

Instalaciones. El espacio resemantizado

Ana Claudia García

Retomaré en este ensayo un conjunto de hipótesis que vengo trabajando desde hace algún tiempo en torno al concepto de *instalación*, concepto propagado en el campo del arte desde los años 80 y que encontramos aplicado tanto a la producción de obras visuales como audiovisuales. El interrogante inicial que guió estas reflexiones puede formularse de la siguiente manera: qué singularidad, si la hay, permite que denominemos “instalación” a un tipo de producción artística –incluso a un sistema de montaje de obra– dentro del paradigma del arte contemporáneo. Dicho de otro modo, qué hace que un grupo de artistas, de espectadores, de críticos o de historiadores del arte llame “instalación” a algo que pareciera escapar –casi siempre– al intento de significación precisa dentro de un marco general o matriz epistémica¹ estético-histórica.

1. Marco conceptual

La década del 60 es clave para comenzar a trazar un recorrido interpretativo sobre el concepto de instalación y sobre el modo en que esta práctica va produciendo *ambigüedad* dentro del territorio del arte. Desde el inicio de la década, una parte de la teoría crítica coincide en afirmar que una serie heterogénea de operaciones artísticas no codificadas dentro del campo de producción simbólica del modernismo comienza a plantear profundas diferencias en relación con las categorías estético-históricas más

¹ “Una matriz epistémica [...] consiste en el modo propio y peculiar, que tiene un grupo humano, de asignar significados a las cosas y a los eventos, es decir, en su capacidad y su forma de simbolizar la realidad”. Véase Martínez Miguéles, Miguel. “Necesidad de un nuevo paradigma epistémico”, disponible en <http://miguelmartinezm.atspace.com/Nuevo%20Paradigma%20Epist%20de%20la%20Ciencia.htm>.

estables. La productividad formal y el desvío conceptual operado por la mayoría de las manifestaciones vanguardistas tardías de los 60 no se disolvieron en las formas tradicionales de representación artístico-simbólicas del modernismo; por el contrario, ese desvío no ha cesado de producir diferencias hasta hoy. Considero que las distintas formas o modalidades de la instalación son un ejemplo paradigmático de esta tendencia diferencial, por lo tanto, el esfuerzo analítico para su interpretación estaría centrado menos en trazar un cierto *aire de familia* con la producción vanguardista que en descifrar su poder discordante y subversivo respecto de ella.

Ocurre también que a partir de los años 60 un cierto número de teóricos formalizan la tarea de interpretar la movilidad de las fronteras del arte. Las voces interpretativas vienen de campos diferentes, aunque el propósito pareciera ser similar: analizar y dar sentido a lo que se produce, no tanto en los márgenes de lo moderno, sino más bien en un espacio *intermedio*. Quiero decir, el margen es un borde identificable –una frontera–, mientras que el medio, el *entre-dos*, es un espacio de articulación y movilidad. Justamente por estos intersticios, pareciera que el concepto de instalación comienza a emerger.

Asimismo, en esa década, el análisis geopolítico-estético del terreno de lo artístico se desarrolla sobre un eje bipolar: en un polo, se podría ubicar la corriente del formalismo que propicia la *autonomía del arte*,² en el otro, la crítica a ese formalismo. A mi entender, la productividad del debate también *nace o crece por el medio*³ de estas líneas críticas; con esto quiero decir que tanto la praxis artística como la teoría menos conservadora –que me interesa rescatar aquí– son las que “han sabido moverse entre las cosas e instaurar una lógica del Y” –retomando una lúcida proposición de Deleuze/Guattari–, para “derribar la ontología, destruir el fundamento, anular fin y

² Me refiero a la crítica formalista norteamericana, y dentro de ella a autores como Clement Greenberg y Michael Fried, inclusive, aunque en menor medida, a otros críticos más radicales como Rosalind Krauss.

³ La frase, que es de Deleuze, está aquí descontextualizada. Véase Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Rizoma (Introducción)*, Valencia, Pre-Textos, 1997. [Título de la versión original: *Rhizome (Introduction)*, París, Éditions de Minuit, 1976].

comienzo. Han sabido hacer una pragmática”.⁴ ¿Y cuál sería el propósito de esa pragmática en el campo del arte? Sería, según mi opinión, alejarse cada vez más de las explicaciones adscriptas a una lógica única que pudiera dar fundamento – metafísico, trascendental o esencial– a las nuevas modalidades de creación y fruición del arte contemporáneo.⁵ Tendencias como el *Land Art*, los *earthworks* y las obras *site-specific*, que en sentido general hoy designaríamos, quizás, como instalaciones, permiten figurarnos una praxis artística guiada –también– por esta lógica del y o del *entre* por medio de la cual el arte no renuncia a seguir produciendo diferencia y corrimientos de sentido. Quiero decir, se sigue pintando, esculpiendo, construyendo o filmando bajo parámetros modernos (léase bajo el paradigma de las vanguardias históricas), pero, al mismo tiempo, se crean líneas de escape que se fugan del sistema del arte moderno y que tienden, por un lado, a desbordar los espacios disciplinares, y, por otro, a anexar o articular nuevos territorios (diferentes disciplinas artísticas que se entrecruzan, o distintos sistemas de producción de imágenes y de significación que se mixturán) para ensayar desde estas junturas una nueva producción de sentido.

Un enfoque fundamental realizado desde la teoría crítica, y sobre el que pivotarán luego otras investigaciones y diagnósticos relacionados con las prácticas artísticas contemporáneas, es el que propone la teórica norteamericana Rosalind Krauss en su afamado ensayo titulado “La escultura en el campo expandido”, publicado en la primavera de 1979 en la revista *October*. ¿Pero por qué es fundamental? Considero que al menos por dos motivos. Primero, porque en él Krauss no solo va a mapear el campo de la escultura de las décadas del 60 y 70, sino que también va a cartografiar ciertos dominios del arte que, me arriesgaría a decir, se ubican *entre fronteras* (en una

⁴ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 57. Los autores plantean, a renglón seguido: “El medio no es una medida, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. *Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio”.

⁵ Es evidente mi filiación a la lógica deleuziana para abordar algunas de las problemáticas del sistema del arte contemporáneo, pero, cabe aclarar –si vale– que se trata más bien de un ejercicio de solidaridad ideológica con el pensamiento crítico desarrollado por este filósofo francés que propone pensar el devenir, la diferencia, la multiplicidad.

tierra de nadie, en un *lugar de pasaje*): entre lo moderno y lo posmoderno, entre las vanguardias y las posvanguardias, entre la escultura, el objeto conceptual y las instalaciones. Segundo, porque luego de la arriesgada expansión lógica que ella realiza sobre el campo de producción escultórica de finales de los 60 procederá a ubicar, en la periferia de esa estructura, otras tres categorías genéricas (*emplazamientos señalizados, construcción-emplazamiento y estructuras axiomáticas*) que ayudarán a comprender el lugar que ocupa en el campo artístico una serie emergente de operaciones conceptuales y de prácticas artísticas que hoy llamamos “instalaciones”.

Lo explicaré de modo sintético. Krauss realiza, básicamente, una expansión del campo de la posmodernidad para generar allí una apertura/dilatación de las fronteras del campo escultórico. Amplía, mediante una operación lógica, un término cultural como *escultura*, y esta operatoria no solo permite repensar la escultura moderna (rupturas de algunas matrices epistémicas e innovaciones sistémicas operadas en el modernismo), sino que también habilita a imaginar otras formas o modos de producción artísticos, incluso otras estructuras analíticas más adecuadas para la interpretación de los sistemas de producción inherentes al arte contemporáneo y a sus nuevas modalidades de producción de sentido que comienzan a delinearse a partir de los años 60, como el *Land Art*, los *earthworks*, el *environmental art* y las videoinstalaciones.⁶

La serie de operaciones lógicas⁷ que realiza Krauss le permitirán expandir el campo semántico del término *escultura* en el marco de unos determinantes culturales que

⁶ Rosalind Krauss ya utiliza el término *instalación* vinculado al video experimental en un ensayo anterior titulado “Video: The Aesthetics of Narcissism”, publicado en la revista *October*, vol. 1, primavera de 1976, pp. 50-64.

⁷ Krauss aclara que la expansión a la que se refiere “se denomina Grupo Klein cuando se emplea matemáticamente, y tiene otras varias designaciones, entre ellas la de Grupo Piaget, cuando la utilizan los estructuralistas destinados a cartografiar operaciones dentro de las ciencias humanas”. Véase Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, en Foster, Hal (ed.). *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1984, p. 67. [El ensayo se publicó por primera vez en la revista *October*, vol. 8, primavera de 1979].

llamará “posmodernos”, entendiendo el posmodernismo como una instancia de resistencia dentro del mismo modernismo. Queda claro, luego de analizar detenidamente este ensayo, que el texto no habla de un espacio físico expandido, sino de la necesidad de una expansión lógica del campo semántico o espacio de significación de una categoría artística –en este caso, escultura– dentro de un contexto cultural específico –los años 60 y 70–.⁸

Ahora bien, hay algo singular y a la vez fundamental en el análisis de Krauss que me interesa señalar aquí en franca solidaridad conceptual con su postura y es el énfasis puntual en dos rasgos implícitos en la descripción de este campo que, a fin de cuentas, hacen posible su expansión semántica: uno de estos rasgos está relacionado con *las prácticas artísticas individuales*; el otro, vinculado con *la cuestión del medio*. Y estos dos rasgos, y no otros, son los que nos habilitan a pensar que las condiciones limitadas del modernismo han sufrido una ruptura lógicamente determinada por el contexto histórico posvanguardista. Insisto en este punto, porque es allí donde esta línea teórica se torna, a mi entender, fundacional.

Al analizar la producción de artistas enrolados en las tendencias posvanguardistas de fines de los 60 y principios de los 70, como Bruce Nauman, Christo, Robert Smithson, Richard Long, Walter De María, Michael Heizer y Robert Morris –entre otros–, ella observa que, en cuanto operadores de prácticas individuales, estos artistas pueden situarse en distintos puntos del campo de producción y, al hacerlo, van reterritorializando constantemente su praxis. Dicho con otras palabras, los artistas se mueven dentro de un espacio de experimentación ensayando múltiples posibilidades, pero el campo es al mismo tiempo finito. Deduce, desde esta perspectiva analítica, y sobre la base de cuestiones observables, que la práctica posmoderna tampoco se definiría “en relación con un determinado medio [...], sino en relación con operaciones

⁸ Argumenta Krauss: “El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de escultura. Y una vez sucedido esto, cuando uno es capaz de pensar en su manera de acceder a esta expansión, hay –lógicamente– otras tres categorías que uno puede imaginar, todas ellas condición del mismo campo, y ninguna asimilable a *escultura*”. *Ibid.*, p. 68.

lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio [...] puede utilizarse”.⁹ Podemos comprobar que los artistas se permiten recurrir a múltiples medios, todos ellos operadores de significancia, incluso a aquellos que eran *extranjeros* al campo escultórico del modernismo, como tierra, espejos, televisores, videocintas, material fílmico, diapositivas, etc., aunque también recurren a la escultura. De ahí que se pueda inferir que implosiona la exigencia modernista de pureza e independencia de medios en relación con la organización del trabajo artístico.

En síntesis, lo que remarca enfáticamente esta línea de análisis –con la cual sostengo una afinidad ideológica sólida– es que en el marco de esta “lógica espacial de la práctica posmoderna” no existe esencia o especificidad alguna que defina al artista: ni por su praxis ni por los medios que emplea, pues las nuevas prácticas, como asimismo los nuevos medios que se utilizan para vehicular sentido, tienden a mezclarse en una dinámica continua; esto quiere decir que habrá pasajes de un sistema expresivo a otro como también recombinación de códigos.¹⁰ Opino que esta lógica espacial de la práctica posmoderna posibilita uno de los puntos de anclaje desde donde se podría empezar a pensar –de nuevo– el espacio de significación del concepto instalación, lo que no significa que sea el único –ni muchos menos– que pueda ser actualizado.

2. La instalación y el efecto de *lugar*

Primera hipótesis: pensar la instalación requiere pensar(la) en el espacio.

⁹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰ Krauss lo expresa de la siguiente manera: “Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. De la estructura antes mencionada resulta obvio que la lógica espacial de la práctica posmoderna ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de este, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural”. *Ibid.*, p. 73.

Si tuviera que caracterizar la instalación solo en unas cuantas palabras, diría que el concepto de instalación no puede pensarse sino en términos de espacio, o lo que es lo mismo: pensar la instalación requiere pensar(la) en el espacio. Por otra parte, pero en sentido complementario, el concepto de espacio en la instalación refiere a *un lugar* y ese lugar designa o define un espacio simbolizado. En lo que sigue, contextualizaré y explicaré esta hipótesis.¹¹

Se sabe que se puede definir el espacio por lo que se percibe y se experimenta de él. Así, la información perceptual del espacio daría cuenta de su extensión y amplitud. De igual modo, lo que se aprehende de él y en él viene dado por la experiencia y la vivencia de los sujetos en el espacio (en sentido fenomenológico). Pero, a pesar de estos datos de la experiencia, la noción misma de espacio, si no está contextualizada, es en sí misma paradójica. Nos remite tanto a una zona entre ciertos límites como a la idea de universo, una *res extensa* que alberga todas las cosas existentes, incluyendo todos los cuerpos celestes y el espacio que los contiene.

Todos sabemos qué es el espacio real, hasta que ingresamos, por ejemplo, en la realidad inmersiva de un simulador de vuelo o de una caverna virtual. En efecto, en casos extremos como estos, aunque cada vez más cotidianos, quizás nos abismamos y tambaleamos frente a esa realidad. Tal vez sea porque la virtualidad de ese *espacio simulado* atestado de imágenes sintéticas nos provoca idénticas sensaciones a las suscitadas por el más tridimensional de los espacios reales.

A su modo, la filosofía, la ciencia y el arte, unas veces en el orden discursivo y otras en el orden óptico, han procurado mediante distintos sistemas de representación simbólica (traslado de códigos por analogía o metáforas) dar razón –o razones

¹¹ Esta hipótesis y la mayoría de las que aquí expongo fueron desarrolladas de un modo más sintético en el marco de mi tesis de maestría en Historia del Arte (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán), que lleva por título “El arte en la era de las sociedades tecnológicas”, defendida en mayo de 2006, en su mayor parte aún inédita.

valederas y estables— acerca de una concepción más o menos unificada de lo que el espacio es, y digo *concepción* en el doble sentido de ‘concebir’ e ‘imaginar un concepto’.

Una ciencia como la antropología puede ayudar a precisar la línea argumentativa que intento desarrollar. La antropología, por ejemplo, *recorta* espacios significantes para interpretar las formas de organización, es decir, las sociedades. Si el espacio puede definirse como *res extensa*, el lugar, en cambio, puede especificarse de este modo: para la antropología, el lugar se concibe como un espacio fuertemente simbolizado. Dentro de la antropología contemporánea, y al decir de Marc Augé, un *lugar* es “un espacio en el cual podemos leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten. Tenemos todos una idea, una intuición o un recuerdo del lugar entendido de esta manera”.¹² Desde esta perspectiva, queda claro que la definición de espacio está aquí concebida *en función de* (de los que viven en él, y del modo de hacer lazo social). Pero el lugar es también un “territorio retórico”, dirá Augé —usando una expresión de Descombes—, o sea, “un universo de reconocimiento, donde cada uno conoce su sitio y el de los otros, un conjunto de puntos de referencia espaciales, sociales e históricos: todos los que se reconocen en ellos tienen algo en común, comparten algo, independientemente de la desigualdad de sus respectivas situaciones”.¹³ Esta línea analítica es la que mejor me sirve para poder pensar/concebir/imaginar el concepto de instalación dentro de la matriz epistémica del mundo contemporáneo y del arte contemporáneo; dicho de otro modo, serán este territorio retórico y esta matriz los que le podrían dar consistencia y coherencia al concepto.

En síntesis, se puede definir el lugar como ‘un espacio *practicado*’, donde los sujetos tejen un lazo social y donde se establecen relaciones sociales que perduran en el

¹² Augé, Marc. “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana”, disponible en <http://tijuana-artes.blogspot.com/2006/01/sobremodernidad-del-mundo-de-hoy-al.html>.

¹³ *Ibid.*

tiempo. Opuesta a esta figura, surge en la contemporaneidad la figura del *no lugar*, y puede precisarse como los espacios donde esta lectura ya no es posible. Pensemos en los actuales *espacios de circulación* (por ejemplo, súper autopistas y grandes aeropuertos), en los *espacios de consumo* (por ejemplo, hipermercados, cadenas de hoteles) y en los *espacios de la comunicación* (por ejemplo, espacios atestados de pantallas, o con apariencias a veces inmateriales, como Internet), y pensemos en ellos en cuanto *espacios del anonimato* –como sugiere Augé–, ya que estos nuevos espacios no son lugares donde se inscriben relaciones sociales perdurables. Esos “no lugares sin historia afectan nuestras representaciones del espacio, nuestra relación con la realidad y nuestra relación con los otros”.¹⁴ Por ejemplo, en lugares de tránsito como los de los grandes aeropuertos, la relación del pasajero con el espacio no es la misma que la que tiene el empleado que trabaja allí cada día, que encuentra a sus colegas y pasa en él una parte importante de su vida. A diferencia del empleado, el pasajero –como todos los que atraviesan los no lugares– solo encuentra su identidad en el control aduanero, en las tarjetas de crédito o en el registro de algún misterioso fichero (los migrantes saben mucho al respecto). En este simple pero paradigmático ejemplo, se puede apreciar cómo el uso de los espacios está también relacionado con la afección. Afectamos los espacios tanto como ellos nos afectan, la relación nunca es indiferente o neutral.¹⁵

Ahora bien, y para avanzar, se podría puntualizar asimismo que otra de las causas por las que cambian las interacciones sociales y organizativas en la contemporaneidad es porque los usos del espacio y del tiempo han devenido diferenciados y diferenciadores. ¿En qué sentido? En el sentido de que la globalización operada por

¹⁴ Entrevista a M. Augé efectuada por Patricio Arana y publicada en *La Nación* el 22 de junio de 2005, bajo el título “Hay que amar la tecnología y saber controlarla”, disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=714868. Para una lectura pormenorizada sobre el tema aconsejo consultar Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993. [Traducción de Margarita N. Mizraji, Título original: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Seuil, 1992].

¹⁵ Un caso paradigmático es el de los campos de refugiados: lugares de paso o de espera que, según Augé, representan una verdadera versión negra del no lugar.

las nuevas tecnologías de la información y la comunicación ha permitido una *compresión del espacio/tiempo*.¹⁶ En este punto, es importante tener presente que, si bien en la era informacional¹⁷ los procesos de tecnologización e interacción social y organizativa son procesos abarcadores y se manifiestan a escalas globales, carecen de unidad de efecto. Esto quiere decir que los efectos de la globalización real existente, incluso de la globalización imaginada,¹⁸ no son homogeneizantes como algunos sostienen, sino más bien asimétricos y heterogéneos; que dividen en la misma medida en que unen, que conectan a la vez que marginan e inmovilizan, condenando a muchos sujetos (los indigentes, los ajenos a la tecnología, los no cibernéticos, los refugiados, entre otros) a quedar anclados *fuera* del sistema y sin mayores opciones: desconectados o caídos del sistema –para usar una metáfora informática–; y están anclados fuera, cabe acotar, no por cuestiones tecnológicas, sino por razones de agenda política.

Frente a este estado de cosas, resultaría ingenuo asumir que los artistas quedarían excluidos de pensar, incluso de intervenir, sobre estos procesos tecnológicos y de interacción social. Cabría preguntarse tal vez ¿cómo pensar la cultura *localizada* en el tiempo y en el espacio y, al mismo tiempo, interpretar las transformaciones aceleradas y paradójicas del mundo contemporáneo? ¿Cómo figurarnos y representarnos el espacio y el tiempo desde lo más cotidiano de nuestra existencia, aunque vinculándolo inevitablemente al espacio-mundo informatizado e interconectado globalmente? No es fácil, y una de las razones de esta dificultad es que nuestra vida de ordinario transita por un mundo complejo y de exceso –de información, de imágenes, de pantallas, de referencias–; esta apreciación no es buena o mala, simplemente pretende aportar un dato de la realidad.

¹⁶ Conceptos y categoría usados por distintos autores, entre ellos, Zygmunt Bauman, Scott Lash y Paul Virilio.

¹⁷ Véase Castells, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*, vol. I, México DF, Siglo XXI, 2000.

¹⁸ Parfraseando el precioso título del libro de Néstor García Canclini. Véase García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

En mi opinión, Marc Augé es uno de los pensadores que mejor ha sabido interpretar este estado de situación de la cultura contemporánea, y lo ha hecho prestando particular atención a tres *modalidades de exceso*, las cuales definirían el mundo actual y caracterizarían una situación específica que él llama de “sobremodernidad”. Las tres figuras del exceso en la contemporaneidad son el tiempo, el espacio y la individualidad, y les corresponden, a la vez, el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo (exceso de ego).¹⁹ Esta descripción, si bien sintética, me permite diagramar una plataforma conceptual donde podrían pivotar conceptos de espacio, de tiempo, incluso de representación, que alimentan el imaginario colectivo en la contemporaneidad, y que sirven de fuente de inspiración para las artes, sobre todo en el caso que nos ocupa: las instalaciones (en el sentido más amplio del término).

Entonces, y siempre desde esta perspectiva analítica, la dificultad de pensar el tiempo se debe a “la superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo, no al derrumbe de una idea de progreso desde hace largo tiempo deteriorada”. Y más específicamente, el inconveniente se vincula a *la superabundancia de información* sobre los acontecimientos. El exceso de información nos da la sensación –dice Augé– de que la historia se acelera: nos pisa los talones. La segunda transformación acelerada, y segunda figura del exceso, corresponde al espacio. De ella, Augé manifiesta que el *exceso de espacio* es paradójicamente correlativo al achicamiento del planeta. Esta concepción de superabundancia espacial del presente se expresa en:

los cambios en escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce concretamente a modificaciones físicas considerables: grandes

¹⁹ Véase Augé, *Los no lugares*, op. cit.

concentraciones urbanas, traslado de poblaciones y multiplicación de lo que llamaríamos los “no lugares” por oposición al concepto sociológico de lugar [...] el de cultura localizada en el tiempo y en el espacio.²⁰

La tercera figura del exceso con la que se podría definir la sobremodernidad es, para Augé, la figura del ego: *la individualización de las referencias*. Es decir, en el contexto de la sobremodernidad, la antropología contemporánea se plantea cómo pensar y situar al individuo. Según este autor, “en las sociedades occidentales, por lo menos, el individuo se cree mundo”, o dicho con otras palabras, “cree interpretar para y por sí mismo las informaciones que se le entregan”. Se trata, en definitiva, de una “individualización pasiva” o individualización de consumidores cuya aparición tiene que ver sin ninguna duda con el desarrollo de los medios de comunicación y con las nuevas tecnologías.²¹

Pienso que esta preocupación por dar sentido al espacio en términos sociales migró del ámbito de lo social al campo del arte. Y sugiero –esperando que la extrapolación no resulte impertinente– que esta migración de conceptos podría servir de base para comprender los nuevos significados de espacio, de tiempo y de representación que entran en circulación, en sentido general, en el arte contemporáneo, y en sentido específico en la instalación. En síntesis, propongo que en esta forma de representación artística –y en su dinámica de evolución– se pueden leer algunas *figuras de exceso* del mundo contemporáneo que describe la antropología. Por ejemplo, toda ella es espacio, y en esta superabundancia espacial de la instalación, la relación continente-contenido tanto espacial como conceptual se torna ambigua para el espectador, y lo hace como ninguna otra modalidad artística lo había planteado hasta el momento. También, hay sobreabundancia de información: en un mismo

²⁰ *Ibid.*, pp. 36-41.

²¹ *Ibid.*, pp. 42-43. La cita no es textual ya que combina proposiciones del libro de referencia y de entrevistas al autor publicadas en Internet.

espacio de sentido se *solapan* múltiples imágenes, diversos tipos de pantallas, infinidad de dispositivos tecnológicos de actualización de imágenes, diferentes temporalidades y plurales estímulos sensoriales que se perciben y se vivencian de un modo muy distinto al experimentado con la pintura, la escultura, el teatro o el cine. Incluso, me arriesgaría a decir que también se puede leer en las distintas modalidades de la instalación un *exceso de visibilidad*, lo cual, en mi opinión, patrocina un goce excesivo de la mirada; dicho de otro modo, se abre todo a la mirada para ser visto sin veladuras, propiciando una visibilidad sin límites de *omnivoyeur*. A esta proposición le sigue que el sistema del arte contemporáneo (régimen de representación, régimen de visión, régimen de mirada) replicaría como un fractal²² el sistema de organización del mundo actual, ya que lo simbólico no existe en abstracto, sino en estrecho vínculo con las conformaciones sociales que, en definitiva, serán las que dotarán de cierta consistencia a la esfera de lo simbólico.

3. El espacio en la instalación: entre lo literal y lo imaginario

*Segunda hipótesis: en cuanto forma de expresión artística, la modalidad de la instalación lleva hasta el límite la confrontación entre lo literal y lo imaginario del espacio, pues trabaja, justamente, en el entre, en el medio de estos dos conceptos.*²³

²² “Un fractal es un objeto que exhibe recursividad, o autosimilitud, a cualquier escala. En otras palabras, si enfocamos una porción cualquiera de un objeto fractal (imaginemos que utilizamos un magnificador, o hasta un microscopio, para ello), notaremos que tal sección resulta ser una réplica a menor escala de la figura principal. Otro aspecto importante sobre los fractales es que su dimensión es fraccionaria. Es decir, en vez de ser unidimensional, bidimensional o tridimensional (como es para los objetos que nos son más familiares), la dimensión en la mayoría de los fractales no se ajusta a dichos conceptos tradicionales. Más aún, su valor raramente puede ser expresado con un número entero. Esto es, precisamente, lo que les ha dado su nombre. Muchas veces, los fractales se subscriben a la definición anterior. Otras no: en vez de observarse la misma estructura en proporciones menores de la figura principal que estemos observando, serán evidentes rasgos y patrones nuevos”. Disponible en http://www.fractovia.org/art/es/what_es1.shtml.

²³ García, Ana Claudia y Schultz, Margarita, “Installationer - kollektivt reportage / Instalaciones - Reportaje Colectivo”, en *Heterogénesis. Revista de Artes Visuales*, n.º 24, año VII, junio- julio de 1998, pp. 6-13.

En la instalación, la espacialidad real *entre* los sólidos que pudieran ocupar el espacio no se valora como un “resto” inactivo o carente de sentido –como suele suceder, por ejemplo, con las esculturas más clásicas sobre pedestal–, por el contrario, el *entre* es un espacio productivo por donde podría circular el imaginario. Si hay una ficción artística en la instalación –y siempre la hay–, esa ficción no actúa para-articular-espacios-entre-una-obra-y-otra (por ejemplo, una escultura y otra, un cuadro y una escultura, etc.), eslabona, antes que nada, el sentido de una nueva relación. En esta relación nueva, el dispositivo de enunciación no segrega al espectador del *locus* de la enunciación: lo incluye, el espectador queda inmerso en la obra. Esta inclusión es clave, pues marca una diferencia en relación con lo propuesto por otros procesos enunciativos, sobre todo si lo comparamos con el de las artes visuales más tradicionales.²⁴

Para mayor comprensión de lo que acabo de proponer, giremos un poco más el enfoque para introducir un nuevo contraste entre el dispositivo-escultura y el dispositivo-instalación. Pensemos por un instante no ya en la escultura clásica, sino en la escultura minimalista, y pensemos en ella como un objeto: como un sólido que ocupa un lugar en el espacio. Lo que sucede con la escultura minimalista es que divide y polariza el lugar: se puede decir que hay un reenvío significativo entre la obra y el espacio-contexto (su exterioridad). El ámbito espacial de la galería o del museo – incluso de espacios abiertos de la naturaleza– donde se exhiben este tipo de obras no actúa como continente pasivo, vale decir, como cosa que contiene en sí a otra, dejando obrar a lo que contiene, pero quedando él inactivo. El espacio aquí se activa, pero lo hace, justamente, por la *cualidad* de este tipo de esculturas: la de producir fusión/confusión con lo arquitectónico. Un ejemplo ilustrativo de esta proposición sería la obra *Aluminio y zinc* (1970), de Carl André, que, en sentido literal, consta de 18

²⁴ Uso el término *dispositivo* en el sentido de Aumont como lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico. Véase Aumont, Jacques. *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 202-203.

cuadrados de aluminio y 18 cuadrados de zinc, de 183 por 183 cm cada uno, ubicados sobre el piso. Aún más, esta *formalidad* de la escultura minimalista hace que el visitante del museo o la galería (un tercero que irrumpe en el espacio) sepa que se trata de una *objetualidad* distinta a la del piso, y advierta, asimismo, que su cualidad cuasi mimética es la que lo induce a reflexionar sobre la espacialidad, tanto de la obra (la escultura en sí), como del recinto que la contiene (museo o galería, cubo blanco). En resumen, se podría decir que el efecto de sentido “coagula” en un punto crítico donde continente y contenido (espacio de exhibición y obra exhibida) se pliegan uno sobre otro. En la instalación, por el contrario, la relación continente-contenido (espacio de exhibición y obra exhibida) se torna –en la mayoría de los casos– mucho más ambigua para el espectador-visitante, pues está incluido su cuerpo como perceptor *dentro* de la obra.

Se podría proponer, en sentido complementario, que el tiempo de la recepción ambulatoria de una instalación no es más libre ni menos libre que el del contorno de una escultura, o del recorrido de una obra arquitectónica. Yo propondría pensarlo en otro sentido. Lo que pasa en la instalación es que no solo se recupera la espacialidad del *espacio real* como lugar de inscripción de la obra (*lugar-donde-la-instalación-se-instala*), sino que, además, se recupera en cierto sentido el cuerpo del espectador-visitante-paseante, y digo así, pues en otras manifestaciones artísticas la vista anula el cuerpo. Tensando aún más las cosas, se podría decir, incluso, que la instalación recupera para el terreno de las artes visuales la acción humana: el rictus, porque aquí importa el espacio practicado (aprehensión, uso, ejercicio) y no ya la representación del espacio en el sentido de una representación analógica (una semejanza de algo que se supone debe representar). En consecuencia, el espacio *de/en* la instalación demanda un reconocimiento atento y no tanto uno automático, como el que operamos en los espacios conocidos (sobre todo en espacios fuertemente simbolizados como los museísticos). Insisto en estos conceptos por dos cuestiones: primero, porque esta

percepción atenta no es solo visual; segundo, porque ella está ligada al movimiento del cuerpo, pues, en la mayoría de las instalaciones, se trata de *poner el cuerpo* (del espectador-visitante), y de ponerlo en movimiento. De animarlo. Quiero decir con esto que para *aprehender* el espacio de la instalación, hay que arriesgar hipótesis: articular el significante *espacio* con otros que se ponen en juego en la cadena asociativa que proponen los diversos tipos de instalaciones, ya que pareciera que, en un primer contacto con la obra, siempre fracasa el reconocimiento de lo que ahí se presenta, y nos preguntamos –la mayoría de las veces– *qué* es lo que hay “allí” y *cuáles* serán los movimientos (interpretativos, corporales, itinerantes, etc.) que podemos realizar.

A mi juicio, un ejemplo interesante de instalación vinculado a estas estrategias de producción y recepción de obra sería la serie de intervenciones en/sobre edificios abandonados realizada durante los años 70 por Gordon Matta-Clark. Por ejemplo, en *Office Baroque*²⁵ (1977, Amberes, Bélgica) se puede apreciar un trabajo deconstructivo sobre el espacio arquitectónico que se manifiesta opuesto a la operación conceptual de la ortodoxia minimalista de Carl André (que analicé párrafos arriba), pues el *telos* estético en el caso de las obras de Matta-Clark, creo, no tiende a la fusión/confusión con elemento arquitectónico alguno, sino que, por el contrario, su intervención sobre el espacio real –la tectónica, lo tridimensional– es transformadora en el sentido más lato del término: se trata de arquitecturas a punto de ser derrumbadas sobre las cuales el artista acciona “seccionando y perforando” parte de sus estructuras. Sus *cuttings* –cortes, extracciones, ahuecamientos de paredes y de pisos del edificio– no solo transgreden en parte la habitabilidad del lugar, sino que

²⁵ La obra de Matta-Clark *Office Baroque* consiste en la intervención de un edificio abandonado de tres pisos, sito en la ciudad de Amberes (Bélgica), donde el artista ha seccionado (cortado, ahuecado) parte de las paredes y los pisos. Se pueden visualizar imágenes de la obra y de los registros fotográficos en <http://angelfloresjr.multiply.com/journal/item/719> y

Asimismo, se puede visionar el proceso de trabajo de Matta-Clark en el filme *Splitting*, de su autoría, donde documenta los cortes realizados en una casa en Humphrey Street, en Englewood, Nueva Jersey. Disponible en http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html.

alteran la percepción de este en cuanto hábitat, pues el espacio real, ahora “horadado”, da a ver lo que antes estaba “tabicado” por pisos, paredes y cerramientos.

Se podría decir que en *Office Baroque* se rearticula el espacio por medio de una especie de espiral sin fin –figura cara al barroco–; esta operatoria no solo permite estructurar de otra manera el continuo espacial, sino que además pone al espectador a dar vueltas alrededor de un punto –como en toda espiral–, aunque se aleja cada vez más de este en cada uno de los giros. Es el sujeto quien pauta su propia itinerancia en el lugar, y así como construye su recorrido paso a paso, pues le está dada la posibilidad de ocupar ese espacio, va construyendo también a lo largo de este proceso los principales conceptos. Al mismo tiempo, la estrategia de sentido que ha diseñado Matta-Clark pone al espectador/visitante al límite, al borde del vacío: en la tangente de la curva. Entonces, acontece que la experiencia vivencial del lugar se vuelve muy perturbadora, pues el todo –espacio real– es experimentado a la vez como continente y contenido de la obra (en el sentido conceptual y en el sentido físico), los límites son ambiguos a pesar de ser un espacio actual (no simulado). Dicho de otro modo, como las nociones de continente y contenido se van desplazando constantemente, las fronteras entre estos conceptos se van tornando, en el mismo movimiento, tan imprecisas como subjetivas.

A mi entender, esta *tensión* que se percibe con claridad en la obra de Matta-Clark sería una de las características más sobresalientes y diferenciadoras de las prácticas de la instalación en general, pues a medida que los conceptos de *continente* y *contenido* divergen –en cada obra–, la tensión entre estos términos pareciera no terminar nunca de resolverse. Considero, asimismo, que cada instalación –cada puesta en obra– propone una singularidad en una situación espacial equis. Por ello, se hace necesario que el sujeto perceptor de estas obras aprenda a leer (de nuevo) el espacio en el que está implicado.

Las megaconstrucciones arquitectónicas –como los centros comerciales, los grandes aeropuertos o los hipermercados– ponen en crisis la noción de lugar en cuanto función, hábitat, albergue; algunos antropólogos contemporáneos ya han alertado sobre estos no lugares como espacios del anonimato; por su parte, las prácticas de la instalación han evidenciado las distintas formas de persuasión y represión que ejercen los espacios sobre los comportamientos humanos.

La experiencia del tiempo en las instalaciones

Si bien las instalaciones –en sus distintas variantes– comprometen diferentes nociones de espacios, también aventuran distintos conceptos de tiempo, sobre todo si se las compara con otras manifestaciones artísticas. Para analizar aspectos de la temporalidad implícitos en los procesos de la instalación, se debería tener en cuenta – en el momento del estudio– el hecho de que el dispositivo de la instalación es multidimensional. Recordemos que, respecto de la dimensión espacial, dijimos que se debería considerar qué tipo de espacialidad es la que cada instalación plantea, para luego apuntar que la espacialidad comprometida en la *puesta en obra* podría habilitar el recorrido del lugar, todo ello considerando que en la instalación se trata, sobre todo, de un espacio practicado en cuanto espacio de lazo social –como el lugar del que nos habla la antropología– antes que de un espacio representado –como es el caso de la pintura, para poner un ejemplo obvio–.

Ahora bien, si se acepta tener en cuenta estas mínimas consideraciones de producción y de recepción de la obra, se podría decir que el espacio en la instalación se construye paso a paso. Y esto podría ser dicho, principalmente, porque allí el espacio se recorre. En consecuencia, se mide en unidades de tiempo, y esto daría

cuenta de su duración –en el sentido de Bergson–, o sea, como dato inmediato, subjetivo y virtual.

Hay un *aquí y ahora* en el proceso de expectación en la instalación que es contemporáneo al sujeto. Hay, asimismo, una percepción inmediata de la espacialidad que se nos presenta exterior a nosotros, aunque paradójicamente nos hace sentir involucrados en el espacio conceptual de la obra. Y hay una percepción del tiempo físico en cuanto duración. Duraciones que son externas a nosotros, pero que al mismo tiempo duran para una conciencia que las recuerda.

Por otra parte, aunque en igual sentido, de la dimensión temporal del dispositivo de la instalación se debería considerar que la temporalidad comprometida en estos procesos tiene que ver, por un lado, con un tiempo subjetivo (el que experimenta cada receptor) y, por otro, con un *tiempo de expectación*, que puede o no ser programado a priori por el artista, con la finalidad de pautar una itinerancia o recorrido de la obra sobre la base de un tiempo cronológico equis (algo ordenado, progresivo) que además se supone debería durar (tiempo físico) mientras persista la experiencia vivencial de la obra. Aún más, la inclusión del cuerpo del espectador en cuanto perceptor del espacio tiende a insistir, asimismo, sobre la experiencia o vivencia de irreversibilidad del tiempo. Sabemos que si nosotros volvemos sobre nuestros pasos, podemos decir que hemos recorrido el mismo espacio pero en otro sentido, la experiencia nos indica que con el tiempo no ocurre lo mismo. El tiempo avanza en un solo sentido, es irreversible. Pero tanto el arte como la ciencia, por cuestiones operativas –de ficción en el arte, de laboratorio en las ciencias–, se permiten trabajar con un *tiempo imaginario* que es una referencia de igual modo que el llamado tiempo real. El manejo del tiempo en función de la narrativa en la literatura, el video y el cine, por ejemplo, da prueba de lo antes dicho. Ahora bien, la diferencia con la literatura estaría en que, en el ámbito de la representación audiovisual, a la imagen técnicamente producida y reproducida (cine y

video) le es dado provocar la expansión de un tiempo propio (interno, inherente a la imagen), pues se trata de imágenes temporalizadas.

En aquellas instalaciones donde se incorporan dispositivos tecnológicos de producción y reproducción de imágenes temporalizadas, como es el caso de las videoinstalaciones –que comienzan a delinearse desde fines de los años 60– y de las instalaciones electrónicas interactivas –a partir de los años 90–, la dimensión temporal se torna mucho más compleja; en consecuencia, el abordaje de esta problemática debe realizarse desde otra perspectiva y con otras herramientas interpretativas vinculadas menos al paradigma mecanicista de la modernidad y más próximas al modelo termodinámico. En este sentido, el trabajo de investigación que viene realizando desde hace varios años Iliana Hernández García resulta de gran ayuda para el abordaje de estos tópicos, ya que ha desplegado un andamiaje conceptual sólido que posibilita múltiples entradas al tema de los espacios electrónicos interactivos²⁶ hacia los cuales tienden algunas líneas de trabajo de las prácticas de la instalación de los últimos veinte años. Me refiero concretamente a aquellas instalaciones que incorporan imágenes en movimiento con soportes electrónicos (video), como asimismo distintos dispositivos tecnológicos (máquinas de visión, de procesamiento automático de la información –computadoras, sensores–, o espacios de realidad virtual) que producen, en conjunto, instalaciones más complejas que incluyen en un espacio dado –sea este real o virtual– diversos tipos de interfaces hombre-máquina y máquina-máquina.

Así como considero fundacional el ensayo de Rosalind Krauss para abordar el tema de las instalaciones a partir de un andamiaje conceptual vinculado con la expansión semiótica del campo de la posmodernidad, porque es una línea de análisis posible que echa luz sobre las dimensiones más complejas de las prácticas artísticas, opino,

²⁶ Para un análisis pormenorizado del tema se puede consultar Hernández García, Iliana. *Mundos virtuales habitados. Espacios electrónicos interactivos*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2002.

también, que resulta fundante la tesis de Iliana Hernández García, en el sentido de que traza otra línea –casi veinte años después– que ayuda a repensar conceptos de espacio, arquitectura y habitabilidad en una clave distinta a la del proyecto socialmoderno (arquitectura de la función y de la abstracción) al tiempo que aborda el tema de los mundos virtuales y los espacios electrónicos en las instalaciones como si se tratara de “espacios de análisis” que vinculan el concepto de habitar con el de interactividad tecnológica, todo ello sostenido por una articulación conceptual construida a partir de la filosofía estética y la física contemporánea. En síntesis, ambas líneas interpretativas permiten, en mi opinión, ejercitar otros recorridos analíticos y *elongar* así el pensamiento crítico.

Entonces, ¿qué umbrales interpretativos puede habilitar el estudio de Hernández García en relación con las prácticas de la instalación? Primero, y haciendo un recorte muy acotado, se podría decir que habilita a pensar cómo el espectador, ahora *explorador* de estos espacios electrónicos, entra en relación (interacción) con las *instalaciones maquínicas*. Segundo, permite concebir la tecnología del video no solo como máquina de visión, sino también como andamiaje protésico del cuerpo del que percibe el espacio, como asimismo “de las relaciones de sus partes con las significaciones de un lugar”. Tercero, valiéndose de las tesis de Henri Bergson y las actualizaciones de estas realizadas por Gilles Deleuze, selecciona instalaciones que, en sí, “son arquitecturas que emergen como dispositivos de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo”, y desde ese recorte demuestra que estas instalaciones se conciben como “arquitecturas que existen, no como límite fijo definido por una tectónica, sino como mundos virtuales no preexistentes generados por el reflejo y la transparencia de los observadores en un vidrio-espejo, o en el monitor de televisión”.²⁷

²⁷ Sostiene Hernández García que “Bergson defiende en su tesis sobre *imagen-movimiento* que el movimiento considerado en la física clásica como externo a la materia sí existe intrínsecamente en la materia; afirmación demostrable desde la física de procesos disipativos y desde los instrumentos tecnológicos de registro del movimiento que aparecieron en el s. XIX, entre ellos el del mismo cine; en la tesis de Bergson se explica la emergencia de diversos mundos virtuales simultáneos (hacia las imágenes-

4. El video como agente productor de diferencia

Tercera hipótesis: desde fines de los años 60 en adelante, la emergente forma de expresión artística denominada instalación irá ocupando territorios liminares (de pasaje, o zona umbral) entre las artes visuales y las audiovisuales, y será el video el que operará como agente productor de diferencia.

Propongo pensar el video, entonces, como un agente –no un sujeto– que opera en el territorio de la instalación. Dicho con otras palabras, tanto la tecnología-video (máquina de visión) como la imagen electrónica/digital que le es inherente producirán o efectuarán en la territorialidad de la instalación una multiplicidad de conexiones: un funcionamiento.

Para justificar esta proposición se hace necesario, antes que nada, apelar a una introducción al tema del uso de la imagen electrónica y de la tecnología del video en el campo del arte, vinculando la praxis videográfica a operaciones de subversión y torceduras del sentido (estereotipado) que le fue asignado a esta tecnología por la industria. Luego de este rodeo, abordaré el tópico de los sentidos posibles que se despliegan al anexar este dispositivo maquínico y las imágenes electrónicas (analógicas, digitales y mixtas) al territorio de las instalaciones.

tiempo) contruidos todos ya no por espacio y materia fija sino por imágenes-movimiento y sus interrelaciones, donde el observador (el sujeto que mira) ya no estaría fuera de ellas como un observador externo sino que es también una imagen-movimiento él mismo, así como lo son todos los objetos (que ya no tendrían esa denominación) y que –como es propio del movimiento– se producen entre esas imágenes-movimiento: *series de relaciones dinámicas*; cabe agregar aquí que la existencia intrínseca del movimiento en la materia nace con Einstein y su concepción del espacio-tiempo inseparables entre sí, donde el tiempo no es ya un factor constante, por lo tanto inmóvil (que es lo mismo que decir una simple ilusión), sino que es justamente el tiempo en su vínculo entrañable con el espacio el que en conjunto propone una dinámica en movimiento de todo”. *Ibid.*, p. 70.

Pues bien, considero que la videotecnología introdujo diferencias *diferenciadoras*²⁸ en el campo cultural, y para nada desfasadas en el tiempo, sino coetáneas (contemporáneas) a su introducción en el mercado como tecnología para uso (no exclusivo) de la televisión. Opino que la fuerza de impacto de esta tecnología en el campo cultural radica en que no introduce redundancia en el sistema, sino, por el contrario, opera como pura diversidad. No hay que olvidar que con el video no solo se hizo televisión de otro modo y arte de otro modo –incorporando un tipo de imagen que es de naturaleza distinta a la quirográfica y a la fotoquímica–, sino que también tuvo la virtud de obrar como *medio* para la guerrilla contracultural: ya sea produciendo contrainformación o resemantizando la señal emitida por la televisión. En estos dos sentidos subversivos es que las prácticas videográficas, en general, van a dar impulso a la producción de un amplio espectro de obras, como asimismo de pensamiento crítico.

Así, el video, desde su aparición en los años 60 como medio de producción y reproducción de imagen, convocó la mirada atenta de algunos artistas. Estos no dudaron en incluirlo como medio expresivo dentro de unas prácticas y unos discursos que se manifestaron, desde un comienzo, como diferenciados y diferenciadores. El acercamiento de la nueva tecnología del video al campo del arte –o su expropiación inmediata al campo, como me gusta sugerir– dio origen a un modo de producción artística que hoy se conoce genéricamente como *videoarte*. Trabajar con video implicó para los artistas pensar en el modo de producir sentido a partir del uso y la manipulación de un nuevo tipo de imagen: la imagen electrónica, una imagen técnicamente mediada que se construye antes en el tiempo que en el espacio. Esta es una diferencia importante si se considera que las imágenes planas producidas por los artistas visuales son en su mayoría estáticas –como la pictórica o la fotográfica, para

²⁸ Uso el concepto *diferencias diferenciadoras* en el sentido de Nelly Richard: “Una diferencia que toma ella misma la iniciativa de ejercerse como ‘acto de enunciación’ sin dejarse atrapar en ninguna función preestablecida”.

poner ejemplos obvios—, mientras que la imagen electrónica resulta ser, por su base tecnológica, de naturaleza dinámica: se trata de una imagen-tiempo. La temporalidad inscrita en este tipo de imagen opera, al decir de Brea, en contra de la representación como pura estaticidad, y reproduce lo que parecía irrepresentable en las artes visuales: el transcurrir, el diferir de las cosas en el tiempo. El video hace ostentadamente visibles los avatares del sentido de lo artístico en la era de la reproductibilidad técnica porque “afecta de modo radical a la forma en que la propia naturaleza ontológica de la representación es concebida”.²⁹ Asimismo, y a pesar de que la imagen temporalizada es inmanente al video, este se va a situar en el campo audiovisual *entre* el cine y la televisión. Quiero decir, el dispositivo-video, como algo maquínico incorporado al campo artístico, se sitúa entre varios territorios, pero al mismo tiempo en ninguno en particular: ni totalmente en el de las artes visuales, ni totalmente en el de las audiovisuales, pues opera, en cuanto dispositivo, de un modo distinto a como estamos acostumbrados o entrenados a considerar el dispositivo cinematográfico –incluso el dispositivo de la televisión–. De ahí que propongo que ocupa territorios de pasaje (*territorios liminares*) y estados liminares³⁰ o estados de tránsito, antes que nada por su carácter ambiguo, indeterminado, lo que no quiere decir rival u opuesto a los otros ya existentes.

¿Qué significa entonces que opera como algo distinto? ¿Cuál sería su diferencia? ¿Por qué liminar? Distinto, ambiguo y liminar porque el dispositivo-video (en cuanto contexto simbólico en donde estas imágenes entran en relación con el espectador) actúa como algo que está-en-el-medio pero siempre en transición: ni lo uno ni lo otro (ni dispositivo cinematográfico ni dispositivo televisivo). Ocupar un espacio liminar es como decir que algo está flotando en un lugar sin gravedad, y en ese lugar ingrávido –

²⁹ Véase Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, 2000, disponible en <http://w3art.es>.

³⁰ El concepto de *liminaridad* es una categoría gnoseológica tomada de Arnold van Gennep por el antropólogo Victor Turner (1920-1983), y alude al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito: una fase preliminar o previa, una fase intermedia o liminar y otra fase posliminar o posterior.

sin anclaje simbólico— es donde se podría ubicar la práctica videográfica, si se la considera en relación con las otras prácticas artísticas contemporáneas. Opino que se podría ubicar en este espacio liminar, también, al espectador de estas obras, pues se trata de un espectador que no está *sujeto* al mundo de la imagen a través de la iconicidad, la simbología y la subjetividad que nos proponen las artes visuales ni tampoco el cine ni la televisión, sino que el dispositivo-video y la praxis del videoarte *ordenan* la experiencia con la imagen —ahora electrónica, digital, sintética, virtual, interactiva— de modo otro.

¿De qué otro modo se trata? Pues bien, en cuanto modalidad artística, el videoarte se caracteriza por el uso experimental y creativo del video en el ámbito del arte. Y como categoría genérica —si es que se puede hablar de género— pertenece a una clase muy amplia, porque el uso de la tecnología del video ha posibilitado interconectar prácticas artísticas diversas dentro de un campo de experimentación inusitado; de ahí que se pueda decir que el videoarte, en su dinámica de desenvolvimiento, ha ido creando y anexando nuevas galaxias de significación a través de distintas formas de expresión y diversas modalidades de fruición, como videocintas, video monocal, *videoperformance*, videoescultura, videoinstalación —monocal y multocal, con monitores o proyectores—, instalaciones de circuito cerrado de video o de televisión, videoambientes o videoentornos interactivos o inmersivos, y la lista se amplía a medida que los artistas van ensayando y generando mixturas que ordenan de otro modo las formas de producción de imágenes y de sentido, como asimismo la disposición sensorial (el *sensorium*) que se configura a partir de estas junturas.

Esta dinámica de las prácticas videográficas fue planteando a los investigadores problemas específicos vinculados a fenómenos tanto estéticos como discursivos, los cuales fueron abordados desde distintos campos del saber dentro de la esfera del arte: la estética, la crítica, la teoría y la historia, por nombrar los más relevantes. Debido a ello, estas áreas han ido creando herramientas interpretativas varias para dilucidar,

comprender y caracterizar un conjunto de problemas bastante novedosos que se manifiestan ligados al trabajo creativo con la imagen electrónica. Uno de estos campos problemáticos está definido por la relación entre el videoarte y el espacio de expectación de la obra, o dicho de otro modo, entre la bidimensionalidad de la imagen-video y el volumen del conjunto espacial en el que ella se inserta, como es el caso de lo que se conoce en sentido general como “videoinstalación”.

A mi entender, la mayoría de las videoinstalaciones tienen al menos dos elementos básicos en cuanto *materia significativa de la obra*. Uno de ellos es la imagen electrónica, sea esta de naturaleza analógica, digital o mixta. Trabajar con video significa trabajar con materia electrónica, aunque asumiendo, por sobre todas las cosas, que se trata de algo de consistencia casi inmaterial y que además se desarrolla antes en el tiempo que en el espacio. El otro elemento significativo de las videoinstalaciones es el espacio real, es decir, el espacio tridimensional actual donde la obra se concreta. La videoinstalación se nos presenta, generalmente, como la puesta en relación de esa clase particular de imagen (la electrónica temporalizada) con un dispositivo de enunciación objetual –tridimensional– que excede a la imagen. Algunas obras de videoinstalación van más allá de la objetualidad ostensiva del monitor y de una relación dialógica entre la imagen y el artefacto que la contiene, para hacer entrar en diálogo, también, el espacio real u objetual de la arquitectura en la cual se insertan (en sentido general, se trabaja *con*, y *dentro de*, salas de galerías de arte o de museos). En síntesis, este dispositivo está integrado tanto por el espacio real donde la instalación se sitúa como por los espacios de visualización de la imagen y las tecnologías complementarias para que esa visualización sea posible: todo tipo de cámaras –dispositivos de captura de imágenes–, todo tipo de reproductores –dispositivos de salida de imágenes–, todo tipo de circuitos –dispositivos de distribución de imágenes– y todo tipo de pantallas –lugares de visualización de la imagen–.

En un sentido estricto, se puede hablar de propuestas o modalidades *inclusivas*, pues incluyen, en un mismo espacio de sentido, la imagen temporalizada, las tecnologías que la actualizan, al espectador que también es *actante* y el recorte espacial (sala de galería o museo), todo ello entendido como lugar resemantizado por la obra. Dicho de otro modo, son inclusivas porque la mayoría de las instalaciones no segregan al espectador del espacio de enunciación. Una vez más, el espacio actúa como materia significativa de la obra, pero lo hace en forma ambivalente: como continente y como contenido a la vez. En sentido opuesto, sí hay segregación espacial, por ejemplo, en la pintura, en el cine o en el teatro clásico; quiero decir, el espectador está en el espacio, pero en estos casos está literalmente *separado de la escena*.

La videoinstalación, entonces, es una de las líneas de trabajo expresivo con video que a su vez puede incluir, en el momento de la puesta en obra, otras líneas de trabajo vinculadas con ciertos acontecimientos, como, por ejemplo, el registro y grabación de acciones y *performances*. Se trata, en estos casos, de una vía de experimentación implementada ya desde mediados de los años 60, y utilizada por algunos artistas como medio para la difusión de sus acciones pregrabadas en video en el curso de una intervención en tiempo real –incluso del registro en diferido– como asimismo para la mostración de acciones de auto observación por medio de la cámara (por ejemplo, del propio cuerpo del artista) transmitidas en circuito cerrado en espacios de galerías o museos. Estas obras de videoinstalación con circuito cerrado han permitido a los investigadores arriesgar distintas hipótesis interpretativas, todas válidas y a la vez complementarias unas de otras, que se pueden articular siguiendo, si se quiere, esa lógica del *y* que planteaba al comienzo de estas reflexiones, y sin contradecir el concepto de *liminaridad* que introduje posteriormente. Voy a citar aquí de manera concisa algunas de estas líneas interpretativas.

A partir de observar este tipo de producción de obras performáticas, Rosalind Krauss, por ejemplo, va a proponer dos características del uso cotidiano de *medio* –en cuanto

concepto— que le parecen sugerentes para una discusión sobre video.³¹ Estos conceptos son “la recepción y proyección simultánea de una imagen, y la psique humana utilizada como un conducto”, y esto se sustenta en que, a diferencia de las otras artes visuales, el video es capaz de grabar y transmitir al mismo tiempo, y por ello producir una regeneración inmediata de la imagen del cuerpo (especie de *estadio del espejo*). En consecuencia, sugiere que se podría analizar el videoarte desde una *estética del narcisismo*, donde el cuerpo (del artista o el del espectador) es el que quedaría *centrado entre dos máquinas* que actuarían como apertura y cierre de un paréntesis: la primera sería la cámara y la segunda el monitor, que *devuelve* la imagen —ya sea grabada y transmitida en diferido o directamente emitiendo imagen en tiempo real— con la *inmediatez* de un espejo; lo cual le da pie a Krauss para incorporar, a la vez, y dentro de su análisis de corte psicoanalítico, la forma en que estas videocintas representan de distintas maneras un *colapso actual del tiempo*.³²

Iliana Hernández García, por su parte, trabaja con herramientas interpretativas no del psicoanálisis, sino de la física, y sugiere, al analizar instalaciones maquínicas como las de Bruce Nauman, que es evidente en sus obras de videoinstalación una especificidad en el manejo del tiempo *desde la reintegración de la acción en tiempo real e instantáneo*, aunque lo vincula a lo que “puede suceder de forma única en un lugar” en el sentido de su habitabilidad.³³ Hernández García trabaja en su texto varios ejemplos, pero uno de los más paradigmáticos es una instalación con circuito cerrado de video de Nauman; se trata de *Live/Taped Video Corridor* (1969-1970).

Cabe acotar, antes de avanzar, que en las instalaciones de circuito cerrado el mecanismo de grabación en cinta o en DVD permite que la señal pase directamente de la cámara al monitor. Algunas veces, se enfrenta al espectador a su propia imagen,

³¹ Krauss analiza, por ejemplo, el video *Boomerang* (1974), de Richard Serra en colaboración con Nancy Holt, obras de Vito Acconci y Bruce Nauman, entre otros. Para investigar esta línea analítica en profundidad se puede consultar Krauss, “Video”, *op.cit.*

³² *Ibid.*

³³ Hernández García, *op. cit.*, p. 67.

otras, se manipula la temporalidad o la espacialidad de esa presencia, y esta manipulación se logra con dispositivos tecnológicos ad hoc (retardadores de tiempo,³⁴ distintos tipos de sensores –de presencia, de movimiento, etc.–³⁵) que activan el dispositivo de captura de la cámara cuando el espectador irrumpe en el espacio: el visitante de la instalación se *mira a sí mismo* cumpliendo un rol desdoblado: es tanto sujeto-espectador como sujeto-actante de la instalación. Con este sistema de retardo, o desfase temporal, se experimentan sensaciones de duración sin fin o de tiempo continuo: pasado y presente se perciben como simultáneos.

En la obra de Nauman antes aludida, se explora no solo el potencial significativo de las cámaras de vigilancia en relación con el control social de los sujetos, sino también de los dispositivos espaciales de control de la circulación/desplazamiento en espacios públicos o privados; al decir de Hernández García, serán los corredores los que “se han vuelto medios de respuestas controladas, donde se dan leyes particulares de funcionamiento para realizar en ellos experiencias precisas y estudiar el comportamiento humano cuando se ve a sí mismo actuar”.³⁶

Ahora bien, y para seguir avanzando, ¿a dónde podemos buscar, en nuestro país, alguna marca significativa en sentido histórico que permita ubicar un lugar de anclaje y que posibilite a su vez reconocer el espacio de emergencia de un arte vinculado al trabajo con la imagen electrónica? El lugar de amarre es el CAV, Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella de Buenos Aires, creado en 1958, y dedicado por más de una década a estimular la experimentación en las artes visuales de nuestro país. Efectivamente, será en el marco de las experiencias del CAV que Marta Minujín

³⁴ “La inclusión de la grabación permite incorporar un mecanismo de retardo entre la filmación y la difusión de la imagen, lo que da la posibilidad de manipular la temporalidad de la acción. El retardo se consigue mediante la unión de dos magnetoscopios de bobina entre los que se instala una cinta: el primero graba y el segundo reproduce. La importancia del *time-delay* dependerá de la distancia a la que se coloquen la cabeza grabadora del primer aparato y la cabeza lectora del segundo”. Véase Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 224.

³⁵ Básicamente, se pueden definir los sensores como aparatos cuyo *input* es un fenómeno físico y cuyo *output* es la medida cuantitativa de ese fenómeno físico.

³⁶ Hernández García, *op. cit.*, p. 104.

realizará con Rubén Santantonín *La menesunda* (1965), una ambientación-recorrido que invita al espectador a pasar por diferentes zonas y situaciones, caracterizada así por Minujín porque la obra estaba dividida en varios ambientes y era recorrida sobre la base de un itinerario lúdico.³⁷ Solo en uno de los ambientes –y hacia el final de una escalera–, se ubicaron tres televisores; dos mostraban imágenes de la televisión y el tercero estaba conectado en circuito cerrado a una cámara, lo cual permitía la captura y reproducción de la imagen de los visitantes. Esta utilización del circuito cerrado en una obra artística es una de las primeras realizadas en el mundo, según hace constar Rodrigo Alonso en su excelente ensayo “Hazañas y peripecias del video arte en la Argentina”. Y coincido con este autor en que sería tal vez exagerado indicar esta experiencia como la primera manifestación de videoarte en el país,³⁸ pero sí creo que es referencial, porque nos tiende un puente hacia un campo experimental que tiene como correlato histórico la *révolte* generalizada dentro del arte, en distintos países, durante los 60.

Dos años después, David Lamelas presentó *Situación de tiempo* (1967), también dentro del marco de las experiencias del Di Tella. El artista había colocado en una sala diecisiete televisores que emitían solo luz –ya que, ex profeso, no estaban sintonizados en un canal que transmitiera programa alguno–. En contraste casi polarizado con Minujín, el *entorno* que propone Lamelas va a poner énfasis en un espacio de sentido donde lo único que pasa, si se quiere, es el tiempo. Ese mismo año, Minujín realiza dos experiencias en el exterior. Una de ellas, *Circuit Super Heterodyne*, en la Universidad Sir George Williams, Montreal, Canadá. Según la crónica de Rodrigo Alonso, se trata de una experiencia en la Expo 67 de Montreal,

³⁷ Muestra en la que también colaboran Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez. Disponible en <http://www.martaminujin.com>.

³⁸ Véase Alonso, Rodrigo. “Hazañas y peripecias del video arte en la Argentina”, 2005, disponible en <http://www.roalonso.net/es/pdf/videoarte/incaa.pdf>. Se puede consultar también Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años de video en Buenos Aires*, Buenos Aires, ICI, Centro Cultural de España, 1999, p. 59.

para la que Minujín publica, unos días antes, una encuesta en el diario local, invitando a los lectores a completarla con el fin de tomar parte en un acontecimiento artístico. Una computadora elige tres grupos de participantes de acuerdo con características comunes, los que, tras concurrir al Youth Pavillon, son distribuidos en tres espacios: el primer grupo entra a un teatro; el segundo, a un espacio llamado “ágora”, desde donde es posible observar a los otros dos grupos, y el tercero espera en la entrada del teatro. El grupo que está en el teatro observa simultáneamente su propia situación, un filme, un programa televisivo y lo que están haciendo los integrantes del grupo tres, todo proyectado en las paredes del teatro y transmitido en televisores. El grupo tres mira lo que sucede dentro del teatro y sus propias imágenes, tomadas con una Polaroid y proyectadas en las paredes. El segundo grupo solo contempla lo que les sucede a los demás.³⁹ En el ensayo de Alonso, se destaca que esta obra también incorpora circuito cerrado de televisión, y además utiliza la computadora como tecnología muy novedosa, lo que la convierte en una de las primeras experiencias artísticas argentinas en incluir tal dispositivo.⁴⁰ Una vez más, Minujín realiza operaciones conceptuales que tienden a resemantizar espacios y comportamientos del público. Crea una especie de ecosistema, y dentro de él trabaja en función de hacer evidente la posición del sujeto-observador de sus propias acciones.

Si hacemos un recorte de época en los 60, se puede advertir que muchas de las obras que realizan distintos artistas, en varios países, se destacan por su emergencia dentro de un contexto experimental. ¿Y hacia dónde se dirige ese impulso de búsqueda? Por un lado, hacia prácticas artísticas de carácter efímero como las *performances*, los *happenings*, los ambientes y las acciones. Por otro, pero en sentido complementario, hacia la exploración de nuevos medios, entre ellos las tecnologías de la imagen y la comunicación (TIC) en cuanto dispositivos de visión de la cultura de la televisualidad, la cual opera de distintas maneras sobre los sujetos y sus prácticas sociales. En

³⁹ Véase <http://www.martaminujin.com>.

⁴⁰ Alonso, “Hazañas y peripecias...”, *op. cit.*

conjunto, se trata de nuevas prácticas y de nuevos medios que tienden a producir líneas de fuga con efectos de sentido que se van apartando de lo estereotipado por la estética de la modernidad.

Ahora bien, otra línea de investigación del videoarte que me interesa puntualizar en su modalidad expositiva de videoinstalación es la referida a las investigaciones sobre el espacio-tiempo. Hoy tal vez incluiríamos todos estos ensayos y experiencias con video de las décadas del 70 y del 80 bajo el *subgénero* de *videoperformance* o, quizás, de intervenciones urbanas. Santos Zunzunegui sugiere como ejemplo de estas experiencias la obra *Écrire Paris avec les rues de cette ville* (1974), de Roger Baladi,⁴¹ aunque la línea de análisis y articulación propuesta por Hernández García resulta, a mi juicio, más sugerente. Toma la obra *Present Continuous Past(s)* (1974), de Dan Graham, como ejemplo de obra que trabaja el tiempo en relación con el espacio del dispositivo de la videoinstalación. En esta pieza de Graham, el tiempo *aparece* para el espectador como la reflexión de su conciencia de sí en la acción –dice Hernández García– porque “todos los tiempos son presentes a partir de pasados que la pieza no deja pasar”, ya que el monitor muestra lo que la cámara captura, pero con un retardo de 8 segundos. Insisto, estas percepciones son posibles porque el dispositivo, en su dimensión tecnológica (ingenieril, si se quiere) tanto como en su dimensión espacial, está pensado por el artista como el más eficaz para vehicular una finalidad estética (*telos*) que, yo diría, es más reflexiva que lúdica: el cuerpo del observador como receptor de espacio y de tiempo, pero el cerebro como decodificador de las paradojas temporales que actualiza la obra en el espacio. Para Hernández García, además, la coexistencia y confrontación de varias teorías contemporáneas sobre física ponen en contexto histórico la reflexión sobre la experiencia del tiempo físico de algunas de estas obras de arte electrónico.

⁴¹ Véase Zunzunegui, *op. cit.*, pp. 222-225.

Se podría puntualizar, además, que otra de las características de la mayoría de las videoinstalaciones es que el video opera por repetición continua. Dicho de otro modo, la repetición en *loop* forma parte del dispositivo de la videoinstalación, y su función es regular la temporalidad inscrita en la obra con el tiempo de expectación del circunstancial espectador. Como generalmente el contexto es el de una galería o el de un museo, y la entrada no está pautada como en el caso del cine –por poner un ejemplo obvio–, el espectador debe permanecer un tiempo hasta que percibe que lo que allí se narra comienza a ser narrado de nuevo. Es decir, si un video dura seis minutos, esta duración se elonga por efecto del bucle. Esta reproducción *enlazada* es, asimismo, la que explotan algunos artistas para reforzar una especie de circularidad sin fin del relato. En muchas obras esta circularidad está pensada más como una estrategia de producción y recepción que como una posibilidad técnica. Dicho de otra manera, antes que un recurso técnico –por cierto muy usado– funciona como un recurso poético.

Será en el transcurso de los años 90 que la instalación pasará del estado de epifenómeno a forma dominante dentro del campo artístico. Durante esta década, bienales y museos comienzan a incorporar de forma sistemática en sus agendas distintas variables de la instalación, pero será la videoinstalación, en todas sus combinaciones posibles, la encargada de posicionar de nuevo el video (analógico, digital o mixto) en el campo del arte, multiplicando sus efectos como *agente* productor de diferencia. Para algunos autores, como es el caso de Santos Zunzunegui, el espacio de sentido del video pareciera haberse edificado hasta fines de los años 80 “al margen” de la línea de evolución que trazan tanto el cine como la televisión, ya que entiende que las prácticas videográficas se emparentan más con las operaciones conceptuales del vanguardismo tardío de las artes visuales que con las prácticas audiovisuales del siglo XX.⁴² Desde mi punto de vista, el video resulta un agente

⁴² *Ibid.*

propulsor de diferencias desde su inclusión en el campo artístico a fines de los años 60, pues propicia líneas de fuga que atraviesan el campo de la instalación, aunque proyectando desde allí trayectos de producción y de pensamiento que no cesan de operar hacia adentro como hacia fuera del terreno de las artes visuales y del audiovisual.

Otras vías de interpretación desarrolladas en los años 90 (en paralelo a las de Zunzunegui), incluso algunas más acá en el tiempo, como las de Raymond Bellour, sostienen que el video es un propagador de pasajes entre imágenes (entre foto, cine y video). Así, desde la óptica analítica de Bellour, se va a sugerir que “la gran fuerza del video ha sido, es y será la de haber operado *pasajes*”, y que estos cruces irán produciendo una multiplicidad de superposiciones, “de configuraciones poco previsibles”.⁴³ Pero ese *entre* es para Bellour el espacio de todos los pasajes: *un lugar, físico y mental, múltiple*; lo cual me hace suponer que este autor se remite sin hacerlo explícito a algo así como un espacio liminar o lugar de transición donde operan las imágenes y donde las oposiciones no son binarias o dialécticas (dentro-fuera, por ejemplo), sino variadas en el sentido de una dispersión en progresión múltiple, donde las imágenes podrían ser pensadas como “flotando entre dos fotogramas como entre dos pantallas, entre dos espesores de materia como entre dos velocidades”.⁴⁴ Como ese flotar del período de liminaridad donde el espacio y el tiempo se *tuercen*, en el sentido de que ambos no actúan de la manera en que lo hacen de ordinario.

Al analizar, por ejemplo, *Dans la vision périphérique du témoin*, proyecto del artista Marcel Odenbach para el Centro Pompidou, retoma en variación continua el concepto de video como operador de pasajes (entre cine y televisión) para analizar la estrategia de puesta en imágenes del video de Odenbach bajo un régimen expresivo complejo

⁴³ Véase Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto, cine y video*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 14.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

(régimen de visión periférica), y llegar a la conclusión de que lo que en realidad instala este videasta en el espacio simbólico de la instalación es el autorretrato.⁴⁵

Desde un punto de vista menos formal se podría analizar la obra de Odenbach desde el peculiar sentido que produce una videoinstalación multicanal, o sea una instalación donde entran en relación dialógica múltiples pantallas incluso múltiples relatos en un mismo espacio de enunciación. En este tipo de *puesta en obra*, la unidad de la imagen es generalmente descompuesta en múltiples imágenes coincidentes o no (secuencias distintas, o idénticas, pero con un *décalage* –corrimiento– temporal o espacial). Un ejemplo singular serían las obras de Marie-Jo Lafontaine quien elige reutilizar imágenes dentro de una misma estructura espacial, que emplea en varias de sus obras. Se trata de una estructura circular que incluye en su interior al espectador y que posee por lo menos 20 monitores; en ellos se pueden apreciar *décalages* a través de imágenes del fuego, de un rostro, etc., como en el caso de *Victoria* (1987-1988) o *A las cinco de la tarde* (1986).

Otro caso singular digno de mencionar, pero en un sentido opuesto, sería la obra de videoinstalación de Iván Marino. Este artista trabaja en sus videoinstalaciones con un dispositivo simple que consiste en una computadora y un proyector de *data*. La computadora le permite realizar la edición algorítmica para que la composición de la imagen mute constantemente hacia el interior de cada pantalla y en relación con todas ellas. Las imágenes se visualizan en pantallas acrílicas muy delgadas, sin ocultar su carácter plano, porque la intención de Marino es que actúen como “planos flotantes” inmersos en un espacio oscurecido. Estas pantallas le permiten al espectador visualizar la imagen del derecho y del revés (la posición clásica y su contracara especular), incluso le dan la posibilidad de merodear por el espacio que existe entre ellas, pues penden de unos hilos imperceptibles. Los cuadros que modelan las composiciones visuales con las que trabaja Marino se articulan a través de una edición

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 245-259.

algorítmica y, en lugar de ocupar posiciones fijas en orden secuencial, los fotogramas convertidos en imágenes digitalizadas son almacenados como bases de datos que le permiten ordenar la información a través de sistemas asociativos abiertos. El *modus operandi* de Marino para la serie *Los desastres* consiste en hacer que permuten las unidades mínimas de imagen y sonido en forma dinámica, trabajando sobre una delgada línea que separa el azar y la determinación.⁴⁶

En su obra *Pn=n!*, la edición algorítmica se efectúa sobre la secuencia del tormento del filme de Dreyer *La pasión de Juana de Arco*, de 1928. Para Marino, esta escena constituye una especie de extraño palíndromo, pues, invirtiendo la posición de los planos, la nueva secuencia mantiene intacto el significado inicial. Si bien en la edición algorítmica hay espacio para elecciones azarosas, estas se dan dentro de recorridos y relaciones lógicas, previstas a priori por Marino. El *modus operandi* le permite permutar formas en una dinámica sin fin, mientras el *modus significandi* (exacerbación del *pathos*) permanece inmutable. Lo que observará el espectador deambulando entre las pantallas será, en definitiva, una disposición sin pausa de los ordenamientos disponibles de las posibles formas de tormento y, al mismo tiempo, un borramiento, una tachadura parcial –también sin pausa– de esas imágenes por efecto de la superposición en tiempo real de las inscripciones alfanuméricas (código de escritura de los algoritmos) que son las que determinan el orden en que las tomas se están viendo. Veladuras sintéticas que, paradójicamente, en vez de ocultar, transparentan las políticas de representación de la imagen calculada.

Se podrían citar muchos artistas y una variedad significativa de obras, pero creo que lo importante de retener en estos casos es el efecto de corrimiento de sentido que, por un lado, se produce debido a la superposición y plegamiento de tiempos y espacios diferentes en un mismo espacio de sentido, y, por otro, la puesta en evidencia de los

⁴⁶ Véase Marino, Iván. “Sobre el formato de las piezas”, en el catálogo *Los desastres. Políticas de la representación*, Badajoz, MEIAC - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2008.

posibles avatares de la imagen en el marco de las políticas de representación intermediadas por máquinas semióticas⁴⁷ de procesamiento automático de la información.

En solidaridad ideológica con los postulados de Arlindo Machado, me interesa destacar en este punto que las obras producidas con intermediación de máquinas semióticas redefinen constantemente nuestra manera de entender y lidiar con el medio, sería, entonces, “como si cada obra reinventase la manera de apropiarse de una máquina enunciativa”. Si prestamos atención a la relación de *feedback* que se ha establecido entre estas máquinas y los artistas y al caudal de obras producidas en el marco de las poéticas tecnológicas, se puede aseverar en consonancia con los planteos de Machado que “las máquinas mutan en la misma medida que su repertorio de obras”,⁴⁸ esto quiere decir que por medio del trabajo cognitivo, intelectual y operativo pragmático de algunos artistas es posible el desvío crítico y artístico de las funciones y usos de estas tecnologías, como asimismo la subversión de su productividad programada por la industria militar o civil, o la contravención a las normas de su utilización rutinaria, e, incluso, la puesta en cuestión de los patrones o moldes estereotipados por la tecnocultura informática.⁴⁹

En el ámbito del arte, la praxis de la instalación no ha cesado de reflexionar sobre el uso, la afección y la circulación de los espacios de la contemporaneidad, tematizando, justamente, la relación de *feedback* que los sujetos construimos y sostenemos con estos nuevos espacios. Las videoinstalaciones, en particular, tienden a poner énfasis en los espacios de comunicación constituidos por pantallas. Y este énfasis está colocado en función de un objetivo último: dar vuelta –como si se tratara de un

⁴⁷ Las *máquinas semióticas* son aquellas dedicadas prioritariamente a tareas de representación. Véase Machado, Arlindo, *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*, San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 34.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹ No es una cita textual pero creo que condensa el pensamiento de Machado sobre el tema. Véase Machado, Arlindo. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000, pp. 18-28.

guante— la relación que tenemos con los espacios por donde circulan imágenes, invirtiendo, en el mismo movimiento, el vínculo con la imagen misma. Me refiero, concretamente, a la relación con la imagen electrónica o imagen-detrás-del-vidrio-de-un-monitor. Estos vínculos, muchas veces invertidos, van a crear sensaciones paradójicas, e incluso ambivalentes, porque el espacio tiende a incluirnos y las pantallas, a alienarnos.

Todas estas líneas de trabajo de puesta en obra a través de las distintas variantes de la instalación se esparcen a su vez de manera rizomática con la incorporación de nuevas herramientas de la tecnología informática. La tecnología digital para el tratamiento de imagen y sonido gana terreno en el campo del arte durante los años 90. El uso de tecnología mixta (analógica y digital) constituye un punto de articulación importante entre las poéticas electrónicas del videoarte y otras poéticas tecnológicas que surgen en el ámbito expandido del tecnoarte: vinculadas a sistemas expertos, a la robótica, a experiencias con dispositivos de RV (realidad virtual), a Internet, etc.

Dentro de los ejemplos de obras que plantean interactividad con robótica, se puede citar la videoinstalación de Harco Haagsma, *Biological System: Vilno*, (1997) (sensores de presencia, robot Vilno que sigue los movimientos del espectador y los filma, luego esas imágenes se reproducen en los monitores: el espectador se mira mirando a Vilno). Otro ejemplo interesante serían los trabajos de Christa Sommerer junto con Laurent Mignonneau, quienes crean entornos de vida artificial con evolución, como en *Life Species II* (1999), donde la creación es entendida como “un proceso intrínsecamente dinámico, basado en los parámetros de interacción y los procesos

evolutivos de imagen de la obra”.⁵⁰ También se puede citar de estos artistas la instalación interactiva computarizada *Eau de Jardin* (2004).⁵¹

Por último, y siguiendo con esta línea de experimentación multisensorial, merece especial mención el proyecto *OP_ERA*, de Rejane Cantoni y Daniela Kutschat (2001-2005).⁵² En él se experimenta con *perceptos* y *conceptos* de espacio. Cantoni y Kutschat trabajan con modelos de espacios tanto científicos como artísticos procurando formas alternativas de cognición y percepción espacial. Se trata de un *work in process* en formato expositivo de instalación, diseñado como ambiente inmersivo e interactivo. Es en sí una *caverna virtual* que cuenta con distintos niveles de complejidad tecnológico-discursiva. Un “híbrido de espacio de datos y espacio físico” donde el visitante-interactor, en relación siempre simbiótica con la computadora (máquina semiótica por excelencia) y a través de distintas interfaces (garantes de esta simbiosis), logra agenciarse el espacio por medio de prótesis sensoriales. En este tipo de proyectos el espectador-interactor está integrado/incluido en la obra, ya que su cuerpo está *expandido* o *interfaceado* –como proponen sus autoras– gracias a dispositivos protésicos hápticos y visuales –guantes de data y cascos de realidad virtual–. Y a medida que el espacio se torna más complejo, debido a la arquitectura lógico-matemática puesta en obra, las relaciones de presencia y de espacialidad del interactor humano se vuelven mayores.⁵³

Como conclusión provisional, se podría puntualizar que ante la creciente convergencia tecnológica que caracteriza a la era informacional, y de cara a los múltiples procesos generativos de obras intermediadas por máquinas semióticas vinculadas a las

⁵⁰ *Life Species II* fue desarrollado inicialmente para que formara parte de la colección permanente del InterCommunication Center de Tokio. Se trata de un entorno de vida artificial en el que pueden actuar entre sí los visitantes remotos, por Internet, y los visitantes de la instalación en el propio museo, a través de formas e imágenes en evolución. Disponible en www.fundaciontelefonica.com

⁵¹ Sommerer, Christa y Mignonneau, Laurent, disponible en <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/FRAMES/FrameSet.html>.

⁵² Cantoni, Rejane y Kutschat, Daniela, *OP_ERA*, Brasil, 2001-2005, disponible en http://www.op-era.com/index_port.htm.

⁵³ Para ampliar la información se puede consultar Cantoni, Rejane y Daniela Kutschat. *OP_ERA. El cuerpo como interfase*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2007.

tecnologías de la información y la comunicación, la praxis artística de la instalación, antes que irreflexiva y reproductora de estereotipias, ha devenido subversiva y productora de diferencias, tal vez sea por eso que no hay una definición acabada que termine cristalizando el concepto de instalación ni una línea de análisis unívoca que dé significación precisa al término. En este recorrido sinuoso y fragmentado de mi argumentación, he tratado de exponer algunas interpretaciones que se deslizan en el espacio *entre fronteras* y siempre en construcción de la instalación.