

Hacia una genealogía del videoarte argentino

Rodrigo Alonso

A Graciela Taquini, la tía del videoarte en la Argentina

Relatar una historia aún no escrita ¹ plantea numerosas incertidumbres, pero también abre las puertas a la necesaria e inevitable revisión del pasado. Cada nuevo relato multiplica –o debería multiplicar– las perspectivas, hipótesis e interpretaciones, cada nuevo contexto de recepción establece un desafío semántico y narrativo que espero poder asumir en las páginas que siguen. Si bien ya he emprendido esta misma tarea en otras ocasiones², la historia del videoarte en la Argentina, tal como la percibo hoy, se inserta en un contexto sociocultural más amplio del que he descrito hasta el momento. Esta nueva aproximación se orienta hacia ese contexto.

El impulso modernizador

Como en casi todo el mundo, la década de 1960 es un período de profundas transformaciones en la República Argentina. Signado por gobiernos militares y constitucionales intermitentes, por una cierta bonanza económica y una fuerte industrialización, por las seducciones de la sociedad de consumo y la creciente conciencia de sus consecuencias sociales y políticas, el país atraviesa un período de crecimiento que incide en todas sus áreas, incluidas las intelectuales y artísticas.

La política desarrollista llevada adelante por los gobiernos de los primeros años de la década impulsa un discurso modernizador que busca ubicar a la Argentina entre los principales países del mundo. Con el respaldo económico de las agroexportaciones –potenciadas por la recuperación europea tras la última gran guerra– y una actividad

¹ Existen algunas aproximaciones al tema; las más importantes son: Graciela Taquini. “Una memoria del vídeo en Argentina”, en *Buenos Aires Vídeo*, Ediciones ICI de Buenos Aires, Buenos Aires, 1993; Rodrigo Alonso. “Las primeras experiencias de videoarte en Argentina”, *Avances*, No 2, Vol. 1, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Córdoba, 1998-1999; Rodrigo Alonso; Graciela Taquini. *Buenos Aires Vídeo X. Diez años de vídeo en Buenos Aires*. Ediciones ICI de Buenos Aires, Buenos Aires, 1999; Rodrigo Alonso. “Hazañas y peripecias del videoarte en la Argentina”, en David Oubiña y otros. *Cuadernos de Cine Argentino 3. Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*. INCAA, Buenos Aires, 2005. Los textos de mi autoría están disponibles online en: www.roalonso.net

² . Véase la nota anterior.

industrial fortalecida, la nación se apresta a posicionarse en la incipiente globalización económica del mundo reunificado. Esto implica, entre otras cosas, un vínculo mucho más fluido con el exterior. En el universo de las comunicaciones que se avecina, la Argentina ve la posibilidad de superar el aislamiento al que se había visto sometida por su distancia de los grandes centros políticos y económicos (aunque ese mismo aislamiento había sido uno de sus mayores beneficios durante los años de los grandes conflictos bélicos). Esta situación se siente con mayor fuerza en las metrópolis³, que son las primeras –y quizás las únicas– en evidenciar los signos del cambio.

En el terreno cultural se produce una profunda renovación institucional y estética. En casi todas las artes aparecen nuevas voces con propuestas que buscan revolucionar las prácticas creativas. Al “nuevo cine argentino”, inspirado en el cine europeo pero con un fuerte acento local⁴, se suma una corriente de dramaturgos que transforman la escena teatral, con obras de carácter experimental que al mismo tiempo reflexionan sobre la vida urbana y su creciente aburguesamiento.

En el ámbito de las artes visuales la situación es similar. En un lapso muy breve los artistas asimilan las principales estéticas de la posguerra. Entre ellas, algunas vertientes científico-tecnológicas, como el *op art* y el cinetismo, gozan de particular aceptación⁵. *Happenings* y performances desplazan el interés desde los objetos artísticos a las acciones y los procesos. En un clima de euforia generalizada se declara la muerte de la pintura⁶ y se apuesta a un arte identificado con la vida.

³ . La modernización económica, el desarrollo capitalista, la eclosión de los medios de comunicación de masas, son fenómenos eminentemente urbanos, que se hicieron sentir con mayor fuerza en Buenos Aires, Rosario y Córdoba, las principales ciudades argentinas. Estas tres ciudades protagonizan el movimiento artístico e intelectual que caracterizará a la década de 1960.

⁴ . El cine argentino de la década de 1960 sigue dos líneas principales: una centrada en la experimentación narrativa y formal, inspirada por la *Nouvelle Vague* francesa, y otra fuertemente politizada, de vocación latinoamericanista, que se autodenominó *Tercer Cine*. Al respecto, puede consultarse: Simón Feldman, *La generación del sesenta*. Ediciones Culturales Argentinas; Instituto Nacional de Cinematografía; Legasa, Buenos Aires, 1990.

⁵ . En 1960, Miguel Ángel Vidal y Eduardo Mac Entyre firman el *Manifiesto del Arte Generativo*, dando inicio a una de las vertientes más prósperas del *op art* en la Argentina. Los artistas cinéticos argentinos trabajaron principalmente en Francia; ese es el caso de Julio Le Parc y Horacio García Rossi –fundadores del *GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel)*– Hugo Demarco, Gregorio Vardánega y Martha Boto, entre otros. En Buenos Aires adscriben a esta tendencia Perla Benveniste y Eduardo Rodríguez.

⁶ . La “muerte de la pintura” fue uno de los postulados básicos de la joven generación de artistas del Instituto Di Tella. Manifestaba su rechazo por el arte tradicional, su alejamiento de los museos y galerías de arte, su búsqueda de un arte espontáneo y vital. La revista de actualidad *Primera Plana*, una de las más influyentes de la época, colocó una corona de flores en su portada declarando la muerte definitiva del antiguo medio.

Este movimiento se produce en un marco institucional muy particular. Su epicentro es el Instituto Di Tella, un organismo dedicado a la producción artística y la investigación social, financiado por una industria argentina (Siam-Di Tella) con el aporte de fundaciones extranjeras, principalmente norteamericanas⁷.

El Instituto Di Tella es el principal impulsor del discurso modernizador en el campo de las artes, y uno de los mayores promotores del diálogo entre la producción artística local y la extranjera. Organiza un premio internacional en el que participan los artistas más destacados del momento (entre otros, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Pierre Alechinsky, Arman, Kenneth Noland, Takis, Frank Stella) junto a los creadores locales, cuyo jurado está compuesto por teóricos influyentes (Clement Greenberg, Giulio Carlo Argan, Pierre Restany, Lawrence Alloway). El premio no sólo lleva a Buenos Aires lo mejor del arte mundial, sino que recompensa a los artistas nacionales con becas de perfeccionamiento en Europa y los Estados Unidos. De esta forma, promueve el contacto de éstos con la escena internacional, un hecho que va a modificar sus carreras y su concepción de la práctica artística.

Por otra parte, el Instituto Di Tella posee unas instalaciones equipadas con la última tecnología. Su laboratorio de investigaciones musicales es uno de los más avanzados de América Latina, e incluye la tecnología electrónica más reciente. Lo mismo sucede con su sala de espectáculos donde con frecuencia las escenografías fueron reemplazadas por proyecciones fijas y en movimiento.

En este contexto tan singular, se producen las primeras manifestaciones del videoarte argentino. Como sucede en el ámbito internacional, esas experiencias son anteriores a la disponibilidad por parte de los artistas de la tecnología de vídeo. Son, más bien, investigaciones con las imágenes electrónicas, que dan cuenta del interés que despiertan como pregoneras de un nuevo arte.

La imagen electrónica, entre la utopía social y la utopía de los medios

La imagen electrónica, como realidad técnica y estética, es anterior a la tecnología del vídeo con la que se la identifica en el terreno artístico. Desde las décadas de 1920 y 1930, las primeras experiencias televisivas le dan vida, inaugurando un ámbito

⁷ . El Instituto Di Tella fue financiado principalmente por las industrias Siam - Di Tella y las Fundaciones Rockefeller y Ford. Asimismo, recibía un importante apoyo del gobierno norteamericano. Al respecto, puede consultarse: John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Gaglianone, Buenos Aires, 1985.

propicio para la creación. Sin embargo, su captación por parte del aparato comercial y la industria de los medios de comunicación determina que las primeras investigaciones estéticas que la tienen por protagonista aparezcan mucho tiempo después, y se generalicen definitivamente con la aparición de los dispositivos de vídeo portátiles.

En la Argentina, luego de varios años de transmisiones experimentales, la televisión nace oficialmente en 1951, el día de los festejos de la revolución popular que había llevado al general Juan Domingo Perón al poder seis años antes⁸. Pero el medio no adquiere relevancia hasta la década siguiente, cuando los receptores comienzan a generalizarse en los hogares y las empresas vislumbran su poder de difusión.

La propagación de la televisión es vista por los artistas con euforia y recelo. Por una parte, saludan su novedad tecnológica, su potencialidad artística y su capacidad para insertarse en la cotidianidad de la gente, en un momento en que el arte busca identificarse con la vida. Pero al mismo tiempo, desconfían de sus intenciones sociales, de los grupos políticos detrás de su desarrollo y promoción, de su capacidad para manipular informaciones, opiniones y realidades. El auge de la televisión, y de los medios masivos de comunicación en general, se produce en un clima social atravesado por discursos políticos cruzados entre la globalización mediática – entendida, con frecuencia, como un avance imperialista– y la utopía independentista alimentada por el reciente triunfo de la revolución cubana. En la Argentina, como en gran parte de América Latina, la introducción de la televisión no fue un acontecimiento inocuo. Tampoco lo fue, como podía esperarse, su ingreso al circuito artístico.

Según Andrea Giunta, “Es posible pensar muchos de los acontecimientos del sesenta a partir de dos series que irán configurándose como antagónicas: un discurso modernizador y un discurso político. En ambos es radical la definición por el futuro: por un lado, el esfuerzo por delinear una utopía tecnológica y universalista y, enfrentada, una utopía socialista inscripta en la epopeya latinoamericana”⁹. Si bien Giunta llama “política” a la segunda opción, la primera no lo es menos, y por momentos la barrera entre uno y otro discurso no será tan clara, como parece desprenderse de la cita.

⁸ . El general Juan Domingo Perón era Vicepresidente, Ministro de Guerra y Secretario de Trabajo del gobierno militar dirigido por Edelmiro Farrell. Preocupados por la creciente popularidad de Perón debido a sus acciones sociales, los grupos conservadores y la embajada estadounidense presionan a Farrell para que lo destituya de sus cargos. Éste lo hace. Ese mismo día –el 17 de octubre de 1945– una multitudinaria manifestación popular dirigida por Eva Perón, consigue la liberación del general y sienta las bases del nacimiento de su fuerza política, el peronismo.

⁹ . Andrea Giunta. “Utopía y disolución: Arte crítico en la década del sesenta”, en María Amélia Bulhões; María Lúcia Bastos Kern (org.). *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994, p. 98.

Las obras pioneras del videoarte en la Argentina tienen a la televisión como protagonista. Pero su estatuto es siempre ambiguo: a veces parece un instrumento revolucionario; otras, un medio sospechoso y manipulador.

La primera obra artística que incorpora la imagen electrónica televisiva es La menesunda, una instalación-ambientación-recorrido laberíntico realizada por Marta Minujín y Rubén Santantonin en el Instituto Di Tella en 1965¹⁰. Minujín ya había utilizado el medio un año antes, cuando efectuó un *happening* en los estudios del Canal 7 de televisión. Durante la emisión de un programa, la artista irrumpió con un camión lleno de colchones, pollos y pintura, una banda de rock atada con cinta adhesiva, y un grupo de hombres musculosos que rompían globos entre los asistentes. Este delirio performático/audiovisual fue transmitido en vivo a los televidentes, en lo que constituye la primera intervención artística realizada específicamente para la televisión argentina.

La menesunda proponía una travesía por ambientes y situaciones inesperados donde el público era en gran medida el protagonista. Tras atravesar un pasillo circundado por luces de neón, los visitantes se encontraban con un conjunto de televisores donde podían ver su propia imagen junto a la transmisión televisiva simultánea; de esta manera, pasaban a formar parte del flujo audiovisual de los medios de comunicación. La experiencia era absolutamente sorprendente, pero sólo la primera de otras no menos inusuales, en las que los espectadores (¿o usuarios?) ingresaban a una habitación en movimiento, a otra donde se los maquillaba, o a otra, espejada e invadida por papel picado impulsado por ventiladores, para desembocar en una cámara frigorífica de la que sólo se podía salir tras descubrir el número que luego debía marcarse en un disco telefónico gigante.

Rodeada por la publicidad y el escándalo, La menesunda fue la obra más exitosa del Instituto Di Tella, y probablemente, de toda la historia del arte argentino. La gente se agolpaba para ingresar, y por primera vez, un público no especializado asistía a una institución artística de vanguardia. Se cumplía, de esta forma, el objetivo fundamental de la pieza: trascender los límites institucionales, integrar el arte a la vida. La televisión formaba parte de este inusual acontecimiento desde un lugar extraño al habitual, como un dispositivo capaz de desprenderse de su funcionalismo mercantil para proporcionar una experiencia vital atípica. Si bien este desplazamiento no se realiza desde ningún posicionamiento político específico, no oculta cierta esperanza –acaso ingenua– en la posibilidad de desviar al medio hacia fines menos privados, menos utilitarios y más

¹⁰ . En realidad, la pieza fue el resultado de una creación colectiva que llevaron adelante Marta Minujín y Rubén Santantonin, con la colaboración de Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayon, Floreal Amor y Leopoldo Maler.

públicos. Conforma, en definitiva, una cierta utopía de los medios de comunicación que se repetirá en otras áreas culturales, de la mano de artistas que reclaman su apropiación con el fin de abrir nuevos canales expresivos o sacudir conciencias¹¹.

Al año siguiente, Marta Minujín emprende una ambientación tecnológica aún más ambiciosa, centrada exclusivamente en los medios de comunicación. La pieza forma parte de un *happening* internacional planeado junto a Allan Kaprow y Wolf Vostell. Según el proyecto original, cada artista pensaría un *happening* y las tres propuestas se realizarían simultáneamente en Berlín, Buenos Aires y New York. Sin embargo, debido a la complejidad tecnológica planteada por el proyecto de Minujín, ni Kaprow ni Vostell cumplieron con el plan original; sólo la artista argentina lo hizo¹².

El acontecimiento ideado por Minujín se llamó *Simultaneidad en simultaneidad* (1966). Constaba de dos partes: una de ellas se llevó a cabo en las casas de personas previamente seleccionadas, la otra tuvo lugar en el auditorio del Instituto Di Tella; la primera alcanzaba al espectador en su ámbito privado, la segunda, en un espacio público. En realidad, ambas partes comprometían la privacidad y la publicidad, reflexionando sobre la capacidad que poseen los medios de comunicación para disolver esa diferenciación. Así como la señal televisiva o radiofónica atraviesa las paredes que separan la interioridad de la vida social, las acciones diseñadas por Minujín creaban una experiencia que derribaba fronteras, incluidas, otra vez, las de la institución artística.

Para *Invasión instantánea*, la artista había contactado a un grupo de personas que vivían solas, que poseían un televisor, un teléfono y un receptor radial, y que se comprometían a estar en sus casas el día 24 de octubre a la medianoche, el momento elegido para el acontecimiento. Previamente, estos participantes habían sido fotografiados y filmados. Con este material, más el obtenido en el Instituto Di Tella, Marta Minujín construyó un programa televisivo de diez minutos de duración que se emitió abiertamente el día de la “invasión”. El sonido era intermitente, ya que debía ser completado por dos emisiones radiales que se difundían de manera simultánea en dos

¹¹ La mayoría de estas proposiciones apuntaban a la apropiación de los medios de comunicación con fines diversos a los comerciales. A diferencia de lo que sucedía en Estados Unidos y en parte de Europa, donde esos medios eran en gran medida privados, en la Argentina la producción cinematográfica y televisiva estaba en las manos del Estado. Por este motivo, los artistas *exigen* un espacio que consideran propio. Esto se ve claramente en las producciones del *Tercer Cine*.

¹² . Una descripción detallada del evento puede obtenerse en: Michael Kirby, “Marta Minujin’s *Simultaneity in Simultaneity*”. *The Drama Review*. Vol. 12, No 3 (T39), Spring 1968, pp. 148-152; y en Eliseo Verón, “Sobre Marta Minujín. Un happening de los medios masivos: notas para un análisis semántico”, en Oscar Masotta y otros. *Happenings*. Julio Álvarez, Buenos Aires, 1967.

transmisoras públicas. Desde la imagen, la artista daba instrucciones a los espectadores para que cambiaran el dial de su radio con el fin de completar la transmisión televisiva.

La jornada de la invasión, los participantes vieron en sus televisores sus propias imágenes. Al mismo tiempo, recibieron llamados telefónicos y telegramas que les decían: “*Usted es un creador*”, “*Mire a su alrededor*”. Todo duró apenas diez minutos, lo suficiente para sacudirlos de su lugar de recepción habitual.

En el Instituto Di Tella se produjo un evento similar, aunque de proporciones públicas (*Simultaneidad envolvente*). El día 13 de octubre, sesenta personalidades de los medios de comunicación fueron invitadas a asistir al auditorio del centro de arte para participar de la experiencia. Los invitados ingresaban individualmente a la sala mientras eran filmados, fotografiados y entrevistados. A cada uno se le proveía de una radio y se le invitaba a sentarse frente a un televisor encendido. Así se desarrolló la jornada preparatoria.

El 24 de octubre a la medianoche, las mismas personas fueron invitadas a concurrir al mismo espacio con la misma vestimenta que habían utilizado la jornada anterior¹³. Pero esta vez, vieron sus imágenes proyectadas en las paredes del auditorio y escucharon sus entrevistas en los altavoces. Luego, al sentarse frente a los televisores con el receptor radial en sus oídos, asistieron al mismo programa que los “invasivos” en sus hogares, que también incorporaba sus imágenes y entrevistas sonoras. Esta etapa duró diez minutos. Luego, cada participante se retiró a su hogar.

Las imágenes tomadas el primer día fueron registradas en material filmico. Pero al ser transmitidas por televisión, actuaron sobre los participantes del evento como imágenes electrónicas. El programa fue archivado por la emisora de televisión en cinta de vídeo¹⁴, por lo cual esta pequeña intervención pública de diez minutos de duración se constituyó en el primer videoarte (monocanal) argentino. Su repercusión fue enorme, porque no sólo alcanzó a los participantes del evento en sus casas o en el Di Tella, sino también a todos los que ese día y horario estaban sintonizando el Canal 13 de televisión –que sin dudas fueron muchos, ya que no existía la televisión por cable– o las radioemisoras Excelsior y Libertad, aun si no estaban al tanto de la pieza (aunque muchos de ellos lo estaban, ya que hubo una extensa difusión previa en medios

¹³ . La exigencia de utilizar la misma ropa usada en la jornada anterior, sugiere que la artista hubiera preferido realizar todo en una única jornada mediante un circuito cerrado de televisión. Al no poder hacerlo de esa forma, tuvo que optar por diferir el resultado y pedir a los participantes que usaran la misma ropa para que, al verse en las imágenes, pudieran suponer que éstas se estaban produciendo en ese mismo momento, es decir, de forma simultánea.

¹⁴ . El Canal 13 de televisión se había inaugurado en 1960 y contaba con la última tecnología de archivo en vídeo de 1 pulgada.

gráficos).

Minujín estaba fascinada con las teorías de Marshall McLuhan. Como él, creía que la aparición de los *mass media* transformaba radicalmente el mundo y su percepción. Los nuevos medios abrían otra etapa de la humanidad y era deber de los artistas investigar sus implicancias estéticas, sociales y políticas. Esto se desprende de varias notas preliminares al proyecto. En una de ellas, la artista establece, "Siguiendo los dictados de la electrónica, que es sinónimo de simultaneidad, los artistas usamos las propiedades de los medios instalándonos en ellos como audiencia creadora y no como productores de trabajo. Se trata de señalar al consumidor un cambio de ambientación a la cual permanece indiferente. Rodeado de un poder comercializado –gobierno, arte, educación–, el espectador se siente ignorantemente empujado y sin defensas. Esto sucede porque vive en una ambientación construida por una tecnología de transición... La ambientación producida por la televisión, que reemplaza al libro como medio central de la cultura, es instantánea y envolvente, ejercita nuestros sentidos y nos unifica como audiencia, cosa que el lector solitario nunca consiguió. Ejercitando el gusto es como participamos de esto; todo se reduce a una presentación inmediata, y no a la interpretación de un contenido como antes... Ambientación es el grupo de condiciones a las cuales estamos habituados; medio es cualquier extensión del hombre que desarrolle sus sentidos y facultades. Cada nuevo medio constituye una nueva ambientación... Señalar el cambio de ambientación y posibilitar nuevas extensiones es lo que nos proponemos con este suceso"¹⁵. La declaración trasunta un optimismo tecnológico pero que no es indiferente a sus implicancias sociales. Utopía y posicionamiento crítico coinciden en esta y otras piezas tecnológicas de la autora.

Al año siguiente, Marta Minujín participa de la legendaria *Expo 67* que se realiza en Montreal. En esta ocasión, la artista redobla la apuesta, construyendo una ambientación tecnológica más compleja, donde vuelven a confluir las imágenes electrónicas, los *mass media*, la simultaneidad, la sensorialidad técnica y la información, lo público y lo privado.

Para seleccionar a los participantes de *Circuit (Super-Heterodyne)*, Minujín publicó un cuestionario en un periódico local, solicitando ciertos datos personales (características físicas, actitudes, orientación sexual, etc.) a quienes quisieran formar parte del evento. Un ordenador fue el encargado de armar tres grupos de personas por la afinidad en sus respuestas. Los tres grupos participaban de situaciones diferentes, pero estaban interconectados a través de radio y circuito cerrado de televisión.

¹⁵ . Notas al proyecto *Three Country Happening*, inéditas, consultadas en los archivos de la artista.

Una de las instancias de la pieza involucraba ocho estaciones de trabajo conformadas por espejos, televisores, teléfonos, proyecciones y cámaras en circuito cerrado de televisión. Los participantes podían verse a sí mismos en los espejos, y a sí mismos y a los demás en los televisores y las proyecciones. También podían intercomunicarse mediante los teléfonos, y recibían información sobre el resto de los grupos por altavoces. En otro sector, cuarenta televisores mostraban diferentes programas de televisión e imágenes de los grupos, circundados por tres pantallas gigantes donde se exhibían una proyección del filme *El Ciudadano Kane*, imágenes del evento que se estaba llevando a cabo en ese mismo momento, y una serie televisiva. Otro grupo permanecía afuera del lugar recibiendo información por radio y proveyendo imágenes a través de fotografías polaroid, que se proyectaban inmediatamente en las pantallas del interior junto a imágenes de personalidades mediáticas.

En esta ambientación, las tecnologías de la comunicación conforman un verdadero hábitat. Los participantes pueden percibir tanto la incidencia de éste en la construcción de un entorno atravesado por la información, como su aportación a una nueva sensorialidad, donde imágenes, sonidos, luces, ruido de transmisión, electrónica, texto y toda la parafernalia tecnológica colaboran en la composición de una partitura audiovisual inédita. La pieza explora incipientemente otros tópicos claves en la producción electrónica subsiguiente, como la interactividad, la telepresencia, la vigilancia, la creación en red, las interfaces, el acontecimiento multimedia.

De la sensorialidad al concepto

Desde el punto de vista de los creadores y promotores de los *media*, la prensa, la radio, la televisión y los ordenadores son fundamentalmente medios de comunicación e información, vehículos de mensajes que circulan de un punto a otro –aunque con frecuencia sea desde un único punto hacia los demás, como lo señaló en su momento Bertolt Brecht¹⁶–. Para los artistas, los *media* introducen también nuevos tipos de sensorialidades y temporalidades, formas inéditas de abordar las imágenes y los sonidos, un campo de exploraciones estéticas que se presiente vasto y prometedor. Desde su perspectiva, más allá de los contenidos informativos, hay un espacio abierto a la percepción y los sentidos que puede explorarse como una de las aportaciones originales de las nuevas tecnologías al mundo del arte.

David Lamelas sigue esta vía cuando realiza *Situación de tiempo* (1967). La pieza

¹⁶ . Bertolt Brecht, "Teoría de la radio", en Bertolt Brecht. *El compromiso en literatura y arte*. Península, Barcelona, 1973.

presenta diecisiete televisores encendidos, sintonizados en un canal sin programación, que transmiten su luminosidad palpitante hacia la sala vacía en la que están emplazados. El ruido electrónico constante elimina las referencias temporales hasta inducir un *continuum* perceptivo; el espectador comprometido con la pieza debía abismarse en él hasta olvidar sus ritmos mundanos. Así lo solicitaba un cartel incluido en la sala: “El contemplador deberá permanecer las ocho horas que la exposición está abierta para participar activamente en su tiempo. También le deberá interesar el recorrido desde una pantalla a la otra, siendo iguales y a la vez distintas”.

La instalación continuaba con las investigaciones espaciales y lumínicas del artista¹⁷, pero introducía una referencia tecnológica específica que repercutía, al mismo tiempo, sobre el público y la institución. Por una parte, utilizaba aparatos del entorno cotidiano de los espectadores, elementos inmediatamente reconocibles que, sin embargo, adquirirían un carácter extrañado y cierta estatura escultórica; por otra parte, se articulaba de manera singular con el espacio donde estaba emplazada –el Instituto Di Tella– ya que utilizaba televisores producidos por las industrias patrocinadoras del lugar. Según lo declara el artista: “Utilicé diecisiete aparatos de televisión de las industrias Di Tella. Así, establecía una conexión entre Di Tella como institución de arte y Di Tella como institución tecnológica e industrial. Mucha gente no se daba cuenta de que estaba uniendo las dos cosas. El Instituto Di Tella mostraba como arte un conjunto de aparatos de televisión producidos por su propia industria”¹⁸.

En un ensayo sobre la obra de este artista, Benjamin Buchloh señala las implicancias políticas de ese hecho. “En un gesto de autorreflexión aparentemente neutral –asegura– Lamelas colapsó con ingenio la contribución tecnológica del patrocinador corporativo, generando una reflexión crítica sobre los cambios estructurales en las instituciones culturales de la esfera pública. Esta condición aportó una evidencia escalofriante del hecho de que la asimilación «escultórica» de la tecnología de los medios estaba inextricablemente ligada a una transformación fundamental de la economía social de la cultura: que sus funciones públicas y relativamente autónomas garantizadas tradicionalmente, sus instituciones y espacios de exhibición, serían reestructurados finalmente por la organización *económica* del capitalismo corporativo, cuyos *modelos tecnológicos* habían determinado ya la morfología de la producción cultural. En su análisis profético de la fusión inextricable del objeto tecnológico y cultural por un lado, y de la fusión de los principios de la organización sociopolítica y

¹⁷ . Tras un breve período pop, la obra de David Lamelas se orienta hacia las señalizaciones espaciales y lumínicas, de vocación minimalista.

¹⁸ . Entrevista al artista, 7 de agosto de 2002.

económica con los sistemas de apoyo institucionales de la cultura, por el otro, *Situación de tiempo* anticipó la transición futura (hoy completamente cristalizada) de una cultura situada y mantenida dentro de la autonomía relativa de las instituciones de la esfera pública burguesa, a la era de la cultura, el patrocinio y el control corporativos”¹⁹.

De esta forma, *Situación de tiempo* se sitúa a medio camino entre la exploración formal de los *media* y un conceptualismo orientado a la crítica institucional, entre la voluntad por indagar las propiedades estéticas de la tecnología y un cierto escepticismo que se resiste a considerarlas sin la debida contextualización. Al respecto, señala Buchloh, “Es importante advertir que la adopción de las epistemes de las racionalidades científica y tecnológica por parte de Lamelas no era en modo alguno la continuidad de las aspiraciones de un momento anterior, futurista, cuando la fusión de la tecnología y la ideología vanguardista había asaltado a la cultura burguesa, desafiando la experiencia histórica y aboliendo las dimensiones mnemónicas de la cultura... [así, puede constatarse] el grado en que la obra de Lamelas de finales de los años sesenta –que representa esta integración de lo estético y lo tecnológico, la fusión de la esferas públicas y corporativa– transformó el optimismo mediático de los años veinte (o el McLuhanismo de finales de los sesenta) en una posición profundamente pesimista, sino... francamente crítica”²⁰.

Esa perspectiva analítica y crítica fue compartida en diferentes grados por otros artistas contemporáneos. Entre ellos, Léa Lublin realiza el mismo recorrido desde la utilización de la tecnología para la construcción de una experiencia estética sensorial hacia su articulación con contextos sociales e institucionales específicos.

Lublin utiliza la imagen electrónica por primera vez en *Fluvio Subtunal* (1969), una ambientación-recorrido realizada con motivo de la inauguración de un túnel subfluvial que conecta a dos provincias argentinas. Valiéndose de la metáfora de la construcción, la artista diseñó un conjunto de actividades donde los espectadores podían desarrollar sus capacidades lúdicas y creativas. La travesía se iniciaba con un gran telón plástico sobre el que se proyectaban diapositivas de la edificación del túnel. Los espectadores debían pasar a través de él para ingresar a la ambientación; lo hacían a través de una serie de cortes verticales que seccionaban el telón para permitir la entrada. De esta forma, los visitantes atravesaban literalmente las

¹⁹ . Benjamin Buchloh, “Structure, Sign and Reference in the Work of David Lamelas”, en *David Lamelas. A New Refutation of Time*. Richter Verlag, Düsseldorf, 1997, pp. 131-132.

²⁰ . *Ibidem*, p. 130, 132.

imágenes, y se compenetraban con el acontecimiento que había dado origen a la experiencia que estaban a punto de disfrutar. Tras recorrer diferentes ámbitos que reclamaban su participación, los espectadores (¿los usuarios?) llegaban a la *zona tecnológica*. Allí se encontraban con quince televisores en circuito cerrado que mostraban lo que sucedía en las diferentes etapas de la ambientación. De esta forma, el público contemplaba acciones similares a las que él había realizado momentos antes. Esta zona le permitía reflexionar sobre sus propios actos, conformar una noción general de la propuesta y apreciar su potencialidad creativa a la hora de erigir una experiencia, diferente pero afín a la que había dado por resultado el pasaje interprovincial²¹.

Dos años más tarde, la artista presenta *Dentro y fuera del museo* (1971) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Aquí confronta el espacio institucional y el social, los acontecimientos artísticos, los científicos y los políticos, proyectando fuera del museo un conjunto de documentales sobre el circuito del arte, y cubriendo sus salas con información sobre los principales sucesos sociales, científicos y políticos del siglo veinte. Esta pieza inicia su preocupación eminentemente analítica de los años siguientes, orientada hacia la evaluación y crítica de los circuitos institucionales, los actores y los protagonistas del mundo artístico. Esa línea de investigación la llevará a trabajar frecuentemente con reportajes y entrevistas en vídeo, que van conformando lo que la artista denomina un “archivo viviente”, registro histórico de las concepciones, opiniones, ideas e ideologías que artistas, críticos, galeristas, historiadores y gestores sustentan en cada momento sobre el arte y su circuito. Este trabajo comienza en 1974 y continúa hasta el fallecimiento de la artista. En 1974, Lublin pone en funcionamiento su archivo en progreso en la instalación *Discurso sobre el arte, arqueología de lo vivido*, donde el espectador se encuentra consigo mismo transmitido en circuito cerrado de televisión, junto a monitores en los que artistas, críticos y *dealers* responden preguntas sobre la obra de la artista argentina²².

El vídeo como medio de investigación

²¹ . Una descripción detallada de esta obra puede encontrarse en: “La vuelta al fluvio subtunal en 10 respuestas de su creadora”, *El Litoral*, 11 de diciembre de 1969.

²² . Para mayor información sobre este período de la obra de la artista, consúltese: “«L'écran du réel» Entretien avec Léa Lublin par Jérôme Sans”, en *Léa Lublin. Mémoire des lieux, mémoire du corps* (cat.exp.). Le Quartier. Centre d'Art Contemporain, Quimper, 1995.

Hacia finales de la década de 1960 se produce un cambio de orientación en la utilización del audiovisual electrónico. Las primeras exploraciones formales, focalizadas en las innovaciones técnicas, sensoriales y perceptivas de los medios, dan paso a un interés por la información y el documento.

Múltiples factores confluyen para que esto suceda. Por un lado, hay una clara influencia del conceptualismo que se desarrolla en la Argentina de manera paralela a las principales capitales del mundo²³. Con su énfasis sobre el concepto y las investigaciones analíticas, induce una utilización del vídeo orientada a resaltar sus propiedades informativas, y su capacidad para abordar y captar la realidad, en vistas a una reflexión sobre sus fundamentos y mecanismos. El desarrollo paralelo de una fuerte corriente teórica en esos años también tuvo sus consecuencias. La influencia de los estudios sociológicos, psicológicos, semiológicos y estructuralistas, en general, dio vida a ciertas corrientes estéticas, como el *arte sociológico* o el *arte de sistemas*, que encontrarían repercusión en algunos artistas argentinos²⁴. A todo esto debe sumarse la creciente politización del circuito artístico, que por un lado promovía el contacto más estrecho con la realidad y sus fundamentos ideológicos, y por otro, despreciaba y denunciaba las meras preocupaciones estéticas y formalistas²⁵.

Una pieza clave señala este cambio de orientación en el tránsito hacia la década de los setentas. Se trata de *Especta*, un proyecto del Grupo Frontera (Mercedes Estéves, Inés Gross, Carlos Espartaco, Adolfo Bronowsky) realizado en el Instituto Di Tella en 1969. La obra consistía, básicamente, en un miniestudio de televisión con seis monitores en su exterior. Los espectadores ingresaban de a uno y eran grabados mientras respondían algunas preguntas. Al salir, sus respuestas eran transmitidas en los televisores, junto a las imágenes del público que observaba las respuestas, captadas por una cámara conectada en circuito cerrado.

El acento de la experiencia estaba puesto en la generación de la información y su posterior recepción. Pero a diferencia de lo que sucede con los *mass media*, donde

²³ . Al respecto, véase Mari Carmen Ramírez. "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (cat.exp.). Queens Museum of Art, New York, 1999.

²⁴ . El *arte de sistemas* tuvo particular importancia en los artistas argentinos, impulsados por Jorge Glusberg. Véase: Jorge Glusberg, "Arte de sistemas", en *Retórica del arte latinoamericano*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1978.

²⁵ . Un caso paradigmático lo constituye la experiencia *Tucumán Arde*, un proyecto artístico a medio camino entre el conceptualismo y el activismo político. Véase: Ana Longoni; Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.

todo el proceso es más bien anónimo, aquí tanto el productor de la información como el público adquirirían protagonismo. Al mismo tiempo, se exhibía un modelo alternativo de producción televisiva, una *microtelevisión*²⁶, al margen de las grandes corporaciones; un dispositivo con posibilidades sociales y comunitarias. Finalmente, había también una reflexión sobre el lugar de los medios en el tránsito entre lo privado y lo público, un llamado a pensar las frágiles fronteras que dividen la interioridad de la exterioridad en el mundo de la circulación informativa. La pieza se presentó al año siguiente en la influyente exposición *Information*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, una de las exhibiciones claves en la historia del conceptualismo internacional.

A lo largo de la década de 1970, el vídeo realizado por autores argentinos tomará diferentes rumbos. En muchos casos, será producido fuera del país por artistas que emigraron hacia sitios con mejores perspectivas de producción tras el cierre del Instituto Di Tella, o debido al clima político en Argentina, donde las dictaduras militares se instalan definitivamente desde mediados de la década. Los artistas que permanecen en el país se nuclean preferentemente alrededor del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), dirigido por Jorge Glusberg, una institución que busca prolongar la energía creativa y vanguardista de su antecesora. El CAYC contaba con equipos de producción de vídeo y fomentaba la creación electrónica, no sólo con el préstamo de tecnología sino principalmente a través de la organización de una serie de *Encuentros Internacionales de Vídeo*, que se llevaron a cabo en destacadas instituciones artísticas del mundo entre 1974 y 1978²⁷.

Entre los artistas emigrados, se destaca la obra de Jaime Davidovich, quien llegó a Nueva York con los auspicios de Jorge Romero Brest, el director de artes visuales del Instituto Di Tella. En los Estados Unidos, Davidovich formó parte de *Experiments in Art and Technology* (EAT), la organización fundada por Robert Rauschenberg y Billy Klüver, al tiempo que emprendió una obra muy personal y eminentemente

²⁶ . Según el concepto desarrollado por René Berger, citado en Eugeni Bonet. "Alter-vídeo", en Eugeni Bonet; Joaquim Dols; Antoni Mercader; Antoni Muntadas. *En torno al vídeo*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 102.

²⁷ . Los Encuentros Internacionales de Vídeo organizados por el CAYC se llevaron a cabo en: Instituto de Arte Contemporáneo, Londres, 1974; Espace Cardin, París, 1975; Palazzo Diamanti, Ferrara, 1975; CAYC, Buenos Aires, 1975; Centro Internacional de Cultura, Amberes, 1976; Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, 1976; Fundación Joan Miró, Barcelona, 1977; Galería Continental, Lima, 1977; Museo Carrillo Gil, México, 1977; y Sogetsu Kaikan, Tokio, 1978.

conceptual²⁸. Sus primeros vídeos están basados en la observación o en acciones que producen imágenes casi constantes, extendidas en el tiempo, de fuerte vocación minimalista. *Road* (1972), por ejemplo, muestra un *travelling* continuado a lo largo de las líneas de división de una calle; *Baseboard* (1975) presenta un recorrido cerrado a lo largo del zócalo de una habitación que sólo al final se abre para poner en evidencia el contexto. Esta pieza –como algunas otras– tuvo una versión en videoinstalación. En ella, un televisor ubicado frente al zócalo de una habitación reproducía el vídeo mencionado, generando una tensión visual entre el zócalo real y su imagen móvil. Al final, cuando se abre la imagen, el televisor instalado en la sala aparece en el vídeo, provocando una nueva tensión. Paralelamente a esta producción de marcado carácter conceptual, Davidovich realizó un conjunto de vídeos con un sesgo más político, centrados en la situación y la cultura argentinas. En *La patria vacía* (1975), por ejemplo, indaga la vida de los inmigrantes argentinos en los Estados Unidos, en los momentos previos a la dictadura más cruel que iba a sufrir su país natal.

Por otra parte, hacia finales de la década del setenta, Davidovich emprende dos proyectos de televisión de autor en los que deconstruye la producción televisiva a través de la ironía y el humor. Disconforme con el creciente aislamiento del videoarte dentro del espacio protegido de los museos, se propone acceder a una audiencia no especializada a través de los canales de acceso público. Pero en lugar de transferir su producción electrónica a la televisión sin más –lo que hubiera resultado en un evidente fracaso– se propone investigar un tipo de formato que pudiera difundirse por ella, sin dejar de ser crítico del medio a través del cual se propagaba. Así es como emprende *SoHo Television* y *The Live Show!*, dos propuestas diferentes pero con la misma finalidad de generar una alternativa a la televisión comercial desde las posibilidades de la creación artística electrónica²⁹.

Por aquella misma época, David Lamelas produce *The hand* (1976), su primer vídeo, destinado a ser emitido por la televisión pública de Halifax, Canadá³⁰. Lamelas decide también analizar y satirizar al medio televisivo, creando un noticiero donde se mezclan realidad y ficción. Como venía haciendo con el cine³¹, el artista explora las formas de

²⁸ . Véase: Rodrigo Alonso. *Jaime Davidovich. Video Works 1970-2000*. The Phatory Gallery, New York, 2004. El texto del libro está disponible online en www.roalonso.net

²⁹ . *The Live Show!* se emitió desde 1979 a 1984.

³⁰ . Esta pieza fue realizada durante una residencia del artista en el Nova Scotia College of Art and Design de Halifax, Canadá.

³¹ . En obras como *Film Script [Manipulation of Meaning]* (1972). Véase: Rodrigo Alonso. "Art and Technology in Argentina. The Early Years", *Leonardo Electronic Almanac*, 13:4, April 2005,

construcción narrativa de los medios y su dudosa relación con aquello que mediatizan, incorporando ciertas dosis de humor no exentas de un marcado tono político. En *The hand* hay constantes referencias a la censura, mientras en su próximo vídeo, *The dictator* (1976), las alusiones a la situación política argentina son ineludibles.

En la Argentina, el videoarte florece alrededor del CAYC y sus artistas asociados. Durante la década del setenta se produjeron numerosas cintas, incluidas algunas de realizadores latinoamericanos que solicitaban el apoyo tecnológico de *Ediciones Tercer Mundo*, la compañía productora creada por Jorge Glusberg para la institución. Sin embargo, prácticamente ningún vídeo ha sobrevivido. Según refiere el director del centro cultural, las cintas se perdieron en uno de los tantos viajes que solían hacer para cumplir con las programaciones de los encuentros internacionales³².

Los catálogos de tales encuentros y las declaraciones de los realizadores permiten deducir algunas características de esas producciones. Una parte importante estaba constituida por registros de performances y videoperformances (performances diseñadas específicamente para ser registradas en vídeo). Este dato no sorprende, ya que la influencia de la performance en el arte tiene un punto de eclosión en esa época, y muchos de los artistas ligados al CAYC la frecuentaban³³ –la institución estaba relacionada también con grupos de teatro y danza experimental–. Otro conjunto importante de producciones estaba constituido por documentos, registros y entrevistas, aparentemente sin un carácter experimental, pero que se enrolaban en la categoría de *vídeos de artistas (video by artists)*, una línea de trabajo muy pródiga en los orígenes del videoarte. Finalmente, había producciones de corte experimental, que en ocasiones poseían un fundamento literario, como *Argumentum Ornithologicum* (1974), de Alfredo Álvarez, inspirado en un cuento de Jorge Luis Borges, o *Hey Joe* (1974), de Jorge Velurtas, basado en un texto para la televisión escrito por Samuel Beckett.

Simultáneamente, algunos artistas incursionaron en la videoinstalación desde una perspectiva conceptual, como fue el caso de Luis Benedit, Alfredo Portillos o Margarita Paksa. Esta última realizó una performance en la que una persona corría en su lugar al lado de un televisor que exhibía imágenes procesadas electrónicamente del

disponible online en www.roalonso.net

³² . Paradójicamente, aun cuando el vídeo es un medio reproducible, la falta de equipos para realizar copias en el CAYC determinó que las cintas fueran únicas.

³³ . Al respecto, puede consultarse: Rodrigo Alonso. "En torno a la acción", en *Arte de Acción, 1960-1990* (cat.exp.). Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1999. Disponible online en www.roalonso.net

performer realizando la misma acción sobre un *time code*. El vídeo de esta acción de homenaje al filósofo argentino Macedonio Fernández, *Tiempo de descuento - Cuenta regresiva - La hora 0* (1978) es el más antiguo que se conserva a la fecha.

El surgimiento de los videastas

Durante la década de 1970 la producción de videocintas estuvo limitada al CAYC, ya que esta institución poseía los únicos equipos de vídeo que estaban a disposición de los artistas en el país. La tecnología electrónica era todavía muy novedosa, y los materiales excesivamente costosos. Jorge Glusberg los había financiado personalmente, y los había puesto a disposición de los artistas con el fin de ubicar a su centro a la vanguardia de la producción artística internacional.

Recién a finales de esa década ingresan al país los equipos destinados a las escuelas de cine y vídeo, las empresas productoras de televisión y las agencias de publicidad. El acceso a ellos se hace un poco más posible, aunque lo será realmente poco tiempo después, hacia 1982, en el momento económico que en la Argentina se conoce como el de la *plata dulce*. En ese año, la relación monetaria entre el peso argentino y el dólar norteamericano favoreció los viajes de compras al exterior, y permitió que muchas personas o grupos adquirieran sus primeras cámaras portátiles. Con la tecnología en casa, fue mucho más fácil para los artistas internarse en la exploración de las posibilidades del audiovisual electrónico.

Hacia finales de la década nace la que Graciela Taquini llama la *generación videasta*, un grupo de artistas interesados en la producción de videoarte, con acceso a la tecnología necesaria, y con una conciencia incipiente sobre las posibilidades del medio. Con ellos nacen también los espacios de exhibición, las primeras reflexiones teóricas, los primeros curadores³⁴. En poco tiempo se reorganiza la producción electrónica, a la par de los festivales que florecen en el mundo, y que permiten que los vídeos circulen más allá de las fronteras del país. Si bien esto no era una novedad, los artistas de los ochenta lo viven como tal, en tanto han perdido los vínculos con la producción pionera y han tenido que reinventar espacios y circuitos³⁵.

³⁴ . Graciela Taquini fue una de las primeras curadoras especializada en videoarte. Desde mediados de la década de 1980 a la actualidad, ha sido una de las principales impulsoras del medio, junto a Carlos Trilnick, Jorge La Ferla y Laura Buccellato.

³⁵ . Para ampliar el desarrollo del videoarte en la Argentina a partir de la década de 1980, consúltese: Rodrigo Alonso; Graciela Taquini, *Op.cit.*

El retorno a la democracia, en 1983, abre la puerta a una recuperación del pasado que sólo se produce con mucho dolor y lentitud. Es recién en los noventa cuando se recupera toda esta memoria histórica, al día de hoy, todavía fragmentaria. Cada nueva escritura, cada nueva versión nos aproxima a un tiempo cuya productividad para la historia del videoarte en la Argentina se presiente enorme.

Rodrigo Alonso, febrero de 2008

Video en Latinoamérica. Una historia crítica,

Laura Baigorri (ed.) [Brumaria n.10](#), AECID, Madrid, 2008.

<http://www.videoarte.org>