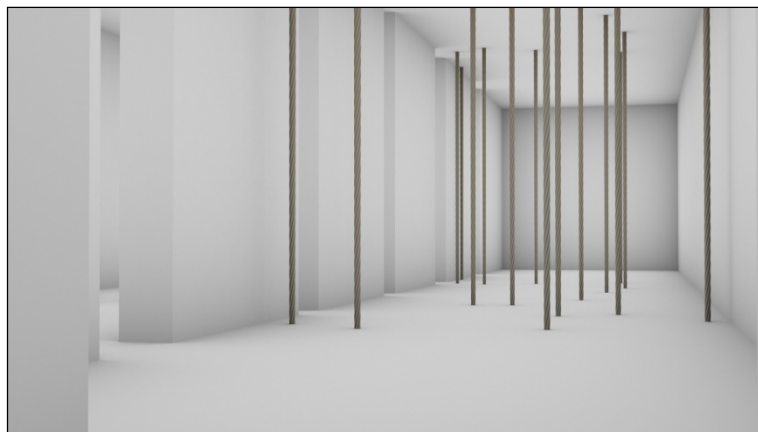




Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster



Ignacio Leal, *Boscar*, 2016

Título:

Bergson bailando en el bosque: Duración, Experiencia y Demora en el Arte Contemporáneo.

Autor/a: Ignacio Leal Fernández

Tutor/a: María Cuevas Riaño

Área temática: Arte-Creación-Producción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Duración, Arte y percepción, Arte y naturaleza, Música, Vida contemplativa

Convocatoria: septiembre

Año: 2016



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster

Título:

Bergson bailando en el bosque: Duración, Experiencia y Demora en el Arte Contemporáneo.

Autor/a: Ignacio Leal Fernández

Tutor/a: María Cuevas Riaño

Área temática: Arte-Creación-Producción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Duración, Arte y percepción, Arte y naturaleza, Música, Vida contemplativa

Convocatoria: septiembre

Año: 2016

ÍNDICE

Resumen.....	3
Palabras Clave.....	3
Abstract.....	3
Keywords	3
Introducción al Acorde y al Bosque.....	4
1. Motivación y experiencia previa.....	6
2. Objetivos de <i>Bergson bailando en el bosque</i>	10
3. Metodología de <i>Bergson bailando en el bosque</i>	11
4. Referentes de <i>Bergson bailando en el bosque</i>	12
I. EL ACORDE BÁSICO MUSICAL: DURACIÓN, EXPERIENCIA Y DEMORA	14
I. 1. LA FUNDAMENTAL: DURACIÓN	14
I. 2. SU TERCERA MAYOR: EXPERIENCIA.....	25
I. 3. SU QUINTA JUSTA: DEMORA	33
II. <i>Boscar</i> , PROPUESTA ARTÍSTICA.....	42
II. 1. <i>Boscar</i>	42
II. 1. 1. Definiendo <i>Boscar</i>	42
II. 1. 2. Concepto y Poética en <i>Boscar</i>	45
II. 1. 3. Estética de <i>Boscar</i>	47
II. 1. 5. Emplazamiento	52
Versión 01: Tabacalera.....	52
CONCLUSIONES.....	55
Prospectiva	57
BIBLIOGRAFÍA.....	59
FUENTES.....	60

RESUMEN

El presente trabajo ordena los elementos que configuran la experiencia vital humana en torno a la música y alrededor del bosque. Ambas metáforas sirven para poner en relación los conceptos que derivan de uno superior: el tiempo. No tienen lugar aquí el instante ni la fugacidad ni el asir lo inaprensible. El tiempo tratado no se escapa, pero corre el peligro de atomizarse. Como si tuviera propia presencia, interviene en la acción presente. En el texto adquiere el nombre de *duración (durée)*. *Duración, experiencia y demora* van sustentar el cuerpo conceptual de este estudio que buscará la materialización del pensamiento en relación al tema en el Arte Contemporáneo. El tiempo al que se atiende es, por tanto, el interior de la conciencia subjetiva, que nada tiene que ver con el tiempo externo que da las horas y es instrumento construido por el ser humano. El fin de este estudio tiene su razón de ser en su aplicación a una propuesta de instalación artística final que entiende este tiempo como un continuo.

PALABRAS CLAVE

Tiempo, duración, música, cotidianidad, instalación, arte contemporáneo

ABSTRACT

The following essay orders the elements that make up human life experience around music and around the forest. Both metaphors serve to relate the concepts of a higher one: time. No place here for the instant, the fleeting nature, or the measure of the unfathomable. This addressed time can't run. But is on danger of atomizing. This time, like it had an own presence, participate in the present action. In the essay the time is given the name duration (*durée*). Duration, experience and delay are holding the conceptual body of this research that will look the materialization of the thinking in relation with the Contemporary Art. The time that we are talking about, therefore, is the interior of the subjective conscience, which has nothing to do with the external time constructed by the human being and captured in the clock. The purpose of this study got its meaning in the application on the design of an artistic site-specific that understand the time as continuous.

KEYWORDS

Time, duration, music, daily nature, site-specific, contemporary art

INTRODUCCIÓN AL ACORDE Y AL BOSQUE

Caminando hacia promesas que nunca se cumplen, el individuo se pregunta el sentido de esa carrera. Y en un afán por dar pasos certeros trata de comprender el entorno, todo lo que le rodea, para destilar las esencias de aquello en lo que sí habría de emplear el tiempo. En consecuencia, la nueva encomienda investigadora se enfrenta a la desazón que produce la imposibilidad de cumplir esa vasta misión y se ve obligada a claudicar, al verse en la encrucijada de escoger un solo sendero del bosque, en busca de aquello que oculta y promete, desestimando las maravillas que se renuevan continuamente a cada instante y en cada rincón y que finalmente ignorará desde la experiencia directa.

Es en este marco es donde el individuo ha de enfrentarse a las avenencias que enfrentan el tiempo interno con el externo, un tiempo que aprieta porque nunca se acaba, donde nada concluye porque no se rige por ninguna gravitación (Han, 14 : 2016). Otros tiempos externos obligan a dar por terminado uno subjetivo, que trata de seguir el ritmo contextual; pero fracasan, como fracasa el orgasmo con un mal amante. Las prácticas temporales que proporcionaban una continuidad y protegían al futuro de la violencia del destiempo —como la promesa, el compromiso o la lealtad—, son ahora más comunes a corto plazo, aumentando una atemporalidad que deviene en seguida en angustia e inquietud en la psicología del individuo. Por eso, no es de extrañar que esta destrucción de la experiencia de la continuidad del tiempo subjetivo lleve a autores como Byung-Chul Han a sentenciar que el mundo se queda sin tiempo (Han, 21 : 2016): porque el sujeto se encuentra vacío de la *duración* —*durée*— bergsoniana.

Así, lo único que le queda a ese individuo para encontrar el sentido es buscarlo en sí mismo, «*demorarse*» (Han), «*practicar*» el lugar que transita (de Certeau), «*habitar*» (Heidegger), «*desterritorializar*» y «*reterritorializar*» (Deleuze y Guattari); esto es, aferrarse a su *durée* y *bailar* a su propio ritmo vital —«*élan*»— para dotarse de sentido y sortear ese tiempo contextual fragmentado.

Este proyecto nace de la inquietud y percepción temporal de la conciencia humana, en este contexto, como un continuo e inseparable *ad infinitum*.

Todo el pensamiento que subyace en este estudio se articula en torno a dos metáforas: la vida como bosque y la experiencia vital como discurso musical (tiempo). Tratar de explicar mediante una definición lógica cómo es la experiencia del bosque o encauzarlo desde la razón con una validez universal es, quizá, una pretensión inútil, ya que entran en juego motivaciones psicológicas de carácter emotivo, inconsciente y subjetivo (Santamaría, 35 : 2016). Y lo cierto es que esto mismo sucede con el tiempo. Puede tenerse una idea más o menos clara de lo que es, pero nuestro lenguaje no “está preparado” para explicarlo. Decía San Agustín: «*Si nadie me lo pregunta [qué es el tiempo], lo sé, pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé*» (San Agustín, 172 : 2006).

Bergson es uno de los filósofos que «*mejor ha remarcado la importancia de la temporalidad*» y la memoria en el estudio del sujeto (Sola, 167 : 2012). Para él, los sujetos arrojados al tiempo reelaboran continua y progresivamente su estado de conciencia, en un cambio incesante vinculado a la *duración* —*durée*—, que más que medirse, dice sentirse. Pero, sobre todo, sitúa en la memoria la normal transformación de la percepción de la realidad sobre un mismo objeto, fruto de la experiencia, lo que otorga un componente de coherencia y continuidad al sujeto.

La experiencia temporal tiene lugar a través de la acción: al «*practicar*», «*habitar*», «*desterritorializar*» y «*reterritorializar*». Por ello es que se propone, además del tiempo como elemento totalizador, la *experiencia* como medio para alcanzarlo y la *demora* como forma de ensanchar la cohesión de la conciencia.

Este trabajo estudia, en su primera parte, la filosofía del tiempo subjetivo continuo y distintas obras de Arte Contemporáneo que tratan la cuestión temporal de alguna forma; bien porque constituye su tema, bien porque son portadoras de esa experiencia temporal. El fin es establecer unas conclusiones en torno a la forma de representar esta idea. La segunda parte del presente texto consistirá en establecer una propuesta artística a partir de una concepción del tiempo interior del individuo aplicada a una obra de instalación, que se servirá del estudio.

Aunque no se trate directamente en su desarrollo y será más o menos perceptible en la lectura, hay un aspecto de este trabajo que sería bueno

hacer constar, pues es una parte importante de él. Lo que aquí se escribe tiene una fragancia que impregna los conceptos que se estudian y es la de una ciencia tratada como un género literario más. Sin rechazar los logros de la ciencia, subyace —sobre manera— la idea de una verdad del arte como modelo de pensar filosófico emancipado y la relativización de la realidad en la condición de simulacro (Gomá, 55 : 2014). Un pensamiento que rompe la hegemonía científica absoluta positivista. Con ello no se pretende derribar la cultura occidental, sino, solamente, conceder el turno de palabra a otras voces.

1. MOTIVACIÓN Y EXPERIENCIA PREVIA

El estudio tiene su germen en la hipótesis de trabajo del tiempo como elemento común a una serie de conceptos que eran de interés y venían manejándose con anterioridad —así como ritmo, fluir, vínculo, etc.—. Pero fue determinante, para esbozar un comienzo, el hallazgo de una definición que no tenía que ver con aquello que se buscaba, y decía: «*Los elementos que constituyen el discurso musical son el tiempo (y su realización como ritmo), la sucesión tonal (melodía) y la concurrencia de fenómenos sonoros (armonía)*» (Alcalde, 57: 2002).

Esta definición articula perfectamente los elementos del orden de la vida, pues habla tanto de música como de la experiencia vital del sujeto. Siempre que se parta de la concepción de que el sujeto es (como la música) tiempo, el ritmo musical podrá entenderse como la cadencia, los pasos del sujeto en su interactuar con el entorno. La melodía, como un relato biográfico. Y la armonía, como la mayor o menor conformidad de las circunstancias de la vida diaria. Más allá de esta definición, se piensa, incluso, en el sistema de valores del sujeto como escala musical, en la que preexisten unas notas dentro (“biensonantes”) y fuera (“malsonantes”) de cada escala, articuladas en términos relativos de relación unas con otras. En la música, las notas anteriores o futuras no *son* sino en la medida en que se relacionan con las presentes, de forma que lo único que existe o importa cuando conviven es el sistema de relaciones que establecen unas con otras: lo que fueron las notas anteriores no importa, sino lo que son las presentes con la memoria

de las pasadas. Las futuras solo tienen relevancia en la medida en que establecemos unas expectativas respecto de las presentes.

Pues bien. Esta definición recogida, por cierto, en el libro de un buen profesor de formación filosófica, *Música y comunicación* (de Jesús Alcalde, 2002), hacía cristalizar por fin una impresión que no dejaba lugar a dudas en ese periodo de búsqueda, y es la de un tiempo de la experiencia continuo. Un tiempo que poco tiene que ver con ese externo a la experiencia del sujeto y que deviene exclusivamente instrumento, como puede serlo el lenguaje. Bajo este precepto, se propone hacer una aproximación al estudio de esa temporalidad continua de la conciencia subjetiva, con el objeto de articular finalmente la pieza artística que trate de evocarlo.

El elemento básico de la música es el tiempo y este se desarrolla a través del ritmo, materializado a su vez en notas de mayor o menor duración, cuya melodía se transforma en un devenir flujo-temporal constante que lleva al tránsito entre estados de conciencia creados (*pathos*) en la misma pieza. Ninguno de estos estados tendría sentido en el discurso musical de no ser por la memoria, que contempla las notas pasadas para comprender las presentes. La sucesión de notas implica irremediablemente una relación entre las mismas, vínculos que dotan a esos estados de sentido, sin los cuales una sola nota carecería de sentido, agotándose en su monotonía.

Esta analogía comprende los elementos más irreductibles y esenciales de la experiencia vital humana, que se explican aquí a través de la música con el fin de resaltar la crucial importancia de lo temporal en su constitución.

El bosque es una referencia más a esa historia vital que trata de introducir la desazón del no poder conocer todo lo que ocurre en la realidad circundante en el instante en que se renueva; un pequeño desasosiego que es tal para quien —en palabras de Henry David Thoreau— querría enfrentarse a los hechos esenciales de la vida con el fin de aprender lo que esta tiene que enseñar y así no descubrir, muerte en ciernes, que no había vivido. Por ello, el presente trabajo indaga en la concepción continua de la temporalidad subjetiva y la forma en que se vincula en la experiencia humana.

Para ello se estudiará la corriente de pensamiento que trata este tiempo de la conciencia con objeto de articular una obra final en base a este entender, que tiene base en una forma concreta de percepción. Con este fin, también

se estudiará esta forma de pensamiento en la instalación artística, formato pretendido para llevar a cabo la propuesta artística.

Trabajos anteriores a este, desarrollados en el Máster de Investigación y Creación en Arte en el que se ubica, ya trataban temas que aquí se conectan inesperadamente. Sin embargo, la extensión obliga a dejarlos de lado. Sólo por señalar obras que aquí tienen continuidad, se mencionan:

1. *Hay soledades*, un trabajo que ensalzaba la vida reflexiva en soledad como método de autoconocimiento y toma de conciencia con el entorno. Aquí tendría conexión con la propuesta de vida contemplativa de que se habla en el capítulo correspondiente. Se proyectaron dos piezas.

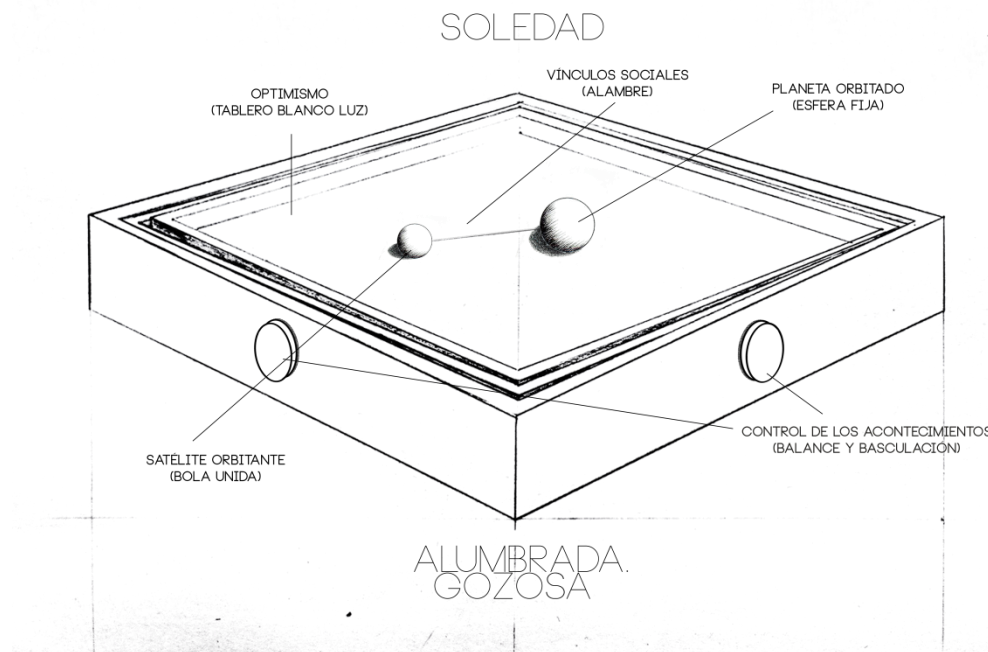


Fig. 1. Detalle de *Hay soledades* (2015), Ignacio Leal

2. *La caverna* es un libro de artista que establece un relato de pasado - presente - futuro a partir de lo onírico con raíz en la actualidad y un tono absurdo. Aquí conecta con la parte crítica de este texto sin la cual no habría tenido lugar el mismo.



Fig. 2. Detalle de *La Caverna* (2016), Ignacio Leal

3. *enSimultaneidad* es una instalación interactiva que, de manera muy abstracta, habla ya del tiempo como máximo elemento ordenador. En este caso, se trataba la suerte de los vínculos personales en términos de sincronía entre ellos.

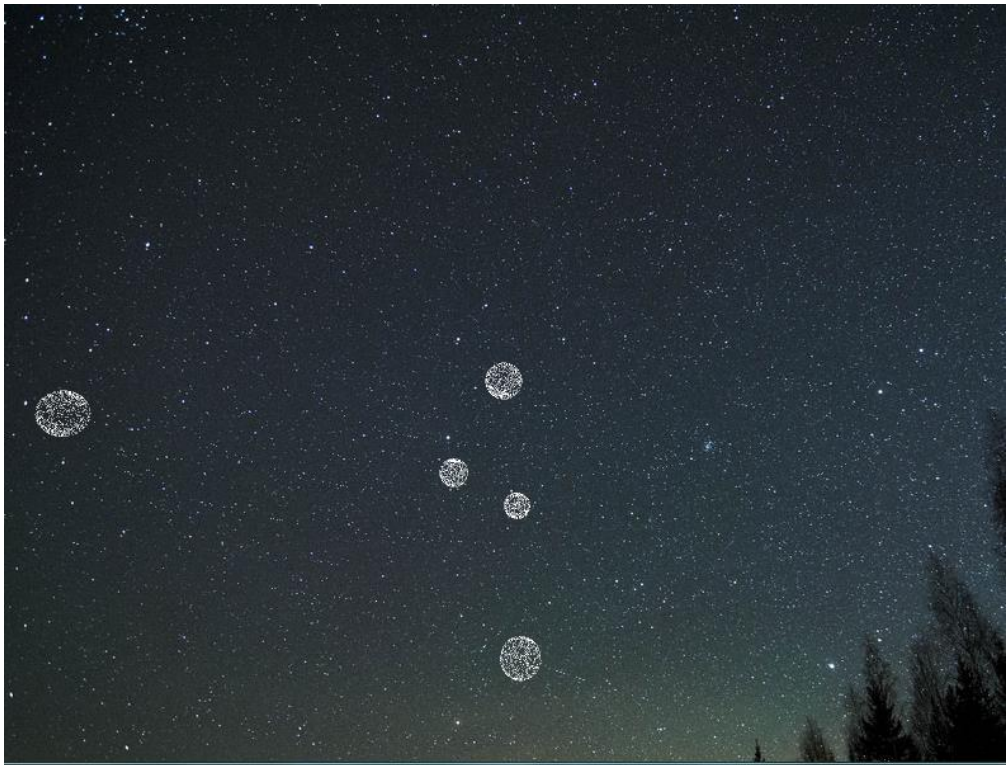


Fig. 3 Detalle de *enSimultaneidad* (2016), Ignacio Leal

4. *Sin título* (trabajo en colaboración con otros tres compañeros), proponía un comportamiento artístico basado en la conciencia del entorno en cotidianidad y su potencial como material artístico. Se elaboró una experiencia participativa con gente no vinculada al arte que se materializó en un mural con fragmentos de cotidianidad de todos los participantes que, sin saberlo, elaboraron o colaboraron en la construcción de un proyecto artístico. Esta pieza tiene toda la relación con el capítulo que trata la experiencia y con el que trata la demora, ya que la propuesta es similar.



Fig. 4. *Sin título* (2016), Ignacio Leal, Agostina Flamini, Ariadna Acosta y Chema Ledrado

2. OBJETIVOS DE *BERGSON BAILANDO EN EL BOSQUE*

A partir de su motivación, este trabajo se propone los siguientes objetivos:

1. Extraer como material artístico los conceptos filosóficos y el lenguaje propio sobre el concepto de *tiempo interno* a través de la hermenéutica de las obras en relación con el objeto de estudio.
2. Reflexionar la forma en que el Arte Contemporáneo articula estos tres conceptos (*duración*, experiencia y demora), a través del análisis cualitativo.
3. Madurar una propuesta artística fundamentada en las conclusiones teórico-prácticas extraídas de los puntos anteriores.

3. METODOLOGÍA DE *BERGSON BAILANDO EN EL BOSQUE*

Este trabajo parte de la intuición de una forma de concebir el tipo de tiempo concreto que se ha definido en los puntos anteriores (el subjetivo, individual, interno, de la conciencia), que en los títulos ha dado en llamarse *duración* (o *durée*) para evitar la confusión. Se han seguido las siguientes metodologías:

1. **Datos inmediatos.** La metodología de *datos inmediatos* consiste en tomar nota de las impresiones que sensible o intuitivamente se perciben acerca de un tema. Sucede que el tema es aquí el *tiempo de la conciencia*, distinto del tiempo externo y del tiempo meteorológico, que cualquiera puede conocer consultando un buen reloj o asomándose a la ventana. Dado que el lenguaje está más bien dedicado a una realidad más o menos tangible, a menudo se hace más práctico buscar la metáfora que posibilite esas notas de la conciencia, más bien inaprensibles. Bueno es saber que, además, la metáfora tiene la propiedad de conciliar las cosas: «*Las metáforas son el aroma que desprenden las cosas cuando entablan amistad*» (Han, 75 : 2015).

Dichas anotaciones, son las que constituyen la motivación esencial de este trabajo, que adquiere accidentalmente la forma musical. La analogía da lugar a la articulación de la investigación en las tres notas musicales (conceptos), las esenciales para constituir el acorde musical (cuerpo conceptual): la fundamental (tiempo de la conciencia), su tercera mayor (experiencia) y su quinta justa (demora). La forma musical de la triada (tónica, dominante y subdominante) confieren la proporción adecuada a los conceptos (tiempo, experiencia y demora). Como sucede en la metáfora, el tratamiento es cualitativo y se comprende en términos de relación.

2. **Red.** La metodología de tejido *red* consiste en tratar de relacionar dichos conceptos con todo lo posible, en una suerte de tormenta de ideas practicada con otra(s) persona(s), preferiblemente con la persona encargada de tutorizar el proyecto y personas de un ámbito distinto al personal, para favorecer la heterogeneidad. Estos nuevos conceptos constituirán las puertas a otros ámbitos del conocimiento con los que establecer un diálogo. Pasarán a ser contemplados, en función de su relevancia, como notas de la triada conceptual o como piezas de un puzzle.
3. **Globo estratosférico.** La metodología del *globo estratosférico* consiste en ascender a los tres altos conceptos; esto es, comprender los conceptos que conforman la triada. Por cuestiones de extensión (espacio-temporal) y de pertinencia, se tratan solamente aquí los que darán lugar a la ulterior propuesta artística.

Ella se inspira en la filosofía, de ahí que la indagación tenga forma ascendente; pues se parte de lo terrenal, la metáfora al alcance de cualquiera, a la estratosfera, lugar de las ideas abstractas.

4. **Puzzle.** La metodología del *puzzle* consiste en organizar las piezas extraídas, el material de trabajo filosófico. El puzzle no puede resolverse de forma convencional porque se desconoce la imagen que constituirá, pero sí busca la dotación de sentido. La forma de resolverlo tiene más que ver con la construcción del relato y con la ficción, en la libertad de asociación entre los elementos, más que con la construcción de una imagen basada en la imitación de otra. Los sistemas cualitativos de relaciones constituyen la forma de sus piezas.

4. REFERENTES DE *BERGSON BAILANDO EN EL BOSQUE*

Este trabajo es una pequeña pieza de un puzzle mucho mayor. Antes de comenzar se barajaban ciertos conceptos abstractos que se intuían en relación, la cual estaba aún latente. En el proceso de estudio de los dos temas esenciales que configuran la propuesta artística definitiva —a saber, el tiempo y el bosque— se conectaron, sin pretenderlo, esos conceptos que ya había quedado fuera de la investigación por la necesidad de concretar. Esto quiere decir, que el presente trabajo muestra una pequeña línea de algo mucho mayor, cuya inclusión hubiera podido desmerecer y oscurecer un tema ya de por sí complejo como el que se trata.

Inclusive, con el tema ya acotado, se han quedado fuera del texto muchos autores (teóricos y artistas) que han inspirado este trabajo y han marcado su tono. Por eso se cree pertinente mencionarlos, pues configuran este imaginario. En las letras pueden mencionarse referencias que cabría hacer o en las que se profundizaría a través los siguientes autores: Maurice Blanchot, Marcel Proust, Marc Augé, Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Jean Jacques Rousseau, Judith Butler, Jacques Derrida, Slavoj Žižek, Jean Paul Sartre, Immanuel Kant, Jean François Lyotard, José Ortega y Gasset, Serguéi Eisenstein, André Breton, Tristan Tzara, María Zambrano, Francesco Careri, Gastón Bachelard, Guy Debord, Mariano Blatt, Miguel Hernández y Phyllis Webb. Cada uno desde su ámbito —filosofía, sociología, lingüística, literatura, poesía, arte...— está oculto en el texto a través del discurso y lo ha inspirado de forma decisiva.

En la misma condición, hay otro gran número de artistas que también se encuentran en este texto fuera de plano. Son: Andrés Rábago (bajo sus pseudónimos), Nacho Criado, Antonio López, Isidro López Aparicio, Itziar Okariz, Víctor Erice, Ignacio Llamas, Eva Lootz, Lauri Astala, Attila Csorgo, Darren Almond, Ignasi Aballí, Fernando Baena, Wolf Vostell, Willem De

Ridder, Grupo Zaj, John Cage, Louise Bourgeois, James Turrell, Hiroshi Sugimoto, Lars Vilks, David Nash, Olafur Eliasson y Abbas Kiarostami. Pero también, cabe mencionar el arte de acción. Hubiera sido más que pertinente traerlo a colación, pues reúne formalmente los conceptos de tiempo, experiencia y demora. Por la forma de acotar este trabajo, sin embargo, quedan fuera estas propuestas artísticas con las que se siente totalmente hermanado y que sostienen la construcción conceptual de la instalación.

I. EL ACORDE BÁSICO MUSICAL: DURACIÓN, EXPERIENCIA Y DEMORA

Tres son las notas que componen el acorde básico musical. Si hubiera que establecer un juicio de valor, diríase que este texto tiene el ánimo de un acorde vitalista, asociado por convención a los acordes mayores —los cuales se definen con la tercera de la fundamental: la experiencia—. Las tres notas que lo conforman pueden actuar en cualquier escala, pero siempre mantienen su relación: la nota fundamental, su tercera mayor, y su quinta justa.

I. 1. LA FUNDAMENTAL: DURACIÓN

Hoy, 8 de julio, comienzo a escribir sobre el tiempo. Vengo leyendo desde hace meses. Mi tiempo tiene un paso largo de zancada, es la figura blanca en el pentagrama que se extiende en su duración. Mucho más lento que los diminutos y rápidos pasos del tiempo externo.

Uno de los filósofos más incisivos en la cuestión temporal del sujeto es Henri Bergson (1859-1941). Traer a este autor al día de hoy encuentra su pertinencia en la importante baza que a la sazón jugó contra la tradición cartesiana como precursor del nuevo antipositivismo, con unas incalculables consecuencias en la filosofía contemporánea (Gomá, 317 : 2015). Ello fue gracias a la articulación del concepto de intuición como indispensable para el estudio de la realidad, que proporcionaba una nueva forma de mirar allí donde el cientifismo positivista no alcanzaba a conocer¹.

Este racionalismo exacerbado contra el que Bergson se posiciona es el que fundamenta el imperativo económico de la cultura capitalista actual, que conduce al individuo a su destiempo (Han, 2016). Esa suerte que describe Byung-Chul Han es la que lleva a la atomización del tiempo del sujeto, destruyendo la experiencia de continuidad —«*tiempo de duración vacía*», advierte utilizando el concepto bergsoniano (Han, 21 : 2016)— e, incluso,

¹ Estas conclusiones comienza a obtenerlas en el temprano *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (Bergson, 2006).

llevándolo a una muerte a destiempo no consumadora de la vida², y que tiene relación —si no fundamento— con la *durée* (*duración*) bergsoniana.

En el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (2006), Bergson comienza por desvelar la «confusión» en que estaba sumergida la sociedad científica, la cual consideraba la *duración* como extensión, la sucesión como simultaneidad y la cualidad como cantidad en la cuestión temporal. Pretendía, a través de esta aclaración, abordar el problema de la libertad (Bergson, 13 : 2006). Es en este primer *Ensayo...* donde ya elabora la idea fundamental de lo que sería su filosofía a lo largo de todos los trabajos posteriores: la *duración*. La *durée* es «*el progreso continuo del pasado que corre el porvenir y se hincha al avanzar. Desde el momento en que el pasado crece incesante, se conserva también de modo indefinido*» (Bergson, 65 : 2016). «*La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer separación entre el estado presente y los estados anteriores*» (Bergson, 77 : 2016). Estos dos fragmentos expuestos pretenden aclarar rápidamente y establecer como núcleo el intangible concepto que se sitúa en la conciencia del individuo. Ésta «es el dominio por excelencia de la duración, la negación misma del concepto de espacio» (Muñoz-Alonso, 299 : 1996). Podría ayudar a comprender la *duración* que el lector se viera a sí mismo como una melodía musical en el ejercicio de su experiencia vital, donde deviene de forma fluida y donde el valor cualitativo de la nota presente depende irremediamente de las anteriores. Una nota no significa nada; pero una nota en una melodía ya tiene un rol concreto: el punto de tensión respecto a su comienzo, la “vuelta a casa” (reexposición del tema principal), etc. Esa conciencia temporal, que *ejerce* el presente con el conocimiento irremediable de su propia experiencia ya adquirida, es la *durée*.

En esta primera obra el filósofo atiende a la idea de multiplicidad en la unidad del número matemático:

Se define generalmente el número como una colección de unidades o, para hablar con más precisión, como la síntesis de lo uno y de lo múltiple. Todo número es uno

² «Quien se realiza por completo muere victorioso, rodeado de personas que esperan y prometen. ¡Así habrá que aprender a morir! [...] La muerte que yo os predico es la mía, la muerte voluntaria [...] Y, por respeto a la meta y al heredero, yo no colgaré coronas marchitas en el santuario de la vida.» (Nietzsche, 111 – 112 : 1979).

[...] pero esta unidad es la de una suma; abarca una multiplicidad de partes que cabe considerar aisladamente (Bergson, 63 : 2006).

Esta es la idea que yace en una de las instalaciones de Esther Ferrer de la exposición *Entre líneas y cosas* (2016) que tuvo lugar en el CEART de Fuenlabrada. En ella actualiza una de sus maquetas realizadas en la década de 1970, para subrayar —con objeto de denuncia—el terrible asesinato de mujeres víctimas de violencia de género en España (espacio) en el año 2015 (periodo de tiempo). Ello lo hace colocando 109 sillas vacías, una por cada una de las víctimas.

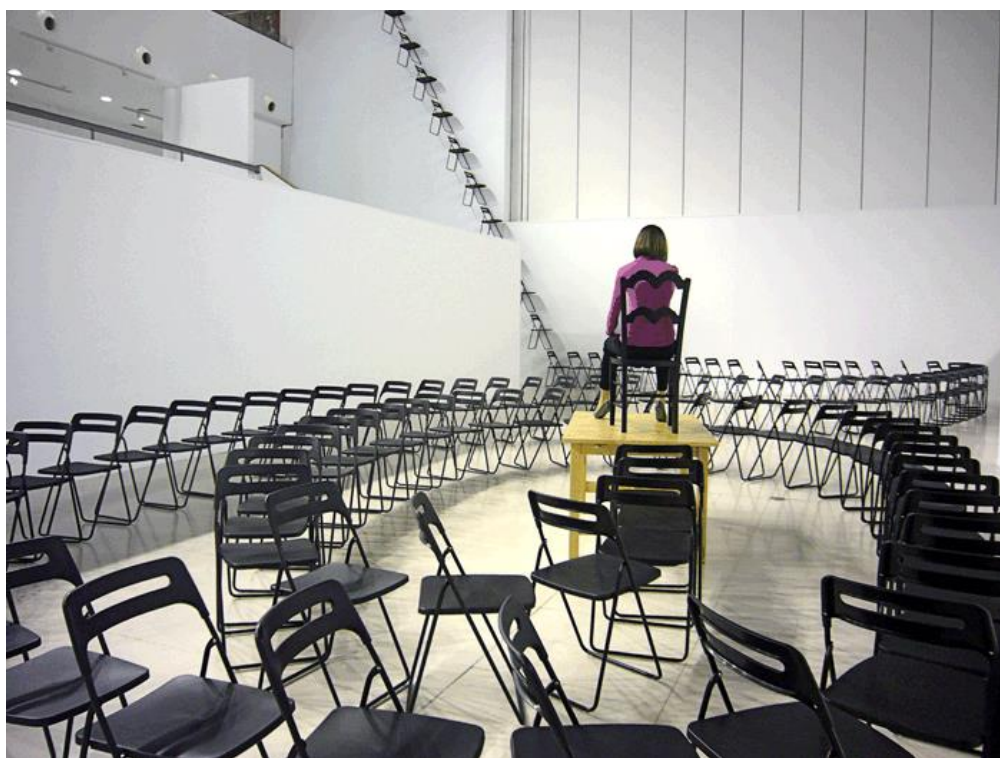


Fig. 5. Instalación de la exposición *Entre líneas y cosas* (2016), Esther Ferrer. Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada.

Es esta una forma de hacer notar la cantidad de mujeres asesinadas, en el despliegue de la cifra numérica en cada una de sus unidades. Pero ya advierte Bergson, sin embargo, que esta colección de unidades son idénticas cuando se las cuenta, no existe individualidad, sino que desatiende sus diferencias individuales y se atiende únicamente a su función común (Bergson, 62: 2006), aquí: mujer víctima de violencia de machista en España en el año 2015. Esa consciencia de la artista del conteo se deja ver en una

entrevista en la que habla de la muerte de 1863 inmigrantes: «No es lo mismo leer 1863, que contar 1, 2, 3, 4... y así hasta 1863. Y ahí te das cuenta de cuántos son»³. En esa misma explicación aludía al concepto de tiempo y de presencia. Pero ese tiempo no puede entenderse como el tiempo de la conciencia, del cual se habla en el presente texto. Este tiempo es, necesariamente, un tiempo externo —el periodo de un año— en el que la unidad temporal es la silla —o ese tipo concreto de muerte que fracciona el año en 109 unidades— y que extiende en el espacio homogéneo su conteo por simultaneidad.

A través de una serie de análisis de estados psíquicos, Bergson comprueba que no puede hablarse de magnitudes en el interior de la conciencia, razón por la cual el tiempo que Esther Ferrer presenta no puede ser el de la conciencia.

¿Tiene la multiplicidad de nuestros estados de conciencia la más mínima analogía con la multiplicidad de las unidades de un número? ¿Tiene la verdadera duración la más mínima relación con el espacio? [...] es necesario, pues, que la pura duración sea otra cosa (Bergson, 71 : 2006).

La distinción de esa multiplicidad cuantitativa, le lleva a concebir la existencia de una *multiplicidad cualitativa* en los estados de la conciencia, distinta de la multiplicidad en términos numéricos. Así, establece la imposibilidad de que el tiempo de la conciencia —*durée*— cobre el aspecto de un medio homogéneo, por ser el propio del espacio, «*en el que los términos de una sucesión se exteriorizan unos por relación a otros*», es decir, en simultaneidad y no en sucesión (Bergson, 89 - 91 : 2006). Esta es una conclusión que afecta, como se ha visto, a la estética del tiempo del que aquí se habla.

El filósofo detecta el error que hasta entonces se había cometido en la forma de observar la realidad; esto es, con las mismas leyes y categorías con que se observa y conoce la materia —el mundo externo—. La ciencia consideraba que la conciencia se encontraba compuesta de una suma de estados distintos, que consta de una multiplicidad numérica de distintos elementos (Muñoz-Alonso, 296 : 1996). Sin embargo, la multiplicidad de la

³ Entrevista publicada por Artium. Puede consultarse en: <https://vimeo.com/30893314>
Recuperado el 26 de agosto de 2016

duración se da en la transformación, en una transición continua. Los estados de la conciencia son uno mismo en su transcurrir. «Si un estado cesara de variar, su duración dejaría de transcurrir» (Bergson, 16 : 2016).

Ese estado que varía es tratado en el arte a través de la idea de transformación. El cambio, es en esencia, el tiempo y su representación estética a través de la transformación es una forma de hacer referencia a esa *duración* como algo vivo. Esa *Black Cloud* (2013), Fabian Bürgy, presenta una acechante nube de tormenta (negra), que parece que fuera a descargar toda su lluvia en el momento inmediatamente consecutivo. La nube sería aquí como un estado de conciencia del ciclo del agua, conciencia múltiple en su variedad de estados (gaseoso, líquido, sólido), pero que no cesa jamás en su devenir.



Fig. 6. *Black Cloud* (2013), Fabian Bürgy

Byung-Chul Han, en *El aroma del tiempo* (2016), advierte de la atomización del tiempo del sujeto en la actual cultura occidental. Aunque no lo menciona, resulta obvio que construye su idea a partir de la teoría bergsoniana de la *duración*. La idea de los estados de conciencia como uno único que transcurre, es lo que lleva a Han a advertir la atomización de lo que se

entiende desde Bergson como *durée* (*duración*). En el contexto social que Han describe, el individuo en sus circunstancias revive constantemente experiencias y procesos similares de corto periodo de tiempo. Esos procesos, que no llegan nunca a madurar en su desarrollo, tiene como consecuencia una *duración* que está constantemente empezando y terminando etapas que dan lugar a la imposibilidad de construcción de una *durée* de largo alcance. Esta idea que propone Han, es similar esa que (también desde Bergson, ahora de forma explícita) desarrolló posteriormente Deleuze en sus estudios sobre cine a través de la *imagen-cristal* (100 : 1987). La estética de esta imagen-cristal se adquiere por el desdoblamiento de los personajes a través de la imagen reflejada en los espejos, que absorben la fisicidad de los personajes y la cual solo podrán recobrar quebrándolos.



Fig. 7. *The Lady from Shanghai* (1947), Orson Welles

De esta forma, tiene lugar en Deleuze la idea bergsoniana del presente actual coexistiendo con el pasado virtual. Este pasado virtual es la memoria del sujeto, que siempre está presente. El pasado pasado no existiría. El pasado con “presencia” en la actualidad toma parte en la acción presente. Pero no se trata de una presencia física, razón por la cual adquiere la condición de virtualidad. Esta es la causa de que el tiempo bergsoniano no sea lineal, sino cónico, pues el *pasado virtual* (y, por tanto, contenido en la memoria) condiciona el presente, pesa y escriben con él.

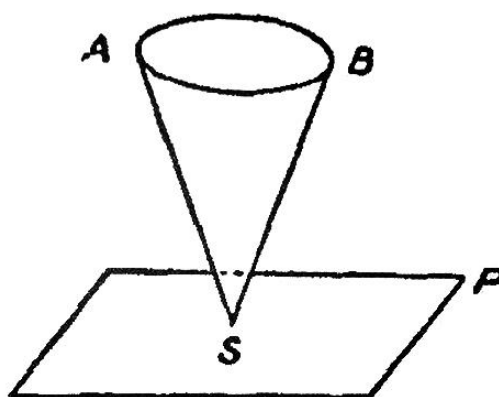


Fig. 8. Tiempo. Fuente: *Materia y Memoria* (Bergson, 165 : 2013)

«tendemos a dispersarnos en AB a medida que nos apartamos más de nuestro estado sensorial y motor para vivir la vida del ensueño; tendemos a concentrarnos en S a medida que nos ligamos más firmemente con la realidad presente, respondiendo a través de reacciones motrices a excitaciones sensoriales (Bergson, 174-175 : 2013).

La propuesta consiste en vivir el presente con todo el peso del cono, actuar con el vértice siendo conscientes del contenido S-AB.

La virtualidad del pasado, en tanto condicionante de un actuar a partir de la experiencia, adquiere la forma de una presencia *diferida*; lo que está, pero no en el momento mismo, sino que viene de otro tiempo, que tiene un desfase entre el tiempo en el que tuvo lugar y el tiempo en que eso mismo vuelve al individuo. Existen propuestas artísticas que siguen esta misma idea, poniendo el acento en la presencia pasada, que entra en el dominio de la acción presente del sujeto (Barroso, 8 : 2004). Este es el caso de la instalación que llevó a cabo el artista Dan Graham: *Present Continuous Past(s)* (1973). En ella, el visitante entra en un habitáculo en el que encuentra su imagen devuelta. Pero ésta, sin embargo, no actúa como el reflejo de un espejo, sino que le es ofrecida en diferido, con cierto retardo, lo que introduce la idea de presente diferido (o pasado virtual), aludiendo a esa virtualidad. Y si el rasgo fundamental de ese tiempo cónico es que el sujeto no puede contemplar lo mismo dos veces por igual⁴, ya que estará

⁴ «Nuestro pasado se manifiesta, pues, íntegramente a nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque solamente una débil parte se convierta en representación. De esta supervivencia del pasado resulta la imposibilidad, para una conciencia, de atravesar dos veces el mismo estado. Aunque las circunstancias sean las mismas, ya no actúan sobre la misma persona, puesto que la toman en un nuevo momento de su historia. Nuestra

condicionado por su experiencia previa, aquí el espectador puede mirarse de forma distinta. Puede ver partes su cuerpo en una *especie de presente* que no vería en un espejo, donde la imagen cambiaría en sincronía con su mirada. Se ofrece, así, el acceso a la variación del punto de vista gracias a la dimensión temporal, que fue desarrollada por el cubismo.



Fig. 9. *Present Continuous, Past(s)* (1973), Dan Graham.

Continuando la idea de ese estado único de la conciencia que discurre y se transforma hacia la heterogeneidad en su unidad, Bergson alcanza la conclusión de que en la *duración* no existe ningún estado que pueda repetirse de forma idéntica, ya que entra en juego siempre la memoria, la vivencia previa que tenemos en torno a esa sensación. El hecho de que esta parezca no cambiar y ser notada siempre de forma idéntica, se debe a que es percibida a través del objeto que la suscita y que el léxico del lenguaje que se usa para nombrarla es el mismo (Bergson, 96 : 2006). Este hecho hace que la *duración* sea por definición irreversible, lo que contribuye a la impresión de un tiempo continuo.

personalidad se construye a cada momento con la experiencia acumulada» (Bergson, 14 : 2016).

La instalación *Ir y venir* (2002), de Isidoro Valcárcel Medina, expuesta en la Sala Verónicas de Murcia (entre 10 enero de 2003 y el 16 de febrero de 2003), está formada por tres ficheros suspendidos del techo que contienen conceptos relacionados con el trabajo artístico del autor en forma de fichas. La experiencia que el espectador tiene en relación a esta obra es, precisamente, la de esa impresión de continuidad, en tanto que podemos recorrer esos ficheros conceptualmente, realizando un viaje sin interrupción a través de la memoria del artista. Esto ocurre, ciertamente, al afrontar cualquier obra artística; pero, es la de Valcárcel una pieza que señala justo esa *duración* suya. De esta forma, la conciencia no atraviesa dos veces el mismo estado, sino que actúa sobre la experiencia acumulada e impide que un estado idéntico de sí mismo en superficie, se repita en profundidad (Muñoz-Alonso, 298 : 1993). Para que ello sucediera, sería preciso eliminar el recuerdo. Aún así, el recuerdo podría borrarse de la inteligencia, pero no de la voluntad del individuo, que intervendría en su acción presente (Bergson, 14 : 2016).



Fig. 10. *Ir y venir* (2012), Isidoro Valcárcel Medina. Sala Verónicas (Murcia).

Resulta interesante traer aquí la obra *Mapamundi 2010* (2011), de la exposición *Sin principio / Ni final*, de Ignasi Aballí (celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 28 octubre de 2015 y 27 marzo 2016), puede analizarse desde este concepto de *duración* y sus variaciones que aquí se han planteado.

durante el cual Aballí comienza y termina de recoger, recortar y colocar esos materiales que a diario recolecta; una forma de apelar a la experiencia de *duración* en su cotidianidad.

Sublime resulta la pieza de Anish Kapoor, *Eyes turned inward* (1993). El artista muestra dos semiesferas enfrentadas y vaciadas en su interior. Al colocarse frente a ellas, el espectador no ve nada. El título proporciona la clave: son ojos *vueltos hacia dentro*, hacia el interior. Por tanto, miran introspectivamente, al mismo individuo, hacia la mente, hacia la conciencia. Sublime, porque lo que el visitante encuentra al asomarse a lo que se espera sea una superficie cóncava, es de repente el no-espacio. A pesar de tener buena luz ambiental, el material (fibra de vidrio) y el color oscuro absorbe toda la luz, impidiendo ver absolutamente nada, siquiera la forma. El espectador, atónito, no atisba a dilucidar ni la forma en que allí dentro se despliega el espacio. Precisamente, porque no hay espacio en la conciencia, sino solo tiempo. De forma que se referencia esa *durée* sin caer en la *duración impura*, en la *difracción* de un tiempo atravesado por el espacio.



Fig. 11. *Eyes turned inward* (1993), Anish Kapoor.

Otros autores como Paul Ricoeur o, más actual, Slavoj Žižek (en *Acontecimiento*) ofrecerán una forma de pensamiento en torno al tiempo de la conciencia. Sin embargo, comienzan a derivar hacia la idea de relato y de cómo el individuo construye, selecciona y censura su pasado para configurar su propio relato biográfico y así construir su identidad (Ricoeur, 2004). En el caso de Žižek, el orden de dicho relato vendrá dado por el *acontecimiento*, el cual consiste en un suceso en la vida del sujeto que reconfigura, no solo la forma de comprender el presente, sino su pasado (Žižek, 2015).

Bergson no habla en ningún momento del relato del sujeto. Y, realmente, se piensa innecesario construirlo para que la vivencia pase a formar parte de su memoria y de su *duración*. Sí se cree, sin embargo, que contribuyendo dicho relato biográfico a la construcción del sujeto⁵ y a la consolidación en la memoria de los hechos que describe, constituye este relato un tiempo distinto al de la *duración* bergsoniana: el tiempo del propio relato y no ya el de la conciencia. Pero esto abre de nuevo un vasto campo de teoría.

I. 2. SU TERCERA MAYOR: EXPERIENCIA

Escribir sobre experimentar me plantea una contradicción desde el momento en que me recluyo para leer y escribir. Pero es un leer y escribir para experimentar distinto.

El influyente teórico musical y artista John Cage, en su experimento con la cámara anacoica, decía: «*el silencio en realidad no existe, pues incluso en un cuarto anacoico aislado acústicamente, podríamos oír el latido de nuestro corazón o el circular de la sangre en nuestras venas*» (Cage en Iturbide, s.f). Es decir, que la Ciencia construye un artefacto para privarnos de toda escucha y ¿fracasa? En realidad, parece ser más bien la constatación absoluta de la subjetividad como condición de existencia del mundo externo, lo que llevaría a ver esta afirmación como una visión antropocéntrica del mundo, ya que sería lo mismo decir que no existe el mundo si no puede ser

⁵ Las afirmaciones de Ricoeur serían puestas en duda por Bergson, en tanto que para el segundo, el problema que afronta la duración, esto es el fluir del continuo devenir, es precisamente que es distorsionada al tratar de ser aprehendida por un lenguaje que la deja presa, inmóvil y sujeta a un estado, privándola de movimiento.

percibido por *alguien*. Esta categoría a partir del sujeto ya fue propuesta por Kant, en ese existir de la realidad en la medida en que existe para el ser humano. El sujeto es el que trata de ordenar el medio, el que le da una forma a partir de su experiencia sensible. Decía Ortega y Gasset:

[...] *hay algunas gentes las cuales exigen que les hagamos ver todo tan claro como ven esta naranja delante de sus ojos. [...] Es ésta un cuerpo esférico, por tanto, con anverso y reverso. [...] Con los ojos vemos una parte de la naranja, pero el fruto entero no se nos da nunca en forma sensible: la mayor proporción del cuerpo de la naranja se halla latente a nuestras miradas. [...] No es sólo lo que se ve lo claro. Con la misma claridad se nos ofrece la tercera dimensión de un cuerpo que las otras dos y, sin embargo, de no haber otro modo de ver que el pasivo de la estricta visión, las cosas o ciertas cualidades de ellas no existirían para nosotros* (Ortega y Gasset, 38 : 1981)⁶.

Por tanto, es a través de esa experiencia sensible mediante la cual conocemos la realidad. Entonces, cabría hacerse algunas preguntas en torno al experimento de John Cage: *¿Existe el silencio?* No se sabe. *¿Puede una persona escuchar el silencio —esto es, no oír nada—?* Parece que no. *Pero, ¿existe la nada en la dimensión sonora?* Habría que averiguarlo. Puede que el silencio no sea más que una idea abstracta, un ideal; el cero, el conjunto vacío en las matemáticas, que es también el origen a partir del cual se construye el espacio en las coordenadas cartesianas, origen —por cierto— que no existe en el medio natural.

Una reflexión similar puede leerse en esta videoinstalación de Jorge Macchi, *XYZ* (2012), en la que sitúa el eje de las agujas del reloj con el vértice del espacio de una sala de exposiciones —punto cero—, a la vez que las tres agujas de un reloj coinciden con los tres ejes del espacio cartesiano. Con esta superposición, Macchi sitúa al mismo nivel el espacio y el tiempo. Consigue evocar la idea de estas dos dimensiones como un instrumento al servicio del ser humano que los ha construido. Dos conceptos puros esenciales para ordenar la realidad: tiempo y espacio. Pero no dejan de ser artificiales, del terreno de las ideas; lo que podría leerse, incluso, como una cierta crítica a su dominancia, al sometimiento del hombre a la propia tecnología que produce.

⁶ ORTEGA Y GASSET, José (1981). *Meditaciones del Quijote*. Madrid. Alianza.



Fig. 13. XYZ, Jorge Macchi, 2012

Póngase por caso que John Cage sale de la citada cabina anacoica, cierra la puerta y dice «*Nada, que no funciona. No hay silencio*». La siguiente pregunta es obligada: *¿seguiría sin existir el silencio con John Cage fuera del habitáculo?* Sus experimentos, sus conclusiones, su relato, parecen indicar que sí, ya que él mismo es lo único que hacía ruido. Se descarta la hipótesis de no haya tenido a bien tomar esa posibilidad en consideración: *¿Cómo deben leerse entonces estas conclusiones?* La subjetividad es una condición esencial para aprehender el mundo en el que nos desenvolvemos. *¿Tendría algún sentido para el ser humano una realidad fuera de la subjetividad?* Ciertamente, es una pregunta compleja, pero está claro que de querer conectar esa realidad a una explicación de sentido, sería hartamente difícil encontrarla fuera de la subjetividad. Esto entraña dos cuestiones. Por un lado, *¿qué es la realidad? ¿existe la objetividad?* Por otro lado, *¿es más válida una subjetividad que otra? ¿Acaso no son todas unidades de sentido?* Esta última cuestión nos lleva al relato como unidad de sentido e incluso a la ficción, presente en muchas obras de arte —realmente en todas— que se yerguen (con motivo) como realidad, la verdad misma desde una determinada mirada, o como hipótesis que anticipa posibles problemas en la vida real.

Una de las ideas que se pretenden transmitir en este texto se asemeja a lo que Ortega escribió durante su carrera filosófica, cuando destacaba la vida irracional y dramática por encima de la racional como forma de conocimiento, ya que —desde una perspectiva vital— la Ciencia no dejaba de ser una interpretación del mundo entre otras y no muy diversa de la poesía (en Gomá, 47 - 48 : 2014)⁷. Ortega llama a esa verdad irracional “mito” y escucha a esa mitología como fuente de conocimiento, como haría después María Zambrano. Escribía Ortega en *Las dos grandes metáforas*:

La metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales en la explotación científica (en Gomá, 48 : 2014).

Pronto el filósofo, a través de sus reflexiones, se posicionará ante la vida como una fuente de realidad radical. Y el lugar del pensamiento de estas reflexiones es justo detrás del “giro lingüístico” de la filosofía europea en el siglo XX, que tiene origen en las críticas al Ciencia positivista —por su imposibilidad de describir y predecir acontecimientos que implican al ser humano como si se trataran de Ciencias Naturales y la imposibilidad de construir una Ciencia neutral y libre de valores, que piensa a través del lenguaje y se basa a menudo en intereses pragmáticos—. Es en este momento cuando se empieza a mirar al lenguaje como configurador de estructuras de pensamiento y se pone al ser humano en el centro de la *experiencia de verdad*. Si solo es real lo que se conoce a través del lenguaje, la verdad está sujeta a una suerte de subjetividad.

Esta nueva forma de entendimiento supuso un importante cambio en el pensamiento europeo. La idea de que el lenguaje predispone el entendimiento de la experiencia de realidad como estructura de pensamiento daría lugar a la primacía de la subjetividad y, con ello, al principio del fin de la hegemonía de la voz única de enunciación científica, que se fragmentaría al abrir paso a otras voces que dan cuenta de una realidad *múltiple*, una verdad relatada desde los «saberes situados» en detrimento del «saber dominante» (Preciado, 2005)⁸. Esto es lo que daría

⁷ Vaya por delante el reconocimiento y la importancia de la ciencia, pero ello no es obstáculo para escuchar otras voces que la complementen.

⁸ La versión original de este texto fue publicado en una revista en francés en 2005. La versión traducida aquí utilizada se puede consultar en <https://es.scribd.com/document/52615234/Preciado-Beatriz-Saberes-vamiro> Recuperado el 29 de agosto de 2016

lugar en el fin de siglo a teorías sociales tan importantes como la teoría feminista, la teoría *queer*, la teoría crítica sobre la raza y el racismo, etc. (Ritzer, 75-76 : 2012)

[...] arreglo colectivo, producto de una relación transversal de las diferencias en el interior y a través de las comunidades. [...] El sujeto del saber situado no coincide ni con una identidad esencial, ni con un sujeto universal, simplemente es, dice Haraway, "Modest Witness" (Haraway, 2000, 161). Haraway toma la expresión "Testigo modesto" del método experimental de Robert Boyle, como método contextual determinado por la práctica de ser testigo y por la relación de la verdad a una comunidad de saber [...] (Preciado, 2005)

Por tanto, comienzan a introducirse en la ciencia como fuentes de conocimiento los sujetos antes marginados, en lugar de hacerlo como objetos de estudio. Si la subjetividad es determinante en el desarrollo del relato biográfico de una vivencia (Sola, 2012), es fácil recaer en la importancia de la experiencia directa como forma de acceso al conocimiento sobre una determinada realidad.

El universal concreto es, a la postre, el objeto único de esa experiencia fundamental que denominamos experiencia de la vida. No quiere ello decir que caiga en el dominio de lo experimentable, sino que es en relación con el universal concreto como el sujeto tiene su experiencia fundamental. De acuerdo con lo expuesto, la experiencia de la vida, desde una perspectiva metafísica, es el saber, basado en la propia experiencia, sobre la semejanza y mayor desemejanza del ejemplo del hombre en relación con el universal concreto, necesario pero imposible, así como el sentimiento de promesa y nostalgia que esa experiencia produce (Gomá, 590 : 2014).

Esta conclusión la establece el autor después de advertir el carácter *abstracto* del lenguaje en la ciencia, ya que la verdad depende siempre de su contexto espacio-temporal y el lenguaje carece de ello (Gomá, 36 : 2014). Como bien dice, ese experimentar no es la única forma de adquisición, pero sí tiene un carácter fundamental en la constitución de toda vivencia comprensiva. Y es esta vivencia, realidad cotidiana, a través de la cual el sujeto puede identificarse y construirse como tal, siempre que sea capaz de exteriorizar su "apropiación psíquica" de dicha vivencia mediante el uso del lenguaje. Por tanto, la experiencia constituye al ser y es práctica esencial para la comprensión en tanto que su construcción solo puede fundamentarse recurriendo a la memoria y al pasado, como se vio en el capítulo en torno al tiempo. La temporalidad es el carácter determinante de

la experiencia humana (Sola, 160 : 2012). En consecuencia, puede afirmarse que la experiencia indirecta ante la obra artística (especialmente las difícilmente reproducibles⁹, como es la instalación) nos priva de esa *temporalidad-junto-con-la-obra*, que es el punto clave de la instalación. La experiencia directa con la instalación es, por tanto, la vía de acceso a la temporalidad, puesto que estamos obligados a *demorarnos* en/con ella.

Dice John Dewey en *El arte como experiencia*:

La elevación de lo ideal por encima y más allá de lo sensible inmediato, no solamente lo ha hecho pálido y exangüe, sino que ha conspirado con la mente sensible para empobrecer y degradar todas las cosas de la experiencia directa (36 : 2008).

En esa experiencia directa con el objeto artístico, el movimiento altera las cualidades de los objetos —como la naranja de Ortega y Gasset— y el espacio practicado cambia cualitativamente. «*Arriba y abajo, atrás y adelante, ir y venir, este y ese lado —o derecha e izquierda—, se sienten de un modo diferente*» (Dewey, 233 - 234 : 2008). Igualmente, en ese interactuar con el objeto artístico, Dewey subraya como de importancia apremiante tanto las direcciones del espacio como las mutuas aproximaciones y retiradas en ese aproximarse y distanciarse de la obra. El autor señala también esa distinción bergsoniana de la experiencia cualitativa que invade el territorio de la percepción psicológica de lo real. Todas las acciones y reacciones que llevamos a cabo en torno a la obra «son la materia misma de la que están hechos los objetos y los acontecimientos que experimentamos» (Dewey, 234 : 2008). Esas interacciones con la obra artística se integrarán en la memoria tal y como son experimentadas, no como enunciados matemáticos.

[...] aflojar y apretar, expandir y contraer, separar y comprimir, remontar y descender, levantar y caer; lo que se dispersa y se disipa, lo que ronda y se asienta, la ligereza insustancial y el golpe macizo. (Dewey, 234 : 2008).

Ello constituye el modo de ser experimentadas y, por tanto, leídas e interpretadas.

⁹ Se piensa aquí en el texto de Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mónica Sánchez (*La instalación en España, 1970-2000*, 2009) alude a las dificultades de reproductibilidad técnica original de la obra de instalación, a la que favorece este aspecto (32-33 : 2009).

La instalación artística tiene una corporeidad que se configura de diferentes formas. También una instalación como la citada XYZ, de Macchi, o *Apani* (2011), de James Turrell, donde la luz moldea el espacio.



Fig. 14. *Apani* (2011), James Turrell

Esa configuración se construye a partir de la delimitación, del establecer unos límites de inclusión-exclusión de la obra con el visitante. Y este es el lugar del enigmático espacio. Mientras no se experimente el espacio en el que se inscribe la obra, el espacio que encierran los volúmenes de la misma y el espacio que subsiste como vacío entre los volúmenes, «*quedará indeterminada la manera en que el espacio atraviesa la obra de arte*» (Heidegger, 19 : 2009). Esto es lo que separaría la experiencia de *aisthesis* (si es que es posible en la experiencia indirecta) de la *catharsis*. La primera se refiere a la capacidad de la obra de arte para renovar la percepción de las cosas en la experiencia. La segunda se refiere a la «experiencia estética del visitante de ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos» por el goce estético que repercute en su actuar (Jauss, 42-43 : 2002), provocando un pequeño *acontecimiento*.

El mundo solo existe en la forma y medida en que lo conocemos. ¿Por qué no nos preocupan por igual, si no, los problemas que acontecen en partes más remotas del mundo cuando son mucho peores que los que suceden y nos aterran a nuestro alrededor? La ignorancia acerca del contexto es uno de los motivos. El desconocimiento y la incapacidad de tender lazos subjetivos, vínculos emocionales, con esas otras partes del planeta los dota

de una lejanía afectiva que dificulta la empatía. La experiencia, el practicar y habitar esos lugares, tiende esos lazos.

Pensemos en la ficción: ¿cuál es su trabajo? Su objetivo es generar unidades de sentido, *verdades subjetivas* que —habiendo o no tenido lugar— permitan establecer vínculos con ciertas problemáticas. El espacio de la ficción es el lugar de ensayo de la realidad, el lugar donde poner en juego los posibles sin temor a consecuencias. Cabe preguntarse, ¿es la ficción, por tanto, un laboratorio de lo real? La ficción no puede jamás suplir la experiencia, pero sirve de preparatorio para atender a todos los factores que tomarán parte en el problema. La mitología busca ser guía en las intersecciones que el individuo encuentra en su vida, pero éste jamás conocerá el verdadero valor de su elección si no ha transitado las alternativas. Esto es, también, el errar para obtener éxito. Isidoro Valcárcel, en el documental *No escribiré arte con mayúscula* (Deltell y Álvarez, 2015), hablaba de los «*informes*» que escribía después de realizar una acción que no anunciaba a nadie (como ir a la cola de un museo a primera hora de la mañana y dejar pasar a todo el que llegaba a la cola hasta la hora de cierre). El artista entendía que aquel informe pudiera no ser creído por muchos escépticos, pero el relato ya existe y ha cumplido su función.

Wilhem Dilthey considera, en *Dos escritos sobre hermenéutica*, que el sujeto *comprende* sobre su pasado: «*¡No valdría la pena ser historiador si no fuera una manera de entender el mundo!*» (Dilthey, 23 : 2000). El autor tiene una concepción del tiempo similar a la ya explicada de Bergson: el «curso de la vida» también es continuo, el tiempo se encuentra en la conciencia y el sujeto vive lo pasado en su presente (Dilthey, 115 : 2000). Entiende el pasado como una vuelta comprensiva para afirmarlo y relanzar el presente.

Para el autor, la experiencia es la forma suprema de conocimiento, pues su forma de acceso a la comprensión interior pasa por los signos que la vivencia deja en el actuar del individuo exterior. De esta forma, Dilthey supera la dualidad al entreteter ambas partes. El individuo no podría comprender él solo con su individualidad, sino que ha de hacer un rodeo por el mundo externo (Dilthey, 28 : 2000). De esta forma, Dilthey sitúa los márgenes de la comprensión en la estructura histórico-temporal, sobre la que se fundamenta la construcción del sujeto: «*El acceso interior se*

condensa por la vivificación del recuerdo que actúa sobre el momento presente y le da vida. Pero es precisamente la estructura histórico-temporal la que marca los límites del comprender» (Gómez, A. en Dilthey, 208 : 2000).

I. 3. SU QUINTA JUSTA: DEMORA

Me demoro en dejar macerar las lecturas. Me demoro en escribir. Me demoro en acudir al bosque. Y, sin embargo, trabajo contrarreloj.

Ya se ha señalado la importancia de la experiencia y el papel del tiempo en la construcción del individuo, algo de lo que es privado al individuo en nuestros días. Sin embargo, no se ha dado solución a las posibles cuestiones surgidas en torno a cómo materializarlo. Byung-Chul Han contempla en su libro ese *demorarse*. Y qué pertinente, pues ello era una motivación esencial para este proyecto: hallar la causa de esa necesidad de demorarse.

Sin ser especialmente novedoso, el ensayo *El aroma del tiempo* (2015) actualiza ciertas corrientes de pensamiento y alcanza la misma conclusión que la propuesta en el capítulo dedicado al tiempo.

En ese marco en el que el individuo ha de enfrentarse a las calamidades de su tiempo humano, cuyo paso es forzado a igualar al de las máquinas, ese que es infinito porque el único fin es obtener mayor rendimiento, ahí adquiere su importancia por sí solo el *demorarse*.

«La industrialización como maquinización acerca el tiempo humano al tiempo de las máquinas. El dispositivo industrial es un imperativo económico temporal, que forma al hombre de acuerdo al ritmo de las máquinas. Iguala la vida humana al proceso de trabajo y funcionamiento de las máquinas» (Han, 132 : 2015).

Arrojado a un tiempo externo en el que el propio interno fracasa marchando a destiempo y renunciando constantemente un desenlace como unidad de sentido, el sujeto siente la necesidad de recobrar el significado de su propio relato biográfico, tratando de llenar su *durée*, su temporalidad.

Hannah Arendt, en *La condición humana* (1958), reexpone desde su punto de vista político las concepciones sobre la *vita contemplativa* y la *vita activa*. Para Aristóteles, cuenta Arendt, había tres tipos de vida (*bioi*) entre los cuales podían elegir los hombres con libertad, descartando las formas de vida dedicadas a la supervivencia, que compartían el interés por lo «bello, es decir, las cosas no necesarias ni meramente útiles» (Arendt, 26 : 2009). La *vita activa* está más próxima a la «*askholia* («inquietud») griega, con la que Aristóteles designaba toda actividad, que al *bios politikos* griego» (Arendt, 28 : 2009).

Tradicionalmente, por lo tanto, la expresión vita activa toma su significado de la vita contemplativa; su muy limitada dignidad se le concede debido a que sirve a las necesidades y exigencias de la contemplación en un cuerpo vivo (Arendt, 28 : 2009).

De esta forma, se constata la contemplación como modo de vida erigido por encima de la vida activa. Han (2015) recupera el concepto de *vita contemplativa* a la forma en que siempre fue entendida antes de que el protestantismo de Lutero sentara la base del trabajo como forma de salvación divina, lo cual sería heredado posteriormente por el capitalismo extendido en Occidente¹⁰. Desde Aristóteles, pasando por Tomás de Aquino y San Agustín, se ha contemplado esta vida dedicada al ocio de una forma distinta a la post-luterana. Ese tipo de vida libre de preocupaciones, al margen del cuidado de las necesidades básicas del hombre, había constituido la forma de acceso a la verdad a través de la contemplación (*bios theoretikos*), pues es cuando el hombre goza de dicha libertad cuando permite que aparezca como tal, de forma opuesta a la vida del trabajo, que roba la libertad al supeditarla a las necesidades de supervivencia (*a-skholia*). Esa vida contemplativa, dice Han, está más allá del trabajo y de la inactividad asociada a la idea de ocio de hoy. Ha de cultivarse y es lo contrario a no hacer nada y «no está al servicio de la dispersión sino de la reunión. El demorarse requiere una recolección de sentido» (Han, 126 : 2015).

De esta manera describe el autor surcoreano el panorama perfecto para la cuestión de sentido que aquí tiene lugar. Sitúa las hoy olvidadas prácticas que construyen al sujeto en el centro del problema actual —el sujeto

¹⁰ Ese es el estudio de Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, y ese es el punto de partida de Han.

adquiere sentido en el acto de la contemplación que *infla* esa *duración*—. Si la sociedad desfragmenta la *durée* bergsoniana del sujeto y desboca un tiempo de imperativo económico, es porque se ha desvirtuado e incluso denostado el *otium*. Restituyendo el ocio como una práctica *culta* el individuo contemporáneo reconstruirá también su tiempo interno, dotándolo de un sostén para poder refrenarlo y contenerlo. Esta es la conclusión de Han, aunque también se esfuerza en resaltar que es entonces cuando ese individuo podrá dejar de sentirse inquieto, desorientado, acelerado, nervioso e, incluso, dejará de odiar —puesto que, no sólo encontrará su comodidad y tranquilidad, sino que descubrirá la «mayor felicidad» que «brota del demorarse contemplativo en la belleza» (Han, 125 : 2015), como señala anteriores pensadores—. Podría, incluso, suceder que la sociedad se ralentizara, puesto que si la impresión de aceleración es, como sostiene, exclusiva de los sujetos, estas prácticas terminarían con esa «*impresión*».

Se sostenía que la atomización del tiempo y la imposibilidad de que formas de final necesarias para la dotación de sentido del relato biográfico del sujeto tuvieran lugar destrozaba la experiencia de *duración* y, por tanto, se hacía atemporal; incluso, una vida más propensa a la muerte: puede terminar en cualquier momento porque nunca habrá un final que dote de sentido a esa vida —en la concepción nietzschiana de muerte¹¹—. Esta es la idea que lleva a Han a decir que uno «envejece sin hacerse mayor», puesto que el tiempo biológico avanza mientras que el interior está únicamente constituido de presentes, sin memoria, sin historia, sin una experiencia de *durée* ni de sentido. Desde esta perspectiva, la vida contemplativa conseguiría también recomponer este panorama.

Pero *demorarse* como práctica de sentido parece ambiguo. Puede parecer que únicamente haya que salir más tarde de casa para llegar tarde a una cita. Sin embargo, esta concepción no tiene el sentido de retrasarse. Demorarse, es «retardar», «detenerse en una parte». Viene de la voz latina «*demorari*», que significa «detenerse», compuesto de «*de-*» (que indica separación o punto de partida de un proceso) y el verbo «*morari*», «retrasarse», «*entretenerse*», «*quedar*», derivado a su vez de «*mora*»:

¹¹ En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche da fe de esa muerte consumadora que dota de sentido a la vida, entendiéndola como una meta alcanzada tras un trayecto que ha llevado hasta ella. Es sobre esta idea sobre la que se apoya Han.

«retraso», «obstáculo que retarda». Por tanto, tiene la misma raíz etimológica que *morar*, *habitar*, en latín «*morari*», con sentido de «*pararse en un lugar*», «*permanecer*», «*residir*». Demorarse es por tanto una forma de habitar.

Esto nos lleva a hablar del *habitar* heideggeriano, un habitar como forma de ejercer la demora que, sin embargo, él distingue del morar para poder referirse a la diferencia entre habitar y *habitar*. En *Construir, habitar, pensar* (2015), Martin Heidegger trata de definir lo que es ese habitar —como dimensión superior y trascendente— en respuesta a lo que a la sazón generaba una problemática de vivienda en la Alemania del momento. Así, el autor dice que construir, tener una vivienda, no es necesariamente *habitar* y, sin embargo, una construcción no destinada a la vivienda sí puede dar lugar al *habitar*. Ello se debe al hecho de que estas construcciones (por ejemplo, un puente) están hechas a partir de un *habitar* del hombre. Para Heidegger, construir no es un medio para *habitar*, sino que el construir desde el *habitar* es ya *habitar* en sí mismo. *Habítamos* al trabajar, cuando viajamos y cuando caminamos, razón por la cual el autor señala —por medio del lenguaje— que construir es originalmente *habitar*. «*El modo como tú eres, yo soy, la forma en que nosotros los humanos somos sobre la tierra es el buan, el habitar*», dice (Heidegger, 15-17 : 2015). Esa forma en la que somos y construimos, es nuestro habitar en el sentido transcendental del autor alemán. Esa es la forma en la que nos relacionamos con nuestro entorno y experimentamos, la forma en la que el sujeto es. Ese habitar es el lugar donde descansa el sentido de existencia, en esa forma de ser del individuo y de relacionarse con el entorno. Y esto mismo es lo que condiciona nuestro territorio, en ese *elán vital* —el impulso de Bergson— por *recoger*, reúne, en el paso que se lanza al otro lado (Heidegger, 31 : 2015).

La relación del hombre con los lugares descansa en el habitar, que se armoniza con esa forma de experimentar de la que hablaba John Dewey. Ese habitar está en el ampliar *territorio* de *Mil mesetas* (Deleuze y Guattari, 17 : 2004). El territorio es la potencia de cada individuo, el espacio sobre el que se extiende como cuerpo vivo a través de sus afectos. Esa potencia busca crecer y anexionarse más territorio, uno no delimitado, pues la fuerza vital —ese *elán vital* bergsoniano— de cada sujeto lo hace abierto y en continuo movimiento, supeditado al devenir del mismo. Esto da lugar a los

movimientos de *desterritorialización* y *reterritorialización*. Cada uno busca su propio territorio en el día a día, se busca lugar en el que estará mejor. En este sentido, el visitante que acuda a la instalación *Ir y venir*, de Valcárcel Medina, no habrá sino de ser el devenir de sí mismo deviniendo los conceptos del artista, al modo y manera en que la Pantera Rosa no imita nada, sino que deviene mundo para devenir imperceptible, aniquilando las fronteras de identidad que la hacen visible (Deleuze y Guattari, 26: 2015). Esta es la idea que subyace al título de este trabajo: Bergson, en realidad su pensamiento, siendo con el mundo, haciendo rizoma en el bosque para devenir mundo, a través del *experienciar*, demorarse.

Esa apropiación es la que propone también Michel de Certeau a través del lugar practicado, que se convierte entonces en espacio al *practicarlo*: «un movimiento produce espacio y asociado a una historia». Y esa historia no es otra cosa que el relato escrito en el lugar, relato que integra la memoria y *duración* del individuo. Así, es este demorarse (Han), a través del habitar (Heidegger), del movimiento en el lugar (de Certeau), lo que constituye el relato del individuo (Bergson). Es «*aflojar y apretar, expandir y contraer, separar y comprimir, remontar y descender, levantar y caer; lo que se dispersa y se disipa, lo que ronda y se asienta, la ligereza insustancial y el golpe macizo*» (Dewey, 234 : 2008). Esta es la forma en que debe *experienciarse* la instalación contemporánea. *Ir y venir* (2003), de Valcárcel Medina, invita a ese demorarse en la obra artística. Trata esa relación con el entorno. Lo que el artista propone, desde la perspectiva de Michel de Certeau, es practicar ese espacio (ya no es lugar, sino espacio) para *experienciar* lo que un recorrido conceptual supone. Este practicar conceptualmente el espacio es lo que lo hace peculiar.

A partir de estas líneas, se proponía la contemplación como forma de recobrar la *durée* y así las formas de final y, por tanto, de sentido. Sin embargo, el rizoma es la ausencia de forma conclusiva y el sentido en la experiencia para ese lugar que transita el nómada.

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es la filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción "y...y...y...". En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿A dónde queréis llegar? Todas esas preguntas son inútiles. Haced tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio

o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) (Deleuze y Guattari, 29 : 2015).

Los autores franceses proponen aquí el movimiento sin principio ni fin, sin un *telos* transcendental, porque en realidad hablan de inmanencia, de posibilidad. Esto es experimentar ante la imposibilidad de encontrar un sentido. Si no hay identidad no tiene que tenerlo para con esa identidad, sino con el momento mismo. Y ello no contribuye a la fragmentación de la *durée* del sujeto y la constitución de tiempos presentes. Estas derivas siguen constituyendo *duración* y memoria, unidad, para el individuo porque existe ese *continuum*.

Bergson ya proponía, a su manera, demorarse y *bailar* en esa *continuidad* y *dejarse vivir*. «*La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores*» (Bergson, 76 - 77 : 2006). Y se invita a hacerlo sin temor a transitar los límites de la supuesta identidad, ya que

El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se trasformaría el que deviene (Deleuze y Guattari, 240 : 2004).

Las instalaciones con un tiempo dado por la *duración* —sin cursiva— de una proyección y/o de la escucha disfrazan la experiencia de *demora* y *duración* con el tiempo externo. Si la experiencia de *duración* en una instalación va más allá del tiempo externo, bien es cierto que ese tiempo de proyección puede eliminar la jerarquía entre el tiempo de la pieza (la *duración*) y la experiencia de *duración*. Así sucede en la videoinstalación *The Visitors* (2012) de Ragnar Kjartansson, expuesta en la sala *Film & Video* del Museo Guggenheim Bilbao (entre el 30 de mayo de 2014 y el 2 de noviembre de 2014).

La pieza, ubicada en la sala del Museo dedicada a proyectos audiovisuales, consistía en una proyección de 64 minutos en nueve canales. Cada una de las pantallas de aquella oscura sala disponía de su propio sistema de sonido estéreo y mostraba, con un encuadre de plano fijo, cada una de las habitaciones en que se encontraban los músicos, que tocaban la misma pieza: una banda musical disgregada por un amplio edificio. Acercándose a

cada una de las pantallas podía oírse más intensamente el sonido de dicha estancia, mientras se escuchaba aún de fondo el resto.



Fig. 15. *The Visitors* (2012), Ragnar Kjartansson.

La forma de presentar la obra (sin narración, con una repetición *ad infinitum* del tema musical), el espacio total que creaba y la larga duración de la pieza audiovisual hacían converger todos los factores para que el visitante generara una experiencia de *duración* propia no impuesta por la duración de la instalación.

Esa obra de Kjartansson —se piensa— funciona muy bien en su parte estética y formal. La experiencia en dicha instalación es la absorción por completo del visitante, mediante esa sala oscura repleta de grandes pantallas y un sonido ambiental con mucha presencia. El espectador, al acceder a la sala, comprueba todas las pantallas en plano fijo y lo que en ellas se cuenta: la pantalla frontal retrata el exterior de la casa, donde, al comienzo de la proyección, se encuentran todos los *personajes*. Lo que muestra el resto de las pantallas son distintas estancias vacías de la casa, en las que hay un instrumento y su correspondiente dispositivo (microfonía, etc.) para captar lo que tendrá lugar. Una última pantalla muestra lo que serían las vistas de la casa: una pradera muy extensa que se pierde en el bosque. Poco a poco toman posiciones los músicos y en seguida todos

comienzan a tocar la misma canción. El sonido diegético (de la narración), que era un simple ambiente de un entorno rural, se convierte ahora en algo más parecido al de un concierto. El espacio que antes estaba habitado por los personajes, el porche de la casa, ahora está vacío. El espectador practica el lugar para comprender, pero también para acercarse a lo que más le interesa en cada momento. Pero incluso, los mismos músicos que no intervienen en algunas secciones de la canción se visitan entre ellos, conectando así los espacios de todas las pantallas: confirmando la simultaneidad del suceso.

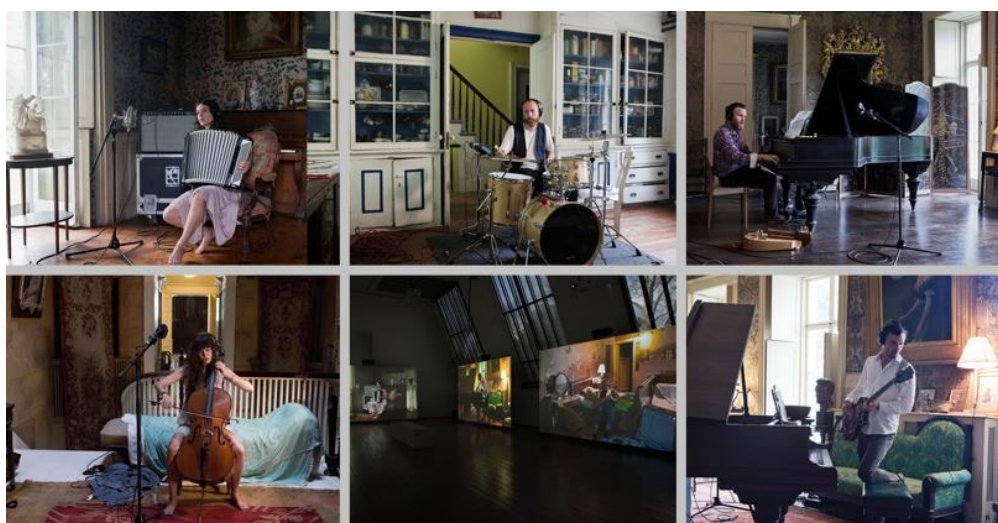


Fig. 16. Detalle algunas de las pantallas de *The Visitors*.

Lo que le espera al visitante al comenzar la obra son, nada más y nada menos, que 64 minutos de proyección sin ningún tipo de narración: los personajes entran a la casa y tocan una melodía *ad infinitum*. De hecho nunca paran de tocar, sino que salen de la casa tocando sus instrumentos y cantando. Su sonido y su presencia se pierden en la lejanía, mientras el espectador, obligado a quedarse en la posición de la cámara de esa casa con vistas al bosque, intuye que aquello llega a su fin. Y, sin embargo, es, con diferencia, una de las videoinstalaciones más concurridas de que puede darse cuenta —si no la que más—. Algunos de los allí presentes, repitieron la experiencia completa al comenzar de nuevo la pieza: ¡128 minutos de videoinstalación! Y es que, ¿cómo concluirla? ¿Cómo salir de allí, más bien?

Salir de la instalación no era fácil. El espectador no puede salir de allí porque no hay conclusión. No hay respuesta más allá de lo que puede leerse entre líneas: *devenir, como deviene la música, como se varía* (rizoma) *en la improvisación musical*. Se sabe *demorado* respecto a un tiempo social. Salir de la instalación significaba volver a enfrentarse a otro tiempo, al tiempo externo: dejar de *demorarse*. Después de haberse entregado a la melodía y dejarse llevar, el individuo sentía la necesidad de fluir con ese mismo paso, que no es el de la sociedad, cuyos impulsos son otros. No sólo había hecho crecer en el sujeto esa *duración* suya, sino que la había absorbido a la propia duración de la pieza. Una que, obviamente, no concluía en la pantalla en negro, sino que era infinita.

No puede ser casualidad que, una instalación que conquista de forma tan innegable la *duración —durée—* y la *demora* que aquí se trata, tenga como eje central de su planteamiento la música. *The Visitors* juega la carta de hablar el lenguaje de la conciencia o, al menos, un lenguaje que la conciencia comprende mejor que el concreto y secuestrador lenguaje semántico de las palabras que cualquier comunidad utiliza para comunicarse convencionalmente.

El ya citado Jesús Alcalde comienza el prólogo de *Música y comunicación* (2010) con la ambigüedad y polisemia del aserto “te quiero”, donde cada persona podría entender sin ambigüedad algo distinto y ninguna de ellas estar equivocada. Por eso dice posicionarse cerca de Mendelsohn cuando decía «*que eran las palabras, no la música, las que resultaban ambiguas en muchas ocasiones a sus oídos musicales. [...] La ambigüedad, en todo caso, no es un territorio privativo de la música, sino que anida en cualquier mensaje*» (Alcalde, 15 : 2010).

En relación con la obra de Bergson, puede verse que es debido a que la música es, como la conciencia, un flujo de estados fundidos inseparables e indistinguibles en un continuo devenir heterogéneo. Por lo tanto, *The Visitors* presenta el tiempo interno a través del tiempo, esto es, sin salir al espacio ni dar lugar a *difracciones*. Respecto de las otras instalaciones analizadas desde la representación temporal, esta obra se encuentra en ventaja, en tanto que no *representa*. No hay *duración impura* ni *difracción* porque no

cambia de medio (del tiempo al espacio). No representa, presenta su *duración*. Ahí radica su éxito.

II. *BOSCAR*, PROPUESTA ARTÍSTICA

II. 1. *BOSCAR*

II. 1. 1. DEFINIENDO *BOSCAR*

De forma casual o no, la forma escogida para la materialización de esta propuesta es la paradigmática de la época posmoderna de la que ella misma habla y en la que confluye tradición e innovación (Sánchez, 35 : 2009).

Como indica Josu Larrañaga en *Instalaciones* (2006), las propuestas artísticas presentadas bajo el término *instalación* son tan heterogéneas que resulta difícil abstraer una definición rigurosa que englobe a todas. Promueven la colaboración entre distintas formas artísticas e incorporan estrategias de apropiación y montaje sin monopolizarlas. Una aplicación indiscriminada del término a cualquier planteamiento tridimensional no escultórico daría lugar a una comprensión inadecuada y cerraría las puertas a nuevas propuestas. Por esta razón no cabe considerarlas a partir de una definición concreta o categoría, sino que deberá ser más bien «*el resultado de una serie de confluencias, de propósitos y de realizaciones concretas*» (Larrañaga, 8 : 2006).

Dos conclusiones extrae Mónica Sánchez a partir del estudio de las definiciones que contempla: que «*el arte de instalación es ecléctico*», al carecer de pureza y rasgos y condiciones específicos de sí misma; y que el término fue acuñado con el fin de designar un amplio número de obras que no se atenían a las clasificaciones artísticas tradicionales (Sánchez, 25 : 2009).

Esta amplia (in)definición coincide justamente con la idea que el texto mismo ha estado transmitiendo a través de esa no identidad rizomática deleuziana. De esta forma, la confusión de ideas a la hora de concretar señas de identidad a la que alude Sánchez, constituirá la libertad de movimiento del

mismo arte en su devenir, de forma siempre —al menos en este caso— comprometida con la idea de la cual es vehículo.

Se tiene en cuenta que actualmente existen instalaciones pensadas para un emplazamiento determinado, con el que la obra establece el diálogo concreto que la hace funcionar (el barrio en el que se ubica, la naturaleza de la entidad del edificio que aloja la obra, etc). Pero también existen multitud de obras itinerantes sin un lugar preestablecido, «sino únicamente equipado al servicio de una propuesta artística». Por ende, coexisten las *instalaciones* de «sitio específico» con las de «concepto específico» o «sitio orientado», las cuales resultan «perfectamente nómadas», ya que su significado se sustenta sobre el discurso narrativo y conceptual, más que en su emplazamiento (Sánchez, 29 : 2006). Al contrario que otras definiciones de instalación, que parecen acercarse más al concepto de *intervención artística* —que encuentran su valor precisamente en la actuación u operación sobre un lugar concreto por sus especificidades—, la propuesta no se concibe *para* un lugar concreto. Se piensa en galerías, centros de arte, salas de exposición y, sobre todo, en amplios espacios como los industriales reconvertidos, por desuso, en lugares de arte (como *Tabacalera*, *Matadero* y *La Neomudéjar* en Madrid).

José Camón Aznar, en *El tiempo en el arte*, habla de este tiempo bergsoniano en la pintura como un tiempo totalizador, donde la estética no va en busca de la armonización de las partes, sino que la composición forma un todo indivisible (Camón, 261 : 1972). Y lo cierto es que puede aplicarse perfectamente a la instalación. Ese concebir el espacio como un todo homogéneo es la forma de la instalación, que incluso algunos autores como el artista Allan Kaprow llaman «*environments*», por su capacidad de abarcar la totalidad del espacio físico y conceptual (Sánchez, 22-250 : 2009). La fragmentación de los elementos que componen la pintura para dar lugar a un cierto ritmo —Camón piensa en la pintura renacentista, concretamente en Rafael— alejan a la obra del tiempo totalizador, ya que los ritmos son «esencialmente intemporales y conclusos» (Camón, 261 : 1972), como sucede en las obras de instalación que tratan el tiempo a través de la repetición del objeto. Esas obras, como la citada instalación de Esther Ferrer en *Entre líneas y cosas*, hablan necesariamente del tiempo homogeneizado que explica Bergson, un tiempo atravesado por el espacio y, por tanto,

distorsionado; o bien, habla de otro tiempo, el que mide y fragmenta la realidad como instrumento que sirve al ser humano, el *tic-tac*.

En lo que se refiere a la pieza de la propuesta, podría decirse que es en su definición *(semi)autónoma* e *integradora*. Es *(semi)autónoma* en tanto que está configurada para funcionar por sí misma con el visitante, dar lugar a esa *duración* en el espectador, en la experiencia del «espectador-usuario» con la obra —por eso, *semi*—. Es en el derivar por la pieza de éste donde tendría lugar el tiempo de la conciencia, la demora y la temporalidad de su *durée*. Pero, al mismo tiempo, la obra es *integradora*, en el sentido en que puede cohabitar un espacio con otras piezas. Si precisamente habla de una *vita contemplativa* que ha de formar parte de la vida activa cotidiana, la expansión de su misma forma permite abarcar todo lo que la rodea, alimentarse de ello y, así, integrar otras obras de arte en la misma exposición, porque estará teniendo lugar ese *demorarse* en la misma pieza. Así, se alimenta de dichas obras.

Siguiendo las palabras del artista Manuel Rocha Iturbide, la instalación pretende crear una experiencia, excitar los sentidos del espectador. Aspira a ser un lugar en el que el visitante se entre físicamente a practicar, a devenir, a rizomar, a habitar el bosque. De ahí que necesite del espectador para completarse, pues será solo en este momento cuando la pieza funcione para el fin que está concebida, para *inflar* esa *durée* bergsoniana, para recordar al agitado individuo de la sociedad totalizadora del trabajo (Han) que ha de demorarse en su cotidianidad para disminuir esa sensación de aceleración que le incomoda. En este sentido, se cumplen otras dos de las características que dicta Iturbide: interpela al sujeto y lo convoca a la experiencia.

¿Por qué no hacer una obra del tiempo en el medio cinematográfico? Probablemente, el interés particular en una obra que no sea cinematográfica nace de la necesidad de abarcar al espectador, sacar el vídeo de la pantalla. Esto es un primer paso hacia ese intento de sumergir al espectador, ya que se pone en práctica la parte arquitectónica de esa idea. A ello se suma el hecho de que el cine “sea tiempo” en sí mismo¹², lo que resta interés al objeto de estudio: el tiempo. ¿Cómo simbolizar el tiempo en el tiempo

¹² Un trabajo interesante sería desafiar este componente mismo cinematográfico y lograr un cine que no sea tiempo.

mismo? ¿Cómo trasladar la experiencia temporal al espectador desde un medio en sí mismo temporal? Un acertijo que parece extremadamente simple y agotadoramente complejo al mismo tiempo.

II. 1. 2. CONCEPTO Y POÉTICA EN *BOSCAR*

La propuesta trae al proyecto la cita de François Cheng en torno al «orden de la Vida»:

«Un bosque dispone de numerosos senderos. Aquel que se interna en él está obligado a escoger uno de los senderos, que lo llevará en una única dirección; no puede seguir todos los senderos a la vez. Con el tiempo, tal vez un día acabe por conocer todo el bosque, todo lo que el bosque oculta y promete. Aunque, al no poder estar en todos los lugares a la vez, siempre ignorará los milagros que se renuevan continuamente a cada instante y en cada rincón. Le gustaría conocer lo que otros han visto y vivido siguiendo otros senderos. Otras perspectivas, otras maneras de ver, de apropiarse el mundo, otras posibilidades de vivir» (Cheng, 81-82 : 2013).

Aquí está expuesto de un plumazo el problema temporal del ser; pero, a la vez, el de la experiencia y la necesidad de *aprehender el mundo*. La propuesta es sencilla: devenir en ese bosque, en ese tiempo continuo, como el flujo musical, que es la única manera de conectar con la condición esencial del ser, que no es *estar*, esto es, deviniendo, haciendo rizoma. Borrarse, ser un pedazo de mantequilla que, al derretirse al calor, se hace líquida, *contamina* y se funde, impidiendo la diferencia con el entorno; a la forma en que la Pantera Rosa «pinta el mundo de su color», en su «devenir-mundo para devenir imperceptible» (Deleuze y Guattari, 16 : 2004).

El cuerpo conceptual es el acorde musical planteado, la triada en que basa la pieza: *duración* —tiempo de la conciencia—, *experiencia* y *demora*. El tiempo del individuo constituido como un único *siendo* de la conciencia que deviene heterogéneo en su multiplicidad cualitativa. Ese tiempo elude la difracción, el atravesarse con el espacio, para no dar lugar a una *duración impura*. Ello lo hace *para y mediante* la experiencia, actuando, demorándose, relacionándose con el mundo que lo rodea, sin ninguna atadura a la identidad ni convención social, constituyendo su propio ejemplo de reacción ante ese bosque enigmático, encontrando el camino sólo a su paso —o tras él—. Ese tiempo adquiere su continuidad y coherencia con el

individuo, *practicando* el lugar y haciéndolo su espacio, *habitándolo*, demorándose en él.

La pieza plantea la presencia del bosque como metáfora de la experiencia humana en vida de Cheng, metáfora de una búsqueda de *la verdad* que se revela subjetiva y particular en ese trayecto. De ahí su nombre: *Boscar*, en una doble alusión al bosque y esa búsqueda¹³. Pero una verdad que ha de encontrarse, sin hacer preguntas al bosque, caminando en silencio.

Esta instalación se concibe para la experiencia ha de ser directa y practicada sin «distancia estética», la mínima distancia entre el yo y los objetos en disposición. Se concibe como un lugar en el que la conciencia imaginativa cree por sí misma mediante el signo estético (Jauss, 40 : 2002). Hans-Robert Jauss, en *Pequeña apología de la experiencia estética*, piensa el goce estético como una liberación del individuo en su quehacer cotidiano a través de esa otra experiencia propuesta en la obra. Esa liberación se lleva a cabo en tres planos:

para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente —y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva—, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar (Jauss, 41 : 2002).

De este modo, la propuesta continúa con dichos preceptos; con el matiz de que, la sutil estética con que la instalación que aquí se propone viste el entorno, se debe precisamente a la voluntad de conectar la *ficción* de la obra a la cotidianidad, ya que pretende hacer extensible la experiencia al día a día.

Boscar consiste en un dispositivo conceptual que pretende ensanchar la *durée* del visitante —llenar el cono bergsonianiano del tiempo— desde la experiencia y la demora. Escuchar, porque necesita del visitante para solucionar su compromiso conceptual. Necesariamente, la pieza ha de ser completada por el nómada o visitante. Mientras la pieza no sea

¹³ Jose María Anguita, en su estudio publicado en 2007, encuentra el origen etimológico «buscar» en el verbo «boscare» o «buscare», que significa «hacer algo en el bosque» (Santamaría, 51 : 2016).

experimentada no estará sujeta al tiempo real del que trata de hablarse. Esto incorpora necesariamente la concepción del nómada como artista —o, al menos, como participante de la obra de arte—, ya que sin él, la pieza carecería de sentido, como un concierto tocado para una audiencia que no está presente.

II. 1. 3. ESTÉTICA DE *BOSCAR*

«No es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta con que se expanda espiritualmente y provoque armonía; al igual que el son de las campanas, basta con que se agite por los aires con solemne jovialidad» — Johann Wolfgang von Goethe.

El problema de la representar la *duración* individual no es sólo que se encuentra en un medio espacial, lo que daría lugar a una *duración impura*, sino que, además, la necesidad de abstracción haría necesario despojar de sus cualidades la unidad representada. Cuando Bergson habla de cómo percibe la conciencia los sucesivos toques de una campana lejana, dice que si

yo me propongo explícitamente contarlos, y entonces sería preciso que los disocie y que esta disociación se opere en un medio homogéneo, en el que los sonidos, despojados de sus cualidades, vaciados de algún modo, dejan huellas idénticas en su paso. Queda por saber, es verdad, si ese medio es tiempo o espacio. Pero un momento del tiempo —lo repetimos— no puede conservarse para añadirse a otros (Bergson, 68 : 2006).

Por lo tanto, además de errar, la *duración* quedaría vacía de sentido, reducida a un código arbitrario, como es la suerte del lenguaje.

Puesto que la principal motivación del trabajo consiste en llevar el tiempo de la conciencia a la obra de arte, la primera condición de la propuesta —la instalación *Boscar*— tendrá por objeto respetar los elementos en su medio; esto es, no dar lugar a la *difracción* que frecuentemente se observa al hablar del tiempo: no *atravesar* el tiempo con el espacio. En consecuencia, la instalación ha de quedar necesariamente incompleta, pues, como se ha visto, no puede ser ella el contenedor ni la portadora de esa *duración* que no podría contener. Un artefacto, máquina, dispositivo... —como se prefiera—, parece lo más acertado para no caer en yerros. Un dispositivo en el que la

duración, que renuncia al espacio por definición, se presencia en el momento en que el visitante deviene en su bosque. No es hasta que la instalación entra a formar parte del demorarse del visitante cuando la obra adquiere su sentido.

La experiencia del bosque produce en el visitante la sensación de «*haber escapado del tiempo*»¹⁴ (Santamaría, 281 : 2016), la inmersión en espacio y tiempo propios. Dice Bachelard: «*no hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión, siempre un poco angustiada de que “nos hundimos” en un mundo sin límite*». Así hace alusión a esa *inmensidad íntima* de la que habla en *Poética del espacio* (165 : 2000). Una impresión de clausura que corresponde con la tradición clásica en el deseo de acercarse al *conocimiento verdadero* (Santamaría, 93 : 2016).

Resulta de agradecer el trabajo que Ana Esther Santamaría ha realizado recientemente sobre la estética del bosque (*El arte emboscado*, 2016). En dicha Tesis hace un repaso histórico de la simbología ligada al bosque, donde encuentra las múltiples y contradictorias atribuciones que se ajustan difícilmente a la realidad: «*del bosque primordial solo queda el nombre*» (Santamaría, 375 : 2016).

Dentro del arte, establece distintas tendencias del uso del bosque en la obras artísticas: las que quieren recuperar la esencia primitiva del bosque con evidente nostalgia; las que dejan que sea la naturaleza la que hable por sí misma; las que pretenden fundirse, descomponerse con la materia del bosque; las que inciden en devolver a los materiales toda su capacidad expresiva; las que retoman la presencia de la mano como una vía de protección o refugio; las que quieren ser un escondite para huir del ajetreo del mundo (Santamaría, 375-380 : 2016). Aunque alguna de este tipo pudiera resonar muy de fondo en la propuesta, se puede extraer la siguiente conclusión: *Boscar* huye de la estética del arte emboscado y conserva únicamente la forma estructural del mismo. La pieza presenta un espacio casi vacío, no solo porque conceptualmente haya de ser *llenado de durée*, sino porque estéticamente pretende alejarse de ese temor, probidad, miedo, repulsivo, salvaje... asociado tradicionalmente (Santamaría, 126 : 2016).

¹⁴ Obviamente Santamaría se refiere aquí a un tiempo convencional, externo (Santamaría, 282 : 2016).

El bosque nace de la metáfora que ordena la vida en el discurso de François Cheng y como tal se mantiene, sin muchas más distorsiones. Por lo que es en esa relación metafórica del bosque con el tiempo continuo en la que se encuadra la propuesta. Ser fiel a esa (re)presentación del tiempo es la meta de ese bosque. Se trata de devenir, *rizomar*, *experimentar*, ser música y ejecutar (*bailar*), entretenerse, habitar, demorarse. Con el fin de suscitar la idea de infinitud de caminos argumentada en el capítulo dedicado a la experiencia, y la experiencia del derivar se cree que es una decisión acertada proponer una forma bosque más limpia e *iluminada* de la normalmente asociada al bosque. Una estética, en suma, que remita a la experiencia del caminar y no a la de lo sombrío, terror, oscuridad, etc. Una experiencia aséptica estéticamente, donde se deje el vacío para que el espectador lo habite de concepto; no ensombrecer el paseo con un follaje que remite a esos fantasmas que aquí no adquieren protagonismo.

Si como sucede a menudo, los árboles de ese bosque simbolizan vidas (Devesa, 10 : 2012), el bosque de Cheng sería una suerte de sociedad. Deleuze y Guattari dirían que no se ha de ser árbol, echando raíces fijas siempre a un punto y vulnerando el principio de conexión y heterogeneidad (Deleuze y Guattari, 13 : 2004). Pero que esos árboles se toman aquí en su sentido concepto más amplio: *vida*. El individuo que se sumerge en la propuesta deriva, hace rizoma, conecta y se construye sin echar raíces a un punto fijo: deviene. «*Cada hombre es un ejemplo de reacción [una deriva heterogénea diferente] ante el enigma de la vida y un ensayo de realización del universal concreto*» (Gomá, 588 : 2015), como el caminante del poema de Antonio Machado que encuentra el camino solo tras su paso¹⁵. Por eso el bosque de Cheng sirve como anillo al dedo a esta propuesta, para desvelar

¹⁵ Antonio Machado estaba muy influenciado por ese tiempo de Bergson. Es muy frecuente encontrarse a menudo este fragmento de *Poema de un día*:

[...]
Tic-tic, tic-tic, el latido
De un corazón de metal.
En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reloj,
con esa monotonía,
que mide un tiempo vacío.
Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
[...]

(Machado, 126-128 : 2003)

el centro del problema de representación del curso y tiempo vital. Los árboles de *Boscar* son cuerdas, porque en ese *rizomar* son cruciales los vínculos. El sujeto establece vínculos con el mundo para *experimentarlo* y aprehenderlo y así constituirse a sí mismo. Con distinto discurso, existen otros artistas que simbolizan el concepto de la misma forma, *Ciclotrama 20 (onda)* (2015), Janaina Mello Landini.

La propuesta es un lugar de tránsito. No pretende ser el mundo ficticio en el que el visitante pueda vivir para siempre, aunque se *habe* al practicarlo y demorarse. Como refiere Santamaría, el bosque es lugar de tránsito que enseña al hombre que es libre y no tiene motivos para permanecer en él porque ya sabe que se perdió todo lo que había que perderse, y precisamente esa auto-conciencia es la libertad (Santamaría, 378 : 2016). Esa «libertad» se encuentra aquí a través de la extensión del bosque a la cotidianidad.

En el bosque de Cheng también se encuentran las voces de enunciación alternativas a la científica. La voluntad de conocer lo que otros han visto en su momento, en cada rincón, introduce el concepto de las nuevas narrativas, de la multiplicidad que constituye conocimiento —el descentramiento de los *loci de enunciación científica* que decía Preciado en el capítulo dedicado a la experiencia de este texto—.

En la Tesis de Santamaría, José María Anguita defiende la hipótesis del origen etimológico del término *boscare* o *buscare* en Europa central con el significado de *hacer algo en el bosque*, que se fija en el noreste peninsular en el siglo XI y precede a la acuñación de *bosque*. Por tanto, la palabra castellana *buscar* había significado *ir por los bosques, ir a coger leña o surcar*. De ahí el nombre de la instalación, que deja entrever el doble sentido del bosque: *Boscar(e)*, sin la “-e”, para acercarlo más a la ambigüedad por esa palabra *buscar* más reconocible. *Boscar*, en definitiva, que no ha de trascender al *buscar*, pues más bien un escuchar lo que ha de practicarse. María Zambrano advierte que el acceso a lo verdadero no se garantiza paseando por el bosque; es necesario no buscar. Solo puede llegar al claro aquel que no pone condiciones y camina en silencio (Zambrano 48 : 1993). El que escucha, encuentra. Pero además, encuentra en el misticismo un

valor igual al de la filosofía, puesto que piensa que el método no es una herramienta suficiente para alcanzar la verdad (Santamaría, 110 : 2016).

La forma repetitiva y asimétrica del bosque propicia el movimiento (Santamaría, 357 : 2016), haciendo dar rodeos al visitante.

«El bosque obliga impone sus normas y el visitante se ve abocado al dinamismo al que obliga su materialidad. El bosque es, igual que el laberinto, un espacio autorreferencial que raramente conduce a otro lugar que al interior de uno mismo» (Santamaría, 358 : 2016).

Esa asimetría viene dada en *Boscar* por la medición de un bosque real. Como en la música, la distancia relativa que mantienen los árboles en esta parcela de bosque es crucial. Habla de las relaciones que establecen entre ellos, lo que cada uno significa en el conjunto global de la pieza. De ahí que surgiera la necesidad de realizar mediciones topográficas de dicha parcela —de un bosque concreto, en este caso—.

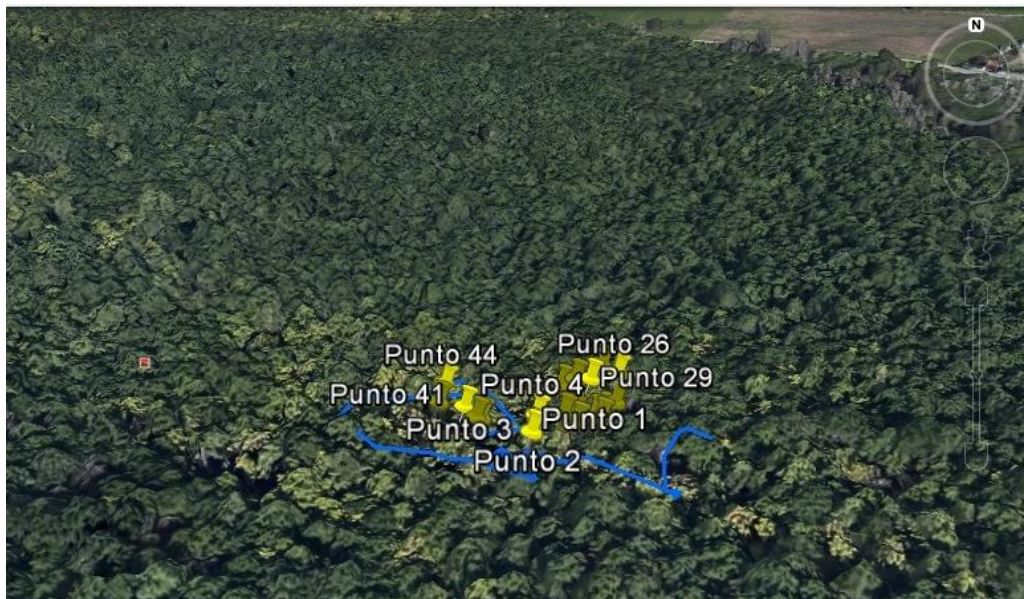


Fig. 18. Resultado de medición del bosque

Esa parcela de bosque contiene toda la asimetría y capricho del medio natural, que se traslada *a escala* al lugar que ocupará la instalación, para mantener la distancia relativa.

«El bosque o lo salvaje no es lo contrario a la sociedad, es la representación de una alteridad que es innata al hombre» (Santamaría, 150 : 2016).

II. 1. 5. EMPLAZAMIENTO

VERSIÓN 01: TABACALERA

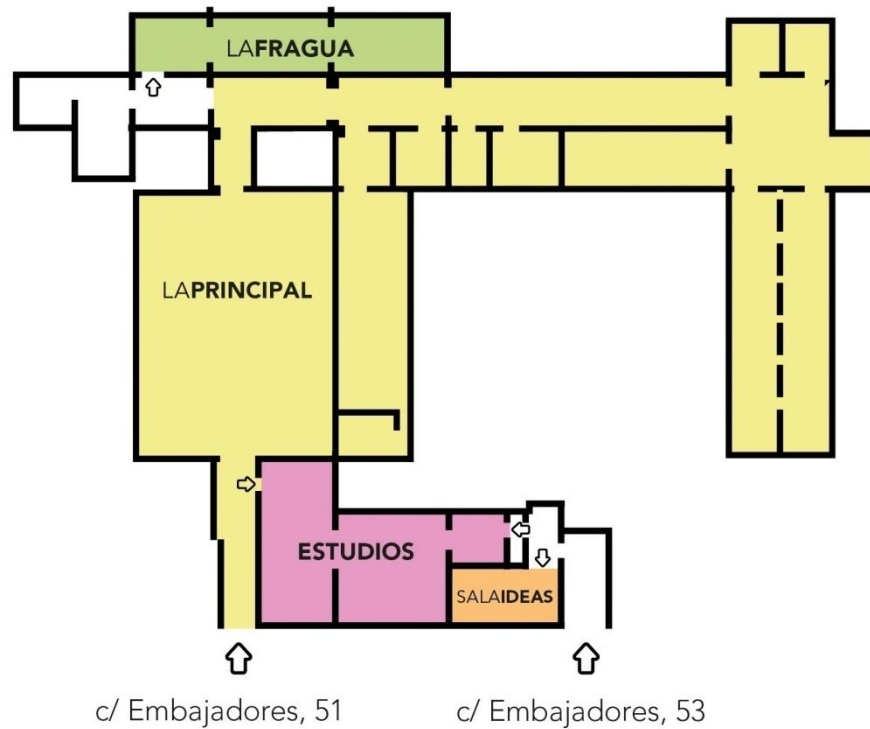


Fig. 19. Plano de Tabacalera

Al contrario que otras definiciones de instalación, que parecen acercarse más al concepto de *intervención artística* —en la que el diálogo con el espacio es fundamental—, la propuesta no se concibe para un lugar concreto, más allá de galerías, centros de arte y salas de exposición. Está en sus características la necesidad de gozar de la amplitud que acerque al visitante a la experiencia que pretende. Un ejemplo de lugar en que la instalación podría extenderse es en *Tabacalera* (Madrid), en la última sala de *La Principal* que da al lado oeste¹⁶ (esquina inferior derecha, en la Fig. 19).

¹⁶ Puede verse dicha sala en la visita virtual de la exposición retrospectiva de Fernando Bellver, *Vida pasajera* (celebrada entre el 30 junio y el 28 de agosto de 2016), concretamente donde se ubica la exposición *Rorschach*.

<https://tourmake.it/es/tour/73456994ff1049a4f857395a2c53165b>

Las mediciones realizadas sobre el bosque se trasladan a este espacio por superposición.

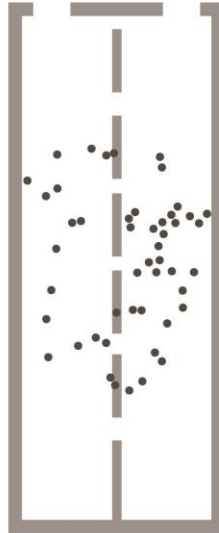


Fig. 20. Proceso de maqueta 1

Y sobre ese espacio se boceta la instalación.





Figs. 21 y 22. Boceto de *Boscar* (2016)

CONCLUSIONES

En cuanto al estudio del tiempo continuo como intuición inicial puede decirse que ha triunfado en cuanto al encontrar y servirse de una filosofía sólida y que enriquezca la propuesta artística a través de su lenguaje. Muñoz-Alonso resume unas conclusiones en torno al tiempo bergsoniano que pueden ser de ayuda resumir aquí:

1. El tiempo es tejido de la misma vida y de la actividad de la conciencia. La vida de la conciencia se plantea en términos de *duración* temporal, lo que sirve para explicitar la constitución de la propia conciencia. Así resulta que el tiempo carece de instantes, pues nacen de la necesidad de dividir homogéneamente el tiempo, cuando sucede que el tiempo de la conciencia es un flujo heterogéneo indivisible. El tiempo real para Bergson (de la *duración*) implica sucesión y ello se debe la impresión de continuidad. Cuando se escucha una melodía no hay impresión de simultaneidad, sino de sucesión, lo que produce la sensación de continuidad.
2. Siendo el primer elemento de la *duración* temporal el pasado, que se conserva siempre en la serie temporal y se transforma en su devenir, el tiempo nunca es idéntico de sí mismo.
3. La *duración* no se detiene, por lo que el presente puro no existe, pero tampoco el pasado ni el futuro más que en los recuerdos o expectativas del sujeto. Fuera de la conciencia, el pasado ya no es y el futuro todavía no existe. En la *duración*, el *yo* vive el presente con el recuerdo del pasado y la anticipación del futuro.
4. El tiempo, en cuanto heterogéneo y sucesivo, es irreversible. El tiempo homogéneo es una ficción necesaria para tranquilizar el temor que supone la consideración positiva del tiempo (Muñoz-Alonso, 301 - 304 : 1996).

Atendiendo a las cualidades del tiempo citado, podrían extraerse ciertas conclusiones estéticas a partir de las obras aquí analizadas, lo que no quiere decir que se dejen fuera otras no contempladas:

1. Dado que el tiempo de la conciencia no puede medirse, resulta imposible proponer objetivamente un mecanismo de discernimiento estético o formal de esta *duración*.
2. Resulta difícil *representar* la *duración* en códigos rápidamente reconocibles. La *duración* pura siempre se intuye, más que leerse claramente; precisamente porque ofrecerla a la vista implica una *difracción*, una distorsión provocada al sacarla a un medio que no es el suyo. Por eso, puede hablarse de una *presentación* de la *duración*, cuando determinadas obras no tratan de aprehenderla en el medio espacial, sino directamente presentarla. La forma estética de ésta es, por tanto, ausente de todo espacio, ofrecida mediante la invitación a

la experiencia directa del visitante o mediante el arte de acción. En cualquier caso, será efímero, no objetual, se impone por la dificultad de representarlo. En este sentido, *Eyes turned inwards* sería la única que lo consigue.

3. Es frecuente, por tanto, una *duración impura* que, de forma consciente o inconsciente, el artista evoca en el espacio y resulta fácilmente reconocible. Sin embargo, las obras que representan el tiempo en simultaneidad (homogéneo), siguen arrojando la duda de si se trata de una *duración impura* o de un simple tiempo externo (instrumento de la humanidad). La repetición de un elemento es la forma paradigmática de esta forma de tiempo.
4. Existen artistas que hablan del tiempo. Muchos, sin embargo, hablan del tiempo externo o bien atraviesan el tiempo con el espacio, lo espacializan.

Este estudio se ha articulado en torno a lo que se creían las claves de algo que había que desentrañar. Se sabe sumar y disponemos de los sumandos. Lo que sucede es que la solución es indecible, es una mancha difusa; probablemente parecida a la de un observador con miopía: está cerca pero desconoce aún su forma definida. Por suerte, se dice y se repite que el menester de la ciencia es resolver los problemas, mientras que el del arte es solo señalarlos. Aquí están, pues, señalados. De momento las únicas conclusiones que se aciertan a atisbar no son pocas y son las expuestas.

La propuesta es, por lo tanto, reintegrar esa vida contemplativa, ese ocio cultivador, a la vida activa. *Rizomar practicado contemplativamente*, moverse con libertad, *habitar*, morar el entorno y *de-habitar* que es *demorarse*, que es «entretenerse». *Bergson bailando en el bosque* no sólo implica la acción a través de la danza, sino la demora del sujeto en el *experimentar*, ya que el rizoma como mapa está orientado a una experimentación que actúa sobre lo real; esto es, la cotidianidad, la forma en que el individuo es con el entorno y, por tanto, el entorno mismo, el «devenir avispa de la orquídea» y el «devenir orquídea de la avispa» (Deleuze y Guattari, 15 : 2004).

Lo que se propone, en consecuencia, es la posibilidad de dotación de sentido en marcha, en la experiencia, atendiendo contemplativamente al entorno que se *practica* en el momento que configuramos el espacio de aquello que es lugar. Este devenir reconstituye la *durée* y será al final, a

través de ese *ocio* y de vivir *intermezzo*, cuando adquiriera sentido por sí solo.

PROSPECTIVA

Por falta de extensión y el temor a oscurecer aún más la lectura, este trabajo no da cuenta de todo el estudio previo, las posibilidades que alcanza la filosofía de Bergson y, sobre todo, otros autores que tratan y profundizan sobre el mismo tema (San Agustín, Marcel Proust, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze y, más contemporáneo, Slavoj Žižek, por citar algunos).

Igualmente, la parte musical queda diluida entre el texto, como una metáfora de apoyo a su comprensión, pero siempre fue otra primera propuesta la que inició este trabajo y que pretenderá definirse para su presentación a posteriores convocatorias artísticas.

Antes de iniciar este trabajo, otras obras presentadas a lo largo del Máster de Investigación y Creación en Arte se diseñaron con el fin de ser ejecutadas en el momento de disponer del tiempo que necesitan. Pero también han nacido piezas artísticas durante este proyecto, que habrá que profundizar, como la esbozada —que no cabe aquí desarrollar— según la concepción de Agustín del tiempo, para quien la «propuesta es confiar a la memoria el destino de las cosas pasadas. [...] Consumido el futuro, todo es pasado» (Sola, 164 : 2012).



Fig. 23. Boceto de instalación *Los tres tiempos* (2016).

Lo mismo sucede con líneas de investigación que se abren en el trayecto y que, siguiendo el hilo de este texto, devendrían en una forma rizomática de continuidad con lo presente: cuestiones de no-identidad, de indefinición, cuestiones de memoria histórica, cuestiones de género, cuestiones de relación entre ciencia y otros saberes, el concepto de deconstrucción, etc.

En lo más concreto, este estudio podría continuar hacia la configuración de una metodología de análisis artístico en torno al concepto desarrollado de *duración*, de tiempo subjetivo. Sin embargo, nunca terminaría de definirse, pues no dejaría de tener lugar lo intuitivo y la subjetividad, algo que podría perderse en una indefinición similar al fracaso en la pretendida relación entre música y lenguaje. Dos medios, en definitiva, distintos cuyo entrecruzamiento da lugar a la persistente *difracción*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDDT, Hannah (2009). *La condición humana*. Paidós. Barcelona.
- BACHELARD, Gastón. (2000). *Poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- BARROSO RAMOS, Moisés (2004). Bergson y la filosofía de lo virtual. *STUVDIVM. Revista de humanidades*, 10, pp. 7-20.
- BERGSON, Henri:
- (2006). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Hermeneia. Salamanca.
 - (2016). *La evolución creadora*. Plaza. (s.l.)
 - (2013). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus. Buenos Aires.
 - (2016). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Alianza. Madrid.
- CAMÓN AZNAR, José. (1972). *El tiempo en el arte*. Akal. Madrid.
- DELEUZE, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós. Barcelona
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia.
- DEVESA DEVESA, Ricardo (2012). Cinco escenas fílmicas: cinco formas de habitar los espacios domésticos en torno a un árbol. *Palimpsesto*, núm. 04, pp. 10-12. Disponible en <http://upcommons.upc.edu/handle/2099/13237>
Recuperado el 29 de agosto de 2016.
- DEWEY, John (2008). *El arte como experiencia*. Paidós. Barcelona.
- DILTHEY, Wilhelm. (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Istmo. Madrid.
- GOMÁ LANZÓN, Javier (2015). *Imitación y experiencia*. Taurus. Madrid.
- JAUSS, Hans-Robert (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Barcelona

- LARRAÑAGA, Josu. (2006). *Instalaciones*. Nerea. Donostia.
- MACHADO, Antonio. (2003). *Selected poems*. Harvard University Press. London.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Gemma. (1996). El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto. *Revista General de Información y Documentación*. Vol. 6-1. P. 298
- HAN, Byung-Chul. (2016). *El aroma del tiempo*. Herder. Barcelona.
- HEIDEGGER, Martin. (2009). *El arte y el espacio*. Herder. Barcelona.
- HEIDEGGER, Martin. (2011). *El concepto de tiempo*. Trotta. Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1979). *Así habló Zaratustra*. Brugera. Barcelona.
- RICOEUR, Paul. (2004). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid. Siglo XXI.
- SAN AGUSTÍN. (2006). *Confesiones*. Lectorum. México.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Alianza. Madrid.
- SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, Ana Esther. (2016). *El arte emboscado. El regreso al bosque en la práctica artística desde 1968*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid. Madrid
- SOLA MORALES, Salomé. (2012). Tiempo, experiencia y memoria subjetiva. Ensayo acerca de la condición existencial de la temporalidad. *Ars Brevis*. núm. 18, pp. 159-177.
- ZAMBRANO, María. (1993). *Claro del bosque*. Seix Barral. Barcelona.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2015). *Acontecimiento*. Sexto Piso. Madrid.

FUENTES

ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ, Miguel y DELTELL, Luis. (2015). *No escribiré arte con mayúsculas*. España.

ROCHA ITURBIDE, Manuel, s. f. *La instalación sonora*. Disponible en <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html> Recuperado el 29 de agosto de 2016