



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

Sensorialidad e instalación: Tres instalaciones de Cildo
Meireles. Obra personal.

TESIS

Que presenta:

Aurora del Carmen Martínez Alonso Palacios

Para obtener el Título de:

Licenciado en Artes Visuales

Director de Tesis: Dr. Pablo Joaquín Estévez Kubli

Ciudad de México, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco,

A mi familia, por su apoyo incondicional.

A mis amigos, por escuchar mis locuras.

Al Doctor Pablo Kubli por su invaluable guía.

Una simple imagen, si es nueva, abre un mundo.

Gastón Bachelard.

La poética del espacio, pág. 170.

Índice

Introducción.....	1
1. Instalación artística.....	5
1.1 Hacia la instalación.	5
1.1.1 De instalación de arte a instalación artística.....	12
1.2 Características.	15
1.2.1 Crítica institucional.....	23
1.2.2 Inclusión del espectador.	24
1.2.3 Temporalidad.....	25
1.2.4 Materialidad.	26
1.2.5 Intermedialidad.	27
1.2.6. Espacialidad.....	28
1.3. Relevancia.	31
1.3.1. Similitudes y diferencias entre la instalación y otras prácticas.....	31
1.3.2. La instalación como práctica aceptada.	32
2. Estudios sensoriales.....	34
2.1 La percepción.....	34
2.1.1 Los mecanismos fisiológicos.....	35
2.1.2 Lo cultural de los sentidos.	44
2.2 La representación mental del mundo.....	47
2.2.1 La memoria como elemento indispensable en el reconocimiento del mundo.....	51
2.3 El espacio corporizado.....	53
3. Cildo Meireles.....	58
3.1. El contexto de Meireles.....	58

3.1.1. Meireles en su contexto político.....	59
3.1.2. El contexto cultural de Meireles.	70
3.1.3. Contexto artístico.	73
3.2 Instalaciones sensoriales de Cildo Meireles.....	78
3.2.1 O Sermão da Montanha: Fiat Lux, 1973-79 (Figura 29).	78
3.2.2 <i>Através</i> , 1983-89 (Figura 30).	83
3.2.3 <i>Volatile</i> , 1980-1994 (Figura 31).....	88
4. Acercamientos personales a lo instalativo sensorial.	95
4.1 <i>Armadura</i> 2015-19 y <i>Gorgoneion</i> 2019.....	100
4.2 <i>Te voy a llorar un río. Te voy a llorar un mar.</i> , 2020 – En proceso.....	108
4.3 <i>Altar interior</i> , 2020.....	113
Conclusiones.....	122
Trabajos citados.....	125
Índice de imágenes.....	130

Introducción

Durante mis estudios de licenciatura en la FAD siempre me involucré en los talleres de escultura ya que me eran de particular interés sus dimensiones espaciales y táctiles, al tratarse de prácticas que a menudo involucran una gran variedad de materiales de diversos orígenes. Sin embargo, al intentar comunicar la intención de investigar la dimensión táctil de la escultura me hallé en dificultad para explicarla puesto que, al parecer, el concepto de sinestesia como involucramiento de más de un sentido para un estímulo determinado, a pesar de ser intuitivo no es conocido por su nombre.

No obstante, para hablar sobre las relaciones posibles entre las sinestias y las artes visuales, es necesario comenzar por establecer la idea de sensorialidad para posteriormente desarrollar el argumento de que, si bien las artes visuales harán énfasis en la visualidad, son todos los sentidos en su conjunto los que se implican en el quehacer artístico. Por lo tanto, me pareció pertinente iniciar por estudiar las instalaciones de Cildo Meireles, cuya obra tuve oportunidad de vivir en el MUAC y cuya experiencia además de ser visual es también multisensorial.

Es con base a estas experiencias, tanto en el campo de la producción como de la apreciación artística, que formulo preguntas respecto a la naturaleza sensorial de las artes y la relación que guardan las impresiones perceptuales con el quehacer artístico. La práctica de la instalación, con su inauguración de un espacio en que los espectadores se encuentran inmersos, se perfila como un lugar adecuado para hacer estas indagaciones. Esto, debido a su frecuente alusión a la corporalidad de quienes la visitan y al hecho de que sus registros documentales a menudo hacen hincapié en los materiales que incluyen en su construcción. Por lo tanto, esta investigación procurará dar respuesta a la pregunta ¿es posible que la sensorialidad sea una característica esencial de las instalaciones artísticas?, y ¿son los estímulos sensoriales no-visuales un elemento importante en las instalaciones de Cildo Meireles?

Partiendo de estas interrogantes, me propongo demostrar que las instalaciones de Cildo Meireles son ejemplos claros de cómo la sensorialidad se

implica en el quehacer artístico; ya que mi hipótesis es que todo arte implica la inclusión de elementos sensoriales no visuales en su creación y apreciación. Para ello me será necesario presentar las instalaciones artísticas como objeto de estudio para comprender su posición con respecto de la plétora de prácticas artísticas. Posteriormente, introducir nociones sobre la percepción y los estudios sensoriales con el fin de reconocer su posible relación con mi objeto de estudio. Y finalmente proceder a examinar los estímulos sensoriales presentes en la obra de Cildo Meireles, particularmente tres de sus instalaciones, dos de las cuáles tuve la oportunidad de conocer en persona y una que sólo he vislumbrado a través de fuentes documentales; esto con el fin de recalcar las diferencias entre el conocer una obra de arte en el plano experiencial y conocerla sólo en el plano de sus registros.

Esta investigación es entonces un acercamiento al fenómeno artístico de la instalación desde y a través de sus elementos perceptuales no visuales. Si bien es cierto que como práctica ésta se sitúa en el marco de las artes visuales, esta investigación parte de la asunción de que la visualidad no representa nunca la totalidad de los componentes que desencadenan la experiencia estética, puesto que aún aquellas obras que retoman sólo imágenes visuales para su construcción, lo hacen desde y en una cultura determinada expresada a través de dichas imágenes. Por lo tanto, tampoco parecerá fuera de lugar incluir el estudio de los demás sentidos involucrados en la percepción del arte, sobre todo considerando que en el ámbito del arte contemporáneo se suele tratar de obras intermediales en las que elementos de lo visual, lo sonoro, lo táctil e incluso lo olfativo se implican en diversos grados para dar forma a las obras finales.

El capítulo inicial de este trabajo escrito se ocupa de hacer un rastreo sumario del fenómeno de la instalación, ya que me es necesario establecer el objeto de estudio en que se centra la investigación. Si bien es cierto que a la fecha se encuentran disponibles muchas publicaciones al respecto y cada año se suman más al acervo, he elegido unas pocas que permiten de manera concisa trazar una evolución desde el inicio de la práctica hasta las convenciones asociadas con el género hoy en día.

El segundo capítulo procura un acercamiento a algunas teorías de la percepción para referir las nociones necesarias que permitan comprender cómo es que la percepción se implica en el proceso de recepción del arte. Se inicia hablando del enfoque fisiológico que intenta dar cuenta de la creación de sentido del mundo entero en la mente de los humanos, para posteriormente orientarse hacia el enfoque fenomenológico en que se comprende que independientemente de los mecanismos fácticos que permitan la creación de consciencia a través de un cuerpo, el individuo resultante de estos procesos existe y experimenta el mundo como una unidad.

En la extensión del tercer capítulo se presenta la obra del artista Cildo Meireles, a quien se identifica como discípulo del neoconcretismo brasileño con sus preocupaciones por el retorno al cuerpo sensible. Se presenta una contextualización de su trabajo y se discuten algunas de sus obras, particularmente instalaciones, desde la perspectiva de sus elementos no visuales para mostrar que todos ellos son necesarios para la experiencia estética que es a su vez dependiente de la experiencia directa de la obra, cuyos registros fotográficos y documentales, por exactos que sean, no permiten nunca la reconstrucción corporal cabal de la misma.

En el cuarto capítulo presento algunas obras personales realizadas recientemente en las que identifiqué elementos perceptuales no visuales, con el fin de mostrar que esta investigación no se ha hecho de manera irreflexiva, sino con un claro sentido de elucidar mis prácticas actuales y trazar paralelismos y tipologías en el ámbito artístico.

Por último, es necesario señalar una cuestión de lenguaje que aparece en el texto. Para referirme a mi propia persona, utilizo el sufijo -ix en lugar de -a, ya que, a pesar de que mis documentos oficiales señalen mi género como “femenino”, pues la legislación mexicana no me permite aún cambiar el marcador de género por uno neutral, mi identidad de género es distinta a la de una mujer cis¹.

¹ Las partículas cis- “de la parte o del lado de acá” y trans- “al otro lado de” o “a través de”, se usan para nombrar la experiencia identitaria de las personas respecto al género que les fue asignado al nacer basado en sus características sexuales primarias. Si alguien se identifica con el género que le fue asignado, se entiende que es una mujer o un hombre cisgénero. Si la identidad genérica de una persona no coincide con la que le fue asignada al nacer, se entiende que es una persona transgénero que puede o no buscar tratamientos hormonales o quirúrgicos para realizar una transición personal o social hacia un lugar corporal que coincida mejor con su identidad. De cualquier manera, la noción binaria del género es una construcción social colonialista que borra muchas diversidades culturales

Siendo esta una investigación cualitativa, es claro que mi subjetividad juega también un rol importante, por lo que este cambio de sufijo debe considerarse una intención clara por señalar mi experiencia de vida, ya que si con mi lenguaje construyo la realidad que habito, no tengo razón para negar sus sutilezas.

Por otra parte, sustituyo las vocales “o” y “a” por la vocal “e” cuando refiero a grupos de personas, para evitar el desdoblamiento del par de formas aceptadas y evitar exclusión por cuestiones de género. Hago esto por economía del lenguaje y como señal de que reconozco la diversidad existente en identidades y expresiones de género. Este uso es prescriptivo, puesto que funge como una sugerencia para quien lea y consulte este trabajo escrito. Soy consciente de que allí donde asiento una alternativa en mi uso del lenguaje, cada persona dará una interpretación a esas sugerencias en su lectura del texto.

respecto a los roles que pueden cumplir los miembros de cualquier sociedad particular, por lo que hablar de género resulta un tema complejo y al que muchos estudios se han dedicado. Al no ser este el tema de esta investigación, sirva esta pequeña nota como una invitación para indagar al respecto en otras fuentes.

1. Instalación artística.

¿Qué es una instalación? Esta es una pregunta compleja de responder, especialmente considerando el uso de una palabra no exclusiva del medio artístico para referirse a una variedad de obras que se estudian bajo este nombre. Con el fin de establecer el objeto de estudio que es la instalación, se consultan textos y fuentes de diversos autores que las han investigado para distinguir determinadas características presentes en la mayoría de las obras denominadas como tales. Una vez determinadas estas características, suelen surgir parámetros para denominar instalación a un suceso artístico.

Pensar que en la extensión de un capítulo es posible realizar una historia comprensiva y total de la instalación o dilucidar con claridad absoluta cuáles son sus características sería un esfuerzo fútil. Por lo tanto, no se busca llegar a respuestas absolutas ni pretender que lo que se dice es inamovible, más bien este es un esfuerzo por explicar lo que se entiende por instalación cuando cotidianamente se usa la palabra en una conversación sobre arte.

1.1 Hacia la instalación.

A lo largo del siglo XX surge una diversidad de prácticas que pueden considerarse como una influencia más o menos directa hacia la creación de la práctica de instalación. Tanto los *Proun* de Lissitzky (Figura 1) como el *Merzbau* de Schwitters (Figura 2) suelen ser considerados como antecedentes de la instalación por su carácter espacial que ocupaba cuartos completos y buscaba ser un arte vinculado a la vida (Larrañaga, 2001). Sin embargo, De Oliveira (1994, pág. 14) señala: “De lo que uno debe tener precaución, sin embargo, es de tomar similitud formal por precedente conceptual.”, por lo que no deberíamos pensar en la instalación como una síntesis de las prácticas anteriores. Si bien toma elementos formales que no le son exclusivos, tiene un trasfondo conceptual que va más allá de la búsqueda de una solución formal para la representación del mundo.

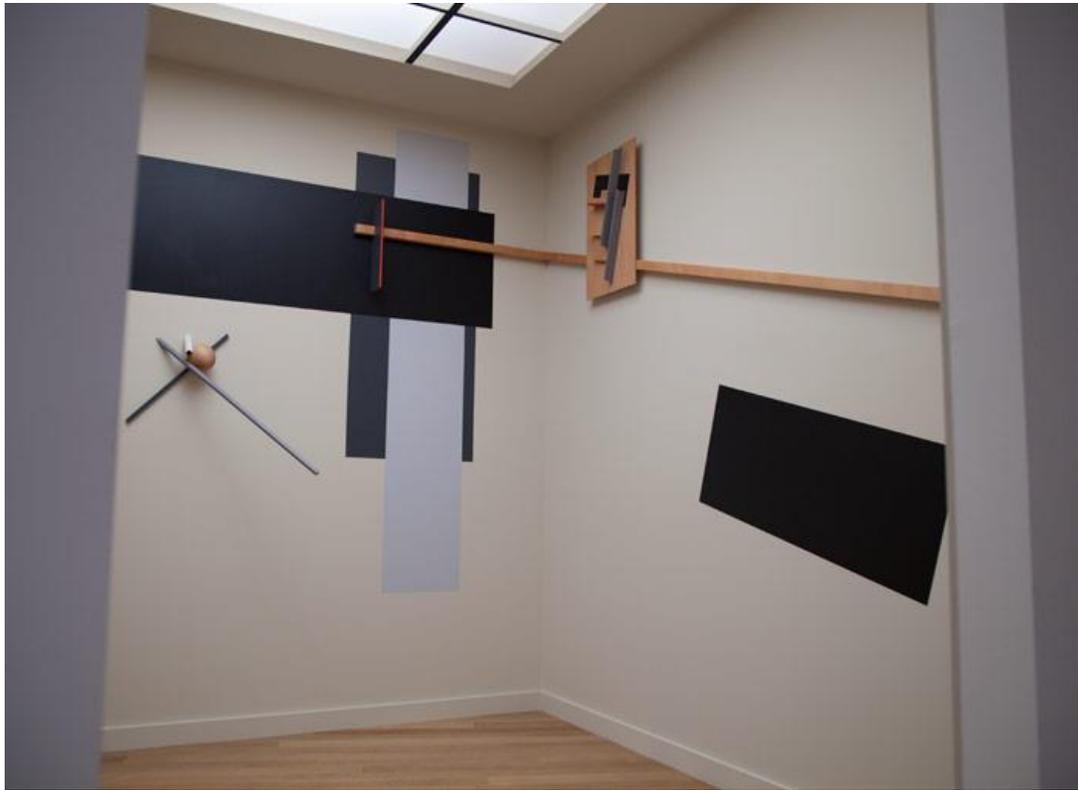


Figura 1 *Prounenraum*, El Lissitzky. 1923, reconstrucción 2010.
Fuente: Museum of Modern Art, 2010



Figura 2 *Merzbau*, Kurt Schwitters. Foto: Wilhelm Redemann, 1933.
Fuente: Orchard, 2007

Por su parte, el Constructivismo ruso² podría ser considerado como un antecedente formal de la instalación en su esfuerzo por utilizar materiales cotidianos para la creación del arte y su consideración del arte como elemento de la vida social más allá de las representaciones propagandísticas de la ideología dominante. De otra manera, el *Merzbau* funciona como un ensayo de significar el espacio de la vida como espacio de lo artístico. Lo anterior puede ser entendido como parte de los esfuerzos del arte de vanguardia por crear un arte que se correspondiera con la vida y que podría ser consecuencia de la idea de *Gesamtkunstwerk*³. Sin embargo, las aspiraciones totalizadoras del *Gesamtkunstwerk* son a su vez problemáticas puesto que ignoran la diversidad de los medios de representación con la ambición de assimilarlas al servicio de la obra y por lo tanto relegan sus posibilidades propias a un segundo plano (Rebentisch, 2018); además, el afán de permear arte y vida “equivaldría a una autoaboliación del arte” (pág. 265).

Entre las prácticas que pueden ser rastreadas como precursoras de la instalación, tanto Larrañaga (2001) como Bishop (2005) mencionan la *Exposición Internacional del Surrealismo* de 1938 (Figura 3) como un antecedente que pone de manifiesto cambios en el concepto de arte. Dicha exposición se señala como antecedente por las relaciones que el surrealismo proponía entre objeto de arte, público y lugar de recepción. En ella los objetos de arte se presentaban al lado de objetos cotidianos como tales, y objetos de uso común pensados como arte –la influencia de Duchamp y sus *ready made* se hace tangible–; las diferencias entre unos y otros no se señalaban y por un momento la jerarquía entre el origen de los objetos se difuminaba.

Por otra parte, Reiss (1999) menciona los *Environments* y *Happenings* de Kaprow (Figura 4 y Figura 5) como influyentes en el desarrollo de las prácticas que ahora

² N.A. El constructivismo ruso fue un movimiento artístico que se desarrolló en la unión soviética desde 1913 y encontró resonancia tras la revolución de 1917. Este movimiento se oponía a los sentimentalismos que el viejo sistema aristocrático erigía alrededor del arte, y veía en él una herramienta para la comunicación social antes que una expresión de sentimientos. Bajo esta concepción los artistas eran considerados los intelectuales del proletariado y como tales debían generar objetos útiles al pueblo.

³ N.A. *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] es un término del campo de la estética para referirse a una obra de arte que incluya a todas las disciplinas artísticas en su creación.

llamamos instalación. Dichas estrategias demandaban una activación por parte de los espectadores y requerían además su voluntad de otorgar un significado a aquello que se les presentaba como arte. Asimismo, las prácticas entendidas como arte conceptual ejercen influencia en la instalación al enfatizar las ideas como material del arte, que no necesariamente deben realizarse físicamente para ser consideradas como tales.

Otro antecedente fue el arte minimalista que, al sustraer a los objetos y la galería de signos reconocibles, abrió las relaciones a lo que sucedía entre espectador, obra y espacio de exposición en vez de enfocarse a las relaciones que podían existir dentro del propio objeto de arte según sus signos (Reiss, 1999). Por lo que el espectador comienza a prestar atención a la “variedad posible de sensaciones espaciales inherentes en las relaciones de las fuerzas que actúan” (Kepes, 1969, pág. 35). Allí donde al minimalismo se le critica su literalidad por ser un objeto ‘puesto a disposición’ del público, Rebentisch (2018) ve por el contrario una escisión entre el objeto y el sujeto que permite “una *desestabilización específicamente estética del acceso comprensivo del sujeto al objeto estético*” (pág. 43), lo cual inaugura un campo fértil para que quien experimenta la obra proponga significados cambiantes con los referentes materiales que se le presentan.

Una genealogía de la instalación a partir de las categorías artísticas tradicionales indicaría su origen en la escultura por ocuparse ésta de los objetos de arte tridimensionales; Heidegger señala a la escultura como inauguradora de un lugar (citado por Barañano Letamendia, 1983) haciéndola afín a la instalación. Pero tampoco sería correcto pensar la instalación como una simple escultura expandida, Mark Rosenthal (citado por Moszynska, 2013, pág. 168) declara que “una escultura es simplemente un objeto, en cuanto que la instalación consiste de muchos o ninguno [...] multiplica y magnifica el medio de la escultura”.



Figura 3 *Exposición Internacional del Surrealismo, 1938. Fotografías documentales.*
Fuente: El País, 2020



Figura 4 *Yard*, Allan Kaprow. 1961. Environment.
Fuente: Trilnick, s.f.



Figura 5 *Fluids*, Allan Kaprow. 1967. Happening.
Fuente: tacticaspublicas, 2019

Si bien muchas publicaciones que tratan la escultura contemporánea suelen dedicar al menos una sección de sus escritos a las instalaciones, esto no debe comprenderse como indicador de que la instalación sea una subcategoría de la escultura. Más bien es una señal de que las obras que se agrupan bajo el signo instalación son después de todo sucesoras de prácticas más antiguas y que finalmente, aún las definiciones milenarias están sujetas a revisión. Como expresa Rebentisch (2018, pág. 297): “los escultores de hoy –si no se han convertido ya en artistas de instalaciones- entienden la escultura en un sentido instalativo, esto es, en su constelación con el espacio que la rodea.”

De manera un tanto rebuscada, se podría relacionar la génesis de la instalación con la pintura al ser la presentación de una escena, no obstante, esto no resulta cierto en todas las obras de instalación por lo que no se ahondará al respecto. A la vez, podría resultar cercana la idea de escenografía en teatro por ser un lugar adecuado para sus actores. De cualquier manera, su inicio y permanencia como práctica evidencia que las opciones hasta entonces disponibles a los artistas “no podía[n] abarcar todas las experiencias de espacio que son posibles en la vida” (Kepes, 1969, pág. 153), llevándoles a la búsqueda de expresiones que renuevan su panorama de acción.

1.1.1 De instalación de arte a instalación artística.

Lesley Johnstone (citado por Bonet, 1995) señala a Dan Flavin como el primer artista que probablemente utiliza el término “instalación” para referirse a sus obras con tubos de luz neón que dispone en el espacio de exhibición. Por su parte Estévez Kubli (2016, pág. 123) señala la obra de Flavin *The Nominal Three: para Guillermo de Ockham* de 1964 (Figura 6), como la exhibición a partir de la cual “se concibió el término instalación para los objetos industriales emplazados”. Pero si en el contexto del arte “*hacer una instalación* es preparar un lugar para que pueda ser utilizado por el usuario de una manera determinada” (Larrañaga, 2001, pág. 31), entonces la ambigüedad de la definición la vuelve inútil; después de todo, ¿no es la museografía la disposición de un espacio con reglas para su futuro público? Por lo tanto, me parece importante la distinción en el lenguaje entre *installation art* [instalación artística] en comparación con *installation of works of art* [instalación de obras de

arte]. La *instalación artística* es una práctica en la que el espacio en que se encuentran dispuestos los objetos debe ser entendido como parte de la propia obra de arte; a diferencia de la *instalación de arte*, que se refiere al acomodo de obras/objetos de arte tradicionales en un espacio de poca significación para la exposición (Bishop, 2005 A).

Esto es consecuencia como ya se ha dicho del enfoque que el minimalismo daba al espacio en que se exponía, pero no es exclusiva de ello. Como todas las cosas, la instalación no existe en un vacío y se ve influida por todo aquello que sucede a su alrededor, prácticas como el Land art, Fluxus, performance, nuevo realismo o Pop Art; así como las teorías y enfoques para el estudio del mundo que se confrontaban a las ideologías dominantes como el feminismo o el post-estructuralismo.

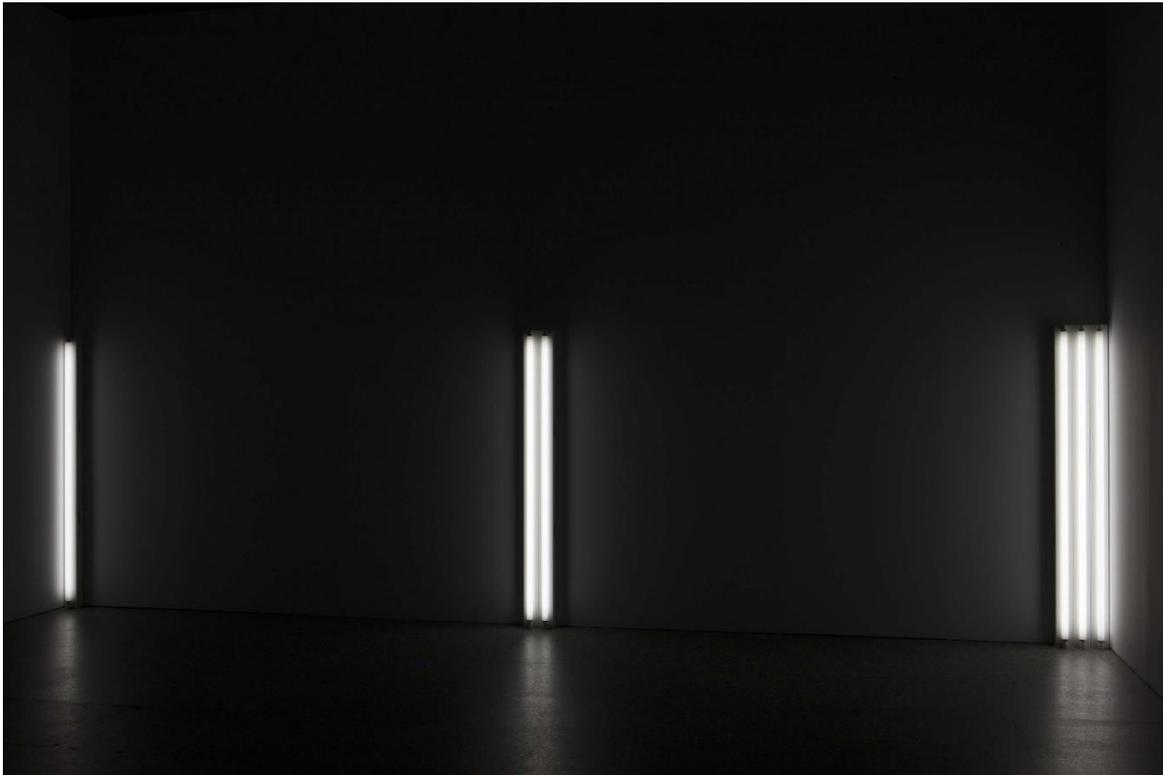


Figura 6 *The nominal three (To William of Ockham)*, Dan Flavin. 1963.
Instalación de tubos fluorescentes. Dimensiones variables / Pieza 01: 183*9 cm /
Pieza 02: 183*19 cm / Pieza 03: 183*129 cm
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.f.

Para entender el origen de la instalación como la conocemos ahora, es necesario no sólo hacer una revisión de su surgimiento histórico sino también de su desarrollo actual. A pesar de que muchas obras que ahora son estudiadas como instalaciones surgieron en las décadas de 1960 y 1970, el uso generalizado del término es relativamente nuevo y los artistas que las crearon no se referían a ellas con ese nombre. Empero, lo importante de las instalaciones durante esta etapa inicial es la idea prevalente en muchas de ellas de procurar que los espectadores se asumieran como agentes activos en la creación e interpretación de las obras. Esta activación se contraponía a la pasividad requerida por los medios masivos de información y el auto-reconocimiento como agentes activos en el medio artístico se entendía como un paso hacia el activismo político (Bishop, 2005 A).

Durante la década de 1980 la instalación pasó a un plano secundario, especialmente en Estados Unidos, donde la resurgencia de la pintura era la norma (Reiss, 1999). Es posible que esto, aunado a la generalización y explotación de tecnologías para la grabación y reproducción de video, la aceptación de la práctica instalación como género por parte de los museos, así como su disponibilidad para ser comisionada (Reiss, 1999), expliquen que “El arte de instalación de la década de 1980, por contraste, fuera más visual y lujoso, a menudo caracterizado por gigantismo y el uso excesivo de materiales” (Bishop, 2005 A, pág. 4).

En cambio, la década de 1990 marca una vuelta a la participación del espectador-usuario como elemento recurrente de la práctica, sin que esto indique una tipificación formal entre las obras de instalación (Bishop, 2005 A). Además, es durante esta etapa que la instalación se vuelve un lugar común para las instituciones artísticas (Reiss, 1999). La aceptación de la práctica dentro de las instituciones de arte plantea sus propios problemas, ya que si en sus inicios muchas instalaciones involucran una crítica hacia la institución que son el museo o la galería (Bishop, 2005), al ser legitimada pasa de ser una práctica efectiva para la crítica institucional a quedar más o menos neutralizada en este aspecto. Llegando de cierta manera a ser determinada por la institución, pues esta puede ofrecer recursos que serían difíciles de conseguir de otra manera (Reiss, 1999).

A pesar de que la instalación sea ahora aceptada y alentada por la institución como género para la creación de arte, pocas veces pasa a formar parte de la colección de las instituciones, pues la portabilidad y durabilidad de otros objetos de arte los perfila como inversiones preferibles. El apoyo institucional, con todos los recursos que implica, puede ser también visto como el causante de que la instalación se vaya semejando gradualmente a los espectáculos. Con el fin de llenar los grandes espacios se prefieren los grandes gestos que atraen a las grandes masas al museo. Esto provoca que a menudo se preste más atención al impacto provocado que al contenido significativo de las obras de instalación (Bishop, 2005 A).

1.2 Características.

Con el fin de estudiar y teorizar sobre la instalación cada autor suele proponer diversas maneras de clasificarlas. Como dice Reiss (1999, pág. 136): “Junto con la institucionalización surgió la necesidad de identificar convenciones formales para el arte de instalación; sin embargo, prueba del carácter elusivo del género se encuentra en el hecho de que nadie identifica la misma lista de convenciones.” Las clasificaciones propuestas surgen según ciertos parámetros que cada autor reconoce a través de la cita de múltiples obras de diversos autores, lo cual da cuenta de la gran variedad y complejidad de las prácticas. Las guías temáticas o de ejecución que se reconocen tampoco se pretenden inamovibles, su finalidad es facilitar el estudio del fenómeno instalación.

Con el fin de dilucidar algunas de las características que se podrían considerar inherentes a las instalaciones, señalaré las clasificaciones que proponen algunos autores y qué es lo que dicen respecto de ellas.

De Oliveira (1994) señala 4 divisiones bajo las que se agrupan las instalaciones documentadas en su libro, estas son:

- *Site* – Relacionado a los *sites* y *non-sites*⁴ de Robert Smithson. Es una idea prevalente en todas las instalaciones respecto al lugar en que están situadas,

⁴ N.A. Los *sites* y *non-sites* hacen referencia a obras de land art o *earthworks*. Los *sites* son obras hechas en lugares abiertos, literalmente en el sitio en donde se encuentra la materia. Los *non-sites* por su parte son materia de estos lugares llevada a un museo o galería y constituyen una representación de esos sitios.

sobre todo relacionada a la frase *site-specific*⁵. Este término es usado para referirse a obras en las que el espacio en que se formulan constituye un elemento esencial para su interpretación y cuya re-formulación en un espacio distinto afectaría su significado. Esto es porque el espacio en que se presentan tiene importancia por su propia significación o características.

- *Media* – Se refieren a los medios de comunicación. Pero no sólo por usarlos como método para su creación. Estas instalaciones buscan una visión más profunda de los medios como espacio físico y psicológico de la transmisión de mensajes. Su postura no es de aceptación pasiva ni acrítica, sino que buscan subvertir el poder que los medios como espectáculo han ganado sobre la vida.
- *Museum* – Encuentran su objeto de problematización en la misma estructura que utilizan para existir. Primero en cómo el arte de instalación coincide o se intersecta con la manera en que los objetos son tradicionalmente exhibidos en el museo. Y también al plantear un cuestionamiento respecto a cómo el museo como institución ejerce poder sobre la selección y categorización de los objetos que se exhiben en él.
- *Architecture* – Este tipo de instalaciones busca problematizar la arquitectura como espacio neutral y exponerla como manifestación física de ideologías. Con este fin se valen de la deconstrucción de las formas arquitectónicas y el desenmascaramiento de la arquitectura como algo no permanente y cuestionable.

Por su parte Reiss, (1999, pág. 137) señala las convenciones formales identificadas por Roberta Smith:

- “Delirios de alta tecnología” en que “muchos artistas están pasando demasiado tiempo con equipo sofisticado en cuartos oscuros”.
- “El impacto de lo real” en donde “el arte de instalación puede imitar a la vida en niveles inusuales, a menudo simplemente tomando el mando de ella”.
- “El impacto de lo viejo” cuando “materiales erosionados y objetos con

⁵ Trad. A.: *especificidad de sitio*

reminiscencias de desgaste natural o uso humano” son sobre-enfatizados.

- “Directo a la yugular” donde “temas inherentemente desgarradores” son sensacionalizados en el espacio tridimensional.
- “Cuando más es sólo más” refiriéndose a trabajos que muestran una gran acumulación de una sola cosa.

En cambio, Larrañaga (2001, pág. 55) señala 4 tipos de instalación según la relación que éstas tengan con el lugar de su emplazamiento.

- El primer tipo corresponde a las instalaciones que se adecuan a un espacio “sin que las condiciones de uno y otro se interfieran”, en este caso la arquitectura es independiente de la instalación y podrían ser presentadas en lugares distintos sin verse afectadas por ello en su significado.
- La segunda pauta señala a aquellas instalaciones que incorporan o hacen referencia al lugar que las acoge, por lo que la arquitectura se vuelve fundamental en este tipo de obra al formar parte de la significación de la propia instalación.
- En el tercer caso se trata más bien de los límites que determinan las propias instalaciones con sus componentes y cuyas fronteras son independientes del espacio que se encuentra a su alrededor.
- El cuarto tipo, al contrario, se refiere a las instalaciones que requieren de unos recorridos y dimensiones específicos y por ello demandan la construcción de sus propios muros.

Ahora bien, Bishop (2005) distingue 4 variaciones según el espacio que las instalaciones crean y el tipo de experiencia que proveen a quienes las visitan:

- ~ *The dream scene*⁶ – Estas instalaciones crean una escena en la que el espectador se encuentra inmerso, como si fuese un actor que ha entrado en escena. Son creadas por objetos a partir de los cuales los espectadores harán asociaciones para crear significados. Pero estos objetos tienen

⁶ Trad. A.: *La escena onírica*

siempre una dimensión simbólica, y hasta cierto punto se les trata como disparadores de las asociaciones libres con el subconsciente que el surrealismo hallaba campo fértil para la creación de obras.

- ~ *Heightened perception*⁷ – Esta clase de instalaciones se relaciona más con el arte minimalista y los escritos de Merleau-Ponty sobre la percepción. Configuran sus componentes con el fin de llamar la atención del espectador respecto al espacio en que se encuentra. En este caso los objetos no tienen una dimensión simbólica y su elección se rige más bien por los efectos perceptivos que generan.
- ~ *Mimetic engulfment*⁸ – Influenciadas por los escritos de Robert Caillois sobre el mimetismo y la idea de Freud sobre la pulsión hacia la muerte como algo placentero y perturbador a la vez; este tipo de instalaciones se enfoca a la creación de un espacio que procure la desintegración del sujeto en el entorno. Esta asimilación de lo que sucede alrededor como propio, también se relaciona con las teorías sobre la identificación del espectador con los personajes en el cine y la experiencia cinematográfica como momento de fragmentación del sujeto.
- ~ *Activated spectatorship*⁹ – Estas instalaciones encuentran resonancia en las ideas de Beuys sobre la ‘escultura social’, el cuestionamiento de las relaciones entre lo privado y lo público y las implicaciones políticas que el propio acto de ‘hacer arte’ presenta. En este tipo de instalaciones la importancia de la obra no reside tanto en la disposición de objetos en el espacio como en las experiencias que se proponen. Tras esta forma se encuentra la idea de la comunidad como creadora de momentos significativos.

⁷ Trad. A.: *Percepción exacerbada*

⁸ Trad. A.: *Inmersión mimética*

⁹ Trad. A.: *Espectaduría activada*

En su capítulo de *Sculpture now* dedicado a las instalaciones, Moszynska (2013) se inclina por presentar algunas obras en 5 apartados distintos:

- * *'Space Invaders'*¹⁰ – En estas obras lo que resulta más notorio son sus grandes dimensiones que invitan al público a realizar recorridos para generar un sentido de ellas. La obra invita a ser descubierta y a su vez descubrir la dinámica de los espacios en que es exhibida que usualmente se dejan sin mirar. Las obras de este tipo exigen la experiencia directa de recorrerlas y se resisten a ser fotografiadas en su totalidad ya que se llevan a cabo en diversos espacios; “mientras la escultura autónoma está usualmente destinada a ser mirada en redondo, aquí el tiempo y la movilidad incrementada son factores críticos” (pág. 172) que determinan el encuentro con la obra.
- * *Accumulations and Suspensions*¹¹ – Como lo indica el nombre del apartado, las obras mencionadas involucran la acumulación de múltiples objetos. Ya sea suspendidos por cables/hilos o colocados a nivel de piso, los objetos elegidos que a primera vista pueden parecer puestos al azar, se disponen en patrones intrincados formando redes e interconexiones y por lo tanto significados en el espacio.
- * *Atmosphere and the Sensory*¹² – Donde artistas generan una atmósfera valiéndose de elementos sensoriales para generar un ambiente determinado. Utilizando elementos que aportan sensaciones olfativas, táctiles o térmicas, así como juegos de luz y sombra, estas instalaciones involucran los múltiples sentidos.
- * *Tableaux or The Staged Environment*¹³ – Al crear una “escena”, las obras que se agrupan aquí establecen una narrativa que el público está invitado a recorrer. Aunque pocas de estas obras introducen figuras humanas en su estructura, aluden a la presencia humana a través de rastros y huellas.

¹⁰ Trad. A.: *'Invasores Espaciales'*

¹¹ Trad. A.: *Acumulaciones y Suspensiones*

¹² Trad. A.: *Atmósfera y lo Sensorial*

¹³ Trad. A.: *Cuadros o El Ambiente Escenificado*

- * *Political and Social Concerns*¹⁴ – Para referirse a obras que más explícitamente buscan reflexionar sobre las relaciones sociales y políticas de sus públicos. Como resultado de la creciente conciencia cultural que conlleva la globalización, los artistas que realizan este tipo de obra buscan atraer atención a cuestiones que suelen ser ignoradas.

En cambio, Estévez Kubli (2016) considera de manera muy concisa y clara que el fin último de un artista que se dedica a hacer instalaciones “es la creación de una unidad de elementos que posibiliten la obra en un contexto social y político.” (p. 126) Con conocimiento de causa señala como factores para lograr el objetivo los siguientes apartados:

- ✓ Bitácora-Registro – Como parte del proceso creativo se refiere a todas las anotaciones del proceso de investigación y transformación de la idea previo a la realización de la pieza. En ella “se asientan aplicaciones de materiales y se explican los diálogos espaciales entre objetos, tamaño de los artefactos y los medios tecnológicos” así como “los cambios de contexto que correspondan a modificaciones compositivas y de producción” (Estévez Kubli, 2016, pág. 127). Ya que la práctica instalación es siempre cambiante, la bitácora resulta de gran importancia, al punto de llegar a ser expuesta por sí misma como objeto de arte.
- ✓ Espacio-Tiempo – Puesto que los elementos que agrupa una instalación se ven dispuestos en el espacio, este es uno de los factores que mayor importancia adquiere en la composición. Los interespacios presentes en la obra permiten además ensayar una secuencialidad de elementos que implica una temporalidad. El artista de instalación se vale del espacio-tiempo para provocar un diálogo entre la obra y el público.
- ✓ Puesta en Escena-Espectáculo – Relacionado a las ideas del ocio y el espectáculo en la sociedad contemporánea, se refiere al carácter de puesta en escena que muchas instalaciones adquieren. Asimismo, hace referencia

¹⁴ Trad. A.: *Preocupaciones Políticas y Sociales*

a la inclusión de distintos medios de representación, medios tecnológicos y aproximaciones interdisciplinarias que permiten la ampliación del género. Además, considera el hecho de que tanto artistas como públicos se encuentran inmersos en la cultura del espectáculo y sus modelos rigen en parte el encuentro del público con la obra.

- ✓ Instalaciones Permanentes-Efímeras – Ya que una instalación está formada por las relaciones entre sus elementos y su sitio, se entiende entonces que su experiencia e interpretación estén ligadas a su primera iteración. Sin embargo, puede suceder que se coloque en un lugar distinto, modificando más o menos su sentido según si se han seguido las instrucciones exactas de un artista para recrearla o si se han hecho modificaciones para adaptarla al nuevo lugar. “El reciclaje es viable adaptando de manera alternativa otro lugar, en el entendido de que la obra puede sufrir alteraciones conceptuales [...] y el espectador tendrá que analizarla en su contexto” (Estévez Kubli, 2016, pág. 136). La duración planeada que puede tener una obra instalativa dependerá “de la concepción del productor, la curaduría, e incluso de la oportunidad de implantación” (pág. 137).
- ✓ Materiales y Estructura – Refiere a todos los insumos necesarios para la creación de la obra, sean estos industriales, naturales, objetos cotidianos, medios tecnológicos o cualquier otros que se requieran. Yuxtapuestos o entrelazados, estos generarán tensiones matéricas, objetuales, tecnológicas, relacionales y personales que serán el punto de partida para quienes consideren la obra.

Por el contrario, en el texto *Estética de la instalación* de Rebentisch (2018), lejos de encontrarse una revisión de múltiples obras, se discuten “las teorías y los teoremas estéticos que desde los años sesenta caracterizan al discurso de la crítica y la teoría del arte sobre la instalación” (pág. 21). A través de 3 capítulos titulados como los conceptos que problematizan la instalación, el texto señala “algunos rasgos generales del arte instalativo” (pág. 9). Por su parte, esto no significa que dichas características le sean exclusivas a la práctica, más bien señalan la pertinencia de la instalación dentro del “concepto del arte *en general*” (pág. 9). Sin rastrear los

orígenes ni proponer una vista panorámica de la práctica, evita “extraer prototipos a partir de los experimentos artísticos que hoy se reúnen bajo el concepto de instalación, para llegar luego a una definición de contornos claros del género.” (pág. 9) Sin embargo, sus proposiciones resultan de interés para aproximarse a la instalación desde la estética y proporcionan además una guía para comprender más profundamente el fenómeno. Sus 3 apartados son:

- ◆ Teatralidad – La autora se refiere a esto no con la asociación obvia de la instalación como escena sino trazando paralelismos con el teatro donde cada cosa que se presenta ante el público en el escenario existe simultáneamente como lo que representa y lo que es representado. De modo que quien observa “se experimenta a sí mismo con relación al objeto estético, como performativo” (Rebentisch, 2018, pág. 78), considerando las obras según su colocación en el espacio, o el momento en que las encuentra como un factor más que afecta su comprensión de las mismas. Incluso o especialmente en las obras donde la materia parece estar presente de la manera más literal como en el arte minimalista. Esta supuesta literalidad material y formal más que hacer las obras rápidamente comprensibles al saber ‘qué’ se está viendo, desestabiliza el “acceso comprensivo al objeto estético” (pág. 68) e invita al sujeto a proponer relaciones en el objeto y entre el objeto y sí mismo.
- ◆ Intermedialidad – Aquí Rebentisch argumenta en oposición a las teorías que valoran el arte basándose en una autonomía de cada medio de representación como correlato de “el principio de la división del trabajo de la sociedad burguesa” (2018, pág. 146). Sin embargo, estas formas intermediales tampoco se acoplan al proyecto del arte moderno que busca permear totalmente arte y vida, como la *obra de arte total* (*Gesamtkunswerk*), en la que se realiza una unidad forzada y fallida. Más bien la intermedialidad propone un entrelazamiento en el que cada medio de representación participa con sus propios mecanismos para dar continuidad a la reflexión sobre los límites y problemáticas de cada medio. Contra el malentendido objetivista que exalta el arte como cosa, los distintos medios de representación se articulan para enfatizar la experiencia estética.

- ◆ Especificidad de sitio – Haciendo referencia a “un arte que, contrariamente a la pseudoneutralidad del arte moderno y a la experiencia estética asociada a ella, se sitúa enfáticamente en los contextos sociales, culturales, económicos y políticos” (Rebentisch, 2018, pág. 315). Esto se manifiesta claramente en las obras que se emplazan en un lugar específico que ya posee sus propios sentidos prácticos en la vida cotidiana; así como aquellas que se ocupan del lugar propio de la instalación dentro del sistema institucional necesario para su existencia. Aún más, también se refiere a las instalaciones que se dirigen al espectador concreto y lo sitúan en sus reflexiones desde el lugar que ocupa tanto en su emplazamiento literal con respecto a la obra, como en el sentido del lugar social que ocupa.

¿Puede entonces hablarse sobre características propias de las instalaciones? Si bien los textos revisados se valen de una diversidad de ejemplos para estudiar el fenómeno de la instalación, deben existir suficientes similitudes entre unas y otras para ser agrupadas bajo el mismo nombre. Así como cada autor considera su proyecto de categorización para facilitar el estudio de las instalaciones, a continuación, procuraré dar cuenta de aquellos elementos que constantemente se mencionan para comprenderlas. Sin embargo, esto no significa que la propuesta siguiente sea exhaustiva; sólo se pretende aglomerante de los textos disponibles al autor de esta investigación. Considerando además que la crítica y la teoría, independientemente de si se manifiestan a favor o en contra, siempre suceden posteriores a la práctica y con el devenir cambiante del mundo, ésta también se modificará. En palabras de Estévez Kubli (2016, pág. 119): “La instalación es un género inestable, con factores compositivos que pueden cambiar a corto plazo y que son aplicables en casos muy concretos según el concepto artístico del autor, así como de su lugar de implantación”.

1.2.1 Crítica institucional.

Como ya se había señalado, uno de los rasgos que se pueden considerar presentes en la mayoría de las instalaciones es la crítica institucional. Esto se debe a que, aunque su contenido temático no se enfoque a ello, la propia forma ‘instalación’

surgió como una manera de poner en entredicho la idea del museo o la galería como el lugar donde se presenta el arte como una cosa ya hecha, atemporal y eterna. Si bien es cierto que con su institucionalización este efecto se ve neutralizado: “Más bien, el mejor arte de instalación está marcado por un sentido de antagonismo hacia su ambiente, por una fricción con su contexto que resiste la presión organizacional y por el contrario ejerce sus propios términos de abordaje.” (Bishop, 2005 A)

Así, la crítica institucional dentro de las instalaciones trasciende el marco de lo temático para ser una clase de condición subyacente en su realización. Al no existir previamente las obras como objetos discretos que puedan ser seleccionados para exhibirse, la institución debe admitir su papel como ente de ejecución del poder para decidir lo que será considerado como arte digno de realizarse. (Reiss, 1999, págs. 155-156)

Las instalaciones presentan una serie de condiciones logísticas que las instituciones culturales pueden aceptar o rechazar; en este ámbito, hacen explícitas algunas dinámicas de poder subyacentes a los discursos que se construyen a través de la ejecución u omisión de determinadas prácticas. El proponer una instalación es también una ocasión para invitar a las instituciones a reflexionar sobre sus prácticas, determinar si se piensa que como las instalaciones son significativas en el arte contemporáneo y si es importante seguir produciendo o no este tipo de obra.

1.2.2 Inclusión del espectador.

Por otra parte, está la intención de pensar en el espectador como agente activo en la creación del significado de la instalación, opuesto al espectador pasivo de los medios masivos de comunicación. “Para que la [obra] perdure como organismo vivo, las relaciones en su seno deben cambiar constantemente” (Kepes, 1969, pág. 81), y esta renovación constante queda a cargo del público. Hay una búsqueda por la descentralización del espectador en oposición a aquella postura de la perspectiva renacentista que presenta un solo punto de vista como el único válido. Sin embargo, esta descentralización se lleva a cabo a través de la exaltación de la experiencia subjetiva de cada individuo que experimenta la instalación, lo cual es a la vez una negación del *sujeto espectador imaginado* y una aserción del *sujeto particular*.

Esta tensión –entre el disperso y fragmentado *sujeto modelo* de la teoría post-estructuralista y el auto-reflexivo *sujeto que mira* capaz de reconocer su propia fragmentación– es demostrada en la aparente contradicción entre las pretensiones del arte de instalación de *descentralizar* y *activar* al sujeto a la vez. (Bishop, 2005, pág. 131)

Esto es claro en obras cuyo contenido temático resulta enteramente ligado a su contexto de producción, sin que esto deje de invitar a los espectadores a reconocer el arte como algo mutable, cuestionable, problemático y abierto a interpretación. Por lo que “es inevitable que los pasos [...] hacia la formulación de la experiencia espacial estén condicionados por sus ideas y concepciones sobre el ordenamiento de la existencia social” (Kepes, 1969, pág. 163). Es decir, que tal como museos y galerías explicitan dinámicas de poder subyacentes en sus prácticas, así también el sujeto que visita la instalación lleva consigo una lógica social particular que en gran medida determina sus lecturas de la obra.

Así, la inclusión y participación inherente del espectador como creador de significados de la obra sirve como prueba de la pertinencia de la instalación al ámbito de lo artístico, ya que son las experiencias estéticas y el discurso público de los sujetos sobre ellas lo que nos permite reconocerlas como práctica artística. (Rebentisch, 2018)

1.2.3 Temporalidad.

Es preciso señalar además que toda experiencia espacial es también una experiencia temporal, “La misma comprensión de los hechos espaciales, el significado de extensión o distancias, implica noción de tiempo” (Kepes, 1969, pág. 229). La instalación considera un espectador real que se enfrente con ella, decidiendo una cierta secuencia temporal en su transitar y su atención, por lo que el tiempo en que lo haga se vuelve un componente necesario para su experiencia estética. Pero esto no significa que el tiempo que el público se toma en recorrer y asistir a la instalación se coincida con “el tiempo potencialmente infinito y estructuralmente antiteleológico de los actos de intelección estética.” (Rebentisch,

2018, pág. 184) Sin embargo, ese primer tiempo de vida que detona el de la experiencia estética puede ser entendido como el entrecruzamiento de ambos.

También apunta a la temporalidad su carácter de arte efímero y contingente, lo cual se manifiesta en que “[...]las instalaciones están recogidas en una serie de especificaciones de montaje, con dimensiones, características técnicas y una descripción de los componentes más necesarios.” (Larrañaga, 2001, pág. 51). La inclusión de elementos sonoros, de cine o de video, introduce además la tensión en el espectador de saberse presente sólo durante un fragmento específico de tiempo en el acontecer de la obra. Estos medios temporales son a menudo explorados a través de repeticiones de duración variable y hacen patente la decisión que cada asistente toma de permanecer o abandonar la instalación y continuar o interrumpir para sí el flujo temporal de la obra (Rebentisch, 2018). Incluso, los materiales y objetos físicos involucrados en una instalación suelen ser signos ineludibles del paso del tiempo, al presentar diversos grados de degradación según su fragilidad inherente y el posible manejo que se hace de ellos.

1.2.4 Materialidad.

El carácter eventual de las instalaciones lleva a una inserción peculiar de éstas al mercado del arte; aunque sea rara la compra de instalaciones, el mercado encuentra una manera de asimilarlas en su sistema a través de la compra-venta de los planes para su realización o incluso de objetos que en alguna de sus encarnaciones formaron parte de ella (Larrañaga, 2001, págs. 62-63). No obstante, es claro que es el conjunto y disposición de sus objetos y materiales los que suscitan la legibilidad de la obra, y ningún fragmento tendrá por sí solo el mismo valor estético que la obra completa, ni los planes en sí mismos podrán ser interpretados de la misma manera que la obra realizada.

Así mismo, cada material utilizado en la instalación presenta “exigencias estructurales correspondientes” (Kepes, 1969, pág. 153) que no pueden desatenderse en su planeación y ejecución. Por otra parte, existe también la dimensión simbólica de cada materia que refiere a cuestiones culturales y contextuales tanto en la producción como en la recepción, “uno se ve obligado a

pensar en la naturaleza de los materiales opuestos y [...] sus ulteriores relaciones” (Kepes, 1969, pág. 60).

A pesar de que se hable de lo contingente de la instalación al pensarse como proyectos a gran escala que requieren financiamiento para realizarse, esto no quiere decir que su materialidad sea un accidente ni un capricho. Por el contrario, sus elementos son elegidos con cautela y plena consciencia de que cada materia tendrá “la presencia doble y de referencia recíproca de los objetos estéticos como cosa y signo” (Rebentisch, 2018, pág. 85). De esta manera, los materiales de una instalación suscitan siempre nuevas relaciones de sentido para quien la visita, al introducir tensiones sobre la línea tenue que separa lo familiar de lo desconocido y lo cotidiano de lo artístico.

La cuestión de los materiales implicados en las instalaciones es además de particular interés en esta investigación, al ser estos los que afectan el cuerpo de quienes las visitan y es en este sentido que considero también como materiales cada uno de los estímulos perceptibles que se utilizan en ellas. No toda la materia es visible y experimentamos las instalaciones con los mismos aparatos perceptuales que el resto del mundo; en ocasiones los materiales también son tocados, oídos, o escuchados, reconocidos más allá de su visualidad.

1.2.5 Intermedialidad.

Retomo el término de Rebentisch (2018) “intermedialidad” para suscribir lo que otros autores refieren también con los términos “multimedia”, “hipermedio” e incluso “híbrido”; pues es una realidad evidente la integración de medios de representación de muy diversos orígenes en la instalación. Elijo el prefijo *inter-* frente a *trans-* puesto que *trans-* remite a una permeabilidad entre medios, mientras que *inter-* señala justamente la zona deslocalizada entre un medio y otro que permite una vasta flexibilidad para la práctica. Es importante señalar, sin embargo, que el reconocer lo intermedial no equivale a desconocer los medios en sí; por el contrario, “situar al híbrido en un <<espacio entre espacios>> es reconocer, implícitamente, que los límites que comprimían los medios y disciplinas disueltos en él permanecen vigentes” (Cruz Sánchez, 2005, pág. 100).

Un poco contra el aforismo de McLuhan “el contenido de un medio es siempre un medio anterior”, Mitchell (2005, pág. 22) propone el término *anidación* para referirse a esta particular relación en que un medio puede aparecer dentro de otro o incluso dentro de sí mismo, sin necesidad de establecer una sucesión histórica para ello. De lo anterior, la instalación se perfila como un medio que contiene a otros; la variedad de técnicas, formas y objetos que se pueden presentar en cualquier instalación determinada nos muestra la amplia riqueza que estas ofrecen a sus públicos para que ellos construyan sus significados potenciales. Pero “En la instalación multimedia, no se establece ningún tipo de jerarquía de un medio sobre otros” (Bonet, 1995, pág. 41), por lo que tampoco debe pensarse la frase “medio que anida a otros” como un nuevo orden que se funda para superar a los anteriores, es sólo un enunciado que propone nuevas maneras de comprender la práctica.

Es evidente que la percibida inestabilidad de la práctica instalación se debe en gran parte a la dificultad para tipificarla como extensión o desarrollo de expresiones más conocidas o que gozan de tradiciones más antiguas. Independientemente del término con que se elija nombrar esta situación de hibridación, transversalidad, o pluralidad de medios, la idea resulta clave para comprender cómo obras tan distintas, desde lo que podría considerarse escultura expandida hasta las que hacen alarde de la implementación de tecnologías digitales, pueden ser consideradas como parte del mismo género.

1.2.6. Espacialidad.

Deliberadamente he dejado en último término el carácter espacial de la instalación pues lo reconozco como elemento esencial de esta práctica que amerita ser abordado en amplitud. Es evidente que la manera en que nos relacionamos con y pensamos el espacio es mutable según su contexto, por lo que aquí no se trata el espacio como ese ente neutral e indistinto de las ciencias. Se habla de espacio en la instalación en cuanto a lugar diferenciado por las relaciones significativas para sus usuarios (Barañano Letamendia, 1983). En un sentido bastante literal, es claro que el espacio es un elemento indispensable para realizar una instalación, pero esto resultaría también cierto para otras prácticas tridimensionales como la escultura y aún para las bidimensionales puesto que todas requieren de ciertos dispositivos

materiales y espaciales para crearse y exhibirse. Sin embargo, en la instalación el espacio se reviste de una doble importancia al ser esta la práctica que *espacializa* la experiencia estética, “Las instalaciones son arte espacial en un sentido literal: organizan el espacio de exposición.” (Rebentisch, 2018, pág. 168)

Toda instalación inaugura un lugar nuevo, ya sea al re-significar un espacio que le precede, ya sea porque ese espacio se consideraba neutral y ha recibido una carga significativa determinada o porque ha introducido objetos que cuestionan o de otra manera señalan el significado que ese lugar poseía. Sin embargo, esta neutralidad percibida generalmente en el espacio del museo, es también una ilusión. Es cierto que el espacio museístico con sus paredes generalmente blancas podría considerarse como carente de carga significativa, pero esto sería ignorar su historia como edificio dentro del asentamiento en que se encuentra o como institución que posee una cierta colección. De estas consideraciones surge la práctica *site-specific*, en que la instalación no vive divorciada de lo que sucede a su alrededor, es como lúcidamente señala Larrañaga “Espacio sobre espacio.” (2001, pág. 54) El sitio también refiere un contexto sin el cual las instalaciones serían difíciles de aprehender, pues implican toda una cultura que como ruido de fondo sostiene su existencia. Incluso trabajos que se llevan a cabo en espacios naturales requieren de la inserción de sus documentos en algún espacio artístico para ser considerados obras de arte dentro de su marco interpretativo (De Oliveira, 1994, pág. 33).

En cuanto la instalación busca activar al espectador, que no debe confundirse con la búsqueda de una interactividad dentro de la obra, puesto que la activación se piensa confrontada a la pasividad social, se vuelve claro que el espacio de/en la instalación artística es siempre dado en relación a la humanidad. Aun cuando sus objetos o mecanismos no sean creados a escala humana, esto es – discutiblemente– una elección deliberada por parte de sus autores para provocar un desfase en la percepción y una reflexión en el sujeto espectador respecto a la percepción de sí mismo en el espacio. Ya Larrañaga dice que “el modo de proceder de la instalación tiene que ver con la particular manera de engendrar y crear

espacios, [...] se construye un espacio basado en una puesta en escena bastante evidente, que se activa y modifica con el propio actuar.” (2001, pág. 60)

La activación del espectador además señala la multiplicidad de interpretaciones que se provocarán en cada persona al insistir en la subjetividad de la experiencia. Esto se corresponde con “cómo perciben la distancia las personas como función de relaciones sociales” (Hall, 2003, pág. 97), que afectará indudablemente cómo se perciben las relaciones espaciales de los elementos de la instalación. Se hace patente el fenómeno de que la instalación es una sola pero las percepciones de su espacio serán múltiples, poniendo de manifiesto el carácter polivalente del espacio. Aunque se hable del espacio como un concepto unificado, en realidad existen tantas concepciones del espacio como personas, cada una dirigirá su cuerpo y su atención a lugares diversos en momentos distintos, proponiendo interpretaciones y relaciones distintas entre sí y la obra.

Por otra parte, es claro que el espacio tridimensional de la instalación llevada a cabo es un espacio real comparativamente distinto del de la instalación planeada pero no realizada, que es enteramente virtual y aún del espacio real que la escultura señala a su alrededor. Por no hablar ya del espacio bidimensional de otros medios de representación, pues la instalación “opera por medio de un sistema de signos basado en una correspondencia entre los estímulos sensoriales y la estructura [perceptible] del mundo físico” (Kepes, 1969, pág. 103).

Este espacio que se abre a través de sus signos como lugar, como se ha dicho antes, se vuelve un espacio de representación a través de la presencia real de sus elementos. Los objetos y materiales no están representados a través de sus signos, están presentes y se significan a sí mismos, manifestando una “esencia espacial” (Kepes, 1969, pág. 139) matérica, multisensorial y funcional específica a su sitio y posición. Esto es un cambio del ‘espacio de representación’ al *espacio entendido como significación en sí mismo*, fundado sobre las relaciones que cada elemento tenga respecto a los demás del conjunto.

Este espacio significativo no requiere la construcción de formas arquitectónicas para existir sino de unos valores otorgados por la actividad humana; es el espacio como

una construcción cultural (Larrañaga, 2001, págs. 26-27). De esta manera el espacio de la instalación es *casí* una continuación del espacio cotidiano, en cuanto la humanidad está acostumbrada a instalarse en sus propios espacios vitales (Barañano Letamendia, 1983). La distinción del espacio instalativo radica en que provoca una desestabilización con respecto a la relación habitual que el sujeto sostiene con el espacio (Rebentisch, 2018), porque existe más allá de su función práctica, invitando siempre al sujeto a renovar su pensamiento respecto de él.

1.3. Relevancia.

Se ha hecho ya un rastreo tanto temporal como tipológico de la práctica instalación, del que se desprende que si les artistas aún las proyectan y las instituciones prestan su apoyo para realizarlas es porque las instalaciones resultan de interés en el panorama actual del arte. Sin embargo, toda vez que la instalación ha sido admitida por artistas, museos y galerías, es pertinente cuestionar cuál es el lugar que estas toman entre las expresiones de arte tridimensional y contemporáneo.

1.3.1. Similitudes y diferencias entre la instalación y otras prácticas.

Para comenzar, cabe señalar una vez más aquello que en común tienen las instalaciones con el resto de las prácticas artísticas: el ser objetos públicos que desencadenan la experiencia estética al desestabilizar la relación que el sujeto establece con ellos. Y lo hacen al obstaculizar la comprensión usual de los sujetos, provocando actos de intelección interpretativa que nunca pueden ser confirmados de manera definitiva por el objeto en sí. (Rebentisch, 2018) De esta manera, las instalaciones se emplazan a la par de prácticas más antiguas, pero no por ello menos relevantes en el panorama contemporáneo.

Por otra parte, en la instalación el espacio real es el elemento que más claramente se identifica, lo cual la distingue de las praxis bidimensionales donde el espacio se ejecuta en un plano: pintura, video, fotografía, grabado. Mientras que su tridimensionalidad halla resonancias en prácticas como el *Land Art* y la escultura; sin embargo, todas ellas apelan al espacio real de maneras distintas, poniendo de manifiesto las sutilezas del mismo y la importancia de seguir reflexionando respecto a ellas. Aunque todas las prácticas consideradas artísticas requieren del marco de

interpretación que provee el espacio artístico, ya sea como espacio físico o como espacio psíquico, la instalación particularmente nos habla de contextos urbanizados y al contrario de prácticas como el *land art* requiere en cierta medida de condiciones arquitectónicas preexistentes.

En tanto que arte efímero, la instalación participa del arte donde el tiempo es un elemento esencial en el devenir de la obra, junto a prácticas como el performance y arte de acción. Esta temporalidad se relaciona con la crítica hacia el mercado del arte, en tanto que produce sucesos y no objetos perdurables que pueden ser comerciados. La desmaterialización por su parte, es común a muchas obras de arte conceptual, y aunque se ha hablado anteriormente de la materialidad de la instalación, también encontramos obras del género que se ejecutan en la inmaterialidad.

Ahora bien, la instalación comparte con muchas otras prácticas del arte contemporáneo una preocupación por las causas políticas y sociales (Reiss, 1999, pág. 146), provocando un cambio de interés de los efectos visuales hacia los efectos políticos o sociales que se podrían generar a través del arte. De esto es de lo que se ha hablado antes bajo el apartado *Inclusión del espectador*, apelando además en esta investigación al enfoque de la obra hacia las corporalidades de su público, en resonancia con muchas otras prácticas como el performance e incluso la danza.

Para terminar, no es exclusivo de la instalación valerse de diversos medios de representación como aparatos a través de los cuales proponen sus significaciones posibles. Mientras se tratan aún géneros, categorías y tradiciones usuales en las prácticas contemporáneas de arte, muchas obras realizan sus búsquedas a través de referentes multimediales y mecanismos de transgresión o permeabilidad entre medios.

1.3.2. La instalación como práctica aceptada.

Toda vez que la instalación ha sido admitida dentro del repertorio de las artes visuales, es más factible que sea aceptada por quienes acuden a las diversas instituciones artísticas, bajo la idea, precisamente, de que lo que suceda en esos lugares es arte. Sin embargo, esta concepción se encuentra casi en contradicción

directa con la idea del espectador crítico que la instalación parece exigir de su público. Constantemente la relación de la instalación con la institución de arte surge como un problema a resolver.

No obstante, también resulta pertinente el argumento de que su acogimiento por parte del público ha ocurrido gracias a la familiaridad con su forma de espacio significativo. Pues la humanidad forja siempre lógicas espaciales que son construidas a través del habitar, que inauguran formas de interpretar el espacio y actuar en su medio. Con esto surgen preguntas sobre la medida en que la instalación difiere de otros espacios y la razón por la que algunas instalaciones que se limitan a replicar espacios de vida alcanzan el estatus de arte; cuestiones muy pertinentes de reflexión y que se plantean en profundidad en el texto *Estética de la instalación* (Rebentisch, 2018) al que repetidamente he referido. Sin duda, estudiar la instalación como práctica, género o medio, nos acerca a los asuntos sobre ‘arte para/de la vida’, sus alcances y limitaciones.

Todas estas cuestiones y muchas más continúan pendientes y seguirán estándolo mientras la instalación persista como práctica del arte, ya sea dentro o fuera de los aparatos económicos, culturales y sociales que se instituyen alrededor de él. Puede decirse que la instalación ha sido aceptada y ganado popularidad al ser un espacio específico –tanto en el ámbito artístico como en el cotidiano– que explicita las ideologías y circunstancias en que estamos inmersos en la vida cotidiana y que por tanto nos cuesta trabajo distinguir mientras operamos en ellas.

2. Estudios sensoriales.

Corresponde ahora establecer el enfoque a través del cual se pretende estudiar la instalación en el marco de esta investigación. Al ser uno de los objetivos de la misma discutir los estímulos no-visuales presentes en las obras instalativas de Cildo Meireles, es claro que el enfoque elegido es el de la percepción. Más que una revisión exhaustiva se pretende en la extensión de este capítulo hacer una breve introducción al tema para descubrir los mecanismos que nos permiten formarnos una idea de la realidad.

2.1 La percepción.

Hablar de percepción puede sonar como algo trivial puesto que en todo momento la realizamos intuitivamente. Sin embargo, se trata de un tema complejo que implica muchos procesos mentales y corporales, y a su vez puede ser estudiada desde distintas perspectivas. De manera muy concisa, se puede decir que la percepción es el medio por el cual nos formamos una idea del mundo externo. Sin embargo, es pertinente hacer una acotación respecto a los elementos implicados en la formación de esta representación mental.

Vargas Melgarejo (1994) hace una distinción entre la percepción y otros “niveles de apropiación subjetiva de la realidad” (pág. 47), definiendo a la percepción como un asunto “biocultural” (pág. 47). La percepción se correspondería con aquello que Hall denomina como “*microcultural*”, en donde se combinan las idiosincrasias culturales de cada individuo con los estímulos del presente (2003, pág. 125). Es claro que no toda la cultura está basada en las sensaciones corporales y que existen arbitrarios sistemas de valores que las sociedades construyen para explicar y regular sus comportamientos. Que pueden incluso llegar a invertir reacciones de atracción y repulsión sin considerar que éstas suelen estar ligadas a sensaciones corporales que facilitan la supervivencia de los organismos. Así, este proceso específico de apropiación de la realidad se caracteriza por estar firmemente asentado en “el margen de posibilidades físico-corporales” (Vargas Melgarejo, pág. 50). Aunque se reconoce la influencia de la cultura y las normas sociales sobre la percepción, resulta evidente que dicho proceso se lleva a cabo según el cuerpo que lo produce.

Esto se torna coherente al considerar que la capacidad para responder a las variaciones del ambiente aumenta las posibilidades de supervivencia de los organismos biológicos. Por lo que a través de procesos evolutivos prevalecen aquellos con “órganos especializados o sensores” que pueden “recabar, transmitir e integrar la información proveniente del medio externo y reaccionar a ella” (Rudomín, 2004, pág. 147). Resulta pertinente pensar que la percepción es el proceso donde “convergen mente y realidad” (Vilatuña Correa, 2012, pág. 124) en una retroalimentación constante. Y que tanto las capacidades perceptivas diferentes, como debilidades visuales, anosmia¹⁵, sordera, entre otras, así como las limitantes inherentes a todos los cuerpos humanos, darán pauta a las percepciones posibles acordes al andamiaje neural y fisiológico de cada individuo.

La premisa de que la percepción se basa en las sensaciones corporales de los individuos lleva a preguntas sobre “cómo el sistema nervioso de los primates (y el nuestro desde luego) unifica las diversas representaciones parciales para generar una representación global coherente.” (Rudomín, 2004, pág. 151) Es por ello que me resulta de interés realizar una breve revisión de los mecanismos fisiológicos que hacen posible la percepción, con la finalidad de comprender cómo el cuerpo organismo biológico es capaz de generar las sutilezas del pensamiento estético.

2.1.1 Los mecanismos fisiológicos.

Los mecanismos descritos en este apartado se explican desde la lectura del texto *Sensation and perception* (Goldstein, 2010), con traducciones del autorix. En este texto se describe la percepción como una serie de procesos que determinan la experiencia y respuesta de los organismos a los cambios del ambiente. Las operaciones que se ven implicadas en ella se dividen en: Estímulos, Electricidad, Experiencia y acción y Conocimiento. Se trata aquí del enfoque psicofisiológico, que utiliza métodos cuantitativos para “medir la relación entre estímulos y procesos fisiológicos y entre procesos fisiológicos y percepción.” (Goldstein, 2010, pág. 11)

El primer momento de la percepción es la captación de un estímulo, o variación del ambiente, por los receptores de nuestro cuerpo. Es importante señalar que para que

¹⁵ Pérdida total del olfato.

esto suceda es necesaria una atención consciente, ya que, en una actitud distraída o enfocada a algo distinto, es posible que algunos estímulos pasen desapercibidos. Además, nuestras percepciones se determinan “no sólo por lo que está ‘ahí afuera’ sino también por las propiedades de los sentidos” (Goldstein, 2010, pág. 5), es decir, que como humanos nuestros sentidos tienen un rango específico de estímulos que pueden ser captados. Y muchas veces llegan a ser superados por los de otros organismos, como el bien conocido ejemplo de que el olfato de los perros es mucho más afinado que el de los humanos.

Tras recibir la energía lumínica, mecánica o química que constituye a un estímulo, a través de un proceso llamado transducción, los receptores, que son neuronas especializadas, transforman dicha energía en señales eléctricas (Figura 7). Estas son las que el sistema nervioso puede transmitir y procesar, de manera que llegue al cerebro una representación del estímulo original (Goldstein, 2010). Es entonces que se realiza la percepción propiamente dicha, entendida como “la experiencia sensorial consciente” (Goldstein, 2010, pág. 8) de los estímulos del ambiente. Posteriormente y gracias a ella es que el organismo puede responder a su entorno, a través del reconocimiento y reacción, indiscutiblemente importantes en la supervivencia.

Es importante notar que aún en el enfoque clínico y analítico de la psicología de la percepción, se reconoce la implicación de la experiencia previa, ya sea de manera consciente o inconsciente. Goldstein señala el conocimiento implicado en el proceso perceptivo como “cualquier información que el perceptor lleva a una situación” (2010, pág. 9). De esta manera, en la etapa procesual de la percepción, se distingue entre procesamiento ascendente, que está basado en la información del ambiente, sin la cual no habría percepción sino alucinación, y el procesamiento descendente que se basa en mayor medida sobre el conocimiento que la persona posee de la situación en que está presente. (Goldstein, 2010)

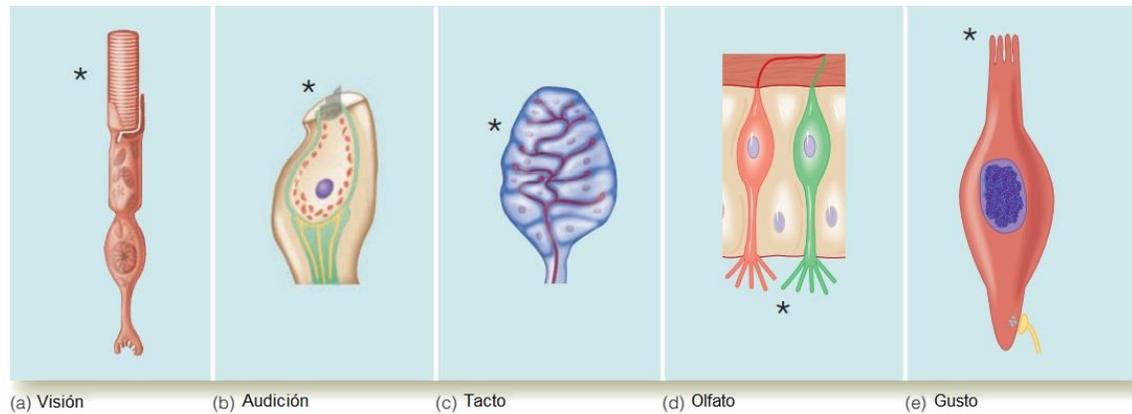


Figura 7 Receptores para (a) visión, (b) audición, (c) tacto, (d) olfato, y (e) gusto. Cada uno de estos receptores está especializado para transducir un tipo específico de energía ambiental en electricidad. Los asteriscos indican el lugar en la neurona receptora donde el estímulo actúa para comenzar el proceso de transducción.

Fuente: Goldstein, 2010, pág. 27

Ahora bien, esta explicación, por demás sintetizada, no expone aún de qué manera “las neuronas y el cerebro *crean percepciones*” (Goldstein, 2010, pág. 12). Por lo que resulta importante estudiar los procesos que se llevan a cabo en el entramado de cuerpo y mente de un organismo cuando se encuentra con algún estímulo. Como ya se ha dicho, son neuronas especializadas llamadas receptores las que se encargan de recibir la energía del ambiente y la transducen a señales eléctricas que posteriormente son transmitidas a neuronas con axones (Figura 8). Los axones son la fibra nerviosa que se extiende desde el cuerpo de la neurona y que al agruparse con muchos otros conforma los nervios. (Goldstein, 2010) Algunos de ellos, llamados “propioceptores” que se encuentran en los músculos, informan al sistema nervioso sobre el movimiento que estos realizan (Hall, 2003, pág. 73), manteniendo al organismo al tanto de la posición de su propio cuerpo.

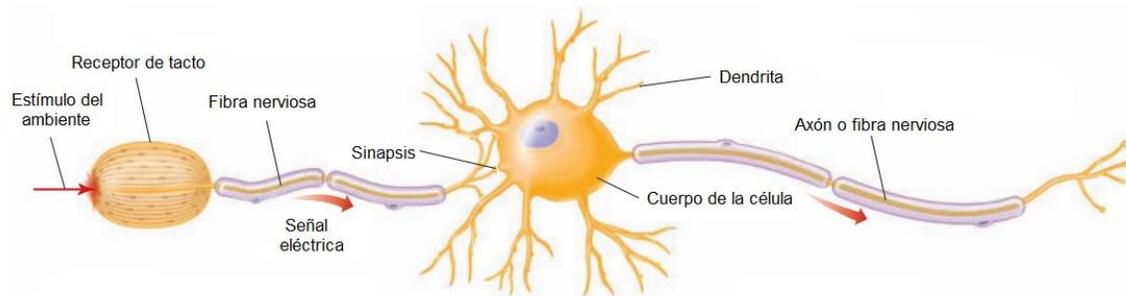


Figure 2.4 ■ The neuron on the right consists of a cell body, dendrites, and an axon, or nerve fiber. The neuron on the left that receives stimuli from the environment has a receptor in place of the cell body.

Figura 8 La neurona en la derecha consiste de un cuerpo de célula, dendritas y un axón, o fibra nerviosa. La neurona en la izquierda que recibe el estímulo del ambiente tiene un receptor en lugar de un cuerpo de célula.
Fuente: Goldstein, 2010, pág. 27

Las señales eléctricas del sistema nervioso son medidas con ayuda de microelectrodos, que se colocan en el axón y se comparan con un “electrodo de referencia” (Goldstein, 2010, pág. 27) colocado en el exterior. Esas señales eléctricas son generadas por el flujo de iones positivos de sodio (Na^+) y potasio (K^+) a través de la membrana celular. Cuando “la carga dentro del axón se eleva a +40 milivoltios comparado con el exterior” (pág. 28) se dice que hay un “potencial de acción” (Figura 9 y Figura 10). La función del potencial de acción es llevar la información a lo largo de los nervios de manera consistente, “cambiar la intensidad del estímulo no afecta el *tamaño* del potencial de acción pero sí afecta la *tasa* de actividad” (pág. 30), es decir, el número de veces que responden las neuronas durante el tiempo que se aplica el estímulo.

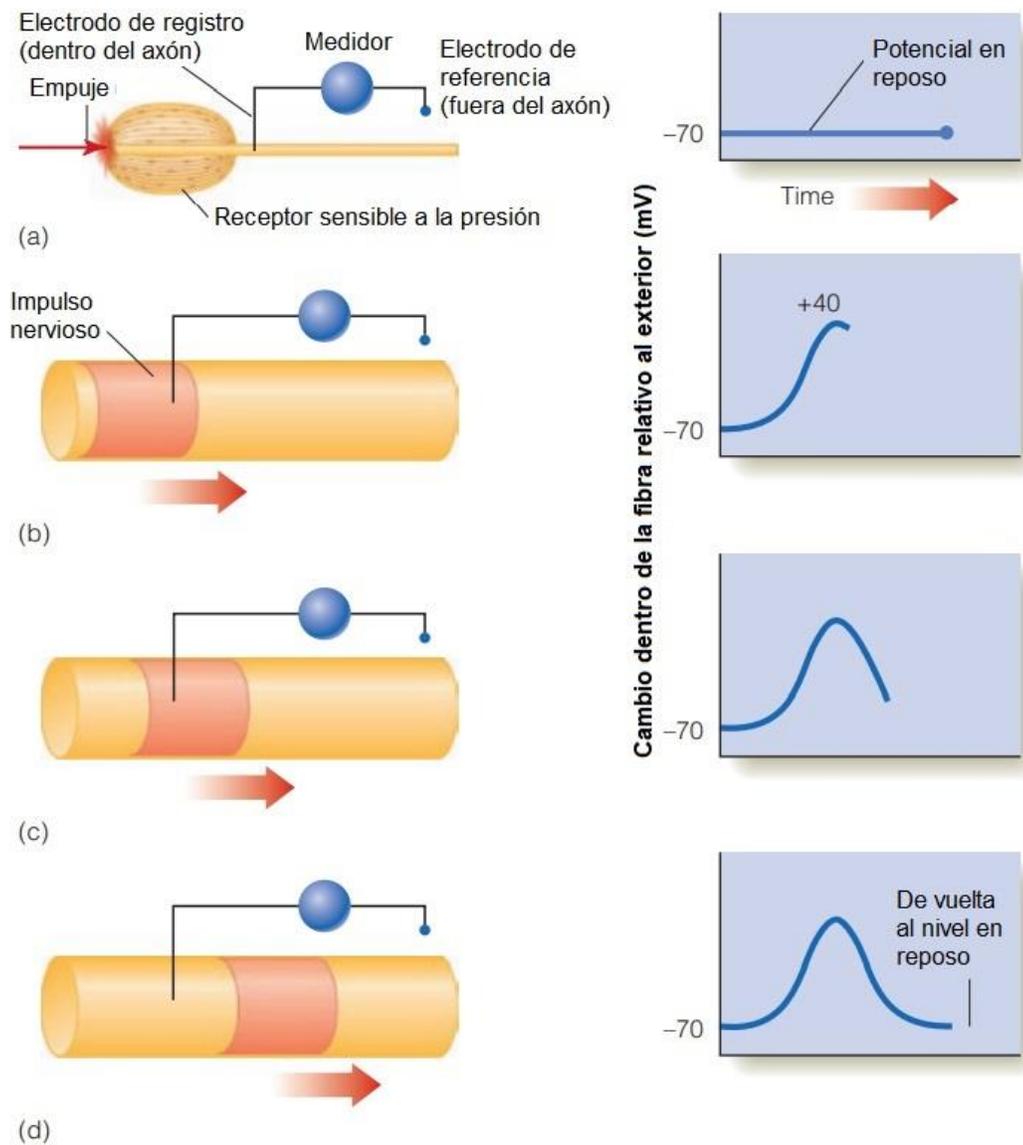


Figura 9 (a) Cuando una fibra nerviosa está en reposo, hay una diferencia en su carga de -70 mV entre el interior y el exterior de la fibra. Esta diferencia es medida por el medidor en la izquierda; la diferencia en carga se muestra a la derecha. (b) Cuando el impulso nervioso, representado por la banda roja, pasa el electrodo, el interior de la fibra cerca del electrodo se vuelve más positivo. Esta positividad es la fase de ascenso del potencial de acción. (c) Cuando el impulso nervioso se mueve pasando el electrodo, la carga dentro de la fibra se vuelve más negativa. Esta es la fase de descenso del potencial de acción. (d) Eventualmente la neurona vuelve a su estado en reposo.

Fuente: Goldstein, 2010, pág. 28

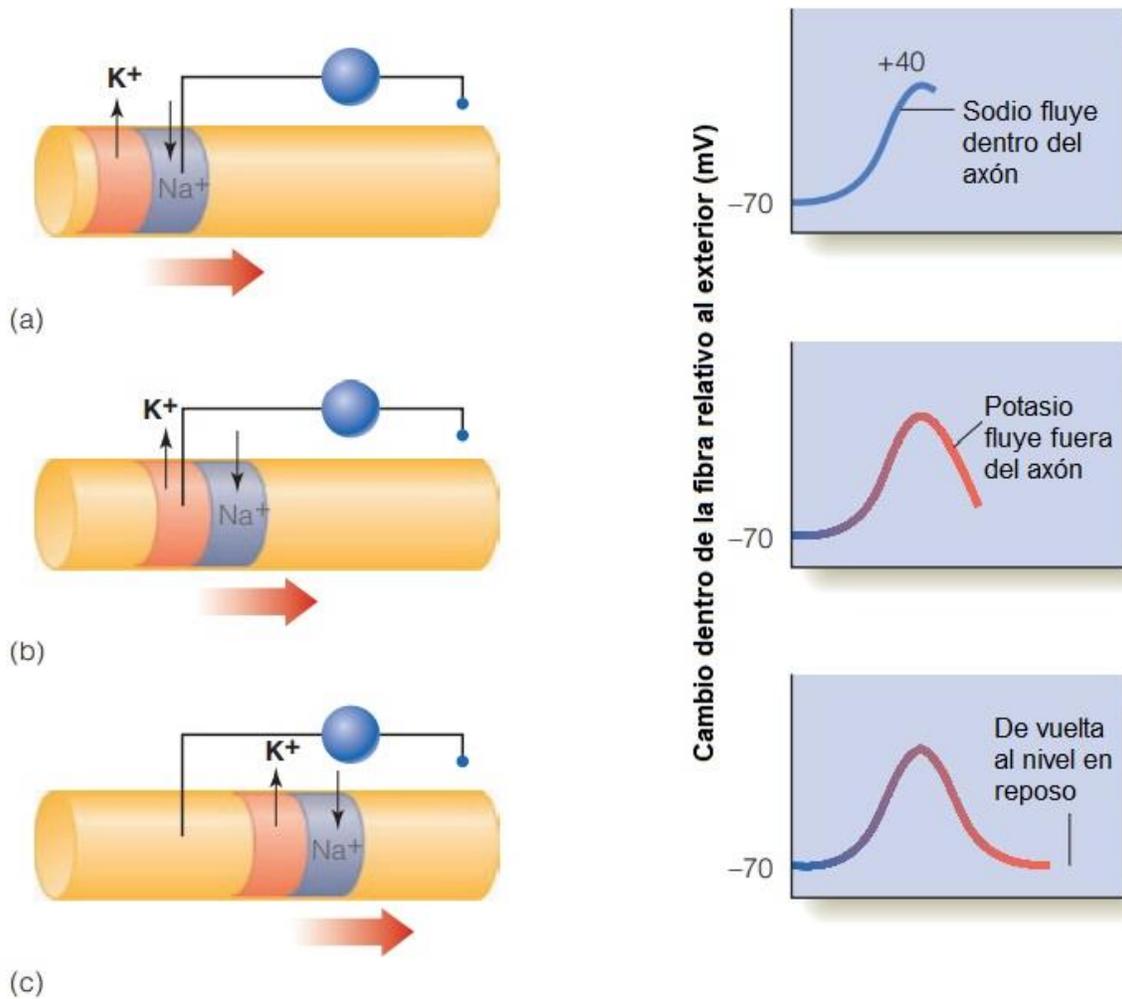


Figura 10 Cómo el flujo de sodio y potasio crean el potencial de acción.
 (a) Cuando el sodio de carga positiva (Na^+) fluye dentro del axón, el interior de la neurona se vuelve más positivo (fase de ascenso del potencial de acción).
 (b) Cuando el potasio de carga positiva (K^+) fluye fuera del axón, el interior del axón se vuelve más negativo (fase de descenso del potencial de acción).
 (c) LA carga de la fibra regresa a su nivel de reposo luego que el flujo de Na^+ y K^+ se han movido más allá del electrodo.

Fuente: Goldstein, 2010, pág. 29

Cuando el potencial de acción llega al final del axón, provoca la emisión de químicos llamados neurotransmisores desde las vesículas sinápticas, que fluyen hacia los sitios de recepción de la neurona con que se conecta la que ha causado la emisión (Figura 11). Cada neurotransmisor tiene una forma específica que sólo dispara a la neurona receptora cuando entra en contacto con un sitio receptor que coincide con su forma y genera un “cambio de voltaje en la neurona receptora” (Goldstein, 2010, pág. 31). Los neurotransmisores que hacen que el interior de la neurona se vuelva más positivo se nombran excitadores y los que causan que se haga más negativo se nombran inhibidores. De esta manera, los neurotransmisores excitadores e inhibidores se implican en el procesamiento de la información del ambiente, ya que cada neurona se conecta con distintos receptores, y necesita volverse más positiva para generar un potencial de acción al alcanzar los +40 milivoltios (Goldstein, 2010).

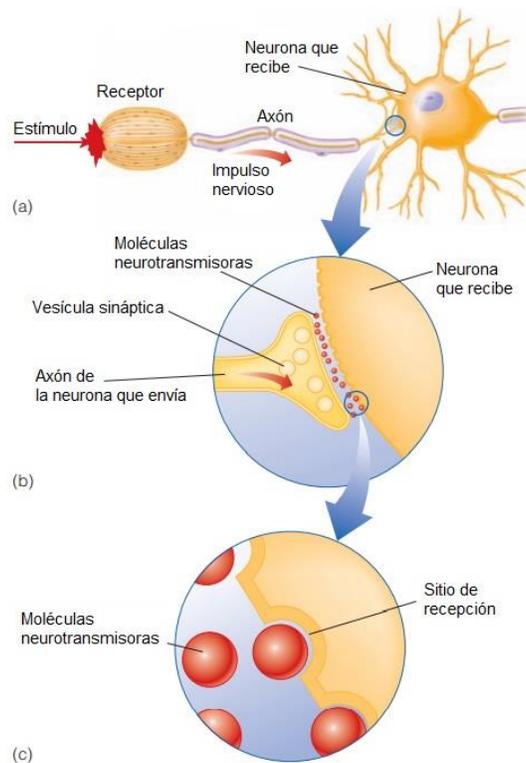


Figura 11 Transmisión sináptica de una neurona a otra.

(a) Una señal que viaja a través del axón de una neurona alcanza la sinapsis el final.

(b) El impulso nervioso causa la liberación de moléculas neurotransmisoras de las vesículas sinápticas de la neurona que lo envía.

(c) Los neurotransmisores encajan en sitios de recepción y causan un cambio de voltaje en la neurona que los recibe.

Fuente: Goldstein, 2010, pág. 31

El procesamiento se da a través de circuitos neurales que son “grupos de neuronas interconectadas” (Goldstein, 2010, pág. 32), que pueden estar formados por unas pocas hasta varios miles de neuronas. Las conexiones que se establecen entre estos grupos a través de los neurotransmisores que se pasan entre neuronas, son lo que provee al sistema nervioso con información sobre el estímulo que entró en contacto con los receptores (Goldstein, 2010). Es importante considerar que nuestra representación del mundo se forma por sistemas complejos de procesamiento de información; y que no es ningún componente aislado lo que la genera sino la suma acumulativa de cada uno de los elementos que conforman al sistema.

Esta consideración es la que nos lleva al “*problema de la codificación sensorial*” o “cómo la actividad de las neuronas representa varias características del ambiente” (Goldstein, 2010, pág. 36). Como señala Rudomín (2004, pág. 150), “se requiere de muchas neuronas para construir un mapa cerebral con las características funcionalmente relevantes de nuestro entorno”. Una respuesta al problema es la de la “codificación por especificidad”, en este modelo, se reconocería la existencia de “células abuelas”; término acuñado por Jerry Lettvin en la década de 1960, para referirse a neuronas que responden a un solo estímulo específico. (Goldstein, 2010, pág. 36)

Sin embargo, estudios más recientes (Quiroga *et al*, 2005, 2008, citado por Goldstein, 2010), a pesar de haber encontrado neuronas que responden a “muchas vistas diferentes del estímulo, diferentes modos de presentación, e incluso palabras que significan el estímulo” (pág. 37), concluyen que es poco probable que dichas neuronas respondan a un solo objeto o concepto. Más bien, proponen el modelo de “codificación distribuida”, en que “las neuronas responden a un número de estímulos diferentes” (pág. 37), lo que permitiría que muchos objetos o conceptos fueran representados mentalmente con la actividad de algunas neuronas. En el punto medio entre los dos anteriores, se situaría la “codificación poco densa”. Modelo en que objetos o conceptos particulares se representan a través de la actividad de “un número relativamente pequeño de neuronas” (Goldstein, 2010, pág. 38), con un patrón de actividad específico.

Estos modelos responden a lo que Goldstein (2010) considera el “problema fácil” de la consciencia: dar cuenta de las “conexiones entre estímulos en el ambiente y la actividad de las neuronas” (pág. 39), lo que eventualmente constituiría el Correlato Neural de la Consciencia. Aunque también se reconoce el “problema difícil” que es cómo la actividad de las neuronas resulta en la percepción, definida como la experiencia *consciente* del mundo. No obstante, el problema “fácil” no es realmente fácil de resolver y es por ello que muchas investigaciones en el campo de la psicofisiología se ocupan en buscar las correlaciones entre estímulos y actividad neuronal, en aras de solucionar el “problema difícil”.

A pesar de que sea sobre esta base del organismo biológico que se construye la sensación, no es que las respuestas fisiológicas se den de manera consciente, como expresa Hall (2003, pág. 142) “la mayoría de los procesos de percepción [...] se producen fuera de la consciencia”. Por el contrario, más que explicar cómo se realiza la *experiencia consciente* de la percepción, el estudio de dichos mecanismos abre más preguntas respecto a la elusiva naturaleza de la consciencia. Por lo tanto, no es mi interés intentar un método cuantitativo en términos de estímulo y respuesta mensurable para analizar mis vivencias. Sobre todo, considerando que no estoy capacitadix para ello y que requeriría además de recursos clínicos que no están a mi disposición. Más bien parto de la proposición de que se resuelva o no la pregunta difícil algún día, incluso entonces la humanidad seguirá navegando su realidad como hasta ahora lo ha hecho: a través de y en su cuerpo sensible.

Como instancia final, también resulta importante considerar que, desde el enfoque psicofisiológico, los estudios que requieren la respuesta verbal de sujetos humanos introducen el filtro del lenguaje. De modo que las variaciones que se presenten en los resultados no serán sólo dependientes de las variaciones de los organismos biológicos. Sino también de los valores culturales que su grupo social les asigna a los diversos estímulos y cómo se utiliza el lenguaje para describir las percepciones. Por lo tanto, habrá que considerar las maneras en que la cultura y la percepción se relacionan, para hacer evidente “el orden y la significación que la sociedad asigna al ambiente” (Vargas Melgarejo, 1994, pág. 49).

2.1.2 Lo cultural de los sentidos.

El relato que el enfoque psicofisiológico hace de los sentidos es el de estímulos que tienen su propio receptor específico y en el que cada uno de ellos se encarga de hacernos conocer objetos de naturalezas distintas. En las sociedades occidentalizadas, desde la educación más básica se nos enseña a reconocer y compartimentar las maneras en que percibimos el mundo, a través de las categorías oído, vista, gusto, olfato y tacto. Esta división se piensa propuesta por Aristóteles o quizá Demócrito (Howes, 2014), por lo que no me sorprende que sea la narrativa de la sociedad occidental, considerando que su pensamiento se centra en la antigua Grecia como “cuna de la civilización”.

Sin embargo, esta división que por familiar nos parece casi natural, solamente es el esquema bajo el que hemos estructurado nuestro conocimiento y no resulta ni más ni menos acertada que las divisiones propuestas por otras culturas. Una clasificación interesante a esta investigación es la propuesta por Hall (2003, págs. 56-57), quien divide el aparato sensorial humano en: “1) Los receptores de distancia, relacionados con el examen de los objetos distantes, o sea los ojos, los oídos y la nariz. 2) Los receptores de intermediación, empleados para examinar lo que está contiguo o pegado a nosotros, o sea lo relativo al tacto, las sensaciones que recibimos de la piel, las mucosas y los músculos.” De esta manera, considera de suma importancia la proximidad del cuerpo humano con su entorno para recibir estímulos del ambiente. Así, el espacio se configura en diversas esferas concéntricas de sensibilidad cuyo centro es el cuerpo humano.

Por lo tanto, si es posible intentar clasificaciones de la sensorialidad según parámetros distintos como la proxemia o el tipo de energía que recibe el sistema nervioso, es de mayor utilidad pensar que la percepción como “capacidad corporal es moldeada y matizada por el aprendizaje” (Vargas Melgarejo, 1994, pág. 49). Por lo que hay que “reconocer (y aceptar) la contingencia histórica y cultural de cualquier taxonomía de los sentidos” (Howes, 2014, pág. 17). Algo que parecería tan biológico como el *sensorium* humano es filtrado por el lenguaje y categorizado según cuestiones de raza, género, clase social e incluso la edad (Howes, 2014). De modo que la percepción se constituye con un matiz cultural que es investigado por los

Estudios Sensoriales, encargados de rastrear los diversos “modos de experiencia” (Howes, 2014, pág. 12) que ofrecen los sentidos en diversas épocas y grupos humanos.

Si “cada orden de los sentidos es al mismo tiempo un orden social” (Howes, 2014, pág. 18), hay que hacer notar el orden que se establece en las sociedades occidentalizadas. En ellas, se suele dar preponderancia a la visión y el oído y se les asocia con las actividades “masculinas”, la vida pública y la pretendida validez de la razón. Mientras que el olfato, el gusto y el tacto son considerados menos relevantes y asociados a lo “femenino”, relegándoles al ámbito de la vida privada y los saberes prácticos, respecto a los cuales prevalece una narrativa de lo irracional. Más aún, el tacto y los trabajos manuales se consideran competencia de las clases bajas, llegando a reducirseles al término “mano de obra” (Howes, 2014). Así, la distribución del trabajo atiende a determinadas jerarquías sociales de los sentidos.

Por otra parte, la constrictión a determinadas actividades según el rol que la sociedad nos ha asignado tiene la función de perpetuar el sistema. De esta manera, las jerarquías que se establecen mantienen el statu quo, y en mi opinión, considerarlas sin importancia o ignorarlas en nada nos ayuda a dismantelar sistemas opresivos. Es decir que, al utilizar determinados modos de representación sensorial, también damos cuenta de nuestros propios sesgos y opiniones, aunque no sea nuestro objetivo. Pienso que en la práctica será productivo cuestionar el motivo de decantarse por unos medios sobre otros. De hecho, gran parte de la motivación de este trabajo es la voluntad de estimar las cuestiones táctiles y sensoriales que, a veces, en textos sobre teoría del arte parecen casi accesorias.

En occidente, los Estudios visuales privilegian la visualidad de las obras de arte históricas y contemporáneas y las enmarcan dentro del más amplio repertorio de la Cultura visual. Que es resultado de una producción mayor de imágenes como “*construcciones culturales* en los ámbitos y los contextos concretos en donde emergen” (Marchán Fiz, 2005, pág. 85), que rebasan la Historia del Arte y su dominio hegemónico sobre los fenómenos visuales. Así, se amplía el campo de estudio y la Cultura visual no debe ser considerada una “construcción social de lo

visual, [...]sino como una construcción visual de lo social, es decir, instauradora específica de mundos.” (Marchán Fiz, 2005, pág. 90).

Sin embargo, es mi opinión que reducir las expresiones culturales al ámbito puro de su visualidad es una pérdida de significados posibles subyacentes en otras modalidades perceptivas. Incluso desde el ámbito de los Estudios visuales se distingue esto, en textos como *No existen medios visuales* (Mitchell, 2005), donde se señala que todos los medios son “medios mixtos” sin que esto signifique que no se distinguen unos de otros. Es decir, que los medios se suelen articular entre sí en distintas proporciones y con formas relacionales diversas para formar una impresión inteligible, como “operadores simbólicos o semióticos, complejas funciones de signos” (Mitchell, 2005, pág. 21). Por lo tanto, los estudios culturales visuales deberían entenderse como una herramienta para cuestionar lo visual y su hegemonía, antes que darlo por sentado.

Lo anterior puede resumirse en la cita “No existe ningún medio puramente visual porque, de entrada, no existe la percepción visual pura.” (Mitchell, 2005, pág. 24), que apunta a la implicación de las modalidades perceptivas entre sí. Y el reconocimiento de valores asignados a dichas modalidades en cada cultura. Aunque me parece que el énfasis de la cultura occidental en lo visual aplana las experiencias, no sólo del arte sino en general, advierto la interrelación entre la visión y el resto de los sentidos. Aunque sea en la esfera de lo imaginado, pues “La visión natural es en sí misma un trenzado y un anidamiento de lo óptico y lo táctil” (Mitchell, 2005, pág. 23); la noción de sucesos complejos que requieren diversos sentidos para ser asimilados es de crucial importancia para esta investigación.

Por otra parte, vale la pena pensar si en la sociedad actual la preponderancia de lo audiovisual responde a la relativa facilidad con que las tecnologías digitales pueden transmitir, archivar y reproducir estos medios. Resulta aún lejano el acceso, de la misma manera que ahora lo tenemos a las cámaras y grabadoras digitales, a algún dispositivo electrónico doméstico que nos permita replicar aromas, sabores o texturas; aún con la popularización de las impresoras 3D como un paso incipiente hasta ese futuro imaginado.

Es indudable que estos medios que apelan a sentidos químicos y cutáneos se pueden archivar como perfumes, recetas o tejidos; pero es su naturaleza de materia específica en contacto directo con el cuerpo lo que probablemente representa un obstáculo para su digitalización. Quizás el éxito de los medios visuales ha sido el poder reducirse al ámbito de matriz de sensaciones, en concordancia con el modo en que la retina capta las imágenes del mundo exterior.

Paralelamente a las narrativas que se construyen culturalmente sobre los sentidos, la investigación científica ha estimado “por lo menos diez sentidos y posiblemente hasta treinta y tres” (Howes, 2014, pág. 17). Lo cual evidencia que hablar de los sentidos resulta más complejo de lo que podría pensarse. Sin embargo, no es un imperativo preferir las clasificaciones científicas sobre las de cualquier grupo social, ni alguna de estas sobre las demás. Se trata de una instancia más donde a pesar de partir de lo fáctico, la humanidad encuentra maneras de construir la realidad según sus circunstancias. Así pues, la idea que se forma alguien del mundo “no es un proceso lineal de estímulo y respuesta sobre un sujeto pasivo” (Vargas Melgarejo, 1994, pág. 48), el individuo tiene un papel activo a partir de sus sensaciones y los esquemas o marcos de referencia que le brinda su sociedad.

2.2 La representación mental del mundo

Así, la “realidad transobjetiva se da en nuestro entendimiento mediante interpretación y no por experiencia directa” (Vilatuña Correa, 2012, pág. 127), y lo hace además en una doble interpretación: la corporal, que traduce un estímulo a sensación y una cultural/conceptual que traduciría la sensación en pensamiento; en palabras de Kepes: “La mente del hombre traza la imagen, y su sistema nervioso constituye el instrumento fundamental.” (1969, pág. 264). Pero queda sin responder aún la pregunta sobre cómo la percepción llega a constituir un conocimiento del mundo. A pesar de que no haya aún alguna explicación científica consolidada sobre los correlatos neuronales que describirían la formación del sujeto consciente, es posible recurrir al pensamiento filosófico para proponer respuestas a esta pregunta. Desde esta perspectiva se pueden proponer “dos tipos de conocimiento humano: uno sensitivo o sensible, y otro intelectual o inteligible” (Vilatuña Correa, 2012, pág.

127); el primero daría cuenta de las operaciones concretas y el segundo de las abstracciones y conceptualizaciones.

Ahora, esta distinción de lo sensible como conocimiento reivindica las labores y saberes prácticos que suelen mirarse como menos importantes que aquellos que parten desde lo intelectual. Pienso que esto es consecuencia de la denigración del trabajo manual, que resulta en el ámbito artístico en un cierto giro intelectual en que se consideran más importantes las cuestiones de investigación que de ejecución. “La división del trabajo, [...] al crear individuos unilaterales dio lugar asimismo a una división en el seno de los individuos, a una relación de antagonismo entre los sentidos y la razón” (Kepes, 1969, pág. 157), pero es mi opinión que ambos son sustanciales, especialmente en el arte que por su naturaleza de resimbolización de la realidad existe siempre entre lo sensible y lo intelectual.

Son ambos tipos de conocimiento, sensitivo e intelectual, los que permiten a cada individuo “formarse subjetivamente un cuadro coherente y significativo del mundo físico real del cual forma parte” (Vilatuña Correa, 2012, pág. 128). Así, las sensaciones fungen como la información más básica del mundo que podemos ir explorando y que nos permiten conocer la realidad. “Pero ¿qué es la realidad?, en sentido filosófico, diríamos que es el modo en que las cosas son, en oposición a su mera apariencia” (Vilatuña Correa, 2012, pág. 128).

Partiendo de este principio, si la realidad está constituida por el *ser* de las cosas, la experiencia directa, que no es la representación mental en sí, es sin embargo crucial para ella. Cada experiencia directa será interpretada de una manera específica, de forma que diferentes realidades sensibles darán lugar a distintas interpretaciones cognitivas, formando “un nuevo hábito de pensar, reforzado por el vigor elemental de la experiencia sensorial.” (Kepes, 1969, pág. 287)

No obstante, sigue sin explicarse el salto entre realidades tangibles y conceptualizaciones, el “rol epistémico de la percepción para el juicio” (Serrahima, 2015, pág. 319). Desde un proyecto conceptualista “se cuestiona la idea de que la sensibilidad, por sí misma, pueda poner a disposición del sujeto un contenido ya preparado para funciones cognitivas superiores” (Serrahima, 2015, pág. 315). Se

pediría que la realidad sensible tuviera ya un contenido conceptual, basándose en la exigencia de que la experiencia perceptiva más básica de sujetos racionales y no racionales fuera fundamentalmente distinta.

Pero debe haber alguna teoría que cierre “el abismo entre mente y mundo” (Serrahima, 2015, pág. 320); desde la fisiología, podemos apreciar que humanos y otros animales comparten muchas funciones básicas ligadas a la percepción. Lo cual permite que el conocimiento sobre el sistema nervioso avance, al posibilitar investigación en animales no humanos cuyos hallazgos son útiles para el proyecto general sobre el establecimiento del Correlato Neural de la Consciencia.

Por lo tanto, tiene sentido una explicación alternativa al conceptualismo, que conciba los contenidos perceptivos no como conceptuales de entrada, sino como potenciales para la conceptualización. Una “mirada atenta y descriptiva sobre la experiencia” (Serrahima, 2015, pág. 328) que se corresponde con la fenomenología. Serrahima (2015), entiende el texto *Erfahrung und Urteil* [Experiencia y Juicio] de Husserl como una persecución del objetivo de “mostrar que el juicio predicativo [...] si es evidente, se fundamenta en la experiencia perceptiva” (2015, pág. 321). De manera que el contenido perceptual, o sea el estímulo al que cualquier animal accede según sus capacidades corporales, fundamente o justifique los “juicios perceptivos, [...] en los que expresamos los contenidos de nuestras percepciones” (Serrahima, 2015, pág. 314).

En esta explicación, la sensación constituiría un estado de pasividad en que el sujeto racional aún no ha realizado “ninguna operación de sentido” (Serrahima, 2015, pág. 323). Posteriormente surge el interés hacia ella, que posibilita “la *receptividad misma*: el ego consiente y “deja entrar” a lo que se le da” (Serrahima, 2015, pág. 324). A continuación, se reconocen las diversas sensaciones como parte de un mismo objeto y esto es posible gracias a una “tendencia continuada del ego hacia lo percibido” (Serrahima, 2015, pág. 324) que permite reconocerlo como unidad. Es decir que el proceso perceptivo ocurre de forma condensada y es una abstracción subsecuente la que nos hace entender los estímulos “como propios de distintos campos sensoriales” (Serrahima, 2015, pág. 323).

Es a partir del reconocimiento que se pueden expresar las percepciones a través de los juicios perceptivos, los que al estructurar la experiencia y categorizarla, dan paso a los “tipos pre – conceptuales” (Serrahima, 2015, pág. 326). De esta manera, la percepción es “un estrato experiencial *no permeado* por la conceptualidad y que, sin embargo, *cuando se da en sujetos racionales*, resulta suficiente para preparar los contenidos de su percepción para la formación de juicios basados en ellos” (Serrahima, 2015, pág. 327).

En otras palabras, lo sensible es reconocido como fundamental a la posibilidad del pensamiento. Considerando el “juicio general de la lógica – en el que se articulan variables” (Serrahima, 2015, pág. 321) como una abstracción del juicio perceptivo, en que se articulan categorialmente los elementos y sus relaciones ya presentes en la percepción. Es mi estimación que esta teoría se perfila como la más adecuada para explicar la relación entre mundo y pensamiento, en la cotidianidad esto ocurre de manera intuitiva y es un análisis posterior el que da cuenta de cómo se realiza. No es decir que se dé una situación de automatismo, me refiero a que desde esta explicación se entiende la percepción como suceso condensado que en una etapa posterior genera pensamiento. Es notable que tanto en el enfoque fisiológico como en el filosófico, se considere importante que el sujeto se encuentre atento o receptivo a la experiencia del mundo para que pueda suceder la percepción.

La percepción como agrupación de sensaciones que dan cuenta de la unidad del objeto es de la que parto para dar cuenta de mis experiencias. La brecha aparentemente insalvable entre lo sensible y lo inteligible queda ligada y “el ámbito de trabajo de la lógica se ensancha, convirtiendo a la lógica en lógica del mundo” (Serrahima, 2015, pág. 322). En otras palabras, las sensaciones “contribuyen al desarrollo de formas cognitivas superiores” (Vilatuña Correa, 2012, pág. 142) y es así como el sujeto se puede construir una representación del mundo. Esta representación mental, que es una interpretación del mundo basada en el ambiente, se extiende también al campo de lo artístico, pues se comprende que lo dicho anteriormente es válido aplicado a cualquier contexto.

2.2.1 La memoria como elemento indispensable en el reconocimiento del mundo

En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty (2000) lleva aún más lejos el proyecto de Husserl por establecer el pensamiento como una consecuencia de la percepción en el sujeto racional, con la idea del “sujeto encarnado” (pág. 210). De modo que la consciencia es entendida como la posibilidad de “poner en forma la materia de la experiencia” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 138), al operar la sublimación que eleva lo tangible al ámbito del concepto, a través de una potencia simbólica que se constituye sobre las sensaciones.

En dicho texto, la percepción es describe como un “proceso de integración en el que no se copia de nuevo, sino se constituye, el texto del mundo exterior” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 31). De manera que, en el fenómeno de la percepción, los estímulos no se corresponden uno a uno con las sensaciones que llegan a generar, el sentido interno de las situaciones involucra “pensamientos y sentimientos que no están ligados directamente” a aquello que se percibe (Kepes, 1969, pág. 67). Lo percibido es una determinada estructura del objeto como “experiencia integral en la que es imposible dosificar las diferentes aportaciones sensoriales” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 136). Esto es, que la percepción no se realiza a través de la fusión que hace el cerebro de algunas cualidades percibidas como independientes unas de otras. Por el contrario, en primera instancia se comprenden todas las parcialidades sensoriales, espaciales y temporales como constitutivas del objeto y del mundo en una totalidad aglutinada.

Esta comprensión resulta de que “el signo sensible y su significación ni siquiera idealmente son separables” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 60); o sea que la cualidad o característica definible surge sólo tras una serie de experiencias con materias sensibles que aprendemos a agrupar según sus similitudes. Los sentidos se reconocen como distintos unos de otros no por las diferencias entre órganos especializados, sino por “una cierta manera de ofrecer su objeto, por su estructura epistemológica” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 131). Así, en la cotidianidad reconocemos sin mediación del concepto “la unidad intersensorial de la cosa” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 253). No desde el cuerpo objetivo en que “El

acontecimiento fisiológico no es más que el bosquejo abstracto del acontecimiento perceptivo” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 362), sino a partir del cuerpo fenomenal en que se expresa la unidad del sujeto, la conjunción de lo sensible con la potencialidad de la conceptualización.

De esta manera, las significaciones que nos formulamos sobre el mundo se encuentran ya latentes en él; por medio de la asociación se forma un “conjunto significativo” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 74) que constituye la identidad del objeto. “Lo dado” al sujeto consciente es “la experiencia de la cosa” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 339) cuya significación es captada por su cuerpo. Una “significación vital” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 225) que es aprehendida, no como correspondencia rígida entre signo y significado sino un sentir particular expresado en su forma. Pero antes de disponer de los signos, es necesario aprenderlos en la intersubjetividad. Tener un sentido de ellos a través del uso que otros sujetos hacen de los mismos, en el horizonte vital que es el mundo como construcción ya hecha antes de mi existencia.

Así pues, sin experiencias pasadas no sería posible siquiera la aprehensión del momento actual, ya que no habría marco de referencia que permita comprender las significaciones del presente que se vive. “Toda percepción supone cierto pasado del sujeto que percibe” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 296), en la percepción como actualización de la consciencia, la memoria no es repositorio de conceptos de los que se echa mano para definir el presente. Más bien la memoria es una cuestión íntegramente corporal, “como un esfuerzo para volver a abrir el tiempo a partir de las implicaciones del presente” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 198). El conjunto de imágenes de las cosas y del mundo que se han acumulado en mi ser tras una vida de contacto con los objetos y comunicación con mis pares, sin el cual cualquier manifestación del presente carecería de sentido para mí.

Incluso desde lo puramente biológico se reconoce que los mecanismos de reconocimiento del ambiente “pueden ser heredados o adquiridos en el curso de la experiencia individual” (Rudomín, 2004, pág. 148). De donde surge la idea de la “plasticidad neural o plasticidad dependiente de la experiencia – la idea de que las

propiedades de respuesta de las neuronas pueden ser formadas por la experiencia perceptual.” (Goldstein, 2010, pág. 80). Gracias a esto, la actividad neuronal puede afinarse para responder a determinados objetos que un organismo encuentra a menudo y que son relevantes para su comportamiento. Para resumir, las “relaciones entre la información previa acumulada en la memoria y la información nueva” (Vilatuña Correa, 2012, pág. 139) son las que constituyen y renuevan nuestro entendimiento del mundo.

Pues bien, la comprensión de la experiencia como acontecer sensorial, temporal y espacial de un sujeto me es de particular interés, ya que se alinea de manera elocuente con la práctica de la instalación. Es mi parecer, además, que el sujeto encarnado funge como explicación eficaz de lo que hace posible la experiencia estética como acto de intelección a partir del objeto artístico perceptible. Asimismo, pienso que involucrar la intersubjetividad como elemento importante para la aprehensión del mundo encuentra ecos en la noción de la teoría como discurso público sobre el arte. El cual permite ampliar la comprensión del mismo más allá de la vivencia personal. De igual forma, la idea de que la memoria es esencial para construir un sentido del mundo me resulta notable, pues en la instalación suele ser la materia habitual resignificada la que está presente.

2.3 El espacio corporizado

Si acepto los postulados de la fenomenología de la percepción, es porque parto de que cada ser humano es “*cerebro corporizado* [,] una integralidad manifiesta entre el cuerpo y el cerebro [que forma un] complejo entramado sistémico denominado mente, que – como podemos concluir – no está únicamente en la cabeza” (Vilatuña Correa, 2012, págs. 130-131) Así, no es mi entender que cada individuo sea una consciencia impersonal y atemporal que ocupa un cuerpo, sino que es un cuerpo que genera su consciencia. Por ello me es fundamental para esta investigación la idea del espacio como experiencia corporal.

La noción del espacio geométrico, como parte de las matemáticas, se inscribe en las ciencias formales que poco o nada se preocupan por las relaciones de la realidad sensible para proponer sus postulados y teorías (Bunge, 1976). Por lo que carezco

de interés para abordar el espacio desde ese ámbito. Este enfoque geométrico será el de un espacio abstracto y conceptual, representable a través de grafismos y modelos. Por el contrario, me interesa la noción de que “no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 119); que el espacio se modela por medio de las experiencias corporales. “En el espacio *mismo* y sin la presencia de un sujeto psico-físico, no hay ninguna dirección, ningún interior, ningún exterior” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 220), y nuestro hablar del espacio viene significado sólo a través del cuerpo. Referir una palabra-concepto como “arriba”, “afuera”, o “entre”, es usarla como palabra-espacio que contiene en sí un emplazamiento que ya hemos vivido.

El espacio “perceptible sensiblemente” (Heidegger traducido por Barañano Letamendia, 1983, pág. 145) se halla también en los textos de Heidegger *El espacio y el arte* y *Construir Habitar Pensar* (traducidos por Barañano Letamendia, 1983), donde se expone que el espacio en la comprensión humana nunca existe como un ente amorfo o vacío inerte. Es en cambio, un lugar inaugurado por objetos que dan señal del habitar humano, colmado de las significaciones que le otorgamos. En este sentido, al erigir y cuidar unas determinadas construcciones, se congrega el espacio a su alrededor, para volverlo un sitio con carácter propio a través de las implicaciones de sus elementos que “modelan el espacio interior y el ritmo de la vida” (Kepes, 1969, pág. 169). Pero la sola acción de habitar es ya una construcción, incluso el vacío en el arte aparece no como una carencia sino “un acto fundante que busca forjar lugares” (Heidegger traducido por Barañano Letamendia, 1983, pág. 150). De manera que el cohabitar humano genera ciertas lógicas espaciales, resultantes a menudo del correlato corporal: las acciones que cada lugar permite o no realizar.

Desde la perspectiva del espacio como lugar significativo por la experiencia corporal que ofrece, Bachelard (1975) se acerca al valor de cada espacio desde la poesía. Porque la poesía no es exclusividad del lenguaje sino una reinterpretación o reinención del imago a través de cualquier medio. Propone que el habitar infantil es el que marca la pauta para los subsiguientes y que nuestras memorias corporales nos hacen querer reencontrar la casa primera. Hall (2003), preocupado por los

efectos que el espacio urbano puede tener sobre el comportamiento humano, reconoce que el espacio constituido por lo que consideramos como un sentido separado de otros, tiene su propio carácter. Es decir, que el espacio auditivo es distinto del térmico, que a su vez ambos son diferentes del espacio visual y así sucesivamente. De manera que el espacio habitado se constituye como por una superposición de espacios de distintos caracteres a los que cada cultura enseña a prestar un distinto grado de atención que incluye y excluye informaciones de diversos tipos.

Así, “El espacio habitado trasciende el espacio geométrico” (Bachelard, 1975, pág. 79), a partir de la vivencia se construyen los sentidos que la acción o el reposo nos indican en cada lugar. Cada cosa y emplazamiento tiene su lógica espacial propia según el habitar que hacemos en o con ella. Es aquello que Hall refiere como “espacio de caracteres fijos [que organiza] las actividades de los individuos y los grupos. Comprende manifestaciones materiales tanto como normas ocultas, interiorizadas” (2003, págs. 127-128). Así como anteriormente decía que la cultura modela la percepción, también es cierto que la cultura moldea nuestras experiencias y por lo tanto nuestras conceptualizaciones del espacio.

Pero “*Imaginar será siempre más grande que vivir*” (Bachelard, 1975, pág. 122), de modo que el imago del espacio no se corresponde exactamente con lo percibido, y cada persona posee una topo-filia particular en que los lugares que habita se entraman con sus afectos. Esto es una tendencia humana a “organiza[r] el caos [...] mediante la formación de conjuntos espaciales significativos” (Kepes, 1969, pág. 265) construidos mediante la función de habitar. Por consiguiente, el sentido interno de cada espacio está fundado en lo que este permite hacer, pero también influyen sobre él muchas otras circunstancias personales relacionadas a la historia de vida y los estados de ánimo de cada habitar particular.

“La sensación que el hombre tiene del espacio está relacionada muy de cerca con su sensación de sí mismo, que es una íntima transacción con su medio” (Hall, 2003, pág. 83), hacer énfasis en el espacio como asunto corporal, puede ser entendido como una reacción frente al aceleramiento en el uso de tecnologías que desdibujan

los límites humanos del tiempo y el espacio. Lo cual provoca que “el espacio urbano [se convierta] en un lugar de tránsito más que de relaciones humanas.” (Gallinal Moreno, 2008, pág. 162), la separación entre humano y entorno dio pie en el ámbito artístico a propuestas que se enfocan en las relaciones entre la plástica, el cuerpo humano y el espacio, lo que permite “hablar de conceptos como la corporeidad del espacio y la espacialidad humana, en virtud de la relación ontológica entre el hombre y el espacio.” (Gallinal Moreno, 2008, pág. 167).

Contra el “espacio mass-mediático de distancias y duraciones desvanecidas” (Gallinal Moreno, 2008, pág. 162), donde la visualidad prevalece y por el excesivo uso de la imagen, ésta paradójicamente, se disipa, surgen las “estéticas multisensoriales” (Reyes Sánchez, 2014, pág. 75). Estas consideran los contenidos perceptivos como la materia esencial que constituye “la experiencia sensorial propuesta por los trabajos en conjunción con sus implicaciones emotivas, éticas y políticas.” (Reyes Sánchez, 2014, pág. 76). En ellas, el espacio, el tiempo y la materia se perfilan como generadores de sentido de las obras de arte que utilizan más recursos que los visuales, en una “mezcla intersensorial, una fusión de dos o más experiencias sensoriales” (Kepes, 1969, pág. 193). Por lo tanto, es el encuentro más que el análisis, la herramienta principal para conocer la obra de arte, ya que “Mientras que, en general, solo podemos comunicar algo *acerca* de la percepción, el arte comunica *a través de* la percepción.” (Rebentisch, 2018, pág. 104), ofreciendo la obra de arte no ya como objeto para ser contemplado sino como acontecimiento para ser vivido. Por medio de la presencia fenomenal se trastoca por un momento el orden del marco referencial arbitrario que se llama cultura para invitar a una experiencia estética con todos los sentidos.

Resumiendo lo planteado, la relación entre la humanidad y el espacio se expresa en las configuraciones múltiples que se hacen de él. Me interesa aquí insistir además en que el espacio se percibe no sólo por su apariencia visual sino por la de todos los sentidos, “sucesos que ocurren en múltiples niveles, muchos de los cuales no son visibles” (Hall, 2003, pág. 107). Desde las reverberaciones y silencios que configuran los sonidos al rebotar o ser absorbidos es las construcciones, los aromas que emite cada lugar según su función o las sensaciones corporales de apertura o

encierro que estas construyen. Incluso las sensaciones térmicas que se presentan en cada lugar constituyen el sentido que hacemos de ellos. Todo esto se encuentra de manera clara en la práctica de la instalación, donde se conjugan numerosos estímulos en configuraciones espaciales y temporales muy específicas, que responden al sentido deliberado que les artistas buscan fundar allí.

3. Cildo Meireles.

En la extensión de este capítulo se hará una breve introducción al artista Cildo Meireles y su obra. Posteriormente se describirán de manera cualitativa tres instalaciones suyas desde mi comprensión vivencial de ellas.

3.1. El contexto de Meireles.

Cildo Meireles nació en Rio de Janeiro, Brasil en 1948 y es considerado uno de los artistas contemporáneos brasileños más influyentes. Su infancia y juventud se repartió entre Rio, Goiânia y Brasilia, que en ese momento era una ciudad nueva. Al recordarla, Meireles la ve como

una especie de alianza entre la élite económica y la izquierda. Hay un lado utópico, idealista que es muy bello. Pero al mismo tiempo tiene una carga muy grande de ingenuidad. Es como pensar que el ministro va a habitar un piso y su motorista el de al lado. (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 26).

Su carrera artística se extiende a lo largo de cinco décadas en las cuáles ha desarrollado una producción diversa con obras que no siguen un estilo determinado ni una solución formal única. Desde esculturas hasta acciones, Meireles no duda en utilizar todas las herramientas que tiene a su disposición.

La práctica artística de Meireles muestra una serie de influencias de su entorno, que, si bien no explican su obra por sí mismas, pueden ser una antorcha para arrojar luz sobre ella. En entrevista con Nuria Enguita, Meireles señala que en la década de 1950 “Brasil vivió un momento cultural muy rico”, con el Cinema Novo “que aparece en los años 54/56 con *Rio 40º* y *Rio Zona Norte* de Nelson Pereira dos Santos” (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 24), el movimiento Concretista de São Paulo y su posterior disidencia en el Movimiento Neoconcreto, así como la Bossa-Nova en el ámbito musical.

Sin embargo, el golpe militar de 1964 da inicio en Brasil a los gobiernos militares que se extenderían hasta 1985 (Fernandes, 2019) y que mostrarían su faceta represiva a partir de 1968 con la publicación del Acto Institucional No.5. Este fue una herramienta que daba legalidad jurídica a los actos represivos, permitía al presidente establecer un receso indefinido del Congreso y cualquier otro órgano

legislativo en nivel estatal y municipal, terminar mandatos de diputados, senadores y concejales, y suspender los derechos políticos de todos los ciudadanos durante diez años. (Sousa , s/f)

3.1.1. Meireles en su contexto político.

La coincidencia entre el golpe y los gobiernos militares y el inicio de la carrera de Meireles da paso a una interpretación política de sus obras, y aunque es cierto que muchas son afectadas por el sistema político, todas tienen su propia problematización y desarrollo (Basualdo, 1997). Durante los primeros años de su producción Meireles se dedicaba a dibujar, influenciado por el arte africano, sin embargo, la situación política comenzó a afectar incluso sus dibujos que pronto desarrollaron un parecido a cascos militares. Después de esto surgieron los *Espaços Virtuais: Cantos*, 1967-68, dibujos (Figura 12) y construcciones (Figura 13 y Figura 14) que mostraban su preocupación por el problema de las relaciones espaciales y se basaban en los principios euclidianos (Meireles & Morais, 2008, pág. 11).

Empero, cabe señalar 2 obras afectadas por situaciones políticas muy específicas: la primera es *Arte física: Caixas de Brasília/Clareira*, 1969 (Figura 15), acción que consistía en encender un fuego al lado del lago artificial de la ciudad y que fue interrumpida por los militares, que usaban la torre de televisión como punto de vigilancia. La segunda es *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970 (Figura 16), acción que hace referencia a Joaquim José da Silva Xavier, independentista del siglo XVIII cuya imagen los militares querían recuperar como heroica; y cuya realización, que consistía en prender fuego a 10 gallinas vivas atadas a un poste, fue criticada por un diputado (IVAM Centre del Carne, 1995).

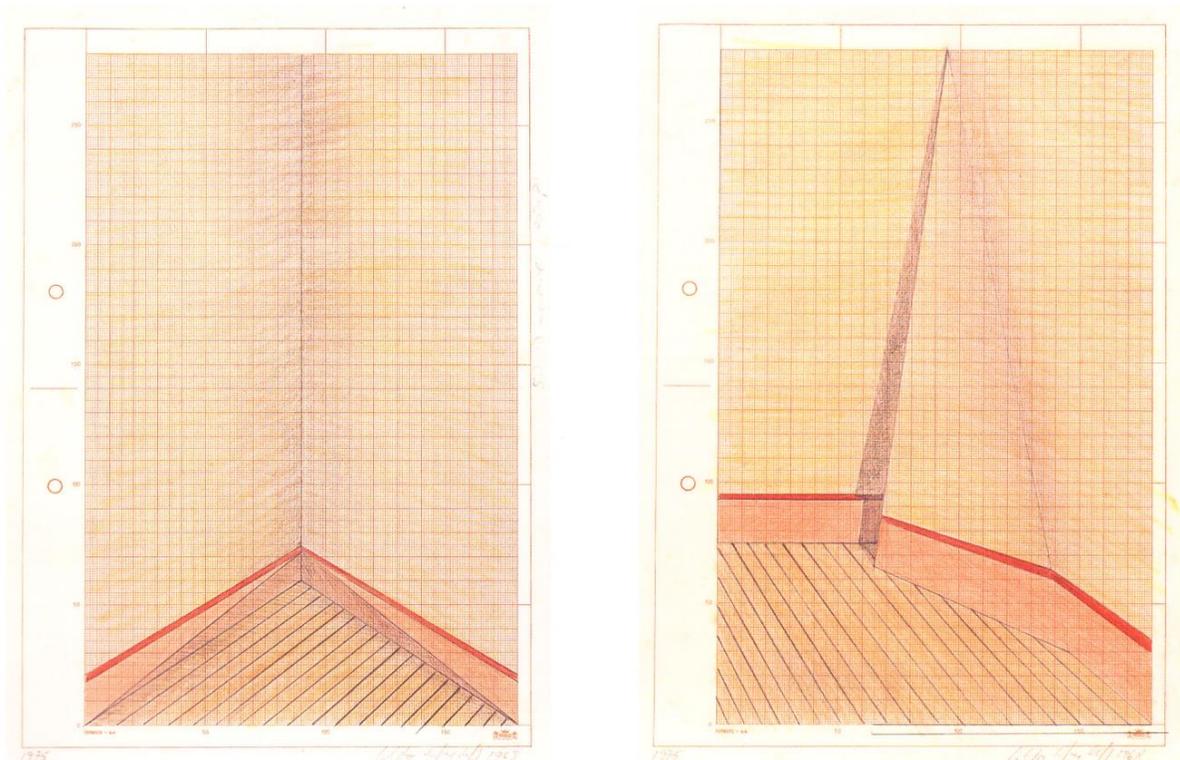


Figura 12 *Espaços virtuais: Cantos*, Cildo Meireles. 1968. Tinta y lápiz sobre papel milimetrado. 32*23 cm.
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 22



Figura 13 *Canto II*, Cildo Meireles. Madera, lienzo, pintura, suelo de tarima.
305*100*100 cm.

Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 21

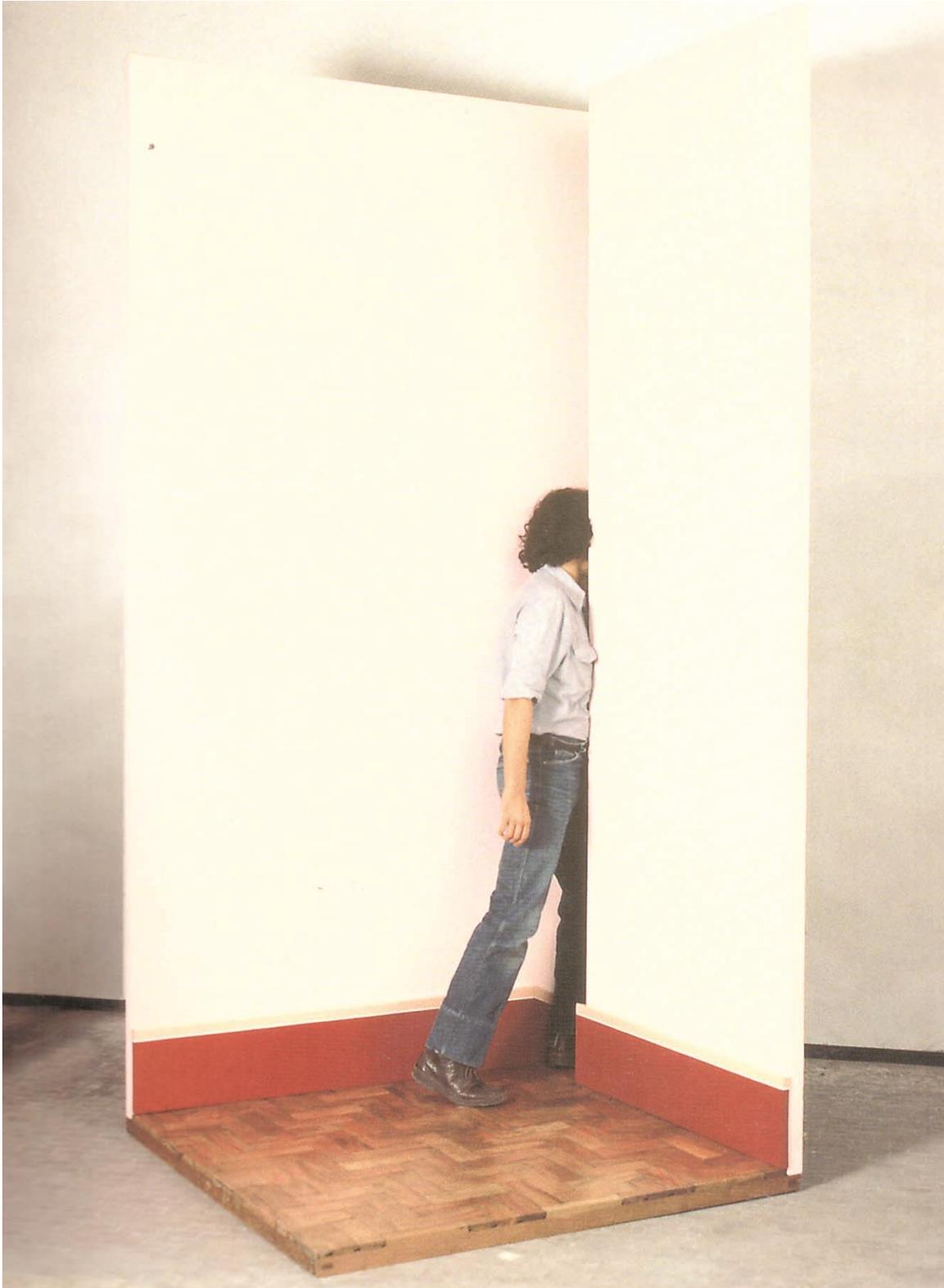


Figura 14 *Canto IV*, Cildo Meireles. 1967-68/1974. Madera, lienzo, pintura, suelo de tarima. 305*100*100 cm.
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 23



Figura 15 *Arte física: Caixas de BRasília/Clareira*, Cildo Meireles. 1969.
Secuencia de fotografías y mapas; tres cajas de tierra. Fotografías, 60*90 cm. Mapa,
60*80 cm. Cada caja, 30*30*30 cm.
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 49

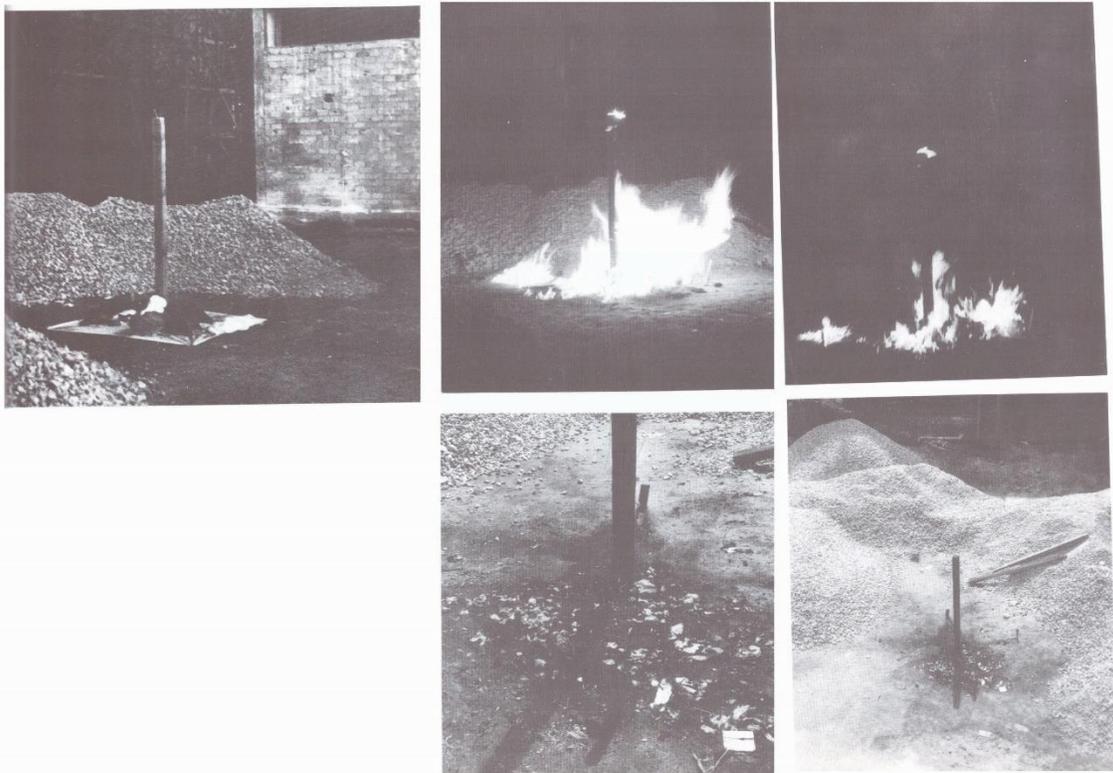


Figura 16 *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político*, Cildo Meireles. 1970.
Fotografías documentales de la acción.
Fuente: IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 121-123

El régimen militar afectó la vida cultural y artística en Brasil a través de la censura, evidenciada en la invasión de la Universidad de Brasilia por tropas federales en 1965. O el desmontaje de una exposición en el Museu de Arte Moderna de Río¹⁶, a instancias de la policía política y que generó el boicot a la Bienal de São Paulo por más de 10 años (IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 20-21). Este ambiente represivo puede explicar la fecha de varias obras, como la instalación *Eureka/Blindhotland*, 1970-75 (Figura 17), el performance *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-79 (Figura 18), o la instalación *Desvio para o vermelho*, 1967-84 (Figura 19, Figura 20 y Figura 21), que señalarían el momento en que la idea surgió y su realización física. Si bien este desfase está ligado a todo proceso de producción, también puede entenderse como reflejo de las restricciones bajo las que el ámbito artístico debía actuar (Meireles & Morais, 2008, pág. 12).

Las *Inserções em Circuitos Ideológicos* de 1970, *Projeto Coca-Cola* (Figura 22) y *Projeto Cédula* (Figura 23) funcionan como una forma de distribución de información no oficial a través de sistemas establecidos y aceptados que a la vez los cuestiona (IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 140-155). En *Projeto Coca-Cola*, las botellas de vidrio vacías eran intervenidas con mensajes subversivos como “Yankees go home!” o las instrucciones para realizar un coctel molotov (Meireles & Morais, 2008, pág. 17) y vueltas a poner en circulación para ser reutilizadas. Estos mensajes hacían referencia al apoyo que los militares habían recibido por parte de Estados Unidos para dar el golpe de estado contra el presidente Goulart (Pigna, 2015). Así como al imperialismo cultural de Estados Unidos sobre América Latina, del cual las botellas de Coca-Cola se constituyen como símbolo evidente.

En *Projeto Cédula*, eran billetes sobre los que se estampaba el mensaje “Quem matou Herzog?”, en referencia a la muerte de Wladimir Herzog, periodista que había sido llevado a interrogatorio y supuestamente se colgó con su propia corbata en la celda la misma tarde (Basualdo, 1997). Al igual que las botellas, los billetes intervenidos eran devueltos a su sistema de circulación bajo el entendido de que continuarían siendo utilizados, ya que los usuarios del circuito no los retendrían ni

¹⁶ De la cual surgiría una representación para la Bienal de París de 1969.

los destruirían y reemplazarlos sería muy costoso para el estado o la empresa (Meireles & Morais, 2008, pág. 14).



Figura 17 *Eureka/Blindhotland*, Cildo Meireles. 1970-1975. Caucho, red de pescar, metal, corcho, madera y audio. 400*700*700 cm.
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 111, 113



Figura 18 *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, Cildo Meireles. 1973-79. Duración, 24 horas. Fotografías documentales de la instalación acción en el Centro Cultural Cândido Mendes, Río de Janeiro, 1979.

Fuente: IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 115, 117 ; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 82-83



Figura 19 *Desvio para o vermelho: I. Impregnação*, Cildo Meireles. 1967-1984.
 Habitación blanca, objetos rojos. 300*1000*500 cm.
 Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 120-121

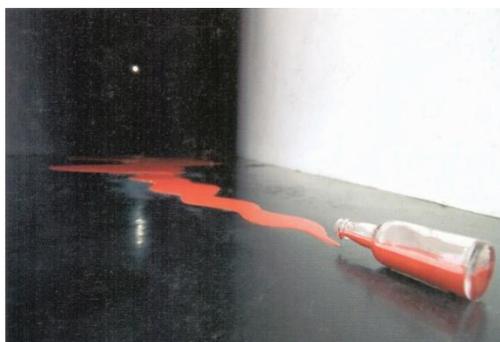


Figura 20 *Desvio para o vermelho: II. Entorno*, Cildo Meireles. 1967-1984.
 Habitación a oscuras, botella de cristal, pintura roja. 300*250*500 cm.
 Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 129



Figura 21 *Desvio para o vermelho: III. Desvio*, Cildo Meireles. 1967-1984.
 Habitación a oscuras, lavabo de porcelana blanca instalado con inclinación, grifo de metal, líquido rojo que fluye. 300*1000*500 cm.
 Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 131



Figura 22 *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, Cildo Meireles. 1970. Texto transferido sobre cristal. Cada una, altura: 25 cm, diámetro: 6 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 62, 65



Figura 23 *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula*, Cildo Meireles. 1970 y 1976. Tinta sobre billetes de curso legal. Cada uno, 7*15 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 66-67

3.1.2. El contexto cultural de Meireles.

La obra de Meireles ha resistido el encasillamiento en etiquetas como ‘arte brasileño’ y esto se debe en gran parte a la propia visión que el artista posee de Brasil:

La brasilidad es más un ansia que una cuestión. Cada vez que empezaba a pensar en lo que sería ser brasileño chocaba siempre en la imposibilidad de no ser brasileño. [...] En Brasil las raíces están muy presentes pero a la vez son cosas muy abstractas porque se puede hablar de indios, africanos, portugueses, europeos, japoneses... Existe una mezcla muy extraña. Y eso traza una realidad singular. (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 41).

Aunque “Nadie se ha movido suficiente para decir que conoce Brasil” (Meireles & Morais, 2008, pág. 2), las mudanzas que experimentó en su vida le permiten hacer referencia a temas intrínsecamente brasileños sin caer en lo caricaturesco ni estereotípico, en las que procura explorar la complejidad de sus circunstancias. Por ejemplo, *Missão/Missões (How to build cathedrals)*, 1987 (Figura 24), formada por “una zona de suelo cubierta de monedas y una cubierta de osamentas unidas entre sí por una columna de obleas”. Obra creada para una exposición conmemorando el momento histórico de Brasil en que los jesuitas fundaron los siete pueblos de misiones (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 126).

O *Cruzeiro do Sul*, 1969-70 (Figura 25):

Un cubo de 9 mm de arista, compuesto de dos secciones transversales: una de pino, otra de roble, árboles que representaban entidades míticas en la cosmología de los tupis, entidades estas cuya correlación [...] proporcionaba la aparición del fuego –por fricción entre las dos maderas–. (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 108).

Las maderas específicas con carga simbólica para los tupis, llevan la conversación hacia derroteros sobre el lugar de dicho grupo en Brasil; donde, al igual que en el resto de América Latina, los grupos indígenas siguen siendo marginados como consecuencia de la colonización.

Meireles habla del miedo como material de muchas obras, usándolo como un estimulante de los sentidos: al tener miedo los sentidos se agudizan (Farmer, 2000, pág. 38). Esto puede interpretarse como eco del miedo subyacente a la vida en una dictadura que utiliza la tortura y el asesinato contra sus disidentes. A pesar de que su obra suele referir situaciones específicamente brasileñas, los problemas que presentan son difícilmente exclusivos de ese país. *Missão/Missões* por ejemplo, sirve como comentario para la tragedia creada por la conexión entre el poder económico y el religioso no sólo en Brasil sino de manera global.



Figura 24 *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, Cildo Meireles. 1987. Aprox. 600,000 monedas, 800 hostias para comulgar, 2,000 huesos, 80 adoquines y tela negra. 235*600*600 cm.

Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 100-101

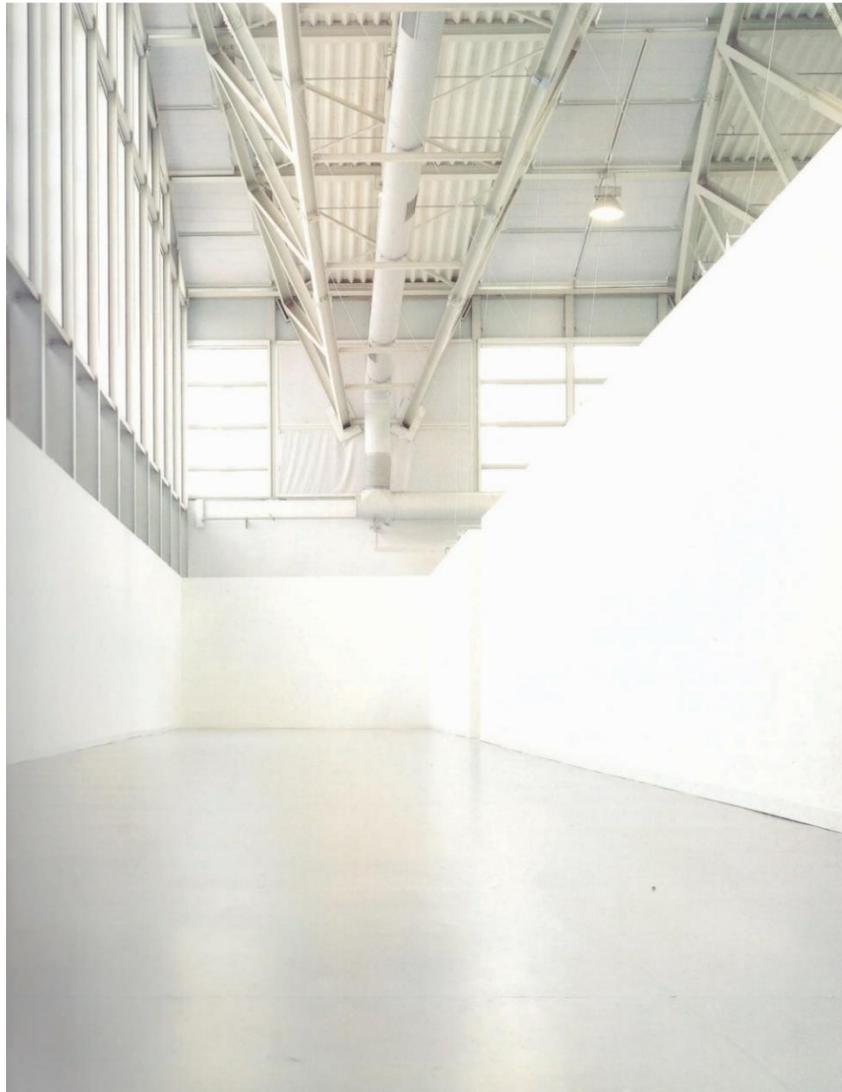


Figura 25 *Cruzeiro do Sul*, Cildo Meireles. 1969-1970. Cubo de madera: una mitad de pino, la otra de roble. 0.9*0.9*0.9 cm
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 58-59

3.1.3. Contexto artístico.

A pesar de la similitud formal con los ready-made de Duchamp, Meireles piensa las *Inserções* como objetos accionados en dirección opuesta, pues los ready-mades “eran una culminación de la historia del objeto en el sistema clásico del arte. Sería una atribución del artista” (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 28). Mientras que las *Inserções* van hacia el anonimato del autor, podrían ser replicados por cualquier persona y circulan libremente, en oposición al ready-made que se separa de su función para entrar en el ámbito artístico. El accionar de los objetos fuera del contexto artístico apunta a la problematización del lugar del arte en la sociedad y su des-objetificación. Aunque en exposiciones se muestran botellas y billetes específicos, la presencia de estos objetos no constituye la obra en sí misma, pues esta se basa en la circulación y el encuentro con los usuarios del circuito (Meireles & Morais, 2008, pág. 16).

Las *Inserções* también pueden entenderse como arte conceptual, que en palabras de Meireles: “era un desafío fascinante, llegar a esa situación, la de la oralidad como soporte” (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 28). Sin embargo, Meireles se resiste a inscribirse dentro de esta práctica al encontrar “discursos verbales terriblemente áridos”, prefiriendo la “seducción inmediata” del objeto de arte. “Si un objeto tiene una carga poética suficiente para ser considerado un objeto de arte debería ser comprendido por cualquier persona, aunque no dispusiera de la información.” (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 30). Meireles ve al conceptualismo como una posibilidad para hacer arte aun cuando no se tienen las condiciones económicas o técnicas para ello, y entiende su desarrollo en Brasil como la posibilidad de apropiarse las situaciones precarias y darles un enfoque positivo (Meireles & Morais, 2008, pág. 24).

La práctica de arte conceptual de artistas brasileños tiene una diferencia fundamental con las obras de artistas europeos y estadounidenses: las obras de artistas de Brasil suelen tener un fundamento político (Meireles & Morais, 2008, pág. 22). Debido sin duda a que, en palabras de Meireles: “hubo un momento en el que los acontecimientos políticos y sociales nos atropellaron, no a mí, sino a toda la sociedad brasileña.” (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 31). Sin embargo, esto no

significa que todas las obras fueran intencionalmente políticas. Por otra parte, es un argumento generalizado que los artistas conceptuales de Brasil tienen un “vocabulario de formas más sensuales y accesibles que sus contrapartes británicos y estadounidenses” (Dezeuze, 2009, pág. 182). Esta aseveración pone de manifiesto los diferentes “mundos perceptuales” (Hall, 2003, pág. 99) que habitan artistas y públicos; lo que para una artista puede ser intuitivo, puede no serlo para sus audiencias.

Por otra parte, el Neoconcretismo es una marcada influencia en el arte de Meireles. Este es un movimiento artístico desarrollado en Brasil que se oponía a las actitudes racionalistas, científicas y mecanicistas del arte Concreto. Buscaba expresar la complejidad del hombre entendiendo a las obras no como máquinas ni objetos, sino como cuerpos, seres que deben ser abordados fenomenológicamente y buscan trascender en lo racional tanto como en lo sensorial (De Castro, 2015). Reconocer el cuerpo como esencial para la comprensión de la obra, no sólo en su faceta física sino también en la social.

El propio Meireles nombra a Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 - Río de Janeiro, 1988), firmante del Manifiesto neoconcreto, entre la genealogía para su trabajo (Meireles & Morais, 2008, pág. 20). Así como su participación durante 1962-63 en un curso de la Fundación Cultural del Distrito Federal que en ese momento dirigía Ferreira Gullar (São Luís, Maranhão, 1930 - Río de Janeiro, 2016), uno de los teóricos del movimiento (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 17). El linaje del neoconcretismo se observa en obras como *Eureka/Blindhotland*, 1970-75, donde es necesario tomar físicamente las esferas para experimentarlas de primera mano y comprobar sus variadas densidades (IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 56-64).

Así mismo, cabe señalar ecos del minimalismo en algunas obras de Meireles, notablemente *Cruzeiro do Sul*, 1969-70, al estar planeado para constituir una exposición por sí solo, “que ocuparía un área como mínimo de 200 metros cuadrados.” (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 108). Manifestando interés por las relaciones entre obra, espacio y espectador; además de ser formalmente similar a

los cubos del minimalismo estadounidense como *Trabum*, 1977 (Figura 26), de Carl André (Quincy, EEUU, 1935).

La proximidad de Meireles al arte minimal surge de “sus aspectos constructivos, geométricos”, de “trabajar con esa relación de límite, que va de $-\infty$ a $+\infty$ ” (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 40). En *Cruzeiro do Sul* se explora el límite hacia la menor cantidad de material posible para construir una situación, al igual que en los *Condensados* de 1970 (Figura 27 y Figura 28), en que un solo grano de arena o un mapa y tierra incrustados en anillos *re-presentan* otros trabajos (IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 106-107). Así, se propone la discusión sobre el límite material mínimo para una obra de arte, un desierto o una frontera.

Como artista contemporáneo, Meireles muestra una variedad de soluciones y evita el encasillamiento como artista local o nacionalista, creando una sensación de globalidad aún en contextos específicos:

No podría restringirme casi religiosamente a ciertos temas o procedimientos. Ni podría renunciar a la libertad de experimentar con nuevos materiales, procesos o preguntas. Cuando comienzo un trabajo nuevo, siempre prefiero el riesgo de empezar desde cero. Claro, siempre estamos influenciados por lo que hicimos antes, igual que, de alguna manera, siempre estamos influenciados por lo que han hecho o aún hacen otros artistas que admiramos. Todos somos un poco como caracoles, cargando siempre nuestra casa, nuestro universo. (Meireles & Morais, 2008, pág. 40)

Algunas obras requieren de su contextualización a través de textos de sala para poder ser comprendidas en sus dimensiones históricas, culturales y artísticas. Pero su materialidad y el énfasis en la “seducción del no especialista” (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 30), presentan obras accesibles aún a quienes no conocen el contexto en que estas fueron creadas o al que se refieren.

A pesar de que cada trabajo se origine en “un recuerdo temprano o una experiencia ordinaria” (Menezes, 2009, pág. 6), Meireles trata de distanciarse de una concepción del arte como autobiografía de su autor para pensar su trabajo como

una posible expresión de cualquier persona. Reconoce que “ningún trabajo resiste a la autobiografía”, pero procura “establecer un repertorio de objetos que sean simultáneamente sustancia y símbolo – un repertorio familiar.” (Meireles & Morais, 2008, pág. 26).

Materiales y objetos que pueden ser cotidianos a aquellos que se encuentran con sus obras, pero libres del fetiche de la memoria, llevados a las esferas de lo posible y lo inminente. No el objeto precioso que debe ser conservado sino la experiencia que sucederá al encontrarse con el espectador.



Figura 26 *Trabum (Element Series)*, Carl Andre. Concebida 1960, Ejecutada 1977. Abeto Douglas. Nueve unidades, cada una: 30.5*30.5*91.4 cm; 91.4*91.4*91.4 cm en total.

Fuente: THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, s.f.



Figura 27 *Condensado I – Deserto*, Cildo Meireles. 1970. Oro amarillo, zafiro blanco, un grano de arena. 2*2*2 cm.
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 50



Figura 28 *Condensado II – Mutações geográficas: Fronteira Rio-São Paulo*, Cildo Meireles. 1970. Tierra, oro blanco, ónice, amatista, zafiro. 2.2*2*2 cm.
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 50-51

3.2 Instalaciones sensoriales de Cildo Meireles.

Se han citado ya múltiples obras de este artista, por lo que ahora procederé a hacer un recuento descriptivo más detallado de 3 instalaciones en que el espectador se encuentra con estímulos sensoriales no visuales que resultan esenciales al sentido de la obra. “Del mismo modo que hay un progreso del proceso del pensar, también hay una evolución de la comprensión sensorial [...] con lo cual se hacen más amplias y profundas las experiencias humanas” (Kepes, 1969, pág. 101), y esta es una de mis razones para indagar las implicaciones de lo no-visual en el fenómeno instalativo. Incluso, puede entenderse que el avance de cada uno de dichos procesos es recíproco al otro, en función de la “identificación muy íntima entre la idea que el hombre se hace de sí mismo y el espacio que habita” (Hall, 2003, pág. 220)

Partiré desde las premisas de la fenomenología de la percepción, mi objetivo no será llegar a unas conclusiones rígidas respecto al significado de la obra; sino describir mi vivencia de las mismas para posteriormente explorar el pensamiento que ésta ha desatado. Ir de la experiencia subjetiva a la experiencia estética, que como se verá, resulta siempre en esa oscilación entre lo sentido y lo pensado. Asimismo, la narración que pretendo surge desde el entendimiento de la instalación como espacio y el espacio como experiencia corporal, es decir, de lo referido en el primer y segundo capítulos de este trabajo.

3.2.1 O Sermão da Montanha: Fiat Lux, 1973-79 (Figura 29).

Superficie de 60 metros cuadrados, aproximadamente, rodeada por ocho espejos de 1,60 m por 1,20 m, en cuya superficie están escritas ocho bienaventuranzas del Sermón de la Montaña (Mateo 5, 3-10). En el centro de esa superficie, apiladas, 126.000 cajas de cerillas. El suelo está revestido de lija negra. El sonido por la fricción de los pies sobre la lija fue grabado y amplificado. En este trabajo también participaron cinco actores. Realizada el 25 de abril de 1979, en el Centro Cultural Cândido Mendes, en Río, la exposición duró solamente veinticuatro horas. El proyecto, original de 1973, aparece como un comentario sobre el miedo y sobre la institución de la violencia, y caracteriza un período de la

reciente historia de Brasil. Hubo tres tentativas de exposición. La primera en São Paulo (1973), en una galería particular, cancelada tres semanas antes de la inauguración, por una inesperada decisión de los responsables de la galería. Este caso se repitió en Río de Janeiro, en 1975, en otra galería particular, y en 1978, en el Museu de Arte Moderna, cancelada esta vez a causa de un incendio. (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 114).

Iniciar con las descripciones fácticas, al estilo de una ficha técnica, parece decir lo que necesitamos saber para conocer una obra, pero no es suficiente para comprenderla en profundidad. Su apariencia como lenguaje hablado introduce ya una traducción de la obra, que si bien incluye referencias a materias específicas: cerillos, lija, espejo, no termina de hacer el sentido real de la misma. Incluso, como en esta cita, a veces introduce un comentario respecto al significado de la instalación. Sin embargo, si “soy mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 167), se hace notorio que el lenguaje es el filtro de lo comunicable entre sujetos, mientras que la experiencia directa de la obra apela a mi corporalidad. Es decir, al visitar una obra que es espacio, como es la instalación, sólo es posible vivirla con el cuerpo propio y la comparación de notas con otros que la han visitado es un acontecimiento posterior.

Pues bien, he decidido comenzar con esta instalación y en la manera particular de la descripción que alguien más ha hecho de ella, pues esta no ha sido una de las obras que he visitado, de modo que sólo la conozco a través de sus documentaciones. Este es el punto decisivo en mi comprensión de la misma: el discurso que puedo generar de ella es un discurso secundario, pues no la he apropiado primero por medio de mi cuerpo. Por lo tanto, cualquier cosa que pueda yo decir se basa limitadamente en las visualidades que de ella encuentro y a las proyecciones que hago en mi cuerpo sobre las sensaciones que supongo ofrecen los elementos descritos en la obra. Puedo imaginar cómo es caminar sobre lija, o intentar una proyección del volumen de 126 000 cajas de cerillos, buscar el texto del Sermón de la Montaña, ... Pero la suma de estos elementos atomizados no equivale a la presentación sintetizada que la obra hace de ellas. No puedo recrear

la obra en mi cuerpo ni mi mente, porque de entrada tendría que recrearla en el mundo.

De cualquier modo, imaginar no es percibir, por lo que la representación mental que me haga de ella resultará estéril como suelo sobre el que se realicen las abstracciones de la intelección. Claro que puedo pensar en las relaciones entre los elementos de la obra y su relación conmigo mismo, especular la centralidad como condición para la vigilancia y los espejos como signo de la visión que reiteran el argumento. Incluso imaginar que el cuarto rodeado de espejos presenta una multiplicación espacial que modifica la percepción del mismo. De igual manera puedo concebir la lija del piso como evocación de la que se halla en las cajas de cerillas para encenderlas y la acumulación de lo flamable como una tragedia a punto de suceder. Pero hay aún significados potenciales que se escapan a mi comprensión, por no haber asistido a la obra. La presencia de actores, cuyo aspecto hace pensar en la policía secreta, funge para mí como refuerzo de los mismos temas de restricción, peligro inminente y vigilancia; pero sus acciones me son desconocidas. No podré hacerme un sentido de su presencia cuando mi único conocimiento de ellos es su apariencia y un solo gesto congelado en una foto.

Pienso y escribo respecto de todo ello como observador ajeno, sin haber sido afectado por las sensaciones del lugar. No conozco de primera mano la fricción de caminar sobre lija, ni cómo esta sensación se conjuga con el sonido amplificado de la grabación en el espacio cerrado. Mi pensamiento se realiza como dislocado de mi cuerpo, desde un lugar que siempre se presume separado de lo afectivo y en esta instancia puede que así sea. Los sentidos que vislumbro se desplazan de las cosas mismas, puedo apreciar su contundencia, pero no sus sutilezas. Es como si yo mismo me abstrajese de mi cuerpo hacia su concepto y efectuara el sentido sólo en ese medio, en vez de en la realidad. Hay un desapego hacia la obra como acontecimiento y quedan muchos vacíos en el sentido que le podría dar.

Así, para mí queda claro que sin importar la exactitud de las descripciones que alguien más haga de la obra, los documentos textuales y visuales que de ella pueda reunir, jamás podré pensarla en los mismos términos que si la hubiese visitado. Por

supuesto que la experiencia estética no es una simple experiencia subjetiva, sin embargo, entiendo que ésta depende de un objeto artístico público y perceptible. Es por eso que hablar de obras que involucran estímulos no-visuales, cuya materialidad y efecto es difícil de reproducir en medios audiovisuales, me veo en posición de proponer que la experiencia directa de la obra es esencial para detonar la experiencia estética en el sujeto.

En otro orden de ideas, debo señalar que esta primera instalación que he referido no fue incluida en la exposición retrospectiva de Cildo Meireles que realizó la Tate Modern de Londres, entre octubre de 2008 y enero de 2009. Que se exhibió también en el Museu d' Art Contemporani de Barcelona, España entre febrero y abril de 2009. Y en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, entre julio de 2009 y enero de 2010, que es donde yo visité las dos obras que citaré a continuación. Imagino que la exclusión de esta obra de dicha exposición, responde a que presentaría una descontextualización importante de la misma; considerando su accidentada historia de exhibición que asumo responde a su circunstancia política. Sin embargo, he decidido incluirla en este trabajo ante otras instalaciones más conocidas del artista y que sí formaron parte de la exhibición que visité, justamente en comparación al argumento del espacio instalativo como cuestión íntegramente corporal.

Por último, me parece importante manifestar que reconozco una posible contradicción entre el argumento de que la experiencia directa es esencial, frente a la manera de presentarlo a través del documento escrito. Sin embargo, resulta un ejercicio interesante en la expresión de aquello que a veces se me figura intraducible a la lengua. Pienso, además, que se evidenciará la posibilidad de hacer un sentido más complejo de las obras sobre la base de la experiencia corporal; sentido que me permitirá llevarlo más allá de lo que puede ser dicho hasta lo que puede ser hecho. Precisamente porque las he vivido y eso ha generado en mí una impresión mucho más duradera que simplemente documentarme sobre ellas.



Figura 29 *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, Cildo Meireles. 1973-79. Duración, 24 horas. Fotografías documentales de la instalación acción en el Centro Cultural Cândido Mendes, Río de Janeiro, 1979.

Fuente: IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 115, 117 ; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 82-83

3.2.2 *Através*, 1983-89 (Figura 30).

Caminar sobre vidrio roto no es el peligro que podría haber pensado, al menos no con calzado, pero tiene un estilo peculiar. Cada paso, además de ser tacto, se transforma en sonido, en un crujido que augura ruptura del suelo y en sí mismo rompe repetidamente el silencio. Andar corporal precario que se cuida a sí mismo, temeroso de cometer un desliz, caer y lastimarse; la sensación kinestésica¹⁷ se encuentra en tensión. Es vacilación del contacto entre mis pies y el piso, que la mayoría del tiempo se da a mi cuerpo como firme y cuya desestabilización de inmediato cambia toda mi actitud ante la escena. Porque, además, en esta escena particular la permanencia inmóvil no me interesa, el espacio me provoca a desplazarme: la tentación de una barrera se ofrece ante mí como obstáculo para ser superado.

No se trata de una sola barrera que impida mi paso, se erigen multiplicidad de verticalidades sobre la horizontal del vidrio roto y sus sensaciones. Este es el desplazamiento que me provoca, podría rodear rejas y vallas, pero mi rodeo no niega su existencia, más bien la refuerza, señalándola irremediabilmente con el movimiento de toda mi masa. El rodeo, conjugado con el andar precavido, forja el tiempo de mi visita y se perfila como un retraso en mis trayectorias proyectadas. Porque las barreras que modulan el espacio previenen el paso de mi cuerpo, pero no de mi mirada; ofrecen al menos translucidez cuando no transparencia. *A través*, no sólo es el título de la obra, sino un método para explorarla y estar en ella: atravesar la barrera con la mirada como la barrera atraviesa el aire.

La barricada funge como límite físico imperfecto, a la vez contundente e inútil: impide el paso, pero es constantemente superada. O quizá el juego propuesto es el del laberinto, con entradas y salidas potenciales por todos lados. Será acaso que el encierro propuesto no es para mí sino para la gran bola de celofán que se halla en su centro. Aún más, tal vez los obstáculos no forman su celda sino su marco. De cualquier manera, el centro está aquí, con todos sus valores de importancia, aunque

¹⁷ Utilizo el término *kinestesia* para referirme al sentido del movimiento, lo que Hall nombra "sentido cenestésico" (2003, pág. 217) y Kepes define como "La experiencia de movimiento, [...] provocada por la sensación de movimientos musculares." (1969, pág. 231)

en este caso, por los impedimentos para acceder a él, también con el de lo oculto. Su propia materialidad apela para mí a lo velado: ¿será que envuelve algo más que celofán en su interior? Probablemente sólo sea otra materia inútil, transparencia que en su exceso se vuelve opaca.

Este es el recuento que puedo hacer de mi vivencia, en relación con la obra mi cuerpo ya no es una cuestión secundaria sino esencial. He dejado de ser observador desinteresado y sustraído del acontecer de la obra para introducirme por completo en ella. Hago el espacio y el tiempo de la obra de manera simultánea, y lo conjugo con los de mi existencia y sus significaciones. Mi propia presencia se perfila como una modificación de este espacio no sólo para mí, sino también para cualquier otra persona con quien me encuentre allí. Pero la narración de mi encuentro no está definida en la estasis, existe siempre la duda constante: ¿realmente sentí eso, o sólo lo recuerdo así? Pues soy consciente que el tiempo de la intelección estética no se corresponde con el tiempo de asistencia a la obra (Rebentisch, 2018).

Una noción de sentido se ha construido durante mi experiencia directa de la obra, pero otros tantos se han desarrollado después como sedimentación de los hechos. Las sensaciones que la obra me ha provocado, en efecto, no se corresponden solamente con los estímulos presentes; fueron articuladas por mis experiencias con las materias que percibí, conjugadas con la espacialidad que proponían. Así, por ejemplo, ha sido mucho tiempo después que pude pensar en la sensación de caminar allí como miedo, considerando el valor del vidrio roto como material hiriente. Me permitiré ahora exponer algunos de estos sentidos que he construido en el pensamiento estético desatado por esa experiencia.

En general, el sentido de la obra me aparece como restricción poco efectiva; estatismo del encierro negado en mi movimiento. Prisión con salida posible pero precaria, una búsqueda constante por el escape de las prohibiciones. El vidrio roto me parece entonces la ruptura literal del límite, pero romperlo simbólicamente con mi transitar no hace que desaparezca, aún debo rodear vallas y cercos. El límite no se esfuma, pero se desvanece en el acto de atravesarlo con la mirada y conocer lo

que hay del otro lado. La mirada no se contiene, pero se deforma, se interponen entre ojo y objeto tantos obstáculos, que se interrumpe parcialmente algo que se antojaría tan libre o inmediato para quienes gozamos de la visión.

Como espacio, desde la incertidumbre de que la bola de celofán contenga algo en su interior, las barreras colocadas a su alrededor, e incluso el sentido de entrar o no a la obra pisando el vidrio, la centralidad se convierte en su esencia. A pesar de ser su valor operante, éste se presenta con un matiz de accesible e inalcanzable a la vez; pues las barreras no se colocan perfectamente alineadas como límite impenetrable ni tampoco flanqueando un camino hacia o desde ella. Están, ya lo he dicho, como un laberinto donde la decisión personal, la voluntad de acercarse al interior o quedarse como espectador desde la orilla, ofrece ambos valores. Hace la coexistencia ambigua de los significados que puede tener el centro: señalar como honorífico o castigo, irradiar o concentrar, atraer o repeler, contener lo nocivo o guardar lo preciado. La obra entera se concentra o se irradia desde allí, sentiría incluso que podría ampliarse infinitamente, como ondas concéntricas que hagan eco de la materia en su centro.

Por otra parte, hallo el sentido de lo descubierto: tanto celofán como vallas implican la noción de transparencia o traslucidez como veladura absurda de lo que hay detrás. Permiten que la mirada las traspase, y es en su declarada inocuidad que ocultan a plena vista: si algo se revela es porque primero estaba oculto. Lo transparente entonces se da en dicho, pero no en práctica; si su acumulación genera opacidad, ¿cuál es su sentido? El valor que pensaba tan claro se convierte en simulación, una negación dada por la afirmación. Exceso que vuelve inservible la materia, el arrugar del celofán está como gesto poco elegante comparado al cuidado del andar; quizá como comentario del desecho. La mirada curiosa no basta ya para superar el obstáculo, hay siempre algo oculto, un misterio irremediable.

Ahora bien, cualquier experiencia estética suele incitar más preguntas que respuestas y esta no es una excepción. Cada pensar o repensar que hago de esta obra me crea nuevas interrogantes sobre su significado. En cada re – imaginar, la experiencia que he vivido en ella afecta la manera en que la interpreto, y me baso

en las sensaciones que me ha provocado. Sensación aquí entendida, claro, como afectación de un estímulo ambiental sobre mi cuerpo, pero al mismo tiempo, como sentido interno que generan las sensaciones corporales en mí. Pues es claro que la materia y el estímulo podrán adquirir tantos significados posibles como personas la experimenten; y la misma situación provocará sentidos internos distintos para cada persona, dependiente de su historia de vida y el momento en que la perciba.

Tanto por experiencia personal como por estudio teórico, me resulta evidente que las obras de arte son apreciadas como percepción integral, y es sólo un análisis posterior el que nos permite separar sus elementos. Sin embargo, no se trata del estudio cuantitativo de las respuestas que generan sus estímulos en el público. Sino de las comparaciones cualitativas de los sentidos que cada persona ha creado de la obra, cuya intención es provocar un pensamiento más profundo que la descripción fáctica a partir de los estímulos que ofrece, reconocer incluso que la descripción es una interpretación filtrada por el lenguaje. Una aproximación que busca determinar los estímulos que mejor expresan el pensamiento y funge como vínculo efectivo entre materia sensible y pensamiento inteligible.

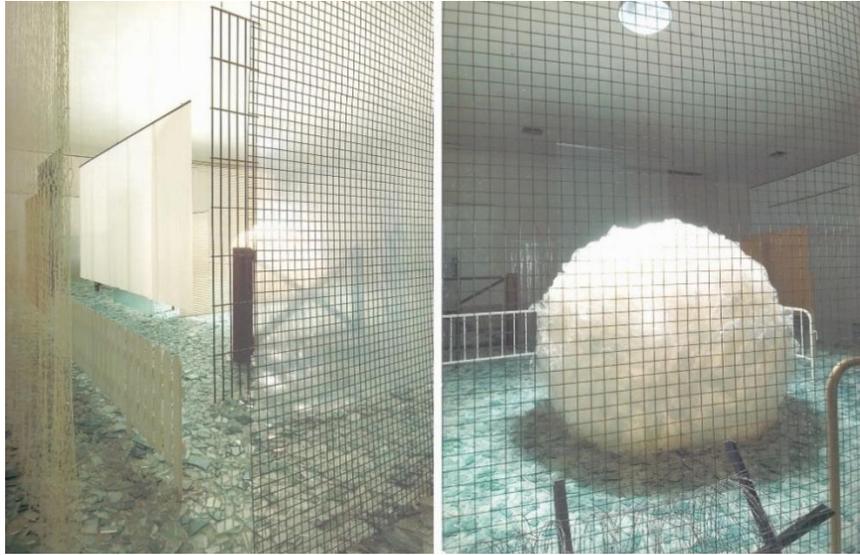


Figura 30 *Através*, Cildo Meireles. 1983-1989. Redes de pescar, velo, cristal reforzado, redes para el ganado, papel de arquitecto, persianas venecianas, vallas de jardín, puertas de madera, barrotes de prisión, rejas de madera, rejas de hierro, mosquiteras, vallas metálicas de uso urbano, acuario, redes de tenis, estacas de metal, alambre de espino, cadenas, alambre de gallinero, cordones de protección de museo, celofán, cristal. 6*15*15 m.

Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 143, 145, 146

3.2.3 *Volatile*, 1980-1994 (Figura 31).

En realidad, lo más importante que puedo decir respecto a esta obra es que produjo un impacto duradero y profundo en mí porque la visité, con todo mi cuerpo, sus órganos sensibles y sus neuronas: la viví, no sólo leí sobre ella. Para entrar a esta instalación, tal como se presentó en el MUAC, era requerido quitarse los zapatos, y desnudarse los pies frente a otros es ya una desestabilización de la experiencia en el museo. Como un instante de intimidad compartida con desconocidos, vulnerabilidad que se acepta para tomar parte de la instalación.

Además, aquí la palabra entrar es bastante literal, pues hay que cruzar una puerta cerrada para acceder a la obra, y esta me dibuja una incógnita sobre lo que sea que hay dentro. Pero el misterio se comienza a disipar cuando salen otros visitantes: antes de entrar, recuerdo un niño pequeño que salió de la habitación cubierto de polvo blanco. Cruzar un umbral es siempre un punto de inflexión, aquí, pasar de la luminosidad intensa del exterior a la penumbra interior y en este cambio la noción de intimidad se acentúa. Cerrar la puerta es separar un espacio, gesto que ofrece los opuestos fuera y dentro.

En el interior, la desnudez de los pies toma la forma de una caricia sobre la piel, la gruesa capa de talco en el suelo es como un manto del que es necesario escapar para avanzar. La línea tenue “entre tacto activo (exploración táctil) y tacto pasivo (ser tocado)” (Hall, 2003, pág. 80) se desdibuja, pues es cierto que soy yo quien se solaza pisando esa materia suave, pero también es innegable que mi pie queda envuelto sin que yo tenga ningún control sobre ella. Aquí está de nuevo el caminar como tacto de los pies, esta vez sin introducir la tensión del sonido. En la iluminación tenue, el tacto parece potenciarse, probablemente porque la negación sutil de la visión permite concentrarse en todas las otras sensaciones que la hiper-visualidad de la vida actual parece obviar.

Entre ellas el olfato, con un olor de gas que permea la habitación, y de inmediato me vienen las asociaciones a estufas de gas y fugas, aunque es poco probable que aquí haya semejante cosa. Al adentrarme en la habitación, finalmente descubro una vela encendida colocada en el talco, encuentro anunciado por la iluminación, pero

inesperado de cualquier manera: una fuente de luz que, en conjunción con el olor, augura desastre. Pero no hay angustia verdadera pues me sé en un museo, situación controlada donde no se pone realmente en peligro a sus visitantes. Hay, sin embargo, un silencio generalizado, ¿tal vez solemnidad? Tal vez resonancia de los pasos amortiguados. Si afuera es el reino del bullicio y la luz aquí imperan la oscuridad y el sigilo. Las sensaciones del conjunto se antojan inseparables.

El sentido corporal que recuerdo de estar allí es la impresión placentera del tacto, y mirar por un tiempo indeterminado la llama de la vela. Después de un rato el olor se normaliza (Lazslo, 2006, pág. 9) y aunque sepa o asuma que seguía allí, no lo recuerdo como una constante de mi estancia en la instalación. Puedo decir que tuve un estado contemplativo, provocado por la iluminación tenue, la suavidad del talco y también por el ambiente cálido del cuarto cerrado. Lo llamaría relajación, si no fuera por el aroma que introduce la preocupación de combinarse con una llama abierta. Retrospectivamente pude hacer el sentido de explosión inminente de la obra; mientras estaba allí, las sensaciones táctiles eran para mí mucho más poderosas que el resto, y las anulaban.

Sólo en pensamiento posterior he podido potenciar esa experiencia para llevarla al ámbito de sus significados. Ahora me doy cuenta de la patente sutileza en la constitución del sentido de la obra; relación contradictoria entre el estímulo táctil que yo viví como agradable y el sentido de estallido que se crea allí. En el manejo de la penumbra como elemento de ambigüedad, en el olor como percepción que en la cultura occidental se relega a la intimidad (Lazslo, 2006, pág. 34) o en el caso de este aroma particular, se significa como alerta. Si en *Através* el tacto es ruptura, literal y metafóricamente, aquí yo diría que el tacto es caricia, persuasión que invita a permanecer en situación inconveniente, incluso peligrosa y con aires de fatalidad.

Por supuesto, para realizar esta investigación no he podido evitar leer algunos documentos respecto a estas obras que he visitado, y esto introduce sus interpretaciones en mi pensamiento de ellas. Por ejemplo, si he de hacer caso a las fuentes que señalan en esta obra la materia original que cubría el piso como ceniza y no talco (IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 112), su sentido se transforma de

manera radical. En el cambio aparentemente inocuo de talco por ceniza, fluye un significado aún más profundo, se cambia el sentido de advertencia por el futuro inmediato al de vestigio de algo que ya ha sucedido. El tiempo pierde linealidad para volverse un ciclo irrompible. Simultáneamente instante previo y posterior, condensación de todos los tiempos en el presente. Se evidencia la materia que se pisa como significativa y cualquier sustitución que se haga de ella afectará su interpretación, aun cuando parezca que las sensaciones que se ofrecen son las mismas.

En el sentido espacial la obra parece no tener ningún secreto, pero no por ello deja de ser significativa su disposición. En *Através* el encierro se muestra, pero no se hace definitivo, mientras que aquí es contundente por el sentido del muro como barrera infranqueable y la puerta como único punto de acceso. Sin embargo, la distinción entre un espacio y otro no se limita a su construcción física. Como he mencionado, son las diferencias entre situaciones térmicas, táctiles, lumínicas y olfativas las que proporcionan el sentido de “*marked space*”¹⁸ que difiere de las posibilidades de su medio (Rebentisch, 2018, pág. 105). En palabras de Kepes (1969, pág. 50): “Para expresar el significado de “sí” se implica el entendimiento latente de “no””, de modo que la obra se constituye a través de una serie de dualismos multidimensionales que la hacen aparecer ante mí como un acontecimiento espacial específico.

En términos objetuales sólo la vela se hace presente, el talco aparece más como materia que como cosa. Hay un vacío palpable, pero la nada del aire se señala con un olor, para mí se evidencia aquí que los aromas llegan a constituir una “cartografía de los olores” (Lazslo, 2006, pág. 11) por la que mi referente me lleva a la cocina, en ese sentido de *topo-filia* que he mencionado antes. Dice Hall que “el olor evoca recuerdos mucho más profundos que la visión o el sonido” y que la olfacción se encuentra íntimamente ligada a los “reguladores químicos del organismo (endocrinología)” (2003, págs. 62-63), por lo cual se puede explicar la viva impresión que esta instalación me provocó al visitarla. Además, si los aromas “se intensifican

¹⁸ Tr. del a.: “*espacio señalado*”.

en medios densos” (pág. 63), sin duda el encierro y el calor generado tanto por la vela como por los cuerpos de los visitantes, acentúan el carácter olfativo de la instalación.

La luz también es materia que llena el vacío, y el sentido que toma cambia según su posición, “es registrada e interpretada como una exageración de las dimensiones espaciales [,] crea un efecto espacial dinámico” (Kepes, 1969, pág. 200). Dispuesta en el suelo, la vela puede tomar sentidos de fogata y punto de reunión, comparada con la iluminación a nivel del techo que predomina fuera y que solemos pensar como la circunstancia regular de la iluminación, símil a la posición del sol. Entre el arriba y el abajo, las cosas flotan o se hunden, y aquí el sentido general es el de lo horizontal, hecho como piso de talco, quizá como tentación para el reposo, para darse por vencido ante las vicisitudes.

Los elementos de la obra se instituyen como “señaladores territoriales visibles e invisibles” (Hall, 2003, pág. 127) que marcan su límite y su carácter. Aroma y penumbra que permean la situación introducen el sentido temporal: como explosión que nunca llega e iluminación que no termina de suceder. La iluminación tenue remite además a una “sensación de forma suavemente curvada” (Kepes, 1969, pág. 196) por lo que la obra incita la sensación de estar en una burbuja, donde la energía se concentra eternamente, provocando una tensión insalvable.

En su descripción más reductiva de cuarto lleno con (olor a) gas, la obra remite también a las cámaras de gas usadas como instrumento para el genocidio en la 2da guerra mundial. Interpretada así, se vuelve una voz que es recordatorio de los peligros del fascismo. Si la democracia muere con la supresión de derechos, la instalación se explica en términos del momento político de Meireles, igual que mucha de su obra. *Volatile* es “imagen que se vive” (Bachelard, 1975, pág. 187), pues se funda en todos sus elementos, sustituir cualquiera modifica el sentido que se puede construir de toda ella. Incluso por el nombre anuncia ya su expresión, la palabra aporta sentido intrínseco, dirigiéndose al mismo flujo significativo de lo etéreo que construyen cada materia y sensación presentes.



Figura 31 *Volatile*, Cildo Meireles. 1980-1994. Polvos de talco, vela, odorizante para gas. 350*700*900 cm.

Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 181

El pensamiento está provocado por medio de su materialidad, pues hay “procesos cognitivos que suceden en la mente de un sujeto cuando se apoya en la manipulación física para realizar una tarea” (Andrade Lotero, Aldana Ahumada, Espitia Gómez, Huertas Franco, & Bacca Pachón, 2012, pág. 30). Aunque aquí la tarea sea la propia formación de pensamiento, especular el significado propuesto por el artista a través de su obra. Lo que me parece interesante de la praxis de este artista es la pericia con que traduce sus preocupaciones a gestos y materias aparentemente sencillos, pero no se queda en el plano de lo obvio, en que deviene simple ilustración de su época o su pensamiento. Lleva la materia hasta la reinención del imago, “independizándola del contexto y dándole de nuevo su intensidad sensorial original” (Kepes, 1969, pág. 220), que, pienso, es lo que provoca el uso de la materia cotidiana en el contexto del arte. Su obra se explica en el contexto de que surge, claro, pero es por derecho propio una experiencia que invita a probar significados.

Por otra parte, la significación de una obra se transforma cuando hacemos su sentido en el corpus general del artista. Así, en estas tres instalaciones, noto que el caminar aparece en todas con un énfasis en la materia que se pisa. Es decir, que el andar toma un sentido corporal en vez de geográfico, el desplazamiento es sugestivo, sí, pero también lo son las sensaciones que este provoca. Berkeley interpretado por Hall (2003, pág. 86) dice “que el hombre juzga realmente la distancia a consecuencia de la interrelación de los sentidos unos con otros y con la experiencia anterior”; en función de esto, el andar alterado que presentan las tres obras afecta el sentido espacial que se hace de ellas.

Pienso que es importante señalar en el andar dependiente de la materia que se pisa, la noción del contacto con el suelo. Como una referencia a lo que es permitido o no tocar, en relación con la distancia que a menudo se toma ante los objetos artísticos, una “renovada sensación de estar en contacto con algo” (Hall, 2003, pág. 80). Pero aquí en lugar de una manipulación manual, la consciencia del tacto y la distancia se hacen por los pies, apéndices paradójicamente ignorados en el registro de sensaciones táctiles al tiempo que son protegidos de ellas, el calzado se interpone entre pie y mundo.

“Vivimos una experiencia móvil” (Kepes, 1969, pág. 228) y las diversas combinaciones sensoriales que se presentan entre la kinestesia y otros sentidos como el olfato, el tacto o la visión, transforman el caminar en algo más que un acto puramente mecánico. Deviene actividad polivalente de significados: lo interpreto como fricción, obstáculo, ruptura, escape, intrusión, placer, reposo, ... Infinidad de significados distintos que no se niegan uno a otro, sino que son situacionales y abren un inmenso mundo en torno a la acción. Es “a través de la participación dinámica del espectador” que estas tres obras pueden efectivamente “provoca[r] asociaciones de gran profundidad debido a la intensidad sensorial” (Kepes, 1969, pág. 284), pues su documentación, por exacta que pueda ser, no podrá jamás sustituir la experiencia vivencial de la instalación. En efecto, su visualidad reproducible es parte importante de ellas, pero es sólo uno de la amplia gama de estímulos a partir de los cuales comunican significados potenciales.

Las construcciones de sentido que constituyen mi aportación, vienen dadas desde el punto medio que no es siempre corporal ni siempre racional, pero es siempre pensamiento. Experiencia estética como desestabilización de mi relación con las obras, fundada en todos sus elementos perceptibles de cualquier modalidad; el discurso que erijo a su alrededor se formula sobre mis sensaciones corporales y su posterior abstracción. “El arte es una forma sensorial de conciencia” (Kepes, 1969, pág. 157), ni sólo conciencia del entorno ni sólo conceptualización, sino ambos a la vez, cruzado inequívocamente con lo afectivo sin que ningún estímulo lo justifique definitivamente.

4. Acercamientos personales a lo instalativo sensorial.

Para comenzar este capítulo, donde haré una breve muestra de mi obra reciente, me parece pertinente exponer primero algunas premisas que sigo para mi producción, así como una corta descripción del proceso general que sigo sin importar el tipo de obra que realice en un momento particular; consciente de que obtener un resultado a través de algún proceso tipificado como artístico no lo constituye como arte.

Por ello no considero todo lo que hago arte sólo por mi adiestramiento artístico, ni que es sólo su inserción en un contexto determinado el que le otorga ese estatus. Comprendo que lo es por generar pensamiento basado en su forma, pero que no se explica definitivamente por la misma; por ser vínculo entre lo sensible y lo intelectual para un sujeto.

Sería redundante decir que mi proceso creativo es personal, pues cada persona experimenta sólo por sí misma, aunque construya sobre la base de su sociedad. No pretendo un solipsismo estéril, sino señalar que incluso los procesos comunitarios/comunales son vividos sólo a través del cuerpo y la mente propias. Sin embargo, siempre hay voluntad de compartir con otras personas en calidad de pares; de compartirse uno mismo, aunque sea parcialmente. Porque cada gesto, por sencillo que parezca, comunica mucho sobre quien lo hace; y cualquier cosa que se comunique será siempre interpretada. Cada persona llevará tan lejos o tan cerca como desee la obra percibida, quizás hasta lugares que su autore no ha imaginado.

En mi proceso creativo, la sucesión de acciones que resultan en una obra a veces me parece indescriptible pues depende de un sinfín de variables según el resultado que busco. A menudo el desarrollo de una obra no es lineal entre su primera proyección y su realización; muchas veces es cíclica, algunas veces es puntual. Comienza con una experiencia (o experiencias), con algo que me sucede o sucedió, que tal vez aún me está sucediendo. Pero tampoco produzco sólo con un sentido terapéutico de desahogo emocional, siempre tengo la intención de apuntar hacia cosas que me gustaría pensar le suceden y ocupan a más personas. El hecho nunca

es el fin de la etapa de proyección, pues le sigue un análisis en que elijo algunas ideas para la narrativa que me interesa construir. Luego busco otras que hacen ecos y resonancias con aquellas que he elegido.

Así, enriquezco mi proyección con información que recopilo sobre el tema o temas que se relacionan con ella. Busco en fuentes diversas, lo mismo obras literarias que artículos académicos, piezas arqueológicas, obras de arte, imágenes anónimas o publicaciones de blog. Siempre en el entendimiento de que cada contexto explorará el mundo desde distinto ángulo, pero hay ideas que resuenan a través de cualquier medio. También en el hacer hay saberes y sigo una serie de experimentaciones materiales y sígnicas donde encuentro nuevas repercusiones que al inicio no había pensado. No es mi formación como artista la que le da estatus de 'arte' a lo que hago, pero sin duda ha modelado mi pensamiento respecto a los medios de representación disponibles y las sutilezas que cada uno aportará al resultado final con sus métodos y materias.

Procuro que mi énfasis no sea en el objeto en sí como producción agradable, sino en las posibles experiencias que resulten del encuentro con la obra. Por ello me interesa el vínculo que la materialidad de la obra implica para su modo de recepción; me parece importante pensar las connotaciones y contextos asociados a los materiales que uso. A veces las asociaciones son muy obvias: *las piedras son pesadas*; pero también se me presentan veladamente: *la cerámica es tierra que necesita pasar por aire y fuego para resistir el agua*, o *bordar es apuñalar una tela muchas veces*. Pienso que la materia dispuesta está relacionada al cuerpo sensible, aunque a veces, por razones de seguridad o preservación no sea posible permitir un contacto con ella.

“Art is the origin of thought” (Khan, 2020) [“El arte es el origen del pensamiento”] no quiere decir que todo el pensamiento surja del arte, sino que el arte es siempre provocador a él. Por ser el ámbito de lo metafórico, lo que no se explicita y debe ser descubierto por cada persona. Personalmente pienso que esa es la trascendencia del asunto: tener todas las preguntas y ninguna respuesta, una pregunta con muchas respuestas, muchas preguntas con la misma respuesta. El límite

imperceptible entre cero e infinito: 0 preguntas, 0 respuestas. ∞ preguntas, ∞ respuestas. Y que cada pensamiento surge de entre los materiales y vacíos que se involucran en la obra de arte.

Soy consciente que hay muchas formas posibles de expresar la misma idea y me interesa explorar tantas de ellas como me sea posible. Tal vez no pueda agotarlas con mis limitados recursos materiales, pero me interesa que cada una de sus iteraciones, siempre y cuando no sea muy declaradamente una copia, aporta algo distinto a la idea. Cada variación material brinda una experiencia distinta y por lo tanto permite hacer una interpretación diferente de ella. Me interesa sobremanera la diversidad de la materia que desemboca en experiencias complejas, que intentan comunicar un pensamiento provocándolo a través del cuerpo.

Es claro que cada pieza tiene su razón de ser para mí, pero también me es esencial pensar que cada persona encontrará muchas otras cosas en ella que yo no he ni vislumbrado. Por eso suelo presentarlas sin comentario sobre lo que he intentado, no porque no lo sepa; sino porque prefiero no predisponer a las personas a encontrar la respuesta particular que yo tengo. Preferiría que cada quien encuentre lo que sea que encuentra allí, como hallazgo fortuito de algo que no tenía perdido. Y después haga una comparación entre lo que su propia experiencia, en un sentido literal de percepción, pero también en el sentido más amplio de vivencias pasadas, les lleva a descubrir allí y la interpretación que yo propongo.

Pienso que en realidad puedo decir poco sobre los materiales y técnicas que utilizo porque son muy variables. En mis exploraciones prefiero la libertad de saber un poco de todo para poder darle un uso, a saberlo todo sobre una sola cosa y luego no encontrar las soluciones que me interesarían más porque se escapan de mi área. Puedo decir que siempre me ha interesado la tridimensionalidad, pues en mi infancia me hubiese gustado tener la tecnología de plumas 3D que existe ahora, para poder dibujar en el aire las figuras que no atinaba a dibujar en el plano. Sin embargo, tampoco me considero ajeno al trabajo en este medio, sólo se me dificulta la expresión en él. Aunque resulta a veces el más adecuado cuando las restricciones económicas o de espacio no me permiten aún realizar la obra que

deseo. Intento mantenerme abiertix a las posibilidades de cada medio. Libertad de exploración aparentemente inocua que en realidad se encuentra colmada de nuevos significados por construir.

Es justamente a la carencia que intento darle, igual que Meireles, un vuelco hacia lo positivo: verlo como una oportunidad para inventar con lo que se tiene disponible. No es el material “artístico” el que haga el arte, muchas veces los materiales o medios alternativos, como los de desecho, resultan un gran elemento en la creación de narrativas relevantes. Es de esta inventiva que han surgido preocupaciones nuevas e hibridaciones. A menudo me resulta difícil hacer una tipología clara sobre la obra que hago; aunque reconozco la categorización como parte importante en la construcción del conocimiento, también me atrae la ambigüedad. Las infinitas posibilidades del espacio intersticial entre categorías como contenedor de cosas que podrían ordenarse bajo signos muy distintos sin por eso renunciar a ninguno de ellos. El espacio intersticial como oportunidad de no decantarse por ninguna categoría, sino fugarse hacia una dimensión que aún queda por descubrir.

La carencia toma tintes de procedimiento – así como el vacío puede ser materia–, por ejemplo, me permite pensar el género libro de artista como medio para hacer trabajo fácilmente transportable. En las hibridaciones puedo pensarlo como escultura portátil que se guarda en un bolsillo y crea su tiempo-espacio al momento de abrirlo. Aunque soy consciente que la obra que yo nombro como tal, podría no ser considerado “libro de artista” en opinión de les expertes. Del mismo modo, algunas obras que podrían colocarse como cercanas al vestuario, en realidad yo preferiría llamar “esculturas manipulables”, pensadas para su uso por parte del público. Su sentido, más allá de la portabilidad, es el de construir espacio a través del cuerpo que la usa, sin cuya activación la pieza se vuelve simulacro de vestimenta. Me gustaría que la experiencia del objeto a través del uso que cada persona piense conveniente, lleve el pensamiento a derroteros sobre el cuerpo propio y el rol que éste tiene en diversos momentos.

Ahora, si los términos con que describo mi obra resultan distintos de los que usa alguien más, eso sólo sirve como un diagnóstico diferencial para todo lo que aún

queda por hacer. Comprendo que el carácter público del arte es un elemento esencial para constituir su discurso. Me permito, sin embargo, incluir algunas obras que no he mostrado a un público muy amplio más que a través de sus fotografías. Esto presenta para mí una desconexión sustancial de la obra, pues su efecto es mejor logrado en vivo, ya que su tactilidad, manipulación posible o tridimensionalidad son esenciales al efecto que buscaba en ellas. De cualquier manera, este desfase sirve también como comparación entre el discurso, la visualidad de la obra y su experiencia en primera persona.

A continuación, presentaré 4 obras mías, comparativamente a algunas obras de Cildo Meireles; si “Todos somos un poco como caracoles, cargando siempre nuestra casa, nuestro universo.” (Meireles & Morais, 2008, pág. 40), su obra se ha vuelto parte del mío. Además de por el profundo impacto que sus instalaciones han tenido en mí, también por el momento de mi vida en que las visité: justamente cuando comenzaba a estudiar artes. Así, la obra de Meireles se ha convertido en una de mis mayores influencias, al darme una perspectiva distinta sobre lo que puede hacerse en el arte. A pesar de que la carrera que he estudiado se llama Artes Visuales, pienso siempre en esos otros estímulos que no se pueden presentar a la visión. En la carga afectiva del olfato, lo efímero del sonido o las sensaciones térmicas; en la significación posible que cualquier materia tiene según su tacto.

Más que una genealogía marcada, prefiero pensar en la búsqueda de afinidades entre dos prácticas que, aunque vayan por rumbos distintos, encuentran soluciones similares en la efectividad de lo sensorial para comunicar. La cuestión presente no es la de un linaje directo, sino la exploración de similitudes formales que puede suceder sólo después que el trabajo ha sido hecho y ni un segundo antes.

4.1 Armadura 2015-19 y Gorgoneion 2019.

Armadura (Figura 32) es una malla metálica de forma triangular hecha con arillos engarzados entre sí y unida a un cinturón de piel. Esta pieza inició en el taller de escultura en metal, bajo la idea de realizarla con dicho material, pero cuyo volumen y posición dependiera enteramente del cuerpo de alguien. Me interesaba el metal como materia resistente cuyo tratamiento lo hiciera flexible. Esto se logra en la cota de malla que puede adaptarse al cuerpo sin la rigidez de la armadura de placas, pero reteniendo el sentido de protección. Unirla a un cinturón es añadir un modo de fijación al cuerpo que sea a la vez familiar y versátil pues, aunque el objeto sugiere colocarla en la cintura, sería aún posible utilizarla de modos distintos: como manto/capa o incluso de manera independiente al cuerpo.

Gorgoneion (Figura 33) es una máscara formada por figuritas plásticas de serpientes unidas con hilo, cuyas cabezas se doblaron para apuntar en la misma dirección que los ojos de quien la usa. Porque me interesa indicar que aunque el rostro esté oculto sigue reteniendo la función de mirar; así, las cabezas de serpientes son ojos extras del rostro, que toma tintes de horror corporal. Esto se relaciona con mi preocupación sobre el poder de la mirada como invasión a la distancia; en el atravesar del espacio por la vista, un acercamiento a lo que se mira. En el material que elegí hay además una contradicción; es decir, como juguete las serpientes resultan inocuas, pero como representación de animales potencialmente peligrosos, resulta incoherente su uso como instrumento para el juego. Así, las serpientes en el rostro son a un tiempo lúdicas y serias.

La producción de ambas culminó en el contexto del taller *El vestuario como pieza artística*, por lo que pueden interpretarse como cercanas al vestido y el vestir, atractivos para mí por los cuestionamientos que presentan en torno al cuerpo. Pero lejos de considerarlos vestuario, entendido como producción de vestimenta para representaciones escénicas específicas, prefiero llamarles esculturas manipulables porque es en su uso que terminan de tomar sentido como generadoras de volumen y espacio, enfatizando “las distancias que se mantienen en los encuentros con otras personas [,] conciencia del espacio exterior ajeno” (Hall, 2003, pág. 138) de quien las porta. Es decir, subrayan las relaciones de proximidad que se dan entre los

sujetos y su entorno, afectando la interpretación que se hace del espacio según la acción de quien las manipula y la reacción de los demás frente a ella.

Al final tampoco resultan verdaderamente portables, pues su propia materialidad implica una consecuencia sobre el cuerpo de quien los usa. En este sentido, ambas buscan acentuar la autopercepción, generando una afectación táctil que altere la consciencia del propio cuerpo y el de los demás. En otras palabras, el valor que opera en su manipulación/portación, es el de un correlato corporal entre quien las lleva puestas y quien le mira, “El mensaje es de los músculos y las coyunturas de un cuerpo a los músculos y coyunturas de otro” (Hall, 2003, pág. 106). Provocan sensaciones que podrán considerarse agradables o desagradables por cada persona, pero no son omisibles de la experiencia, de modo que el espacio se corporice de una manera distinta a la habitual.

Aunque estas piezas se han exhibido en conjunto, no las pienso como parte del mismo atavío. Pienso que funcionan en dimensiones distintas, aunque ambas parten de un proyecto mayor que toma como partida el mito y la figura de Medusa como mujer híbrida, mujer inabordable y cuerpo no visto. Operan desde el bloqueo a un acceso no deseado hacia el cuerpo: *Armadura* lo expresa en términos de la invasión a través del tacto mientras que *Gorgoneion* lo hace desde la vista. Al manipularlas o portarlas cambia “*el modo de sentir de las personas una respecto de la otra en ese momento*” (Hall, 2003, pág. 140), sugiriendo una conversación respecto a las jerarquías que se establecen en los espacios y sobre los cuerpos. A saber, que culturalmente solemos considerar a algunos sujetos como más dignos para hacer uso del espacio público e incluso, de otros sujetos. El uso del espacio es en muchos animales una expresión de las jerarquías sociales y sería ingenuo pensar que no sucede así con el animal humano (Hall, 2003). El valor que busco en estas obras es el del cuerpo como personal y privado que existe para uso exclusivo de cada persona, no para ser consumido por otros: ningún cuerpo es público.

Al ubicar la atención sobre el cuerpo propio y la percepción que otros se hacen de él, están hechas para manipularse porque es llevándolas puestas que sucede la experiencia, no en el contemplarlas como objetos inmóviles. Como estas sí se han

exhibido, he podido observar y escuchar las reacciones, así como los usos múltiples que las personas les pueden dar, pues “la gente tiene hondos sentimientos personales en materia de distribución del espacio y del moblaje” (Hall, 2003, pág. 135). Por ejemplo, una persona que al portar *Armadura* sustituyó el andar bípedo por un desplazamiento en cuatro puntos, acción que yo no había vislumbrado y que me comentó, resultaba mucho más cómodo. Efectivamente, la intención de dicha pieza es generar una intrusión en el caminar regular, afectar el sentido kinestésico usual exigiendo de quien la porta un esfuerzo mayor para el desplazamiento. Lo que a su vez trastorna la sensación de las distancias recorridas y por lo tanto del espacio.

En lo matérico está su potencial significativo: la pesadez del metal influye el andar y le añade un componente auditivo al desplazamiento, además de presentar una sensación térmica fría ante la calidez de la piel desnuda; así como el plástico incide sobre la piel del rostro y puede generar respuestas musculares faciales ante la molestia. Ambas piezas exploran la articulación de una barrera entre cuerpo y mundo, pero con un costo sensorial. Estos materiales proponen “un tránsito en el pensamiento que va [...] desde lo perceptual hacia lo conceptual” (Andrade Lotero, Aldana Ahumada, Espitia Gómez, Huertas Franco, & Bacca Pachón, 2012, pág. 30) por medio de las sensaciones que provoca su manipulación. “Evidentemente, la interacción con los materiales físicos implica mayor tiempo en la tarea” (Andrade Lotero, Aldana Ahumada, Espitia Gómez, Huertas Franco, & Bacca Pachón, 2012, pág. 36), sin embargo, su apelación a la realidad sensorial-corporal de quien se encuentra con ellos apunta a generar una experiencia significativa en el sujeto que será interpretada dentro del marco referencial de su cultura y experiencia de vida. Así, es claro que la materia de que están hechas abarca sentidos posibles, y ambas invocan al cuerpo como potencia táctil más que visual o visible, por medio de su portabilidad y el sentido de su manipulación.

También la palabra con que las nombro aporta su influencia a cada pieza. *Armadura* refiere a la noción de un campo de batalla, en este caso, el campo de batalla metafórico en que muchos cuerpos feminizados accionan todos los días; con el desgaste mental que esto conlleva, presentado aquí como cansancio físico. *Gorgoneion* remite a la imagen de la cabeza de Medusa como el horror de ligar los

reptiles con la cara, pero también a su uso como amuleto de protección. En la época actual, con la proliferación y prevalencia de softwares de reconocimiento facial que son usados por instituciones gubernamentales, corporaciones e individuos, el rostro velado presenta un descanso de la vigilancia constante.

Comparativamente con la obra de Meireles, encuentro similitudes formales entre *Armadura* y *Glove Trotter*, 1991 (Figura 34), en que balones de diversos tamaños son colocados bajo una malla de acero. En ambas obras la malla metálica aparece como material pesado pero flexible que se adapta al volumen del cuerpo que está bajo ella. Distingo además la noción de lo oculto a la visión que remite a un tacto potencial pero inalcanzable. Asimismo, pienso que la malla tiene en ambas obras la dicotomía de protección y encierro: opera como restricción al acceso, pero constituye a la vez una barrera que restringe el movimiento.

Por otra parte, noto las mismas alusiones al rostro como tacto en *Gorgoneion* y *Espelho cego*, 1970 (Figura 35), pieza que consiste en la sustitución del espejo propiamente dicho por una masa aparentemente maleable dentro de su marco. En el contacto del plástico con el rostro y el remplazo de una visualidad por la exploración táctil, ambas obras reivindican el tacto como sentido que se encuentra a la par de la visión. Haciendo alusión al auto reconocimiento más allá de la visualidad corporal, después de todo nadie puede mirarse la cara sin una herramienta externa, pero puede tocar su propio cuerpo.



Figura 32 *Armadura*, Aurora Martínez. 2015-2019. Cota de malla metálica y cinturón de piel. 115*175*1.6 cm.
Fotografía: Aurora Martínez



Figura 33 *Gorgoneion*, Aurora Martínez. 2019. Serpientes de plástico unidas con hilo nylon. 23*24*9 cm.
Fotografía: Casa Súbele al Magenta

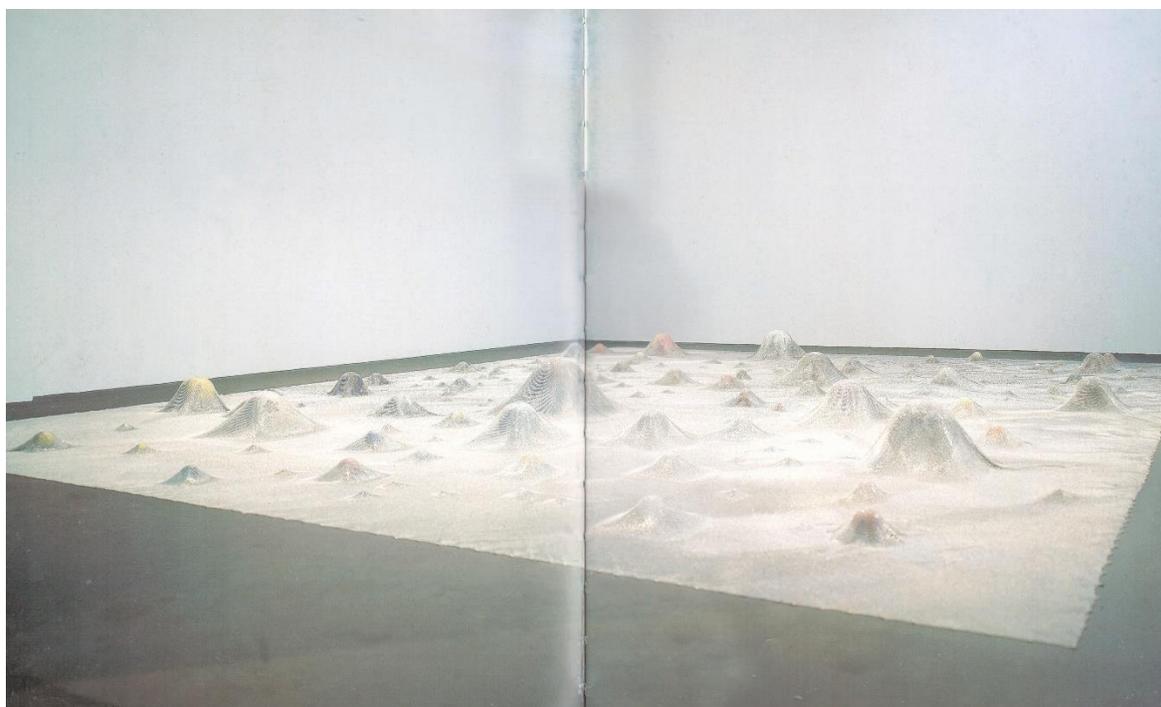


Figura 34 *Glovetrotter*, Cildo Meireles. 1991. Malla de acero, pelotas de distintos tamaños, materiales y colores. 520*420 cm.
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 161, 162-163



Figura 35 *Espelho cego*, Cildo Meireles. 1970. Madera, almáciga, metal.
49*36*18 cm.

Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 107

4.2 *Te voy a llorar un río. Te voy a llorar un mar., 2020 – En proceso.*

Esta pieza (Figura 36) consiste de un par de ojos bordados sobre tul, de los que parten varias tiras tejidas a manera de series de lágrimas, así como cintas del mismo tul e hileras de cristales con forma de gota. En algunas tiras tejidas, incluyo en el centro de cada lágrima un cristal, para hacer énfasis en la lágrima como gota de agua salada que podría cristalizarse. Por su materia textil, pienso esta obra como cercana al tapiz, con valores táctiles y de calidez, y la posibilidad de enrollarse para cambiar de pared: un mural móvil. Esta pieza sigue en construcción pues surge de la idea de desbordamiento en el duelo, y me gustaría poder llegar al acumulamiento excesivo que lo exprese.

Conceptualmente, reduzco el llanto a su naturaleza de agua creada por el cuerpo y uso para nombrarla el río como agua que corre, con su metáfora de mutabilidad constante, y el mar como inmensidad acuática incontenible. Para guardarse, los elementos de la pieza se enrollan alrededor de una bobina de cartón; y es en esta característica formal de objeto que se despliega para exhibirse y se comprime para su transporte, que lo identifico como cercano a algunas prácticas del libro de artista. Así como por la inserción del lenguaje en la obra misma, pues si un libro implica escritura, aquí la condición queda cumplida. Aunque en general, la práctica libro de artista suele ampliar las posibilidades de la forma libro.

El duelo como fenómeno temporal está formulado en el tejido, incluir esta práctica insinúa el tiempo requerido para su producción y forma lágrimas eternas. Sin embargo, hay una incompatibilidad patente entre lo efímero del llanto y la expansión temporal de su representación. Aquí ni llanto ni lágrimas *son*, sólo *parecen*, y en la imitación del acto busco hacer énfasis en la permanencia del instante. Pues la “significación vital” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 225) del llanto depende de su experiencia previa, no sólo en la observación intersubjetiva sino en una acción propia, la memoria se evoca como una cuestión corporal. Un sentir particular expresado en su forma, y resulta significativo que el verbo *sentir* posea la ambivalencia de referir a sensaciones corporales y dimensiones emocionales.

Los ojos que miran son los mismos ojos que lloran, pero fueron las manos y no los ojos las que produjeron estas lágrimas. De nuevo introduzco el tacto, esta vez con manifestaciones del trabajo manual, ya que esta obra no la pienso para ser manipulada. Tomo la noción de “cinestesis [como] anticipaciones asociadas al acto perceptivo [que permiten reconocer] la referencia de contenidos experienciales a un mismo objeto” (Serrahima, 2015, pág. 324), para continuar enmarcándola bajo el signo de lo táctil. Es decir, comprendo la vista como alusión al tacto, no es necesario tocar una textura que también se aprecia visualmente para comprender que está allí en el mismo objeto, hago uso de lo que Merleau-Ponty refiere como “la unidad intersensorial de la cosa” (2000, pág. 253) para darle un valor operante táctil a la materia. Además, dichas insinuaciones implican la experiencia de vida de cada persona, pues tendrán una interpretación distinta de la obra quienes tengan experiencia personal con los saberes mecánicos y táctiles de tejer y bordar. También la inclusión de cristales ha sido una referencia deliberada al “anidamiento de lo óptico y lo táctil” (Mitchell, 2005, pág. 23), pues me interesa el juego de brillo que hacen entre la materia opaca de los textiles.

En términos espaciales, esta pieza se presenta como una columna que marca la verticalidad descendente. En un futuro, planeo llegar a la exuberancia que la lleve hasta lo horizontal, hacer de ella un verdadero “mar de lágrimas”. Antes decía que la pienso como un tapiz, en el sentido de exhibirla próxima a una pared; pero me gustaría también explorar su emplazamiento como modelador del espacio. Como línea cuya abundancia derramada sobre el piso construya un lugar alrededor de ella, con oportunidad de vadear sus corrientes o quedarse en la orilla. Que su aparente planitud de anverso y revés pueda convertirse en tridimensional por el sentido de movimiento que posibilita o requiere a su alrededor. De hacerlo así, vislumbro en el colocarse detrás de la pieza un juego de identificación del individuo como creador del llanto representado.

Es en el sentido de tacto imaginado y cinestesia¹⁹ que encuentro resonancias entre esta pieza y *Um sanduíche muito branco*, 1966 (Figura 37), de Meireles. En dicha

¹⁹ Utilizo el término cinestesia, referido por Serrahima (2015) para no confundirlo con “sinestesia” que se refiere más bien a una variación neurológica humana en que los estímulos ambientales

obra el pan francés y el algodón insinúan las experiencias táctiles previas de dichos materiales que permitirían una construcción imaginada de lo que sería tomar una mordida de él. Pienso que, en ambas obras, se introducen las cuestiones de conservación y degradación por la naturaleza de sus materiales, o incluso frustración, al presentar un deseo táctil que no se cumple. En la cuestión espacial, hallo relación con *La bruja*, 1979-81 (Figura 38), trabajo en que las cerdas de una escoba se sustituyen por hilos de 2000 km que se extienden por la sala y sus alrededores. Aunque no he concretado la abundancia en mi proyecto, tanto en él como en la obra de Meireles, noto el desbordamiento que se torna caótico a pesar de que parte desde un orden estricto, cuya longitud sirve como línea directriz desde o hacia su origen.

provocan sensaciones corporales involuntarias no asociadas a ellos. Por ejemplo, sensaciones gustativas ante estímulos verbales o asociaciones inexplicables entre colores y sonidos.



Figura 36 *Te voy a llorar un río. Te voy a llorar un mar.*, Aurora Martínez. 2020 – En proceso. Hilo de algodón sobre tul, estambre tejido, cuentas de cristal, tul. 156 cm de longitud en carrete de 16*12.5 cm de diámetro.
Fotografía: Casa Súbele al Magenta



Figura 37 *Um sanduíche muito branco*, Cildo Meireles. 1966. Un bocadillo de pan francés y algodón blanco.
Fuente: IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 80

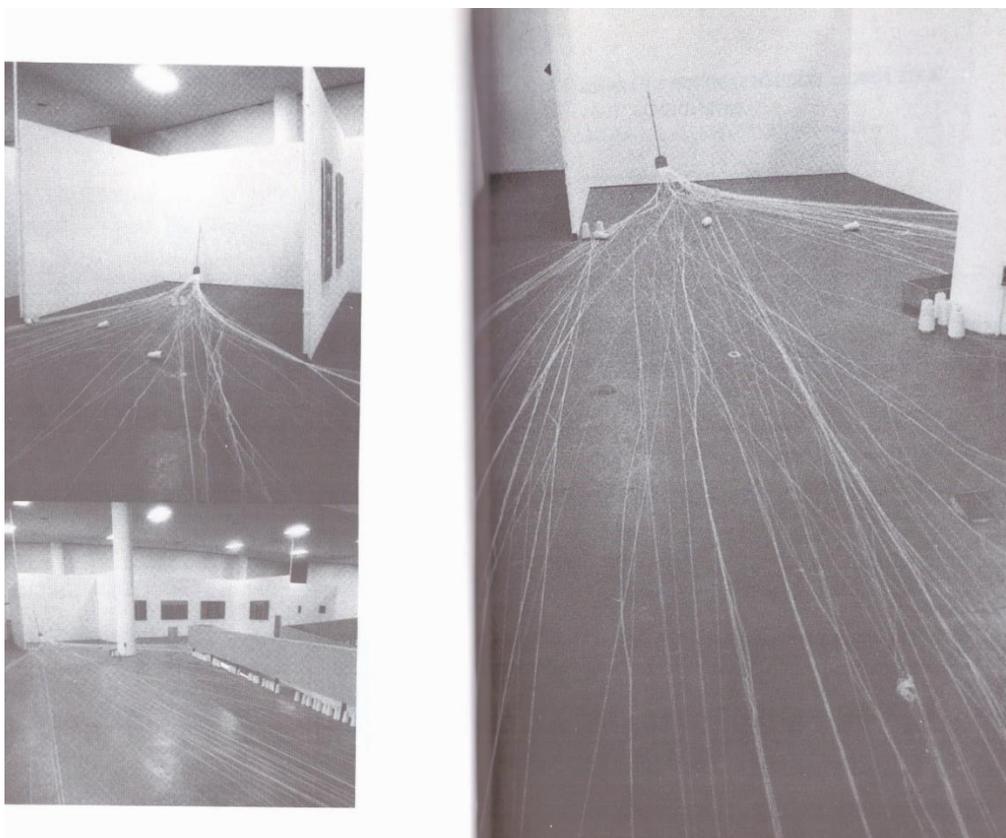


Figura 38 *La bruja*, Cildo Meireles. 1979-1981. Escoba común, hilos de 2,000 km. Medidas variables.
Fuente: IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 98-99

4.3 Altar interior, 2020.

Esta obra (Figura 39) también la concibo relacionada a la práctica de libro de artista, pensado como escultura portátil que crea su espacio al desplegarse en su exhibición. Para realizarla he doblado una pieza de papel craft para formar la estructura con forma de casita estereotípicamente representada. Sobre caras opuestas de este soporte, construí con collage dos imágenes en que busco hacer el sentido espacial de la casa contraponiendo dentro y fuera. Esto responde a mi preocupación por la inauguración de lo tridimensional a través del plano, donde la imagen visual le da el sentido de lugar. Utilizo los principios de la planimetría, donde “Se elimina el volumen cerrado y se crea el volumen virtual a partir de los vacíos interconectados”, organizados por la “construcción con planos abiertos” (Estévez Kubli, 2016, pág. 41). Sin embargo, en esta construcción no uso materiales industriales sino aquellos a los que he tenido acceso fácil en la situación de confinamiento.

La producción de esta obra responde al momento específico de la contingencia sanitaria generada por el virus SARS-CoV-2 y el sentido del confinamiento como sacrificio que se hace por el bien común. Así, la domesticidad se forma como lugar polivalente, entre el encierro, la comodidad, y todos los valores que pueden permearla pues “la casa soñada debe tenerlo todo” (Bachelard, 1975, pág. 98). Construyo la imagen principal a partir de una fotografía de mi infancia, por lo que posee una dimensión afectiva que funciona sólo para mí. Sin embargo, la foto reducida a imagen de una mujer sosteniendo en brazos a un bebé, me remite a las imágenes de Madonna con el niño, lo que la rodea para mí y quienes estén familiarizados con la imaginería católica, de tintes religiosos. Este sentido de lo sagrado, como algo importante y valioso, lo acentúo con el papel dorado puesto a manera de fondo y halos.

Como estructura generada por planos colapsables, quiero también hacer referencia a los trípticos y la acción de abrirlos como momento que inaugura la adoración. Lo honrado como algo que se resguarda y se exhibe sólo en ocasiones especiales. El gesto de abrir la estructura involucra necesariamente al tacto, la rugosidad del papel craft que predomina en las imágenes que representan “afuera”, contrapuesta a las

texturas táctiles más lisas de “adentro”, hacen referencia a la casa como refugio de lo silvestre. Si la escultura es “ante todo un arte táctil y cenestésico” (Hall, 2003, pág. 106), es allí donde también encuentro motivo para ligar el libro de artista a dicha práctica. Después de todo, un libro es un objeto que se toca constantemente y “la escultura se aprecia mejor cuando puede uno tocarla y contemplarla desde diferentes puntos” (Hall, 2003, pág. 106); por lo que es mi propuesta que el libro de artista, si formula relaciones donde “entra en juego el espacio” (Heidegger traducido por Barañano Letamendia, 1983, pág. 145), materializando un emplazamiento, puede considerarse escultura.

Pero la pieza resulta en su propia materia una cuestión ordinaria, pues no se forma siquiera por la resistencia de la madera, ni sus imágenes por el artificio de la pintura al óleo, usuales en los retablos de altar. En su lugar está el papel como materia frágil y el color dorado como riqueza simulada, una inestable relación “entre literalidad y significado” (Rebentisch, 2018, pág. 63) de los materiales que se asumen en su realidad ordinaria, pero en el uso simbólico parecerían contradecirla. Pongo recortes de revista con imágenes de texturas visuales que resaltan lo habitual en los laterales, para enfatizar el conglomerado de significaciones que el mismo espacio puede tomar: “El espacio habitable implica un perpetuo equilibrio de direcciones opuestas” (Kepes, 1969, pág. 169). En los materiales, en su construcción, incluso en sus referencias visuales, esta obra sigue remitiendo a lo táctil “que es la experiencia más personal de todas las sensaciones” (Hall, 2003, pág. 82), llevado hacia lo espacial, “como si su carne sensible debiera tocar los muros de su casa” (Bachelard, 1975, pág. 166).

Para terminar el cuadro de la cotidianidad doméstica, incluyo también desechos: etiquetas de té y el envoltorio de un chicle; alusiones veladas al sentido del gusto, pues ninguna de ellas guarda ningún rastro olfativo ni indica su sabor, sólo fungen como señal al acto de comer. La comida es un momento en que se manifiestan claramente los estímulos no-visuales que generan las sensaciones espaciales que nos hacemos de la casa. Cocinar como acción de habitar, libera “los suaves aromas que quedan en las habitaciones vacías” (Bachelard, 1975, pág. 93), anuncia y anticipa una serie de sensaciones gustativas y táctiles que se hacen con la lengua.

La percepción del espacio habitado, ya lo he dicho, se constituye a través de muchas sensaciones distintas, sobre la amalgama de espacios sensoriales de diversos caracteres que constituyen el espacio fenomenal multisensorial. “Podemos medir con una cinta si un hombre puede o no alcanzar algo, pero hemos de aplicar una diferente serie de normas para apreciar la validez de la sensación de apretura que un individuo puede tener.” (Hall, 2003, págs. 69-70), el espacio doméstico como espacio de confinamiento puede contraerse o expandirse en distintos momentos.

En la cara opuesta de la estructura, incorporo una imagen encontrada de alguien asomándose a la ventana de una puerta, donde vuelvo a añadir papel dorado para generar la acepción de deseo por lo que se encuentra del otro lado; pero “Si hay una superficie límite [...] es dolorosa en ambos lados” (Bachelard, 1975, pág. 256). Por medio de estos elementos, propongo un sentido espacial en la construcción con los imagos de dentro y fuera, que se niegan al oponerse y ocultarse uno a otro, pero operan sólo cuando están juntos, es decir, cuando “el observador las completa en su visión total del artefacto” (Estévez Kubli, 2016, pág. 42).

Al estar formada por una sola hoja de papel que no es necesario pegar para formar su tridimensionalidad, esta pieza puede aplanarse en diversas bidimensionalidades que presentarían planos distintos de la pieza completa. Incluso sería posible exhibirla de manera que todas sus imágenes estén en el mismo plano, pues la hoja tiene anverso y revés claros. Pero de hacerse así, “El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío.” (Bachelard, 1975, pág. 256), ya que el imago general de la pieza se perdería; sería además necesario elegir un arriba y un abajo: una imagen quedaría “de cabeza”, o los dos “de lado”, interviniendo irremediabilmente sobre sus interpretaciones. Para mí es preciso que se exhiba como objeto tridimensional, volumen determinado por los vacíos entre sus planos, que seccionan el espacio y fundan su lugar.

Esta obra es una pequeña fantasía: las casas mexicanas no tienen techo de aguas, y en la imagen ensamblada del collage amplifico los signos de lo cotidiano, donde “Las paredes articulan [el] espacio al dividirlo y subdividirlo [...] en un orden dinámico de vida.” (Kepes, 1969, pág. 169). Es decir que se construye desde el

sentido de habitar, del que muchas personas no se habían percatado hasta que causas de fuerza mayor nos han obligado a permanecer en el mismo lugar por un tiempo prolongado. “El rasgo fundamental del habitar es el cuidar [,] un construir, como poner a recaudo” (Heidegger traducido por Barañano Letamendia, 1983, págs. 168-169), así, la casa aquí aparece como lugar de devoción y los ancestros como creadores en un sentido muy literal, sin embargo, existe aún la oposición entre lo divino y lo mundano. Resulta más coherente articular la domesticidad desde lo doméstico que desde lo conceptual; con la incorporación de desechos a las reflexiones sobre el espacio que se vive, la representación se funda desde el ser mismo de la materia presente.

Así explico la palabra con que la identifico: *Altar* porque para mí lo afectivo se acerca a lo sagrado; *interior* en un juego doble: la imagen principal es una referencia al interior doméstico, pero también me refiero a ello como un “adentro” personal. La vida interior que cada persona posee y de la cual podemos no percatarnos en nuestras observaciones desde el exterior. “La Representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes” (Bachelard, 1975, pág. 186), pues, esta obra es una manera de comunicar mi imago personal sobre el habitar del confinamiento: caótico y lleno de contradicciones. Pero también pleno de momentos en que aprecio la comodidad de mi cautiverio frente a de otras personas e incluso frente a la falta de un sitio dónde recluirse.

En comparación con la obra de Meireles, encuentro que esta obra se asemeja a *Espaços virtuais: Cantos*, 1967-68, en tanto virtualidad, volumen que se crea no por la masa sino por la dirección de los planos. Los proyectos para los *Cantos* (Figura 40) son dibujos que entiendo como proyección de un espacio en el plano, de la misma manera que he buscado hacer plano el imago multisensorial del espacio doméstico a través del collage. Mientras que la construcción propiamente dicha de ellos (Figura 41 y Figura 42), funge como vacío marcado por 3 planos, relacionados a la concepción euclidiana del espacio; cuyo carácter visual ha sido alterado y ofrecería su valor de esquina sólo desde un punto de vista específico. En esto se asemeja la necesidad de mirar *Altar interior* desde diversos ángulos para descubrir la estructura entera y su significado de interior/exterior, constituirlo como unidad

espacial. Así, ambas obras solicitan un espectador activo que se desplaza o busca la posición para hallar la perspectiva, literal y metafórica, que le permita “ver” el espacio. Opera como elemento importante el emplazamiento literal y metafórico del propio sujeto en la interpretación del lugar.

Pues bien, las 4 obras de mi producción de las que he hablado, son gestos que pretenden susurrar en vez de gritar aquello que deseo transmitir. Me baso en la seducción del no especialista de la que habla Meireles, pues muchas veces la ambigüedad sugerente es más efectiva que la acción determinante. Parten de lo personal, pero intento llevarlas a lo social, procurando signos y materias inciertas pero interpretables, para que otra persona las lleve más lejos de lo que yo he podido. Quisiera hacer obra poética en el sentido de contener un imago con suficiente fuerza para no ser ignorada, que presente un hallazgo significativo y reverbere en la vida de alguien más.



Figura 39 *Altar interior*, Aurora Martínez. 2020. Collage análogo sobre papel craft. 11.8*15.2*11.4 cm.
Fotografía: Casa Súbele al Magenta

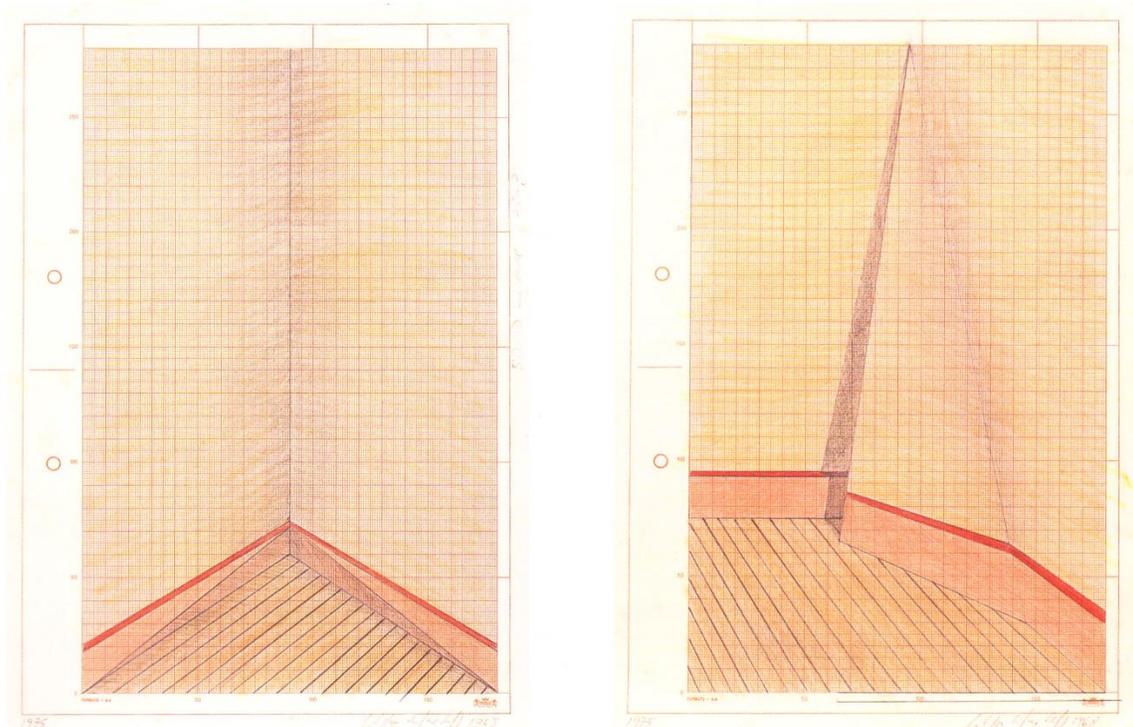


Figura 40 *Espaços virtuais: Cantos*, Cildo Meireles. 1968. Tinta y lápiz sobre papel milimetrado. 32*23 cm.
Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 22



Figura 41 *Canto II*, Cildo Meireles. Madera, lienzo, pintura, suelo de tarima.
305*100*100 cm.

Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 21

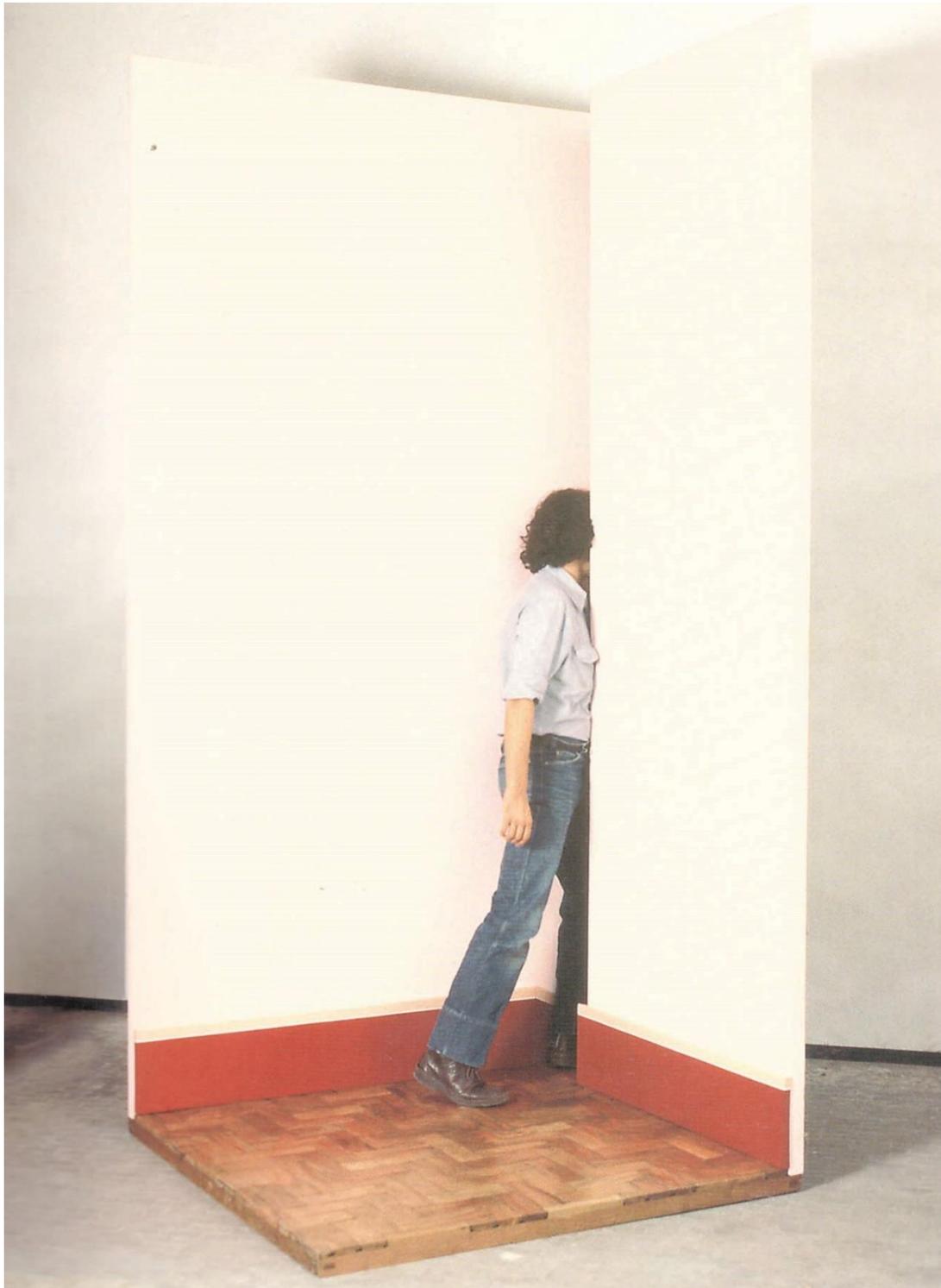


Figura 42 *Canto IV*, Cildo Meireles. 1967-68/1974. Madera, lienzo, pintura, suelo de tarima. 305*100*100 cm.

Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 23

Conclusiones.

Recapitulando, esta investigación inició como un esfuerzo por explicar mi experiencia con la obra de Meireles y durante su desarrollo he constatado mis hipótesis sobre la inclusión de elementos sensoriales diversos en la creación y apreciación del arte. Más aún, descubrí proposiciones que le han dado mayor profundidad a mi entendimiento de la obra de Meireles y del arte en general. Por ejemplo, la diferencia entre la sinestesia, neuro-divergencia responsable de asociaciones sensoriales dispares a los estímulos que las generan en los individuos que la experimentan, y la cinestesia como anticipación sensorial sobre un objeto a partir de las sensaciones ya disponibles, basada en las experiencias previas con el mismo o con objetos similares.

Encontré que la instalación es una práctica artística que espacializa la experiencia estética porque hace del espacio materia esencial para su creación, es decir, que se ocupa de las relaciones espaciales que el sujeto mantiene con la obra. Así, puede involucrar objetos diversos dispuestos con un sentido espacial específico o valerse de otros ingenios para generar estímulos que provoquen una percepción diferenciada del espacio. Por lo tanto, puede haber instalaciones en que la materia que se utiliza sea mínima; o dicho de otro modo, donde el vacío es una materia por sí mismo, de la misma manera que la luz, el sonido, el olor, el tacto y las sensaciones térmicas lo son, pues proponen significaciones posibles. De donde surge que la relación entre la práctica y las instituciones sea compleja, pues la manera en que estas sean presentadas en exposiciones influirá en su interpretación.

Descubrí en mi investigación muchas fuentes que refieren la representación de la realidad a partir del conjunto de percepciones que un sujeto puede tener, y la materia sensible como base del pensamiento inteligible. Por lo que ahora puedo afirmar que la interpretación del arte está estrechamente ligada a la materia que se utiliza en él. Me parece importante señalar que, si bien los órganos sensibles se generaron por procesos evolutivos para asegurar la supervivencia, una vez que esta estuvo lograda, la humanidad comenzó a utilizarlos para construir significados complejos alrededor y a partir de las sensaciones que estos permitían. Por lo que la

instalación es una manera sucinta de mostrar que la humanidad siempre ha estado en estrecha relación con su entorno.

Es posible constituir un espacio a través de la organización espacial de valores, sea esta una instalación, una escultura, o un habitar cotidiano ¿Es posible representar el espacio? Es posible plasmar algunas de sus cualidades en un objeto particular, sus elementos visibles, u olfativos, por ejemplo. Pero considerando que el espacio se percibe como una experiencia multisensorial, el modo de representar el espacio es presentándolo, de manera que la representación es aquella interpretación que hace de él quien lo vive. La conceptualización que hacemos del espacio se funda sobre nuestra experiencia de vida en los múltiples lugares que vamos encontrando, las posibilidades que estos ofrecen a nuestro cuerpo y los hábitos que hacemos en ellos como emplazamiento de valores diversos.

Por ello es pertinente estudiar las prácticas artísticas tridimensionales, como la instalación, desde la perspectiva de sus estímulos sensoriales y no sólo desde sus conceptos, pues cada conceptualización sobre el espacio toma su sentido de nuestro ser corpóreo. La construcción que hago de la experiencia estética en la instalación, es la de un acto de intelección que se basa en la experiencia directa de la obra, en los estímulos presentes en ella y su disposición espacial. Es decir, que la experiencia estética no se construye desde la reinterpretación de una narración que un tercero haga respecto a la obra, sino a partir de su vivencia. Mi aportación sobre las instalaciones de Meireles se da en el sentido de sumar mi vivencia e interpretación a la discusión pública de su obra.

Confirmé aquello que intuitivamente había hallado en mi vivencia: que en las instalaciones de Meireles que visité se conjugan el cuerpo sensible y el cerebro conceptual como herramientas para su disquisición, como extensión de los procesos cognitivos que se desarrollan en la vida cotidiana. Con la diferencia de que en el arte se nos presentan materias y gestos polivalentes, que implican tanto nuestra experiencia de la obra como la conceptualización que hemos hecho anteriormente de sus elementos. Así, sus instalaciones, su obra y las obras de arte en general, a pesar de asentar su interpretación en las funciones fisiológicas del

cuerpo, se viven como una experiencia fenomenal aglomerada. A partir de la cual se llega a la experiencia estética en que el pensamiento se complejiza partiendo de lo matérico sin llegar a una definición rígida justificada en la percepción.

Como resultado de mi pesquisa en torno a la obra de Meireles, me percaté de que la producción de obra que involucra más que la visión para apreciarse es más prevalente de lo que parecería. Pues aún en el caso de obra que no está realizada para manipularse o ser inmersiva, se abarcan más modalidades perceptuales, a través de las cinestésias. De esta manera las artes visuales, que por su nombre indicarían un rasgo perceptivo específico al que se da primacía, se amplían para incluir prácticas transversales.

En última instancia, este estudio me ha permitido trazar una relación más clara entre mi obra y las prácticas que la preceden, a partir del esfuerzo comparativo con la obra de Meireles. Ya que ésta se ha convertido en un referente importante para mi investigación-producción, al permitirme divisar el trabajo que es posible hacer desde las experiencias perceptivas no visuales. Mi obra se vincula con las prácticas que se ocupan del cuerpo sensible y, retomando lo propuesto por el neoconcretismo, debe entenderse casi como un ser, en el sentido de que propone una conversación. Sus significados demandan el involucrarse en la experiencia y abandonar la postura racionalista del observador imparcial, para ser partícipe de los detalles finos desde una disposición a la experiencia que conjuga lo sensorial con lo experiencial, cruzado por lo afectivo.

Esto me ha permitido llevar mi propia práctica artística por nuevos rumbos, con la influencia del arte que conozco, en el entendido de que su interpretación se basa en la variabilidad de su hallazgo. Si nadie se baña dos veces en el mismo río, eso significa que tanto río como sujeto son modificados por el encuentro y es la mutabilidad del ser un elemento esencial del quehacer artístico. Entiendo el arte como una manera de interpretar y comunicar la experiencia humana, lo que sea que eso significa, pues hay tantas maneras de ser humano como humanos han existido y existirán. Es en la multiplicidad de formas de ser que se gana terreno en la comprensión de la realidad.

Trabajos citados

- Andrade Lotero, L. A., Aldana Ahumada, D. R., Espitia Gómez, C., Huertas Franco, E. A., & Bacca Pachón, P. A. (2012). Tocar o mirar: Comparación de procesos cognitivos en el aprendizaje con o sin manipulación física. *Psicología Educativa*, 18(1), 29-40.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barañano Letamendia, M. (1983). *El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Recuperado el enero de 2018, de En KOBIE (Serie Bellas Artes) <http://www.bizkaia.net/fitxategiak/04/ondarea/Kob>
- Basualdo, C. (February de 1997). Maxima Moralia: The work of C. Meireles. *Artforum International*, 35, 58-63.
- Bishop, C. (1 de January de 2005 A). But is it installation art? *Tate Etc*(3), página web. Recuperado el octubre de 2014, de Tate museum: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Londres: Tate Publishing.
- Bonet, E. (1995). La instalación como hipermedio (una aproximación) . *Media Culture*, 25-45.
- Bunge, M. (1976). *La ciencia, su método y su filosofía*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Cruz Sánchez, P. (2005). El arte en su <<fase poscrítica>>: de la ontología a la cultura visual. En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (págs. 91-104). Madrid: Akal.
- De Castro, A. e. (17 de diciembre de 2015). *Manifiesto Neoconcreto*. Recuperado el 27 de Noviembre de 2020, de issuu: <https://issuu.com/museoreinasofia/docs/neoconcreto>
- De Oliveira, N. e. (1994). *Installation art*. Londres: Thames & Hudson.
- Dezeuze, A. (2009). Cildo Meireles. *Artforum International*, 47(8), 182.

- El País. (15 de Julio de 2020). La fantástica historia del fonógrafo erótico de Óscar Domínguez. *El País*. Recuperado el 12 de Abril de 2021, de https://elpais.com/elpais/2020/07/14/album/1594714004_465391.html#foto_gal_1
- Estévez Kubli, P. (2016). *Tendencia minimalista en México.: escultura e instalación planimétrica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Farmer, J. (2000). Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles. *Art Journal* , 59(3), 34-43.
- Fernandes, C. (3 de agosto de 2019). *História do Brasil*. Recuperado el mayo de 2015, de Brasil Escola: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/>
- Gallinal Moreno, A. M. (abril de 2008). La espacialidad humana y la escultura (siglo XX). *Bellas Artes*, 159-174.
- Goldstein, E. B. (2010). *Sensation and Perception*. Belmont: Wadsworth.
- Hall, E. T. (2003). *La dimensión oculta*. (F. Blanco, Trad.) México: siglo xxi editores.
- Howes, D. (2014). El creciente campo de los Estudios Sensoriales. *Revista Latinoamericana sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 6(15), 10-26.
- IVAM Centre del Carme. (1995). *Cildo Meireles*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Kepes, G. (1969). *El lenguaje de la visión*. (E. L. Revol, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Khan, B. (17 de Septiembre de 2020). Teaching Art Online. *Sculpture X*. Recuperado el 01 de Marzo de 2021, de https://edinboro.zoom.us/rec/play/aSxz48fzjp_2kjaof8ChfeMrhI33SHn0HJnn-obechhIOuv-EB4L6sJ6rRWKD1LVPI4Z81EUO3Clxg.22kgcqdvXFZ8eTts?continueMode=true&_x_zm_rtaid=vIQSsA8-

SDqqSsBCo5jVcw.1614638461043.583d41a2604cba6898649adb254663f0
&_x_zm_rhtaid=520

Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones* (Vol. Colección Arte Hoy). Guipúzcoa: Nerea.

Lazslo, P. (2006). *¿Nos hablan los olores?* Madrid: Akal.

Marchán Fiz, S. (2005). Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra. En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (págs. 75-90). Madrid: Akal.

Meireles, C., & Morais, F. (1 de september de 2008). Material language Cildo Meireles I. *Tate Etc*(14), página web. Recuperado el abril de 2015, de Tate Etc: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-14-autumn-2008/material-language>

Menezes, C. (28 de marzo de 2009). *Materiality and Memory An interview with Cildo Meireles*. Recuperado el mayo de 2015, de studio international: <http://www.studiointernational.com/index.php/materiality-and-memory-an-interview-with-cildo-meireles>

Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Mitchell, W. (2005). No existen medios visuales. En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (págs. 17-25). Madrid: Akal.

Moszynska, A. (2013). *Sculpture Now*. Londres: Thames & Hudson.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s.f.). *Colección*. Recuperado el 12 de Abril de 2021, de The Nominal Three (To William of Ockham) (El tres nominal [para Guillermo de Ockham]): <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/nominal-three-william-ockham-tres-nominal-guillermo-ockham>

Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (2009). *Cildo Meireles*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

- Museum of Modern Art. (2010). *On Line Drawing through the twentieth century*. Recuperado el 12 de Abril de 2021, de <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/20>
- Orchard, K. (2007). Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau. *Tate Papers*(8). Recuperado el 12 de Abril de 2021, de <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
- Pigna, F. (15 de mayo de 2015). *América Latina entre la revolución Cubana y las dictaduras*. Recuperado el mayo de 2015, de El historiador: <https://www.elhistoriador.com.ar/america-latina-entre-la-revolucion-cubana-y-las-dictaduras/>
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Reiss, J. (1999). *From margin to center: The spaces of installation art* . Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- Reyes Sánchez, R. (2014). Relecturas desde las claves de lo visual-viral: imagen violentada, cuerpos sintientes y estéticas multisensoriales. *Interdisciplina*, 2(3), 67-78.
- Rudomín, P. (2004). Mecanismos neurofisiológicos en la percepción del mundo externo. *El concepto de realidad. Verdad y Mitos en la ciencia, la filosofía, el arte y la historia*. (págs. 147-170). Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- Serrahima, C. (2015). Percepción y conceptos: McDowell y Husserl sobre los contenidos de la experiencia . *Investigaciones Fenomenológicas, Monográfico 5*, 311-329.
- Sousa , R. (s/f). *AI-5*. Recuperado el mayo de 2015, de Brasil Escola: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/ai5.htm>
- tacticaspUBLICAS. (04 de Marzo de 2019). *TACTICASPUBLICAS Arte publico y tácticas de intervención en la esfera pública*. Recuperado el 12 de Abril de

2021, de Allan Kaprow:

<https://tacticaspUBLICAS.wordpress.com/2019/03/04/allan-kaprow/>

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION. (s.f.). *Collection online*.

Recuperado el 12 de Abril de 2021, de Trabum (Element Series):

<https://www.guggenheim.org/artwork/5374>

Trilnick, C. (s.f.). *Proyecto IDIS*. Recuperado el 12 de Abril de 2021, de Allan

Kaprow: <https://proyectoidis.org/allan-kaprow/>

Vargas Melgarejo, L. M. (1994). Sobre el concepto de percepción. *Alteridades*, 4(8), 47-53.

Vilatuña Correa, F. (2012). Sensación y percepción en la construcción del conocimiento. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*(13), 123-149.

Índice de imágenes

Figura 1	<i>Prounenraum</i> , El Lissitzky. 1923, reconstrucción 2010. Fuente: Museum of Modern Art, 2010	6
Figura 2	<i>Merzbau</i> , Kurt Schwitters. Foto: Wilhelm Redemann, 1933. Fuente: Orchard, 2007	7
Figura 3	<i>Exposición Internacional del Surrealismo</i> , 1938. Fotografías documentales. Fuente: El País, 2020.....	10
Figura 4	<i>Yard</i> , Allan Kaprow. 1961. Environment. Fuente: Trilnick, s.f.....	11
Figura 5	<i>Fluids</i> , Allan Kaprow. 1967. Happening. Fuente: tacticaspublicas, 2019.....	11
Figura 6	<i>The nominal three (To William of Ockham)</i> , Dan Flavin. 1963. Instalación de tubos fluorescentes. Dimensiones variables / Pieza 01: 183*9 cm / Pieza 02: 183*19 cm / Pieza 03: 183*129 cm Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.f.....	13
Figura 7	Receptores para (a) visión, (b) audición, (c) tacto, (d) olfato, y (e) gusto. Cada uno de estos receptores está especializado para transducir un tipo específico de energía ambiental en electricidad. Los asteriscos indican el lugar en la neurona receptora donde el estímulo actúa para comenzar el proceso de transducción. Fuente: Goldstein, 2010, pág. 27.....	37
Figura 8	La neurona en la derecha consiste de un cuerpo de célula, dendritas y un axón, o fibra nerviosa. La neurona en la izquierda que recibe el estímulo del ambiente tiene un receptor en lugar de un cuerpo de célula. Fuente: Goldstein, 2010, pág. 27	38
Figura 9	(a) Cuando una fibra nerviosa está en reposo, hay una diferencia en su carga de -70 mV entre el interior y el exterior de la fibra. Esta diferencia es medida por el medidor en la izquierda; la diferencia en carga se muestra a la derecha. (b) Cuando el impulso nervioso, representado por la banda roja, pasa el electrodo, el interior de la fibra cerca del electrodo se vuelve más positivo. Esta positividad es la fase de ascenso del potencial de acción. (c) Cuando el impulso nervioso se mueve pasando el electrodo, la carga dentro de la fibra se vuelve más negativa. Esta es la fase de descenso del potencial de acción. (d) Eventualmente la neurona vuelve a su estado en reposo. Fuente: Goldstein, 2010, pág. 28	39
Figura 10	Cómo el flujo de sodio y potasio crean el potencial de acción. (a) Cuando el sodio de carga positiva (Na ⁺) fluye dentro del axón, el interior de la neurona se vuelve más positivo (fase de ascenso del potencial de acción). (b) Cuando el potasio de carga positiva (K ⁺) fluye fuera del axón, el interior del axón se vuelve más negativo (fase de descenso del potencial de acción). (c) LA carga de la fibra regresa a su nivel de reposo luego que el flujo de Na ⁺ y K ⁺ se han movido más allá del electrodo. Fuente: Goldstein, 2010, pág. 29.....	40

Figura 11	Transmisión sináptica de una neurona a otra. (a) Una señal que viaja a través del axón de una neurona alcanza la sinapsis el final. (b) El impulso nervioso causa la liberación de moléculas neurotransmisoras de las vesículas sinápticas de la neurona que lo envía. (c) Los neurotransmisores encajan en sitios de recepción y causan un cambio de voltaje en la neurona que los recibe. Fuente: Goldstein, 2010, pág. 31	41
Figura 12	<i>Espaços virtuais: Cantos</i> , Cildo Meireles. 1968. Tinta y lápiz sobre papel milimetrado. 32*23 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 22..	60
Figura 13	<i>Canto II</i> , Cildo Meireles. Madera, lienzo, pintura, suelo de tarima. 305*100*100 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 21	61
Figura 14	<i>Canto IV</i> , Cildo Meireles. 1967-68/1974. Madera, lienzo, pintura, suelo de tarima. 305*100*100 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 23	62
Figura 15	<i>Arte física: Caixas de BRasília/Clareira</i> , Cildo Meireles. 1969. Secuencia de fotografías y mapas; tres cajas de tierra. Fotografías, 60*90 cm. Mapa, 60*80 cm. Cada caja, 30*30*30 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 49	63
Figura 16	<i>Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político</i> , Cildo Meireles. 1970. Fotografías documentales de la acción. Fuente: IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 121-123	64
Figura 17	<i>Eureka/Blindhotland</i> , Cildo Meireles. 1970-1975. Caucho, red de pescar, metal, corcho, madera y audio. 400*700*700 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 111, 113	66
Figura 18	<i>O Sermão da Montanha: Fiat Lux</i> , Cildo Meireles. 1973-79. Duración, 24 horas. Fotografías documentales de la instalación acción en el Centro Cultural Cândido Mendes, Río de Janeiro, 1979. Fuente: IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 115, 117 ; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 82-83.....	67
Figura 19	<i>Desvio para o vermelho: I. Impregnação</i> , Cildo Meireles. 1967-1984. Habitación blanca, objetos rojos. 300*1000*500 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 120-121	68
Figura 20	<i>Desvio para o vermelho: II. Entorno</i> , Cildo Meireles. 1967-1984. Habitación a oscuras, botella de cristal, pintura roja. 300*250*500 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 129.....	68
Figura 21	<i>Desvio para o vermelho: III. Desvio</i> , Cildo Meireles. 1967-1984. Habitación a oscuras, lavabo de porcelana blanca instalado con inclinación, grifo de metal, líquido rojo que fluye. 300*1000*500 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 131.....	68

- Figura 22 *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, Cildo Meireles. 1970. Texto transferido sobre cristal. Cada una, altura: 25 cm, diámetro: 6 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 62, 65 69
- Figura 23 *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula*, Cildo Meireles. 1970 y 1976. Tinta sobre billetes de curso legal. Cada uno, 7*15 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 66-67..... 69
- Figura 24 *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, Cildo Meireles. 1987. Aprox. 600,000 monedas, 800 hostias para comulgar, 2,000 huesos, 80 adoquines y tela negra. 235*600*600 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 100-101 71
- Figura 25 *Cruzeiro do Sul*, Cildo Meireles. 1969-1970. Cubo de madera: una mitad de pino, la otra de roble. 0.9*0.9*0.9 cm Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 58-59..... 72
- Figura 26 *Trabum (Element Series)*, Carl Andre. Concebida 1960, Ejecutada 1977. Abeto Douglas. Nueve unidades, cada una: 30.5*30.5*91.4 cm; 91.4*91.4*91.4 cm en total. Fuente: THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, s.f. 76
- Figura 27 *Condensado I – Deserto*, Cildo Meireles. 1970. Oro amarillo, zafiro blanco, un grano de arena. 2*2*2 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 50 77
- Figura 28 *Condensado II – Mutações geográficas: Fronteira Rio-São Paulo*, Cildo Meireles. 1970. Tierra, oro blanco, ónice, amatista, zafiro. 2.2*2*2 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 50-51..... 77
- Figura 29 *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, Cildo Meireles. 1973-79. Duración, 24 horas. Fotografías documentales de la instalación acción en el Centro Cultural Cândido Mendes, Río de Janeiro, 1979. Fuente: IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 115, 117 ; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 82-83..... 82
- Figura 30 *Através*, Cildo Meireles. 1983-1989. Redes de pescar, velo, cristal reforzado, redes para el ganado, papel de arquitecto, persianas venecianas, vallas de jardín, puertas de madera, barrotes de prisión, rejas de madera, rejas de hierro, mosquiteras, vallas metálicas de uso urbano, acuario, redes de tenis, estacas de metal, alambre de espino, cadenas, alambre de gallinero, cordones de protección de museo, celofán, cristal. 6*15*15 m. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 143, 145, 146 87
- Figura 31 *Volatile*, Cildo Meireles. 1980-1994. Polvos de talco, vela, odorizante para gas. 350*700*900 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 181 92
- Figura 32 *Armadura*, Aurora Martínez. 2015-2019. Cota de malla metálica y cinturón de piel. 115*175*1.6 cm. Fotografía: Aurora Martínez..... 104

Figura 33	<i>Gorgoneion</i> , Aurora Martínez. 2019. Serpientes de plástico unidas con hilo nylon. 23*24*9 cm. Fotografía: Casa Súbele al Magenta	105
Figura 34	<i>Glovetrotter</i> , Cildo Meireles. 1991. Malla de acero, pelotas de distintos tamaños, materiales y colores. 520*420 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, págs. 161, 162-163.....	106
Figura 35	<i>Espelho cego</i> , Cildo Meireles. 1970. Madera, almáciga, metal. 49*36*18 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 107	107
Figura 36	<i>Te voy a llorar un río. Te voy a llorar un mar.</i> , Aurora Martínez. 2020 – En proceso. Hilo de algodón sobre tul, estambre tejido, cuentas de cristal, tul. 156 cm de longitud en carrete de 16*12.5 cm de diámetro. Fotografía: Casa Súbele al Magenta ..	111
Figura 37	<i>Um sanduíche muito branco</i> , Cildo Meireles. 1966. Un bocadillo de pan francés y algodón blanco. Fuente: IVAM Centre del Carme, 1995, pág. 80	112
Figura 38	<i>La bruja</i> , Cildo Meireles. 1979-1981. Escoba común, hilos de 2,000 km. Medidas variables. Fuente: IVAM Centre del Carme, 1995, págs. 98-99	112
Figura 39	<i>Altar interior</i> , Aurora Martínez. 2020. Collage análogo sobre papel craft. 11.8*15.2*11.4 cm. Fotografía: Casa Súbele al Magenta.....	118
Figura 40	<i>Espaços virtuais: Cantos</i> , Cildo Meireles. 1968. Tinta y lápiz sobre papel milimetrado. 32*23 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 22..	119
Figura 41	<i>Canto II</i> , Cildo Meireles. Madera, lienzo, pintura, suelo de tarima. 305*100*100 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 21	120
Figura 42	<i>Canto IV</i> , Cildo Meireles. 1967-68/1974. Madera, lienzo, pintura, suelo de tarima. 305*100*100 cm. Fuente: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pág. 23	121