

¿Son las instalaciones materia del diseño?

Pablo Tesone

Proyectual D (N.º 3), e021, 2025. ISSN 3008-7473

<https://doi.org/10.24215/30087473e021>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/revistas/proyectual-d>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

Artículos

¿SON LAS INSTALACIONES MATERIA DEL DISEÑO?

Are the installations subject of design?

Pablo Tesone | pablotesone@gmail.com

Diseño en Comunicación Visual 4-5A. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata, Argentina

Resumen

Cuando mencionamos el concepto de instalación, su asociación al campo de las artes visuales es casi inmediato. Sin embargo, algunas áreas de inserción del diseño nos hacen sospechar que es posible enmarcar alguna de nuestras producciones dentro de su órbita. El diseño de espacios expositivos o comerciales que incorporan a las personas y su modo de experimentarlos abre la posibilidad de que la noción de instalación pase a formar parte del glosario de nuestra disciplina.

Palabras clave

diseño; artes visuales; instalación; entorno

Abstract

When we mention the concept of installation, its association with the field of visual arts is almost immediate. However, some areas of design insertion make us suspect that it is possible to frame some of our productions within its orbit. The design of exhibition or commercial spaces that incorporate people and their way of experiencing them opens up the possibility of installation becoming part of the glossary of our discipline.

Keywords

design; visual arts; installation; environmental design

La instalación es un concepto generalmente asociado al campo de las artes visuales. Aún dentro de este marco, su definición se torna sinuosa y las derivas que acarrea vuelven su delimitación una tarea compleja. Comenzaremos por decir que cuando hablamos de instalación aludimos a un tipo de producción que prioriza «la experiencia del espectador, a partir de su inmersión física en la obra» (Valesini, 2014, p. 35), o, dicho, en otros términos, se trata de un sujeto *corporeizado* que «ingresa físicamente en la obra para experimentarla con todos sus sentidos» (2014, p. 35). Por su parte, Mariel Ciafardo (2020) entiende que la instalación tiene la capacidad de «crear espacio [...] poniendo en litigio sus principios fundamentales, su escala, sus materiales y su interacción con el intérprete» (p. 154). Estas pistas nos permiten sospechar que dentro del diseño y, más específicamente, del diseño en el entorno, hay diversas similitudes en y con las producciones que desarrollamos.

Pensemos, en este sentido, en el diseño de espacios expositivos o en la creación de ámbitos comerciales en los cuales pretendemos que las personas que los visitan tengan una experiencia estética. John Dewey [1934] (2008) define este concepto como el contacto de las personas con los elementos de su entorno. A ese contacto, a su vez, podemos asignarle una duración, y también, un carácter a la manera en que se despliega ese contacto, tanto en el tiempo como en el espacio. A raíz de este aspecto es que sale a la luz una tercera cuestión que podemos enumerar: esos elementos del entorno pueden ser seleccionados y dispuestos a través de acciones de diseño en las que cabría preguntarnos sino pondríamos en litigio la escala o la materialidad o si acaso no interpeláramos al intérprete, a la persona que transita, que vive ese espacio. ¿No haríamos que esta persona forme parte de ese entorno, a sabiendas de que el modo en que lo perciba afectará su imagen pública y la de la institución que con él se asocie?

Vayamos algunos pasos hacia atrás. Definamos al diseño, sucintamente, como una disciplina encargada de delinear la faceta pública de alguien o algo a través de la generación de imágenes ficcionales, sean estas visuales, audiovisuales o sonoras. A veces, esa cara que muestran las instituciones, estados, países, empresas o personajes públicos se nos

presenta mediante publicidades o *packagings*; otras veces utiliza los espacios físicos como medio. Pero ¿qué sucede cuando esos espacios físicos son intervenidos de un modo poético, cuando se metaforiza lo que ese alguien o algo representa y toma forma en —de— un entorno determinado? Allí nos acercamos a la noción de espacio ficcional: un ámbito que «[...] propone nuevas imágenes (visuales, sonoras, audiovisuales, corporales) del mundo, múltiples concepciones de lo visible, atravesadas por los contextos culturales» (Ciafardo, 2020, p. 161). De esta manera, vemos la importancia que lleva consigo la intencionalidad —el sentido en el que orientemos la intervención disciplinar del diseño— para la concepción de espacio ficcional, en tanto será una de esas múltiples concepciones del mundo. Una nueva manera de percibirlo y de entenderlo.

Ahora bien, cuando hablamos de espacio ficcional, de una intervención poética generadora de sentido, de una configuración nueva que trasciende los límites de lo real, que se rige bajo sus propias lógicas y nos aporta nuevas miradas, nos acercamos a aquella noción de instalación que gira en torno a la operación sobre la escala, la materialidad o el vínculo con las personas para *crear espacio*. Seguramente, asociado a las artes visuales, pensemos en la obra y en la autonomía en dos direcciones: una, la del espacio y otra, la del intérprete, aunque en este caso tengamos que aludir a la *falta-de*, al *diluirse* en la instalación y ser parte de ella. No obstante, si nos acercamos desde nuestro campo disciplinar, aludiremos a una de las maneras que tenemos de abordar la dialéctica forma-contenido. En *La generación de contenidos en el diseño* (Tesone, 2022) hicimos alusión al contenido *identificador* y, más específicamente al tipo *ambientador*,¹ aquel que «se vale de los aspectos sensoriales, emocionales y afectivos [representativos] de una entidad y los vincula con el entorno [...] El espacio físico y las personas adquieren una impronta insoslayable» (p. 5). De su denominación se desprende su capacidad de crear un ambiente en que personas y entidades que se desenvuelven en la esfera pública tejen lazos de identificación. ¿Cómo? A través del trabajo formal sobre los contenidos del arte y, específica, aunque no exclusivamente, la escala y la materialidad. Sospechamos que allí, entonces, emerge una potencial coinci-

1 En épocas en las que la creación de contenidos está, no solo en boga, sino también atravesada por una primacía de la figuración, bien vale reflexionar acerca de la aparición de elementos abstractos —color, texturas visuales y táctiles o aromas, por poner algunos ejemplos— como contenidos frecuentes en la tipología ambientadora.

dencia. Además, tanto la instalación como la ambientación consideran al intérprete como parte de la producción: otra similitud que resulta clave para unir estos conceptos con aquello que hacemos como diseñadores.

Vamos más allá. Ilya Kabakov (2014) utiliza el concepto de *instalación total* para referirse al tipo de producción en el que «el medio en el que está el espectador se transforma por completo y se reconstruye de nuevo. Los muros, el piso y el techo se cambian, se repintan, se construye un nuevo interior, la altura, el ancho y el largo de la vivienda original se modifican» (p. 13). Entonces, el vínculo entre la instalación, la ambientación, la instalación total y el concepto de espacio ficcional parece haber estado ahí todo el tiempo, pues, si fuese necesario, ¿no bajaríamos la altura de un techo? ¿no dejaríamos al descubierto el recubrimiento de ciertas paredes para reforzar su texturay así-vincularla de un mejor modo, por ejemplo, con la iluminación? Aún si extendiéramos los límites del espacio ficcional hasta que coincidan con los del espacio físico, ¿no estaríamos ante la presencia de un espacio de otra naturaleza?

Me interesa incorporar el aporte de este último autor, ya que a partir de estos interrogantes podemos vincular el concepto que motiva su libro con aquello que hacemos cuando diseñamos en el entorno. Vale decir que su definición parece aludir de modo estricto a aquellas instalaciones que trabajanmiméticamente sobre la experiencia vivida de las personas, con objetos conocidos y situaciones cotidianas. El trastrocamiento, el extrañamiento en varias de sus obras se da mediante una especie de *intrusión* de esos objetos y situaciones en contextos o ámbitos que parecen no pertenecerles. Pero ¿qué sucede cuando intervenimos un espacio físico, cuando lo utilizamos como medio en el que se desarrolla el relato construido alrededor de las características distintivas de una empresa, emprendimiento o institución? ¿Podemos asociar las intervenciones del diseño con aquellas definiciones? ¿estamos en condiciones de incorporar dentro de la noción de *instalación* aquello que hace el diseño o, lo que es lo mismo, la representación por delegación de algo o alguien público?

Antes de revisar algunos ejemplos en pos de ensayar algunas respuestas, resulta necesario reforzar el argumento que dio inicio a esta sección: cuando diseñamos en el entorno,

¿diseñamos instalaciones? Las instalaciones, ¿pueden considerarse producciones de diseño? Antes que trazar líneas que vuelvan estricta cada noción o fomentar la asociación rígida de un tipo de producción a una disciplina en particular, nos interesa indagar en el modo en que los caminos de la instalación y del diseño se entrecruzan y se relimitan en tanto el primero amplía el universo de posibilidades y tipos de producciones del diseño.

¿Cafecito?

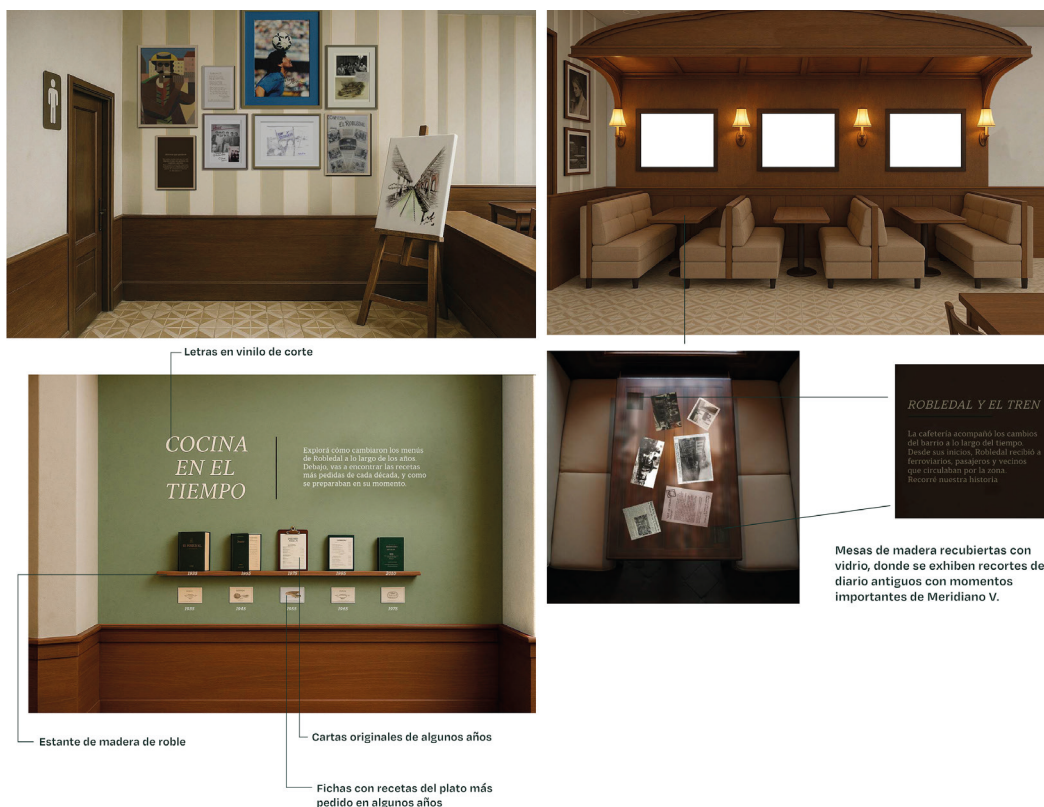
Como segundo y tercer trabajo de producción del ciclo lectivo el grupo de estudiantes de la materia Diseño en Comunicación Visual 4A debe intervenir en el entorno dentro del segmento de cafeterías. Para ello, desde la cátedra se proponen tres entidades ficticias—aunque perfectamente verosímiles— para que diseñen el espacio en el que desarrollan su actividad comercial. El trabajo de los estudiantes comienza con la definición de la zona de la ciudad en la que podrían emplazarse a partir de sus características y, una vez concluida esa primera parte, el proceso continúa con la representación de esos rasgos distintivos en un espacio físico.

Robledal, una cafetería clásica fundada en las primeras décadas del siglo XX, aparece en la esquina platense de 18 y 71, según la concepción del grupo conformado por Florencia Gallina, Delfina Mesa Grandicelli, Trinidad Orioli, Tomás Pacenza, Martina Pedragoza y Martina Peloso (2025). En su propuesta, el color toma un papel protagónico, pero más interesante resulta el hecho de que la combinación de materiales, estilo de mobiliario e iluminación tiene como objeto, por un lado, trasladar a su clientela a las épocas de su fundación y, por el otro, mantener su vigencia en la actualidad. Es decir, en todos los elementos sobre los que el grupo eligió operar mezclaron improntas clásicas y contemporáneas. Los sillones, las mesas, la alusión a una sección de un vagón de tren —vinculada a la zona de la ciudad, cercana a la Estación Provincial—, la inclusión de objetos de otras épocas de la cafetería y su montaje intencionado —al disponerse en un mismo emplazamiento para representar el *viaje en el tiempo* del comercio— van en ese sentido [Figura 1]. Podríamos de-

cir que el arreglo de los materiales, las texturas, los colores, los objetos, los tamaños y escalas y los emplazamientos escogidos tienen como propósito introducir a las personas o intérpretes —para valernos de las categorías utilizadas por Ciafardo y Valesini— en una especie de *DeLorean*² a través de la historia de la cafetería. A su vez, a partir de esta representación y, fundamentalmente, del montaje de fotografías, cartas y dedicatorias de personalidades salientes, podemos intuir la relevancia que tuvo y tiene este comercio en la conformación del imaginario colectivo de la ciudad.

2 Aludimos al vehículo utilizado como máquina para viajar en el tiempo en la saga *Volver al Futuro* (1985), dirigida por Robert Zemeckis y producida por Steven Spielberg.

Figura 1.
 Distintas secciones de la propuesta para la cafetería Robledal



Cuando hablamos de *Arábica* nos referimos a una variedad de café. Específicamente, a aquella que se utiliza en la preparación de cafés de especialidad. En el universo ficcional que postula la cátedra para la clase, también alude a una tostadora de granos que, a su vez, sirve distintas preparaciones para retirar o consumir en el lugar. Agustina Davies, Lara Dos Santos Rodríguez, Candela Galparsoro, Luisina Gamaleri Nazha, Agustina Marful y María Candelaria Sáenz Mercado (2025) comprendieron que la mejor manera de representar

los atributos de la empresa e introducir a su clientela en su mundo ficcional era priorizar la exhibición del producto, los modos de comercializarlo y aprovechar la textura provista por el café —en grano y molido— para ambientar el espacio. Asimismo, la posibilidad de que el espacio sea percibido casi en su totalidad desde el exterior parece ahondar en la idea de litigar sus límites arquitectónicos, pero también conceptuales: ¿se trata de un espacio comercial o de una instalación de un artista ruso que parece detener el tiempo de la ciudad a su alrededor y fomenta en el espectador una actitud contemplativa? Más aún si consideramos el lugar destinado al tostado del café, visible desde la acera. Claro que este interrogante queda saldado —a menos que la instalación de nuestro artista ruso lo considere de ese modo— cuando aparecen otros tipos de contenido para explicar los tipos de café o las preparaciones que pueden beber las personas que asilo deseen [Figura 2].

Figura 2.
 Arábica, ¿se trata de una
 instalación total o una
 ambientación? Los límites
 entre las definiciones
 parecen diluirse



Feca, a la vez que es una expresión de nuestro lunfardo utilizada para remitir al hecho de beber un café,³ le da nombre a una ficcional cafetería de especialidad reconocida en la ciudad de La Plata. Jimena Escobar, Melina Forte Beneitez, Ramiro Garnica, María del Cielo López y Micaela Ayelén Mejías (2025) no solo eligieron mover su lugar de emplazamiento a City Bell, singular polo gastronómico de nuestra región, sino que adecuaron distintas secciones a los diferentes intereses y usos de su clientela: asientos altos y contenido específico sobre las variedades ubicados alrededor de la barra para el público especialista; espacios comunes y mobiliario amplio para aquellas personas o grupos que busquen conocer *Feca* y su oferta gastronómica y un entorno más económico —en términos del tipo de resolución y materiales utilizados— que promueva la posibilidad de trabajar allí y atienda a algunas de las nuevas modalidades de empleo [Figura 3].

3 «Tomar un feca».

Figura 3.
Feca se concibe como un espacio multipropósito.
¿Son distintas instalaciones dentro de un espacio mayor o se trata de una instalación total?



Podemos pensar que, así como Kavakov nos habla de las distintas habitaciones que componen una instalación total y de cómo los recorridos que propone el artista sugieren ritmos, conexiones posibles y modos de ser experimentado ese espacio ficcional, en el *Feca* propuesto por este grupo de estudiantes aparecen aspectos que se asemejan al planteo del autor ruso. ¿O acaso el espacio físico no se divide en distintas habitaciones, o no hay conexiones entre ellas? ¿No se apunta a que sean percibidas e interpretadas por las personas de tal o cual modo a partir de las texturas, el tipo y la intensidad de la iluminación utilizada? Pero, más importante aún, esa intervención intencionada, ¿no tiene como finalidad imbuir a la clientela dentro del *Universo Feca*? ¿Podríamos considerar este universo, tanto como el de *Robledal* o el de *Arábica*, como vías para poner en litigio las leyes de la física, pero también los límites del espacio y el rol de las personas que allí se encuentran? ¿Podríamos enmarcar las intervenciones dentro del concepto de *instalación* o *instalación total*? ¿Es posible tomar ese camino y, a la vez, considerarlas producciones de diseño?

A la riojana

En términos similares de intervención, aunque diferente en cuanto al tipo de espacio pondremos como ejemplo la primera etapa del diseño del entorno en las salas del Museo Samay Huasi, desarrollado junto a Pilar Alonso y Eliana Cuervo (2024). El Museo se sitúa en la finca que la Universidad Nacional de La Plata posee en Chilecito, provincia de La Rioja. Su nombre es tomado del de la finca y este, de la expresión quechua traducible como *casa de descanso*. En otros tiempos sirvió con esa finalidad a la estadía de artistas viajeros. Hoy en día, a esa función se sumala sección de Museo, que aborda, a través del recorrido por distintas salas, la historia del fundador de nuestra casa de estudios, Joaquín V. González, su visión política, su obra literaria y sus aportes en términos de coleccionista de piezas arqueológicas y obras artísticas, además de su labor como redactor y promotor de códigos de trabajo y explotación minera en la región.

Concluida esta introducción, diremos que la primera etapa de puesta en valor consistió en el trabajo sobre tres salas: una biblioteca con la colección de González, un dormitorio y una sala interpretativa. En las tres se dispusieron distintos tipos de objetos y contenidos con la intención, por un lado, de generar diversos ambientes: propenso para la lectura, en la biblioteca; una simulación de la habitación de González, en el dormitorio; un espacio que gire en torno a su figura, literal y metafóricamente, en la sala interpretativa. Estas ambientaciones están acompañadas por textos e imágenes explicativas de los objetos que allí se exponen o del devenir político y literario del autor.

Figura 4.
 Ambientaciones generadas en la biblioteca y en lo que se construye como una simulación del dormitorio de González



Por otro lado, la iluminación adquiere una temperatura cálida y, específicamente en la sala interpretativa, un carácter puntual sobre algunas de las imágenes y objetos expuestos. La intencionalidad, en este caso, está dada por acentuar y dirigir

la atención de las personas a determinadas zonas e insinuar posibles sentidos de lectura. Esa misma dirección es la que rige las decisiones de montaje de los objetos, a fin de delinear una organización del espacio y del relato construido.

La cromaticidad, por último, retoma el color institucional y solo aparece como acento cuando se trata de destacar determinadas obras que tienen al personaje como protagonista. Una vez se aplica sobre una pared. Otra, sobre una columna que se convierte en dispositivo de exhibición de una escultura de su rostro. En otras partes de la arquitectura un gris medio se combina con distintas líneas que parecen formar la silueta de la serranía, imagen recurrente en la literatura gonzaleana.

Figura 5.
Iluminación y utilización
de color en la sección
interpretativa



Estas descripciones, que pueden apreciarse en las figuras 4 y 5, sirven de prelude a una serie de reflexiones que condensan algunos de los planteos realizados en párrafos anteriores. La primera es si en el caso de Samay Huasi estamos hablando de un conjunto de instalaciones que amplían —o reconfigu-

ran— el espacio de las obras u objetos expuestos o, por el contrario, se trata de una instalación total dividida en tres espacios, todos con la misma intención de introducir y trasladar al espectador aly a través del *universo González*—para continuar la analogía astronómica—. La segunda, si el diseño de otro entorno museístico diferiría de Samay Huasi en términos del tipo de intervención que haríamos como diseñadores y el modo y los elementos del arte que pondríamos en juego.

La tercera pone el foco en la combinación de los ejemplos utilizados hasta aquí. Decíamos en los primeros párrafos de este escrito que aquello que hacemos los diseñadores en entornos expositivos y comerciales presenta similitudes con las nociones de instalación e *instalación total*. También decíamos que disciplinariamente podemos denominar a la creación de espacios ficcionales como *ambientación*. Vimos que estos cuatro conceptos se asemejan entre sí por distintos motivos. Los ejemplos utilizados ponen en superficie que cuando nuestra intervención adviene sobre las tres dimensiones y alcanza un tamaño suficiente como para que las personas que la visitan se perciban dentroponemos en litigio no solo los límites, sino también la materialidad y la escala, a la vez que pretendemos operar sobre los modos en que se experimenta ese entorno. Además, se despliega en ese espacio físico un espacio ficcional que, en el caso de las producciones de diseño, representa por delegación a una empresa o emprendimiento —en el caso de los comercios— o a una institución —en el de los espacios expositivos—.

Cabe preguntarnos si, por ejemplo, en el caso de una intervención urbana cuya intención sea representar y hacer inteligible y recorrible un guion turístico, podremos hablar de una instalación o instalación total de mayor escala o es necesario buscar otras categorías para su análisis. Pero eso es material para otra entrega.

Referencias

Alonso, P. (et. al.). (2024). *Puesta en valor del Museo Samay Huasi. Primera etapa*. Museo Samay Huasi. Universidad Nacional de La Plata.

Ciafardo, M. (Comp.). (2020). *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa*. Papel Cosido.

Davies, A. (et. al.). (2025). *Tostadora Árabe* (Del espacio físico al espacio ficcional). Diseño en Comunicación Visual 4A. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Dewey, J. [1934]. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.

Escobar, J. (et. al.). (2025). *Feca* (Del espacio físico al espacio ficcional). Diseño en Comunicación Visual 4A. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Gallina, F. (et. al.). (2025). *Robleda* [Instalación]. Diseño en Comunicación Visual 4A. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Kabakov, I. (2014). *Sobre la instalación total*. COCOM Press.

Tesone, P. (2022). *La generación de contenidos en el diseño* [Apunte de cátedra, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata].

Valesini, S. (2014). *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador* [Tesis de Maestría, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata].