

Instalación y arte tecnológico en el museo

Artículo elaborado para DISUR, 3° Congreso Latinoamericano de Diseño. Rosario 2016.
Eje: Impacto en escenarios socio-culturales.

Autores:

Devia Nuño, Andrea; Szlifman, Mariel

I. Introducción

El objeto de estudio de este trabajo se centra en el arte tecnológico y la instalación en el marco del museo. Es a partir de estas formas artísticas que se produce un ingreso de los medios expresivos al campo museístico y desde ese lugar la praxis del Diseño se expande de sus términos tradicionales.

Nos interesa la concepción del Diseño como forma de hacer y practicar, y también como pensamiento multidisciplinar. En el contexto de una cultura de información y comunicación aparece el fenómeno de *reterritorialización* de los campos de producción cultural (García, 2011). Esta idea implica para el Diseño un movimiento oscilante entre sus fronteras disciplinares y una ampliación de sus campos de acción, particularmente en relación a los medios tecnológicos.

Justamente, es el museo la escena experimental donde se evidencia esta interrelación del Diseño y los medios con otros territorios, en este caso el del arte, en una búsqueda experimental y no funcional. Así como hablamos del Diseño como pensamiento, aquí aparece la cuestión del saber hacer y la necesidad técnica y de comprensión de estos dispositivos, motivos que implican indefectiblemente la presencia integral del diseñador en el museo.

El análisis de estas temáticas se inscriben dentro del trabajo en “Medios Expresivos II” (Cátedra La Ferla),¹ y en nuestro proyecto de investigación SI “Praxis del diseño audiovisual. Modos de ver el paisaje mediático (y) urbano”² desarrollado en el marco de la carrera de Diseño Gráfico de la FADU – UBA, en el que investigamos esta expansión del Diseño y medios como el marco de nuevos formatos de producción cultural. Es a partir de la presencia implícita del diseño en el paisaje mediático que buscamos comprender el arte tecnológico y el uso de los medios por su capacidad expresiva. Desde este lugar, nos enfocamos en las obras de instalación como práctica artística en expansión. Ya que creemos que el montaje, las operaciones sobre el espacio y la puesta en escena que implican estas prácticas es Diseño, y por lo tanto, la instalación también.

¹ La cátedra propone una visión de los medios de comunicación como praxis de diseño. Para más información, ver el programa completo de la materia en <https://uba.academia.edu/JorgeLaFerla>.

² Proyecto de investigación integrado por parte del equipo de trabajo de las materias *Medios Expresivos II* y *Diseño Audiovisual*, Cátedra La Ferla, FADU-UBA.

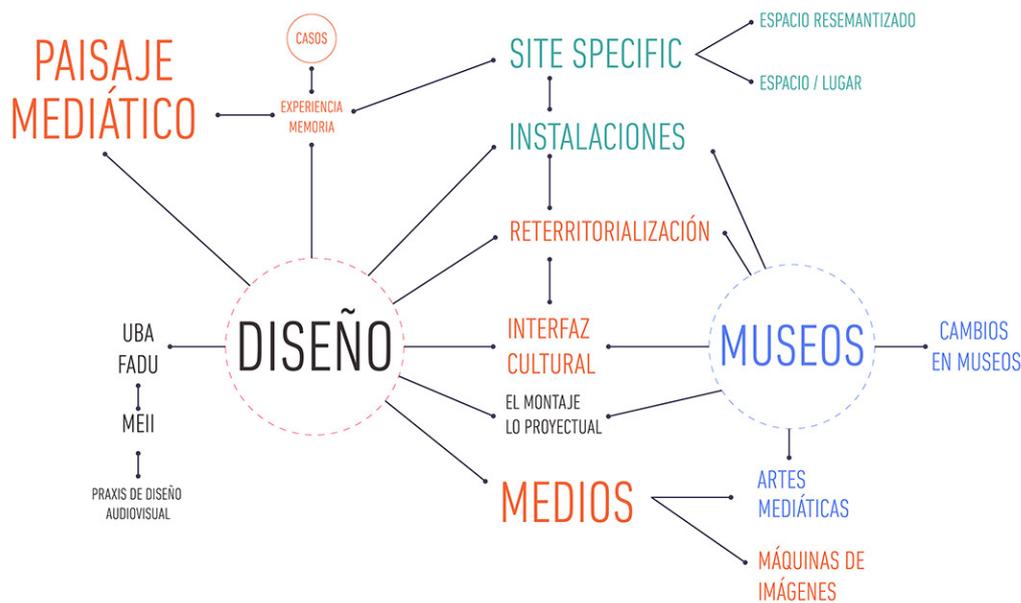


Fig. 1 - Mapa de relaciones dialógicas entre los tópicos.

A partir de este género nos interesa analizar las operativas concretas desde las que el Diseño se configura con y en el arte tecnológico. La relevancia de esta temática aparece en el momento de considerar los medios expresivos como aparatos productivos en una búsqueda artística y experimental. El esquema incluido (*fig. 1*) nos permite evidenciar cómo estos tópicos se relacionan de una manera dialógica, transversal, y de esta forma podemos visualizar un estado de las temáticas desde la misma lógica del diseño.

Si bien la emergencia de la instalación como género de diseño y artístico –surgido en los ´60, afianzado en los ´80- tiene un origen contestatario que busca alejarse del arte tradicional museístico y de su comercialización, de alguna manera es el museo, en tanto interfaz cultural, el contexto que ha permitido institucionalizar estos nuevos formatos de producción cultural y otorgarle al Diseño un campo más de acción. La instalación es un tipo de montaje de obra y un género complejo de definir porque implica un cruce de fronteras artísticas producido por la *reterritorialización* entre praxis y medios. Como obra que opera sobre el espacio, siempre tiene que ver con la arquitectura. Una instalación es básicamente algo provisional, temporal, pues se tiende a pensar como una situación y no como un objeto.

En términos de Ana Claudia García (2011), pensar una instalación requiere pensar(la) en el espacio. Por lo tanto analizaremos ¿cómo se re-semantiza el espacio en ese proceso de apropiación que toda instalación hace del museo? La instalación solo existe en un determinado tiempo y espacio y en un determinado contexto.³ Aparece así una idea de paisaje o escenografía del espacio expositivo que se vuelve no solo contenedor de la obra, sino espacio significativo de ella. García definirá la instalación como una puesta en obra (frente al concepto de puesta en escena cinematográfica) en la

³ Separaremos las obras instalativas que se denominan de “concepto específico” de las de “sitio específico” (Sánchez, 2009). Las primeras, son obras conceptuales que no dependen del sentido del lugar para funcionar y pueden ser trasladadas. Nos enfocaremos en las segundas, que definimos a lo largo del texto.

conjunción del diseño del tiempo y del espacio. Aparecen dos coordenadas importantes a definir, en las que las operaciones de diseño son fundamentales.

La idea de Diseño como pensamiento rechaza una postura ingenua sobre el contexto en el que se trabaja pues existe una necesidad de reflexión intrínseca al valor del lugar. En este sentido, en la instalación hablamos de una acción cultural y antrópica que considera las connotaciones de un territorio como materia de sentido y de trabajo. Por otra parte, vuelven a aparecer las operativas concretas y materiales que pretenden cualificar espacialmente ese lugar y diseñarlo en términos tangibles. Particularmente nos interesa cómo esta situación se complejiza cuando la comprensión de ese espacio está condicionada de algún modo por los medios que lo representan y que fundamentan la instalación, como planteamos en un principio, y que volveremos explícitas cuando analicemos casos como los de Silvia Rivas y Florencia Levy. Consideramos que la idea de *reterritorialización* aparece en las obras que analizamos ya no cómo la genealogía del género, sino como el impacto que producen las obras en el espacio expositivo y en la propia praxis del Diseño. Es decir que hablamos de un proceso dinámico en el que sistemáticamente hay una resignificación de los espacios en lugares a partir del propio pensamiento del Diseño a través de los medios.

Junto a estas ideas, nos posicionamos frente a un arte tecnológico dentro de un paisaje mediático, tal como lo define Machado (2009), es decir formas de mediatización, poéticas tecnológicas que utilizan los recursos tecnológicos de los medios en la práctica artística y de diseño. En esta relación diseño y medios, se hace necesario incluir una cierta teoría sobre los medios, reflexionando sobre la especificidad de las “máquinas de imágenes”⁴ (Dubois, 2000): medios analógicos, sus combinatorias (hibridez) y conversión informática, en tanto aparatos productivos del diseñador. Desde este lugar analizamos su expansión hacia el arte contemporáneo como escenario de corrimiento de los modelos disciplinares. Esto significa considerar la actualidad de los medios desde su consumo y cómo se da la circulación de los mismos a través de diversas interfaces culturales, en las que se rompe el programa -en términos de Flusser (1975)- para el cual el dispositivo es diseñado, en una búsqueda creativa más allá de reproducir lo real. Hoy en día, el diseño juega un papel central en el desarrollo cultural y social, ya que la cultura mediática visual se expresa en el digital, un conjunto integrado de medios en la que prima la lógica del Diseño.⁵ Ya no existen los medios y sus lenguajes por separado, sino que hay una sola cosa que es el Diseño. La cuestión del medio expresivo no sólo funciona como área de representación, sino que se plantea como instrumento para resignificar y actualizar esas ideas específicas.

II. Metodología – Por una praxis del Diseño de la instalación

Como metodología, planteamos poner a prueba estas ideas en el análisis de casos instalativos que han desarrollado vínculos específicos con el espacio que ocupan. Aplicando la idea de *puesta en obra* de García, consideraremos cómo el arte tecnológico y el diseño trabajan sobre un lugar. Para analizar la puesta en obra, localizaremos las operaciones significantes propias de la instalación y las variables a

⁴ Dubois denomina “máquinas de imagen” a la fotografía, el cine, el video y la imagen informática porque cada una de ellas encarna una tecnología, una dimensión maquinística en sus dispositivos que combinan técnica y estética.

⁵ Manovich (2010) define la nueva etapa de la cultura de los medios como “Metamedia”: no es un medio en particular, sino la combinación de una variedad de medios distintos. En esta hibridez, la lógica del proceso creativo es la del diseñador. El digital implica entonces pensar en la relación entre diseño, tecnología y prácticas culturales en el impacto ideológico y formal que trae la cultura “hecha con software”.

partir de las cuales esta crea un espacio-tiempo específico a ser practicado por el visitante. De esta forma, pretendemos particularizar el análisis en la identificación de las operativas concretas que en instalaciones de tipo *site specific* establecen relaciones singulares con un contexto específico y lo marcan culturalmente. Desde la escultura expandida, la instalación objetual hasta la audiovisual, nos referimos a aquellas obras que se apropian del espacio al involucrarlo como parte de su propio significado. El carácter específico implica una serie de pensamientos concretos destinados a forjar una relación inquebrantable con un único lugar y con su significado. Este tipo de intervenciones artísticas plantean un pensamiento que atraviesa la cultura de los objetos para formar parte de su imaginario, y por ende, de su memoria. En otras palabras, el *site specific* impacta indefectiblemente sobre las connotaciones de un paisaje específico porque pasa a formar parte de su construcción y memoria cultural.

Como objetivo de este análisis, queremos comprender las operaciones que implican estos procesos. Identificar las operatorias de diseño en instalaciones audiovisuales y obras de escultura expandidas, estableciendo un pensamiento analítico sobre casos particulares en museos de arte locales. Esto implica proponerlo a futuro como herramienta para actores sociales (como diseñadores, arquitectos, artistas y realizadores) y de esta forma, desarrollar una praxis del diseño de la instalación como forma de pensamiento respecto a relaciones concretas entre una intervención artística-cultural y su contexto. En particular, respecto a las relaciones específicas de una acción u obra de diseño con las capas históricas presentes en un lugar y con la memoria urbana que este connota.

Entonces, consideramos algunas constantes planteadas por A.C. García y por M. Sánchez para abordar el análisis sobre las obras instalativas. En primer lugar, retomamos la definición de la instalación justamente como la imposibilidad de definirla, fiel a su origen contestatario, y por su carácter heterogéneo y multidisciplinar. Es decir, un tipo de producción artística de montaje de obra que escapa al intento de clasificación. No existe una pureza implícita en el arte de la instalación, el eclecticismo y la hibridación se apoderan de cualquier forma de expresión. Sin embargo, podríamos aproximarnos a una definición desde la idea de una puesta en escena en la conjunción del diseño del espacio y del tiempo. A partir del concepto de *escultura expandida* de Rosalind Krauss (1979), explicamos la instalación contemporánea como la ampliación lógica de los límites escultóricos; por esa cualidad expansiva de la escultura para aproximarse y absorber en ella otras formas de arte. La escultura expandida como un hito, un emplazamiento en un lugar concreto que señala un significado/acontecimiento específico. Justamente, es el vacío ontológico en la definición de escultura y las rupturas formales y conceptuales lo que permite la expansión hacia nuevas prácticas. Desde esa esencia multidisciplinar y considerando que las variantes de la instalación se siguen ampliando orgánicamente, podemos identificar algunas tipologías, aunque relativas a categorías del pasado: video-escultura; visual – sonora – mixta; video-instalación; Circuito cerrado de TV; interactiva; inmersiva; entre otras.

En segundo lugar y como idea esencial en este género, García plantea que pensar la instalación implica pensarla necesariamente en el espacio. Este concepto considera inicialmente el espacio real como materia de trabajo susceptible a intervenciones arquitectónicas. Pero también incluye la noción de que ese mismo espacio es de carácter subjetivo y se construye en la experiencia individual del sujeto. El lugar, en los términos antropológicos de Marc Augé, define un espacio simbolizado compuesto por lo que el sujeto percibe y experimenta de él. Además aparece una ambigüedad respecto a la

relación entre continente y contenido por la relación intrínseca generada con el espectador, pues se lo incluye en la propia obra. Esto construye el carácter *immersivo* que debería tener una instalación, según García. Entonces, desde la reflexión simultánea sobre estas dos concepciones es que hablamos de una resemantización del espacio real.

Como tercera cuestión aparece la dimensión temporal, íntimamente relacionada al punto anterior, pues cualquier espacialidad implica un tiempo. El concepto principal de el *aquí y ahora* implica una actualización continua en la lectura corporal del espacio y una vivencia de la obra única e irrepetible. A diferencia del cine, la experiencia instalativa es irreversible. Considera que la duración de una obra está comprendida por un tiempo *objetivo* programado concretamente, y por un tiempo *subjetivo* incontrolable marcado por la experiencia orgánica del sujeto. Ambas temporalidades conviven en la obra a modo de capas simultáneas. Cuando consideramos obras con imagen en movimiento, estas capas temporales se complejizan, porque se le suma el tiempo de expectación de la imagen (diseñado a priori), el cual suele estar intervenido por la repetición (*loop*) o interactividad (sensores de movimiento), entre otras variables. La experiencia temporal es indisociable de la experiencia espacial. Pero esta relación sólo se posibilita ante la existencia de un sujeto que transite la obra. El *aquí y ahora* está en el cuerpo del espectador y su recorrido por el espacio. Hablamos de la experiencia como la relación dinámica que articula los elementos dispuestos en el espacio, y formula en su recorrido la narrativa o el concepto de la obra de arte. Esta idea de escaneo espacial que establece relaciones de sentido entre los elementos emplazados sólo se construye a través del cuerpo y de una experiencia itinerante.

García sostiene que la instalación funciona entre lo literal y lo imaginario, es decir en el espacio intersticial entre los elementos reales y concretos de la instalación, y las construcciones ampliadas que derivan de las narrativas. Hablamos de un proceso de enunciación, de ficción artística que implica un espacio productivo por donde circula el imaginario. Nos interesa cómo se compone la obra desde el diseño del espacio y los elementos dispuestos en él y cómo se relaciona esta puesta en obra ante la presencia de medios maquínicos.

III. Análisis de obras

Considerando la problemática y objetivos de este trabajo, analizaremos obras de instalación y sus espacios expositivos, como relación específica y cómo este carácter se mantiene o se modifica en relación a las operaciones museísticas y urbanas. Se toman como casos de análisis intervenciones en espacios expositivos de la ciudad de Buenos Aires (como Museo Casa Rosada, MAMBA, MALBA, Fundación Osde, MACBA y Muntref). Se trata de un mapeo sobre algunos casos locales que resultan significativos para este análisis y de obras que hemos experimentado, deambulado y vivenciado con el cuerpo y la mirada, características que creemos fundamentales para comprender una instalación.

Comenzamos con casos que se inscriben en una variable de instalación pre-audiovisual: desde la escultura expandida, lo objetual, lo visual o mixto.⁶ Desde estas variables consideramos el asentamiento de las obras en un lugar concreto, es decir, que se inscriben simbólicamente en el significado o uso de ese lugar. Es en la ampliación de los límites escultóricos –y la absorción de otras formas de arte– que se inscriben las

⁶ Esta hibridez nace con la idea de *escultura expandida* en la que la obra no es ni paisaje, ni arquitectura, ni escultura, sino que se inscribe en la expansión. Hay una ruptura lógica de las condiciones del modernismo, tanto en la práctica de los artistas como en el medio.

primeras definiciones de la instalación como tal. Uno de los casos que destacamos para comprender estas ideas puede ser el mural *Ejercicio Plástico* (1933) de David Siqueiros (fig. 2),⁷ ubicado en el Museo Casa Rosada (ex Museo del Bicentenario). El museo, inaugurado en 2011 en el marco de los festejos por el Bicentenario argentino, recupera un patrimonio arqueológico como la Aduana Taylor (1885) y el antiguo Fuerte de Buenos Aires. Sobre estas capas arquitectónicas, el gobierno construyó un discurso museístico sobre la historia del país a partir de la conjunción de documentación, videos “documentales”, pinturas, y otros objetos de carácter museable. Dentro de esta conjunción y propuesta se halla el mural de Siqueiros, emplazado dentro de una estructura de forma cúbica originalmente creada como un *site specific*, que aquí es rememorada.



Fig. 2 - Vista de la caja contenedora del mural *Ejercicio Plástico*, David Siqueiros.

El mural fue realizado en el sótano de una quinta de Natalio Botana (director del diario *Crítica*), en la Provincia de Buenos Aires, proyectando en la pared y pintando sobre ésta, haciendo uso de una “máquina de prefiguración” (Dubois) de la imagen. Piso, techo y paredes son cubiertos por figuras femeninas. Todo el espacio se encuentra invadido, por lo cual el visitante ingresa real e imaginariamente a la obra. Por este motivo, consideramos el mural como una instalación

immersiva, ya que el espacio físico es también un espacio conceptual, hace a la obra, la completa conceptualmente. El Museo debe generar un dispositivo para simular el sótano, aquel estadio primario de la obra, para emular el tipo de experiencia. El visitante ingresa a la obra como si entrara en el sótano, se sumerge en ella, planteando un lugar complejo como espectador: desde donde la mire, la percibe.

Otra dimensión de análisis a considerar dentro de este tipo de producciones es la idea de *reterritorialización*. Si las instalaciones *site specific* operan sobre el espacio, pero a su vez son obras efímeras, ¿qué sucede con el territorio y sobre las capas de memoria, una vez que son desmontadas? O como en el caso de Siqueiros, pensar en las consecuencias cuando se arranca la obra con su soporte y se disloca esa relación específica. En este sentido, exceptuando los museos que se apropian de arquitecturas previas y las conservan como espacios expositivos, como podría ser el caso anterior, debemos considerar la sala del museo moderno desde la tipología del cubo blanco, un espacio neutro y flexible, que propone una solución universal para todo tipo de exhibiciones. En la teoría, el cubo blanco no debe contener capas de memoria, debe ser un espacio sin información previa. Sin embargo, ¿qué sucede cuando



Fig. 3 - Vista de sala del Macba, intervenida por la obra de Tuerlinckx.

⁷ Realizado por David Alfaro Siqueiros, junto a los artistas argentinos Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino, y el escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro.

un espectador rememora y actualiza capas de espacio-tiempo, de obras previas que sucedieron en un mismo espacio? Esto acontece si accedemos físicamente al lugar, o inclusive si lo hacemos por documentación (mediante una mediatización de esa experiencia), lo cual también le imprime capas o sedimentos de memoria. Hay realizadores que juegan con esta idea, como fue el caso de la artista belga Joëlle Tuerlinckx en el MACBA (*fig. 3*), en el marco de la muestra *The importance of Being*.

Con la obra *Muro de sombra o Título de sala + Objet trouvé*, Tuerlinckx intervenía una pared a medio pintar en la entrada de la exposición, donde dejaba ver el texto curatorial de la muestra anterior. Esta mínima intervención en el espacio de la pared del museo, operaba sobre la memoria del mismo. Explicitaba la especificidad del espacio y del tiempo, el sentido de la memoria y los puntos de identidad que implican un lugar. A su vez, jugaba con la idea de conservación y preservación, algo difícil de realizar cuando hablamos de exposiciones temporales.

Otro espacio museístico relevante para analizar estas cuestiones es el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que funciona en un edificio industrial refuncionalizado, la antigua tabacalera Piccardo, a partir de cubos blancos que albergan exposiciones temporales y múltiples ofertas culturales. Es en la gran sala del subsuelo donde se dieron tres exposiciones en los últimos tres años (*fig. 4*), donde vemos cómo la instalación *site specific* implica una re/des/territorialización.



Fig. 4 - Vistas de El círculo caminaba tranquilo; El mago desnudo; Borrarr. MAMBA.

Una de ellas es *El círculo caminaba tranquilo* (2014) una exposición de obras sobre papel curada por Victoria Noorthoorn. Se montaban en el espacio, colgadas de una “línea sinuosa” que atravesaba toda la sala, 180 dibujos de destacados artistas, en una puesta en escena donde la arquitectura de la sala desaparecía y con ella el cubo blanco. Se creaba un espacio aéreo imaginario desde el borramiento de las aristas de la sala. La muestra en sí era una instalación objetual-visual que proponía un diseño del espacio completamente novedoso, que demandaba una mirada flotante (Zunzunegui, 2003), de nuevas relaciones entre las obras. No sólo porque flotaban en el aire, sino que se les había eliminado toda información explicativa acerca de cada una de ellas. El montaje era puramente visual y espacial. Por su parte, *El mago desnudo* (2015) de Laura Lima proponía en la misma sala, un año después, otra reformulación. Una gran instalación objetual inmersiva en estado de cambio permanente (poder tocar, mover, usar), la emulación de un gran taller de trabajo cubierta por completo de objetos que se corría de los límites de la escultura. Un territorio retórico que proponía ser atravesado (en todo sentido) por el visitante, quien debía recorrer y a su vez descubrir, por la cantidad de objetos dispuestos, el espacio, realizar una especie de mapeo. La tercera experiencia es *Borrarr* (2016) de Bernardo Ortiz. Otra instalación objetual especialmente

construida para esta sala del MAMBA, que proponía un espacio opuesto al de Lima. Escasa información, un diseño de puesta en obra generado por la iluminación, la estructura arquitectónica diseñada especialmente y la elección de la paleta cromática. Compuesta por operaciones poéticas, textos encriptados, papeles corroídos por humedad, dibujos y mapas, el espectador debía desplazarse por la sala agudizando la mirada ya que los niveles de lectura eran sutiles. Nos interesan de estas tres experiencias, curiosamente todas trabajadas como grandes instalaciones sobre el lugar, cómo podemos considerar la *reterritorialización* de un espacio neutro como el cubo blanco en una idea de capas sobre capas, teniendo en cuenta tanto la experiencia como visitantes de haber atravesado las obras, como por la documentación de las mismas.

En el terreno de la instalación audiovisual, consideraremos otras experiencias que nos permiten no sólo analizar este género desde el diseño del espacio-tiempo sino lo que sucede cuando los medios se involucran en la praxis de la instalación. El análisis se complejiza, en la medida en que el diseño en/con los medios implica nuevas capas de representación o transformación de lo real. Un caso es la instalación audiovisual *26*

casos sobre el recuerdo de un lugar (2014) de Florencia Levy (*fig. 5*), creada y diseñada para “La salita”⁸ de Fundación Osde.



Fig. 5 - Vistas de la obra de Levy, una instalación audiovisual mixta que resemantiza la sala de F.Osde.

Un espacio de arte privado y corporativo, situado en un antiguo edificio del centro porteño. Esta sala contempla obras que piensen la relación con la arquitectura, con la cláusula de que esta no pueda ser modificada, justamente lo contrario a lo que sucedería en un cubo blanco.

Por lo tanto, la relación con sus capas de significado previas se multiplica.

La obra de Levy reconstruía la

memoria del espacio anterior a partir del método de la retórica, basado en el recuerdo de los espacios, apelando también a la neurociencia para pensar dónde está ubicada la memoria (idea que se relaciona con el concepto de “palacio de la memoria”). A partir de veinticinco entrevistas a personas que habían conocido el espacio en su uso anterior, la artista realiza una serie de trabajos-sistema de representación basados en estas memorias y relatos sobre el lugar: pinturas, libros, objetos y materialidades (capas de pisos de madera), videos HD y TV, audios, imágenes y fragmentos de películas. Una instalación mixta e híbrida, que además ponía al video en el espacio: primero, establecía una relación entre la imagen electrónica y el espacio real, a partir de dispositivos como monitores de TV y plasmas ubicados en el piso. Segundo, la materialidad del video (su naturaleza dinámica) se superponía a la arquitectura, lo cual redimensionaba el espacio. Tercero, trabajaba sobre ese *entre* (en términos de García) propio de la instalación, en la relación que se produce entre máquinas e imaginario. Estas representaciones construían capas narrativas-estilísticas complementarias y personales: “(...) un sistema de

⁸Esta sala de F. Osde es la que más conserva las características de la mueblería MAPPLE, el uso anterior que tenía este edificio clásico del microcentro porteño. Las obras que se exponen en esta sala, deben no intervenir sobre la arquitectura de la misma.

representación basado en los recuerdos de las personas, (que) apilan esas memorias como capas geológicas en un lugar que existe en su cerebro. Representaciones amontonadas y despegadas del contexto de su memoria.”⁹ La idea de capas geológicas rememoradas *-reterritorializadas-* a partir del diseño de la instalación y el uso de los medios construía una relación intrínseca con el lugar. Por lo tanto, ¿qué sucede cuando la obra es trasladada? Eso sucedió en los *Premios Braque 2015* (Muntref), cuando el rediseño y reducción de la obra para ocupar un espacio del CAC del Hotel de Inmigrantes, generó nuevas relaciones y significados de la obra con el lugar. Al trasladar una obra *site specific* (y no de concepto específico) a un nuevo espacio expositivo, creemos que esta pierde su sentido.



Fig. 6 - La obra de Silvia Rivas en la sala del Muntref, el antiguo Hotel de Inmigrantes.

Otro ejemplo interesante, en sintonía con la obra de Levy, es *Monumentum-demora* (2015) de Silvia Rivas (fig. 6). Una video-instalación en el marco de *Migraciones en el Arte Contemporáneo* en el Muntref. Este museo se instala en lo que fue el Hotel de inmigrantes (que funcionó hasta 1953) y estuvo abandonado hasta el año 2000, cuando fue declarado patrimonio nacional. La UNTREF convierte el espacio en un museo histórico y centro de arte contemporáneo, pero manteniendo la arquitectura original restaurada, resignificando un espacio con una fuerte carga histórica y teniendo por lo tanto una simbología inseparable de las obras expuestas. *Monumentum-demora* articulaba de una forma interesante contexto urbano, museo y medio maquínico, considerando como narrativa la inmigración y la llegada de los extranjeros a este hotel (que implicaba la entrada a la ciudad). Se hacía uso de la ventana de la arquitectura original del antiguo Hotel de inmigrantes (y su paisaje) como parte de la obra, integrándola con un video digital en *loop* que no funciona como un ornamento sino que construía el espacio junto con los otros niveles que posee la obra. La relación ambigua entre continente y contenido se redimensiona, porque no sólo es el diseño espacial de la obra lo que es contenedor, sino el museo mismo. A nivel narrativo, se presenta una acción inminente en la que un personaje femenino está a punto de caer a un espacio fragmentado (partes de mosaicos quebrados), una superficie no consolidada que se despega del nivel del suelo. A su vez, la obra establece una relación con el espacio exterior a partir de la ventana, que forma parte de la obra, y esto hace que vaya mutando según la luz exterior. Por otro lado, es interesante el tiempo de la obra, en tanto espectador e imagen audiovisual. A simple vista la imagen parecería detenida, pero en realidad se trataba de una imagen ralentizada que juega con el movimiento en la imagen proyectada, lo cual se vuelve cíclico a partir del *loop*. El efecto *ralenti* como recurso propio del video, potenciado por el tamaño de la pantalla de proyección (en relación con la escala humana), permitía jugar con la especificidad del video: casi inmaterial, esta imagen se desenvuelve más en el tiempo que en el espacio. También podemos destacar el “fuera

⁹<http://www.artefundacionesde.com.ar/BO/muestra.asp?muestraId=1566>. Consultada el 10/10/2016.

de campo” de la imagen, que a partir de una decisión de encuadre y recorte, permite que el espectador complete el resto de la escena, en el contexto del hotel. Así vemos cómo el medio es utilizado como recurso conceptual, más allá de representar lo real, lo transforma conceptualmente en la relación que establece con el lugar, las materialidades de la obra y el contexto.

Por último, otra referencia más reciente es *En nuestra pequeña región de por acá* (2016) de Voluspa Jarpa en el Malba. Una exposición/intervención *site specific* compuesta por siete obras, las cuales pueden ser consideradas todas instalaciones, en la forma en la que se relacionaban y ocupaban el lugar. Por un lado, el Malba, un museo privado fundado en el 2001 a partir de la colección de E. Costantini, se presenta como el paradigma del museo-espectáculo en la Argentina, exponiendo su arquitectura como un organismo productivo en la que desde el hall principal se puede acceder simultáneamente a toda la oferta de exposiciones, auditorio, librería, tienda y restaurante. Son justamente el hall y la sala de planta baja las que se encontraban ocupadas por las obras de Jarpa. Como cláusula narrativa, la obra es una relectura de lo que fue el plan organizado sistemático internacional de desaparición de personas en América Latina, a partir de la apropiación de material de archivo desclasificado de la CIA y tomando como contrapunto el lenguaje del arte minimalista. Esto genera una primera capa significativa y es la relación que podemos establecer entre esta temática con la identidad y patrimonio del museo como colección de arte latinoamericano. Entonces, ¿de qué manera se configura el espacio expositivo del museo en una obra *site specific* y viceversa, de qué manera se configura la obra en el espacio expositivo? La identidad del museo no es invisible y reconfigura este tipo de obra, relacionándose y trabajando sobre su memoria.

En la serie *Lo que ves es lo que es* (fig. 7), los documentos en papel son puestos en escena e intervienen el espacio museístico. Intervenidos por tachaduras, sellos y censuras, se transformaban no sólo en texto legible sino en imagen. Estas tiras de papel “colgaban” del techo hasta el piso, haciéndose visible desde múltiples puntos de vista del museo. También es interesante ver el lugar que ocupa la cinética en esta obra al verse modificada por las corrientes de aire que circulan.¹⁰ A su vez, considerando el *audiovisual expandido* dentro del museo es importante detectar el lugar que ocupa hoy en día la lógica archivista en el arte contemporáneo.¹¹ Un tratamiento de desmontaje de archivos audiovisuales, donde vemos operaciones como las de Jarpa que no solo

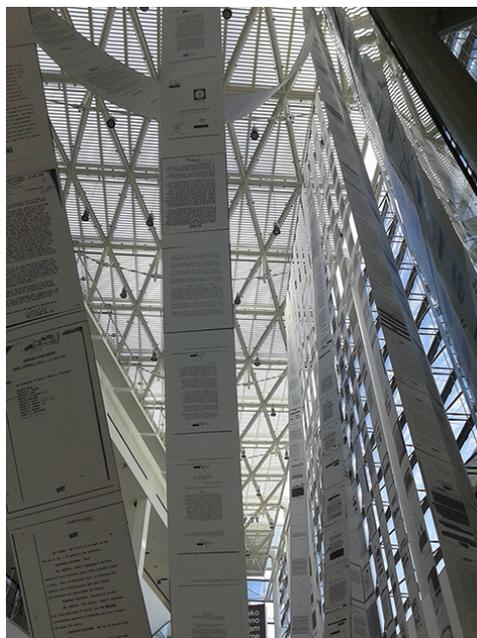


Fig. 7 - Instalación con material de archivo en el Malba. Voluspa Jarpa.

¹⁰Considerando esta idea de capas de memoria en un museo, podemos referirnos a la escultura de Julio Le Parc que colgaba del techo en su exposición en el 2014. Es interesante ver cómo este hall de gran altura se convierte también en espacio expositivo.

¹¹¿Cómo conservan los museos sus adquisiciones audiovisuales e instalativas, tratándose de un soporte efímero? Respecto a esta temática, ver “Memorias audiovisuales. Praxis de archivos”, Jorge La Ferla en *Territorios Audiovisuales*.

transforman el significado original del archivo (no como depositario de vestigios, sino como forma de hacer y forma de mediación), sino que lo expanden en el espacio a través de la instalación. En la exposición, también se montaba una video-instalación con en un pequeño “pasillo” donde proyectores con forma de metralla emitían imágenes de los líderes latinoamericanos asesinados, simulando la estética de la diapositiva. En otro sector, una instalación sonora en penumbras emitía los discursos pronunciados por varios defensores de los derechos humanos. La praxis de archivo, el uso del espacio, el montaje y el sonido, en el uso de los medios maquínicos y sus materialidades, determinan entonces no sólo las operaciones sobre el lugar sino, diseñan el recorrido del espectador por el espacio expositivo. En este caso, las obras de Jarpa *reterritorializaban* la relación con el espacio, porque hacían que el visitante articule capas de memoria del lugar y del contexto socio-cultural y político regional, en su deambular.

Conclusiones (parciales)

Es a partir de este análisis que nos interesa considerar cómo las operaciones de Diseño dentro del género instalativo se complejizan ante la inclusión de medios. Estas herramientas productivas permiten ampliar los límites reales de trabajo y enriquecerlo desde el lugar intersticial entre lo real y lo imaginario que plantea García.

Hemos planteado que el *site specific* resignifica el contexto en el que se inserta porque pasa a formar parte de su construcción y memoria cultural. Respecto a esta acumulación de sentido y en una instancia posterior, nos interesa cómo la existencia de estas obras y su registro se superponen en el paisaje mediático e irreversiblemente acumulan sentido sobre un determinado sitio. Es decir que en la superposición de operaciones sobre un lugar, el arte y el diseño aparecen como una herramienta de transformación de lo real. En este sentido, nos interesa seguir pensando sobre la acción experimental de las obras de arte tecnológico con la memoria de los espacios, a partir de la lógica proyectual y de pensamiento del diseño. Creemos que el tipo de montaje de obra como lo es la instalación es un terreno fértil para pensar cómo estas obras determinan procesos de memoria en los espectadores y paseantes urbanos, actualizando las capas de espacio y tiempo. La idea de la *reterritorialización* nos parece clave para pensar estas memorias y temporalidades desfasadas de lo real, hacia su representación.

Consideramos que la aparición de los medios, ya sea como parte intrínseca de la obra o como parte de su registro, implican una capa de representación codificada de lo real, y por ende, una capa de materia significativa. De algún modo esto lleva a pensar que el mundo se construye y se entiende a partir de las lógicas de la información y de la imagen que lo rigen actualmente. Esta idea que introduce Flusser (1975) permite recordar que las imágenes son intermediarias entre el mundo y el hombre y éste no accede al mundo de forma inmediata sino a través de las imágenes que le permiten imaginarlo. La cultura de la comunicación y de medios ha re-codificado el lenguaje y el pensamiento del hombre respecto a sus propias ideas. Y por lo tanto la figura del Diseño se vuelve trascendental cuando esta codificación implica, además, una forma expresiva.

Señalamos la idea de la imagen y la memoria mediatizada como el camino que podría seguir este análisis en tanto lugar concreto de transformación del paisaje mediático. Y en este sentido, nos interesa plantear la cuestión del registro como parte proyectual de la misma acción de Diseño. Consideramos que el pensamiento sobre los objetos y su montaje, en el caso instalativo, debería incluir también un pensamiento de registro ante el carácter efímero y no portátil del género.

También hemos planteado que la necesidad del sujeto es fundamental para que la instalación se active y se complete, pero de algún modo, consideramos que estas obras existen también más allá del *aquí* y *ahora*. En el carácter *site specific* las instalaciones operan irreversiblemente sobre el sentido del espacio, complejizándolo como lugar antrópico y por lo tanto, una vez que desaparecen las obras, el espacio queda indefectiblemente marcado por esa existencia, al menos en términos de acumulación de sentido. Entonces, consideramos que desde este lugar, la idea de registro implica un Diseño sobre el tiempo en el que deja de existir la obra. Podríamos hablar del tiempo expandido de la instalación. Justamente es a través del registro, posibilitado por los medios, que se puede construir la continuación del real-imaginario de la instalación. Flusser plantea que las imágenes implican una reconfiguración de lo real en el momento en el que se accede al mundo a través de ellas. Desde esta idea, la obra misma se podría diseñar desde su registro y desde este pensamiento cíclico de la imagen. Esto significa que existe todavía un campo por explorar en el pensamiento y Diseño del registro no sólo como un relevamiento literal y documentación, sino como parte de la obra. Es cierto que la experiencia subjetiva marca la memoria de un espacio, pero insistimos en que se puede registrar esa memoria y transformarla, a través de los medios, como materia significativa que adquiere el espacio intervenido.

Desde este pensamiento, podemos hablar de otra instancia de experiencia, que aunque deja de ser instalativa, sigue complejizando la totalidad de la obra y por lo tanto, también aparece como un nuevo formato de producción cultural donde el diseñador interviene y diseña el paisaje mediático.

Referencias bibliográficas:

- Dubois, Philippe (2000). “Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general” en *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Flusser, Vilém (1975). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Ed. Trillas.
- García, Ana Claudia (2011). “Instalaciones. El espacio resemantizado” en La Ferla, Jorge, Reynal, Sofía (comp.) (2011). *Territorios Audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Krauss, Rosalind (1979). “La escultura en el campo expandido” en *October*, Nro. 8.
- La Ferla, Jorge (comp.) (2007). *El medio es el diseño audiovisual*. Manizales: Universidad de Caldas.
- La Ferla, Jorge (comp.) (2008). *Artes y Medios Audiovisuales: Un estado de situación II. Las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas*. Buenos Aires: Ed. Nueva Librería.
- La Ferla, Jorge (comp.) (2008). *Historia Crítica del Video Argentino*, Buenos Aires: MALBA/Espacio Fundación Telefónica.
- La Ferla, Jorge, Reynal, Sofía (comp.) (2011). *Territorios Audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Machado, Arlindo (2009). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Manovich, Lev (2010). “El cine digital” en *Arte, ciencia y tecnología. Un panorama crítico. Arte, ciencia y tecnología. Un panorama crítico*. Jorge La Ferla (comp.), Buenos Aires: E.F.T.
- Sánchez Argiles, Mónica (2009). *La instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza Ed.
- Zunzunegui, Santos (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y Semiótica*. Madrid: Cátedra.