

TIEMPOS DEL VIDEO ARGENTINO

Por Graciela Taquini

Investigación: Victoria Sacco y Paula Gaetano

I- INTRODUCCION

Una vez más la etimología del término video nos da una primera clave para comprender esta nueva plataforma artística. Proviene del latín y quiere decir "Yo veo". Lo cual enuncia dos ejes importantes.

Por un lado, la primera persona del singular connota el nivel de registro o de punto de vista y afirma la libertad sin límites que ostenta el creador en la variedad de las operaciones sobre ese registro. "Yo veo" como nadie ha visto antes, fuera de toda imposición y tradición, de todo criterio de autoridad¹.

El segundo aspecto a destacar, es el tiempo presente del verbo. Al respecto es interesante lo que apunta Phillipe Dubois con relación a la condición temporal del video que, a diferencia de otros medios audiovisuales, impone un eterno presente. En ese sentido, se diferencia del "Yo he visto" de la fotografía, del "Yo creo ver" del cine y del presente continuo de la televisión². El "Yo veo" del video es una afirmación que enuncia siempre el presente, el aquí y ahora.

En un texto aún inédito para la muestra *Resplandores*, Taquini reflexionaba:

"Como consecuencia de investigaciones ópticas se llegó a la cámara. La impresión de realidad, la aspiración a la verosimilitud y la investigación del movimiento condujeron a la utilización de la cámara oscura, dispositivo óptico indispensable para captar la imagen de la realidad y transformarla en la realidad de la imagen. La caja negra como herramienta de la pintura y el dibujo se utilizó desde el siglo XVII, pero en el siglo XIX permitió la invención de las cámaras, primero de fotos, luego de cine y a partir de lo electrónico, en pleno siglo XX, de televisión y de video. Este principio permite la reproducción mecánica del mundo, con la consabida pérdida de aura y de unicidad de la obra creada, como lo anticipara Walter Benjamin en 1936"³.

Sin embargo, al penetrar en el mundo de las artes visuales, en el universo de galerías y museos, el video vuelve a adquirir su condición original para convertirse en un objeto de

¹Sobre este tema ver: Taquini, Graciela, "Ver del video", en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Nro. 24, Buenos Aires, Universidad de Palermo, 2007.

² Dubois, Phillipe, *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001.

³Taquini, Graciela, "Encrucijada del video argentino", en *Catálogo Resplandores* (Inédito), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2007.

deseo para poseer y coleccionar. Como todo el arte contemporáneo, el quehacer del video se tensa entre su potencialidad contestataria y su dependencia del mercado.

El video es pues un arte mediático, surgido directamente de la televisión, de la que adoptó sus dispositivos: televisores, monitores, reproductores de cintas, cámaras, etc. Es en la década del 60 cuando las cámaras portátiles llegaron a manos de artistas. Nacidas para el registro de la vida cotidiana y amateur, una serie de creadores invierte este paradigma con el fin de reinventar ese lenguaje en forma de expresión personal, para darle nuevas funciones: abrir nuevos sentidos, explorar poéticas del tiempo, investigar inéditas potencialidades de lo audiovisual y abrir originales aproximaciones a lo formal y lo conceptual.

El video arte, mas allá de que utilice el video como técnica, necesita de la palabra *arte* para diferenciarse, por ejemplo del video *home*. Hay una necesidad de legitimación que involucra el estar acompañado del sufijo "arte", que no tienen otros lenguajes artísticos como la pintura o la escultura aunque sí, el cine en su costado más experimental.

RECUADRO N°1:

Mientras estoy frente a la pantalla de mi PC, confirmando en *Google* datos y fechas, en el *messenger* aparece una artista paraguayo/chilena que está en Taiwan viviendo experiencias únicas. Al tiempo que nos comunicamos, borro los *spam* que ofrecen porno de Cristina Aguilera, miro una lista con mis deberes. No tengo que olvidarme de revisar si encuentro un video en *You Tube* y unas fotos familiares en *Flickr*. Juro que no quiero ser esclava de más *gadgets*, pero tengo que comprarme un *pen drive* urgente, si no, no voy a poder escribir esta historia cuando esté de viaje. Sin embargo, me encantaría tener el *mp4* que me mostraron ayer... tan divino...qué diseño!

Cuando la artista en Taipei me deja, me conecto en *skype* con una amiga que me cuenta una historia terrible de su vecina adicta a *Second Life* que estuvo al borde de la muerte y que está endeudada en miles de dólares no virtuales con esa empresa.

II- PREHISTORIA

ENCENDIDO Y APAGADO

Si hay un antecedente del arte tecnológico son las esculturas con neones de Gyula Kosice que empieza a realizar en 1946 y sus hidroesculturas un poco más tarde. Kosice, un inmigrante húngaro nacionalizado argentino, resulta un visionario que utiliza materiales como la energía eléctrica y el agua, que serán en este siglo motivo de preocupación

apocalíptica. El progresismo de la Revolución Industrial que vio nacer La sociedad de la Electricidad entra en conflicto con las crisis energéticas del siglo XX.

La electricidad se basa en el concepto binario del encendido y el apagado que será el principio básico de la futura era digital. Estas obras encendidas y apagadas responden a una cultura frágil que puede desaparecer de un plumazo del horizonte de la Tierra. Una cultura que depende de la velocidad de la obsolescencia, la necesidad de catalogación y la conservación de un patrimonio en constante deterioro. La memoria de ese acervo es un desafío de políticas culturales del estado y del apoyo privado.

Los años cuarenta y cincuenta en Argentina son momentos de gran cambio social, el populismo peronista - surgido en 1945- se apoyaba en una industria mediana. Un nuevo estamento social, la clase obrera (los "descamisados"), irrumpe en la escena histórica. Al mismo tiempo, las migraciones internas traen un nuevo aluvión social, llegan "los cabecitas negras" a la Gran Ciudad. Lo que se proponía era una Argentina que no sólo fuera proveedora de materias primas; el peronismo encara algunas utopías modernas que iban afianzando su proyecto nacionalista tales como, el diseño del avión Pulqui, la promoción de investigaciones atómicas en la isla Huemul o la concepción de un parque temático ideal como la Ciudad de los Niños, anterior a Disneylandia. En la actualidad, Ricardo Pons en sus videos y Daniel Santoro desde la plástica, son artistas que repasan este pasado desde perspectivas ideológicas diversas.

En la Argentina deviene una sociedad del bienestar protegida por el paternalismo del Estado que se caracteriza por las leyes sociales y el nuevo poder sindical. Esta bonanza, producto también del la Segunda Guerra Mundial y la situación de Argentina como granero del mundo entra en crisis paralelamente a la muerte de Eva Perón en 1952.

Un año antes, el 17 de octubre de 1951, nació la televisión argentina para transmitir los fastos del Día de la Lealtad Popular. Desde una antena en el Ministerio de Obras Públicas y emitiendo el discurso de Eva Perón fue inaugurado oficialmente el canal estatal, el pionero Canal 7.

Muy poca gente poseía aparatos televisivos. En su viaje a Europa Evita había comprendido las potencialidades de la televisión. El nacimiento de la televisión junto con la implementación del voto femenino, produjeron cambios irreversibles, más allá de las intenciones políticas dentro de un panorama cultural extremadamente conservador.

En Italia, el rosarino Lucio Fontana publicaba en 1952 el "*Manifiesto del Movimento Spaziale per la Televisione*" que, según Claudia Gianetti, plantea: "las posibilidades de la radio y de la televisión como nuevas fuentes de creación artística"⁴. Sin embargo, todavía no se pensaba a ese fluido, a esos dispositivos, como materia y plataforma creativa.

III- PROTOHISTORIA

⁴ Gianetti, Claudia, *Telemática, Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*, Barcelona, Editorial L'Angelot, 1998.

EL DI TELLA EN COLORES

En 1958, el mismo año en que Arturo Frondizi asume como presidente de la Argentina, se funda el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Entramos en una nueva era desarrollista. Los años cincuenta representan una modernidad de apariencias. Su estética había sido la del mundo doméstico con sesiones de *tupper ware*, heladeras, lavarropas y *rock&roll*, que en el fondo era una forma de maquillaje moderno de una sociedad todavía - a su manera- bastante conservadora y macartista. En cambio, los años 60's en la Argentina son parte de una nueva utopía universal que modificó profundamente las bases de toda la sociedad: los hábitos culturales, la moda, la emancipación de la mujer, la psiquiatría y la antipsiquiatría, la liberación sexual y hasta la Iglesia Católica con el revisionismo del Concilio Vaticano II.

Esa transición del post peronismo al desarrollismo fue profunda y revolucionaria hasta que se aborta en 1966. El periodismo se veía renovado con la aparición de revistas como "Primera Plana" y "Confirmado". Los aparatos televisivos ya llegaban a muchos hogares y se destacaba la creatividad de David Stivel. La ruptura cinematográfica de la *nouvelle vague* o de Bergman se frecuentaba en Salas de Arte.

En lo cultural, flotaba en todas las áreas un aire de vanguardia, un concepto de la modernidad inédito. El aislamiento de la década anterior y la demora de la llegada de información son dejados atrás. En la década del 60, no sólo el arte trabaja sobre el tema de la simultaneidad sino que Argentina y, especialmente Buenos Aires, entra en el circuito de la vanguardia internacional de manera paralela y sin ningún tipo de atraso.

El arte tiende a la desmaterialización, justamente en plena era del objeto. En ese momento se habla de *enviroments* y *happenings*, aún no se llaman ni instalaciones ni performances.

Asimismo, es importante la irrupción en la escena del "Gran Pope" Jorge Romero Brest, un nuevo tipo de gestor que perfila y consagra - al tiempo que la trasciende- lo que va a ser en el futuro la figura del curador. Un intelectual informado, conectado, muy influyente, con una relación muy cercana con los artistas, que entendió que la experimentación tecnológica era un terreno fértil y propicio, en un momento en que los artistas estaban influidos por las teorías de Marshall MacLuhan, Levi Strauss, Barthes, Lacan y el argentino Oscar Masotta.

El Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella creado en 1963, no fue un escenario de las artes plásticas, "del arte con olor a trementina", como diría Duchamp; sino que fue el campo de la pura visualidad, de la conceptualización y de la interdisciplinarietà. Un espacio de experimentación totalmente antiacadémico, sofisticado, provocativo e internacional. En ese contexto, el arte cinético, una rama del arte tecnológico más ligada a lo mecánico y lo óptico, representaría el último coletazo de la modernidad. Mientras tanto, las artes mediáticas se proyectarán desde allí hacia un futuro en un permanente cambio. Los artistas desarrollan proyectos efímeros especialmente realizados para el espacio del lugar, la distancia entre la obra y el público es temporal, espacialmente mucho más cercana y conceptualmente mucho más lejana.

Existe una polémica acerca de si el video arte nace antes la invención del video. El video arte no se puede definir a través de la idea de soporte, de cinta, de *cassette*, sino que comienza con el uso conciente del *hardware*. Los actos videográficos se inician con el uso de los

dispositivos de la televisión, madre nutricia de la video creación. Durante los 60s en Argentina muchas obras incorporan televisores o monitores en sus proyectos; emitiendo el ruido televisivo o el sistema del circuito cerrado, el tiempo cero o la circularidad del vivo y el directo - como por ejemplo la obra *Fluvio Subtunal* de Lea Lublin de 1969.

A partir de 1964 Marta Minujin no cesa de producir obras en las que incorpora todo tipo de tecnologías. No las cuestiona ni las investiga, las hace presente. Minujin había recorrido Europa y los Estados Unidos y estaba empapada con esas experiencias. *La Menesunda* es una ambientación que realizó junto a Rubén Santantonín en 1965 en el Di Tella y que se constituye en la primera obra donde se usa un circuito cerrado de televisión. Este electrodoméstico, altar hogareño de la segunda mitad del siglo XX, se traslada a la escena de las artes visuales.

Marta Minujin es una artista pionera con una inserción profunda en esos años, de un optimista espíritu pop que le pertenece y que aún no ha abandonado. Apoyada por Romero Brest, sus proyectos se hacían en simultáneo con sus colegas contemporáneos del primer mundo. Realizó un arte del culto a su personalidad y se convirtió en la artista visual más conocida y mediática del arte argentino. Su estilo es la vida como *performance*.

Por su parte, para las "Experiencias Visuales" del año 1967 del Di Tella, la artista Margarita Paksa realiza *500 watts, 4,5 kilociclos*, una de las primeras instalaciones interactivas. Esta obra sonora fue realizada con la colaboración de Fernando von Reichenbach, director del Laboratorio del Instituto Di Tella, que luego Paksa volverá a recrear en el 2003 para el Centro Cultural Recoleta.

Paksa no sólo es pionera al incluir lo tecnológico como plataforma de investigación para la creación, sino también por trabajar en equipo con técnicos y científicos con vocación artística, algo que hoy resulta habitual. Figura clave del arte y la tecnología en la Argentina, de espíritu curioso, ha investigado - entre otros tópicos- la problemática de la interactividad, el *feed back*, la holografía, incursionó en el video, en lo sonoro, lo digital, el arte conceptual, el arte político y el video juego. Abre y trasciende la historia del video arte local. Ha sido reconocida con premios internacionales y nacionales. Desde los años sesenta, salvo un breve retiro en la época de la dictadura, no ha cesado de protagonizar la escena del arte contemporáneo con una gran versatilidad y constante puesta al día.

MANIFIESTO DEL ARTE DE LOS MEDIOS

En el campo del arte conceptual el grupo "Arte de los Medios" que, bajo la ideología de Oscar Massota, tenía como miembros a Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, tuvieron como preocupación el tema de los medios de comunicación y se valieron de ellos para insertar una obra conceptual. En su manifiesto, *Un arte de los medios de comunicación*, expresaban: "El arte actual (fundamentalmente el pop) tomaba, a veces, para su constitución, elementos, técnicas, de la comunicación de masas, desconectándolas de su contexto natural (por ejemplo, Lichtenstein con las historietas o D'Arcangelo con los códigos

de rutas). A diferencia del pop, nosotros pretendemos constituir la obra en el interior de dichos medio"⁵.

Ninguno de estos tres artistas concebía a la televisión como un lenguaje sino que seguían pensándola como un medio en el cual se inmiscuía el arte conceptual. Ellos eran intrusos en la televisión y desde la práctica artística o desde el pensamiento traen al mundo de la cultura la pregunta por los *mass media*.

EL TIEMPO EN EL ESPACIO

En cambio, David Lamelas, un artista que venía de realizar distintas experiencias lumínicas en los 60 y que actualmente es parte del *mainstream* internacional, presenta en 1967 *Situación de tiempo*, la primera video instalación propiamente dicha que se realiza en Argentina. Aquí utiliza a los dispositivos y la materia del video como sus protagonistas, sin pretender hacer una reflexión pop sobre los medios masivos.

Lamelas funda la video instalación vernácula en donde lo electrónico no es un medio sino una materia maleable del arte. Tal como Taquini expuso en otra ocasión: "*Lamelas llega al grado 0, a la pantalla iluminada, al concepto abstracto de la emisión, a la lluvia original*"⁶.

Lamelas dispone escultóricamente en el espacio expositivo 17 televisores de la industria Siam Di Tella a la manera de un *cromelech* prehistórico. El origen es ese nuevo componente: el tiempo. No un tiempo representado sino un tiempo 0 en el que el espectador vivencia el tiempo en el espacio.

Rodrigo Alonso describe la génesis de la obra y el carácter profético de la misma citando un texto del historiador Benjamín Buchloh:

"En un gesto de autorreflexión aparentemente neutral, Lamelas colapsó con ingenio la contribución tecnológica del patrocinador corporativo, generando una reflexión crítica sobre los cambios estructurales en las instituciones culturales de la esfera pública. Esta condición aportó una evidencia escalofriante del hecho de que la asimilación 'escultórica' de la tecnología de los medios estaba inextricablemente ligada a una transformación fundamental de la economía social de la cultura: que sus funciones públicas y relativamente autónomas garantizadas tradicionalmente, sus instituciones y espacios de exhibición, serían reestructurados finalmente por la organización económica del capitalismo corporativo, cuyos modelos tecnológicos habían determinado ya la morfología de la producción cultural"⁷.

De esa manera, acordando con Rodrigo Alonso:

⁵ Masotta, Oscar, (Compilador), *Happenings*, Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.

⁶ Taquini, Graciela, "Una memoria del video en la Argentina" en *Catálogo Buenos Aires Video X*, Buenos Aires, ICI, 1993.

⁷ Alonso, Rodrigo, "Hacia una genealogía del video en la Argentina", en Laura Baigorri (Compiladora), *Video Arte Latinoamericano*, Barcelona, Editorial Brumaria, 2008.

“*Situación de tiempo* se sitúa a medio camino entre la exploración formal de los media y un conceptualismo orientado a la crítica institucional, entre la voluntad por indagar las propiedades estéticas de la tecnología y un cierto escepticismo que se resiste a considerarlas sin la debida contextualización”⁸.

Esta revisión de la lectura de la obra de Lamelas en relación a la empresa Siam Di Tella aportaría una nueva luz en la actualidad con respecto a las motivaciones de las corporaciones o empresas que están siendo los principales mecenas que pueden solventar exposiciones de arte y tecnología y apoyar la investigación. Cómo deslizar algún tipo de pensamiento crítico y cuestionador en el seno del sistema más duro del neocapitalismo, es todo un desafío para los artistas de hoy.

El Onganiato en 1966 trunca la democracia en la Argentina y constituye el comienzo de la época más negra de los últimos años del país. El Instituto Di Tella se cierra el primero de junio de 1970 dando como razón, la eufemística frase "falta de presupuesto". Existía como antecedente la censura y clausura de la instalación del famoso baño de Roberto Plate, en el marco de la muestra Experiencias 68, el 21 de mayo. Esta muestra fue calificada por el diario "La Prensa", como una insólita agresión para el público. No sólo la derecha reaccionaria se opuso al Di Tella sino también la izquierda peronista lo denostó tal como se ve en una secuencia del documental *La Hora de los Hornos* (1968) de Pino Solanas.

JAIME DAVIDOVICH UNA MIRADA EXPANDIDA

Mientras tanto, el argentino Jaime Davidovich, un artista vinculado a la generación del Di Tella, emigra a Nueva York y concreta allá una carrera de gran originalidad y reconocimiento internacional.

Las relaciones del arte contemporáneo con la televisión tienen una figura liminar en Jaime Davidovich. Su mirada precursora descubrió una forma autoral que encara y subvierte. En 1976, funda en Nueva York junto a otros artistas, *Cable SoHo*, el primer canal cultural independiente por el que desfiló la vanguardia neoyorquina: John Cage, Laurie Anderson, Vito Acconci y Dennis Oppenheim, entre otros. También, tuvo la audacia de hacer programas dedicados a temas teóricos como la discusión del tiempo y el espacio, las perspectivas de la vanguardia y el cambiante rol de los museos de arte, aún, antes que Godard.

En ese momento Davidovich intentaba darle un espacio televisivo alternativo al rico movimiento cultural de la época constituyéndose, en la actualidad, en una fuente invaluable para la historia del arte de los 60. En Argentina, eso fue ignorado.

Otros fueron también los logros vanguardistas de Davidovich, como por ejemplo su intento por crear una televisión interactiva en los 80. Con un sistema tecnológico conocido como QUBE permitía la participación de los televidentes en tiempo real antes del arribo de

⁸ Alonso, Rodrigo, *Op. Cit.*

Internet.

En 1979 tuvo la audacia de hacer *The Live! Show* para la Artists Television Network, que había fundado en 1977 y de la cual fue director. El programa estaba compuesto por fragmentos independientes donde diversos personajes realizaban, casi de manera surrealista, una feroz crítica a la televisión comercial. El programa estaba conducido por el *alter ego* de Davidovich, el desopilante Dr. Videovich. Así como *SoHo Television* enfocaba a los artistas de vanguardia, *The Live! Show* poseía una impronta paródica y grotesca al estilo argentino producido desde el seno de la televisión misma⁹.

En la muestra *Resplandores* que se realizó en el 2007 en el Centro Cultural Recoleta, se pudo ver por primera vez en Argentina y con la ambientación de los setenta uno de esos programas.

LOS SETENTA

En 1976 se instaura la dictadura militar más cruenta de la historia argentina. La represión contra la guerrilla había comenzado en la época en que asume a la presidencia la viuda del General Perón, Isabel Martínez.

La creación del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) en 1968 como relevo vanguardista del Di Tella, anuncia la llegada de un nuevo protagonista de la escena del arte y la tecnología: Jorge Glusberg, cuyo modelo fue obviamente Jorge Romero Brest.

Glusberg era un empresario exitoso, dueño de una fábrica de artefactos de iluminación que lo había ligado al mundo de los estudios de arquitectura. Un auténtico apasionado de la cultura contemporánea que apreciaba en sus viajes y que le permitió conocer nuevas tipologías institucionales y vincularse con personajes importantes del campo del arte internacional. Hombre de acción, se mantuvo en la escena cultural durante varias décadas en una larga parábola de ascenso y caída. Funda el CAyC entre cuyos objetivos estaba: "promover la ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjuguen en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social en el que vivimos"¹⁰.

En 1969 Jorge Glusberg organiza la muestra *Arte y Cibernética*, en la Galería Bonino, la cual incluyó las primeras obras de arte por computadora realizadas en Argentina. Allí se exhibieron obras de CTG (Computer Technique Group) de Tokio y de ocho artistas argentinos, entre los que se encontraban Antonio Berni, Luis Bénédict, Ernesto Deira, Eduardo Mac Entyre, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa y Miguel Ángel Vidal. Ninguna fue realizada en video sino en *computer graphics*.

La sede oficial del CAyC, era un sótano de acero y goma negra, que fue inaugurado en octubre de 1970 en la calle Viamonte al 400. Glusberg también vestía de negro; la era pop, el color y el optimismo sesentista habían concluido para siempre. El CAyC era el nuevo

⁹ Sobre este tema ver: Alonso, Rodrigo, "Identidad quebrada", en *Catálogo Jaime Davidovich. Video Works. 1970 -2000*, Buenos Aires, The Phatory Gallery, 2004.

¹⁰ Glusberg, Jorge, *Del pop art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

templo del arte conceptual o del "arte de sistemas", como se lo bautizó en ese entonces. El local poseía un circuito cerrado de televisores en cada piso donde se pasaba material blanco y negro. Cada actividad era anunciada por un programa de hojas amarillas que también se distribuía internacionalmente.

Glusberg fue un personaje global y globalizado que participó constantemente de eventos internacionales y que trajo a invitados de gran prestigio, tanto para el CAYC como para las Jornadas de la Crítica que realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes. Entre los acontecimientos, en 1971 se realizó en el Museo de Arte Moderno la muestra *Arte de Sistemas I*, en la que participaron 114 artistas de 16 países, entre ellos: Vito Acconci, Alan Kaprow, Dennis Oppenheim y los argentinos: David Lamelas, Lea Lublin, Luis Bénédict y Clorindo Testa, entre otros.

Sin embargo, en lo que respecta al video, el hecho más relevante que organizó Glusberg fueron los diez "Encuentros Internacionales de Video" que tuvieron lugar tras la presentación de *Open Circuits Towards the Future of TV* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en Enero de 1974¹¹. Glusberg en reiteradas oportunidades ha manifestado que no ha conservado ninguno de esos videos y que se perdieron en uno de los múltiples viajes.

Horacio Zabala recuerda que Jorge Glusberg se había comprado una cámara *portapack* en Nueva York en 1972 que solo él podía operar y donde se registraba acciones de algunos artistas del Grupo de los Trece¹². Hay testimonios orales y muy poca documentación de que Carlos Ginsburg realizó una performance para video leyendo a Heráclito y que Horacio Zabala en 1972 hizo una acción lingüística para video deconstruyendo un texto con el nombre de Ernesto Che Guevara.

HACIA LA HISTORIA

En 1978, Glusberg convoca a Margarita Paksa para realizar un video con una *portapack* editora de imagen a color. Toda una oportunidad para tratar de representar el tiempo. Se gesta entonces, la obra *Tiempo de descuento* y así lo relata su autora:

"Dibujé en el piso un cuadrado con tiras blancas. Dos cámaras fijas grabarían la escena; una de ellas fijaba su lente en una imagen circular como forma, un disco que yo había colgado sobre una pared; la otra tomaría la actuación del actor como movimiento y la editora la colocaba dentro de esta forma. Un ingeniero movería las

¹¹ Los diez encuentros Internacionales se llevaron a cabo en:

1. Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (Diciembre de 1974)
2. Espace Cardin, París (Febrero de 1975)
3. Palazzo dei Diamanti, Ferrara, Italia (Mayo de 1975)
4. CAYC, Buenos Aires (Noviembre de 1975)
5. Centro Internacional de Cultura, Amberes (Marzo de 1976)
6. Museo de Arte Contemporáneo, Caracas (Septiembre de 1976)
7. Fundación Joan Miró, Barcelona (Febrero de 1977)
8. Galería Continental, Lima (Septiembre de 1977)
9. Museo Alvar y Carmen Carrillo Gil, México (Noviembre de 1977)
10. Sogetsu Kaikan, Tokio (Mayo de 1978)

¹² El Grupo de los Trece estaba conformado originariamente por: Jacques Bedel, Luis Bénédict, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Clorindo Testa y Horacio Zabala

botoneras según mi decisión. El actor corre siempre en el mismo lugar cada vez más rápido. Al terminar saldría del recuadro y se alejaría. Le pedí al ingeniero que hiciera la toma de cuerpo entero al comenzar a entrar y que luego solamente tomara el medio cuerpo con el fin de olvidar el lugar y sugerir así un gran desplazamiento espacial. Ensayamos unos minutos y se grabó. El actor corrió sin parar unos 55 minutos. Posteriormente le adosamos sonido. El tiempo final de grabación seleccionada fue de 12 minutos”¹³.

Cuando lo presentó en el Museo de la Imagen y el Sonido de San Pablo, Paksa leyó lentamente - a medida que corría el tiempo del video- unos textos de Macedonio Fernández, quien representa para ella el madrepadre del conceptualismo argentino.

Tiempo de Descuento, Cuenta Regresiva, la Hora O, es el nombre emblemático de esta obra, la única cinta de video conservada de la década del 70. Un valioso testimonio que ha sobrevivido en la historia del video argentino, originariamente nacida como *performance* para la cámara.

En forma paralela, hacia fines de los 70, se abre un nuevo camino de la experimentación audiovisual con el movimiento de cine experimental que tuvo al Instituto Goethe como su epicentro y que comandaban Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie Louise Alemann, Juan José Mugni, Juan Villoro, Horacio Valleregio y Silvestre Byrón. Tanto Narcisa Hirsch como Claudio Caldini produjeron obras en video posteriormente.

Estos procesos tienen vigencia e influencia en el presente. Caldini a través de la docencia, de los diversos ciclos que realizó y por la calidad de su obra se ha convertido en una de las figuras más admiradas y respetadas del campo audiovisual experimental. Narcisa Hirsch, quien acaba de cumplir ochenta años, sigue trabajando y revisando su propia obra con gran sensibilidad y frescura.

TRANSICION HACIA LA DEMOCRACIA

En el campo audiovisual, el cine independiente (16mm o Super 8) no sólo se cultivaba en el Goethe, sino que se nucleaba alrededor de la Asociación Uncipar fundada en 1972.

En 1979 se realizan las primeras jornadas en Villa Gesell que, en pocos años, se vieron invadidas por el video. En esos festivales mostraban sus trabajos los cineastas *amateur* y las obras se estructuraban en el formato del cortometraje. El video arte nunca tuvo demasiado que ver con esa plataforma.

Para el mundial 78 llega la televisión a color con el sistema PAL-N y en el año 80 nacia la televisión por cable, que va a requerir de nuevos especialistas en el lenguaje del video; especialmente editores.

La Escuela de Artes y Ciencias Cinematográficas de Avellaneda había comprado los primeros equipos portátiles y de mesa de video. Rodolfo Hermida se pone al frente de la institución y

¹³ Entrevista a Margarita Paksa realizada en Abril de 2008 por Victoria Sacco y Paula Gaetano.

de allí aparece una primera camada que explora el lenguaje audiovisual subrayando una impronta documentalista que sigue el modelo de la Escuela de Cine de Santa Fe de Fernando Birri.

Del 79 a la restauración de la democracia en 1983 hubo una gran efervescencia cultural fomentada por personas o grupos independientes. La necesidad de reunirse, intercambiar ideas, encontrarse y debatir era acuciante. Los cine clubs afloraban en cada barrio, habían espacios de discusión intelectual, se mostraban materiales como films clásicos que se sacaban de las cinematecas de las embajadas o del Fondo Nacional de las Artes; como por ejemplo, el cine documental de Prelorán. Los recitales de rock eran masivos y frecuentemente eran escenario de consignas contra el Gobierno Militar. Hacia 1981, los talleres de actuación y el fenómeno de Teatro Abierto crearon un espacio de confrontación y resistencia que influyó sobre otras experiencias en diversos ámbitos culturales

La plata dulce hizo posible la llegada de equipos de video-*home* y profesionales. El fracaso de Malvinas en el 82 contribuyó a la inminente caída del régimen. Una experiencia de esa época que es interesante de citar, es el recorrido hecho por Joaquín Amat, quien - inicialmente con su cámara JVC y luego con una Panasonic en mano- fue registrando sus experiencias de la vida *underground* con su amigo Jorge Pistocchi, fundador de la revista el "Expreso Imaginario". Acá, el video no aparece como un objeto aurático sino como prótesis que tiene la intención de crear más bien un archivo visual que una pieza en si.

RECUADRO N°2:

Video e Historia

El único video de Joaquín Amat, *Argentina Odissey* (2000) es, sin dudas, el resultado de su pasión por el puro registro. La historia reciente se cuele. La base sonora es una cinta de audio grabado el día de la asunción de Raúl Alfonsín con una serie de reportajes a la gente que festejaba con alegría la restauración de la democracia. Este audio se contrapone a un zapping aleatorio de noticieros del 1 de enero de 2000. Una fecha emblemática de la historia Argentina, que alude a la famosa frase de Perón: "el año 2000 nos verá unidos o dominados".

El video arte ha sido la memoria videográfica de muchos acontecimientos de nuestro pasado. A diferencia del documental, tuvo la virtud de aportar una visión para nada ilustrativa, sino más bien tangencial, elíptica y abierta de aspectos testimoniales, especialmente en relación a la dictadura. Los cortos documentales de Andrés Di Tella y Fabian Hoffman junto con la obra *Indulto no* (1990) de Jorge La Ferla, Cristina Civalé y Martin Groisman, apuntan a momentos coyunturales de la historia Argentina. *Algunas Mujeres* (1992) de Sabrina Farji o la obra *De Niño* (1995) de Farji -Trilnick los enuncian desde una dimensión menos cruda y más poética. Años más tarde, Carlos Trilnick realizará la video performance *1978/2003* (2004) donde cubre con un paño negro el arco del Estadio del Mundial 78, señalando cómo la fiesta

deportiva servía de pantalla para ocultar actos de lesa humanidad. La irrupción de Marcello Mercado con *La Región del Tormento* (1992) propone un acento político encarnado desde un lugar visceral que parte de su historia personal.

Desde un lugar metafórico *Diez hombres solos* (1990) del grupo Ar Detroy parece cobrar nuevos sentidos con el paso del tiempo. Hay sólo nueve hombres que cruzan un río, falta uno. La historia revelará luego al Río de la Plata como una tumba de desaparecidos.

En el nuevo siglo, Ricardo Pons trabaja alrededor de la historia más lejana, la de los anarquistas y el peronismo. La temática de los desaparecidos aparecerá en su obra *Animas* (2002). Gabriela Golder también va a referirse a este tema en su obra *En memoria de los Pájaros* (2000). Una indagación sobre casos concretos que involucran la experiencia personal e incluso autobiográfica serán los videos *Granada y Resonancia* (2005) de Graciela Taquini, *Mi amigo José* (2005) de Marina Rubino y Diana Aisenberg y el video *El Pozo* (2005) de Julieta Hanono.

La crisis del 2001 se filtra en *Vacas* de Gabriela Golder (2002) y en *20/12* (2002) de Mariano Cohn, que relata la caída del Presidente Antonio de la Rúa en un tono de comedia con final estrangulado.

Iván Marino en la video instalación generativa *Pn=n!* (2006) propone una edición en tiempo real de la escena del interrogatorio de Juana de Arco del film mudo de Dreyer. La persistencia del sentido, más allá del orden original establecido, fuerza los mecanismos de la tortura. Gustavo Galuppo también toma el martirio de "Santa Juana" en su pieza *El otro lado de la hoguera* (2006) donde el pasado negro y oscuro es persistente como las catástrofes. Tal como señala el texto *leitmotiv* de la obra: "No es verdad que nadie sabe nada. Las cosas más terribles siguen sucediendo a la vista de todos".

Gastón Duprat y Mariano Cohn con sus documentales o sus ficciones se transforman en testigos feroces de la era menemista.

La muestra Ejercicios de Memoria realizada por Gabriela Golder y Andrés Denegri en el Museo de la Universidad de Tres de Febrero, contribuyó a la puesta en escena del horror en clave tecnológica.

IV- VIDEO EN DEMOCRACIA

DECADAS DEL 80 Y 90

El triunfo del presidente radical Raúl Alfonsín produjo una ola de optimismo. Su gobierno, de ideología social demócrata, poseía cuadros de gestión formados por diversos estamentos de la cultura: actores, dramaturgos, cineastas, artistas plásticos, músicos, etc. Se apoyaron proyectos de descentralización cultural y se activaron museos y centros culturales. La cultura estaba en la calle con eventos y recitales. El perfil de los artistas y el público estaba cambiando, si bien subsistía la tendencia ideológica y comprometida de los setenta, un

nuevo prototipo de jóvenes de clase media, desprejuiciados y despolitizados protagonizaba la renovada vida cultural. El Centro Cultural Recoleta, el Centro Cultural San Martín y el nuevo Centro Cultural Ricardo Rojas, creado en 1984, programaban en plena primavera democrática, desde el Bela Lugosi Club, hasta las Bienales de Arte Joven. En libertad se blanqueaban propuestas más amplias: la problemática del género, la cultura *underground*, el cine independiente, la moda, el diseño e inclusive el circo o la murga.

Los espacios alternativos de distintas movidas eran las discotecas como Cemento, Palladium o el under del Parakultural. Se expande la televisión por cable, nacia una especie de videoclub manía. No es casual que en 1986 surja en la televisión abierta un programa sobre publicidades. La cinefilia tenía como epicentros la Sala Lugones y la Sala de la Sociedad Hebraica Argentina. La televisión acepta proyectos vanguardistas llevados a cabo por renovadores como Roberto Cenderelli y algunos directores de cine de la nueva camada.

En ese contexto de cada vez más libre acceso a la tecnología, de apertura institucional y de renovación de los artistas, es donde surge el video arte histórico. También es en este momento cuando se afianza un nuevo tipo de gestor: el curador especializado en video y nuevas tecnologías, con todos los desafíos técnicos y tecnológicos que la tarea requería. Estos nuevos referentes no sólo han difundido esta corriente artística en la Argentina sino que la han llevado por el mundo a través de compilados de video, muestras, participación en congresos, mesas redondas, actividades académicas, entre otros. Estos logros se consiguieron a través de sus contactos personales y en muy pocos casos con apoyo oficial. Es importante señalar, que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales carece de una política concreta sobre video arte y nuevas tecnologías y esta situación parece no revertirse. Han sido más bien los gobiernos de Francia, España y Alemania los que han promovido la circulación de obras y, posteriormente, instituciones privadas como Malba o Fundación Telefónica. La comunidad del video arte ha tenido intercambios fluidos con todos los países de América Latina desde los inicios de la movida histórica.

RECUADRO N°3:

Nuevos Gestores

Carlos Trilnick

Con la democracia llegan del exilio Fabián Hoffman y Carlos Trilnick que se habían formado en fotografía, en Israel. Ambos encarnaban un nuevo tipo de artista, una combinación perfecta de experto en el manejo de las máquinas con sólido background artístico.

Hoffman vive desde 1996 en Méjico desempeñándose como artista y docente. El hecho de trabajar en canales de televisión o en productoras profundizó sus posibilidades de experimentación.

Carlos Trilnick fue un artista pionero. Fotógrafo, curador y docente, posee una trayectoria ininterrumpida de fidelidad con el campo del video arte que resulta singular. Se ha convertido también en un referente dada su actividad como docente, incorporándose a la

Carrera de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, creada en 1989. Actualmente enseña en universidades de Latinoamérica y los Estados Unidos.

Sus obras experimentales datan de 1982. Ha transitado primero por la video *performance*, la experimentación formal y la video instalación; al día de hoy sigue activo produciendo obras. En la década del 90 dirigió el Festival Internacional de Video que tuvo dos ediciones en 1995 y 1996, donde se convocó a importantes especialistas y artistas. Por razones políticas y a pesar de tener un gran nivel, los festivales no tuvieron continuidad.

Trilnick representa a un tipo nuevo de curador: el "curador artista".

Graciela Taquini

Historiadora del arte, con background en museos. En 1985 comienza a trabajar en el Centro Cultural San Martín donde el artista Remo Bianchedi y la crítica Elena Oliveras, que estaban a cargo de las exposiciones de artes plásticas, le proponen incorporar el video. Desde 1986 programa ciclos de video, con obras experimentales de Roberto Cenderelli, Nicolas Saduriansky, Carlos Trilnick, de la Escuela de Avellaneda. El Centro Cultural San Martín era un nuevo espacio con un nuevo tipo de gestión.

Desde el comienzo, como curadora, Taquini se interesó por una estética relacional a través de redes y vínculos y por la expansión del concepto de video a otras manifestaciones que relacionen el arte contemporáneo con la tecnología. A partir del 2000 no sólo realizó curadurías de video monocanal sino que programó exposiciones de arte y nuevas tecnologías en museos y galerías y comenzó a producir sus propios videos.

Jorge La Ferla

Formado en los Estados Unidos y en Francia. Docente en Argentina y en el exterior.

Actualmente enseña en la Universidad del Cine, una institución -creada en 1991- que incorporó como profesores a artistas del video, tales como Sara Fried, Diego Lascano y los ex --alumnos Gabriela Golder y Andrés Denegri.

La Ferla se ha especializado y profundizado en los nuevos medios y en crear vínculos internacionales. Organiza eventos con invitados extranjeros como los Encuentros Euroamericanos de video con el apoyo de la Universidad de Buenos Aires y delegaciones extranjeras, así como otros espacios de difusión y de reflexión. Su acción permitió la visita de Lucas Bambozzi, Robert Cahen, Michel Chion, Jean-Louis Comolli, Philippe Dubois, Anne-Marie Duguet, Jean-Paul Fargier, Sandra Kogut, Sandra Lischi, Arlindo Machado, Lev Manovich, Antonio Muntadas, Lourdes Portillo, Francisco Ruiz de Infante, Eder Santos, Siegfried Zielinski, Peter Weibel, entre otros. También se destaca como compilador de publicaciones de cine, video, TV y multimedia con más de treinta títulos entre 1995 y 2007.

Su labor se basa en ese flujo de intercambio intelectual y académico y en su intensa labor docente. Un gestor que ha tenido la habilidad política de vincularse a instituciones fuera del marco del Estado.

Rodrigo Alonso

Unos años más tarde, a mediados de los 90, surge otro de los referentes del video arte en Argentina: Rodrigo Alonso. Egresado la especialidad de Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Escuela del Instituto de Cine, se ha convertido en el teórico más representativo de la historia de los nuevos medios en la Argentina. Sin embargo, en Alonso esa es una especialidad no excluyente, ya que sus intereses se extienden al arte de acción, la fotografía y las nuevas tecnologías y al arte contemporáneo en general.

Alonso ejerce la docencia en Argentina y en España y ha escrito numerosos artículos y libros sobre el tema. Estudioso y actualizado, se destaca por un marco teórico de gran nivel y una prosa cada vez más pulida. Ha realizado relevantes curadurías en Argentina y el exterior.

Gabriela Golder y Andrés Denegri

Ex alumnos de Jorge la Ferla en la Universidad del Cine ambos conforman una nueva generación de artistas gestores.

Denegri fue coordinador de actividades relacionadas con el audiovisual y el video arte en el Centro Cultural Ricardo Rojas, donde además realizó las compilaciones de video de Carlos Trilnick, Jorge La Ferla y Claudio Caldini, constituyéndose en una de las pocas compilaciones y ediciones de video artistas argentinos.

En forma independiente junto con Gabriela Golder y con el auspicio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero -donde ejercen como docentes- crean Continente Video, cuyo objetivo es difundir y fomentar la producción audiovisual independiente de realizadores argentinos y del resto de Latinoamérica. Han llevado a cabo numerosas exposiciones, edición de compilados para muestras itinerantes y el programa televisivo Lucida sobre video latinoamericano. Una de sus principales preocupaciones ha sido velar por los derechos de autor de los artistas.

UN PUNTO DE GIRO

En 1986 se realiza el Primer Festival de Video JVC que premia *El identificador* (1986), ópera prima del joven creador Diego Lascano. Autor de sensibilidad tecnológica y autodidacta, se había formado como un experto en grafismo electrónico y efectos ópticos digitales, lo que le permitió trabajar en diversos canales de televisión. Lascano es el primer artista en incorporar el lenguaje digital al video argentino. Su obra está inspirada en el comic, la publicidad, la ciencia ficción y el *video game*, como se puede ver en *Un Martini en las dunas* (1987) y *Tut ankh game on* (1990). Construye sus historias con una narrativa no lineal, utilizando el montaje vertical basado en multicapas editadas analógicamente. Posee una estética hiperrealista con una poética muy personal. En los 90, junto con Sara Fried y Carlos Trilnick se asociaron para distribuir sus videos en diversos festivales internacionales. A mediados de los 90 sintió que el video no le interesaba más y lo dejó por la edición de libros.

El año 1988 es clave en la historia del video argentino. En el Instituto Goethe se estrena *The man of the week* (1988), una obra emblemática que convocó un numeroso público entusiasta, realizada por el actor Boy Olmi y el escritor y periodista Luis Maria Hermida. Este trabajo es una punzante sátira a la televisión, que se burlaba de un programa comercial

llamado *Yo fui testigo. The man of the week* estaba en la línea de *La era del Ñandú* de Carlos Sorín, mítico programa de la televisión argentina realizado en 1986; ambos forman parte de una tendencia que se detecta en muchas obras posteriores. La obra se propone una mirada escéptica sobre la fugacidad de la fama, donde las operaciones sobre el apócrifo y el simulacro se remontan a *La Guerra de los Mundos* de Orson Wells revelando una intención paródica.

Lo mismo sucedía con *Foro Contemporáneo*, un piloto que nunca se emitió por televisión, realizado por Fabián Hoffman y Carlos Trilnick, donde las dudas que se siembran corroen el estatuto de verdad a través de un humor casi grotesco. *Foro Contemporáneo* se emparenta con la saga de *Valdez* de Jorge La Ferla y el desparpajo de la obra de Mariano Cohn y Gastón Duprat, cuyos dardos no apuntan a la televisión sino al propio video arte.

En ese año 1988 John Sturgeon - un video artista norteamericano becario de la Fundación Fulbright - realiza el primer taller de video arte que se dicta en la Universidad de Buenos Aires, al que asistieron, entre otros: Carlos Trilnick, Alejandro Kuropatwa, Luz Zorraquín, Margarita Gutnisky y Graciela Taquini. Muchos de esos ejercicios devinieron obras, de ahí surge *La de Siempre* (1988) de Luz Zorraquín, *Virgen Light* (1989) de Margarita Gutnisky, *Roles* (1988) de Graciela Taquini - primer autorretrato performático de la historia del video arte argentino - y un clip de Carlos Trilnick - que más tarde concretará con Jorge Haro - además de una sátira performática sobre actos escolares de Kuropatwa, protagonizado por Divina Gloria. Asimismo, este encuentro fue importante por el material que mostró Sturgeon, por ejemplo, obras de Bill Viola que no se podían ver en Buenos Aires hasta ese momento.

Hacia fines de 1988 se inaugura el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) que tendrá a Laura Buccellato en la programación artística. Formada como Historiadora del Arte, fue una de las pocas que en ese momento se habían especializado en arte contemporáneo; fundamentalmente a través de su trabajo de gestión. Ella fue la que fomentó que el sótano de Florida al 900 se convirtiera en el epicentro del video arte y la música electrónica, actividades que coordinaron hasta 1998 Carlos Trilnick y Jorge Haro, respectivamente. También se creó una videoteca para consulta en sala. El espacio se inauguró con la muestra de video creación española *La Imagen Sublime*.

El ICI se transforma en el nuevo siglo en el Centro Cultural de España en Buenos Aires. Con la gestión de Lidia Blanco el video se muestra como parte de la programación de artes visuales y Gustavo Romano coordina actividades de arte y tecnología en el Media Lab.

En 1989 el ICI realiza el primer festival Buenos Aires Video, que se convertirá luego en un premio.¹⁴ Con posterioridad, se editan dos catálogos que dan cuenta de esas actividades¹⁵.

Para la primera muestra - *Buenos Aires Video I* - en 1989, Carlos Trilnick propone una revisión del video arte histórico que incluyó hasta la cinta de Paksa de 1978. El video arte argentino nace así con memoria histórica. Del análisis de esta primera programación surge la diversidad de las propuestas y tendencias: abunda el video musical, la ficción - como *Atrax*

¹⁴ El actual premio Mamba/Fundación Telefónica Arte y Nuevas Tecnologías es heredero de ese evento.

¹⁵ Taquini, Graciela, Trilnick, Carlos, *Buenos Aires Video V*, Buenos Aires, ICI, 1993 y Taquini, Graciela, Alonso, Rodrigo, *Buenos Aires Video X, 10 años de video en Buenos Aires*, Buenos Aires, ICI, 1998

(1988) de Diego Lascano, inspirada en *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang o *Instrucciones para subir escaleras* (1983) de Roberto Cenderelli, basada en el cuento de Cortázar - y la experimentación en el documental, que provenía de la Escuela de Avellaneda.

Diez años después, en 1999, para la exposición *Siglo XX Arte y Cultura* del Centro Cultural Recoleta, Graciela Taquini realiza con la colaboración de Rodrigo Alonso una retrospectiva en VHS del video argentino, un canto del cisne del video analógico, un punto final antes de la eclosión del digital.

LA GENERACIÓN VIDEASTA

A mediados de los 80 se iba gestando la "generación videasta". La mayoría, salvo excepciones como la artista plástica Luz Zorraquín, provenía del quehacer audiovisual o de la fotografía. No podemos hablar de movimiento, sino más bien de "movida". Al video se llegaba desde diversos lugares y se salía con la esperanza, para algunos, de hacer cine o televisión.

Hacer video con calidad profesional era muy costoso. Los proyectos se hacían en borrador, generalmente en VHS, para concluirlos en UMATIC. No podía haber errores porque el sistema analógico de edición lineal no lo permitía. Ese condicionamiento implicaba una reproducción rígida y pensada.

En el año 89 hubo un intento gremial con la fundación de la Sociedad Argentina de Videastas (SAVI) e intenciones de crear una distribuidora. Sus integrantes eran muy diferentes y con variados intereses. Las uniones eran únicamente para implementar estrategias de difusión y distribución.

A diferencia de los setenta en el CAyC, en realidad, nunca hubo intercambio o discusiones teóricas como grupo debido a esa diversidad y el individualismo de sus integrantes.

En esta época, los espacios de difusión eran el ICI, el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Instituto Goethe, donde Fabio Guzmán programó para la SAVI ciclos de video. Hasta la Sala Lugones, especializada en cine de autor, llegó a mostrar video arte. En forma independiente, Camilo Ameijeiras y Aldo Consiglio difunden el video a través de su proyecto *Zoo Video*.

RECUADRO N° 4:

Las Mujeres y el video

Hacia fines de los 80 el Instituto Goethe auspiciaba los Festivales de La Mujer y el Cine que albergaba obras de video de realizadoras argentinas y que luego se exhibían en la sección correspondiente del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Aunque muchas no militaban en el feminismo, el festival se planteaba como espacio de difusión

Sara Fried realizó *Hermanas Video Home* (1991) e *Imágenes Alteradas* (1992), sensibles piezas de cámara que tuvieron un gran reconocimiento en la Argentina y el exterior. Su documental *Fatal, Fatal mirada* (1990) -realizado durante uno de los festivales en Mar del

Plata- testimonia con ironía aspectos de ese evento e introduce la polémica sobre si existe un punto de vista femenino.

El tema de la mujer y su lugar en el mundo es una constante en el video cultivado por importantes realizadoras, entre ellas: Sabrina Farji, abocada en la actualidad al cine; Silvina Cafici, que dejó la práctica del video en 2000; una serie de trabajos pioneros de Marta Ares -tanto monocanal como en video instalaciones- y más tarde, Gabriela Golder que lo explora desde distintas aproximaciones como el video, la video instalación, la interactividad y el net art.

Este abordaje se ampliará con más vitalidad en el nuevo siglo, enriqueciéndose con el punto de vista de una amplia gama de artistas visuales y que no siempre significa una identificación de las realizadoras con la cuestión del género como temática exclusiva.

En 1990, el Museo de Bellas Artes, con curaduría de Jorge Glusberg y Laura Buccellato, realiza la muestra *Video Arte Internacional* donde se exhiben varias video instalaciones de artistas argentinos, como por ejemplo *Tiros* de Fabián Hoffman.

Ese mismo año, tratando de proponer algún tipo de reflexión alrededor del tema del video, Graciela Taquini y la SAVI organizan en el Centro Cultural San Martín y auspiciados por la Universidad de Buenos Aires y el Instituto Goethe, las primeras Jornadas de Teoría y Estética del Video Argentinos, cuyas conclusiones lamentablemente nunca se publicaron.

RECUADRO N° 5:

La madre televisión: apropiaciones y conflictos

Reconstruyen crimen de la modelo (1990) de Fabián Hoffman y Andrés Di Tella, constituye un hito en la historia del video argentino. Apropiándose de una secuencia de noticiero (*found footage*), a través de la edición se manipula el tiempo hasta obtener el más absoluto extrañamiento y pérdida de narratividad. Ese proceso transpone una imagen mediática - cuya misión es la información - a una dimensión más ambigua y enigmática. A las imágenes *ralentadas* se le suman unos silencios donde la pantalla se torna negra, a la manera de una puntuación que altera el ritmo. La noticia trata sobre la reconstrucción de un crimen y, como una caja china, se estructura como reconstrucción de una reconstrucción.

Resulta indispensable detenernos en las relaciones entre el video y la televisión. En Argentina, tres trabajos diversos se centran en la manipulación de noticieros. La transmutación de *Reconstruyen crimen de la modelo* (1990) a través del estiramiento temporal que apunta a la ruptura de la línea narrativa es retomada diez años después. En *1 Elipse* (2000), Sebastián Ziccarello toma una imagen del noticiero de un joven perseguido por la policía, armada hasta los dientes, y en su procedimiento de ir avanzando lentamente, la acción subraya la opresión del protagonista. Nunca mejor, el medio es el mensaje. Por su

parte, Gabriela Golder en *Vacas* (2002) introduce el color como un elemento desdramatizador, convirtiendo así imágenes en pintura: tauromaquias goyescas y fondos dorados a lo Klimt. Un texto final revierte el puro juego formal y conduce a la obra a una vuelta de tuerca ideológica.

Un proyecto casi desconocido fue el de Enrique Ahriman, un argentino que en Milán produce dos proyectos: *Da Leggere* y *Pagine Musicali*. Estas dos piezas se presentan en 1996 en la Bienal de Venecia / 6ta Mostra Internazionale de Architettura. Se trata de una televisión para leer, totalmente conceptual y extrema. Antes de morir Ahriman mostró estos materiales en el Centro Cultural Borges y posteriormente se exhibieron en el Ciclo de Arte Electrónico del MAMBA, presentados por sus amigas, las artistas Diana Aisemberg y Graciela Harper.

En el año 2001 Graciela Taquini dirige junto con Carlos Trilnick PLAY/REC, una serie de 21 programas sobre video creación para Canal 7 donde se mostraban entrevistas y pases de video arte. La propuesta era asociar al video arte con un marco más amplio. Algunos programas tenían núcleos temáticos donde teóricos y críticos como Rodrigo Alonso, Julio Sánchez, Elena Oliveras, los semiólogos Marita Soto, Oscar Steimberg, introducían determinada problemática, tales como la abstracción, el cuerpo y el paisaje. Incluso se hizo un programa especial sobre Nam June Paik con imágenes de su retrospectiva en el Guggenheim de Nueva York. El canal 7 estatal jamás pagó honorarios a los realizadores y borró los master para reciclarlos.

En el 2003 se crea el Canal Ciudad Abierta que depende del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires cuyos fundadores fueron Mariano Cohn y Gastón Duprat. Conciben un formato televisivo experimental basado en el puro registro de tomas de la ciudad, con separadores editados y temáticos. Su primer proyecto fue *Zoom Buenos Aires* para el que invitaron a artistas de distintas disciplinas a realizar planos secuencias de cinco minutos de duración. Muchos de estos trabajos se difundieron posteriormente en circuitos artísticos. Hacer televisión no sobre la experimentación sino desde la experimentación fue su mayor mérito con un presupuesto de 30.000 pesos por mes.

En 2007 se emite LUCIDA, un proyecto de Gabriela Golder y Andrés Denegri, producido por la Universidad Nacional de Tres de Febrero para la señal de cable cultural Canal á. Se trata de un programa sobre video latinoamericano encarado casi como una curaduría y desde el gusto personal de sus autores que se apartan de ciertas convenciones de los formatos televisivos. Un proyecto experimental que se atreve a exhibir sin concesiones obras anti televisivas.

RECUADRO N° 6:

Cine y Video

Un tema para profundizar son las relaciones del cine en el video y el video en el cine. Sobre todo en la primera etapa de consolidación de la generación videasta, muchos realizadores audiovisuales se relacionaron con el video para pasar finalmente al universo del cine. Esteban Sapir, Eduardo Milewicz, Sabrina Farji y Flavio Nardini se pasan a la ficción, José Luis García, Alejandro Areal Vélez y Andrés Di Tella al documental. El cine como cita y alimento del video tiene a Gustavo Galuppo como uno de sus más importantes cultores. Claudio Caldini es uno de los referentes más conspicuos del cine experimental y ha influido en la obra de diversos realizadores tanto de cine como de video. Un caso relevante es Ernesto Baca, con sus largometrajes *Samoa* (2005) y *Cabeza de Palo* (2002). También los realizadores del nuevo cine argentino egresados de la Universidad del Cine, donde el video arte se analiza en diversas cátedras.

Según Pablo Orlando, investigador del tema: "La mayoría de los representantes del nuevo cine nacional se han formado en instituciones que formalizan la enseñanza audiovisual, y que hacen consciente las múltiples posibilidades del medio (más allá de la restringida estética del modo de representación institucional), sobre todo a partir del estudio de la historia del cine y de los múltiples cines a los que dio lugar. Si a esto le sumamos la vigencia de lo digital, con la consabida crisis de las formas figurativas, realistas y referenciales, y aparentemente en sus antípodas, el auge de documentales donde la preocupación por lo social da por sentado la inaccesibilidad de un sentido último"

La década del 90 corresponde a la presidencia de Carlos Menem. La ley de convertibilidad, el "uno a uno" y las privatizaciones - que llevan a una globalización salvaje - nos conducen cada vez más a la crisis económica y a ubicarnos en el Tercer Mundo. Sin embargo, el dólar y el peso argentino equiparados permiten acceder a equipos.

Es desde lo privado de donde se apoya a la video creación, especialmente la Fundación Antorchas. Luz Zorraquín es la primera artista del video que obtiene un subsidio para la creación. En 1994 también se mostraron video instalaciones en las Jornadas de la Crítica que se realizaban en el Museo Nacional de Bellas Artes organizadas por su director Jorge Glusberg. Allí exhibieron obra Marta Ares y Luz Zorraquín, entre otros.

En 1996 Jorge Glusberg convoca a Rubén Guzmán, videasta y docente especializado en cine experimental, para coordinar el área de video. En la actualidad, Guzman programa el ciclo *Kino Palais* en el Palais de Glace, luego de haber coordinado el Espacio Plasma en el Espacio Fundación Telefónica.

El proyecto de una colección de video arte para el Museo Nacional de Bellas Artes asesorado por Rodrigo Alonso y Graciela Taquini y sustentado por Antorchas se encuentra hasta este momento congelado.

En 1995 llega Internet comercial al mercado argentino. Los artistas la incorporan como herramienta, como comunicación y no es casual que al año siguiente surja Fin del Mundo¹⁶,

¹⁶ www.findelmundo.com.ar

un espacio on-line para obras de net.art dirigido por Gustavo Romano, Belén Gache, Carlos Trilnick y Jorge Haro.

Otro espacio vinculante es el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMbA). En 1997 Laura Buccellatto asume su dirección apoyada por el gobierno radical en la Ciudad de Buenos Aires. En el auditorio se realizaba el Ciclo de Cine Experimental de la mano de Claudio Caldini, quien además exhibía proyectos de video. Por su parte, Jorge Haro organizaba todo lo relacionado a la música electrónica mientras que Graciela Taquini curaba el Ciclo de Arte Electrónico, expandiendo sus intereses a otras prácticas como el net.art, la televisión de autor, el arte interactivo, la performance y la video danza. Al mismo tiempo, en las salas del MAMbA una serie de muestras nacionales e internacionales ponían de manifiesto la importancia del video y la video instalación; allí se mostraron obras de Pierrick Sorin, Pipilloti Rist, Douglas Gordon, Antoni Abad, Antoni Muntadas, entre otros.

En el Centro Cultural Recoleta esporádicamente se programaban eventos en relación al video. Gary Hill realiza una muestra allí y en el Museo Caraffa de Córdoba. El grupo Azurro pasa lamentablemente casi inadvertido. En 1998 Rodrigo Alonso realiza en esta institución una importante muestra llamada *Arte en el Siglo XXI* que incluyó ambientaciones, performances y arte digital, altamente anticipatorioa.

Por su parte, Silvina Szperling funda en 1995 el Festival Internacional de Video Danza de Buenos Aires¹⁷ - que continúa hasta la actualidad - generando muestras, compilados, catálogos y un interesante espacio de reflexión.

RECUADRO N° 7:

Video Performance

El video en la Argentina estuvo signado por la acción: las experiencias del CAyC, la primera obra de Paksa, los retratos y autorretratos de la etapa heroica. Los films en Super 8 de Oscar Bony, además de su emblemática "Familia Obrera".

En los 80, la influencia de la Fura del Baus en Buenos Aires fue definitoria. En 1984 se forma la Organización Negra que realiza acciones en la discoteca Cemento. Cuando en 1990 realizan la performance aérea *La Tirolesa/Obelisco* la acción se pensó también para la cámara, con el registro creativo de Marcelo Iaccarino, que logró una edición electrizante. En 1992, Carlos Trilnick recrea para video *Argumento* de la Organización Negra, un espectáculo basado en *Argumentum Ornithologicum* del *Hacedor* de Jorge Luis Borges. Más tarde, un desprendimiento de la Organización Negra, Ar Detroy, produce una serie de video performances en las que el diálogo de las figuras en el paisaje es una constante. Charly Nijensohn, uno de sus integrantes que actualmente reside en Alemania, sigue su propio camino en una línea romántica en la que el hombre está sometido a situaciones extremas.

¹⁷ www.videodanzaba.com.ar

En los 90 una serie de discípulos de Alfredo Portillos de la Escuela Nacional de Artes Visuales forman el Grupo Fosa, cuyos integrantes fueron: Sandra Botner, Claudio Braier, Norberto José Martínez, Javier Sobrino, Ada Suárez y Anabel Vanoni. Experimentan alrededor del rito o lo ceremonial, encuadrando sus trabajos como acciones para la cámara. Muy pronto pasan a hacer sus trabajos en el ámbito del museo y luego a espacios públicos. Dos de sus integrantes, Anabel Vanoni y Javier Sobrino, han desarrollado diversas experiencias no sólo en Argentina sino también en México y Japón, respectivamente.

La video performance es una constante en el video argentino actual. Poner el cuerpo, talking heads, acciones vandálicas, subversivas o poéticas son frecuentes en las experiencias actuales y una práctica constante de artistas que constantemente expresan poéticas del yo. Eugenia Calvo, subvirtiendo el orden burgués y, Marcelo Galindo, provocando desde el cono urbano bonaerense. Ambos provienen del campo de las artes visuales y constituyen nuevas aproximaciones al arte de acción.

V- EL NUEVO SIGLO

HISTORIA EN CLOSE UP

Aunque sea pura intuición, el sentimiento de tránsito entre una época y otra en el momento del cambio de siglo es algo que trasciende el almanaque. A nivel mundial hay una clara línea entre Chernobil y el atentado a las torres Gemelas que corrobora el fin de cualquier utopía y, que la "Era de Acuario", se desvió del planeta. Más allá del pesimismo en lo político-económico-social, nuestro país se zambulle en la Cibercultura que lo envuelve todo como una biosfera digital (pero sin el agujero de la capa de Ozono). Una revolución irreversible y veloz que tiñe toda la sociedad.

El bombardeo de imágenes se produce por la creciente accesibilidad a cámaras, cada vez más baratas y eficaces puestas en celulares, máquinas de foto, cámaras web, de vigilancia: cámaras como prótesis de la mano y no del ojo. Existe una explosión de imágenes que pueblan infinitas pantallas -grandes, pequeñas, analógicas y digitales - que a veces tienden a escaparse del marco y apoderarse del espacio urbano. Pensar en el video como técnica o soporte ya no tiene sentido, todo se hibrida, todo se mezcla y las fronteras son inciertas. Cada poseedor es un productor de imágenes.

El campo artístico se debe complejizar. Aparecen nuevas especialidades. La interactividad y la robótica llegan a manos de los artistas sentando nuevos precedentes alrededor de sus posibilidades expresivas. Mariano Sardón, Mariela Yeregui y Paula Gaetano se destacan por sus obras tecnológicas que trascienden las fronteras nacionales.

Dos trabajos, *Enciclopedia* (2000) de Gastón Duprat, Adrián de Rosa y Mariano Cohn y *Areas* (2000) de Hernán Khourian, con sus diferencias y similitudes, contribuyen a fundar - no ilustrar- ese espíritu del fin de una era y lo hacen desde la tangencialidad de la video

creación, reinventando el lenguaje del video. Son trabajos largos, que rompen el paradigma "video arte corto". Están estructurados en segmentos minimalistas y el sentido es la suma de todas sus partes. *Enciclopedia* es un ácido y burlón retrato colectivo que construye un friso grotesco criollo en clave urbana de Buenos Aires, un anti *Parabolic People*. Khourian trabaja el paisaje, o la figura en el paisaje, para testimoniar otra cara de la Argentina: el interior profundo de una industria obsoleta y la condición agrícola ganadera de nuestra tradición. Esta pieza se construye en la toma, cuya duración jamás depende de la acción. El diálogo histórico de ambas obras se resignifica en el tiempo.¹⁸

A fines de 2000 se realiza la gran muestra *Interferences* en el Centro Internacional de Video Creación (CICV) de Montbeliard Belfort (Francia), dirigido por Pierre Bongiovani, donde Argentina participa. Una numerosa cantidad de artistas y gestores de Latinoamérica participó del Festival, superando toda expectativa. Fue un momento decisivo para el nacimiento de algunas carreras internacionales como por ejemplo la de Charly Nijensohn o la del uruguayo Martín Sastre. El encuentro cultivó relaciones y se creó el *E Group Iberoamerican Act* que difunde actividades que involucren el arte y las nuevas tecnologías de la comunidad latina.

VIDEO CREACIÓN Y ARTES VISUALES

Los años 90 fueron años de consolidación de la generación videasta y culmina con las obras de Iván Marino y de Marcello Mercado, creadores de estéticas muy diferentes. Ambos hacen de la postproducción un campo de experimentación muy elaborado y de profundas consecuencias formales y conceptuales. Marino vive en Barcelona, Mercado en Alemania. A esta línea se suma, un poco más tarde, Gustavo Galuppo quien convierte la pantalla en un organismo proteico donde se mezclan todo tipo de intertextos visuales y sonoros.

De alguna manera el video seguía siendo una actividad estanca, separada del conjunto de las artes visuales. Esto se evidencia en el Centro Cultural Ricardo Rojas, donde las actividades de artes plásticas estaban a cargo del curador-artista Gumier Maier. Las actividades relacionadas con el video que allí se realizaron -los festivales organizados por Jorge La Ferla y los exitosos ciclos y programas llevados a cabo por Andrés Denegri- no se integraron a esa movida.

La hegemonía del Rojas en las artes visuales representa una especie de discurso habitual cuando se quiere reseñar el período y esto es indudable. Sin embargo, tanto la Fundación Banco Patricios como el Casal de Cataluña fueron otros espacios donde la vanguardia y los nuevos medios tuvieron su lugar. Las instalaciones de Gustavo Romano y Marcelo de la Fuente con el grupo El Plan o Marcela Mouján investigando en lo digital, fueron algunos

¹⁸ Sobre este tema ver: Taquini, Graciela, "Enciclopedia, un punto de giro en el video argentino", Ponencia en el Congreso CAIA, Buenos Aires, 2001: www.mundoclasico.com/articulos y AA.VV, *Videoperfiles 01 Apuntes sobre 4 Videastas Argentinos*, Rosario, CG, 2001.

ejemplos a pensar.

Lo que verdaderamente contamina y enriquece la integración de la plataforma del video en el arte contemporáneo argentino es la incorporación de nuevos protagonistas, no venidos directamente del audiovisual, sino de campos muy diversos como las artes plásticas, la danza, la literatura o el diseño. La edición no es una tarea de especialistas sino que cualquier artista la practica investigando los software que van apareciendo en el mercado. En el caso de artistas que trabajan con un equipo técnico las obras adquieren un mayor carácter conceptual.

A través de sus videos Alicia Herrero aporta su habitual discurso crítico sobre el campo del arte, mientras Inés Szigety lo hace desde el corazón del propio video: ambas operan sobre la retórica de la ironía. Jorge Castro y Rodrigo Dermiján integran lo rítmico y musical con un diseño de pantalla de gran esplendor visual. Castro se especializa en la generación de imágenes en tiempo real.

Las aproximaciones a un género de la modernidad como el paisaje no deja de ser constante en el video argentino reciente. Un punto muy alto es *Uyuni* (2005) de Andrés Denegri, un juego doble de perspectivas desde lo narrativo que combina también la duplicidad del Super 8 y el video. Melina Berkenwald y Daniela Muttis lo cultivan con un espíritu lírico y romántico. Gabriela Francone crea una naturaleza fuera de toda realidad. Por su parte, Milena Pafundi hibrida los géneros del paisaje y la performance. Nicolás Testoni en Bahía Blanca, Federico Falco en Córdoba, Soledad Dabbah en Salta y Lila Siegrist en Rosario, renuevan el género desde perspectivas diferentes. Andrea Juan con sus proyectos sobre la Antártida, que expande internacionalmente, le otorga una intención ecologista. Florencia Levy se interna en paisajes interiores - influida por Sophie Calle - y pasa del video a la fotografía y de la fotografía a la pintura, sin solución de continuidad.

El video aborda el discurso de género encarando nuevas y diferentes configuraciones a partir los trabajos de Luján Funes, Marta Cali, Susana Barbará y Gabriela Larrañaga.

Margarita Bali, Martín Bonadeo y Leonello Zambón extienden su experiencia más allá de la pantalla en el espacio público. Martín Calcagno lo lleva a una dimensión de *voyeur*, forzándonos a encontrarlo en pequeñas pantallas.

La palabra es un eje. El video no se transforma en un campo de experimentación tautológico sino en un reservorio de ideas. La influencia negativa del video "socialero" caracterizado por sus efectos kitsch, produce una reacción contraria en el video arte: el video del nuevo siglo tiende muchas veces a la abstinencia de la hiperedición. Se vuelve, en varias ocasiones, al tiempo real y al plano secuencia. Una de las primeras en explorar sus posibilidades es Silvia Rivas que en el 2001 realiza una muestra individual de video instalaciones con un gran despliegue tecnológico en el Centro Cultural Recoleta.

Fabiana Barreda, Matilde Marín, artistas de trayectoria en las artes visuales, prolongan en el video sus experiencias plásticas. Carlos Herrera con espíritu burlón produce *anti-clips* y Hernán Marina desde la postproducción se introduce como un personaje apócrifo en un espacio documental para convertirlo en pura ficción. El video juego en Estanislao Florido, el *anime* en Rosalba Mirabella y la ciencia ficción en Sebastián Pincirolli y Esteban de Alzáa son mucho más que citas.

En el 2000 por iniciativa de Soledad Nasi - artista formada en los Estados Unidos y que actualmente desarrolla su actividad de gestión en el Reino Unido - se forma el grupo Área 54¹⁹ con el propósito de reflexionar sobre la cultura digital. Este encuentro produjo intercambios, la muestra *Trampas y Arte en Progresión* (curadas por Graciela Taquín) y el Ciclo *Arte, Cultura y Tecnología* (organizado por Soledad Nasi y Rodrigo Alonso) que trajo como invitados a Stelarc, Nigel Rolfe y Gilberto Prado. Así como también la programación de Marcelo de la Fuente en la Casona de los Olivera (hasta el 2007) y las curadurías de Lucrecia Urbano en Buenos Aires y Canadá.

INSTITUCIONALIZACION

En el nuevo siglo se desarrolla un firme proceso que contribuye a la legitimación en distintos niveles de la práctica del video. Cronológicamente el primero que se destaca es el académico, luego el institucional en paralelo con la apertura hacia el mercado.

A fines de la década del 90 comienzan a crearse carreras especializadas en las Universidades. Anteriormente, el video formaba parte del universo de lo audiovisual, motivo por el cual se lo enseñaban en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad del Cine.²⁰

La enseñanza artística de nivel universitario llega a Buenos Aires tardíamente con la creación del Instituto Universitario de Artes (IUNA). Esto produce el desembarco de una nueva camada de docentes con una mayor apertura y compromiso con respecto al arte contemporáneo. Lo mismo ocurre con las carreras de arte en las Universidades del interior como Córdoba, Tucumán, Rosario, La Plata, entre otras. En estos últimos años se abrieron o están por abrir carreras de postgrado. La globalización e Internet permiten un acceso mucho mayor a la información. Los artistas aún muy jóvenes viajan y concurren a residencias. También se implementan residencias en el país. Igualmente, muchos son los artistas argentinos que pasan por Argentina.

LO PRIVADO Y LO PÚBLICO

Dos nuevos espacios se abren: el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2001 y el Espacio Fundación Telefónica en 2003. Con distintos objetivos, ambos han contribuido a la expansión del video y las nuevas tecnologías a través de distintas estrategias, muestras, actividades culturales, visitas guiadas y acción educativa, además de un constante flujo de artistas y teóricos invitados, provenientes de diversos países. Se trata de instituciones profesionales, que han conformado sólidos equipos de montaje de exposiciones de alta complejidad tecnológica, con resultados de nivel internacional.

¹⁹ Pasaron por Área 54 entre otros: Rodrigo Alonso, Fabiana Barreda, Anahí Cáceres, Marta Cali, Marcelo de la Fuente, Gabriela Golder, Mara Facchín, Gabriela Francone, Hernán Marina, Marcela Mouján, Andrea Nacach, Martín Kovensky, Mariano Sardón, Chino Soria, Graciela Taquini, Carlos Trilnick, Lucrecia Urbano y Mariela Yeregui.

²⁰ Para más referencias sobre el tema, ver: Taquini, Graciela, "Una crónica del video arte en la Argentina de la transición a la era digital", en Laura Baigorri (Compiladora), *Video en Latinoamérica, una visión crítica*, Madrid, Editorial Brumaria, 2007.

A través de sus programas de extensión, la Fundación Telefónica está implementando una serie de talleres y cursos que combinan la reflexión teórica con la práctica. El programa de Interactivos o Intercampos y las actividades alrededor de las exposiciones han sido positivas para la formación de artistas y público. Por su parte, el programa Contemporáneo del Malba permitió que diversos curadores argentinos tuvieran la posibilidad de concretar propuestas en un espacio altamente profesional. Su colección ha incorporado obras en video realizadas por artistas visuales.

Los auspicios de empresas al video y las nuevas tecnologías no han sido demasiado influyentes en el panorama del presente. Ha habido algunos intentos pero no han tenido continuidad.

Desde el año 2000 el Salón Nacional incorpora el video y las nuevas tecnologías a sus premios. Por su parte, en 2002 el premio Konex incluyó el video como categoría²¹. El premio Mamba / Fundación Telefónica ha tenido una destacable continuidad, y como correlato su presentación en muestras. Eventualmente han aparecido otros premios organizados por universidades y empresas.

Hacia comienzos del 2000 debido a razones políticas y de gestión el video y el arte tecnológico desaparecen del ex ICI, ahora Centro Cultural de España, y del Centro Cultural Ricardo Rojas, situación que se revierte más tarde.

Jorge La Ferla retoma en 2006 la Muestra Euroamericana de Cine, Video y Artes Digitales (MEACVAD) como escenario de reflexión y sigue produciendo teoría y pensamiento con la edición de libros.

El Museo de Arte Moderno, como casi todos los edificios del Gobierno de la Ciudad entra en reformas y, luego de un breve periodo en el edificio del Correo Central, queda sin sede de exhibición. Sin embargo, los ciclos de arte electrónico se retoman coordinados por Victoria Sacco y en 2008 se realizan en la sede de la Alianza Francesa convirtiéndose en un espacio de difusión permanente del video arte.

El Estado esta prácticamente ausente. Ya hemos señalado que el Instituto de Cine, a pesar de incluir en su nombre el término Artes Audiovisuales no se ha ocupado del video y las nuevas expresiones tecnológicas con un plan serio y continuo. Los dos festivales de Cine internacionales, el de Mar del Plata y el de Buenos Aires, no han contribuido a implementar vasos comunicantes con el video experimental.

Desde los museos estatales o desde la Secretaria de Cultura no parecen afianzarse políticas de coleccionismo. La tendencia no es la compra de obra de arte, sino pedir las piezas en donación o la paga de sumas simbólicas. Los gestores del video arte se esfuerzan para revertir esta situación. A diferencia de Uruguay, no existe en instituciones nacionales y municipales con el hábito de pagar por pases de video u honorarios de artistas o

²¹ El Konex de platino lo obtuvo Charly Nijenshon. Los nominados fueron Diego Lascano, Gastón Duprat y Mariano Cohn, Marcello Mercado y Pablo Rodríguez Jáuregui.

conferencistas, mientras que sí lo hacen las instituciones privadas. En ocasiones los honorarios de los curadores locales son muy inferiores a los de los curadores extranjeros o no se pagan los textos con la suma estipulada por la Asociación de Críticos de Arte.

En 2003 comienza la remodelación del Centro Cultural General San Martín que construye un nuevo Centro de Desarrollo Multimedia. Graciela Taquini fue convocada ese mismo año por sus autoridades para programar eventos como *Arte y Progresión* y *Cultura y Media* (2006/07) que tenían como objetivo orientar a la institución hacia un perfil tecnológico.

En el 2003 el Gobierno de la Ciudad crea el canal Ciudad Abierta, un espacio de difusión y creación.

La presencia de los organismos dedicados a las Industrias Culturales no ha tenido ninguna incidencia en la plataforma video.

La feria de arte contemporáneo más importante de Buenos Aires, ArteBa - que ya había tenido experiencias exhibiendo video y video instalaciones - inaugura en 2006 el espacio Caja Negra Cubo Blanco con el fin de exhibir video monocanal.

Desde hace un tiempo se activa el mercado del arte y el coleccionismo. Los videos de Liliana Porter se venden a precios internacionales. Artistas del *mainstream* como Jorge Macchi, León Ferrari producen video y lo venden a distintos museos y coleccionistas.

Muchos artistas jóvenes, emprenden una diáspora a fin de aprovechar los privilegios y sacrificios de vivir en el primer mundo. Charly Nijensohn, Miguel Rothschild y Marcello Mercado en Alemania, Iván Marino, Gustavo Caprín y Andrea Nacach en Barcelona y Sebastián Díaz Morales - artista no muy conocido en el medio argentino - en Holanda, circulan en el *establishment* del Primer Mundo. Otros como Gabriela Golder desarrollan actividades en Argentina con largos periodos en el exterior.

Como valorización de lo propio, aún falta realizar exposiciones antológicas de Narcisa Hirsch, Margarita Paksa, Jaime Davidovich, Claudio Caldini, Carlos Trilnick, y Gustavo Romano.

Nuevos proyectos y nuevas miradas abren esperanzas y expectativas. Desde espacios de artistas alternativos se renuevan los curadores: Leticia El Halli Obeid, Marcelo Galindo y Guillermo Faivovich, entre otros. Se abren centros en el interior. En 1995 Fried edita en papel la Revista Mediapolis de arte, tecnología y tendencias y desde 2004 -con el auspicio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero- la revista pasa a denominarse Cibertronic y se publica on-line²². El apoyo de la Fundación Telefónica y el Malba a este libro que resultará una reserva de la memoria cultural del video arte. Proyectos solidarios como Hormiga, Convi, El Basilisco y la Oficina Proyectista junto a muchos otros proyectos en el interior del país. Desde lo institucional, los proyectos para el Bicentenario o la gran renovación de la Fundación Proa, dentro de un Estado casi ausente.

VI- VIDEO UNA PLATAFORMA CONTEMPORANEA

²² www.untref.edu.ar/cibertronic

Desde la contemporaneidad, la video creación se vincula con las vanguardias artísticas de los años 20 de donde surge, por ejemplo, el cine experimental, las primeras performances y la foto performances, la abstracción pura y la antinarratividad

De los dadaístas y surrealistas hereda la ruptura del criterio de autoridad y el establecimiento de un campo de experimentación y decodificación que no acepta los modelos establecidos -ni siquiera los lenguajes del cine o la televisión- hasta llegar a operar con la inversión de sus funciones propias. A través de la deconstrucción y la hibridación responden a la tendencia de abolir cualquier diferenciación entre alta y baja cultura. Cada vez más, explora el campo de la intertextualidad y la ruptura de modelos narrativos lineales o impuestos. Encuentra desafíos conceptuales e investiga sobre aspectos temporales y auditivos, relaciones entre textos e imágenes, composiciones en pantalla y fuera de ella, formatos de instalación, de interactividad y de intervención en micro y macro espacios, fuera o dentro institucional del arte, en los medios, en la Red y más allá.

Del expresionismo recoge la idea de establecer un campo de expresión personal y propia (video "yo veo") fuera de los marcos industriales del cine y corporativos de la televisión. Estas poéticas del yo le crean algunas contradicciones con una función crítica del sistema, donde se dirimen problemáticas políticas, de género y de resistencia con las tendencias del mercado que vuelve a darle un carácter aurático y de mercancía.

En la Argentina está sujeto a las variaciones del desarrollo u a las limitaciones de sus propias fronteras tecnológicas en perpetua mutación. A las tendencias y modas de la época, a las influencias de los grandes referentes y los avatares institucionales y socioeconómicos. El peligro cultural de nuestro país, sigue siendo, la fuerte persistencia de lo corporativo, la politización en la gestión de la cultura, la falta de continuidad de los proyectos y la ausencia de la pasión que tuvieron aquellos que se arriesgaron a emprender ese camino. Sin embargo y por ahora, el arte contemporáneo argentino está vivo y resistente más que nunca.