

COMISARIADO Y MEDIA ART

Rodrigo Alonso

Publicado en: *a:mínima*, No 10, España, enero 2005

En los últimos años, los museos de arte contemporáneo se han visto desbordados por la creciente producción artística basada en medios tecnológicos. El vídeo, las instalaciones multimedia o el net.art¹ aparecen cada vez con mayor frecuencia en las exposiciones, acomodándose en instituciones diseñadas para albergar otros formatos, que no siempre pueden responder a las exigencias de estas nuevas manifestaciones.

De hecho, gran parte de las instituciones artísticas –incluidas muchas de las más recientes– no están preparadas adecuadamente para recibir obras de tales características. Los espacios expositivos determinan en gran medida las cualidades de la relación entre producción artística y espectador, y es fácil comprobar cómo la mayoría de esos espacios todavía favorecen la frontalidad de los muros, los recorridos periféricos, la contemplación unitaria y aislada, el “cubo blanco” como ámbito de supuesta neutralidad², la visibilidad por encima de todo otro tipo de sensorialidad. Los espacios amplios y los techos elevados son ideales para colgar pintura de gran formato, pero son fatales para el aislamiento sonoro que requieren las instalaciones multimedia. Las paredes blancas pueden ser el marco perfecto para fotografías o pintura abstracta, pero la intensidad con que reflejan la luz las hacen inadecuadas para delimitar espacios que necesitan una gran oscuridad. Otros problemas frecuentes son la falta de instalaciones eléctricas apropiadas, personal técnico especializado, conexiones, equipos y dispositivos básicos, y programas educativos actualizados, por sólo mencionar algunos.

Sin embargo, el desborde no se limita a dificultades de infraestructura técnica o a insuficiencias administrativas. La naturaleza misma de ciertas obras tecnológicas es refractaria a los espacios de exhibición tradicionales, a las formas de recepción habituales y a las narrativas expositivas acostumbradas. Su introducción en museos y galerías, requiere de una reflexión profunda a la hora de construir discursos curatoriales, estructurar los ámbitos de exhibición, abordar la especificidad de los medios involucrados, satisfacer las necesidades de los artistas y sus producciones, y fundamentalmente, a la hora de propiciar el contacto entre estas propuestas con el público, de organizar el tiempo y el espacio adecuados para tal encuentro, de comprender las nuevas necesidades de recepción, disfrute, interacción y lectura.

Todo esto nos lleva a plantear que el comisario interesado en trabajar con las tecnologías actuales se encuentra ante todo con un *contexto hostil*, incluso si existe la mejor buena voluntad por parte de la institución anfitriona. La mayoría de las dificultades no son insalvables, pero se presentan en primera instancia como obstáculos a superar. Por esto, el comisario debe ser conciente de la tecnología con la que trabaja; conocerla, incluso, en sus aspectos técnicos: en muchas ocasiones, decisiones técnicas son decisiones curatoriales, como veremos enseguida.

Por supuesto, la conciencia sobre el dispositivo tecnológico va más allá de los simples saberes técnicos. Involucra, igualmente, una comprensión de su especificidad, de su articulación con las prácticas artísticas contemporáneas y de su impacto político, económico, social y cultural a nivel amplio. Tampoco puede desconocerse su participación en la

reconfiguración del mundo y del poder global, en la instauración de nuevas desigualdades sociales y en la renovación del capitalismo postindustrial. A su vez, y de cara a las innovaciones en los campos de la biotecnología, la inteligencia y la vida artificial, no se pueden ignorar sus consecuencias sobre las propias definiciones de naturaleza, cultura, sociedad y humanidad.

Evidentemente, todos estos temas exceden las posibilidades de este ensayo³. No obstante, la propuesta para las páginas que siguen es reflexionar sobre alguna de estas situaciones, incorporar la experiencia existente, evaluar algunos casos específicos y aportar sugerencias al estudio del tema en cuestión.

EL MEDIO ES EL MENSAJE

Las exposiciones que incorporan tecnología generan, todavía hoy, un cierto aire de novedad. Aun cuando los televisores, los ordenadores y los proyectores de vídeo son dispositivos relativamente estándares –los dos primeros forman parte de la vida cotidiana– lo cierto es que su aparición en museos y galerías continúa convocando la atención.

Por otra parte, en el circuito artístico, el uso de estos “nuevos medios” –todavía se los designa de esta manera– se ha transformado prácticamente en un sinónimo de contemporaneidad. Ninguna exposición, ninguna bienal puede considerarse realmente contemporánea si no incluye por lo menos alguna vídeo instalación, uno de los formatos más frecuentados por las exhibiciones de arte actual. Y el ansia de contemporaneidad se ha transformado casi en un deber ético entre las instituciones que aspiran a mantener un flujo de público continuado y los comisarios que deben desarrollarse en tal contexto.

Este primer sentido de “novedad”, que parece emanar casi espontáneamente de la exposición, suele ser subestimado por comisarios e instituciones. Pocos comprenden que la novedad no se refiere sólo a la fascinación del público por las nuevas tecnologías, sino a que su uso como soporte de una obra artística es desconocido para él. Pocas veces se dan instrucciones sobre las *formas de uso* de las obras interactivas; esto mantiene a los visitantes en el rango de espectadores, cuando sabemos que uno de los desplazamientos más importantes que han introducido las obras artísticas interactivas es el pasaje de la noción de especta-

1. Las piezas de net.art son obras artísticas realizadas para la Internet.

2. En una serie de artículos publicados en 1976, el crítico norteamericano Brian O'Doherty sostenía: “Antes que la imagen de una obra particular, la imagen arquetípica del arte del siglo XX es la de un espacio blanco e idealizado”. A este ámbito lo denominó “cubo blanco”: un espacio simple y sin ornamentación, de paredes blancas y pisos neutros, que buscaba eliminar toda interferencia del contexto expositivo sobre las obras. Véase: O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles; London: University of California Press, 1999.

3. Para ampliar estos temas, puede consultarse, en idioma español: Giannetti, Claudia (ed). *Arte en la Era Electrónica. Perspectivas de una Nueva Estética*. Barcelona: L'Angelot, 1997; Brea, José Luis. *La Era Postmedia. Acción Comunicativa, Prácticas (post)artísticas y Dispositivos Neomediales*. Salamanca: Consorcio de Salamanca, 2002.

tador a la de usuario. Es un error pensar que quien sabe utilizar un ordenador podrá experimentar una obra de net.art. La experiencia prueba más bien lo contrario: el público suele quedar perplejo frente a una producción de esas características, y tras sentarse frente al ordenador sin saber qué hacer, suele abandonar la pieza casi inmediatamente.

Existe, igualmente, otra implicancia en la “novedad”. El uso de la tecnología más reciente otorga un aire *hi-tech* a la exhibición, una connotación de actualidad que se convierte rápidamente en un aviso premonitorio o en una demostración de futurología. El comisario aparece como el profeta de lo que vendrá y la exposición se desprende peligrosamente de la historia y del contexto artístico, adscribiendo a una visión completamente superficial de la vanguardia. Superficial porque, en general, en lugar de cuestionar a las instituciones artísticas –como hizo la vanguardia histórica– estas muestras sirven para reforzarla, siendo las plataformas ideales para las demostraciones de poder. El uso de tecnología de punta muchas veces parece no tener otro objetivo. Si pensamos en la última Bienal de Valencia, por ejemplo, la cantidad de pantallas de plasma utilizadas parecían responder más a una exaltación de la inversión económica involucrada en el evento, que a las necesidades específicas de las obras.

La “carga tecnológica” de una exposición es un elemento significativo, que debe ser tratado como el resto de los aspectos significativos de la muestra. Su presencia promueve interpretaciones que pueden ser más o menos conscientes, pero que el comisario no puede desconocer, en primer lugar porque es él el encargado de potenciar la reflexiones que suscita la exhibición, y principalmente, porque si no las tiene en cuenta corre el riesgo de incurrir en inconsistencias o contradicciones.



Documenta 11

Tomemos el caso de la Plataforma 5 (la exhibición) de Documenta 11 (Kassel, 2002). El comisario organiza su discurso curatorial desde una perspectiva postcolonialista, que busca deconstruir los discursos artísticos y políticos dominantes a través de la irrupción en el espacio expositivo de una diversidad de discursos marginales, dando voz a múltiples propuestas individuales y grupales que ponen en crisis la hegemonía del pensamiento global⁴. Pero para hacerlo, utiliza un sistema expositivo sofisticadamente tecnológico: cientos de monitores, ordenadores, y proyectores de datos y vídeo, hablan más de una nueva colonización –la tecnológica– que de la singularidad de los discursos no oficiales. Por otra parte, la reducción de diversos formatos (vídeos, diaporamas, documentales, ficciones, filmes activistas) al formato casi exclusivo de la video proyección sofoca las particularidades de los discursos que vehiculan, creando una especie de gran *continuum* electrónico donde se disuelven las diferencias⁵.

LAS EXPOSICIONES TECNOLÓGICAS EN EL CONTEXTO DE LOS MEDIA

Las muestras con fotografías, vídeos y películas poseen un atractivo especial para el público. En nuestras sociedades, los medios se han transformado en una compañía cotidiana y su presencia en el espacio expositivo constituye, sin lugar a dudas, un primer vínculo a establecer con los visitantes.

Sin embargo, no debe perderse de vista que la forma en que los artistas utilizan estos medios no es la misma en que lo hacen las cadenas de difusión. La producción artística exige una atención y un proceso de reflexión que no siempre coincide con la rapidez con que los medios de comunicación han marcado el consumo tecnológico contemporáneo.

Así, las exhibiciones basadas en estos “nuevos medios” se enfrentan a la doble tarea de introducir al espectador en un terreno novedoso de la práctica artística, y al mismo tiempo, deshabituarlo de sus relaciones ordinarias con las tecnologías de la comunicación. Si el objetivo se cumple, el visitante descubrirá no sólo una obra artística más o menos interesante, sino también, una nueva forma de conectarse con un elemento cotidiano, cuya habitualidad forja una transparencia que tiende a desestimar todo tipo de reflexión sobre el soporte medial.

La situación es prácticamente opuesta a la observada en los comienzos del video arte. Vito Acconci señalaba que, cuando los televisores comenzaron a aparecer en los espacios expositivos, era muy difícil lograr que los espectadores no lo relacionaran con el entorno hogareño. “El espectador, al ver el aparato de televisión, era reconducido a su casa”, declaraba el artista⁶. Treinta años más tarde, tanto el monitor hogareño como el ubicado en una exhibición se han vuelto invisibles. Y esa invisibilidad no siempre es oportuna ni recomendable.

Muchas obras tecnológicas parten de una reflexión sobre el soporte que las contiene; en esos casos, la puesta en evidencia del dispositivo técnico es imprescindible. Esa evidencia no puede darse por sentada simplemente mediante la no ocultación del soporte tecnológico, ya que éste tiende muchas veces a hacerse “transparente”, como mencionábamos antes. Pero más específicamente, debe considerarse que la exhibición del soporte despliega un elemento significativo, y como tal, debe ser incorporado al discurso curatorial de la exposición, a la par del resto de los contenidos y reflexiones articulados en la misma (volveremos sobre esto).

4. Para ampliar el tema, véase Enwezor, Okwui. “The Black Box”, en *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

5. En una entrevista periodística, Enwezor se queja “¿por qué tanta gente la vio [a Documenta 11] superficialmente como algo parecido a la CNN? En efecto, había una relación con la CNN, pero por contraste: era anti-CNN, porque no se trataba de una dieta predigerida de noticias e información sino de involucrar al público en un esfuerzo hacia una nueva ética de la mirada y de la representación”. (Valeria González. “Entrevista a Okwui Enwezor”, en *Página/12*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 2002). Enwezor puede estar en lo cierto si atendemos a los contenidos de las piezas incluidas en Documenta. Pero desde el punto de vista del dispositivo tecnológico, se trataba de un flujo constante de registros, imágenes e información, algo bastante parecido a CNN.

6. Acconci, Vito. “Television, Furniture, and Sculpture: The Room with the American View”, en Doug Hall & Sally Jo Fifer (eds). *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture; Bay Area Video Coalition, 1990.

¿MOSTRAR O NO MOSTRAR?

Las artes tecnológicas forman parte hoy de múltiples propuestas expositivas. Estas no siempre tienen por objetivo promover una reflexión sobre la propia tecnología. Muchas veces, las obras mediáticas son incorporadas a un discurso conceptual más amplio, con el que dialogan más allá de su naturaleza tecnológica. En estos casos, se suele buscar una integración de la pieza con el entorno expositivo, evitando la percepción del sostén técnico.

Tomemos, por ejemplo, la inclusión del video *Heroica* (Gabriela Golder, Silvina Cafici, 1999) en la exposición *Ansia y Devoción*, realizada en la Fundación Proa de Buenos Aires en febrero de 2003. El video estaba incluido en una sub-sección dedicada a las migraciones en Argentina. Como la pieza cuenta la historia de cuatro mujeres peruanas que trabajan en Buenos Aires como empleadas domésticas, su incorporación al discurso curatorial estaba justificada temáticamente.



Ansia y Devoción

Desde el punto de vista expositivo, el desafío más importante consistió en integrarlo a una sala donde debía convivir con instalaciones, fotografías y objetos de otros artistas. A fin de no separarlo del resto de las obras con las que dialogaba, se optó por una proyección abierta en la sala. Esto introdujo algunas dificultades técnicas –un cuidadoso control de la luz para que el video se viera bien y un ajustado control del sonido para no invadir el resto de las obras–, pero promovió la lectura integrada del conjunto de las piezas, que era uno de los objetivos básicos de la exposición.

Cuando la tecnología no es un punto a destacar, los dispositivos que la vehiculan suelen disimularse u ocultarse. Se espera que el espectador se involucre con la propuesta conceptual de las obras y que el soporte técnico no lo distraiga de tal fin. Lo mejor en esos casos suele ser enmascarar por completo los aparatos utilizados. Sin embargo, en muchos casos esto es innecesario, ya que el público se ha habituado tanto a los sistemas de reproducción estándares que éstos no desvían su atención. Una situación anómala, aunque no infrecuente, es aquella en la que la evidencia del soporte técnico compite con las obras, desviando la atención de los espectadores.

En otros casos, la puesta en evidencia del dispositivo que construye la imagen es un elemento clave para la comprensión de la obra o de su propuesta. Analicemos alguna de las series de trabajos que los artistas suizos Peter Fischli y David Weiss han realizado con diapositivas temporizadas: por ejemplo, *Surrlí* (1990-96), que forma parte de la Colección Jumex de México, o *Untitled [Questions]* (1981-2003), exhibida en la 50 Bienal de Venecia. Las piezas funcionan con dos proyectores de diapositivas sincronizados, adapta-

dos con difusores que gradúan la aparición y desaparición de las imágenes, creando un efecto similar al fundido encadenado en el cine. De hecho, si uno observa únicamente las imágenes, no hay forma de saber si se trata de una proyección de diapositivas, de cine o de video. Sólo poniendo en evidencia el dispositivo es posible constatar que aquello que se ve como un conjunto de imágenes en movimiento son, en realidad, un conjunto de imágenes estáticas animadas por el sistema de proyección. De hecho, el cine mismo está conformado por una sucesión de fotogramas estáticos. Pero justamente, esta referencia es una de las claves de las piezas de Fischli y Weiss, que han creado estos dispositivos técnicos con el objeto de deconstruir la situación cinematográfica y ponerla al descubierto, enfatizando el hecho de que aquello que para la percepción es movilidad puede no ser más que una conspiración de estaticidades. En su poética, los proyectores de diapositivas son tan importantes como las imágenes que éstos permiten ver ⁷.



Douglas Gordon. *24 hs Psycho*

La tendencia a hacer evidente el soporte tecnológico se afianza cada vez más entre los artistas actuales. A veces se lo hace para evitar la fascinación de las imágenes y promover una lectura más reflexiva o crítica sobre el medio. En otras ocasiones, se busca transformar el dispositivo en obra, o llamar la atención sobre las cualidades estéticas de los soportes técnicos.

El artista escocés Douglas Gordon, por ejemplo, utiliza con frecuencia pantallas inclinadas y apoyadas sobre el piso como superficie para la proyección de sus videos. Esta solución formal, otorga un carácter casi escultórico a la imagen, al tiempo que desarticula la posible recepción cinematográfica por parte del público. Este hecho es importante, ya que Gordon suele trabajar a partir de fragmentos de películas comerciales. Al cuestionar la frontalidad de la pantalla y ponerla en evidencia en su materialidad, consigue con eficacia que los espectadores se desplacen de posicionamiento habitual de consumidores de imágenes filmicas, y atiendan al dispositivo que construye la ilusión de realidad en el cine.

En un sentido diferente, Tacita Dean rescata también las cualidades estéticas de la tecnología con la que trabaja. Sus obras más conocidas son proyecciones cinematográficas en formato reducido, que emanan de un proyector ubicado en la sala, en general, a la altura y alcance del espectador. La presencia del proyector es, la mayoría de las veces, tanto o

⁷. Para ampliar la información y el análisis de estas obras, consúltese: Groy, Boris. "Images in Transition", en *Mike Kelley, Peter Fischli, David Weiss* (cat.exp.). Sammling Goetz, 2000.

más importante que su imagen. Las proyecciones suelen ser silentes, lo que resalta el sonido del funcionamiento del aparato. Dean enfatiza otras características del medio, como la imagen parpadeante y “sucía” de la película cinematográfica, trabajando a veces con material de descarte. Le interesa el carácter evocador de la imagen filmica así como su fragilidad, aspectos que se desprenden de los fragmentos visuales exhibidos pero que sólo se completan en la consideración conjunta de la imagen y el dispositivo que la engendra ⁸.

TRANSPOSICIONES

Con frecuencia, las obras tecnológicas son sensibles a las trasposiciones. Esto significa que un cambio en el formato de exhibición puede inducir un cambio conceptual en la pieza, o impedir que ésta sea percibida como fue concebida por su autor. Existen algunos casos paradigmáticos en este sentido, que nos permiten comprobar hasta qué punto las decisiones técnicas se tornan rápidamente en mutaciones semánticas. Veamos algunos ejemplos.

No siempre es conveniente ni recomendable reemplazar un televisor por un proyector de vídeo y viceversa, ya que algunas piezas exigen ser contempladas en un medio específico. Tomemos el caso del vídeo *Semiótica de la Cocina* (1975) de Martha Rosler. En él, Rosler critica la identificación de la cocina como el “espacio de la mujer” por excelencia. Para esto, interpreta irónicamente una demostración culinaria televisiva en la que los utensilios de cocina son transformados en símbolos de violencia.

La obra fue realizada para ser exhibida en un televisor, ya que éste era el único medio de emisión de imágenes de vídeo disponible en la época. Sin embargo, ese medio es parte fundamental de la propuesta artística, ya que Rosler ha copiado el formato de un programa de cocina televisivo porque su crítica se dirige fundamentalmente a la televisión, en tanto ámbito desde el cual se propaga tal imagen de la mujer. Fuera de ese aparato, la obra pierde gran parte de su sentido, por lo cual es claro que no debería exhibirse en otro contexto que no sea un monitor. Un caso con estas características se produjo en la exposición *Del Lado de la Televisión* (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, 2002), donde el vídeo *Technology/ Transformation: Wonder Woman* (Dara Birnbaum, 1978-79), que deconstruye la representación mediática de la mujer en la serie televisiva *Mujer Maravilla*, estaba proyectado en una pared.

El punto es que estas decisiones muchas veces no responden a las necesidades de las obras, sino a las exigencias de las instituciones y del propio formato expositivo. Los espa-



Martha Rosler. *Semiótica de la Cocina*

cios de arte contemporáneo actuales son muy grandes y con frecuencia el comisario se ve en la necesidad de “llenarlos”. Evidentemente, una proyección de vídeo ocupa más espacio que un televisor (y además, es más espectacular). Pero esto puede jugar en contra de las piezas presentadas, y no sólo por las distorsiones conceptuales referidas. Los vídeos de los setenta suelen tener una muy mala calidad de imagen, un defecto que se potencia cuando se proyectan en grandes formatos –el caso de *Technology/Transformation Wonder Woman* es más dramático porque fue realizado a partir de imágenes grabadas de la televisión abierta, es decir, imágenes que ya estaban degradadas cuando fueron tomadas. Por otra parte, se puede generar un contraste pronunciado entre la espectacularidad de la presentación y la sutileza de la intervención artística (este sería el caso, por ejemplo, si se proyectaran algunos vídeos de Muntadas de la década del setenta en gran dimensión).

En el caso inverso, los cambios son más notorios: el reemplazo de una proyección de vídeo por un monitor no sólo reduce el tamaño de la emisión de las imágenes, sino que elimina el contexto espacial habitualmente ligado a la vídeo proyección, encerrando la obra en un objeto pequeño y limitado, que aparece como un intruso en el espacio expositivo. Otro caso paradigmático es la proyección de cintas de vídeo narrativas –es decir, con un principio y un final definidos– en el formato de vídeo instalaciones, como fue el caso de muchas de las piezas presentadas en Documenta 11. Esta transposición atenta contra la correcta recepción de las obras, al punto de evitar que el público pueda comprender realmente la propuesta del autor.

Cuando un artista realiza una pieza de cine o vídeo con una duración definida, con un principio y final determinados, se supone que el espectador debería verla siguiendo esa pauta temporal. Por supuesto que el espectador es libre de hacer lo que quiera, pero el comisario debe propiciar que la pieza sea vista como el artista lo ha imaginado. La proyección continua en formato de vídeo instalación contradice tal deseo, ya que los espectadores pueden ingresar y salir en cualquier momento, sin captar el sentido que ha querido imprimirle el artista a su obra. La habitual ausencia de bancos para sentarse en estos espacios hace que el público circule, en lugar de detenerse a ver, y que su circulación estorbe a quienes, a pesar de todo, se han propuesto asistir a la proyección completa de la pieza. Una solución habitual a este problema, consiste en especificar la duración del trabajo en el rótulo de identificación. Esto puede funcionar bien si la obra es breve, porque el visitante sabe de esta manera que no deberá esperar mucho para verla completa. Cuando la pieza es extensa, conviene estipular horarios de proyección o mejor, exhibir los vídeos en un auditorio, donde puede controlarse mejor la calidad de la proyección y el confort de los espectadores.

Un tercer caso a evaluar es el de las exhibiciones que presentan obras de net.art *off-line* (es decir, en ordenadores que no están conectados a Internet). La situación es flagrantemente contradictoria, incluso si la obra no remite a sitios de Internet ajenos al propio. Las piezas de net.art sólo existen en el contexto de una miríada de sitios interconectados. La opción a abandonar la pieza e internarse en la red debe aparecer siempre como una posibilidad, si nos interesa conservar la naturaleza interactiva del medio. Si el artista

8. Un análisis más detallado de la obra de esta artista puede obtenerse en Todd, Tamara. “Film at the End of the Twentieth Century. Obsolescence and the Medium in the Work of Tacita Dean”, en *Object*, N° 6, London University College, 2003-2004.

hubiera pensado en una obra cerrada, de recepción restringida, probablemente hubiera utilizado otro medio: el vídeo, un cd-rom de artista, un libro. La conexión a Internet es un requisito básico en una exposición que incluye piezas de net.art.

Las transposiciones reseñadas son habituales en las exposiciones de media art; en su mayoría surgen de una falta de reflexión sobre la forma en que los soportes inciden en el funcionamiento conceptual de las piezas. Pero existen otros casos donde las transposiciones se hacen necesarias, o por lo menos, son el resultado de una decisión curatorial precisa.



Nam June Paik. *TV Garden*

Pensemos en la obra *TV Garden* (1974) de Nam June Paik. Se trata de una instalación donde un conjunto de televisores, dispuestos en las formas más diversas, conviven con un jardín de plantas naturales. Si quisiéramos presentarla en una exposición contemporánea deberíamos tomar una decisión básica: ¿utilizaremos los televisores del momento en que fue concebida la pieza, o los reemplazaremos por televisores actuales? La pregunta es mucho más compleja de lo que parece, porque pone en confrontación criterios de autenticidad histórica y de preservación conceptual.

Para un conservador de museo tradicional, no habría dudas en utilizar los televisores originales: esa sería la mejor –y casi única– forma de exhibir la pieza. Pero los monitores de la década del setenta son, para el público del siglo veintiuno, aparatos arcaicos y vetustos, casi objetos escultóricos más que soportes tecnológicos. Estos valores estaban claramente ausentes en los setentas, cuando los mismos televisores representaban a uno de los medios más potentes, vitales y novedosos del momento. Es decir, el uso de televisores antiguos introduce elementos de lectura inexistentes en la presentación original. Creyendo ser fieles a la verdad histórica, en realidad, se está desvirtuando parte del sentido original de la obra.

La opción de utilizar monitores actuales desdeña esa verdad histórica, pero conserva –quizás sólo en parte– el sentido original de la pieza, que es ante todo una reflexión sobre la tecnologización de nuestro entorno, sobre la tecnología como segunda naturaleza (pensemos que en los setenta los ordenadores no formaban parte aún de la vida cotidiana). Así se presentó en la muestra retrospectiva *Los Mundos de Nam June Paik* (2000) con la que el Museo Guggenheim de New York homenajeó al artista. Podría argumentarse que el uso de televisores actuales puede decidirse ante la dificultad de conseguir los originales. Pero ese pensamiento manifiesta una falta de reflexión sobre el asunto, el no entender que no

se trata de un problema de índole técnica sino de la exigencia de una decisión curatorial, de la que dependerá no sólo cómo se verá la obra sino, fundamentalmente, cómo será interpretada.

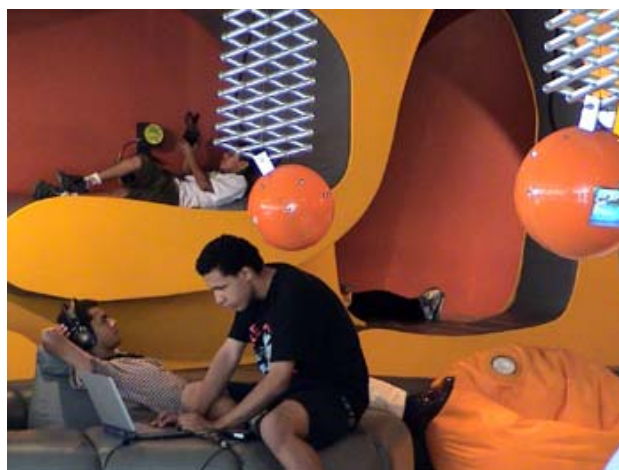
CONFORT ESPACIAL, SONORO, VISUAL

Una de las dificultades más grandes en las muestras que involucran tecnología suele ser la calibración del confort expositivo. Si bien este aspecto es fundamental en cualquier tipo de exposición, lo cierto es que las exhibiciones tecnológicas plantean problemas específicos que requieren ser tenidos en consideración.

En primer lugar, el universo tecnológico está plagado de interferencias. Las más complejas suelen ser las sonoras, ya que son las más difíciles de aislar, en particular, en los espacios expositivos tradicionales. Este hecho ha determinado que, en los últimos años, se vuelvan a preferir los monitores a las proyecciones de vídeo, ya que los primeros permiten el uso de auriculares que localizan el flujo sonoro. Sin embargo, los auriculares incorporan ahora un problema: que el espectador debe ubicarse cerca de los monitores y con frecuencia en lugares donde estorba el recorrido de otros visitantes, o que deba esperar turno para poder disfrutar de una obra, lo cual constituye una dificultad evidente en muestras de gran convocatoria.

Cada vez es más común el uso de proyecciones que en el espacio expositivo aparecen como silentes, porque su sonido es derivado a un grupo de auriculares que normalmente penden de la pared opuesta. Tal fue el caso de la presentación del vídeo de Juan Luis Moraza en la exposición *Botánica Política* (Sala Montcada, 2004), por sólo mencionar un ejemplo. Este dispositivo, si bien soluciona el problema de la contaminación sonora, puede introducir otros inconvenientes, como que la falta de auriculares suficientes o el resqueñor de la gente a utilizar los auriculares usados por otros hagan que el público se conforme con ver sólo las imágenes. La necesidad de aislamiento produce muchas veces recorridos complejos o inconstantes, que inciden sobre el desplazamiento del público o sobre la elaboración del discurso curatorial. La construcción de espacios cerrados que optimizan la proyección de vídeos o la contención sonora, dificulta la fluidez de los recorridos al transformarse en obstáculos en el espacio. Y cuando las piezas exigen largos tiempos de visionado, el ritmo con el que la narrativa expositiva se arma en la cabeza de los espectadores se resiente.

La introducción de estas pausas temporales exige tomar los recaudos necesarios para invitar al público a dedicar la aten-



Punto Digital. Fundación ITAU. Sao Paulo

ción que cada obra merece. Esta tarea suele ser compleja, en particular con los videos extensos, debido a que la velocidad a la que nos tiene acostumbrados el mundo contemporáneo desalienta la predisposición a dedicar tiempos largos a la recepción de una obra.

Una buena provisión de mobiliario puede ser útil a tal efecto, sobre todo si es confortable y en el resto de la exposición existen pocas oportunidades para tal confort. Es una forma indirecta de invitar al público a permanecer más tiempo en una sala, pero es efectiva. Otra circunstancia que se puede resolver de esta misma manera indirecta es la inclusión de obras de net.art en una exhibición. Consideremos el siguiente hecho: ¿por qué una persona se detendría a ver una obra de net.art en una exposición cuando podría verla tranquilamente en su casa? Evidentemente, la inclusión de una obra de net.art en una exhibición estará justificada desde el discurso curatorial, y seguramente el comisario ha considerado la importancia de que la pieza sea experimentada en el contexto de las que la acompañan, pero aun así, el público tiene poca propensión a invertir su tiempo en el espacio expositivo para algo que podría hacer con comodidad en su hogar. En estos casos, la experiencia indica que un contexto apropiado, confortable y con un diseño original, predispone favorablemente a los espectadores.

MANTENIMIENTO Y SUPERVISIÓN

Finalmente, otro punto crucial es el mantenimiento de los equipos y el correcto funcionamiento de la exposición durante toda su duración. Todavía hoy es frecuente ingresar a



Hamburger Museum

una muestra tecnológica y encontrarse con equipos dañados y piezas que no funcionan. El éxito de una exposición y la posibilidad de que sus discursos curatorial, expositivo y didáctico lleguen a buen destino dependen en gran medida de esta circunstancia, a veces difícil de controlar.

Aunque la metáfora suene obvia, las exhibiciones tecnológicas son como piezas de relojería. La precisión es un punto clave y su logro depende de un conocimiento específico de los aspectos técnicos a vigilar. Muchos detalles dependen de un ajuste minucioso: el nivel de iluminación de las salas, cuando éstas integran imágenes estáticas y objetos junto a películas o videos; el nivel de sonido, para que éste no interfiera con el resto de las obras y que, al mismo tiempo, sea claro y audible; los valores de proyección, para que las imágenes reproducidas respondan a las elaboradas por los artistas; la velocidad de las conexiones informáticas, para que las obras funcionen correctamente y los usuarios no desistan de utilizarlas debido a su lentitud; las respuestas de las interfaces, para asegurar el vínculo correcto entre el público y las piezas electrónicas, etc.

Estos detalles parecen exclusivamente técnicos, pero son factores de influencia en el sentido general de la exposición. Por este motivo, el desarrollo de muestras de media art exige el trabajo interdisciplinario, y un conocimiento específico, tanto del comisario como de los encargados de mantener el funcionamiento de la exhibición durante toda su extensión.

EL COMISARIO COMO INTERFAZ

Como todo comisario, el especializado en media art actúa como mediador entre las instituciones, los artistas, las obras y el público. Pero además, y atendiendo a lo expresado en estas páginas, el comisario de una exposición tecnológica actúa también como un vínculo entre el público y la tecnología, es decir, como una verdadera interfaz.

Desde ese lugar indefinido donde los saberes proyectuales, organizativos y artísticos se funden con conocimientos técnicos precisos, el comisario debe favorecer el diálogo con sistemas, aparatos y dispositivos. No se trata simplemente de exhibir la tecnología, o de aprovechar sus cualidades instrumentales, sino de configurar situaciones de intercambio entre la gente y los medios tecnológicos que renueven los vínculos entre ellos.

Las obras artísticas han desarrollado usos novedosos para la tecnología conocida, y verdaderas invenciones que escapan a los sistemas y dispositivos habituales. Aun cuando los esfuerzos de los artistas se dirigen en general al uso intuitivo de aparatos e interfases, el comisario no debe perder de vista la necesidad constante de guías y orientaciones. Así, su tarea será clave para evitar la ghettoización de este ámbito de la creación contemporánea, y para potenciar los vínculos renovados que la producción artística electrónica busca establecer con la vida cotidiana.