorganización de la naturaleza que hace el autor. El espectador, en su libre juego de la imaginación estética, acoge y asiste a las intuiciones emotivas y conceptuales que presuponen ya esa libertad a la espera. La función activa del espectador está sin duda en su *mirada*, pero también en el conjunto de intuiciones, reflexiones y acciones que despliega sobre la obra de arte; y ello, nos obliga a considerar todas las *mediaciones contextuales*.¹⁹

¹⁸ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 14, y también 16-18.

¹⁹ Marchan Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 93-94. Tal y como se

del fenómeno, es decir, de la manera más amplia posible. De ese modo, la obra se *abre* y teje en interacción con el espectador; propiciando así la transformación de la obra desde su condición ontológica hasta su condición comunicativa y cultural.

Eso ocurre con instalaciones y performances. El catálogo amplísimo de ejemplos forma parte de esa iconosfera actual en donde también se aprecian los vaivenes de lo contemporáneo, en donde los espacios y redes sociales van ganándole el terreno a la televisión, como esta lo hizo antes con el cine. Hoy más que nunca estamos atravesados por las imágenes, por los poderes de la imagen: los discursos visuales en esa *ars combinatoria* de palabras, sonidos, y movimiento, nos influyen, nos hacen pensar, nos emocionan, nos conmueven..., incluso juegan a redimir en el arte las imágenes lastimadas de la vida; a hacer efectiva una justicia poética y visual.

Ahora bien todo ello implica que para su supervivencia, estas prácticas artísticas, más allá de los meros gestos o artificios hueros, deben superar lo establecido, y periclitado, instaurando nuevas formas no solo de percepción, expresión, emoción, comunicación, interacción sino también de interlocución, que inevitablemente afectan a nuestras experiencias estéticas. De otra manera asistiremos a un espectáculo bien distinto: “el arte contemporáneo quema su último cartucho en una dilatada desaparición en la que pretende recuperar el poder de lo fascinante y lo que en realidad ocurre es que los gestos quedan presos de la comedia de la obscenidad y la pornografía.”²⁰

Instalaciones y performances nos involucran pues desde su percepción misma; no cabe ya separar la implicación de la explicación, y también viceversa.

Lamiendo

Es hora de ir cerrando el periplo, y para ello nada mejor que preguntarse sobre esas instalaciones y performances ahora a la luz de la ambivalencia indicada al comienzo de estas páginas sobre lo postmoderno en el contexto de la práctica artística contemporánea. Esta nueva manera de gestionar el potencial de las imágenes y el propio discurso visual ¿formaría parte y contribuiría a culminar el proyecto moderno?, o bien, ¿es necesario entender que ese proyecto está ya acabado, o desplazado/concluido y que estas prácticas son en sentido pleno postmodernas en tanto que expresan, como hemos sugerido, por un lado, una nueva estructuración espacio temporal, también del hecho artístico²¹ —que considera al menos parcialmente los rasgos de lo postmoderno— y, por otro, una nueva respuesta ante el mismo por un espectador mucho más activo y copartícipe en un contexto de consumo, afín a la superación del capitalismo e industrialización clásica, y con una presencia casi omnímoda de los *media*?²²

puede apreciar allí, el autor se refiere a “mediación” como el proceso estructurante que aúna al artista, el objeto estético, el espectador y la realidad, considerados en interacción.

Las instalaciones y performances, por una lado, han subrayado y potenciado esa interacción haciéndola múltiple y recíproca; pero, por otro, han matizado o minimizado el carácter estructurante al recoger el carácter rizomático al que ya nos referimos de la creación.

²⁰ Castro, F., *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*, Madrid, Fórcola, 2014, p. 67.

²¹ Afín a lo indicado en la nota anterior, sobre esta cuestión véase también Giddens, A., *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1999. En la pág. p. 28, se puede leer: “El dinamismo de la modernidad deriva de la separación del tiempo y el espacio y de su recombinación de tal manera que permita una precisa «regionalización» de vida social; del desanclaje de los sistemas sociales (un fenómeno que conecta estrechamente con los factores involucrados en la separación del tiempo y el espacio); y del reflexivo ordenamiento y reordenamiento de las relaciones sociales, a la luz de las continuas incorporaciones desconocimiento que afectan las acciones de los individuos y los grupos.” En las páginas sucesivas Giddens se detiene en el análisis de esa ordenación espacio-temporal.

²² Jameson, F., *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, p. 25.

Lo que sí parece ser una postura común es el reconocimiento de unas transformaciones capitales, algunas ya indicadas, en todos los ámbitos de la cultura, tanto de las letras y artes como de las ciencias y de las tecnologías, que han redundado primero en la puesta en cuestión, relativización, e incluso crisis, de las *vacas sagradas* de la modernidad en todos esos mismos ámbitos y, muy en especial, también en los reductos más sagrados de la filosofía, y después, en la consolidación de un “estilo postmoderno”. Este ha quebrado “un proceso continuo y sin límite de emancipación de lo externo, de liberación de cualquier tipo de convención o pauta extrínseca a la realización de la obra misma (...). Nada volvería a ser igual en el arte”.²³

El estilo postmoderno, en vez de continuar la línea moderna de la originalidad, cuando no la novedad, apuesta por la apropiación y reelaboración de lo ya hecho mediante el *pastiche*²⁴, la *cita*²⁵, o sea, mediante la eliminación de fronteras entre la cultura superior — que sigue disfrutando y signando *su* cultura con el disfrute en el reconocimiento de la cita— y la cultura popular —que atienden en la misma obra más a la vertiente lúdica—. La hibridación entre ambas y el desdibujamiento de cada una de las culturas aúna lo masivo con lo selecto, lo popular y lo culto, como espléndidamente han indicado entre otros Néstor García Canclini, Frederic Jameson y Matei Calinescu²⁶. Las imágenes de la confusión son inevitables.

Esta pluralidad estilística es defendida por Danto como un rasgo incuestionable del arte contemporáneo —la falta de una dirección narrativa le parece justificación suficiente para optar por la denominación de arte posthistórico en vez de postmoderno²⁷—. Ahora bien,

Para Jameson la posmodernidad, que fecha en Estados Unidos a principios de los cincuenta y, una década más tarde en Europa, designa un nuevo periodo caracterizado por un nuevo orden económico y social, postindustrial, que se apoyará en una sociedad del consumo y de los medios de comunicación. Véase también en este sentido del mismo autor: “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.

²³ Jiménez, J., *Op. cit.*, p. 18.

²⁴ Jameson, *Op. cit.*, 1986, pág. 168. El *pastiche*, rasgo característico del posmodernismo, es: “la imitación, o mejor aún, la mímica de otros estilos y en particular de los amaneramientos y retorcimientos estilísticos de otros estilos”.

²⁵ Uno de los referentes paradigmáticos de este uso de la cita es sin duda *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco, que aunque erudita llega a ser best-seller de la cultura popular.

²⁶ García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 14 y ss. Allí, señala como motores capitales de esa hibridación razones de tipo cultural (el intercambio), económico (la globalización) y comunicativo (mass-media).

Jameson, F., *Op. cit.*, Barcelona, Kairós, 1986. Por su parte Jameson coincide con García Canclini en la disolución de perfiles identitarios entre la cultura superior y popular a partir del recurso a la cita en este caso incluyendo los temas popular dentro de lo culto ya sin rubor.

Calinescu, M., *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991. La arquitectura postmoderna lleva a cabo la misma función de borrado de diferencias estilísticas al recuperar elementos que definían a una arquitectura anterior —gusto por lo decorativo, las formas intrincadas o difíciles y el trabajo sobre superficies—, aunque por otro lado insiste en romper con otros elementos del pasado (austeridad, uniformidad, monotonía incluso cromática). En un solo estilo se hibridan, pues, elementos bien diferentes.

²⁷ Danto, A., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999. Por su parte, Danto entiende que los rasgos con los que se ha ido caracterizando la postmodernidad le confiere más un sentido estilístico que temporal, pues lo “postmoderno” surge como una propuesta que quiere aclarar las confusiones que acompañan al uso del término “contemporáneo”. Para él tanto la nostalgia como la ironía serán dos rasgos característicos de una posmodernidad que aun considera vigente en la media en que siguen acompañando, estilísticamente, a la postmodernidad.

De este modo se revelan los perfiles estilísticos de lo moderno y lo contemporáneo distinguiéndose, así, de su mero significado temporal, pero abundando en el carácter “reciente” de lo «contemporáneo», frente a lo moderno, aunque obviamente designa más que simplemente el arte del momento presente. Danto alerta ante la confusión por solapamiento entre “contemporáneo” y “posmoderno”, a pesar de que el primero sea más general —“un estilo de utilizar estilos”, pág. 32—, y el segundo mucho más concreto, pues alude a uno solo de esos estilos contemporáneos, precisamente, el posmoderno.

entendemos que lo determinante no es tanto la falta de dirección narrativa, sino el hecho de que sea solo una, que haya una dirección (principal, única, esencial, etc.) narrativa. Este paso de la única versión (*uni-versum*) a la multiplicidad de versiones (*multi-versum*) es a nuestro juicio lo determinante, y lo coherente con esa concepción y condición abierta de la obra que es tan característica de las prácticas artísticas que estamos considerando. Así, por ejemplo, la instalación de Alfredo Jaar *Venezia, Venezia* (2013) se despliega técnicamente entre el hundimiento del mundo y su re-emergencia de la mano del arte. La entrada al pabellón chileno de la Bienal veneciana era ya toda una declaración de principio: una imagen fotográfica. La de Lucio Fontana, en 1946, de pie, todo un símbolo, sobre las ruinas de su estudio destruido por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial²⁸. En esta propuesta como en muchas otras (Bill Viola, Marina Abramovic,...) el punto de mira apunta hacia la irrepetible individualidad fenoménica de los objetos y su entorno y, por extensión, subraya también la irreductible epifanía que también nos constituye a nosotros en esa relación, elegida por cada uno, pero que la instalación propicia.

Parece incuestionable que en aquel giro —de renovación— de la estética al que nos referíamos antes, las prácticas artísticas emergentes han tenido su influencia, y viceversa, y consecuentemente, tal y como reconoce Jean Marie Schaeffer se ha producido una *toma de conciencia sobre la imposibilidad de reducir la dimensión estética a la dimensión artística*.²⁹

El debate sobre lo postmoderno y contemporáneo no está cerrado, pero en este ínterin se ha podido apreciar algo más cómo estas prácticas artísticas no solo se han hecho eco de la nueva configuración, sino que además han contribuido a poner de manifiesto la riqueza y complejidad de experiencia estética y creación artística en tanto que constitutivas de una estructura relacional común. Junto a la idea de la dimensión estética como algo objetual e individual se reivindica su ahora también una voluntad relacional que va mucho más allá de la mera capacidad representativa.

El potencial relacional de estas obras, frente a su limitada y efímera capacidad representativa, permite apreciar su enorme dimensión visibilizadora, reconfiguradora y reactualizadora del mundo presente a través del fecundo entramado de universos — wittgensteinianos— que es capaz de generar.

Coherentemente, que esa trama, ese encuentro, sea más o menos fecundo, o/y duradero, dependerá de la capacidad de la obra para impregnar la trama individual y social, para transformar el mundo desde ese universo creativo. Pero también, sin duda, del concurso imprescindible, como se ha venido apreciando, de un nuevo espectador:

Tal vez sean estas las claves del nuevo espectador: que se abre a la escucha de la obra porque la lee. De este modo aprender a mirar se entiende como un aprender a leer.³⁰

²⁸ Tras la imagen de Fontana, más adelante Jaar dispone un puente “material y mental”, que conduce al espectador ante un espejo-laguna de agua de la que cada tres minutos emerge una réplica de los *Giardini*, con los veintiocho pabellones nacionales. Una imagen del hundimiento pero también de una segura emergencia desde el arte.

²⁹ Schaeffer, J. M., *Adiós a la estética*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, p. 14. En las siguientes tres páginas el autor insiste tanto en romper la exclusividad —e indistinción— entre la experiencia estética y artística cuanto en insistir en la distancia existente entre la experiencia estética, los objetos de estudio de la estética en tanto que disciplina filosófica (juicio estético, que no es sinónimo de valoración estética) y las obras del arte (lenguaje artístico).

³⁰ Cereceda, M., *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de Filosofía del arte en 15 lecciones*, Murcia, Cendeac, 2006, p. 277.

Concluimos en gerundio, lamiendo: seguir indagando sobre los aspectos visuales de la cultura, sobre los regímenes de visibilidad, sobre las tecnologías con las que miramos —y nos miramos—, y también sobre la experiencia del mirar... Reflexionando sobre nuestra relación con la cultura visual, las relaciones implicadas entre estas obras, nuestros saberes y sensibilidades, y cómo todo ello se abre a un ordenamiento o/y “desordenamiento” de lo visible... Acometiendo la legibilidad emotiva y conceptual de las imágenes y los discursos visuales.

Cuando uno se expone a *The sound of silence* de Alfredo Jaar entiende el manido dictum: no hay que confundir *mirar con ver*. Pero puede añadir además: ni con *comprender*... Como declaraba recientemente el propio artista:

El arte no consiste en hacer cosas. ¡Hemos de dejar de producir objetos! El arte es pensar. Un 99% pensar y un 1% hacer.³¹

En esa infinidad de imágenes, como siempre ha ocurrido, no todas dan ni dicen lo mismo; pero, como nunca, ha habido tan diferentes formas de mirar. La instalación y la *performance* han contribuido también a cambiar nuestra forma de mirar y reflexionar sobre la imagen y sus relaciones, pero también a sugerirnos una constante re-alfabetización visual: imagen, espacio, tiempo,... que lo sigan haciendo depende de que continuemos transitándolos con la *mayoría de edad* del espectador, y también como una forma de lamer las heridas de una imaginación lastimada.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Călinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Técnos, 1991.
- Castro, Fernando, *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*, Madrid, Fórcola, 2014.
- Cereceda, Miguel, *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de Filosofía del arte en 15 lecciones*, Murcia, Cendeac, 2006, p. 277.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Danto, Arthur C., *Qué es el arte*. Buenos Aires, Paidós, 2013.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 1977.

³¹ *El Punt Avui*, Barcelona., viernes 3 de junio 2016, p. 45.

- Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Destino, 2002.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Geertz, Clifford, “El arte como sistema cultural”, en *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 117-146.
- Giddens, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1999.
- Jameson, Fredric, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.
- Jameson, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- Jiménez, José, *Crítica en acto*. Barcelona, Galaxia Gutemberg - Círculo de lectores, 2014.
- Liotard, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra. 1984.
- Marchan Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Nancy, Jean-Luc, *La partición de las artes*, Pre-textos, Valencia, 2013.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Adiós a la estética*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.