



Estado de emergencia, instalación de Charly Nijensohn, Argentina, 2005.

El video en el espacio: un nuevo espacio de sentido. Video, esculturas, objetos e instalaciones

> Ana Claudia García

El video, desde su aparición en los años 60 como medio de producción y reproducción de imagen, convocó la mirada atenta de algunos artistas. Éstos no dudaron en incluirlo como medio expresivo dentro de unas prácticas y unos discursos que se manifestaron, desde un comienzo, como diferenciados y diferenciadores. Al mismo tiempo, y en el mismo movimiento, se hizo explícita desde el campo del pensamiento crítico la necesidad de reflexionar sobre un conjunto más amplio de prácticas simbólicas que, en sentido general, se manifestaban en la década del 60 como divergentes y contestatarias.

El acercamiento de la nueva tecnología video al campo del arte —o su expropiación inmediata al campo, como me gusta sugerir— dio origen a un modo de producción artístico que hoy se conoce genéricamente como *videoarte*. Trabajar con video implicó para los artistas pensar, básicamente, en producir sentido a partir del uso y la manipulación de un nuevo tipo de imagen: la imagen electrónica, una imagen técnicamente mediada que se construye antes en el tiempo que en el espacio.

Ésta es una diferencia importante si se considera que las imágenes planarias producidas por los artistas visuales son en su mayoría estáticas —como la pictórica o la fotográfica, para poner ejemplos obvios—, mientras que la imagen electrónica resulta ser, por su base tecnológica, de naturaleza dinámica: se trata de una imagen-tiempo.

En tanto modalidad artística, el videoarte se caracteriza por el uso experimental y creativo del video en el ámbito del arte. Y en tanto género, pertenece a una clase muy amplia, porque el uso de la tecnología video ha posibilitado interconectar prácticas diversas dentro de un campo de experimentación inusitado; de ahí que se pueda decir que el videoarte, en su dinámica de desenvolvimiento, ha ido creando nuevas galaxias de significación.

Esta dinámica de las prácticas videográficas fue planteando a los investigadores problemas específicos vinculados a fenómenos tanto estéticos como discursivos, los cuales fueron abordados desde distintos campos del saber dentro de la esfera del arte: la estética, la crítica, la teoría y la historia, por nombrar los más relevantes. Debido a ello, estas áreas han ido creando herramientas interpretativas varias para dilucidar, comprender y caracterizar un conjunto de problemas bastante novedosos que se manifiestan ligados al trabajo creativo con la imagen electrónica. Uno de estos campos problemáticos está definido por la relación entre el videoarte y el espacio de expectación, o dicho de otro modo, entre la bidimensionalidad de la imagen-video y el volumen del conjunto en el que ella se inserta.

Ahora bien, como contribución a esta publicación sobre videoarte argentino me centraré específicamente en las distintas propuestas escénicas y/o inmersivas dentro de las artes electrónicas denominadas, genéricamente, videoinstalaciones, videoesculturas y video-objetos. Para aproximarme a este campo problemático propongo dos líneas de abordaje. Ambas se complementan y refuerzan mutuamente.

Una de ellas intenta dar cuenta del recorrido histórico del videoarte en nuestro país. Basándome en un recorte epocal, me moveré en dos planos temporales: uno diacrónico y otro sincrónico.

El primero servirá para ubicar cronológica y contextualmente, en los años 60, los inicios del videoarte en la escena internacional y el esbozo de algunos subgéneros. Este plano admite, al mismo tiempo, cortes a manera de secante donde pueden ubicarse las marcas sincrónicas en la escena local. El propósito es establecer, a través de ellos, las diferencias singulares de la producción nacional.

Esta opción metodológica posibilita, además, orientar el guión expositivo de manera relacional sobre dos líneas discursivas: una historiográfica y otra transversal a ella, donde abordaré cuestiones referidas a los dispositivos tecnológicos, a la especificidad de algunas obras inmersivas y/o escénicas, a los elementos estilísticos y temáticos de éstas, al estatus del artista y al papel del espectador, considerando algunos metarrelatos producidos por distintos autores que reflexionan, entre otros temas, sobre el modo en que estas manifestaciones artísticas consiguen situarse en el terreno del arte, y cómo ellas logran producir sentido.

1. De qué hablamos cuando hablamos de videoinstalación

Puede resultar llamativo, hoy en día, verificar que en la mayoría de los textos en los cuales se reflexiona sobre videoarte aparece insistentemente el concepto de instalación y videoinstalación. Pero al momento de subrayar una definición nos damos cuenta de que, o es demasiado sintética o, por el contrario, se convierte en una "palabra saco" que permite incluir en el mismo espacio semántico cualquier cosa. Dicho de otro modo, estiramos el término para hacer caber en él múltiples operaciones artísticas en función de un cierto aire de familia, anulando muchas veces las diferencias.

Entonces, ¿en qué podemos basarnos para lograr una definición más o menos acordada sobre qué se entiende por videoinstalación? A mi criterio, una de las estrategias posibles sería establecer qué tienen en común un conjunto de obras que permiten ser agrupadas dentro de esa categoría; luego, trabajar con algunos ejemplos que hagan posible una definición. Se entiende que las obras que no puedan ser agrupadas bajo estas características quedarían fuera; o bien porque se emparentan con otros tipos de obras videográficas de un modo más afin, o bien porque no se emparentan con ninguno de los casos hasta ahora conocidos y, en realidad, se presentan como un tipo diferente, como algo nuevo.

Pues bien, la mayoría de las videoinstalaciones tienen, a mi entender, dos elementos básicos, en tanto *materia significativa de la obra*, que se deben considerar. Uno de ellos es la imagen electrónica, sea ésta de naturaleza analógica, digital o mixta. Trabajar con video significa trabajar con materia electrónica, aunque asumiendo, por sobre todas las cosas, que se trata de algo de consistencia casi inmaterial.

El otro elemento significativo de las videoinstalaciones es el espacio real, es decir, el espacio tridimensional. Pensar la instalación requiere pensar(la) en el espacio.

La videoinstalación se nos presenta, generalmente, como la puesta en relación de esa clase particular de imagen (la electrónica) con un dispositivo de enunciación objetual —tridimensional— que excede a la imagen. Ese dispositivo puede contar con uno o varios monitores, en tanto lugar de visualización de la imagen, y con tecnologías complementarias para que esa visualización sea posible (todo tipo de cámaras —dispositivos de captura de imágenes—, todo tipo de reproductores —dispositivos de salida de imágenes—, todo tipo de circuitos —dispositivos de distribución de imágenes— y todo tipo de pantallas —instancia terminal de la imagen—). Algunas obras videoinstalacionales van más allá de la objetualidad ostensiva del monitor y de una relación dialógica entre imagen y artefacto que la contiene, para hacer entrar en diálogo, también, al espacio real u objetual de la arquitectura en la cual se insertan (en sentido general, se trabaja con, y dentro de, salas de galerías de arte o de museos).

En un sentido estricto, se puede hablar de propuestas o modalidades *inclusivas*, pues incluyen, en un mismo espacio de sentido, al espectador y al recorte espacial en tanto lugar resemantizado por la obra. Dicho de otro modo, son inclusivas porque la mayoría de las obras instalacionales no segregan al espectador del espacio de enunciación. El espacio actúa como materia significativa de la obra, pero lo hace en forma ambivalente: como continente y como contenido a la vez. En sentido opuesto, sí hay segregación espacial, por ejemplo, en la pintura, en el cine o en el teatro clásico; quiero decir, el espectador está en el espacio, pero en estos casos está literalmente separado de la escena.

Ahora bien, la videoinstalación, así entendida, refiere a un subgénero del videoarte, considerando a este último como forma de creación artística y estética, más o menos específica y autónoma. Como subgénero, tiene la particularidad de ser una categoría genérica en apariencia homogénea, pues alberga en su seno varias subclases (videoescultura, video-objeto, videoambientes, videoentornos, videoinstalación multicanal, videoinstalación interactiva, etc.). Estas subclases o subtipos dan cuenta de la existencia de diferentes modalidades expresivas y formatos de exhibición, aunque todos ellos de bordes bastantes difusos. Entiendo que esto es así, básicamente, porque el territorio semántico del arte tampoco tiene hoy fronteras definidas, ya que las prácticas artísticas contemporáneas, en su dinámica de desarrollo, han ido desterritorializando y reterritorializando constantemente las categorías más estables (como sucede con la categoría escultura, o incluso, con la de videoarte).

En sentido extenso, y debo reconocer que mucho más operativo, se puede hablar de propuestas escénicas y/o inmersivas en las artes electrónicas. El virar una vez más el enfoque tiene la ventaja de habilitarnos a pensar las prácticas videográficas desde un lugar todavía más amplio: el de las artes electrónicas, y no sólo dentro del terreno de las artes visuales y audiovisuales. En lo que sigue ensayaré un camino posible en función de ese lugar de sentido expandido.

2. Videoarte: lugar de inscripción de diferencias

Comenzaré exponiendo algunos interrogantes ¿Las propuestas escénicas y/o inmersivas debemos incluirlas en la historia del videoarte o en la historia de las artes electrónicas, o es lo mismo? ¿Este tipo de propuestas se manifiestan en el seno de las artes visuales o en el ámbito del audiovisual, o, por el contrario, tienen un lugar de inscripción en una tierra de nadie, en un espacio entre fronteras? ¿Su emergencia está en sincronía o en desfase respecto de lo acontecido en otros países? ¿Se puede marcar o sugerir algún elemento de diferenciación que nos haga pensar que en la escena nacional estas prácticas significantes pudieron determinar alguna diferencia?

Pues bien, iré por partes. Entre los investigadores hay acuerdo en sostener que el videoarte, en tanto forma de producción artística, nace en la década del 60. Hay consenso, también, en que este contexto de emergencia debe ser eslabonado a las profundas transformaciones culturales —sociales, políticas, científicas, tecnológicas y estéticas— acaecidas en esta década, tanto en EE.UU. como en algunos países de Europa, e incluso en la Argentina.

Se ha acordado en convenir, inclusive, que se pueden establecer como punto de origen del videoarte a nivel internacional dos experiencias artísticas llevadas a cabo, ambas, en 1963, y circunscritas las dos al campo de las artes visuales. Se trata de las ya afamadas acciones de Nam June Paik y Wolf Vostell realizadas en dos eventos Fluxus, organizadas por separado, en distintos países, y mediadas por un lapso de dos meses; aunque aclarando —y en esta aclaración también hay consenso— que se las considera como "manifestaciones prevideográficas"; esto quiere decir anteriores a la aparición de la tecnología video desarrollada a instancias de la televisión y diferenciada de la industria televisiva.

Este último dato sobre la emergencia del videoarte se presenta como paradójico al criterio de algunos investigadores. La paradoja radicaría en que las primeras obras de videoarte que la historia del arte y la del audiovisual reconocen como pertenecientes al campo del arte, y que están fechadas exactamente en 1963, no incluyan el video como medio de creación, porque el video de facto no existía aún como “un medio tecnológico” diferenciado de la industria televisiva, ni tampoco como tecnología y como soporte “expandido al uso popular”. Con estas características, el video aparecerá recién en la escena social a mediados de los 60 (entre 1964 y 1965, la fecha no es precisa) y en general asociado a la documentación y/o duplicación de imágenes audiovisuales.

Me arriesgaría a decir que esta paradoja se presenta si, y sólo si, tendemos a analizar las obras videográficas en función de su dimensión tecnológica —la tecnología video— y sus posibilidades audiovisuales de registro como único determinante, y no en función de un conjunto significativo más amplio. Un conjunto más amplio no sólo evita la posición determinista —un efecto producto de una única causa—, sino que puede poner en tensión las innovaciones artísticas con un campo problemático más vasto, es decir, con un afuera del campo del arte. Pues será de este afuera, de esta exterioridad, de donde los artistas llevarán hacia el ámbito del arte no sólo tecnologías extranjeras sino también prácticas culturales diversificadas que se resemantizarán dentro del terreno artístico.

Esta contaminación de prácticas, de tecnologías y de medios es lo que dará lugar a la emergencia, durante los 60 y 70, de lo que se conoce como manifestaciones tardovanguardistas. Me refiero concretamente al arte de acción, al arte térreo, al arte no objetual, a los entornos y ambientes —por nombrar los más significativos para este análisis acotado—. Dentro de este marco contextual emerge el video como posibilidad expresiva vinculada a diferentes campos de aplicación en las artes visuales.

Plantear el videoarte, y las obras escénicas e inmersivas, en un contexto de emergencia definido por la contaminación de prácticas y de medios —expresivos y tecnológicos— permite establecer relaciones o vínculos tanto externos como internos al sistema del arte; y se evita, asimismo, la tendencia a la clausura, tan del gusto de los análisis sobre arte, que bajo pretexto de una especie de unicidad de la obra termina, en definitiva, desligando toda producción artística del complejo relacional sociocultural en el que se encuentra inmersa.

Entonces, y para avanzar, si tuviera que insertar un plano transversal en la línea cronológica de la historia del videoarte para marcar con él una referencia entre los contextos de emergencia de éste a nivel internacional y local, a ese plano lo ubicaría entre el 63 y el 67. Y lo haría allí por tres motivos. Primero, para marcar una sincronía; es decir, una simultaneidad entre actos de inscripción en las dos escenas: la internacional y la nacional. Segundo, para resaltar similitudes y/o diferencias en las finalidades estéticas y en los recursos expresivos manifiestos en las obras de los artistas extranjeros y argentinos. Y tercero, para insistir en el hecho de que algunas prácticas videográficas que hoy se interpretan vinculadas al amplio campo de las artes electrónicas, como la videoinstalación o el video-objeto, emergen en un espacio entre fronteras: un lugar de sentido en construcción.

2.1. Inscripciones diferenciadas. Artistas, obras y contextos de producción

En los 60 la experiencia empírica con la televisión —en todos los países donde la televisión existía, la Argentina entre ellos— permitía a los sujetos ensayar relaciones nuevas con el espacio, el tiempo y lo distante. Por efecto de la televisualidad y la pantallización de lo próximo y lo lejano, las coordenadas temporoespaciales se comprimen: *la televisión reduce a un segundo la distancia entre... cualquier acontecimiento.*

Las experiencias de los sujetos con la *tele*-visión se vuelven cada vez más intensivas y extensivas, y esto cala hondo en el entramado social. Al mismo tiempo, desde lo social se estructuran nuevas prácticas simbólicas que estarán coligadas a la cultura de la televisualidad. En este marco, un conjunto de prácticas artísticas se orientará a deconstruir ese complejo espacio de sentido.

En el entorno Fluxus, por ejemplo, varios artistas experimentan durante los 60 con tecnología radiotelevisiva y con música. Así, en 1963, Nam June Paik realiza *Exposition of Music-Electronic Television*, en la galería Parnass, en Wuppertal, Alemania.¹ Allí presenta sus *13 Distorted TV Sets* (13 televisores distorsionados o “preparados”). El objetivo era modificar una señal, pero no cualquier señal, sino la que transmite la televisión. Los trece televisores estaban conectados a trece magnetófonos (aparatos que permiten grabar y reproducir sonidos), los cuales actuaban como generadores de frecuencia.² Paik usa esas frecuencias como fuente de información y, a la vez, como productores de ruido que perturba y altera la señal transmitida por la televisión (señal que no es otra cosa que un conjunto de ondas que se propagan por una vía de transmisión —un canal—, las cuales serán decodificadas por un aparato receptor o el televisor). Es decir, con el magnetofón Paik añade información en las entradas de video del televisor, adicionando ruido a dicha señal. ¿Y cuál es la finalidad estética, si se quiere, de tal operación? Desposeer gradualmente a la imagen de sus referencias a la realidad, quitándole su alto grado de iconidad y transformándola en signos abstractos (o de baja iconidad).

¿Por qué esta obra es tan significativamente revolucionaria si la analizamos de forma retrospectiva? Porque a partir de este ensayo Paik comenzará a distorsionar en otros trabajos las dimensiones verticales y horizontales de la señal de video con un generador de señales, alterando el barrido de la imagen. La imagen electrónica, distorsionada —o no—, será la *nueva materia de expresión artística* de Paik. Al respecto de estas experiencias, él mismo comentará, más tarde, que no hizo falta demasiado tiempo para que su obra fuera considerada artística.³ En síntesis, la operación artística de Paik abre un espacio en el campo del arte y desde allí busca territorios de inscripción en algún lugar de dicho campo.

En ese mismo año, también en el marco de un evento Fluxus, Wolf Vostell ejecutará en New Brunswick (New Jersey, EE.UU.), en la granja de George Segal, la acción *El entierro de un televisor*, donde el artista literalmente colocará bajo tierra un monitor. En el 58 Vostell ya usaba televisores e imágenes televisuales en sus ensamblajes.⁴ Durante toda la década, las acciones de Vostell se orientarán a criticar duramente los mensajes de la televisión tanto como el artefacto que hace posible la recepción de esos mensajes; las operaciones de destrucción son literales y no metafóricas: rompe televisores, los envuelve con alambre de púas o los recubre con cemento.

En 1965, Paik realiza su primer video, ya que en ese año aparecen en Estados Unidos las primeras cámaras grabadoras de video —cámara y grabadora forman una unidad portátil; este tipo de cámara es el que se expande a mediados de los 60 al uso social—. Así, en la segunda

1. Cfr. Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, Barcelona, eds. RTVE / Serbal, 1991, p. 30. Se puede consultar también Fricke, Christiane, “Intermedia: happenings, acciones y fluxus”, en *Arte del siglo XX*, segunda parte, Nuevos medios, México D.F., Océano, 2003, p. 588.

2. El magnetofón permitía grabar y reproducir sonido sobre una cinta magnética, mientras que, hacia 1963, no existían para el uso común de la gente cámaras que pudieran grabar y reproducir video. Las cámaras usadas por la industria de la televisión sólo podían capturar imagen, pero no grabar por sí solas; podrán hacerlo recién cuando la casa norteamericana Ampex diseñe el primer magnetoscopio.

3. Cfr. Pérez Ornia, José Ramón, *op. cit.*, p. 33.

4. Cfr. *ibid.*, p. 30.

mitad de los 60, él y otros artistas comienzan a ensayar trabajos manipulando imágenes de video grabadas sobre cinta magnética. Quiero decir, la experiencia no se agota en interferir y manipular sólo señales, sino que se empieza a pensar en el video como *posibilidad de soporte de mensajes artísticos*.

Entonces, en sentido retrospectivo, estas experiencias son importantes porque son las primeras en su tipo. En sentido prospectivo, importan, porque estos ensayos de Paik y Vostell marcarán, para algunos investigadores, dos líneas diferenciadas de trabajo usando materia electrónica como materia expresiva: una que tiende a la exploración del video en relación con los avatares de la imagen electrónica y otra que trabaja en relación con la inclusión/exclusión del televisor como artefacto fetiche, criticando básicamente el contenido de los mensajes de la televisión.

Dicho con otras palabras, serán los investigadores –historiadores, estetas o críticos– los que propondrán estas dos líneas como fundantes, y harán derivar de ellas las sucesivas orientaciones de trabajo de otros artistas, aunque muchas de las experiencias videográficas se manifiesten, en sentido general, como líneas conceptuales que no cesan de divergir de estas primeras experiencias.

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

Efectivamente, será en el marco de las experiencias del CAV donde Marta Minujín correalizará con Rubén Santantonín, en 1965, *La menesunda*, “una ambientación-recorrido que invita al espectador a pasar por diferentes zonas y situaciones”,⁵ caracterizada así por Minujín porque la obra estaba dividida en varios ambientes y era recorrida sobre la base de un itinerario lúdico. Sólo en uno de los ambientes –y hacia el final de una escalera– se ubicaron tres televisores; dos mostraban imágenes de la televisión y el tercero estaba conectado en circuito cerrado a una cámara, lo cual permitía la captura y reproducción de la imagen de los visitantes. Esta utilización del circuito cerrado en una obra artística es una de las primeras realizadas en el mundo, según hace constar Rodrigo Alonso en su excelente ensayo *Hazañas y peripecias del videoarte argentino*. Y coincido con este autor en que sería tal vez exagerado indicar esta experiencia como la primera manifestación de videoarte en el país,⁶ pero sí creo que es referencial, porque nos tiende un puente hacia un campo experimental que tiene como correlato histórico la *révolte* generalizada dentro del arte, en distintos países, durante los 60.

En 1966 Minujín realiza *Simultaneidad en simultaneidad*, también en el CAV. Se trata de un *happening* efectuado en dos jornadas, y en colaboración con Allan Kaprow desde Nueva York (EE.UU.) y Wolf Vostell desde Colonia (Alemania). Cada uno de los tres artistas participantes crearía un *happening* que los otros dos deberían repetir simultáneamente en sus respectivos países. La primera acción, *Invasión instantánea*, consistía en interferir los medios de comunicación sin previo aviso usando el satélite “Pájaro madrugador”. Otra versión es que el resultado

de las acciones simultáneas entre los artistas se comunicaría a los tres países a través del satélite.⁷ En las notas de referencia no queda claro si esto aconteció.⁸

Para la primera jornada, sesenta personalidades de los medios fueron invitadas a asistir al auditorio del Instituto Di Tella para participar del evento que se denominó *Simultaneidad envolvente*. Allí fotografiadas, filmadas y entrevistadas a medida que ingresaban a la sala. Al mismo tiempo se les ofrecía una radio para ser escuchada, y se las ubicaba frente a un televisor para que observaran el desarrollo del evento. Once días más tarde, las mismas personas son requeridas en el mismo lugar, se les enseñan sus fotografías y los films tomados el primer día –proyectados sobre las paredes–, escuchan sus entrevistas en los receptores radiales y en los altoparlantes del auditorio, y miran un programa especial dedicado al evento en los televisores. Al mismo tiempo, se realizan quinientos llamados telefónicos y se envían cien telegramas a espectadores que observan la grabación del evento transmitida por la televisión, con el mensaje “usted es un creador”.⁹

Si prestamos atención nos daremos cuenta de que Minujín construye un ambiente mediático para que opere sobre personas mediáticas. Para ello la artista trabajó con distintas mediaciones tecnológicas (fotografías, films, video, radio, satélite, correo postal, teléfono) que le permitían poner en evidencia la simultaneidad de los medios de comunicación masivos operando sobre la realidad y sobre ellos mismos, una especie de *feedback* mediático, si se quiere. Cabe puntualizar aquí que Minujín hace evidente, al mismo tiempo, la simultaneidad de medios y vehículos expresivos con los que puede trabajar un artista sin necesidad de recurrir a los ya tradicionales.

Al año siguiente, 1967, David Lamelas presentó *Situación de tiempo*, también dentro del marco de las experiencias del Di Tella. El artista había colocado en una sala diecisiete televisores que emitían sólo luz –ya que, ex profeso, no estaban sintonizados en un canal que transmitiera programa alguno–. En contraste casi polarizado con Minujín, el “entorno” que propone Lamelas va a poner énfasis en un espacio de sentido donde lo único que pasa, si se quiere, es el tiempo.

Ese mismo año, 1967, Minujín realiza dos experiencias en el exterior. Una de ellas, *Circuit Super Heterodine*, en la Universidad Sir George Williams, Montreal, Canadá. Según crónica Rodrigo Alonso, se trata de una experiencia para la *Expo 67* de Montreal, donde Minujín publica, unos días antes, una encuesta en el diario local, invitando a los lectores a completarla con el fin de tomar parte en un acontecimiento artístico. Una computadora elige tres grupos de participantes de acuerdo con características comunes, los que, tras concurrir al Youth Pavillon, son distribuidos en tres espacios: el primer grupo entra a un teatro; el segundo, a un espacio llamado “ágora”, desde donde es posible observar a los otros dos grupos, y el tercero espera en la entrada del teatro. El grupo que está en el teatro observa simultáneamente su propia situación, un film, un programa televisivo y lo que están haciendo los integrantes del grupo tres, todo proyectado en las paredes del teatro y transmitido en televisores. El grupo tres mira lo que sucede dentro del teatro y sus propias imágenes, tomadas con una polaroid y proyectadas en las paredes. El segundo grupo sólo contempla lo que sucede a los demás.¹⁰

7. Me resulta interesante acotar en este punto dos datos aportados por Joaquín Dols Rusiñol sobre los años 66 y 67 en su *Historia del audiovisual magnético televisivo: Televisión, TV, video*. Uno, que en 1966 existen ya 106 países con TV en todo el mundo y un total de 190 millones de receptores de televisión, de los cuales el 36% corresponde a EE.UU. Dos, respecto del satélite “Early Bird” / “Pájaro madrugador”, el cual utiliza Minujín en uno de los sucesos de su *happening*. Dols Rusiñol nos informa que éste es el primer satélite de comunicaciones comerciales que se pone en órbita. Cfr. Dols Rusiñol, Joaquín, en Bonet, Eugeni y otros, *En torno al video*, Barcelona, G. Gili, 1980, p. 31.

8. Cfr. <http://www.martaminujin.com>

9. Cfr. <http://www.martaminujin.com>

10. Cfr. <http://www.martaminujin.com>

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

6. Cfr. Alonso, Rodrigo, *Hazañas y peripecias del video arte argentino*, 2005, versión PDF <http://www.roalonso.net/es/pdf/videoarte/incaa.pdf>. Se puede consultar también Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años de video en Buenos Aires*, Buenos Aires, eds. ICI - Centro Cultural de España, 1999, p. 59.

En el ensayo de Alonso se destaca que esta obra también incorpora circuito cerrado de televisión, y además utiliza la computadora como tecnología muy novedosa, lo que la convierte en una de las primeras experiencias artísticas argentinas en incluir tal dispositivo.¹¹

Una vez más, Minujín realiza operaciones conceptuales que tienden a resemantizar espacios y comportamientos del público. Crea una especie de ecosistema, y dentro de él trabaja en función de hacer evidente la posición de sujeto-observador de sus propias acciones.

Otra experiencia de Minujín con la misma estrategia de producción de sentido fue en Nueva York, en la Galería Howard Wise. Se trata de *Minu-phone*, un trabajo donde Minujín vuelve a utilizar circuito cerrado de televisión. En colaboración con el ingeniero Pier Biorn, de los laboratorios de la Bell Company, la artista argentina realiza una pieza que ella define como una "cabina de teléfono electrónica" que produce efectos sensoriales de acuerdo con el número discado: cambios de luces, humo, brisas, ascenso de agua coloreada, deformaciones de la voz, transmisión de la imagen del hablante por circuito cerrado de televisión a un monitor en el piso de la cabina.¹²

Si hacemos un recorte epocal desplegado en los 60 se puede advertir que muchas de las obras que realizan distintos artistas, en varios países, se destacan por su emergencia dentro de un contexto experimental. ¿Y hacia dónde se dirige ese impulso de búsqueda? Por un lado, hacia prácticas artísticas de carácter efímero como las performances, los *happenings*, los ambientes y las acciones. Por otro, pero en sentido complementario, hacia la exploración de nuevos medios, entre ellos las tecnologías de la imagen y la comunicación (TIC) en tanto dispositivo de visión de la cultura de la televisualidad, la cual opera de distintas maneras sobre los sujetos y sus prácticas sociales. En conjunto, se trata de nuevas prácticas y de nuevos medios que no cesarán de fugar y divergir de la estética de la modernidad.

3. Video + escultura

En sentido diacrónico, es en los años 70 cuando comienza a aparecer un desfase entre la escena internacional y nacional respecto del uso del video como medio y como soporte de mensajes artísticos.

En la escena internacional se puede observar un incremento en relación con experiencias artísticas orientadas a trabajar con la imagen electrónica y sus dispositivos de visión. El video se empieza a perfilar como una especie de masa crítica destinada a crear una situación algo inestable dentro del campo del arte.

En la Argentina, por el contrario, las búsquedas no se orientarán en el sentido del trabajo con video. Un factor a considerar es la clausura en Buenos Aires del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, un enclave de experimentación que no fue para nada refractario al trabajo con tecnología. Otro factor objetivo es que la Argentina no se perfila como productora de tecnología sino sólo como consumidora, de ahí que el consumo de tecnología-video se concrete, respecto de otros países, de manera desacompañada en el tiempo. En 1979, por ejemplo, llegarán los primeros equipos de video portátil y de mesa a la Escuela de Arte y Ciencias Cinematográficas de Avellaneda.

Pues bien, unos cuantos ejemplos permitirán corroborar lo antes sintetizado. En el ámbito internacional, un grupo de artistas insiste en investigar diversos trayectos expresivos trabajando con medios electrónicos. El contexto de experimentación de los 70 permitió producir un

cuerpo de obra significativo que, en conjunto, se podría decir que indaga situaciones espaciales y objetuales que se ubican en un punto intermedio entre la escultura y algo que se aleja cada vez más de lo que en general se conoce y se entiende por ella.

En este sentido, uno de los aportes más significativos, a mi modo de ver, es el realizado por Nam June Paik. Se puede citar, para ejemplificar lo que intento puntualizar, la serie *TV Buddha*, desarrollada en distintas versiones durante más de veinte años —desde el 74 hasta avanzados los 90—. Se trata de una secuencia de piezas donde Paik presenta una escultura de Buda enfrentada a uno o varios monitores, los cuales reproducen en circuito cerrado la imagen de la escultura que tienen enfrente. En esta serie, el artista coreano pareciera invitar a los espectadores a reflexionar acerca del estatus del arte utilizando como materia expresiva tres objetos culturales —escultura, monitor y cámara—, subsumidos éstos en una paradójica retroalimentación autocontemplativa. Lleva a cabo la misma experiencia con otros objetos culturales, como en el caso de una escultura que es una réplica en escala pequeña de *El pensador* de Rodin. En estas obras Paik no realiza esculturas, sino que las integra a la obra como medio o vehículo expresivo con igual estatus que el monitor y la cámara.

Otro ejemplo que resulta pertinente es la serie que Shigeo Kubota realiza en homenaje a Marcel Duchamp. En 1976 la artista japonesa presentó tres videoesculturas —así es como ella las bautizó— donde usa como fuente de inspiración estética motivos duchampianos. Una de las más conocidas es *Desnudo bajando una escalera (duchampiana)*. Para esta obra, Kubota produce una construcción volumétrica de contrachapado —de 1,70 x 0,79 x 1,70 m— en forma de escalera de cuatro peldaños; en su interior coloca cuatro monitores y deja hacia el exterior sólo las pantallas. En ellas se visualiza de manera simultánea un video. La cinta muestra una escena que alude al título de la pieza duchampiana, o sea, una mujer que baja desnuda por una escalera. Esta obra es muy significativa, además, porque Kubota interviene sobre las imágenes ralentizando o acelerando el movimiento de la mujer durante el descenso. En conjunto, resulta un objeto entre escenográfico y escultórico, aunque no es específicamente ni uno ni otro.

Otra línea de trabajo es la que explora el artista Bruce Nauman. En 1968 realiza *Live / Tape Video Corridor*, una obra donde coloca dos monitores al final de un pasillo angosto construido para la ocasión. El espectador, para llegar a los monitores, debe atravesar el pasadizo, al tiempo que una cámara captura la imagen de esta itinerancia y la reenvía al monitor. Una vez allí puede observar en uno de los monitores que, al contrario de lo que se espera, su imagen, en vez de aumentar, disminuye de tamaño. El otro monitor sólo muestra el pasillo sin ningún sujeto que lo transite. Este tipo de propuestas llama la atención porque también se encuentra a mitad de camino entre una experiencia ambiental y un ensayo videográfico, donde el observador es observado observándose.

Estos tres casos, seleccionados entre varios, intentan focalizar la mirada en líneas de trabajo que integran la imagen electrónica al campo de experimentación de las artes visuales pero, al mismo tiempo, estos ejemplos sirven para desplazar la mirada hacia un territorio del arte cuyo espacio de sentido se encuentra en construcción y a medio camino entre lo escultural, lo escenográfico y lo audiovisual.

Ahora bien, mientras en otros países los espacios de investigación proliferan durante los 70, en la Argentina, en cambio, se clausura el CAV del Instituto Di Tella de Buenos Aires, lugar que se caracterizó durante los 60, como ya se puntualizó varias veces, por su capacidad de apertura y estimulación para la experimentación con cualquier material como vehículo expresivo.

Si bien a fines de la década se inaugura el CAyC, Centro de Arte y Comunicación, dirigido por el crítico Jorge Glusberg, que promovía tanto el arte de vanguardia como el trabajo con video, no se registran durante los 70 experiencias videográficas más allá de aquellas de corte

11. Alonso, Rodrigo, *op. cit.*, 2005, versión PDF.

12. Cfr. <http://www.martaminujin.com>

documental efectuadas sobre registro de obra de los artistas vinculados a dicho centro –que no es pertinente analizar aquí por el tipo de enfoque que intento desarrollar–.

Será recién hacia 1978 cuando una obra realizada por Margarita Paksa pueda ofrecer un punto de enlace entre la escena nacional y la internacional. Esta obra, además, permite eslabonar el uso del video con una experiencia artística de neto corte conceptual.

Efectivamente, Paksa presentará un trabajo con video que al día de hoy resulta paradigmático para los investigadores, porque sobrevive la copia de una cinta de 9 minutos que, como testimonian Taquini y Alonso, formaba parte de la "instalación" *Tiempo de Descuento, Cuenta Regresiva, la Hora 0*, presentada en el marco de las Jornadas de la Crítica realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en el 78.¹³

Esta cinta da cuenta de una obra en la que una persona corre en un espacio, y a la par de ella se puede observar un monitor donde se visualiza una escena grabada en video donde otra persona realiza la misma acción. Pero la cinta nos informa, además, de que dentro de la escena nacional esta artista usa la tecnología video de un modo menos lúdico y más conceptual. Se podría decir que Paksa usó como recurso expresivo la redundancia –tanto en la acción como en la imagen–, logrando con su obra una especie de pleonasmismo visual.¹⁴ En síntesis, se puede observar con estos ejemplos que, en las dos escenas, la incorporación de video se presenta como la punta de iceberg de una problemática más extensa, la cual tiene que ver no sólo con el video como vehículo de expresión dentro del campo audiovisual, sino también con nuevas prácticas dentro del campo de las artes visuales destinadas a producir otros efectos de sentido.

Frente a ello, una parte de la crítica se inclinará por diluir las diferencias en lo ya conocido, quiero decir, si la estructura es tridimensional y hay video, se clasificará como perteneciente al campo escultórico –aunque una parte del análisis de la obra se efectúe desde el lenguaje audiovisual–. Mientras que otro sector, por el contrario, buscará diseñar herramientas interpretativas nuevas para entender cómo se han instalado de modo *diferencial* estas manifestaciones dentro de una estructura determinante, la cual no responde enteramente a los parámetros estéticos de la modernidad ni a las categorías artísticas del modernismo, entendidas éstas como disciplinas autónomas y diferenciadas.

4. Por una expansión semántica del campo de la modernidad Desterritorialización y reterritorialización de las prácticas artísticas

A mi criterio, la propuesta realizada por la teórica norteamericana Rosalind Krauss respecto del tema de la modernidad y las categorías artísticas es bastante pertinente y puede ayudar a avanzar en este análisis.

En su ensayo titulado *La escultura en el campo expandido*, publicado a fines de los 70, Krauss se propone hacer evidente una serie de rupturas formales y conceptuales dentro del campo estético de la modernidad a partir de una analítica deconstructiva realizada en función de un conjunto de prácticas artísticas que, entre los 60 y los 70, dejaron de responder de una manera u otra a la lógica que subyace al arte de la modernidad.¹⁵

13. Cfr. Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *op. cit.* p. 11.

14. En retórica, un pleonasmismo es una figura de construcción que consiste en emplear en la oración uno o más vocablos innecesarios para que tenga sentido completo, pero con los cuales se añade expresividad a lo dicho, p. ej., *lo vi con mis propios ojos*. Diccionario de la Real Academia Española.

15. Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en Foster, Hal, y otros, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1984, pp. 59-74. [El ensayo se publicó por primera vez en la revista *October*, n° 8, primavera de 1979].

Frente a obras de arte térreo y *land art* –realizadas en el espacio abierto de la naturaleza– u obras concretadas en un entorno arquitectónico con dispositivos trampa de video como las propuestas por Bruce Nauman –pasillos con monitores–, un sector de la crítica se esforzará por disminuir la alteridad de las propuestas y las englobará dentro de la categoría escultura.

De cara a esta operación crítica bastante reductiva, Krauss sostiene que una categoría –como es el caso de las categorías artísticas– no puede ser infinitamente maleable. Y argumenta que algunas operaciones desde la crítica han trabajado al servicio de esta manipulación, extendiendo categorías como pintura o escultura de tal modo que dentro de ellas se pueda incluir cualquier cosa. Krauss vincula este modo de proceder de la crítica de su país con un historicismo encubierto donde "lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado", de tal modo que este historicismo "actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia".¹⁶

En realidad, dice Krauss, se sabe que una categoría es un concepto que se usa por convención, y toda convención está históricamente condicionada. Y se sabe, además, que en el caso de la escultura, si bien puede aplicarse a diversas situaciones, la categoría en sí no está abierta a demasiados cambios. Porque cuando más intentamos salvar el término "escultura" vinculándolo a aquello que no es, más lo oscurecemos; y de ello resulta que terminamos definiéndolo con un "ni" (ni una cosa ni la otra).¹⁷

Frente a esa especie de vacío ontológico, Krauss realizará una serie de operaciones lógicas, las cuales le permitirán expandir el campo de la escultura en el marco de unos determinantes culturales que llamará posmodernos, entendiendo el posmodernismo como una instancia de resistencia dentro del mismo modernismo.

Pero hay algo singular en la analítica de Krauss que me interesa señalar, y es el hincapié que ella hace en dos rasgos implícitos en la descripción del nuevo campo: uno de ellos está relacionado con las prácticas artísticas; y el otro, con el medio. La práctica posmoderna, propondrá Krauss, "no se define en relación con un determinado medio: escultura, sino en relación con operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio [...] puede utilizarse".¹⁸

Los artistas se permiten recurrir a múltiples medios como operadores de significancia, incluso a aquellos que son extranjeros al campo, como tierra, espejos, televisores, video, etc., pero también recurren a la escultura.

Además, en tanto operadores de prácticas, los artistas pueden situarse en distintos puntos del campo, desterritorializando constantemente su *praxis*. Los artistas, en el campo expandido trazado por Krauss, tienen un recorrido nómada, pero siempre dentro del territorio: el campo marca un límite de múltiples posibilidades, aunque éste sea al mismo tiempo finito.

Ya no cabe preguntarse, entonces, si los artistas son sólo escultores o sólo videastas, porque no existe esencia alguna que los defina ni por su *praxis* ni por los medios. Ambos, *praxis* y medios, se recombinan constantemente en el posmodernismo: hay expropiación de medios y recombinación de códigos de un sistema expresivo a otro. Del video a la escultura y viceversa, como vimos en el caso de Paik y Kubota.

En el campo que describe Krauss, la escultura ya no es un término medio –un ni–, sino un término más en la periferia de un campo lógicamente expandido. Y es en esa periferia donde ella va a colocar otras tres categorías genéricas que actúan al lado de la escultura: *em-*

16. Cfr. *ibid.* pp. 59-60.

17. No es una cita textual, sino una síntesis de las argumentaciones de Krauss.

18. *Ibid.* p. 72.

plazamientos señalizados (las operaciones realizadas entre no-paisaje y paisaje); construcción-emplazamiento (las formalizadas entre paisaje y arquitectura) y estructuras axiomáticas (las practicadas entre arquitectura y no-arquitectura). A mi modo de ver, esta analítica de Krauss permite entender el lugar que ocupan en el campo de producción artística una serie de operaciones prácticas y conceptuales que hoy llamamos "instalacionales".

Entonces, y de cara a esta expansión semántica, ¿cómo habría que leer las nuevas operaciones artísticas que, a partir de los 70, establecen cruces territoriales entre artes del tiempo como el video y artes del espacio como la escultura y los entornos?

En primer lugar hay que asumir que las rupturas en el campo del arte no sólo son deseables, sino también posibles, es decir, acontecen. En segundo lugar, que las categorías son conceptos históricamente condicionados, que si bien son flexibles y operativos en un momento histórico pueden resultar inoperantes en el marco de otra coyuntura. Tercero, que si algo viene a inscribir el video en el terreno del arte, ese algo refiere a que el videoarte no se deja catalogar bajo el principio modernista de categorías autónomas y diferenciadas.

Por ello, resulta más operativo pensar en función de categorías siempre en proceso, acorde a la lógica de interconexión de las prácticas videográficas dentro de las prácticas artísticas posmodernas. Interconexión que no puede pensarse definida bajo los parámetros puristas y lineales de la modernidad, sino más bien articulada a una "lógica nomádica" –deleuziana, si se quiere– donde la *praxis* individual, la de cada artista, va ocupando sucesivamente lugares diferentes dentro de un campo artístico cuyos determinantes culturales han variado sustancialmente en los últimos cuarenta años.¹⁹

Un ejemplo interesante para citar en este punto es la exposición *Video-escultura en Alemania desde 1963*, pues reunía dieciocho obras de videoescultura y videoinstalación desarrolladas en Alemania desde ese año. El objetivo del curador Wulf Herzogenrath era integrar el video al campo general de las artes visuales y reflejar, asimismo, el rol crucial del objeto, en cuanto destinatario del gesto artístico, en los comienzos de la historia del videoarte en ese país. La muestra se presentó en la Argentina en septiembre de 2003 en el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), y fue organizada por el Instituto para las Relaciones con el Extranjero, en cooperación con el Goethe Institut y el Malba.

5. El video actuando como bisagra

En los 60 y 70 el videoarte se manifiesta en la escena local como puntos emergentes. En realidad, será recién en los 80 cuando la práctica del videoarte buscará crear espacios de inscripción. En esa búsqueda, el video actuará como elemento bisagra que articulará la *praxis* videográfica a distintas prácticas artísticas a través del video-documental, el videoarte, la videocinta, etc.

Hacia finales de la dictadura, ingresará al país una gran variedad de equipos y tecnología video que inundará el mercado, y debido a una situación cambiaria favorable de nuestra moneda en relación al dólar muchas personas acceden a esos equipos importados; así, el video

invadirá la vida social, doméstica y cultural. Esto permitió distintos ensayos en diversos campos de aplicación: para uso didáctico, como cine electrónico o como propuesta experimental para programas de televisión.²⁰ En los 80, entonces, surge una generación de videastas que vincula el trabajo creativo con video al campo audiovisual, y será hacia mediados de la década cuando se delinearán una nueva relación dialógica entre artes visuales y videoarte.

Según Taquini, a principio de los 80 aparece una "primera generación de videastas" que proviene de áreas muy diversas, aunque en general no del campo de las artes ni de la música experimental. Ello explica, tal vez, que la tendencia de esta generación se haya inclinado a explorar las posibilidades expresivas y narrativas del video en el área documental y ficción; buscando, básicamente, dos espacios de inscripción: uno, en la televisión, a través de programas experimentales educativos o culturales en general; otro, en el ámbito del cine, aunque también en un circuito experimental, donde el formato privilegiado es la videocinta, y las modalidades de presentación, el video independiente y el videoarte.

Entre mediados y fines de los 80 la escena del video, centrada en Buenos Aires, se reordena a través de una nueva trama de agentes, actores e instituciones. En 1985, Graciela Taquini comienza a trabajar en el Área de Artes Plásticas del Centro Cultural General San Martín de Buenos Aires para organizar desde allí la actividad de cine y video, que se concretará en principio con exhibiciones de materiales de embajadas. Hasta el día de hoy, Taquini sigue desarrollando una tarea sin pausas como gestora y curadora de actividades vinculadas a las artes electrónicas.

En 1986 se realiza el Primer Festival de Video JVC, que acertadamente califica Taquini como "acontecimiento bisagra" en la escena nacional, ya que exhibe una producción muy significativa en formato video que, evidentemente, empezó a necesitar un espacio de reconocimiento y un lugar de visibilidad.

En 1988 se crea el ICI de Buenos Aires (Instituto de Cooperación Iberoamericana), que se proyectará en el tiempo como un enclave del videoarte. Las actividades culturales de este centro estarán orientadas a promover visionados y muestras de videoarte que concitarán la atención de numeroso público; al mismo tiempo se creará una videoteca pública dedicada específicamente al videoarte. En 1989 el ICI inicia las muestras *Buenos Aires Video*, las cuales se sostendrán con gran éxito en el tiempo.

Por su tarea de gestión cabe destacar, también, a dos figuras relevantes del ICI, Carlos Trilnick y Laura Buccellato. Ambos actuarán como eslabones articuladores del videoarte con las artes visuales en el período de posdictadura. Trilnick regresa a la Argentina desde Israel y se sumerge de inmediato en la actividad de producción y gestión de videoarte. Será también Trilnick uno de los primeros artistas que orientarán parte de su producción hacia las videoinstalaciones, ya desde 1987.²¹

En 1989, dos instituciones, el Servicio Cultural de la Embajada de Francia, junto con el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA, serán –según Taquini y Alonso– uno de los principales productores del Festival Franco-Latinoamericano de Videoarte, que organiza Jorge La Ferla.²² Asimismo, el Goethe Institut de Buenos Aires será otra de las instituciones extranjeras promotoras de intercambios con el *Video Fest* y también de muestras de videoarte.

La Ferla, por su parte, no ha dejado de impulsar desde 1989 hasta el día de hoy el intercambio de ideas entre reconocidas personalidades vinculadas a la *praxis* videográfica y a la

19. Estas consideraciones sobre "categorías móviles" fueron expuestas en octubre de 2003 como contribución a la conferencia *Reflexiones y miradas sobre el videoarte: de la cinta al objeto*, coordinada por Graciela Taquini (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires). Compartí el foro con Enrique Aguerre (Museo de Artes Visuales de Uruguay) y Andrés Denegri (Universidad Tres de Febrero, provincia de Buenos Aires). La conferencia fue organizada por el Área de Educación y Acción Cultural del Malba - Colección Costantini, en el marco de la muestra *Video-escultura en Alemania desde 1963*, exposición curada por Wulf Herzogenrath y organizada por el Instituto para las Relaciones con el Extranjero (ifa), en cooperación con el Instituto Goethe y Malba - Colección Costantini.

20. Cfr. Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video*, Buenos Aires, eds. ICI, 1993, pp. 24-25.

21. Cfr. Taquini, Graciela, *op. cit.*; Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *op. cit.*; La Ferla, Jorge (comp.), *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI - Programa de Estudios Internacionales / EFT - Espacio Fundación Telefónica / CPER - Centro Cultural Parque España de Rosario, Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

22. Cfr. Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *op. cit.*, pp. 20-22.

teoría crítica del ámbito nacional e internacional. A propósito de estas interacciones, también ha ideado numerosas publicaciones en las cuales reúne un importante número de artículos y ensayos dedicados a reflexionar sobre los lenguajes audiovisuales. Cabe destacar aquí la serie de los *VideoCuadernos*, que comienzan a aparecer en 1991, y luego, en la segunda mitad de los 90, la serie de compilaciones con aportes crítico-reflexivos que publicará a través del Centro Cultural Rojas de la UBA.²³

Queda claro, pues, que será recién hacia finales de los 80, y en un contexto mucho más estimulante, cuando se vuelva a entrecruzar la práctica videográfica –vinculada hasta entonces al audiovisual– con otras prácticas artísticas. A la par de los videastas se consolidarán, pues, los videoartistas.

Será esta nueva generación, entonces, la que se permitirá desterritorializar y reterritorializar la *praxis* videográfica del terreno del audiovisual. Por ello, a medida que los analistas buscan la especificidad del video en un campo o en el otro, más se alejan de encontrarla. El video se escapa como agua entre las manos. Porque, y permítaseme insistir, la lógica de interconexión no debe pensarse con la lógica del migrante sino más bien articulada por la lógica nómada; dicho en palabras de Toynbee, “nómadas son los que no se mueven, se convierten en nómadas porque se niegan a partir”.²⁴ Se trata, pues, de un traslado dentro del mismo territorio –en este caso, el del videoarte–, aunque ocupando los videoartistas, sucesivamente, lugares diferentes dentro de una misma región. Si aceptamos esta lógica debemos aceptar también que los contextos culturales de nuestro país y del mundo han cambiado sustancialmente, y que los desarrollos tecnológicos no determinan pero sí modelan las prácticas culturales.

Ahora bien, a fines de los 80 el concepto de “instalación” ya propiciaba un espacio de sentido donde la lógica de interconexión de prácticas y medios era posible. Y la obra de Carlos Trilnick sirve de nexo para referenciar en el ámbito nacional lo que ya venía aconteciendo en otros países. Un recorrido cronológico por la escena nacional permite corroborar lo antes expuesto.

En 1985, el Grupo Accer (Andrés Guibert, Adriana Franco, Micaela Patania y Carlos Trilnick) presenta en la galería del Centro Cultural San Martín *Ascenso - Descenso - Realidad - Ilusión*, una obra instalacional con videoperformance. Esta experiencia grupal se repite con *Elipsis* en el Centro Cultural Recoleta, en 1988, durante las IX Jornadas Internacionales de la Crítica.²⁵

Entre 1987 y 1992 Trilnick realiza tres videoinstalaciones. En el 87 participa de la muestra *Instalaciones* en el Museo Sívori de Buenos Aires con la obra *Ciudad satélite*. En el 90 presenta *Campo de la llama* en el CAyC. En el 92 hace lo propio con *Aguas* en las XIII Jornadas de la Crítica. Y en el 93 presenta *Qosco la cabeza del tigre* en el Museo Emilio Caraffa de Córdoba, en el marco de *El día electrónico*.²⁶

Durante este período Trilnick curará varias muestras de videoarte y, al mismo tiempo, participará en importantes muestras y festivales de videoarte en Argentina, España, Uruguay, Chile, México, Francia y Alemania, entre otros.²⁷

Los primeros años de la década del 90 evidenciarán un gran auge en la producción de videoarte. Asimismo, se afianza el concepto de “videoinstalación” como formato de exhibición y como género bisagra entre instalación y videoarte.

23. Para algunos investigadores del interior del país, como es mi caso y el de muchos otros, los *VideoCuadernos* significaron uno de los primeros intentos de redistribuir de forma más horizontal –en el ámbito nacional– la circulación en clave crítica de ideas puestas en juego respecto de las estéticas del videoarte.

24. Citado por Deleuze, Gilles, en *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, p. 219.

25. Cfr. Taquini, Graciela, *op. cit.*, p. 31.

26. Cfr. catálogo de *El día electrónico: Arte y tecnología en el Museo Emilio A. Caraffa*, junio de 1993.

27. Cfr. La Feria, Jorge (comp.), *Carlos Trilnick*, *op. cit.*, pp. 212-215.

En este marco se realizan obras videoinstalacionales con características varias; algunas, más emparentadas con lo escenográfico, donde el monitor se presenta al desnudo o travestido bajo distintas formas objetuales, y donde el video se trabaja desde una narrativa también variada. En ciertas obras, el video se autorreferencia –la imagen electrónica habla de su propia constitución–; en otras, la imagen electrónica se articula con el espacio real, y ambos actúan como materia significativa de la obra. En estos casos, algunas piezas se presentarán al espectador como inmersivas, y en otros, el espacio de expectación seguirá segregando al espectador de la obra. Dicho con otras palabras, se abre en nuestro país un gran abanico de posibilidades expresivas y narrativas a partir del trabajo con la imagen electrónica; y al mismo tiempo se vuelve a entrar en fase sincrónica con la producción internacional vinculada al videoarte.

Por último, el único desfase que pone en evidencia el videoarte local es, antes que nada, tecnológico. Pero opino que este destiempo tecnológico de principio de los 90 producirá diferencias *diferenciadoras*, no tanto en el plano de la expresión sino en el del contenido de las obras. Se trata de contenidos no miméticos, es decir, inscriptores de diferencias.²⁸

Ahora bien, que modernidad, capitalismo y nuevas tecnologías vayan de la mano no quiere decir que el desarrollo de estos procesos en América Latina corra parejo. Antes que emparejados y semejantes, los procesos son diferentes y desiguales, y los resultados, asimétricos. La mayoría de la literatura crítica latinoamericana acuerda en que en América Latina los procesos de modernidad son *discontinuos, diferidos y diferenciados*.²⁹

Uno de los pensadores que puede ayudar a acotar el sentido de la discontinuidad o “no-contemporaneidad” de la modernidad en América Latina es Jesús Martín-Barbero. Este analista sostiene que hay que deslindar la idea de “atraso constitutivo” como clave explicatoria de la diferencia cultural, y poder pensar la diferencia en otra clave que permita romper con el modelo ahistórico y culturalista.³⁰ Este aporte me permite avanzar porque despeja dos interrogantes, a saber: cómo irrumpen las nuevas tecnologías de la imagen y la comunicación en la Argentina, y en qué procesos se inscriben.

Se trata, antes que nada, de buscar diferencias en la discontinuidad –dice Martín Barbero– que “no se reduzcan a imitaciones” de matrices o moldes culturales; y de pensar, al mismo tiempo, “una diferencia que no se agote en el atraso”, pues ambas vertientes son muchas veces el lugar desde donde se aborda esta problemática. En este contexto, pensar las nuevas tecnologías implicaría al menos dos cosas: primero, “que las tecnologías no son meras herramientas transparentes, y no se dejan usar de cualquier modo”; son, en última instancia, la materialización racional de una cultura y de “un modelo global de organización del poder”. Segundo, y he aquí lo más interesante de su conclusión, que el rediseño es posible; “la clave está en tomar el original importado como energía, como potencial a desarrollar a partir de los requerimientos de la propia cultura”.³¹

En el caso de la mayoría de los artistas argentinos la no-contemporaneidad entre el desarrollo de las nuevas tecnologías y su apropiación y uso permitirá desarrollar poéticas bastante dife-

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

29. Entre los autores consultados se encuentran Nelly Richard, Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini y George Yúdice (sobre las posiciones de los dos últimos se puede ver García Canclini, Néstor (comp.), *Cultura y pospolítica: El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Colección Claves de América, 1995.

30. Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1998, 5ª ed., p. 165 [1ª ed. 1978, Barcelona, Gustavo Gili].

31. *Ibid.*, p. 201.

renciadas no sólo en el sentido de una resignificación del potencial a desarrollar, sino también en el de delinear una posición propia respecto de la problemática de las mediaciones del arte en maridaje con las nuevas tecnologías de la imagen y la comunicación (NTIC).

6. Propuestas escénicas e inmersivas dentro de las poéticas electrónicas de los 90

Algunos analistas sostienen que el potencial del videoarte y las poéticas electrónicas en general es enteramente dependiente del desarrollo de las NTIC. Mi punto de vista, por el contrario, es más solidario con las ideas de Arlindo Machado, quien argumenta que las poéticas tecnológicas se basan generalmente en un uso a contrapelo de la productividad programada de la herramienta —software y hardware—. O, lo que es lo mismo, los artistas no se someten a la lógica del instrumento y tuercen los medios y los modos que la industria tecnológica ha dispuesto para los artefactos, sus usos y apropiaciones.

Cuando Machado se interroga (1990; 1993; 2000) sobre la doble relación del artista con el arte y del artista con la tecnología, plantea dos cuestiones que me interesa puntualizar aquí: por un lado, que no es tarea fácil identificar la naturaleza del trabajo del creador en un mundo centralizado por “máquinas de producción simbólica”; por otro, que se suele identificar “esa naturaleza” con las “posibilidades” de un medio técnico de expresión, ya sea el medio una cámara fotográfica o de video, un sintetizador de sonido o una computadora.³²

¿Por qué hago eje en esto? Porque Machado, en su recorrido argumentativo, hace acertadamente hincapié menos en las *posibilidades* de las nuevas máquinas que en las *potencialidades* de los artistas. Saca el árbol para dejarnos ver el bosque. Despeja la idea —tan arraigada cada vez que se habla de las tecnologías— de las *potencialidades ya inscritas en el dispositivo técnico* (posibilidades de códigos específicos del medio) para hacernos ver el lugar donde realmente debemos buscar las operaciones de reinscripción. Hay que rastrearlas, pues, en el reencauzamiento operado por los artistas a partir de las distintas actitudes críticas observables en sus prácticas y discursos. Es decir, deben ser buscadas en la productividad de las distintas poéticas electrónicas y no en la productividad programada del medio o del instrumento; y la búsqueda se debe realizar dentro del “arsenal de recursos significantes” a los que pueden recurrir los artistas a partir de la expansión de los medios electrónicos y digitales.³³

Análisis como los de Machado permiten pensar algunas de las diferencias que imponen los giros conceptuales y retóricos de las nuevas poéticas tecnológicas. Giros que, si bien contemplan las distintas condiciones técnicas de los medios de producción de imágenes, pueden ser desplazados, en y por el análisis, hacia una interpretación estética, que pone énfasis en las operaciones conceptuales y retóricas de los artistas.

Este rodeo sirve para reintroducir transversalmente la problemática no sólo del video entre las artes, sino también de la relación dialógica entre arte y NTIC dentro de las poéticas electrónicas.

Las obras escénicas y/o inmersivas vinculadas a las artes electrónicas, como son las videoinstalaciones o las instalaciones interactivas, abren un campo de investigación que también pone en suspenso formas fijas de interpretación. La eclosión en los 90 de estos formatos de

exhibición en nuestro país puso al público y a la crítica en un estado de reflexión y cuestionamiento constantes.

Frente a ello, se publicará a fines de los 90, y a instancias del ICI, una cronología sumamente completa sobre el estado de situación del videoarte en la Argentina. Este trabajo de investigación, a cargo de Rodrigo Alonso y Graciela Taquini, es hasta la fecha uno de los pocos emprendimientos de tarea historiográfica y de archivo donde se puede rastrear la línea de producción de videoinstalaciones en nuestro país. En el apartado “Formas expandidas en torno al video”, Alonso y Taquini describen un número importante de exhibiciones realizadas en museos y centros culturales de la capital argentina, así como en Córdoba, Tucumán y Rosario.³⁴

En la detallada cronología trazada por los autores se puede comprobar que entre 1990 y 1993 se produce en la capital de nuestro país un gran número de visionados, encuentros y muestras de carácter nacional e internacional organizados por el ICI, el Instituto Goethe, la SAVI (Sociedad Argentina de Videastas, creada en el 90) y el Espacio Giesso, entre otros. Asimismo, se comienza a fomentar el intercambio de realizadores entre la Argentina y el extranjero.

Cabe destacar asimismo la presencia en nuestro país, en el 92, de Ramón Pérez Ornia, quien exhibe en el ICI *El arte del video*, impresionante serie documental realizada para la televisión española. Se puede comprobar en la publicación homónima que la serie se basó en un cuidadoso estudio historiográfico y estético del trabajo con video en el campo de la creación artística, para el cual se consultó a un gran número de especialistas y artistas.

Entre los eventos realizados en Buenos Aires durante los primeros años de la década del 90, no puede dejar de mencionarse la muestra *Video arte internacional*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes entre el 30 de noviembre y el 22 de diciembre de 1990. El Museo, junto a la Asociación de Críticos de Arte, logra cristalizar una propuesta que reúne una gran cantidad de videos y videoinstalaciones. Entre ellas, *Video-relax*, de Sara Balestra; *Recta*, de Ernesto Ballesteros; *La fábrica*, de Guillermo Conte; *Videus*, de Gaspar Glusberg y Daniel Pardo; *Cosecha negra*, de Fabián Hofman; *Cuentas de vidrio*, de Silvia Rivas; *Viajando por América*, de Carlos Trilnick; *El bosque*, de Nicolás Urriburu, y *Al encuentro del tiempo perdido*, de Luz Zorraquín.³⁵

En 1993 se publica, en el número 2 de la revista *Espacio del Arte*, la primera de un total de tres notas firmadas por Jorge Glusberg donde se arriesgan algunas definiciones sobre instalación, todo ello a propósito de las muestras realizadas en las Salas Nacionales de Cultura y en el Museo Nacional de Bellas Artes.³⁶ Algunas de las obras instalacionales analizadas y promocionadas por Glusberg incluyen video; entre ellas, *Pescadores*, de Zulema Maza; *Bajo esta luz*, de Fernando Fazzolari; *Cómo contarle la historia de la pintura argentina a una vaca muerta*, de Alfredo Prior; *Tenga usted también su propio hijo*, de Diego Gravinese, y *Todo el amor*, de María Luz Gil.

En la primera mitad de los 90, distintos espacios de exposición albergarán videoinstalaciones. La mayoría de las obras ostentan una modalidad de exhibición menos vinculada a lo inmersivo que a lo escenográfico; ello se debe a que los artistas apelan a monitores de TV como lugar de enunciación de la imagen electrónica, ya se trate de obras con videos monocal o multicanal. No necesariamente se trabaja en espacios oscurecidos, pues el uso de monitores permite visulizar una imagen bastante clara. Se recurre a la penumbra sólo cuando se quiere resemantizar el espacio de la sala como un lugar acotado por la relación dialógica con la imagen electrónica.

32. Cfr. Machado, Arlindo, *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993, pp. 14-15. Del mismo autor se puede consultar también *A arte do vídeo*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, y *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas electrónicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas - UBA, 2000.

33. Dice Machado: “El artista de la era de las máquinas es, como el hombre de ciencia, un inventor de formas y procedimientos, él permanentemente reencauza las formas fijas, las finalidades programadas, la utilización rutinaria, para que el estándar esté siempre en cuestionamiento y las finalidades bajo sospecha”. *Ibid.*, 1993, p. 15.

34. Cfr. Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *op. cit.*, pp. 35-45.

35. *Ibid.*, p. 88.

36. Cfr. Glusberg, Jorge, “El arte de la instalación en las salas nacionales de cultura” en revista *Espacio del Arte*, año 1, n° 2, 1993; “Lugar creador y lugar creado (Instalaciones en el Museo Nacional de Bellas Artes)”, en *Espacio del Arte*, año 2, n° 3, 1994; “Instalaciones III”, en *Espacio del Arte*, año 2, n° 5, 1995.

La itinerancia de las obras estará en mayor o menor medida pautada para el espectador, no necesariamente los artistas argentinos diseñan estrategias a priori para el recorrido de las obras. La dimensión temporal de las piezas y el tiempo de expectación estarán regidos, generalmente, por el encadenado sin fin de videos de corta duración en cintas *endless*, aunque no todos los aparatos videoreproductores de la época tenían incorporada la función *repeat*, que permitía rebobinar automáticamente la cinta y comenzar de nuevo la reproducción.

En la Fundación Banco Patricios también se realizarán varias videoinstalaciones, tanto individuales como colectivas. Cabe mencionar *Los pueblos quieren saber de qué se trata*, de Jaime Davidovich (1992); *Lo bueno y lo bello*, de Sabrina Farji (1993); *De la misma sangre, distinto color*, de Alfredo Portillos (1994), y la primera versión de *Huella* (1996), de Gustavo Romano —otra versión fue montada en 1998 en el Centro Cultural Recoleta—. En septiembre del 94 se inaugura en el ICI la muestra colectiva *Lo falso, lo virtual, lo real*, que incluye las videoinstalaciones *El dulce efecto anti-TV*, de Carlos Lasallete; *Recordando el futuro*, de Jaime Davidovich; *Video cornisa* y *Yo era zurdo*, de Luis Campos. En el Museo Renault también se exhiben varias videoinstalaciones en el 95, en el marco del I Festival de Video y Artes Electrónicas; participan Gustavo Romano, Liandro Carvalho, Luis Campos, Anna-Lisa Marjak y Marta Ares.³⁷

Davidovich y Campos han recurrido con frecuencia al uso de varios monitores para replicar imágenes. En la obra *El ego-sillón videográfico* (1994) Campos replica la figura del espectador, sentado en un sillón de monitores que le devuelven su propia imagen; por su parte, Davidovich trabaja con una torre de cuatro monitores en *La tierra prometida* (1995).

En 1994, cuando aparecen los proyectores de video —principalmente en Buenos Aires—, los artistas comenzarán a oscurecer totalmente las salas para la exhibición de sus obras; al mismo tiempo, se empezará a proyectar imágenes sobre todo tipo de superficies y objetos. La modalidad de exhibición se presenta más inmersiva, pues la relación con la imagen electrónica se establece menos como una puesta en escena de la imagen en un entorno ambiental que como una puesta en abismo de una escena.

Con el proyector de video mucha de la obra en videocinta queda liberada de una modalidad expositiva vinculada al monitor. En otras latitudes, ya aparecen a principio de los 90 las grandes proyecciones, y es el comienzo de una nueva manera expositiva que, según Brea, puede denominarse *screen art*.³⁸

Obras como las de Gustavo Romano permiten ejemplificar parte de lo antes expuesto. En *Network* (1994), recurre para el montaje de la instalación a ocho monitores unidos a través de caños de plástico en los que corazones digitales viran del azul al rojo con el sonido de una respiración procesada por computadora, mientras que en *Narciso*, presentada el mismo año en el ICI, ya usa proyector de video. En esta pieza, la figura de un corazón se proyectará sobre un recipiente lleno de un líquido rojo sobre el cual caerá, en forma esporádica, una gota que ondulará levemente la imagen.

Este artista ha buscado, en distintos momentos de su producción, crear efectos de sentido a partir de proyecciones sobre objetos diseñados para tal fin, como sucede en *Espejos* (1997-2005) y *Acuario* (2004). La primera obra presenta una plataforma octogonal de 5,1 metros de ancho por 40 cm de alto, por donde los espectadores pueden caminar, la cual delimita un espacio interior de 3,5 metros de ancho, en el que se ha vertido agua hasta llegar a 10 cm del nivel del piso. Sobre el líquido se proyecta la imagen de la sombra de un Hércules sobre aguas que corren. El sonido

es el de los motores del avión, la cabina y la campana de salto. Romano trabaja en esta pieza con computadora, proyector, cuatro canales de video, cuatro canales de audio y sensores. En *Acuario*, en cambio, la proyección de un video monocal se realizará en una caja de vidrio espejado, y al mirar el espectador a través de las paredes del vidrio verá la imagen de agua de mar en continuo movimiento reflejada al infinito.³⁹

La obra de Marta Ares se destaca también, desde 1994, por la implementación de proyecciones, que crean espacios más bien escenográficos; la artista trabaja en este sentido en *Corporal (dilación)* (1994) y ... *entonces la piel se derrama...* (1995).

No sólo en Buenos Aires se registra un gran número de obras videoinstalacionales desde principio de los 90; en el interior del país también comienza a hacerse visible un interés por desarrollar diferentes experiencias con narrativas visuales vinculadas a las prácticas electrónicas.

En 1993, en el Museo E. Caraffa de Córdoba se realizará *El día electrónico*, una muestra de arte y tecnología bajo la curaduría de Daniel Capardi. Según nos informa el catálogo de referencia, se presentaron seis programas retrospectivos de videocreación nacional con obras de Andrés Di Tella y Fabián Hofman, Boy Olmi, Diego Lescano, Carlos Trilnick, Mario Gómez y Ar Detroy. Trilnick y Fernando Dopazo exhibieron videoinstalaciones.

También en Tucumán, a principio de los 90, tienen lugar varias muestras individuales y colectivas de videoinstalaciones. Al ser una provincia bastante alejada de los centros más activos de producción, como Rosario y Buenos Aires, las obras tuvieron menos difusión. *La fatal dulzura de las apariencias* (1992), de Aldo Ternavasio y la que suscribe estas líneas, fue una de las primeras videoinstalaciones que se presentaron en la provincia. Entre el 93 y el 97 varios de los trabajos expuestos en Tucumán se realizaron mediante el estímulo de los subsidios de la Fundación Antorchas en colaboración con The Rockefeller Foundation y The MacArthur Foundation. Entre ellas cabe destacar las videoinstalaciones multicanal *Marca de agua* (1994), también de mi autoría; *Infinita proximidad (el miedo a que la Luna pueda existir)* (1996), de Aldo Ternavasio, y *Cadáver exquisito* (1997), de Alejandro Gómez Tolosa.

Marca de agua es una obra inmersiva multicanal (doce monitores, trece canales de video y tres canales de audio) que ocupaba las tres salas subterráneas del Jockey Club. En esta misma institución, en las salas del primer piso, se realizó en el 95 *La tentación de Perseo*, una muestra colectiva de videoinstalaciones con obras de Ternavasio y Sebastián Rosso.

Mención especial merece *Infinita proximidad (el miedo a que la Luna pueda existir)*, porque es la primera videoinstalación interactiva que se realiza en la Argentina. Se expuso en el Centro Cultural Rougés en junio de 1997. En ella, Ternavasio incorpora tecnología digital para manipulación de imágenes y sonidos, y una pantalla sensible al tacto (*touch screen*). Se trata de una obra inmersiva que estaba organizada en dos espacios consecutivos. En el primero, había ocho monitores colocados azarosamente en el piso con la pantalla hacia arriba. En ellos se reproducía cíclicamente una serie de seis videos ordenados de distintas maneras para cada monitor. Cada video tenía la misma estructura: un primer plano de una persona mirando a la cámara. Este primer plano ocupaba prácticamente todo el tiempo del video, hasta que en un momento el *zoom* se abría, dejando ver el contexto. Las imágenes fueron tomadas de medios de prensa, y referían a escenas de guerra. Un sutil efecto ondulatorio impedía determinar si eran imágenes congeladas o si tenían movimiento. A modo de referencia, aparecía sobre ellas un texto que describía el proceso de contagio de un virus con frases breves como las siguientes: *el virus llega al cuerpo, se distribuye por la sangre, el contagio es inminente*, etc. En tanto esto

37. Cfr. Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela. *op. cit.*, pp. 37-45.

38. Brea, José Luis. *La era postmedia*, versión electrónica en archivo PDF, p. 21.

39. <http://www.gustavoromano.com.ar>

acontecía, la imagen comenzaba a degradarse a modo de interferencia. En el segundo espacio había una pantalla de monitor empotrada en una superficie blanca (placa de policarbonato); ésta estaba ubicada a la altura de los ojos de un espectador tipo. La pantalla permanecía en blanco mientras se escuchaba una voz que le pedía al espectador que se acercara y la tocara. Al colocarse éste ante la pantalla se activaba un dispositivo (sensor de presencia para activar un proyector de video) que proyectaba, frente a él, una imagen endoscópica del torrente sanguíneo. Esto ocurría de tal forma que la sombra del observador caía aproximadamente sobre la pantalla. Al tocar el monitor aparecía el primer plano de una persona (la imagen del propio artista) que le hablaba al espectador. Esta imagen permanecía mientras éste tocaba la pantalla, cuando dejaba de hacerlo, volvía a blanco.

Las obras de Gómez Tolosa de éste periodo, con un sentido menos intimista de la relación con las imágenes, son, por ende, más escenográficas. Este artista trabaja hasta el día de hoy con múltiples medios electrónicos y digitales, entre ellos video y CD-ROM interactivos.

Volviendo a Buenos Aires, y a mediados de los 90, serán varias las salas de museos y centros culturales que se interesarán por albergar proyectos experimentales vinculados a la producción de videoinstalaciones. Entre 1995 y 2000 se exhibirán en nuestro país obras de reconocidos artistas extranjeros. Cabe mencionar la videoinstalación *Un monstruo de miradas*, de Nam June Paik, de 1995, en el marco del Cuarto Festival Franco-Latinoamericano de Videoarte, realizado en el Centro Cultural de España. En agosto del 97 se inauguran las videoinstalaciones del artista español Antoni Muntadas *La siesta* y *Portrait*, de 1994 y 1996, respectivamente, en la sala "Perspectiva" del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en el marco de la Segunda Muestra Euroamericana de Video y Arte Digital. En 1998, se presenta en el Centro Cultural Recoleta una videoinstalación interactiva del grupo italiano *Studio Azzurro*, mientras que en 2000, también en Recoleta, y en el Museo Caraffa de Córdoba, se exhibirá obra de Gary Hill. La muestra incluirá una retrospectiva de videos (1975-1990) y videoinstalaciones, entre ellas, *Crux* (1983/1987); *Crossbow* (1999); *Rorrim Room Mirror* (2000) y *Remembering Paralinguay*, con Paulina Welleberg-Olsson (2000); las instalaciones incorporaban proyectores de video, reproductores de DVD y aparatos motorizados que rotaban cámara y proyector a distintas velocidades.⁴⁰

Será también a partir de la segunda mitad de los 90 cuando comience a expandirse en nuestro país el uso de tecnología digital para tratamiento de imagen. Un evento de gran magnitud, que no se puede omitir, es la megamuestra *Arte siglo XXI*, realizada en 1988 y curada por Rodrigo Alonso y Ximena Caminos. Una de las estrategias de los curadores era integrar el video y la imagen de síntesis a un ámbito de discusión en el que se buscaba analizar el futuro de las representaciones mediáticas. Participan con videoinstalaciones Florencia Acevedo, Gustavo Romano, Diego Chemes, Leandro Erlich, Marta Ares y Eduardo Capilla. La muestra incluyó videocintas y formatos digitales, como el CD-ROM y las páginas web; participaron con videos Claudio Caldini, Margarita Paksa, Jorge Castro y Anahí Cáceres, entre otros.⁴¹

La sala *Cronopios* del Centro Cultural Recoleta albergó en 2001 una gran muestra de videoinstalaciones de Silvia Rivas. El evento es considerado por los críticos argentinos como una de las muestras individuales de videoinstalaciones de mayor magnitud realizada hasta entonces en la Argentina. Allí Rivas utiliza tecnología video y tecnología informática puestas al servicio de generar obras inmersivas en ambientes oscuros con múltiples proyecciones en pantalla

gigante y monitores. La exhibición está integrada por cinco videoinstalaciones y un video, con un total de doce proyectores y DVD (Digital Video Disk), todo sincronizado por computadora. La muestra y el desarrollo de las instalaciones fueron posibles por la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation.⁴²

El Grupo Ar Detroy, compañía de arte experimental, se destaca asimismo por el formato de proyección sobre pantallas de gran magnitud, como lo demuestran las obras *El reflejo de lo invisible* (1998) y *Un acto de intensidad* (1999), dos videoinstalaciones en cinco pantallas gigantes, realizadas en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. *Un acto de intensidad* fue la videoinstalación que Peter Greenaway y Achille Bonito Oliva seleccionaron para la Bienal de Valencia, en 2001. Se trata de un tríptico con grandes pantallas que proyectan imágenes de un paisaje casi metafísico grabados en las Salinas Grandes de la puna argentina, donde varios hombres solos, de pie sobre un pedestal, resisten el viento.⁴³

Las dos obras han sido expuestas con gran éxito en distintos museos y bienales de numerosos países. Entre ellos, Bienal de Valencia 2001 (España), Museo de Arte Moderno de Nueva York (EE.UU.), ARCO 2001 (España), Bienal del Mercosur (Brasil), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España), Media City Festival (Canadá), Armory Show, Nueva York (EE.UU.), Bienal de Buenos Aires (Argentina), Interférences (Francia), Vidéoformes (Francia), Videofest (Alemania), Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina), Museo de Arte Moderno (Argentina), Museo de Arte Latinoamericano Malba - Fundación Costantini (Argentina), IVAM, Centre del Carme (España).

Charly Nijensohn, fundador y cabeza de este grupo durante los años 90, reside desde 2001 en el exterior. En 2004 presenta su videoinstalación *Estado de emergencia* en el marco de la muestra *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina*, un proyecto de Javier Marroquí y David Arlanis coproducido por el MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo) y el CAB (Centro de Arte Caja Burgos). En la misma muestra se exhiben las videoinstalaciones *Por qué pintar un cuadro negro* (2002), de Carlos Trilnick; *Espejos* (1997-2005), de Gustavo Romano, y *20122001 (sueños)* (2004-2005), del colectivo Etcétera.⁴⁴

Sebastián Díaz Morales es otro artista argentino que reside actualmente en el exterior. Su obra viene teniendo gran repercusión a nivel internacional desde 2001 y se ha expuesto en Francia, Inglaterra, Holanda, Alemania, Suiza, España, EE.UU., Argentina, Chile, México, Australia y China.⁴⁵

Sus videoinstalaciones se destacan por ir más allá de la simple proyección de videos, anexando textos y formas diversas grabadas en las paredes; también suele incluir elementos objetuales, *light boxes* y objetos intervenidos. Entre sus videoinstalaciones se destacan *El visitante enigmático* (2003), una obra de dimensiones variables que consta de dos fotogramas de video digital en doble proyección; *In a Not So Distant Future*, (2003) con siete proyecciones de video; *Dependents* (2005), que incluye cinco proyecciones de video y paredes intervenidas, y *Prototypes* (2005), videoinstalación con dos proyecciones, intervención en la pared y tres objetos.⁴⁶

42. Cfr. Alonso, R., *Hazañas y peripecias del videoarte en Argentina*, versión PDF, <http://www.roalonso.net/es/videoarte/incaa.php>; y López Anaya, Jorge, "El tiempo como espectáculo", en *Diario La Nación*, 12 de agosto de 2001.

43. Cfr. Battistozzi, Ana María, "Los Ar Detroy aguardan en ascuas sobre los tímpanos", nota en el suplemento *Cultura y Nación* del diario *Clarín*, sábado 5 de enero de 2002.

44. Sobre la muestra se puede consultar en http://culturalwork.com/pag_sobreunare_cred.htm. Sobre la obra videoinstalacional de Trilnick, véase García, Ana C., "Locus et corpus", en La Ferla, Jorge (comp.), *Carlos Trilnick, op. cit.*

45. <http://www.sebastiandiazmorales.com>

46. <http://www.sebastiandiazmorales.com/>

40. Cfr. Catálogo *Gary Hill en Buenos Aires*, Centro Cultural Recoleta, 2000, y catálogo Museo Caraffa, Córdoba, 2000.

41. Cfr. Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *op. cit.*, pp. 44 y 59.

7. El arte en la era informática

En 2003 se inaugura el Espacio Fundación Telefónica en Buenos Aires; se trata de un ámbito expositivo que permite generar propuestas curatoriales diversas vinculadas a la experimentación con las NTIC. En este espacio se realizaron entre 2005 y 2006 importantes muestras curadas por destacadas figuras del ámbito nacional e internacional, las cuales fueron acompañadas por sendos catálogos. Entre ellas cabe mencionar *Arte y nuevas tecnologías. Premio MAMBA - Fundación Telefónica*, y *Denegri, Golder, Rivas. Videoinstalaciones*, curadas por Laura Buccellato; *Eduardo Kac. Obras vivas y en red, fotografías y otros trabajos*, curada por Graciela Taquini; *Efecto Downey*, curada por Justo Pastor Mellado. En 2007, se destacan *La mirada discreta*, curada por Solange Farkas; *Negatec*, curada por Luis Camnitzer; *Muntadas / Bs. As.*, curada por Laura Buccellato, y *OP_ERA. El cuerpo como interfase*, curada por Arlindo Machado.

Rodrigo Alonso fue el curador, en 2005, de *Estudio Abierto*, en el Correo Central; para el evento seleccionará las videoinstalaciones de Charly Nijensohn, Gustavo Caprín y Gabriela Golder. *Díaspóra*, la obra que presenta Golder, se exhibió también en *Tecno Escena* (2005) y en la megamuestra *Resplandores*, realizada en 2006 en el Centro Cultural Recoleta y curada por Graciela Taquini y Rodrigo Alonso.

De 2000 a la fecha Gabriela Golder realizó varias videoinstalaciones en el país y en el exterior. La artista suele proyectar en pantallas de grandes dimensiones y, en algunas ocasiones, sobre objetos que contienen agua. Entre sus obras se destacan *Silencio*, videoinstalación interactiva presentada en 2003 en Altitude 03, Kunsthochschule für Medien, Colonia, Alemania, y en 2004 en el MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires); *Reocupación*, instalada en 2006 en el Palacio de Correo para *Estudio Abierto*, curada por Rodrigo Alonso, la cual volvió a presentarse en enero de 2008 en Bon Accueil, Rennes, Francia; por último, *Intemperie* (2006), también de dimensiones variables, montada en el Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires.⁴⁷

Cabe puntualizar como uno de los eventos importantes de 2007 la videoinstalación de Margarita Bali *El acuario electrónico*, realizada en septiembre de 2007 en el Centro Cultural Recoleta. La obra está constituida por nueve módulos diferentes pero conjugados para lograr un todo temático y conceptual. La estrategia estética estuvo dirigida a crear efectos de inmersión en un mundo extraído de la naturaleza –en particular en el ámbito marino– y su intrusión en el hábitat cotidiano del ser urbano. Las proyecciones se realizan sobre los muros del edificio y todo tipo de objetos, como sillones, jarrones, alfombra, cortinas, etc.⁴⁸

Los proyectos de Mariela Yeregui realizados entre 2003 y 2007 llaman la atención no sólo porque la artista incorpora objetos y sensores varios en sus instalaciones, sino también porque incursiona en robótica. En la instalación robótica interactiva *Proxemia v.1.* (2004-2005) Yeregui trabaja con un sistema de multiagentes autónomos que tienen forma de esferas (robots esféricos de plástico autopropulsados con fuentes lumínicas internas y mecanismos de detección de obstáculos). Según palabras de la artista, se trata de una comunidad de robots que reaccionan ante la presencia de agentes externos, ya se trate de espectadores, límites físicos u otras esferas. Las esferas ruedan por el espacio debido a dispositivos mecánicos, y gracias a los mecanismos de detección de obstáculos que tienen incorporados van a tender a desviar su trayectoria ante el contacto físico. En la videoinstalación *Territorial* Yeregui aborda la problemática de otra comunidad, la de las hormigas, y lo hace en tanto plagas invasivas. La obra consiste en 140 esferas de poliestireno expandido sobre las cuales se proyectan videos enmascarados. Cada uno de los

videos coincide exactamente con la circunferencia de cada esfera. El programa tiene 140 videos, y cada uno de ellos muestra hormigas que transitan la esfera, luchan entre sí, defienden el espacio territorial o simplemente descansan en su parcela. Por último, en *Anamnesis* (2005), otra obra instalacional interactiva, Yeregui utilizará proyección de video sobre un objeto con *tracking* de movimiento. Al interponer el espectador su mano –con movimientos suaves y lentos– entre la proyección y el objeto hará posible que se develen escrituras sobre la superficie de éste.

Opino que, en el caso de Yeregui, se trata de una objetualidad conceptual cuya opción no es devenir escultura sino devenir arte. Su obra establece lazos constantes con objetos culturales tecnológicos para ampliar y renovar, por medio de la interactividad, relaciones sensitivas y estéticas entre el sistema del arte y un afuera cada día más tecnologizado.

El uso de computadoras ha permitido a los artistas diseñar estrategias con finalidades estéticas antes insospechadas. Las máquinas semióticas, o sea, “aquellas dedicadas a tareas de representación” (como las cámaras de foto o video y las computadoras), desempeñan –según Arlindo Machado– “un papel fundamental en la actividad simbólica del hombre contemporáneo, porque ellas tienen una elocuencia propia, que puede inclusive ser más decisiva que la utilización particular que les da cada uno de sus usuarios”.⁴⁹ Pero esa elocuencia vinculada a los modos de percepción y a su manera particular de tornar sensible el mundo puede ser torcida, si se quiere, por algunos artistas para deconstruir imágenes elaboradas por las propias máquinas semióticas. Dicho con otras palabras, la estereotipia de las máquinas suele ser invertida por los artistas para torcer no ya el carácter instrumental de la máquina sino el sentido de su producción simbólica.

He dejado para el final de este extenso ensayo un breve análisis de la obra de Iván Marino. Y lo hice ex profeso, porque la obra reciente de Marino permite desplazar una vez más el enfoque del nuevo espacio de sentido del videoarte.

Obras como *Sangue y P_n=n!*, de la serie *Los desastres* (2006-2007), catalogadas como instalaciones audiovisuales computarizadas, sirven de ejemplo para condensar el giro conceptual del trabajo de Marino en los últimos años.

Este artista trabaja en sus videoinstalaciones con un dispositivo simple que consiste en una computadora y un proyector de data. La computadora le permite realizar la edición algorítmica para que la composición de la imagen mute constantemente. Las imágenes se visualizan en pantallas acrílicas muy delgadas, sin ocultar su carácter plano, porque la intención de Marino es que actúen como “planos flotantes” inmersos en un espacio oscurecido. Estas pantallas le permiten al espectador visualizar la imagen del derecho y del revés (la posición clásica y su contracara especular), incluso le dan la posibilidad de merodear por el espacio que existe entre ellas, pues penden de unos hilos imperceptibles.

Los cuadros que modelan las composiciones visuales con las que trabaja Marino se articulan a través de una edición algorítmica y, en lugar de ocupar posiciones fijas en orden secuencial, los fotogramas convertidos en imágenes digitalizadas son almacenados como bases de datos que le permiten ordenar la información a través de sistemas asociativos abiertos. El *modus operandi* de Marino para la serie *Los desastres* consiste en hacer que permuten las unidades mínimas de imagen y sonido en forma dinámica, trabajando sobre una delgada línea que separa el azar y la determinación.⁵⁰

49. Cfr. Machado, Arlindo, *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 34.

50. Cfr. Marino, I., “Sobre el formato de las piezas”, en catálogo *Los desastres (Políticas de la representación)*, Badajoz, MEIAC - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2008.

47. <http://www.gabrielagolder.com/instalaciones.htm>

48. http://www.margaritabali.com/?page_id=41

En $P_n = n!$ la edición algorítmica se efectúa sobre la secuencia del tormento del film de Dreyer *La pasión de Juana de Arco*, de 1928. Para Marino esta escena constituye una especie de extraño palíndromo, pues, invirtiendo la posición de los planos, la nueva secuencia mantiene el significado inicial. Si bien en la edición algorítmica hay espacio para elecciones azarosas, éstas se dan dentro de recorridos y relaciones lógicas, previstas a priori por Marino. El *modus operandi* le permite permutar formas en una dinámica sin fin, mientras el *modus significandi* permanece inmutable. Lo que observará el espectador en las pantallas flotantes será, en definitiva, una ordenación sin pausa de los ordenamientos posibles de las posibles formas de tormento.

He comenzado este recorrido crítico sobre la producción en la Argentina de obras escénicas e inmersivas vinculadas a las poéticas electrónicas desplazando la imagen electrónica del espacio monitor a la cinta, luego, de vuelta hacia otras pantallas, de allí al muro, y del muro a los objetos. Y en todos estos desplazamientos he tratado de dejar constancia del modo en que estas manifestaciones artísticas consiguen situarse en el terreno de la escena nacional, y de cómo ellas logran producir sentido. Es seguro que algunos artistas han quedado sin mencionar, pero pienso que en el compendio de esta publicación todos los artistas vinculados al videoarte encontrarán un espacio de reconocimiento merecido para su trabajo creativo.