HISTORIA CRÍTICA DEL VIDEO ARGENTINO

Jorge La Ferla
COMPILADOR

E S P A C I O
Fundación Telefónica

malba Fundación Costantini

HISTORIA CRÍTICA DEL VIDEO ARGENTINO

PROPUESTA ORIGINAL
Eduardo Costantini (h) y Domitila Bedel

GESTIÓN INSTITUCIONAL
Alejandrina D' Elía y Ana Goldman

PRODUCCIÓN GENERAL
Domitila Bedel

IDEA Y COMPILACIÓN
Jorge La Ferla

COORDINADORA EDITORIAL
Rocío Agra

INVESTIGACIÓN REFERENCIAS
Florencia Incarbone

EDICIÓN Y CORRECCIÓN
Mario Valledor y Alicia Di Stasio

DISEÑO GRÁFICO
Fabián Muggeri

DIAGRAMACIÓN
Lara Melamet

AGRADECIMIENTOS
Rodrigo Alonso, Eugenia Calvo, Ar Detroy, Sebastián Díaz Morales, Andrés Di Tella, Leonardo Favio, Paula Gaetano, Gustavo Galuppo, Lucas Gaynor, Narcisa Hirsch, Fabián Hofman, Ignacio Iasparra, Iván Marino, Marcello Mercado, Charlie Nijensohn, Margarita Paksa, Ricardo Pons, Julio Real, Victoria Sacco, Graciela Taquini, Carlos Trilnick, Leonello Zambón, Luz Zorraquín.

Un reconocimiento especial para Marcelo Pacheco, que acompañó con su apoyo todo este proyecto.

MALBA – FUNDACIÓN COSTANTINI
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

PRESIDENTE
Eduardo F. Costantini

VICEPRESIDENTE
Mauro Herlitzka

Staff

CURADOR EN JEFE
Marcelo E. Pacheco

GERENTE GENERAL
Emilio Xarrier

COORDINADORA GENERAL
Ana Goldman

MUSEOGRAFÍA Y DISEÑO DE EXPOSICIONES
Gustavo Vásquez Ocampo

COORDINACIÓN DE EXPOSICIONES
Maraní González del Solar

EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL
Eleonora Cardoso Cis

CINE
Fernando Martín Peña

LITERATURA
María Soledad Costantini de Muniz Barreto

DISEÑO
Arturo Grimaldi

Asociación Amigos de Malba

COMISIÓN DIRECTIVA

PRESIDENTA
Florencia Valls

VICEPRESIDENTE
Horacio Areco

TESORERA
Sofía Gancedo

SECRETARIA
Delfina Helguera

FUNDACIÓN TELEFÓNICA

PRESIDENTE
Eduardo Caride

SECRETARIO GENERAL
José Luis Rodríguez Zarco

TESORERO
Mario E. Vázquez

VOCALES
Juan Waehner
Jorge Pérez Bello
Javier Nadal Ariño
Francisco Serrano Martínez
Manuel A. Álvarez Trongé

DIRECTORA FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Carmen Grillo

GERENTES
Bibiana Ottones
Jorge Leiva
Alejandrina D'Elía

A siete años de haber inaugurado Malba como museo de arte latinoamericano cimentado en una colección de arte tradicional (pintura, dibujo y escultura) del siglo XX, podemos ver hoy el rumbo que ha tomado, cómo ha crecido en patrimonio y cómo ha diversificado su programación para convertirse en una institución más dinámica y plural.

Es importante destacar el lugar que el videoarte y los nuevos medios fueron ocupando en la programación de exposiciones y en las nuevas adquisiciones de obras de arte de Malba. Desde un principio, se presentaron diferentes exhibiciones dedicadas total o parcialmente al video. Comenzamos mostrando algunos videos de artistas latinoamericanos en *Políticas de la diferencia. Arte iberoamericano de fin de siglo* (2001), hicimos una muestra histórica del tema como *Video-escultura en Alemania desde 1963* (2003), situamos el video en el contexto del arte contemporáneo internacional en *Los usos de la imagen: fotografía, film y video en la Colección Jumex* (2004), nos ocupamos de los precursores del pop-art en *Andy Warhol. Motion pictures / cuadros en movimiento* (2005) y en *David Lamelas. Lo súper real. Obras 1969-1984* (2006). También hubo muestras dedicadas a realizadores de video como *Carlos Amorales* (2006), *Francis Allÿs. A story of deception / Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006* (2006) y *Douglas Gordon. Timeline* (2007), más la retrospectiva *Oscar Bony. El mago. Obras 1965-2001* (2007), en la cual se exhibieron sus cortometrajes de 1965, pioneros del videoarte en nuestro país.

En esta oportunidad, Malba se interesa en el marco teórico-conceptual de la producción del videoarte local, a la vez que refuerza su política de coedición de catálogos de arte con otras instituciones culturales. En conjunto con la Fundación Telefónica presentamos hoy un libro de texto analítico: *Historia crítica del video argentino*, compilado por Jorge La Ferla, reconocido investigador en medios audiovisuales y realizador de video, televisión y multimedia.

Este catálogo cuenta con doce ensayos de diferentes especialistas en videoarte que tratan sobre su historia, sus tiempos y formas, sus distintas concepciones, su relación con la escultura, el objeto y las instalaciones de arte y los cruces con otros medios como la TV, el cine experimental, los documentales, los medios digitales, etc., sumados a un completo apéndice con bibliografía especializada.

Confiamos en que esta publicación será de gran importancia para la difusión y el conocimiento exhaustivo del videoarte en la Argentina.

Eduardo F. Costantini

Este libro es el fruto de un trabajo en alianza entre el Museo de Arte Latinoamericano (Malba) y el Espacio Fundación Telefónica. Este proyecto, cuyos resultados se exponen en la presente publicación, nació con el espíritu de producir un material académico referencial sobre la historia del videoarte en la Argentina.

Si bien el videoarte ha sido objeto de numerosos estudios, no se había realizado, hasta la fecha, un trabajo que abordara desde múltiples acercamientos teóricos y conceptuales esta disciplina artística, de suma importancia dentro de la historia del arte argentino.

Resulta prioritario, para la política institucional del Espacio Fundación Telefónica, apoyar la investigación, la concreción y la difusión de proyectos culturales que vinculan el arte, la ciencia y la tecnología. Dentro de este marco, es de fundamental importancia generar material teórico de nivel académico que sirva como referencia para contextualizar, analizar y registrar la producción artística contemporánea.

En este sentido, esta publicación constituye un aporte de incalculable valor, ya que es la primera que presenta un panorama abarcativo del videoarte en el país, desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, por medio de textos que establecen, repasan y revisan su historia, otros que analizan el fenómeno en términos formales y conceptuales, y estudios en los que se establecen las relaciones entre el video y otros soportes audiovisuales, desde el cine hasta el digital.

Queremos agradecer especialmente al Museo de Arte Latinoamericano por encarar este trabajo en conjunto; a Jorge La Ferla, responsable de la compilación; a Domitila Bedel, productora general del proyecto, a los autores de los textos y a los artistas que mediante sus obras nos permiten armar esta valiosa historia.

Carmen Grillo
DIRECTORA FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Índice

HISTORIA CRÍTICA DEL VIDEO ARGENTINO

Por una historia crítica del video argentino. Jorge La Ferla 15

1. HISTORIA: TIEMPO Y FORMA 23
Tiempos del video argentino, Graciela Taquini 25
Estéticas. Poéticas. Prácticas, Rodrigo Alonso 49

2. INSTALACIONES, DOCUMENTAL, AUTORRETRATO 65
El video en el espacio: un nuevo espacio de sentido. Video, esculturas, objetos e instalaciones, Ana Claudia García 67
Documental intermediático, Anabel Patricia Márquez 93
Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos, Raquel Schefer 115

3. CONCEPTO, PENSAMIENTO, REPRESENTACIÓN 127
La inscripción del cuerpo en el video argentino, Gustavo Galuppo 129
Imagen video y arte de la memoria, Eduardo A. Russo 145
Trayectorias del audiovisual tecnológico: estrategias de representación en el video argentino, Mariela Cantú 157
Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino, Adrián Cangi 169

4. MÁQUINAS AUDIOVISUALES: INTERTEXTUALIDAD, HIBRIDEZ, PROCESAMIENTO 179
Del video a la TV: la mirada crítica. Realizaciones videográficas argentinas relacionadas con el fenómeno televisivo, Andrés Denegri 181
De monstruos y caminos posibles: la hibridez en el video argentino, Sofía Reynal 199
Postvideo. Las artes mediáticas de la Argentina en la era digital, Mariela Yeregui 213

5. DOCUMENTACIÓN Y REFERENCIAS 233
Autores 235
Colaboradores 239
Bibliografía general 241
Antología bibliográfica sobre video argentino 249
Obras citadas 257
Índice onomástico 281

Por una historia crítica del video argentino

> Jorge La Ferla

Esta publicación es resultado de un proyecto editorial de largo aliento que cristaliza en este libro –concebido como un manual de estudio y consulta–, al que proponemos como una *Historia crítica del video argentino*, a través de una compilación organizada en doce textos originales –producidos especialmente para ello– sobre un fenómeno central en el campo de las artes audiovisuales del país, como lo ha sido el video en este último medio siglo.

Este proyecto se justifica en la existencia de un acervo de video argentino que se destaca, en el panorama de las artes audiovisuales, con una historia propia en la variedad de autores y obras. Quienes fueron convocados para este emprendimiento –académicos, artistas e investigadores– recorren con pasión aspectos fundamentales de su estética, expresión y prácticas. Este conjunto de pensadores, pertenecientes a diversos campos de los estudios audiovisuales, traslada sus propias búsquedas en torno al video a esta serie de escritos que nos posibilita ofrecer una serie de miradas críticas, cuyo conjunto nos permite proponer esta historia compleja y diversa. Estos textos exceden los parámetros del género de escritura sobre las artes audiovisuales, pues plantean las reflexiones bajo una forma de ensayo crítico. El video es la temática central de esta publicación, que pretendemos circule como material de consulta, estudio y referencia y que presentamos como una propuesta de análisis y reflexión que va más allá del habitual marco de los catálogos, las exposiciones y muestras, para convertirse en un libro sobre la razón crítica del videoarte, la cultura audiovisual y el uso artístico de los medios. Los textos testimonian una seducción sobre la idea de lo admirable que nos remite a un conjunto de obras y autores que se destacan en el panorama de las artes visuales argentinas por la ética de una actitud existencial y política, a partir de una búsqueda experimental comprometida con el audiovisual tecnológico.

Esta serie de estudios constituye un apasionante desafío para la discusión y lectura del video, desde su especificidad discursiva hasta las múltiples combinatorias con el resto del audiovisual. La escritura, traducción, traslación y desplazamiento son partes de un juego textual de pensamiento que, partiendo del referente original que es el video, se convierte en un complejo tramado textual con una firme estructura que establece un intenso diálogo entre cada uno de los estudios. La informática hace referencia a un programa denominado *compilador*, cuya función es traducir un programa escrito a otro lenguaje de programación; esto implica crear un programa equivalente. La compilación de un libro es un proceso de traslación de escritura en código y texto, que combina las diversas escrituras para conformar un nuevo código que resulta de un largo proceso de diálogo entre ambos. Este corpus está vinculado por el tramado de temáticas, referencias y conceptos que ofrece este notable hipertexto, compuesto por diversas miradas y trayectos de pensamiento aplicados sobre el conjunto de la producción de video argentino. Esta idea de compilación excede cualquier sumatoria comprensiva, o enciclopédica, sobre la historia de dicho video, pues propone doce miradas –por momentos divergentes– que también se ofrecen como autorreferenciales. Los recortes selectivos y críticos expresan las

búsquedas individuales de cada autor sobre la base de las consignas propuestas cuando se le solicitaron los textos. Esto implicó el planteo de líneas de investigación que se vincularon con los temas previstos de lecturas sobre el video argentino, pero en una estrecha relación con las lecturas particulares que podían surgir desde el campo de cada escritor. Es decir, un conjunto de visiones focalizadas en recortes diversos del video y las artes mediáticas en la Argentina, pensado desde lugares poco tradicionales.

Por eso, los cuatro apartados del índice constituyen capítulos conceptuales sobre la base de posturas que los conforman, para armar, de diversos modos, una historia del video desde recorridos analíticos, cronológicos y temáticos en variables que responden a precisiones que diferencian esta obra de cualquier intento de acumulación enciclopédica o totalidad.[1] Una de ellas es un concepto de historia, a partir de los momentos y las obras elegidas en base a temas que son planteados exclusivamente por la óptica y los criterios de cada autor, en lo que puede ser ese sistema referido de memoria. Así contamos con unas crónicas de pensamiento cultural, histórico y político de la Argentina en los vínculos generados por la visión del video argentino considerado como un campo discursivo, como refiere Rodrigo Alonso, retomando –como Duguet– otra idea clave de Foucault. Así es el caso de este sistema de memoria. El diario de bitácora trazado por Graciela Taquini, desde los recorridos cronológicos que propone a partir de los inicios de la TV, postula una taxonomía centrada en los vínculos que sostuvo el arte del video con la historia y la cultura del país. Trayectos vinculados con el resto de los textos, en una vecindad con el estudio de Rodrigo Alonso, quien concibe tres ejes de lectura –estético, poético y práctico– en visiones transversales que relevan los campos expresivos a partir del análisis de una serie precisa de obras. Ana Claudia García inaugura el capítulo siguiente y plantea, en su ensayo, procesos de pensamiento para concebir una posible historia conceptual de las instalaciones, una vertiente importante del video argentino. García precisa la idea del dispositivo como variable expresiva a lo largo de piezas clave de la historia del género en el país, lo que constituye un particular desafío y una apuesta para continuar con este proceso, considerando la inmaterialidad de estos objetos una vez concluido el tiempo de exhibición en un espacio público y que, en el mejor de los casos, perdura en la documentación. Las consideraciones sobre las tecnologías de la máquina video surcan todo este libro, para algunos como el sustento de estéticas, pensamiento y virtuosismo, considerando el discurso que las obras ofrecen sobre los usos de las máquinas de imágenes y las ideologías. Anabel Márquez resalta esa generación intermedia en el video argentino a partir de su manejo de los aparatos audiovisuales, algo que le permite pensar esta nueva categoría para los autores en el campo del documental experimental en video, la generación de *intermediáticos*, como los llama Márquez. Y es en el documental, casi una entelequia en el video, en donde las categorías de ensayo y autorreferencialidad son relevantes en la propuesta de esta autora. Al ser esta corriente de introspección y puesta en escena del realizador, Raquel Schefer propone, a través de su tesis, una línea propia de análisis que comprende las diversas estrategias del documental en video; relevando ese espacio de relato y expresión, va del ámbito autobiográfico al autorretrato, una perspectiva un

1. "Sustituiría el concepto de acumulación por los de precisión –en el detalle de la descripción de obras, por ejemplo– y diferenciación –de incorporaciones, orientaciones y sistemas de asociación–. Este segundo principio apunta a resaltar un determinado número de normas propias que rigen los distintos enfoques artísticos tomados en consideración y de condiciones en las cuales tal obra o conjunto de prácticas cobran verosimilitud, existen. De este modo, el archivo, tal como Foucault lo entiende, consiste en "especificar un área efectiva de aparición" de los enunciados. Entonces debe construirse un sistema de memoria, merced a una arquitectura que le atribuya referencias y la haga utilizable, activable y explorable". Duguet, Anne-Marie, en Alonso, Rodrigo (comp.), *Muntadas/Contextos*, Buenos Aires, Ed. Simurg, 2002.

tanto inédita para el documental argentino tradicional. Gustavo Galuppo es, precisamente, uno de los realizadores que más ha indagado en la autorreferencialidad en el documental, y ofrece un recorrido vital por sobre las maneras en que el cuerpo es representado en el cine y el video. Él recorta esta problemática en variables que van de la performance a la actuación, considerando, también, sus transfiguraciones en las articulaciones que la representación de los cuerpos mantiene con el cuadro en la operativa de la cámara hasta la posproducción. Eduardo Russo, a su vez, nos remite a la localización, y operaciones, de la imagen video en los manejos conceptuales y lúdicos que procesan discursos y recursos como una retórica de la historia y la puesta en escena de la memoria. Propone un intercambio fértil e inspirado desde la reconsideración de ideas de Jacques Rancière –la memoria como ficción de la historia concebida como anacronismo– y de Bernard Stiegler, a quien apela para analizar una puesta del tiempo a partir de una memoria tecnológica. Mariela Cantú sigue con este debate filosófico recurriendo a una concepción del video como formas que piensan. Una lectura inédita que expande las concepciones de puesta en escena hacia elementos ontológicos en el concepto del audiovisual tecnológico. Adrián Cangi, por su lado, ofrece otro eje inédito para el video argentino, pues ha sido poco trabajado hasta el momento en la dimensión y trascendencia que merece, como es el caso del movimiento del cine experimental argentino. Cangi, en lo que propone como notas, logra ofrecer otra palanca conceptual, como es este vínculo entre cine y video, definiendo propiedades electivas para delinear ideas en torno a la forma y concepto de lo experimental.

Varios sostienen, sin temor a equívocos, la especificidad del video como medio y discurso, lo que permite considerar cuestiones que hacen a la propiedad de conceptos como el ensayo documental, la autorreferencialidad o las formas que piensan. La performance y la representación del cuerpo quedan como otro rubro particular, pues no sólo abarcan la puesta en cuadro, y en escena, de los cuerpos de actores, sino de los propios realizadores. La noción de experimentación y memoria ronda varias de estas vertientes, en algo que podríamos asociar con propiedad a la determinación de la máquina audiovisual en todo el espectro que conformaba la señal de video y su actual existencia como base de datos. Otros textos son reticentes en cuanto a otorgar una preponderancia determinante a la cuestión tecnológica. En todo caso, hay una tarea pendiente: elaborar una historia de las tecnologías del video, desde sus orígenes provenientes del aparato televisivo, pasando por las variantes que van del video portátil –del *porta pack*, las *camcorders* y la isla de edición electrónica– a los controles computarizados, hasta llegar a la paradoja del video vuelto digital. Sobre esto, las consideraciones de Sofía Reynal –quien retoma la idea de Marshall Mac Luhan con respecto a las relaciones entre los medios– parten de la fotografía y recorren estos vínculos con el cine y la TV hasta llegar a la imagen calculada como relaciones que propician un estado de creación que surge de estos contactos y contaminaciones. Mariela Yeregui establece una génesis conceptual que parte del video, que ve en su propia historia de tecnología electrónica el anuncio de los soportes que vendrían a simularlo y expandirlo creativamente. Yeregui desvirtúa el banal y reiterado discurso imperante sobre el posvideo, en un sesudo recorrido por los vericuetos del medio que ya anunciaban este presente de creación en su combinación y encabalgamiento con la computadora. Estos cambios radicales, de hibridación, reemplazo y combinación de soportes, consideran la imagen de video en su relación con todos los medios audiovisuales anteriores y posteriores. Por esto la existencia del capítulo dedicado a las máquinas de imágenes y sonidos, que comienza por el medio que le da sustento al video, la TV. Es así como la investigación de Andrés Denegri concibe como trascendente el sustento televisivo del video, desde el surgimiento vinculado de ambos medios hasta los vericuetos de un diálogo conflictivo que se mantiene hasta el momento actual. Denegri considera los eventos en vivo como el último capítulo en las relaciones

entre TV y video, como potencialidad expresiva que retoma la esencia del medio TV: el vivo y el directo. Esta relación conflictiva en su momento se tradujo en la pretensión de un posible reemplazo de la TV en propuestas no corporativas. Diluida esa utopía frente a una TV mediocre, fascinante y más alienante que nunca, las relaciones del video con la TV siguen siendo intensas y referenciales. Esta relación video/TV/video es el punto de partida para toda una serie de obras y experiencias que separan, pero también afianzan, este permanente y eterno vínculo entre ambos medios.

La totalidad de los textos de este libro fue escrita en una computadora. Así, a pesar de su apariencia simulada en versión impresa, los escritos en su estado original son, y serán, como el caso paulatino de todo el audiovisual, una base de datos. Esos datos, en el proceso de armado del libro, fueron transmitidos en numerosas ocasiones a través de Internet, comenzando por los autores que enviaron las versiones previas al compilador, o ya la versión final, a la coordinadora de la compilación, Rocío Agra, quien a su vez los transmitió al corrector, Mario Valledor, atento y conspicuo lector, quien aportó otra mirada a los textos en estado virtual. Y, también, Florencia Incarbone, quien produjo una clasificación de todas las referencias citadas. Así, la compilación fue convertida en una metadata que se ofrece en el capítulo de las listas de referencia. Los archivos de palabras se transfirieron a otro programa, del cual surgió la primera maqueta digital de este libro, así como la última, antes de ser impreso con tinta en este papel. Pero toda la información puede ser clasificable en diversas formas, en algo que trasciende la idea de un hipertexto, para ser pensada en su esencia, que va más allá de cualquier lexía o hipertexto, pues existe en una cantidad de bits –en realidad, pequeños valores transmisibles de variables de tensión–. Ello permite clasificar de distintas maneras tanto los textos como ese gran archivo virtual que –en algún momento– contendrá gran parte del video argentino. Por eso, este proyecto, implicó pensar, en un inicio, en un desarrollo posterior que se concibió junto a la coordinadora de edición, Domitila Bedel, con el aporte de Lucas Gaynor para archivar y clasificar, con diversos criterios, toda esta inmensa y valiosa base de datos. La idea es volverla disponible para consultas en la red mediante variados criterios y programas, para que pueda convertirse en una base de consulta, como continuación de esta fundamental etapa libresca. La carencia absoluta de instituciones públicas que se ocupen de los archivos audiovisuales de la imagen en movimiento en la Argentina, a esta altura, no es solamente preocupante, sino que implica un tiempo perdido difícil de recuperar.

Considerando la polarización de los medios de comunicación hacia la concentración absoluta del inmenso negocio de la producción y distribución del flujo audiovisual en la Argentina, nos preguntamos por el espacio que ocupan en este contexto el video y las artes mediáticas. La consiguiente uniformización de los mensajes cinematográficos, televisivos y *online* es vital para sostener el consenso del sistema de poder, pero también implica recordar otros usos del audiovisual. Éstos nos remiten a la idea de autoría, a los procesos artísticos y de experimentación alejados de ese mundo real del espectáculo basado en el masajeo mental-retiniano. La situación periférica de la Argentina en este proceso de aparente globalización vuelve aún más dudosos ciertos discursos que ofrecen lecturas sobre la existencia e independencia de las denominadas industrias culturales o propician el análisis de los medios como un sistema de signos, y revela la falta de propuestas, conformando un engranaje de confusión ideológica que oculta la pérdida de un espacio de búsqueda, creación y crítica para las artes audiovisuales, el tema en cuestión.

El video argentino se destaca en toda su historia por haber estado alejado del sistema de poder, a diferencia del cine y la televisión. Una actitud rara en el panorama local, que ha ido en desmedro en la obtención de ayudas económicas o subsidios, pero que ha redundado en su ética, en su independencia y en su vocación de experimentación artística. La existencia del video argentino cuestiona las maneras tradicionales como se relacionan la creación artística, la

autoría y la educación en las artes audiovisuales en el contexto paradójico de un medio sobrecargado de escuelas cine. Por esto entendemos este proyecto editorial como una propuesta de investigación que revela la trascendencia del video en el paisaje audiovisual argentino, dominado aún por el gran deseo de producir cine, pero dentro del cual se ha venido desarrollando un movimiento que se encuentra cercano a cumplir medio siglo.

La lectura de estos doce textos decanta no sólo la complejidad en catalogar, o estructurar, la profusa producción de video argentino, donde se cuestiona eso que parecía como determinante obligatoria en cuanto a referirnos al videoarte,[2] o a una de sus acepciones más habituales, el video de creación o experimental. Por eso, la elección del genérico "video" la proponemos como un recorte, amplio y ambiguo, del campo de estudio de este proyecto editorial. Esta categoría de video, en su inscripción argentina, nos refiere también a una reminiscencia de Estado y nación, que considera la relación de identificación con algo tan difícil de definir como nuestro entorno nacional, cultural e histórico, que, como señala Alonso, funciona como una posible pertenencia de todo este movimiento. Esto incluye asimismo a los realizadores que residen y producen en el exterior, los cuales evidencian una formación y una visión del entorno que siguen siendo diversas en los países en los que viven actualmente, donde su condición de extranjeros ha ido confluyendo en procesos artísticos en que su origen parece determinar una visión del mundo.

A pesar de no poseer espacios propios, la presencia del video argentino ha sido importante en diversos ámbitos de exhibición –festivales, galerías, institutos, museos y otros–, así como objeto de estudio y enseñanza en distintos organismos académicos. Esto implicó la paulatina inclusión de intelectuales y teóricos no pertenecientes específicamente al mundo del video, quienes vienen contribuyendo con otras miradas no tradicionales en un aporte diverso para la crítica y el estudio del fenómeno de las artes visuales electrónicas. Ampliar la participación a otras vertientes de pensadores fue una decisión que primó en la realización de este libro. Creemos que ello no sólo contribuye a enriquecer la visión y el pensamiento sobre el tema, sino que rompe ese aislamiento que se venía dando del medio video con relación al exterior y a la distancia del mundo académico e intelectual, con respecto a analizar el video desde sus propias prácticas de pensamiento.

La historia del arte y los medios audiovisuales de estas últimas décadas en la Argentina es testimonio de la existencia de creadores que vienen produciendo, desde el video, un trabajo comprometido en la concreción de obras que entendemos como un empeño ético en la materialización creciente de una razón creativa. La función de esta publicación fue relevar ese proceso de una manera analítica y conceptual. Frente a una acuciante cuestión de fondo, como es la pérdida de la singularidad en los medios de comunicación, este proyecto se afirma en una defensa de la alteridad y la originalidad, que dieron lugar a esta variedad admirable de obras de video, así como en una mirada crítica que proviene de la interpretación, investigación y estudio de su historia. Creemos que el gran desafío del audiovisual es intentar mantener el espíritu conceptual y radical que siempre tuvo el video experimental argentino en su historia y que hemos estimamos imprescindible relevar y, por lo tanto, expandir, a través de su estudio. Esta actitud del audiovisual experimental ha sido particularmente molesta, pues se ha venido enfrentando al consenso del espectáculo y a la insoportable banalidad de ciertos conceptos alrededor de las artes y los medios, particularmente en el cine y la TV. La defensa de esta alte-

2. "Douglas Davis llamó al *videoarte* 'ese término odioso'. El término cientificista y modernista de *experimentación* habría de entenderse en el contexto de los años sesenta como una respuesta furibunda y política". Rossler, Martha *"El video: adiós al momento utópico"*, en *Los usos de la imagen. Fotografía, film y video en la Colección Jumex*, Espacio Fundación Telefónica y Malba, Buenos Aires, 2004.

ridad será cada vez más difícil y peligrosa de sostener, pero esta historia crítica demuestra su trascendencia en el campo de las artes y los estudios visuales en el país. Recordemos que esta historia está conformada por obras audiovisuales que han sido en su gran mayoría producidas por los mismos autores. Esta lamentable lentitud en el reconocimiento del video argentino por parte de los organismos oficiales dedicados al audiovisual también ha favorecido la búsqueda experimental, sin condiciones ni límites, en un repertorio de obras que se caracterizan por la independencia ideológica frente a un sistema empeñado en encuadrar todas las artes audiovisuales en la funcionalidad del consumo y el espectáculo.

1

Historia: tiempo y forma

El descanso de Loreta, video de Margarita Paksa, Argentina, 2002.
Tiempo de descuento, cuenta regresiva, la hora 0, video de Margarita Paksa, Argentina, 1978.

Estallidos, de la obra *Un plan ambicioso*, Eugenia Calvo, Argentina, 2006.

Tiempos del video argentino

> Graciela Taquini
Investigación: Victoria Sacco y Paula Gaetano

I. Introducción

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 autoridad.[1]

El segundo aspecto a destacar es el tiempo presente del verbo. Al respecto, es interesante lo que apunta Philippe 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 televisión.[2] 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*, esta autora 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 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, cuyos dispositivos adoptó: televisores, monitores, reproductores de cintas, cámaras, etc. Fue en la década

1. Sobre este tema, ver Taquini, Graciela, "Ver del video", en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, nº 24, Buenos Aires, Universidad de Palermo, 2007.

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

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

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: descubrir otros sentidos, explorar poéticas del tiempo, investigar inéditas potencialidades de lo audiovisual y abrir originales aproximaciones a lo formal y lo conceptual.

El videoarte, más 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.

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 Taiwán 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 *YouTube* 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 que Gyula Kosice 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 40 y 50 en la 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 una "nueva oleada", 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.

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 de la Segunda Guerra Mundial y la situación del país 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, nacía la televisión argentina para trasmitir 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 ésta, 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 Movimiento Spaziale per la Televisione,* que, según Claudia Giannetti, 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
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 50 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 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 posperonismo al desarrollismo fue profunda y revolucionaria hasta que abortó, 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 cine.

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 en la llegada de información son dejados atrás. En los años 60, no sólo el arte trabaja sobre el tema de la simultaneidad, sino que la Argentina, y especialmente Buenos Aires, entran 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 *environments* 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

4. Giannetti, Claudia, *Telemática, telecomunicación, Internet y ciberespacio*, Barcelona, L'Angelot, 1998.

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 aquéllos estaban influidos por las teorías de Marshall MacLuhan, Lévi-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 interdisciplinariedad. 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 proyectarían 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 videoarte nace antes de la invención del video. El videoarte no se puede definir a través de la idea de soporte, de cinta, de *cassette*, sino que comienza con el uso consciente del *hardware*. Los actos videográficos se inician con el empleo de los dispositivos de la televisión, madre nutricia de la videocreación. Durante los 60, en la 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, *Fluvio subtunal*, de Lea Lublin, de 1969–.

A partir de 1964 Marta Minujín no cesa de producir obras en las que incluye todo tipo de tecnologías. No las cuestiona ni las investiga, las hace presentes. Minujín había recorrido Europa y los Estados Unidos y estaba empapada con esas experiencias. *La menesunda* es una ambientación que realizó junto con 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 Minujín 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, Margarita Paksa realiza *500 watts, 4,5 kilociclos*, una de las primeras instalaciones interactivas. Esta obra sonora se llevó a cabo con la colaboración de Fernando von Reichenbach, director del Laboratorio del Instituto Di Tella; Paksa la recrearía en 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 explorado –entre otros temas– la problemática de la interactividad, el *feedback* y la holografía, e incursionó en el video, lo sonoro, lo digital, el arte conceptual, el arte político y el videojuego. Abre y trasciende la historia del videoarte local. Ha sido reconocida con premios internacionales y nacionales. Desde los años 60, 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 Masotta, estaba integrado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, tuvo como pre-

ocupación el tema de los medios de comunicación y se valió de ellos para insertar una obra conceptual. En su manifiesto *Un arte de los medios de comunicación*, expresaba:

> El arte actual (fundamentalmente el pop) tomaba, a veces, para su constitución, elementos, técnicas, de la comunicación de masas, desconectándolos 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 medios.[5]

Ninguno de estos tres artistas concebía 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 trajeron al mundo de la cultura la pregunta por los *mass media*.

El tiempo en el espacio

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

Lamelas funda la videoinstalación vernácula, en donde lo electrónico no es un medio sino una materia maleable del arte. Tal como esta autora 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 ésta citando un texto del historiador Benjamin 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, de acuerdo con Rodrigo Alonso:

> *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 propie-

5. Masotta, Oscar (comp.), *Happenings*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 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 Baigorri, Laura (comp.), *Videoarte latinoamericano*, Barcelona, Editorial Brumaria, 2008.

> dades 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 con 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 1º de junio de 1970, dándose 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 que 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 con 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, aun antes que Godard.

En ese momento Davidovich intentaba darle un espacio televisivo alternativo al rico movimiento cultural de la época, y constituye, en la actualidad, una fuente invalorable para la historia del arte de los 60. En la 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 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 doctor Videovich. Así como *SoHo Television* enfocaba a los artistas de vanguardia, *The Live! Show* poseía una impronta paródica y grotesca al estilo argentino, producida desde el seno de la televisión misma.[9]

En la muestra *Resplandores*, que se realizó en 2007 en el Centro Cultural Recoleta, se pudo ver por primera vez en la Argentina, y con la ambientación de los 70, uno de esos programas.

8. Alonso, Rodrigo, *op. cit.*

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

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 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 con el objetivo –entre otros– de "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 organizó en la Galería Bonino la muestra *Arte y cibernética*, la cual incluyó las primeras experiencias de arte por computadora realizadas en la Argentina. Allí se exhibieron obras de CTG (Computer Technique Group) de Tokio, de algunos artistas británicos y norteamericanos, y otras tantas de Benedict, Berni, Deira, Mac Entyre, Romberg y Vidal. Ninguna fue hecha 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 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 organizó 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, Alann Kaprow, Dennis Oppenheim y los argentinos David Lamelas, Lea Lublin, Luis Benedit y Clorindo Testa.

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 1974.[11] Glusberg, en reiteradas oportunidades, ha manifestado que no ha conservado ninguno de esos videos y que se perdieron en uno de sus múltiples viajes.

Horacio Zabala recuerda que Jorge Glusberg se había comprado una cámara *portapack* en Nueva York en 1972, que sólo él podía operar y donde registraba acciones de algunos artistas del

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

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 Álvar y Carmen Carrillo Gil, México (noviembre de 1977); 10. Sogetsu Kaikan, Tokio (mayo de 1978).

Grupo de los Trece.[12] Hay testimonios orales y muy poca documentación de que Carlos Ginsburg realizó una performance para video leyendo a Heráclito, y de 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 en color. Toda una oportunidad para tratar de representar el tiempo. Se gesta entonces la obra *Tiempo de Descuento, Cuenta Regresiva, la Hora 0,* 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 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 0 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 nacido 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 posteriormente obras en video.

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.

Transición hacia la democracia

En el campo audiovisual, el cine independiente (16 mm o súper 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, las que, en pocos años, se vieron invadidas por el video. En esos festivales mostraban sus trabajos los cineastas *amateur* y las

12. El Grupo de los Trece estaba conformado originariamente por Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginsburg, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala.

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

obras se estructuraban en el formato del cortometraje. El videoarte nunca tuvo demasiado que ver con esa plataforma.

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

La Escuela de Artes y Ciencias Cinematográficas de Avellaneda había comprado los primeros equipos de video portátiles y de mesa. Rodolfo Hermida se pone al frente de la institución y de allí surge 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 cineclubes afloraban en cada barrio, había 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. Es interesante citar el recorrido hecho en esa época 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 *Expreso Imaginario*. Acá, la cámara de video no aparece como un objeto aurático, sino como prótesis con la que se tiene la intención de crear más bien un archivo visual que una pieza en sí.

Video e historia

El único video de Joaquín Amat, *Argentina Odyssey* (2000), es, sin dudas, el resultado de su pasión por el puro registro. La historia reciente se cuela. La base sonora es una cinta de audio grabada 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 1º 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 videoarte 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 con la dictadura. Los cortos documentales de Andrés Di Tella y Fabián Hofman, junto con la obra *Indulto no!* (1989), de Jorge La Ferla, Cristina Civale y Martín Groisman, apuntan a momentos coyunturales de la historia argentina. *Algunas mujeres* (1992), de Sabrina Farji, o *De niño* (1995), de Farji-Trilnick, los enuncian desde una dimensión menos cruda y más poética.

Años más tarde, Carlos Trilnick realizará la videoperformance *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 una perspectiva metafórica, *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 el 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 surgirá en su video *Ánimas 02* (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 *Granada* y *Resonancia* (2005), de Graciela Taquini, *Mi amigo José* (2005), de Marina Rubino y Diana Aisenberg, y *El pozo* (2004-2005), de Julieta Hanono.

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

Iván Marino, en la videoinstalación generativa $P_n=n!$ (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
Décadas del 80 y el 90

El triunfo del presidente radical Raúl Alfonsín produjo una ola de optimismo. Su gobierno, de ideología socialdemócrata, 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 70, 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, nace una especie de "videoclubmanía". 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 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 videoarte 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 y 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 videoarte y nuevas tecnologías, y esta situación parece no revertirse. Han sido más bien los gobiernos de Francia, España y Alemania y, posteriormente, instituciones privadas como Malba o Fundación Telefónica los que han promovido la circulación de obras. La comunidad del videoarte ha tenido intercambios fluidos con todos los países de América Latina desde los inicios de la movida histórica.

Nuevos gestores

Carlos Trilnick

Con la democracia llegan del exilio Fabián Hofman 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.

Hofman vive desde 1996 en México, 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 videoarte 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 transitando primero por la videoperformance, la experimentación formal y la videoinstalación; 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, en las cuales se convocó a importantes especialistas y artistas. Por razones políticas, y a pesar de su 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, Nicolás Sarudiansky y 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 vinculen el arte contemporáneo con la tecnología. A partir de 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 la 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 ha 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, Antoni Muntadas, Lourdes Portillo, Francisco Ruiz de Infante, Eder Santos, Siegfried Zielinski y 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. Es 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 videoarte en la Argentina: Rodrigo Alonso. Egresado en 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 ésa 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 la 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 la 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 videoarte en el Centro Cultural Ricardo Rojas, donde además realizó las compilaciones de video de Carlos Trilnick, Jorge La Ferla y Claudio Caldini, que se constituyeron en una de las pocas compilaciones y ediciones de videoartistas 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, ediciones de compilados para muestras itinerantes y el programa televisivo *Lúcida*, 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 *videogame*, 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 se asoció con Sara Fried y Carlos Trilnick 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 a un numeroso público entusiasta, realizada por el actor Boy Olmi y el escritor y periodista Luis María Hermida. Este trabajo, una punzante sátira a la televisión, 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. 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 Welles, y revela una intención paródica.

Lo mismo sucedía con *Foro contemporáneo*, un piloto que nunca se emitió por televisión, realizado por Fabián Hofman 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 videoarte.

En ese año 1988 John Sturgeon –un videoartista norteamericano becario de la Fundación Fulbright– realiza el primer taller de videoarte que se dictó 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 surgen *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 videoarte argentino–, y un clip de Carlos Trilnick –que más tarde concretará con Jorge Haro–, además de una sátira performática sobre actos escolares de Kuropatwa, protagonizada 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 videoarte 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 videocreación 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 actividades.[15]

Para la primera muestra –*Buenos Aires Video I*–, en 1989, Carlos Trilnick propuso una revisión del videoarte histórico que incluyó hasta la cinta de Paksa de 1978. El videoarte argentino nace así con memoria histórica. Del análisis de esta primera programación surge la diversidad de las propuestas y tendencias: abundan el video musical, la ficción –como *Atrax* (1988), de Diego Lascano, inspirada en *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, o *Instrucciones para subir escaleras*

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

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

(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 de 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 realizaban 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 preproducción rígida y pensada.

En el 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 70 en el CAyC, en realidad, nunca hubo intercambio o discusiones teóricas como grupo, debido a esa diversidad y al 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 videoarte. En forma independiente, Camilo Ameijeiras y Aldo Consiglio difundieron el video a través de su proyecto *Zoo Video*.

Las mujeres y el video

Hacia fines de los 80 el Instituto Goethe auspiciaba los Festivales de la Mujer y el Cine, que albergaban obras de video de realizadoras argentinas 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* (1993), 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; Marta Ares, con una serie de trabajos pioneros –tanto monocanal como en videoinstalaciones–, y, más tarde, Gabriela Golder, que lo explora desde distintas aproximaciones como el video, la videoinstalación, 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, lo 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 videoinstalaciones de artistas argentinos, como, por ejemplo, *Tiros*, de Fabián Hofman.

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, auspiciadas por la Universidad de Buenos Aires y el Instituto Goethe, las primeras Jornadas de Teoría y Estética del Video Argentino, cuyas conclusiones lamentablemente nunca se publicaron.

La madre televisión: apropiaciones y conflictos

Reconstruyen crimen de la modelo (1990), de Fabián Hofman 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 extrañamiento y la pérdida de narratividad más absolutos. Ese proceso traspone una imagen mediática –cuya misión es la información– a una dimensión más ambigua y enigmática. A las imágenes *ralentadas* se les 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 la 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 la obra a una vuelta de tuerca ideológica.

Un trabajo 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 / 6ª 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 2001 Graciela Taquini dirige junto con Carlos Trilnick *PLAY/REC*, una serie de 21 programas sobre videocreación para Canal 7, donde se mostraban entrevistas y pases de videoarte. La propuesta era asociar el videoarte con un marco más amplio. Algunos programas tenían núcleos temáticos donde teóricos y críticos como Rodrigo Alonso, Julio Sánchez, Elena Oliveras y los semiólogos Marita Soto y Oscar Steimberg introducían determinada problemática, 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 *masters* para reciclarlos.

En 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 *Lúcida*, 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 antitelevisivas.

Cine y video

Un tema para profundizar son las relaciones del cine con el video y el video con el cine. Sobre todo en la primera etapa de consolidación de la generación videasta, muchos realizadores audiovisuales se relacionaron con el video para ingresar 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 directores del nuevo cine argentino egresados de la Universidad del Cine, donde el videoarte 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 conscientes 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 sentada la inaccesibilidad de un sentido último –además de un festival de cine independiente de creciente difusión donde tienen espacio estas producciones–, tenemos como conclusión un cine que incorpora aquello que quedaba para las formas alternativas que se encarnaban, y aún se encarnan, más radicalmente en el videoarte".

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 desde donde se apoya la videocreación, especialmente la Fundación Antorchas. Luz Zorraquín es la primera artista del video que obtiene un subsidio para la creación. En 1994 también se mostraron videoinstalaciones 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, Guzmán 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 videoarte para el Museo Nacional de Bellas Artes, asesorado por Rodrigo Alonso y Graciela Taquini y sustentado por la Fundación 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 Mundo,[16] un espacio *online* 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 Buccellato 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 con la música electrónica, mientras que quien esto escribe 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 videodanza. Al mismo tiempo, en las salas del MAMbA una serie de muestras nacionales e internacionales ponían de manifiesto la importancia del video y la videoinstalación; allí se mostraron obras de Pierrick Sorin, Pipilotti Rist, Douglas Gordon, Antoni Abad y Antoni Muntadas, entre otros.

En el Centro Cultural Recoleta se programaban esporádicamente eventos en relación con el video. Gary Hill presenta 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 exposición altamente anticipatoria, llamada *Arte en el siglo XXI*, que incluyó ambientaciones, performances y arte digital.

Por su parte, Silvina Szperling funda en 1995 el Festival Internacional de Video Danza de Buenos Aires[17] –que continúa hasta la actualidad–, generando muestras, compilados, catálogos y un interesante espacio de reflexión.

Videoperformance

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 súper 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, llevó a cabo la performance aérea *La tirolesa/Obelisco*, la acción se pensó también para la cámara, con el registro creativo de Marcelo Iaccarino, quien logró una edición electrizante. En 1992, Carlos Trilnick recrea para video *Argumento*, de la Organización Negra, un espectáculo basado en "Argumentum Ornitologicum", de *El hacedor*, de Jorge Luis Borges. Más tarde, un desprendimiento de la Organización Negra, Ar Detroy, produce una serie de videoperformances 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.

En los 90, Sandra Botner, Claudio Braier, Norberto José Martínez, Javier Sobrino, Ada Suárez y Anabel Vanoni, discípulos de Alfredo Portillos de la Escuela Nacional de Artes Visuales, forman el Grupo Fosa. Experimentan alrededor del rito o lo ceremonial, encuadrando sus obras como acciones para

16. www.findelmundo.com.ar

17. www.videodanzaba.com.ar

la cámara. Muy pronto pasan a hacer sus trabajos en el ámbito del museo y luego en espacios públicos. Dos de sus integrantes, Anabel Vanoni y Javier Sobrino, han desarrollado diversas experiencias no sólo en la Argentina sino también en México y Japón, respectivamente.

La videoperformance es una constante en el video argentino de hoy. Poner el cuerpo, *talking heads*, acciones vandálicas, subversivas o poéticas son frecuentes en las experiencias actuales y una práctica constante de artistas que expresan poéticas del yo. Eugenia Calvo, subvirtiendo el orden burgués, y Marcelo Galindo, provocando desde el conurbano 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 Chernóbil 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 fotográficas, 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 hacer más complejo. 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 *Áreas* (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 videocreación, 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 del 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 *Interférences* en el Centro Internacional de Video Creación (CICV) de Montbéliard-Belfort (Francia), dirigido por Pierre Bongiovanni, donde la

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 VV.AA., *Videoperfiles 01. Apuntes sobre 4 videastas argentinos*, Rosario, CG, 2001.

Argentina participa. Una numerosa cantidad de artistas y gestores de Latinoamérica intervino en el 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 la lista de discusión digital *Iberoamica-act*, que difunde actividades que involucren el arte y las nuevas tecnologías de la comunidad latina.

Videocreación y artes visuales

Los 90 fueron años de consolidación de la generación videasta y culminan con las obras de Iván Marino y de Marcello Mercado, creadores de estéticas muy diferentes. Ambos hacen de la posproducción 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 labor 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 Jorge Gumier Maier. Las tareas 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 las investigaciones de Marcela Mouján en lo digital fueron algunos 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 softwares 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 Dermijián 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 dejan de ser constantes 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 súper 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 videoarte: 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 2001 realiza una muestra individual de videoinstalaciones con un gran despliegue tecnológico en el Centro Cultural Recoleta.

Fabiana Barreda y 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 posproducción, se introduce como un personaje apócrifo en un espacio documental para convertirlo en pura ficción. El videojuego en Estanislao Florido, el *anime* en Rosalba Mirabella y la ciencia ficción en Sebastián Pinciroli y Esteban de Alzáa son mucho más que citas.

En 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 54,[19] con el propósito de reflexionar sobre la cultura digital. Este encuentro produjo intercambios, las muestras *Trampas* y *Arte en progresión* (curadas por Graciela Taquini) 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. También se destacan la programación de Marcelo de la Fuente en La Casona de los Olivera (hasta 2007) y las curadurías de Lucrecia Urbano en Buenos Aires y Canadá.

Institucionalización

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 enseñaba 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 y La Plata, entre otras. En estos últimos años se abrieron o están por abrir carreras de posgrado. La globalización e Internet permiten un acceso mucho mayor a la información. Los artistas aun muy jóvenes viajan y concurren a residencias. También se implementan residencias en el país. Igualmente, muchos son los artistas extranjeros que pasan por la Argentina.

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 videoarte en la Argentina de la transición a la era digital", en Baigorri, Laura (comp.), *Video en Latinoamérica, una visión critica*, Madrid, Editorial Brumaria, 2007.

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.

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 positivos 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 2000 el Salón Nacional suma el video y las nuevas tecnologías a sus premios. Por su parte, en 2002 el premio Konex incluyó el video como categoría.[21] El premio MAMbA - Fundación Telefónica ha tenido una destacable continuidad, y como correlato su presentación en muestras. Posteriormente han aparecido otros premios organizados por universidades y empresas.

Hacia comienzos de 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 período en el Correo Central, queda sin espacio de exhibición. Sin embargo, los ciclos de arte electrónico se retoman, coordinados por Victoria Saco, y en 2008 se realizan en la sede de la Alianza Francesa, que se convierte en un ámbito de difusión permanente del videoarte.

El Estado está 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 internacionales de cine, 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 Secretaría de Cultura no parecen afianzarse políticas de coleccionismo. La tendencia no es la compra de obra de arte, sino el pedido de piezas en donación o la paga de sumas simbólicas. Los gestores del videoarte se esfuerzan para revertir esta situación. A diferencia del Uruguay, no existen instituciones nacionales y municipales con el hábito de pagar por pases de video u honorarios de artistas o 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.

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

En 2003 comienza la remodelación del Centro Cultural General San Martín, que construye un nuevo Centro de Desarrollo Multimedia. Esta autora fue convocada ese mismo año por sus autoridades para programar eventos como *Arte y progresión* y *Cultura y media* (2006/2007), que tenían como objetivo orientar a la institución hacia un perfil tecnológico.

Este mismo año 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 en exhibición de video y videoinstalaciones–, inaugura en 2006 el espacio Caja Negra Cubo Blanco con el fin de mostrar video monocanal.

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

Muchos artistas jóvenes emprenden una diáspora con el fin de aprovechar los privilegios –y sufrir los 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 ese *establishment*. Otros, como Gabriela Golder, desarrollan actividades en la Argentina con largos períodos 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 Sara Fried edita en papel la revista *Mediápolis*, de arte, tecnología y tendencias, que, desde 2004 –con el auspicio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero–, pasa a denominarse *Cibertronic* y se publica *online*.[22] Se produce el apoyo de la Fundación Telefónica y el Malba a este libro, que resultará una reserva de la memoria cultural del videoarte. Surgen proyectos solidarios como Hormiga, Convi, El Basilisco y la Oficina Proyectista, junto a muchos otros 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 contemporánea

Desde la contemporaneidad, la videocreación se vincula con las vanguardias artísticas de los años 20, de donde surgen, por ejemplo, el cine experimental, las primeras performances y las fotoperformances, 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 predeterminados –ni siquiera los lenguajes del cine o la televisión–, hasta el punto de llegar a operar con la inversión de sus funciones propias. A través de la deconstrucción y la hibridación responde 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

22. www.untref.edu.ar/cibertronic

en pantalla y fuera de ella, formatos de instalación, de interactividad y de intervención en micro y macroespacios, fuera o dentro del arte institucional, 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 sujeta a las variaciones del desarrollo o 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, más que nunca, vivo y resistente.

Concierto para violines y cacerolas, intervención urbana electrónica de Leonello Zambón, Argentina, 2007. Fotografía de Ignacio Iasparra.

Estéticas. Poéticas. Prácticas

> Rodrigo Alonso

Introducción

Abordar la diversidad de la producción videográfica en la Argentina en un único texto no es, evidentemente, una tarea sencilla. De hecho, cualquier ensayo que se lo propusiera debería comenzar haciendo notar tal diversidad, la imposibilidad de los estudios exhaustivos, el final de los tiempos de las esencias, la perversidad de las miradas que proyectan sobre la totalidad de una producción las observaciones obtenidas a partir de recortes arbitrarios, las falencias de la historia, de los estudios existentes y del propio investigador que emprende la tarea. Convendría, por tanto y para simplificar las cosas, comenzar diciendo que todo esto es cierto sin más, y que cualquier aproximación al tema sólo puede ser fragmentaria, subjetiva, insidiosa, parcial y, por supuesto, incompleta.

Sin embargo, esto no soluciona el problema de tener que referirse a tal producción y encontrar una forma para hacerlo. Reflexionar sobre el conjunto de obras, artistas, instituciones y prácticas que conforman el campo del videoarte en la Argentina supone algún tipo de organización inicial, por arbitraria que sea, que nos permita caracterizar dicho campo y construir una mirada y un discurso alrededor de él.

Intuitivamente, la primera pregunta que deberíamos formularnos es si existe algo que identifique al videoarte argentino; si posee una estética particular, temas preponderantes, sistemas de producción recurrentes, o cualquier rasgo reconocible en las obras –de forma inmediata o a través de un análisis– que nos permita diferenciarlo del que se realiza en otro país, o de la producción que la historia ha consolidado como el "grado cero" del medio. Si hablamos de un videoarte argentino deberíamos poder argumentar cuáles son sus propiedades básicas y en qué medida esas propiedades le otorgan un carácter especial o al menos diferencial en el contexto de la producción internacional.

Esta pregunta es quizás pertinente, pero en el fondo es engañosa. En primer lugar, porque admite acríticamente una producción –el videoarte– y un marco de referencia –¿el país donde se produjo la pieza, donde nacieron o residen sus autores, una identidad nacional?– que deberían ser motivo de un análisis previo (pero que aquí no emprenderemos). En segundo término, porque parecería implicar que existe algún elemento, aparentemente identificable en las obras, que podría dar cuenta de la videocreación argentina, cuando aquél podría no estar necesariamente *presente* en ellas. Finalmente, podríamos interrogarnos sobre el sentido de esa pregunta. ¿Hay algún motivo para separar al videoarte argentino del resto? ¿Qué beneficios obtendríamos de tal operación?

En términos pragmáticos, el videoarte argentino ha sido conformado por numerosas producciones, prácticas, discursos, miradas, manifestaciones, instituciones y agentes. Cada exhibición organizada bajo ese rótulo, cada colección creada con el objetivo de preservarlo, cada texto, curso, conferencia, mesa redonda o asignatura que ha tomado a la videocreación argentina como tópico de reflexión o debate, ha contribuido a la construcción del campo que hoy

conocemos bajo tal denominación. Éste es un punto de partida ineludible y es, básicamente, el que se ha tomado en este ensayo.[1]

Pero a la hora de indagar sobre la particularidad de esta producción, es cada vez más evidente para mí que ese rasgo no puede identificarse directamente en las obras: ni en su materialidad, composición o procedimientos formales, ni en sus temas, conceptos o lineamientos estéticos. Dicho rápidamente, y aunque parezca una verdad de Perogrullo, me atrevo a afirmar que el ingrediente fundamental del videoarte argentino está en su componente argentino antes que en sus cualidades expresivas. ¿Cómo comprender el intertexto cinematográfico de algunos videastas sin mencionar la cinefilia local, la notable cantidad de escuelas de cine que existen en el país –casi veinte sólo en Buenos Aires– o las sucesivas camadas de "nuevo cine" argentino, aunque los artistas del video se aparten de estas corrientes más bien hegemónicas? ¿Cómo analizar la producción de Marcello Mercado o Iván Marino sin los marcos de la violencia de Estado y la represión? ¿Cómo evaluar el peso literario de una buena parte de las obras sin considerar la presencia de las letras en la formación cultural de los argentinos, o la gravitación de figuras como Julio Cortázar y Jorge Luis Borges? ¿Cómo aproximarse al video activista sin tomar en cuenta los antecedentes del Cine de Base y el Tercer Cine, o la situación sociopolítica específica de la Argentina actual? Aun cuando gran parte de los textos sobre el videoarte argentino apenas hacen referencia a este legado y contexto –en general, por haber sido publicados en el país y, por tanto, considerarlo sobreentendido–, es importante no perderlo de vista a la hora de intentar un análisis con cierto grado de exhaustividad.

Finalmente, y para atender a los diversos senderos que ha tomado el videoarte argentino, parece necesario emprender un análisis al mismo tiempo general y particular, que se focalice a veces en las líneas estéticas comunes y otras en las poéticas singulares o las prácticas específicas; que pueda discernir entre ciertas vías de investigación que podrían enmarcar el trabajo de diferentes artistas –como la experimentación con el soporte o el documental de autor– y las obras que se formulan desde procedimientos o estilos personales –como las animaciones de Diego Lascano o las videoperformances domésticas de Eugenia Calvo, por sólo mencionar algunos ejemplos–, o en relación con situaciones y contextos específicos –como las videoinstalaciones o las intervenciones urbanas–. De esta forma, en las páginas que continúan seguiré la triple vía de las estéticas, las poéticas y las prácticas del videoarte argentino.

Estéticas

Desde sus orígenes, el videoarte se ha preocupado por desprenderse de su relación consanguínea con la televisión y el cine. A partir de la década de 1970, los artistas exploran los recursos propios de la imagen electrónica con el objeto de potenciar las especificidades del medio, evitando la contaminación con los medios afines, los lenguajes y géneros audiovisuales consolidados, las formas narrativas canónicas y las otras artes. La búsqueda de la *pureza* formal responde a una etapa de consolidación y autoafirmación que puede registrarse en casi todos los medios artísticos, desde el cine a la pintura, desde la danza al net.art.[2]

Sin embargo, el mandato de la pureza encuentra rápidamente sus limitaciones. Ante todo, porque se descubre artificial. Ningún medio, lenguaje o soporte está exento por completo de

1. En este sentido, el videoarte argentino sería, para los alcances de este ensayo, un campo discursivo, según el concepto desarrollado por Michel Foucault (en *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 19ª ed., 1999).

2. Sobre la construcción de esa *pureza* y su artificialidad puede consultarse mi ensayo: "A propósito de la hibridez de los nuevos medios", en Colectivo Troyano (ed.), *Instalando / Installing. Arte y cultura digital*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2007.

un diálogo con los demás, sea éste espontáneo o inducido. La historia del videoarte pone en evidencia los cruces productivos con el cine o la televisión –dos formatos audiovisuales cercanos– pero también con medios menos próximos, como la danza o el diseño espacial, dando origen a formatos específicos como la videodanza o la videoinstalación.

Todos estos cruces han sido explorados, en mayor o menor medida, por los artistas argentinos. A la hibridación de medios, formatos y lenguajes, sigue la hibridación de soportes y procedimientos formales y expresivos. Un gran número de autores emprende estas vías, aunque de maneras muy diversas.

Andrés Denegri y Rubén Guzmán han combinado con frecuencia la imagen fotoquímica con la electrónica; el primero, en función de una narrativa de la intimidad que enraíza la temporalidad de las relaciones humanas en la fragilidad y fugacidad de los soportes; el segundo, en construcciones formales fundadas en asociaciones, ritmos y metáforas de una confesada afinidad con el cine experimental. En ambos, el video no es únicamente un compuesto de sonido e imagen: también posee unas texturas y unas luminosidades que multiplican los sentidos y la sensorialidad. Gregorio Anchou explora este terreno en sus referencias al cine mudo y experimental –en particular, el de Kenneth Anger– (*Supositorios de LSD*, 1994; *HIV*, 1995), y María de la Paz Encina lo hace en ese bello ensayo que es *Hamaca paraguaya* (2000) –continuado posteriormente en un filme comercial del mismo nombre–. El cine aparece en estos autores no sólo como un sustrato estético, sino también como un referente imaginario y cultural.

En sus trabajos monocanal, Sebastián Díaz Morales hace gala de su formación cinematográfica. Pero ésta se pone al servicio de una búsqueda narrativa que trasciende las expectativas de la ficción al disolverla en componentes literarios y documentales.[3] Sus videos crean verdaderas atmósferas; no es casual, por tanto, que hayan derivado con frecuencia en instalaciones audiovisuales. Algunas piezas del colectivo Arteproteico logran el mismo efecto atmosférico, aunque no hayan alcanzado la videoinstalación. Una obra como *EVO* (2005) diluye su motor argumental en imágenes de enigmática belleza, que oscilan entre la iconicidad y la metáfora. En otros trabajos, como *2050 cartas de amor* (2001), el cine es una referencia irónica sobre la que se construye un dispositivo de extrañamiento que cuestiona la veracidad visual y aural.

La manipulación de imagen y sonido es el procedimiento preferido por Gustavo Galuppo y Alejandro Sáenz. En ambos, la composición multicapa crea una narrativa compleja, densa, simultánea, de imágenes sucias y en reescritura permanente. La coincidencia espacial y temporal de los fragmentos impulsa una lectura descentralizada, multilineal, aunque en el caso de Galuppo suele haber una narrativa estricta que lo organiza todo, y un protagonismo del sonido que actúa igualmente como eje enunciativo. La alianza con la música electrónica es fundamental, como lo es también en la obra de Jorge Castro. Desde sus primeros videos, Castro elabora una íntima relación de imagen y sonido, procedimiento potenciado en sus últimas piezas, compuestas a partir de softwares que los procesan de manera simultánea. El antecedente más significativo de este tipo de trabajos lo constituye una extraordinaria obra de Julio Real, *Primero lo nuestro* (1994); en ella, la distorsión audiovisual funciona como una alegoría de la manipulación ideológica, el abandono y la polución.

Históricamente, el tiempo fue considerado un patrimonio expresivo del video. Si bien muchos otros medios se estructuran sobre él, la conciencia temporal puede ser exacerbada en el registro electrónico de forma muy diferente al cine o la televisión. El cine descansa, más bien, en tiempos narrativos, y la televisión, en la instantaneidad. El video, en cambio, puede inducir

3. Su referente literario más común es Roberto Arlt, presente en obras como *El hombre apocalíptico* (2002) o *El visitante enigmático* (2003).

un sentido casi físico del devenir temporal, y no son pocos los artistas argentinos que se han sentido fascinados por este hecho.

Una de las piezas paradigmáticas en esta línea es *Trasatlántico* (1992), de Arturo Marinho. En ella, un conjunto de planos capturados en la ruta que conecta Rosario con Buenos Aires traduce la pregnancia de un tiempo ajeno a la experiencia urbana, por momentos material y por momentos metafísico. Milena Pafundi también escapa de la ciudad a la hora de plasmar su particular exploración sobre el tiempo (*Un tiempo*, 2003). En otros casos, el sentido de la temporalidad se exacerba en la minuciosidad de un documento o del registro de una acción, como sucede en los trabajos de Hernán Khourian (*Áreas*, 2000; *Puna*, 2006) o Federico Falco (*Agrícola y ganadera*, 2004).

Khourian desarrolla una obra singular a partir de la captación ininterrumpida de los acontecimientos. Trascendiendo el documental clásico –basado en la preeminencia de una voz enunciativa impersonal– y el de autor –donde la voz o la mirada del realizador son protagonistas–, el artista establece un diálogo mudo entre la cámara y las situaciones que registra, dejando que las imágenes transcurran según sus propios ritmos internos.

La utilización de material documental como punto de partida constituye una de las grandes líneas del videoarte argentino. En algunos artistas, las influencias de la Escuela de Santa Fe, la de Avellaneda o del Festival Latinoamericano de Video de Rosario –de fuerte raigambre en ese género– han sido claves, aun si a veces lo fueron de forma negativa. Y es que gran parte del material que circula por ese festival, o los formatos que se enseñan en las escuelas dedicadas al género, siguen pautas rígidas y canónicas, recelosas de las innovaciones formales y las libertades que promueve un medio como el video, menos sujeto a estructuras de producción rigurosas como las del cine o la televisión. La posibilidad de flexibilizar el formato documental sin perder la potencia del registro de la realidad ha llevado a muchos autores a un terreno de experimentación con la imagen-documento que se ha demostrado fructífero y ampliamente refrescante en el videoarte argentino.

Una de las obras más contundentes en esta línea es la de Iván Marino. Dotado de una capacidad de observación envidiable, Marino elabora piezas de reflexión crítica con una clara conciencia del medio. En *Un día bravo* (1994), una de sus primeras cintas, pone en evidencia la desigual relación entre el observador y su "objeto" de observación como pocas veces se ha visto en toda la producción documental. Más tarde, el registro de ciertos ámbitos y seres marginales será la base de su particular mirada sobre la realidad, las relaciones humanas y el lenguaje (*Über die Kolonie*, 1997; *In Death's Dream Kingdom*, 2002; *Letanías*, 2000). En años recientes, la introducción de la tecnología digital, los sistemas interactivos y el *streaming* le ha permitido otorgar al espectador la posibilidad de manipular la estructura narrativa de sus registros audiovisuales (*In Death's Dream Kingdom*, versión online, 2002-2003), o asignar a una máquina la tarea de organizar material documental anónimo, como metáfora de un mundo donde la construcción de las interpretaciones de la realidad depende cada vez menos de las decisiones humanas (*Sangue*, 2006).

Algunos realizadores, como Andrés Di Tella, han oscilado entre el videoarte y el documental de autor.[4] Este último ha sido frecuentado también por Pablo Romano, quien ofrece una visión personal y completamente atípica de la vida en una cárcel en *El tenedor de R* (1997). A fines de

4. Andrés Di Tella y Fabián Hofman son los responsables de una de las obras claves del videoarte argentino –*Reconstruyen crimen de la modelo* (1990)– y de cortos documentales en la línea del documental de autor, como *Guía del inmigrante* (1993). Los trabajos personales de Di Tella en la tónica del documental de autor han llegado incluso al circuito comercial (*Fotografías*, 2007; *La televisión y yo*, 2002).

los 80 y principios de los 90 una distinción como la mencionada era prácticamente irrelevante; en alguna medida, un corto documental hecho en video era lo suficientemente experimental como para entrar en la categoría de videoarte, así como en los años 1970 el videoarte era cualquier video realizado por un artista, independientemente de su naturaleza o propósito.[5] Obras como *Indulto no* (1989), de María Cristina Civale, Martín Groisman y Jorge La Ferla, o *33 millones de financistas* (1991), de Andrés Di Tella y Fabián Hofman, alteraban desde el video las normas básicas de toda narrativa documental, por el simple hecho de no seguir las pautas cinematográficas o televisivas.

Un caso particular lo constituyen los documentales fraguados, como *The man of the week* (1988), de Luis María Hermida y Boy Olmi, y, más recientemente, *Le partenaire* (2006-2007), de Hernán Marina. En ellos, el audiovisual reflexiona sobre sus propios límites para acceder a la realidad, e incluso sobre su participación en la construcción de hechos y situaciones sospechosas. El primero, en particular, incluye un análisis pormenorizado de los numerosos clichés y giros lingüísticos sobre los que los videos testimoniales suelen construir sus sistemas de verdad para denunciarlos como artificiales y arbitrarios, recurriendo, al mismo tiempo, a una gran dosis de humor.

El humor es la clave también de los trabajos de Jorge La Ferla. Fundados en un intenso procesamiento de imágenes y sonidos, su estructura descansa en una singular hibridación de géneros y formatos, donde conviven el documental, la televisión, el video y el trabajo de investigación, hilvanados por la figura de un conductor que en lugar de organizar la enunciación parece contribuir a su total dislocación. Cada intervención de Richard Key Valdez –el conductor encarnado por el propio artista– corroe la estabilidad del testimonio que su presencia debiera verificar, haciendo estallar las bases de sus imágenes-documentos (*Video en la Puna: El viaje de Valdez*, 1994; *Valdez habanero*, 1997; *ValdeZen*, 2001).

El testimonio, incluso en sus aspectos más dramáticos, ha dado vida a propuestas que buscan proyectarse más allá del documento. El video *Algunas mujeres* (1992), de Sabrina Farji, se yergue como un modelo del abordaje de un tema crudo desde una perspectiva punzante y al mismo tiempo conceptual. Más recientemente, Graciela Taquini vuelve a trabajar con un testimonio ligado a la represión militar de los 70. En *Granada* (2005), recurre a la memoria de una amiga secuestrada para reflexionar sobre la incesante reinscripción y reformulación del dolor y el recuerdo. Julieta Hanono, en cambio, parte de una experiencia personal. Cámara en mano recorre los espacios donde estuvo detenida en los tiempos de la represión de Estado, amasando el documento con la mirada autobiográfica (*La alcaldía*, 2004; *El Pozo*, 2004-2005).

Aunque el proceso militar ha dejado una marca indeleble en la historia argentina, su protagonismo no ha agotado las posibilidades de revisar el pasado desde una perspectiva crítica. Ricardo Pons es uno de los artistas que ha emprendido esta tarea en sentido amplio, interrogando los documentos con el objeto de profundizar la comprensión del presente. En sus trabajos, reexamina los proyectos de ciudades utópicas, el desarrollo y construcción del Pulqui –el avión de tecnología argentina que posteriormente sería el protagonista de un filme comercial[6]–, el sueño de una Argentina industrial, la investigación nuclear en los tiempos de Perón, las luchas anarquistas, las esperanzas de la inmigración, las heridas sociales y políticas (*Sudtopía*, 2000; *Made in Argentina*, 2000; *Proyecto Pulqui 2*, 2002, entre muchas otras piezas). En un lenguaje a medio camino entre el testimonio y el símbolo, Pons recorre fragmentos de

5. En aquella época se hablaba preferentemente de *video by artist* (video de artista) y no de videoarte, como lo hacemos hoy.

6. *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad* (2007), de Alejandro Fernández Mouján.

historia y compone con ellos un rompecabezas incompleto pero reflexivo, donde imágenes y sonidos se tornan instrumentos analíticos.

En las obras de Andrea Juan y Florencia Levy, el documento adquiere otra dimensión. La primera recurre a él para desarrollar piezas de conciencia ambiental y ecológica (*Teoría de una catástrofe*, 2002; *Proyecto Antártida*, 2005). Levy, en cambio, investiga la vida urbana a la manera de una antropóloga. Focalizándose en los espacios habitables, en las viviendas de alquiler, los hoteles, los edificios en construcción, realiza una autopsia audiovisual de la ciudad de Buenos Aires a través de registros lacónicos que traducen la impasibilidad de ciertos entornos urbanos (*9 estudios para un paisaje*, 2005; *Turismo local*, 2007; *3 ambientes a estrenar*, 2007).

Desde sus primeras producciones, Carlos Trilnick mantiene una relación estrecha con el registro documental. Sin embargo, sus trabajos se resuelven siempre en un nivel poético. Obras como *La noche de los cristales* (1993) o *Argumento* (1992) están basadas en una exposición plástica y una performance teatral, respectivamente; no obstante, su pasaje al audiovisual posee una autonomía estética respecto de sus referentes. Aun cuando se ha movido entre disciplinas diversas, Trilnick ha sabido concretar los cruces sin perjuicio de ninguno de los medios, formatos o lenguajes involucrados. En sus frecuentes entramados de video, performance, instalación, literatura o danza, el resultado es siempre algo más que la suma de las partes.

Sus piezas combinan poética y política de una manera muy singular. El video *De niño* (1995), realizado junto a Sabrina Farji y Remo Bianchedi, permanece como un modelo de fusión de ambos campos, y un antecedente de trabajos tan contundentes como *1978-2003* (2003), que recuerda la siniestra alianza del fútbol con la dictadura militar. Si, como sostenían las feministas, lo personal es político, en la obra de Trilnick lo político también es estético y hasta metafísico. Es importante, a la hora de revisar su producción, no pasar por alto este último aspecto, como lo pone de manifiesto uno de sus videos menos conocidos, pero sin dudas uno de los más bellos, *El hombre es una duda* (2005).

La influencia literaria y plástica de muchos realizadores que se aproximaron al mundo del videoarte indujo una serie de investigaciones sobre narrativas, metáforas y símbolos. En 1991, Luz Zorraquín produjo una obra que es un referente en la historia del medio en nuestro país, *Tango. El narrador*. Unas pocas imágenes –un paisaje visto desde la ventana de un tren, unos caracoles– y un texto sobreimpreso –un diálogo entre dos personas– son material suficiente para elaborar un pequeño relato de amor y desencuentro, breve y poderoso a la vez. Dolores Espeja concentra la fuerza dramática de su video *Cuchillo de campo* (2000) en la colisión del texto onmipresente con unas imágenes casi invariables. Ese mismo choque, pero con un sentido diferente, se encuentra en algunas piezas de Carlos Essmann realizadas junto al poeta Daniel García Helder, como *Sardinas* (1997) o *Poesía espectacular film* (1995).

La poesía actúa de otra manera en los videos de Marta Ares. Textos escritos por la propia artista son el contrapunto de imágenes con frecuencia abstractas, que guardan una relación inexplicable con la palabra (*Acidez de estómago*, 1997; *m i l i m i n a l*, 1999; *+ o – sangre*, 2005). *Lettre 1* (1996), de Gabriela Golder, incorpora la sensualidad enunciativa a la sensorialidad audiovisual, mientras algunas piezas de Graciela Ciampini, como *entrar_en_la_profundidad_de_la_distancia* (2005), provocan los sentidos mediante una sonoridad ininterrumpida y por momentos irritante.

La vía de la metáfora y el símbolo ha sido explorada también por Anna-Lisa Marjak en una obra emblemática, *La brutalidad de los hombres* (1992). La lucha por un huevo construye aquí una alegoría sobre la violencia, la dominación y la competitividad. Pocas veces se ha logrado concentrar tan amplia variedad de sentidos en un único objeto y un par de situaciones. Silvia Rivas lo hace en sus ambientes audiovisuales atravesados por el agua omnipresente (*Notas*

sobre el tiempo, 2001), o en sus videoinstalaciones más recientes, donde los rostros de seres marginales adquieren la relevancia del símbolo (*Pequeño acontecimiento*, 2005).

En otras ocasiones, el audiovisual electrónico es el instrumento de prácticas conceptuales que relativizan sus propiedades narrativas. Vehículo de ideas antes que de historias y situaciones, su contexto responde más bien al ámbito de las artes visuales, donde la tradición conceptual posee una historia extensa y consolidada. No es casual que la mayoría de los artistas que exploran esta vía provengan de ese terreno y muchas veces sólo utilicen el video como un medio eventual, en tanto les permite plasmar el sentido al que aspiran.

Gustavo Romano se ubica decididamente en esta vía. Su video *Lighting piece* (2000) exhibe la única imagen de un fósforo encendido que no se apaga jamás, parodiando una pieza de Yoko Ono que pide al espectador encender un fósforo y observarlo hasta que se extinga. Romano demuestra que en el mundo electrónico rigen otras leyes, y que la acción más simple y banal puede transformarse en la tarea más improbable o impertinente. Horacio Zabala sostiene el mismo planteo en su pieza *El juguete rabioso* (2002), donde una bola atraviesa un espacio urbano sin detenerse jamás.

El infinito tiene tintes literarios y filosóficos en *La flecha de Zenón* (1992), de Jorge Macchi y David Oubiña. Aquí, la cuenta regresiva previa al comienzo de un filme se prolonga indefinidamente, clausurando la posibilidad de trascender el propio acto inaugural. Borges y Zenón de Elea son los referentes de esta obra que reflexiona sobre el tiempo en una multiplicidad de niveles.

Margarita Paksa aborda el mismo tema, pero tomando como modelo a Macedonio Fernández. En *Tiempo de Descuento, Cuenta Regresiva, la Hora 0* (1978), una persona corre en un sitio delimitado y en contrapunto con un *time code*, mientras el registro es manipulado electrónicamente. La obra metaforiza "a la especie humana, que corre, se afana, trabaja, sin poder liberarse de su encierro", según palabras de la autora. Posteriormente, se presentó con el *performer* trotando al lado de un televisor que exhibía el video, en las Jornadas de la Crítica realizadas en el Centro Cultural Recoleta. Al día de hoy es el más antiguo que se conserva en nuestro país, por lo que constituye una pieza clave de la historia del videoarte argentino. En obras posteriores, Paksa ha depositado su atención en algunas particularidades del medio electrónico, como el ruido de transmisión –*Es tarde 94/05/78* (1994)– o el protector de pantalla de un ordenador –*El descanso de Loreta* (1992)–. Aquí, las imágenes dan paso a una experiencia de la materialidad del medio, que al mismo tiempo es una crítica a su prepotencia como espacio casi exclusivo de la imagen contemporánea.

Poéticas

Cómo en todas las artes, más allá de los procedimientos formales, los intereses compartidos y las corrientes estéticas, existen visiones y formas de hacer personales que otorgan singularidad a la obra de cada artista. En todas las manifestaciones confluyen estéticas y poéticas, lo colectivo y lo individual, aunque en distintas épocas se han valorado diferentes polos de la ecuación. En los períodos preburgueses, el arte era más bien una práctica colectiva, incluso si era ejecutada por una única persona. Pero la modernidad, aun cuando muchas veces estuvo organizada en grupos, otorgó especial atención al estilo personal, la expresión del genio del artista.

Hoy, lejos de las teorías de los dones y la genialidad, podemos destacar, no obstante, los rasgos singulares que caracterizan la obra de un autor. Para esto, antes que la categoría de estilo, parece más conveniente la de poética, en la medida en que permite aludir a tales rasgos sin establecer jerarquías –no existen unas poéticas mejores ni más adecuadas que otras– ni remitirlos a aptitudes extraordinarias. El estilo, casi siempre, fue pensado como una cualidad que permitía a un artista

separarse de los demás, una señal de originalidad. Una poética refiere más bien a un universo propio, auténtico pero no necesariamente original, individual pero no competitivo.

Todo artista posee una poética, incluidos los que adscriben a las teorías estéticas más rígidas. Todo artista posee un mundo, una mirada, una subjetividad. Por tal motivo, tomar la obra de algunos de ellos como objeto de análisis no persigue la finalidad de aislarlos. Se trata, más bien, de ensayar otros rumbos para el abordaje del videoarte argentino, uno que no se circunscriba únicamente a un discurso de la generalidad.

A lo largo de los años, Marcello Mercado se ha transformado en una figura destacada de la videocreación argentina, aun cuando gran parte de su obra es desconocida por el público local. Trabajador incansable, de ideas contundentes y por momentos poco complacientes, ha sabido elaborar un cuerpo de producciones con una marca personal pocas veces vista, incluso en autores internacionales. Amante del abigarramiento y las intrincadas ediciones multicapas, incursiona también en piezas performáticas mucho más simples visualmente, pero no menos complejas en el nivel conceptual.

La obra de Mercado está atravesada por un posicionamiento político irrenunciable. Impulsado por la violencia y la represión de Estado en nuestro país, sus trabajos fueron evolucionando hacia el análisis del poder y sus herramientas: la política, la economía, las leyes, los sistemas disciplinarios, las formas de exclusión, la brutalidad, la manipulación ideológica, la crueldad, la violencia corporal, la coacción psicológica. El proyecto de traducir *Das Kapital* de Karl Marx al discurso audiovisual ha sido el eje de un conjunto de piezas que superaron con creces el plan original, para ofrecernos una visión dura y sin concesiones –ni argumentales ni estéticas– sobre el mundo contemporáneo.

Gabriela Golder parte con frecuencia de conflictos políticos, aunque su perspectiva suele ser más particularizada. A veces indaga en historias personales, incluso autobiográficas (*Tras los ojos de las niñas serias*, 1999; *En memoria de los pájaros*, 2000); otras se mueve en el nivel comunitario (*Heroica*, 1999, realizada junto a Silvina Cafici; *Vacas*, 2002; *Reocupación*, 2006). Se desplaza con naturalidad entre la poesía y el testimonio, entre el video monocanal y la videoinstalación. Algunos de sus trabajos tienen un componente documental y hasta antropológico preciso; sin embargo, su resolución formal los ubica en el terreno conceptual y alegórico.

Gran parte de sus piezas han sido producidas en las múltiples residencias que ha realizado en diferentes lugares del globo. Este nomadismo le ha permitido llevar adelante un cuerpo de obras nutrido sin tener que emigrar, como sucedió con muchos otros artistas. Al mismo tiempo, ha teñido su trabajo con metáforas del exilio y el desplazamiento, de lo local y lo universal. Más allá de los contextos que articula, su mirada es profundamente humana.

Charly Nijensohn, en cambio, pertenece al grupo de los artistas en la diáspora. Radicado en Berlín desde la crisis de 2001, continúa, no obstante, con los lineamientos generales que dan vida a su obra desde los tiempos en que pertenecía al colectivo Ar Detroy.

Su poética es más bien intimista, a pesar de trabajar en amplios espacios abiertos. La naturaleza es el marco casi invariable de sus exploraciones sobre la resistencia a las adversidades, la perseverancia, la persistencia. El entorno hostil acentúa el impacto emocional de sus videos y la entereza espiritual de sus personajes, seres enigmáticos que enfrentan las inclemencias del paisaje con disciplina y tesón. Éstos aparecen aislados o en grupos, pero cuando esto último sucede no parece haber comunicación entre sus componentes. La soledad es otro tema constante, aunque su sentido es menos social que metafísico. Sus trabajos recientes son videoinstalaciones de tres o cinco pantallas de grandes dimensiones (*La caída de un sistema*, 2005). La relación del espectador con éstas repite el contraste entre los personajes de las cintas y la inmensidad que los rodea.

En el extremo opuesto, Eugenia Calvo apela a un entorno inmediato y familiar: su propia casa. En ella descubre todos los elementos necesarios para producir una transfiguración del universo que la rodea. Pequeñas intervenciones, acciones mínimas producen verdaderas revoluciones (*Un plan ambicioso*, 2006). Su trabajo implementa una poética de lo posible, una reinvención de lo cotidiano, en palabras de Michel de Certeau.

Gustavo Caprín trabaja igualmente en entornos familiares y ejecutando pequeñas performances. Pero sus acciones ofrecen mayor protagonismo a los objetos que utiliza, al punto de tornarlos depositarios de una fuerte carga expresiva (*How to Build a House*, 2002). Empleando una cámara sensible a la oscuridad y trabajando en entornos de escasa luz, consigue una imagen monocroma, verdosa, que se ha constituido prácticamente en una marca autoral. Otro punto importante en sus piezas son los encuadres, que fomentan continuas confusiones y desajustes perceptivos.

Entre los artistas que han marcado la historia del medio, Diego Lascano fue poseedor de una poética muy particular. Su mundo estuvo conformado por imágenes planas recortadas y móviles, producto de las primeras incursiones de la tecnología digital en el ámbito del soporte electrónico. Obsesionado por los aviones, plasmó situaciones e historias donde éstos solían ser los protagonistas, como el accidente aéreo que le costó la vida a Carlos Gardel (*Arde Gardel*, 1991) o las meditaciones filosóficas de Antoine de Saint-Exupéry como piloto de guerra (*Saint-Ex*, 1993).

Pionero de la animación digital, otra marca constitutiva de su trabajo fue el humor. La narrativa de sus videos opera mediante una asociación de imágenes acompañada por algunos pocos textos; el resto corre por cuenta del espectador. Sus pantallas pobladas de figuras planas, de colores saturados y con movimientos en bucle son probablemente las más reconocibles de todo el videoarte argentino.

La vía de la animación es también característica en la obra de Pablo Rodríguez Jáuregui. Sin embargo, su trabajo oscila permanentemente entre el videoarte y la animación tradicional. Sus videos poseen líneas argumentales claras, y están basados en la construcción de personajes y situaciones. En años recientes, incursionó en el terreno de la animación tridimensional introduciendo esta técnica en el circuito del videoarte local, pero también en festivales de cortometrajes e incluso en el ámbito televisivo, espacios donde el artista ha adquirido notoriedad.[7]

El mundo de la televisión es un referente inmediato en la obra de Gastón Duprat y Mariano Cohn. Formados en el ámbito de la videocreación, sus producciones alcanzaron el medio televisivo e incluso el cinematográfico, con un estilo plenamente identificable, irónico e irreverente, basado en la observación y puesta en crisis de personas, espacios, costumbres y situaciones.

Sus obras suelen tener un carácter episódico. Bloques audiovisuales breves se unen generando una visión de conjunto fragmentada, que en lugar de organizarse según una lógica narrativa se aproxima más bien a la enumeración. Este procedimiento se identifica tanto en piezas cuyo objetivo es el catálogo –*Enciclopedia* (2000)– como en otras donde esa finalidad no es tan evidente –*Circuito* (1996)–. La misma estructura subyace en algunos de sus programas para la televisión –como *Televisión abierta* (1999), uno de los más conocidos– e incluso en su filme comercial, *Yo presidente* (2006).

Prácticas

Entre los medios audiovisuales, el video es el que mejor ha conseguido desprenderse de una completa instrumentalización comercial. El cine y la televisión apenas han podido escapar de

7. Sus trabajos han sido emitidos con frecuencia en el programa *Caloi en su tinta*, de Canal 7.

la industria del entretenimiento. Si bien ha habido experiencias de televisión comunitaria y cine *underground* o alternativo,[8] lo cierto es que el grueso de la producción televisiva y fílmica ha quedado relegado a las transmisiones por cable o aire y a las salas –hoy multisalas– cinematográficas, respectivamente. La presión mercantil ha cercenado una parte importante de las posibilidades expresivas y creativas de estos medios, obturando el desarrollo de otras prácticas que hubieran ampliado las potencialidades de la producción audiovisual.

Sin embargo, en nuestro país, no podemos echarles la culpa sólo a los intereses económicos. Lamentablemente, el interregno militar de los años 70 y 80 indujo la desaparición de algunas experiencias con la televisión[9] y de ciertas prácticas de cine alternativo, experimental y militante, que habían comenzado a expandirse en los años anteriores. Si bien parte de esta producción sobrevivió con dificultad, la dictadura impuso un corte profundo que impidió el diálogo, las influencias y las continuidades entre los realizadores anteriores y posteriores a ese período. Hoy sólo podemos preguntarnos qué hubiera sucedido si las incursiones tempranas en la imagen electrónica de Marta Minujín, David Lamelas y Lea Lublin, los filmes experimentales de Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Osías Wilenski y Oscar Bony, o las películas testimoniales y militantes del Cine de la Base, el Tercer Cine, Carlos Nine y Raúl Beceyro no hubieran dejado de circular. Desde ya, es imposible saberlo; sin embargo, la historia hubiera sido definitivamente otra.

Por fortuna, un pequeño grupo de realizadores del cine experimental tuvo cierto contacto con el videoarte. Narcisa Hirsch y Claudio Caldini, autores de una obra increíble y todavía poco reconocida en el terreno del cine *underground*,[10] establecieron lazos con los jóvenes artistas del video, consolidando vínculos necesarios y muchas veces fructíferos. La importancia de estos autores no radica únicamente en su obra, sino también en haber sido grandes difusores de la producción fílmica experimental. Con ellos, una parte valiosa de la visualidad de los 70 y 80 recobró su productividad estética.

Tras la caída del gobierno militar en 1983, la corriente fílmica activista también recuperó su presencia en el terreno audiovisual. Su legado fue recogido por las escuelas de cine, en particular las documentalistas, que vieron en esa producción reflexiva el germen de un uso posible del medio electrónico. Algunos de los primeros grupos de videastas provenían de esas escuelas o poseían una clara influencia del cine militante. Sus acciones tempranas se propusieron cuestionar la televisión mediante un discurso muchas veces irónico, siempre crítico y para nada instrumental. Piezas como *The man of the week* (1988), de Luis María Hermida y Boy Olmi, o *Reconstruyen crimen de la modelo* (1990), de Andrés Di Tella y Fabián Hofman, son modelos de esta actitud crítica e inconformista.

Pero el cine militante es recuperado preferentemente en una práctica que se profundiza tras la crisis política de 2001: el videoactivismo. Aunque algunos grupos eran preexistentes,

8. Una excepción particularmente importante la constituye el *cine expandido* que se desarrolló durante las décadas de 1960 y 1970. Al respecto puede consultarse Youngbloog, Gene, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970. Para conocer su desarrollo en la Argentina, se puede consultar mi ensayo "Fuera de las formas del cine. Experiencias de cine expandido en la Argentina", publicado en las actas de las *Segundas Jornadas Nacionales: El cine y las artes audiovisuales. Enfoques analíticos y transdisciplinarios*, Buenos Aires, EINCITED, Universidad de Buenos Aires, 2001, disponible online en www.roalonso.net

9. Para ampliar este tema puede consultarse mi ensayo "Arte y tecnología en la Argentina. Los primeros años", publicado en *Leonardo Electronic Almanac*, 13:4, abril 2005, disponible online en www.roalonso.net

10. Para ampliar este tema puede consultarse mi ensayo "Buenos Aires underground", presentado en la *Jornada de Homenaje: Los Primeros Cien Años de Cine en Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1997, disponible online en www.roalonso.net

muchos se formaron al calor de las manifestaciones y enfrentamientos sociales del 19 y 20 de diciembre, con la urgencia de plasmar los agudos acontecimientos que se gestaban en las calles y las plazas. Un buen número de artistas se unen o relacionan con estos grupos, estableciendo vínculos entre el pensamiento estético y la militancia social. Sebastián Ziccarello, por sólo poner un ejemplo, tras impactar en el mundo de la videocreación con *1. Elipse* (2000), se une al grupo Venteveo Video produciendo una serie de piezas de neto corte político y testimonial (*La bisagra de la historia*, 2002). Otros grupos, como Argentina Arde e Indimedia Argentina, también cuentan con artistas entre sus filas.

El colectivo Etcétera constituye un caso particular en este panorama. Proveniente del mundo del teatro y la intervención pública, ligado a los escraches organizados por la agrupación H.I.J.O.S. pero sin perder de vista su capacidad de aportación estética, utiliza el video como un medio para el comentario crítico, parodiando con frecuencia a la televisión. Su tono irreverente y burlón excede todos los límites del testimonio, posicionándose como una voz denunciante, aguda y mordaz.

El video adopta otro tipo de uso político en el *cine de la urgencia* de Gregorio Anchou. Inspirado por la frase de Fernando Birri "un cine perfecto es inmoral en un mundo imperfecto", el artista ensaya una poética de lo inmediato donde las preocupaciones formales son relativas frente a la necesidad de capturar la vida. "El lenguaje es una cuestión ideológica –sostiene en un manifiesto inédito[11]–. No es necesario descartar hitos lingüísticos tales como guión, intertítulos, argumentos, personajes y plano/contraplano, tan útiles en tantos casos, sino rejerarquizarlos por debajo del registro inmediato de la vida... Cuanto más humilde es la factura, mayor es su valor como testigo de la era". Con estas ideas en su cabeza realizó una *remake* del film *Safo. Historia de una pasión* (1943), de Carlos Hugo Christensen, ambientada en sus entornos cotidianos e interpretada por actores independientes y amigos.

Desde su aparición, una de las características más celebradas del video fue su portabilidad. La autonomía de las cámaras y los dispositivos de proyección actuales, de dimensiones cada vez más pequeñas y con un peso en disminución permanente, fomentan el abandono de los estudios y los ámbitos cerrados para alcanzar el espacio público. La intervención en sitios específicos (*site specific*) se ha vuelto una práctica posible y común en los últimos años, de la mano de los artistas que buscan intervenir los lugares cotidianos, allí donde transcurre la vida.

En 2000, Luis Campos y Jorge Caterbetti realizaron *Todo lo que reluce es oro*, una intervención en la fábrica IMPA, recuperada por sus trabajadores. Un conjunto de performances y videos ocuparon el lugar, llamando la atención sobre su historia y su presente, sobre la coyuntura política de las industrias recuperadas y sobre la vida particular de los obreros. Monitores ubicados entre las máquinas exhibían entrevistas a éstos, en el contexto mismo de su trabajo. El espacio se impregnó de historias y anécdotas personales, de humanidad y conflicto, de visitantes ocasionales y de otra sensorialidad. Cuatro años más tarde, el grupo de arte callejero Periferia realizó proyecciones de imágenes históricas y de textos sobre la fachada del Cabildo, activando su conflictividad, utilizando el espacio público como una arena para la reflexión y el debate, convocando la memoria política.

Durante el verano de 2007, la ciudad de Buenos Aires fue el escenario de una serie de intervenciones urbanas electrónicas que dialogaron con edificios públicos emblemáticos. La fachada de la Facultad de Derecho acogió el video *La brutalidad de los hombres* (1992), de Anna-Lisa Marjak, una metáfora sobre los antagonismos y la competitividad, mientras la Facultad de

11. Anchou, Gregorio, "Por un cine de la urgencia", manifiesto inédito, Madrid, 2003.

Ciencias Económicas fue el soporte del video *La recolección. Bricolage contemporáneo* (2005), de Matilde Marín, una mirada poética al mundo del reciclaje y la precariedad social que lo rodea. Silvia Rivas intervino el frente del Círculo Militar, sobre la avenida Santa Fe, con imágenes de individuos marginados, y Gabriela Golder proyectó las acciones mudas de un grupo de desocupados sobre la fachada de la ex fábrica Canale.

Leonello Zambón ocupó el edificio de la Legislatura porteña, frente a la plaza de Mayo, con su *Concierto para violines y cacerolas* (2007), una pieza realizada especialmente para el lugar que articulaba ingeniosamente la música "culta" del violín –en ese edificio funciona la Casa de la Cultura– con la espontánea de las manifestaciones sociales, los cacerolazos. Andrés Denegri y Enrique Casal produjeron un audiovisual en vivo y en tiempo real tomando las imágenes y los sonidos que rodean a la plaza Flores y proyectándolos sobre el edificio del Banco de la Nación Argentina ubicado frente a ese sitio, apropiándose de la práctica de los DJ y VJ.

Dos años antes, Margarita Bali intervino la fachada del Ministerio de Cultura de la Nación con su pieza coreográfica *Pizzurno pixelado* (2005), producida en el marco del Proyecto Cruces del Festival Internacional de Teatro. Bailarines en vivo y virtuales convivían en el frente del edificio, creando situaciones que realzaban la arquitectura del Palacio Pizzurno, la sede de la agencia ministerial.

Margarita Bali es una pionera en la utilización del video en el ámbito escénico. Desde 1994 diseña coreografías que interceptan piezas de danza en vivo con audiovisuales creados especialmente para dialogar con ellas. Esta práctica, que se ha dado en llamar *danza multimedia*, es una de sus máximas aportaciones al mundo de la producción coreográfica argentina –Bali es cofundadora de una de las compañías claves de ese circuito, Nucleodanza– y un ámbito de experimentación constante para esta incansable artista.

La intersección de la danza y el video da vida a una práctica de características específicas, la videodanza. Desde 1995 se lleva a cabo en nuestro país un Festival Internacional dirigido por Silvina Szperling, uno de los primeros en el mundo que se focaliza en este tipo de actividad. En sus diferentes ediciones, el festival ha exhibido lo mejor de la videodanza internacional y ha promovido la realización local a través de premios, ayudas para la producción, talleres y otras actividades de reflexión. En la actualidad, conforma una alianza con el Festival Internacional de Videodanza del Uruguay y el Festival Dança em Foco, de Río de Janeiro, en el Circuito Videodanza del Mercosur.

La videodanza posee unas propiedades estéticas muy particulares. Ante todo, desplaza a la danza de su espacio escenográfico y la ubica en los más diversos sitios y situaciones, en interiores pero también en la naturaleza y el contexto urbano. Por otra parte, establece una relación especial entre la coreografía de los cuerpos y la coreografía de la mirada que realiza la cámara; muchas piezas existen en el intersticio entre esas dos planificaciones del movimiento. El encuadre permite también observar ciertos detalles y acciones mínimas imposibles de aprehender por el espectador tradicional, ubicado casi siempre lejos de los bailarines. Y la edición cumple un rol esencial, tanto en la reconstrucción de movimientos preexistentes como en su creación. Efectivamente, muchas piezas de videodanza parten de imágenes estáticas o de movimientos que no son danza, pero que con la correcta edición pueden transformarse en ella. De esta forma, la danza y los recursos audiovisuales del video se unen en la elaboración de una estética que excede la potencialidad de su suma.

En la Argentina existen numerosos autores que frecuentan esta producción. Entre ellos, puede destacarse a Margarita Bali, Silvina Szperling, Paula de Luque y Daniel Böhn, entre muchos otros. Obras como *Temblor* (1993), de Silvina Szperling; *Arena* (1998), de Margarita Bali; *El territorio* (1996), de Paula de Luque, o *Linda manera* (2003), de Sofía Mazza, constituyen momentos elevados de un género en constante expansión.

Cercana en su relación del cuerpo con la cámara, pero diferente en su estética y propósitos, se encuentra la videoperformance. En ésta, el cuerpo es el eje de una acción que siempre es protagonista, a pesar de las múltiples aportaciones que pueda introducir el lenguaje electrónico. En todos los casos se trata de acciones realizadas especialmente para ser registradas en video. Pero la potencia del acto performático es el punto central alrededor del cual se organizan los recursos de la imagen y el sonido.

A mediados de los 90, el Grupo Fosa exploró esta vía de trabajo con asiduidad. Sus videos poseían un sentido escenográfico y onírico, con una edición precisa que concentraba las acciones y les otorgaba un carácter alegórico. En muchas ocasiones, el video fue parte de sus intervenciones en vivo, introduciendo desde la imagen información que los cuerpos no podían ofrecer. Uno de sus integrantes, Javier Sobrino, continuó en la línea de las videoperformances. A través de una serie de piezas, investigó la realidad del lenguaje y las palabras, creando acciones y videos en los que recurría a un idioma inventado para hablar de unas imágenes y unos textos en gran medida enigmáticos.

Los primeros videos de Inés Szigety también comprometían el cuerpo y la palabra. La edición operaba sobre el registro de personas hablando para exaltar los tiempos muertos, singularizar los vocablos, multiplicar los gestos involuntarios. Más tarde, la propia artista pasa a protagonizar sus piezas. El encuadre la encierra en su acción, la contiene, mientras la edición concentra el acto reiterado de encintarse o engramparse (*Encintándome*, 2004; *Engrampándome*, 2004). Szigety vuelve a poner el cuerpo en una ironía dirigida al videoarte y su mercantilización, *Video ya!* (2005), aunque aquí hay un juego con la imagen electrónica y el texto que excede lo meramente performático.

Tres artistas cordobeses abordan el video y la acción desde perspectivas diversas. Federico Falco parte de su historia familiar para indagar algunos aspectos de la identidad individual y social, donde conviven los espacios rurales, las huellas de la historia, la violencia (*Agrícola y ganadera*, 2004; *Estudio para horizonte en plano general*, 2003). Leticia El Halli Obeid diseña pequeñas acciones a la manera de ejercicios en contextos de intimidad o aislamiento (*Headphones*, 2001; *Orden*, 2003; *Escribir, leer, escuchar*, 2003; *Relatos*, 2005); Paola Sferco también investiga los espacios de la intimidad, enfocando situaciones que convocan el desconcierto (*Dialogado*, 2003; *Encuentros corporales*, 2006).

Una de las prácticas más corrientes y de mayor desarrollo en los últimos años es, sin lugar a dudas, la videoinstalación. Esta expansión del audiovisual hacia el espacio, que incorpora al espectador en un sentido más físico que el monocanal, permite relativizar la presión narrativa y explorar las lecturas fragmentarias e incompletas, la indeterminación de los desplazamientos, el impacto de las escalas, la exaltación sensorial de imágenes y sonidos. Entre los artistas que incursionan en este formato con mayor constancia se encuentran Carlos Trilnick, Silvia Rivas, Charly Nijensohn, Iván Marino, Gustavo Romano, Sebastián Díaz Morales y Gabriela Golder.

En tiempos recientes, estas producciones dan paso a las instalaciones interactivas, donde el audiovisual electrónico puede ser manipulado en tiempo real por el público. En *Libros de arena* (2003-2004), por ejemplo, Mariano Sardón proyecta textos tomados de la Internet sobre la sombra que producen los espectadores al pasar sus manos sobre un cubo de arena. En *Divergencia diferente de cero* (2001-2002), las palabras contenidas en dos libros abiertos se intercambian cuando el público golpea sus manos. El grupo Proyecto Biopus trabaja preferentemente en esta área. Su pieza *Sensible* (2007) está conformada por una pantalla sensible al tacto donde los usuarios pueden producir formas que pasan a integrar un ecosistema virtual. Las relaciones entre estas formas determinan la evolución posterior de la pieza, así como su universo sonoro.

Finalmente, el video encuentra un sinnúmero de formatos, espacios, posibilidades y usos en la obra de artistas provenientes de las más variadas disciplinas que se acercan a él de manera eventual o que lo incorporan junto a otros soportes y medios. La mayoría no tiene una formación específica en los discursos audiovisuales; sólo llega a ellos a través de la curiosidad y aprovechando las facilidades de producción que otorgan las tecnologías contemporáneas, cada vez más accesibles y amigables.

Fabiana Barreda ha comenzado a integrar la fotografía, el dibujo y el video. En su investigación sobre los cuerpos, la arquitectura, la naturaleza y el hogar ha elaborado un conjunto de animaciones y videoobjetos que dialogan con fotografías e ilustraciones digitales, en instalaciones que reflexionan sobre nuestra relación con los hábitats naturales y artificiales (*Arquitectura del deseo*, 2006). Juan Mathé ha producido algunos de los videoobjetos más memorables del arte argentino, trabajando con monitores desnudos y en movimiento que desafían la inercia de la pantalla (*Proyecto para un salto al vacío*, 2002).

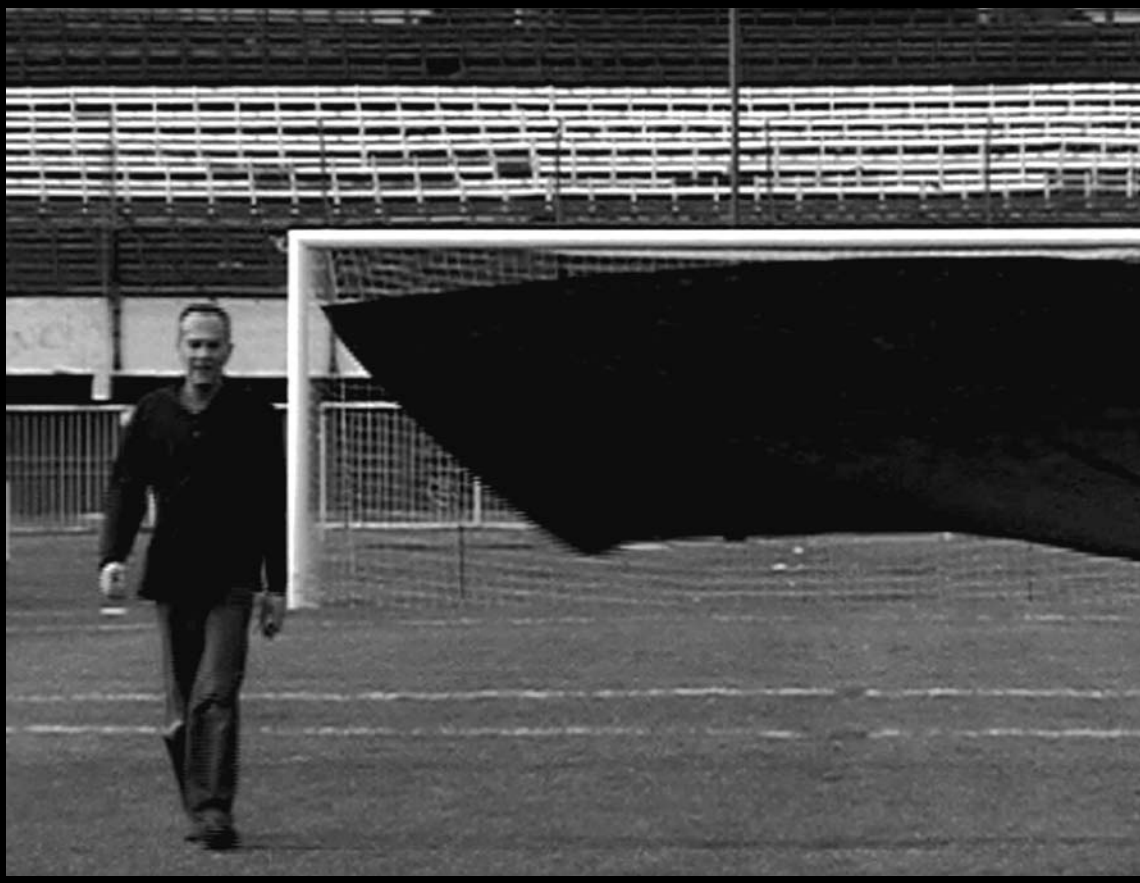
A partir de fotografías y maquetas, y recurriendo a los cambios de escala, Lila Siegrist compone pequeños paisajes dislocados (*Silenciosos*, 2006). Sebastiano Mauri ha proyectado imágenes en movimiento sobre retratos fotográficos, generando rostros de gran extrañeza (*Faded*, 2004). Su trabajo incluye también videos de carácter conceptual, donde el audiovisual es a veces una mirada y otras un registro (*I Believe in God*, 2007; *The Song I Love To*, 2005).

El video se cruza permanentemente con la música electrónica, los videojuegos y la cultura digital en general. Como parte de un universo medial donde los límites se vuelven cada vez más imprecisos, la informatización de los sonidos y las imágenes electrónicas fomenta los intercambios y las hibridaciones para dar vida a experiencias innovadoras, como las sesiones de VJ. Algunos artistas, como Jorge Castro, han encontrado en ese ámbito un espacio sin igual para la creación audiovisual, un entorno que les ofrece, además, un contacto vivo e inmediato con el público. Para un artista como Jorge Haro, que utiliza la imagen electrónica desde hace muchos años en sus conciertos, el video es a veces un sitio para ejercitar cierta intimidad (*Video 7 [autorretrato]*, 1997), y otras, para desarrollar algunas experiencias sonoras (*Cotos_05*, 2006). Estanislao Florido lo usa para congeniar la historia del arte y el conflicto social con la estética de los videojuegos, un género que ha formado visualmente a numerosas generaciones.

Porque el video se ha transformado, con los años, en algo más que un medio que los artistas emplean en determinadas ocasiones. En un entorno crecientemente tecnologizado, el audiovisual electrónico ocupa un lugar cada vez más destacado en la historia, la memoria, la interpretación de la realidad, la vida. Su uso ha configurado estéticas, pero ha permitido también la expresión y la elaboración de prácticas y estrategias para investigar, interpelar y confrontar el mundo contemporáneo. El videoarte argentino ha frecuentado estos senderos, y prolonga con su marcha la potencialidad de un medio en constante devenir.

2

Instalaciones, documental, autorretrato



1978-2003, video monocanal (7') e instalación de Carlos Trilnick, Argentina, 2003.

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 afín, 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 significante 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 significante 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 significante 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 significante 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

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.

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 cronica 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

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 desacompasada 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

11. Alonso, Rodrigo, *op. cit.*, 2005, versión PDF.
12. Cfr. http://www.martaminujin.com

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 Shigeko 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

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 pleonasmo 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 pleonasmo 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*, nº 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 nómade, 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. *Ibíd.*, 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

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.

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 delineará 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

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 / CCPER - 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 nomádica; 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 Ferla, 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 significante 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

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.

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 Uriburu, 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 monocanal 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.

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, nº 2, 1993; "Lugar creador y lugar creado (Instalaciones en el Museo Nacional de Bellas Artes)", en *Espacio del Arte*, año 2, nº 3, 1994; "Instalaciones III", en *Espacio del Arte*, año 2, nº 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 videorreproductores 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 Lasallette; *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

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.

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 monocanal 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

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 tocase. 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 período, 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 mediado 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 expondrán 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 Wellemberg-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

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.

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 témpanos", 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/

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. *Diáspora*, 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, Künsthochschule 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

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

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

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.

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.

El Capital/Das kapital, video de Marcello Mercado, Alemania/ Francia, 2007.

Documental intermediático

> Anabel Patricia Márquez

Este ensayo recorre diacrónicamente algunas obras audiovisuales, para buscar la cuestión documental en el video argentino, entre las cuales están el videoensayo, la autorreferencialidad y la experimentación creativa con tecnologías.

El video, desde su especificidad ontológica como soporte, como fluido electrónico inmaterial,[1] así como lenguaje audiovisual a nivel de relato, poética y puesta en escena, está contaminado semióticamente por la interdisciplinariedad. Actualmente estimo como un hecho que el video argentino está consolidado como propuesta estética. Este trabajo parte de considerar la cuestión documental como un concepto complejo que viene del cine documental clásico hacia su vertiente tecnológica: el video y su articulación en soportes de interactividad físico-espacial o virtual para Internet, así como en soportes cerrados navegables e instalaciones.

El audiovisual documental por su relación etimológica con la palabra documento sostiene una relación con lo real –acontecimientos, personajes, espacios, sonidos, relatos– de la realidad. Como bien lo señala Antonio Weinrichter, con respecto al ensayismo cinematográfico, en este caso ensayo en video, "un posible antídoto [...] contra la sujeción del documental a la problemática idea de representación de la realidad, en vez de proponerse como un discurso sobre lo real".[2] En este pensamiento aparece la oposición entre *representación* y *discurso* –debate complejo que no se resuelve–; ambos, formas de anclaje a lo real para marcar dos maneras de acercamiento que, ciertamente, están relacionadas.

Entonces, una noción bastante amplia para la cuestión documental, que permita abordar el planteamiento, es la puesta en escena de un discurso, construcción o re-construcción sobre lo "real" y/o a partir de lo *real*. La propuesta es sostener esta cuestión documental como el grado cero del discurso sobre lo real, ya sea desde un nivel indexical o desde un nivel simbólico. Ambas son maneras de acercamiento a lo documental en el audiovisual. Pero más allá de estas apreciaciones epistémicas y taxonómicas, se puede comprender que este debate complejo surge a partir de la existencia, en el video argentino, de obras audiovisuales significativas y trascendentes; formas documentales experimentales híbridas.

El devenir de la historia de las ideas, así como el desarrollo tecnológico, han generado cambios que pueden ser considerados relevantes. Actualmente, y desde su aparición tal vez, las cámaras y las computadoras de posproducción digital en manos de *artistas* son usadas como máquinas que posibilitan una explosión creativa, en las cuales confluye una compleja conjunción entre tecnolo-

1. "La imagen video, señal eléctrica codificada o punto de un barrido de una trama electrónica, es una pura operación sin otra realidad objetal que pudiera transformarla en materia en el espacio de lo visible. Sin cuerpo ni consistencia, hasta podríamos decir que la imagen electrónica sólo sirve para ser transmitida". Dubois, Philippe, "Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general", en Dubois, Philippe, *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.

2. Weinrichter, Antonio, "Notas sobre el cine ensayo", en Weinrichter, Antonio (comp.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, editado por el Festival de Cine Documental de Navarra, 2007.

gía e imaginario. Entonces, desde una aparente democratización del hardware y el software, por el bajo precio de la tecnología casera, el digital se impone actualmente como la única posibilidad tecnológica accesible para trabajar aquel antiguo montaje de moviola o la edición electrónica.

Esto condiciona los procesos de trabajo, así como la aparición de nuevas formas de arte o géneros audiovisuales susceptibles de estudio, los cuales, en ocasiones, adquieren la forma de *bits*, cintas magnéticas, acetatos o celuloide, y se pasean por festivales, muestras, museos y, algunas veces, hasta se hacen presentes en el cine, la televisión y la web. La cuestión es que son obras especiales, diferentes, dotadas de cierta sensibilidad.

En un ensayo premonitorio que aparecería en 1991,[3] el importante teórico Vilém Flusser pone en cuestión la falta de creencia en imágenes digitales creadas por computadoras. Flusser plantea desde su propuesta filosófica que estas imágenes "calculadas" forman parte de la misma realidad que las genera. Si todos formamos parte de esta realidad, computable y recreable en la computadora, se puede considerar, entonces, la posibilidad de creer en estas nuevas realidades audiovisuales, creadas con imágenes sintéticas, cuya esencia son algoritmos y códigos binarios. El planteamiento de Flusser parece bastante arriesgado.

Estas imágenes producidas por computadoras invaden todo. De hecho, el digital –en cuanto procesamiento de base de datos– permite plantear cierta conexión entre lo que sería el video documental y el video como arte. Esta cuestión también ha sido expuesta por el investigador Antonio Weinrichter en su texto "Notas sobre el cine ensayo",[4] al considerar que el videoensayo viene a ser una forma que se sitúa entre lo documental y el videoarte, por su cualidad de mediador entre diferentes prácticas culturales.

En este sentido, el videoensayo es una forma audiovisual discursiva en la cual hay un pensamiento reflexivo acerca de algo que puede tornarse el ensayo en sí mismo. Audiovisualmente, hay un proceso de conocimiento, un proceso de comprensión, el cual, al ser consciente de sí mismo, es metaficcional y autorreflexivo, y su fuerte subjetividad está orientada hacia un hablar desde la primera persona, aunque tiene una tendencia muy fuerte a desviar el discurso hacia el sujeto de la enunciación. Respecto a esto, se diferenciaría del autorretrato audiovisual, en cuanto a que éste (el autorretrato) sí habla de la persona que enuncia, con lo cual se constituye como otra vertiente notable del documental en el video.

Asimismo, se puede considerar que las experimentaciones a nivel narrativo, presentes en ciertas obras, pueden ser consecuencia de una experimentación creativa con las tecnologías audiovisuales. La presencia de una no linealidad discursiva, la fragmentación de sentidos, las dislocaciones temporales, así como el montaje vertical, aparecen como estrategias narrativas. También se hace presente la insistente necesidad de intervenir sobre las funciones automáticas preseteadas de las cámaras y las máquinas de posproducción. Esto requiere curiosidad y habilidad. Es así como fueron apareciendo realizadores cuya necesidad de expresión y posibilidad creativa los hace capaces de interiorizar las imágenes, procesarlas y mediarlas en relatos.

Desde este planteo sobre la experimentación, se puede rescatar la idea de Vilém Flusser de un realizador/funcionario, quien manipula las cajas negras, las máquinas audiovisuales con las que trabaja; así como el operar sobre los aparatos y los programas como parte de la creación artística. Para Flusser, todo discurso maquínico está siempre predeterminado por esos aparatos que responden a textos científicos.[5]

3. Flusser, Vilém. "La apariencia digital", en Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine 2*, Buenos Aires, Ed. Manantial, 2004.

4. Weinrichter, Antonio, *op. cit.*

5. Flusser, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2006.

Para introducir esta cuestión experimental maquínica del audiovisual argentino, se puede llegar hasta 1988, cuando aparece la obra de Jorge Amaolo *Constructores andinos*.[6] Este videoensayo documental, que fue realizado con una cámara camcorder *Panasonic* VHS en una comunidad indígena del norte argentino, marca un punto interesante para comenzar este recorrido. En este video se pueden encontrar incisivas marcas de experimentación tecnológica desde el tratamiento de las imágenes.

En el registro antropológico, efectuado en VHS, las imágenes fueron cromáticamente manipuladas a través de procesos caseros. La manipulación de la señal de video por parte del realizador –a través de la modificación de los seteos de los aparatos (muy precarios por cierto durante esa época)– era realizada de forma artesanal, al intervenir directamente en los circuitos de posproducción, así como –otras veces– incluso en los procesos de registro. Esto era logrado, entre otras cuestiones, porque la señal analógica no reconoce los ruidos o distorsiones como fallas y, por consiguiente, es a partir de la deformación de la señal original como se obtiene un tratamiento estético y plástico sobre las imágenes.

Esta cámara del relato de Amaolo –que ha tenido que pagar sus impuestos para participar dentro de la comunidad de origen quechua– sostiene un intenso juego narrativo entre la figura del presentador televisivo y la cámara como personaje. Las intervenciones cromáticas sobre la imagen a partir de la deformación de la señal electrónica en vivo, en el momento del registro, son una muestra de la introducción de una mirada personal que desvirtúa las potencialidades originales de la cámara, desde la cual estas imágenes son desprendidas de su referente original como índex y adquieren un valor estético trascendente más allá de presentar solo el registro documental. Esta comunidad, que no conocía la televisión, puede, a partir del dispositivo video, reconocerse en el proceso social e histórico del cual participa, así como también logra involucrarse con la tecnología.

Toda la obra de Jorge Amaolo[7] está signada por estas intervenciones sobre las máquinas, en acciones de operaciones que lo convierten en un demiurgo desde su rol de camarógrafo, editor, sonidista y manipulador de todos los elementos de la materialidad del video. Amaolo, además, ofrece un giro conceptual en un género como es el audiovisual antropológico, ya sea por los numerosos talleres de video que realizó en comunidades indígenas de Jujuy como por la libertad creativa y la manipulación insistente de esos audiovisuales, en una actitud altamente provocadora frente a los documentales clásicos. Esta vertiente de Amaolo también remite al trabajo del gran artista chileno, referente importante de la historia del videoarte, Juan Downey, particularmente su obra emblemática, *Laughing Alligator*,[8] la cual fue registrada en Venezuela, con los indios Yanomami.

Reconstruyen el crimen de la modelo[9] es otro ensayo audiovisual logrado por la manipulación de la tecno-analógica de la época. A través del control de la velocidad de las imágenes y su descontextualización del programa televisivo *Nuevediario*, se (de)construye la (re)construcción de un acontecimiento confuso, policial y judicial a su vez, evento mediático puesto en escena por un programa de TV sensacionalista. Uno de sus realizadores, Fabián Hofman, ya tenía su propia productora audiovisual, con el legendario Eduardo Yedlin. Por lo tanto, junto con Andrés Di Tella, contaban con las posibilidades tecnológicas para realizar un trabajo en el cual se

6. *Constructores andinos*, Jorge Amaolo, 1988, VHS, documental.

7. *Bicicletas a la china*, 10', 1989; *Andinia 9°2*, U-Matic SP, 1992; *Evita, el dolor*, 4', SVHS/Betacam, 1993.

8. *Laughing Alligator*, Juan Downey, 27', 1979.

9. *Reconstruyen el crimen de la modelo*, Andrés Di Tella y Fabián Hofman, U-Matic HB SP, 7', 1990.

propusieron alterar la señal original de estas imágenes a través de un dispositivo novedoso para la época, el *Dynamic Tracking*, con el que se podía manipular la velocidad de la cinta. A partir de un minucioso tratamiento estético y narrativo, Hofman y Di Tella ofrecen una nueva lectura del suceso televisivo, pero cuestionando el valor de la representación mediada desde su re-mediación. A través de la elaboración de un detallista montaje sonoro, deconstruyen los sonidos de un supuesto ambiente, con lo cual se crea toda una puesta en escena sobre la materialidad del sonido, la cual incluso incorpora fragmentos de películas argentinas; también hay un trabajo estético con los silencios, que son integrados a la situación diegética de manera conceptual.

La manipulación de la velocidad de las imágenes, el movimiento ralentizado, como las imágenes entrecortadas que aparecen de forma intermitente durante los primeros 30 segundos de la obra, destacan dramáticamente determinados momentos del suceso. Este ralentí incorpora una nueva relación de comprensión frente a las imágenes. Se mezclan entonces los registros del suceso original con los del suceso reconstruido en esta nueva des-re-construcción. Asimismo, simbólicamente, al trabajar con la representación de la representación, nos llevaría a un segundo grado de relación con el referente, que ha sido mediatizado. Este relato construye un discurso del reciclaje de la noticia donde la verdad se desvirtúa[10] a medida que es re-mediatizada. Por otro lado, el sonido, al adquirir su propia narrativa, configura nuevas relaciones con la imagen que desvirtúan el sonido del directo televisivo.

Pasadas dos décadas, Hofman y Di Tella son directores de cine. El primero, de ficción,[11] mientras que el otro continúa con el video documental, aunque con esquemas de realización que responden a parámetros más clásicos de trabajo, donde se destaca la vertiente autobiográfica.[12]

El video *Vacas*, de Gabriela Golder, realizado en 2002, doce años después de la obra de Hofman y Di Tella, reformula el mismo procedimiento mediador, a través de la manipulación de la velocidad y texturas interlaceadas de las imágenes de una noticia televisiva. Esta videasta crea su obra a partir de la apropiación de imágenes de un noticiero de Rosario, donde aparecen personas en una actitud carnavalesca, bastante salvaje, descuartizando vacas, luego de un accidente de tránsito en una ruta. La situación grotesca es presentada a través de imágenes ralentizadas y procesadas electrónicamente, con lo cual logra enrarecer y extrañar el horror –y sobre todo el espectáculo– del suceso televisivo mediante la intermediación de las imágenes. Estos efectos son acompañados por sonidos electrónicos y una música extradiegética, puesta en escena sonora que genera un espacio de tensión-reflexión frente al espectáculo. Aunque parece haber una intención de desmediatizar lo mediado, *Vacas*, quizá por su temática tan espectacular, ofrece el mismo acontecimiento salvaje, aunque intermediado, desprendido de su formato original, en una nueva versión, más reflexiva y crítica. *Vacas* se constituye como una re-mediación de la noticia, de la situación de hombres descuartizando animales, del banal entretenimiento de la noticia televisiva.

Podemos introducir la obra de Marcello Mercado, porque incursiona con estrategias del videoensayo, por experimentar creativamente con diversas máquinas de imágenes y por la autorreferencialidad.

Las máquinas de imágenes pueden ser consideradas, en su pureza y originalidad, como máquinas de arte, al procesar imágenes y sonidos que son manipulados por el imaginario de los

10. La Ferla, Jorge. *Videovacío o el diseño de una obra video. El medio es el diseño audiovisual.*

11. Su primer largometraje fue *Pachito Rex. Me voy pero no del todo*, México, 2001, donde hay una propuesta estética política, crítica e irreverente: http://www.imdb.com/title/tt0280001/

12. *La televisión y yo* (2003) y *Fotografías* (2007), producidas por CineOjo.

artistas. La tecnología, para algunos pensadores, es la génesis de cualquier pensamiento acerca de los medios audiovisuales. Antes se mencionó que Vilém Flusser reflexiona sobre la relación que un artista debe mantener con los aparatos que manipula. Él considera que se debe trabajar sobre el *input* y el *output* de las máquinas –la caja negra– para así eliminar los conceptos predeterminados de los fabricantes de las tecnologías.

¿Cómo se imbrica la historia del video –en base a combinatorias con la imagen digital y el archivo de las huellas de un real, el "índex"– con esta forma de discurso que estamos considerando como videoarte documental? ¿Qué relaciones relevantes mantiene la creación con lo tecnológico?

El digital y el video poseen sus propios parámetros de valores cromáticos, de ganancia, de luminancia, de texturas como matriz de la imagen, así como, en la edición, la posibilidad de trabajar la composición a través del montaje horizontal y vertical dentro del cuadro. Hoy en día, los softwares semiprofesionales para edición en digital ofrecen una amplia gama de posibilidades, en general todas preseteadas para operar sobre las imágenes. Los programas *After Effects*, *Final Cut* y *Adobe Premiere* son las alternativas de marca más comunes para trabajar. Soportan una buena cantidad de capas de imágenes e incluso permiten el trabajo de abstracciones sobre las imágenes al extremo; aunque la cuestión sería aprovechar conceptualmente esas posibilidades de manipulación sobre las imágenes. A diferencia de los sistemas digitales, en los analógicos, una vez modificada la señal sobre la cinta, no había vuelta atrás en lo que se llamaba el *master*. Ahora, en digital, siempre que haya un registro óptimo, la señal puede ser manipulada infinito número de veces, si se cuenta con una buena cantidad de discos y memoria.

Propongo entonces un énfasis de atención en los realizadores que trabajan con máquinas, "cerebros sintéticos", imágenes calculadas. Un arte que sólo es posible a través de complejos aparatos para el proceso audiovisual. Como lo refiere Vilém Flusser, las máquinas tienen un hardware y un software, una materialidad y una manera de funcionar. Dicha combinatoria es determinante: todo lo que se haga con máquinas está predeterminado a nivel formal y discursivo.

Sin embargo, a pesar de que los discursos generados por tales dispositivos están predeterminados, hay una grieta en esta continuidad, a partir de la cual, existe la posibilidad de utilizar estos recursos con los que se cuenta para lograr obras originales que surgen a partir de la ruptura de parámetros de representación y discursivos uniformes. Es lo que hacen los artistas.

Así como la obra de Hofman y Di Tella, las obras *La región del tormento* (The Torment Zone, 1992), *El borde de la lluvia* (The Edge of Rain, 1995) y *El lugar tibio* (The Warm Place, 1998), de Marcello Mercado, las podemos considerar como videoarte documental por un complejo tratamiento discursivo de la realidad, en la cual hay relatos con un punto de vista muy particular, cuyas imágenes son el producto de largos procesos de experimentación con discos duros, códigos y computadoras.

Pero Mercado se destaca por su ingenio, al no basar sus discursos en las habituales imágenes ópticas dinámicas referenciales captadas delante del aparato de registro (índex). En este sentido, rompe el modelo clásico de representación de lo real de la imagen como índex, con lo cual se orienta el discurso hacia un nivel simbólico. Marcello Mercado transfigura lo real al incorporar una carga significativa al relato, desde la transfiguración de imágenes figurativas hasta el uso de un lenguaje propio.

Las obras de Mercado se constituyen como metamaquínicas, al combinar procesos de construcción creativa que vienen de la gráfica, del diseño y de la pintura, los cuales son vinculados a través de un montaje vertical en la etapa de posproducción.

Armar un relato con personajes en un cuadro, ya sean actores o personajes de la vida que ocurre frente a cámara –lo profílmico–, además de los efectos que genera la perspectiva, es la

base de la ilusión documental o argumental. Marcello Mercado transita por la vía contraria, porque el relato se construye a través de un tratamiento extremo de la imagen y el sonido, a partir de lo cual le incorpora un contenido simbólico sobre su visión de lo real.

La región del tormento se logra sobre la base de una combinación de grabados, dibujos e íconos, que van desde el papel moneda a periódicos, estampitas y radiografías, los cuales son organizados en un discurso subjetivo que lee una Argentina ácida y sórdida, basada en vestigios audiovisuales. La ausencia de linealidad construye cierta memoria. El imaginario de la época, cuestión documentada, aparece transfigurado a nivel conceptual. La reformulación de los símbolos, los gritos de dolor, relatan un estado de situación donde los rostros dibujados aparecen como imágenes prohibidas de la historia argentina. En estos procesos predomina la forma ensayística, porque la obra ofrece una lectura muy personal de un panorama cruel, cuya forma híbrida y la ruptura con lo temporal, lo secuencial y lo espacial es la manera de construir un discurso crítico, sobre un sistema monopolizado, agresivo, que permanece sobre sus vestigios.

En esta obra realizada de manera artesanal en el formato U-Matic,[13] Mercado practica el extrañamiento de lo que vemos y escuchamos, lo cual será una constante en toda su producción, donde también se destaca por el tratamiento del sonido, elemento fundamental de la puesta en escena.

De esta manera, tenemos que, a principios de los 90, la realización en video era resultado de un proceso casi artesanal desde el cual se construye una estética sobre la base de las posibilidades de la composición artificial del espacio dentro de un cuadro. El uso de esas máquinas condicionaba ciertas cuestiones operativas en los procesos productivos; se necesitaba un operador, porque aun sabiendo manejar estos equipos de posproducción, eran muy raros los casos de autores que fuesen propietarios de ese tipo de equipamiento.

Por lo general, se contrataban los servicios de productoras, las cuales, como en la actualidad, facturaban por hora de equipo y por hora de operador. En algunos pocos casos se cobraba también por proyecto. El presupuesto era un factor condicionante, porque al resultar muy caro editar se reducían los tiempos de posproducción y de experimentación. Los casos mencionados de Amaolo y Hofman, al trabajar con equipos de pequeño porte o fundar una productora que ofrece servicios, fueron dos alternativas que abrieron caminos frente a la imposibilidad de solventar los gastos de producción.

Las computadoras personales de bajo costo y los programas operativos *Adobe Premiere* o el *Final Cut* aparecerían hacia fines de la década de los 90, pero antes era muy costoso poseer máquinas profesionales de edición o computadoras que soportaran los *renders*, así como otras funciones operativas de manipulación digital de la imagen en tiempo real. Éste era el trayecto que implicaba la edición electrónica de la creación audiovisual: un viaje meticuloso a través de largos y costosos procesos de posproducción.[14]

13. "Era el año 1991 y me compré una cámara Sony V-5000 que era algo muy bueno en ese tiempo y traía un excelente sonido. Entre los recursos de la cámara había la posibilidad de congelar fragmentos de imágenes que estaban siendo grabadas en vivo y colorearlas, y esas imágenes resultantes tenían una forma similar al objeto grabado. Este recurso fue utilizado de la siguiente manera: congelé dibujos previamente armados –con formas inespecíficas– y luego los encimé en vivo sobre los dibujos que eran tomados, a su vez, con otro recurso que permitía enlentecer el registro en tiempo real (creo que se llamaba strobo). Esto era posible ya que el congelado y el strobo no competían entre sí y la cámara permitía su utilización al mismo tiempo. En otras palabras, fue hecho todo en tiempo real, no había posibilidad de *rendering*. Todos estos fragmentos fueron luego editados en U-Matic SP, un estándar profesional de esa época. El costo fue de unos 300 dólares". <m_2@gmx.de>

14. Hoy en día es mucho más económico editar con una computadora en casa, lo que implica esta aparente democratización que obliga a todos a trabajar en digital. Pero, por otro lado, también hoy estamos en el momento de explosión del software libre. Ahora la experimentación también viene dada por la manipulación del software con una tendencia bastante fuerte

Entre los equipos disponibles a principios de los años 90 para posproducción de video aparece la computadora *Amiga* de *Commodore*, utilizada en forma pionera, y virtuosa, por Diego Lascano en su video *Arde Gardel*, 1991. Esos primeros ordenadores derivados para la posproducción audiovisual sólo soportaban una determinada cantidad de capas y grabaciones, porque la calidad de la imagen se deterioraba. Pero paulatinamente esto trajo como consecuencia que el concepto de edición electrónica se desplazara y extendiese hacia la manipulación gráfica de la imagen, como en el caso de *La región del tormento*, de Marcello Mercado, que evitó nuevamente que el registro de cámara dejase de ser el lugar de máxima significación. Esto implicó un cambio importante en lo que se refiere a la construcción discursiva sobre lo real.

El hecho de que el referente sea creado por otra máquina semiótica, que no era la fílmica o la electrónica, tuvo consecuencias en el guión, el plan de registro, la edición, la materialidad de los procesos. Tal esquema sería el germen de un lenguaje donde confluyen estas formas experimentales. Retomo, entonces, el planteamiento de Flusser sobre la creencia en imágenes calculables y la manipulación de las máquinas. ¿Representación o discurso sobre lo real?

En 1991 aparece *Andinia 9° 2*, un video-*zapping* que plantea interrogantes sobre el destino audiovisual del hombre, consecuencia de la incontrolable hegemonía de la TV. Con la combinación de la experimentación narrativa y maquínica, en un complejo proceso de edición multicapas, Jorge Amaolo y Jorge La Ferla ponían en escena por primera vez al personaje Richard Key Valdez.[15] *Andinia 9° 2* es la primera entrega en video de una obra[16] que evoluciona en soportes y formatos cada vez que aparece. Ella es creada por un funcionario que incorporó estilísticamente el cambio de las máquinas operadas para cada entrega, por lo cual cada capítulo posee su propia estética. *Valdez around the World* es una enciclopedia ontológica de medios, hipermediática, intertextual, conectada por el seguimiento de las peripecias de un personaje apócrifo, que transita del video a la virtualidad.

Volviendo a este relato, que pasa por la historia del video, incorporemos el emblemático y vigente audiovisual *Tango, el narrador*, 1991, de Luz Zorraquín. El uso del blanco y negro, la manipulación en las texturas de la imagen, las tomas basadas en largos fundidos encadenados, el recurso de lo háptico, así como sus textos poéticos, hacen referencia a la capacidad de imaginación. Este video pone en escena el valor icónico del texto como imagen, desde un relato que transfigura la idea del documental, al inspirarse en el *road video* como otra propuesta de éste. El espectador sigue la narración dialógica y lee los diálogos en un sentido contrario al eje de movimiento del cuadro. Al poner en escena una gama de grises, se desnaturaliza por completo la percepción de lo real de un viaje, de una ruptura; este relato melancólico de desesperanza es iconografía tipográfica portadora de contenidos poéticos ausentes.

Para 1995 ya habían sucedido algunos cambios a nivel tecnológico. Así irrumpe *El borde de la lluvia* (1995), también de Marcello Mercado. Esta obra de mayor duración (42 minutos) incorpora materiales de archivo cedidos por familiares. Un videoensayo transgresor del documental clásico, donde aparece una visión visceral –porque la cámara recorre las vísce-

hacia la interactividad. La experimentación se desplaza a la modificación de los códigos del software, con lo cual éstos se pueden programar desde su configuración para que obedezcan órdenes precisas de los usuarios operadores. Qué diferente era todo. Aunque quizá en menor grado, ahora sigue igual; la cantidad de horas de posproducción requeridas se relaciona con el dinero que implica: el proceso de mediación a través de un operador rápido y, además, dispuesto a trabajar creativamente desde la experimentación.

15. *Andinia*, 9 ° 2, 10', 1992.

16. *Video en la Puna: El viaje de Valdez*, 17', 1993/1994; *Valdez Habanero*, 27', 1997/1998. *ValdeZen*, 24', 2001; *Valdez Around the World*, Jorge La Ferla/Florencia Maffeo, CD-ROM, Argentina, 2002; *Valdez en Medio Oriente*, 27', 2006.

ras– de la Argentina. La manipulación temporal de las imágenes –partos en reversa– y la composición en capas del cuadro[17] dan cuenta de un estilo híbrido y grotesco, desde el cual la obra desarrolla un proceso narrativo que incorpora una crítica hacia sí misma –ombligo argentino–. La presencia de los emblemas del espectáculo, así como de íconos del imaginario cultural de la nación, es ironizada a través de hechos trascendentes de la historia como la cuestión de los desaparecidos, los torturados y los que quedaron fuera del sistema; los desempleados y/o jubilados, que delinean un retrato sarcástico y mordaz de este país. Este video es el resultado de largos procesos de posproducción, altamente costosos, gracias a lo cual Marcello Mercado desarrolla un recorrido por momentos agresivos de la historia. El relato se presenta carente de linealidad, pero hay cierta continuidad lograda por la tipografía como imagen, así como la profundidad con la que critica situaciones propias de la Argentina; las canciones, las balaceras; las multicapas con imágenes en movimiento incrustadas eliminan el tiempo real del tiempo propio que construye el relato. Es una obra incómoda que requiere un esfuerzo de percepción, destacada por la elocuencia y la profundidad conceptual con las que critica las bases de su propia cultura.

En este sentido, la originalidad de Mercado está en esa búsqueda de lo transfigurado, en las maneras en que lo figurativo óptico se diluye frente a lo háptico; este recurso de la abstracción contribuye a que la obra desarrolle una forma que piensa representada a una Argentina fragmentada y pervertida.

Otra producción importante de Mercado es *Das Kapital*, de la cual hay varias versiones, que incluyen hasta performances, entre las que destacan una de 1996 y otra de 2003. En la versión .07, a partir de operaciones en la computadora pone en escena códigos numéricos, ejes de coordenadas [*x y z*], citas de importantes pensadores e imágenes hápticas. Esta obra es un ensayo complejo sobre el sistema producción-consumo llevado al extremo. Al realizar más de una versión de este video, Mercado cuestiona la noción de obra finalizada.[18]

Ya en 1998, Mercado presenta *The Warm Place*, que se puede traducir como "El lugar tibio". Éste es el primer trabajo que realiza por completo en una computadora personal, desde un ámbito privado, sin recurrir a un estudio de posproducción. En esta obra se puede apreciar la combinación creativa de video y multimedia, que una vez más exacerba la estructura de composición del cuadro. A pesar de que siempre está la ventana de dos dimensiones, su interior es manipulado al extremo a través de diversos programas y tipografías que crean una variedad de capas en el eje horizontal y vertical, además de la extraña combinatoria de la imagen y el sonido. Aquí está presente un metadiscurso sobre el uso de ciertos hardwares y softwares, que a su vez se constituye como un discurso profundamente crítico sobre la sociedad. La presencia de imágenes de archivo, de registros en el interior del organismo humano, combinados con imágenes de archivo familiares, el laboratorio, figuritas recortadas e incrustadas, así como el uso de una muy particular iconografía sexual, configuran una obra fragmentaria que requiere

17. "Para el *Borde de la lluvia* viajé a Buenos Aires y trabajé en Betacam SP (estamos en 1995) en un estudio privado que hacía programas para el cable. Tenía muchos recursos para trabajar en capas y tuve una accidental muy buena relación con el editor. Nos divertimos mucho y fue una especie de juego a pesar de que sabía que el tiempo corría y me estaba saliendo un dineral (12.000 dólares) Hoy lo pienso y me enloquece pensar cuántas computadoras pude haberme comprado con ese dinero y varios etc. Las multicapas se hicieron entonces en este estudio (Moving) de TV en Betacam y con máquinas que te permitían mezclas muy rápidas en vivo, multicapas y muchas cosas más. Vine al estudio con ideas fijas y salí habiendo improvisado casi todo, lo que resultó muy bueno". <m_2@gmx.de>

18. "El concepto de texto definitivo –decía Borges– no corresponde sino a la religión o al cansancio". Machado, Arlindo, "El advenimiento de los medios interactivos", en Machado, Arlindo, *El paisaje mediático*. (Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas), Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

una mirada atenta y dispuesta a reflexionar sin detenerse. Una propuesta muy densa y catártica sobre la condición desnaturalizada, esencialmente animal, del ser humano.

Ahora se puede pasar a otro trabajo más reciente de Mercado, la obra *Biography* (2005), de 3 minutos, donde plantea un espacio autobiográfico. Este video refiere a una forma documental, basada en el registro de una performance del autor que pone en escena su hábitat de trabajo y pensamiento. En este trabajo, Mercado no recurre a la tercera persona narrativa, como en los anteriores, sino que se mira, se "videa" a sí mismo, al exponer su cuerpo en el mismo espacio de creación de sus obras. Aquí la cámara ocupa un papel importante, por tratarse del registro de su propio cuerpo, pero mezclado con imágenes creadas a partir de la manipulación y combinación de softwares complejos. En este autorretrato autobiográfico, cuyo actor es cámara y director al mismo tiempo, el relato se configura desde un personaje que se cuenta en presente, como artista experimentado, entre el sincretismo de las tecnologías artificiales y los procesos biológicos. Ese recurso del montaje vertical y la división del cuadro en varios cuadros de imágenes construyen una potencial ilusión de hipertextualidad. En esta obra, la tendencia ensayística se sostiene sobre una propuesta estética bastante sólida, como lo es una narrativa compleja construida a partir de la hibridez entre imágenes abstractas y figurativas y la inclusión de la tipografía como imagen, así como la lengua como sonido. Estos recursos formales son la expresión de un pensamiento que puede ser considerado como documental autorreferencial experimental en su máxima expresión.

Biography, de Marcello Mercado, permite pasar a reflexionar sobre un conjunto de obras que plantean el tema de la escritura documental con el video, junto con la cuestión de ponerse en escena como realizadores durante el mismo proceso de la realización de éste. Es así como aparece esta importante vertiente del video documental argentino, la autorreferencialidad, es decir, una metarreflexión donde se imbrican la cuestión documental, la tecnología y la experimentación con diversas estrategias de puesta en escena sobre los mismos autores.

Cuando se habla de obras autorreferenciales en video, esta cuestión alude a aquellas en las cuales el realizador se introduce en ellas, ya sea como personaje, director, camarógrafo o autor; es decir, que se refieren a su autor. En ellas, si bien hay una tendencia bastante fuerte a mezclar la historia personal del realizador con diversos contextos –que pueden incluir cuestiones testimoniales, históricas, así como de memoria personal y colectiva, elementos que permiten establecer un nexo bastante fuerte con lo documental– están alejadas de lo que pueden ser autobiografías. Raquel Schefer plantea directamente la existencia de un género documental: el autorretrato.[19] Este pensamiento complejo de Schefer tiene sus bases conceptuales en la lectura de importantes teóricos como Raymond Bellour y Rosalind Krauss, investigadores pioneros en abordar este tipo de cuestiones sobre el autorretrato en las artes audiovisuales. Asimismo, estudiosos latinoamericanos como Arlindo Machado y Jorge La Ferla han contribuido con el aporte de un pensamiento complejo sobre la estética y la tecnología del video, el film ensayo, y el autorretrato.

Considerar esta cuestión de la autorreferencialidad y el autorretrato permite un recorrido transversal sobre este debate teórico, propio del audiovisual actual, que además se puede aplicar a una tendencia del documental en video, sobre todo en la Argentina. En este sentido, cabe destacar que la praxis del video está soportada sobre un marco teórico que lo cuestiona y da cuenta de él como proceso creativo en sus características específicas y en sus relaciones con los otros medios. Esto ha contribuido a que el video haya adquirido su propia relevancia en

19. Schefer, Raquel, *El autorretrato en el documental*, Buenos Aires, Ed. Universidad del Cine/Catálogos, 2008.

cuanto a lenguaje y estética, desde lo cual se ha generado progresivamente un corpus teórico de estudio[20] que es impartido en diversas instituciones, particularmente en la Argentina y el Brasil. Es importante destacar que, más allá del soporte, hay cuestiones en debate que no se resuelven, pero son permanentemente reformuladas.

Reflexionar sobre el video argentino implica tomar en cuenta a teóricos que han marcado un camino en el pensamiento audiovisual, visitantes de la ciudad de Buenos Aires como Laura Baigorri, Eugeni Bonet, Jean-Luis Comolli, Raymond Bellour, Philippe Dubois, Lev Manovich, Arlindo Machado. Pensadores desde los cuales se comprende que el arte audiovisual trasciende con una obra como base de una propuesta teórica que la soporta y una tecnología que la determina en su discurso y forma.

Desde esa vía, el video argentino es base para posibles disparadores de un pensamiento teórico y práctico, que permite ver la riqueza de obras documentales que destacan por su originalidad por sobre el grueso de la producción cinematográfica y televisiva.

Ahora, retomando la cuestión del documental autorreferencial, éste tiene que ver precisamente con una autopuesta en escena, o presencia en imagen, del cuerpo y la voz del "realizador-autor-actor-cámara" de la obra. Aquí es cuando se puede incorporar el pensamiento de Raymond Bellour, quien a partir del estudio de diferentes lenguajes artísticos –como el texto literario, las artes plásticas y las formas audiovisuales– establece, en su ensayo *Autorretratos*,[21] que la autobiografía se vincula con una estructura narrativa predominantemente lineal y verosímil de la realidad. Aquí se puede agregar que las obras recientes de Andrés Di Tella, *La televisión y yo* (2003) y *Fotografías* (2007), se sitúan en esta línea de escritura de relato personal y familiar, pero en la cual la historia de sus padres, y por ende de sí mismo, busca más la forma del relato autobiográfico. El autorretrato se vincula más bien con una cuestión interior, personal, no lineal, profunda y fragmentaria, desde la cual, según Bellour, el realizador construye una fijación instantánea de sí mismo, donde predominan un tiempo y un espacio únicos; en este sentido, el autorretrato tiene que ver también con lo plástico por su grado de poesía y metáfora.

Es precisamente alrededor del autorretrato audiovisual, ahora considerado como género documental, que se ha generado un interesante debate teórico del cual me parece pertinente trazar un breve recorrido.

Rosalind Krauss, en su muy citado y estudiado ensayo "La estética del narcisismo",[22] teoriza precisamente sobre un narcisismo inherente en la obras de video. Ya en 1978, considera "la situación paradigmática del video como un cuerpo centrado en el interior del paréntesis que forman la cámara y el monitor", con lo cual el video y el circuito cerrado serían la máquina narrativa por excelencia del sujeto narcisista. En este sentido se puede considerar que el sujeto que se inscribe en el video –el autorretratado– es un sujeto que utiliza la cámara como un espejo. Por consiguiente, la obra de arte desarrollaría un estadio narcisista que no se resuelve a través de la autorrepresentación, ya que el video tiende a borrar la separación entre sujeto y objeto representado, al ser considerado como índex y no como representación mediada. Este planteo, que se puede estimar como antecedente del autorretrato audiovisual, no tiene en cuenta las posibilidades intermediáticas del dispositivo video. Habría tres formas que se oponen a esta cuestión narcisista: "1) grabaciones que se aprovechan del medio con la intención de criticarlo

20. Machado, Arlindo, *A arte do video*,...; Melo, Christine, *As extremidades do video*, São Paulo, en imprenta.

21. Bellour, Raymond, "Autorretratos", en *Entre-Imagens. Foto, Cinema*, Campinas, São Paulo, Papirus Editora, 1997.

22. Krauss, Rosalind, "Aestetic of Narcissism", en Krauss, Rosalind, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1997.

desde adentro, 2) grabaciones que suponen una agresión física sobre el mecanismo del video con el fin de liberarse de su influencia psicológica y 3) formas instalativas del video que utilizan el medio como una subespecie de la pintura o la escultura".[23]

Es muy importante el aporte de Vilém Flusser,[24] cuando propone volver consciente la manipulación del aparato tecnológico para desvirtuar los conceptos predeterminados por las máquinas; esto implica un momento importante respecto de la relación con las máquinas de imágenes, como propuesta de acción operativa sobre los aparatos audiovisuales.

En 1990, aparece la propuesta interdisciplinaria de Raymond Bellour en su texto, y concepto, de *Entre imágenes*,[25] donde hay un capítulo dedicado al autorretrato audiovisual, forma que se configura como un relato audiovisual fragmentario, que imbrica el presente del autorretratado con los procesos mnemónicos de sí mismo (imágenes mediadas). En este sentido, ya en 2006 Raquel Schefer avanza un grado más en este campo de investigación, al proponer una ruptura con respecto al planteamiento realizado por Krauss y sugerir variables sobre las ideas de Bellour. Para ella, en el autorretrato como género documental el sujeto que se autorretrata no aplica estrategias narcisistas sino prometeicas. Esta afirmación considera las imágenes del autorretratado como otredad respecto de él; el sujeto se sabe en imágenes a sí mismo como otro, en un espacio de representación audiovisual mediado y no como un espejo, prolongación de sí mismo.

A partir de esto, las imágenes son comprendidas como re-presentaciones simbólicas mediadas por el aparato tecnológico y por la subjetividad del autorretratado. Hay una distancia mediada que desfigura la relación indicial de las imágenes con los referentes, como consecuencia del proceso de apropiación de éstas por parte de la memoria del autorretratado. Los procesos mnemónicos son puestos en escena a través de la imagen áptica y de la ruptura del *racconto* discursivo como consecuencia de la mediación del aparato tecnológico. Considero valioso el aporte de Raquel Schefer, quien plantea el autorretrato audiovisual como género documental.

Es así como entiendo que surgen obras complejas –entre la hibridez del video y del cine– y difíciles, como *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, un notable ensayo autobiográfico que imbrica varios niveles de narración. Ella es la directora, la operadora de cámara, la actriz, pero, a su vez, su personaje se desdobla en una actriz que recuerda y re-construye su historia y la confronta con la supuesta y verdadera Carri. Más que la cruel historia del matrimonio Carri, o de la infancia de la realizadora, este autorrretrato como videasta/cineasta desarrolla una extraña y compleja búsqueda narrativa, perturbadora y autorreflexiva, sobre el procedimiento de intentar poner una confusa escena existencial, con un trasfondo histórico que cuestiona el proceso de entenderse como protagonista realizadora.

Otra obra que sigue en parte esta línea, también realizada en video, pero que apunta más bien a una difusión comercial, es *M* (2007), de Nicolás Prividera, quien está casi permanentemente en cuadro y, haciendo de sí mismo, establece un proceso de investigación sobre su propia historia y se retrata no sólo en la búsqueda de lo ocurrido con su madre y el movimiento político al que pertenecía, sino dentro de una idiosincrasia argentina, que incluye una ácida e irónica crítica al género que trata de manera maniqueísta el período de la dictadura. Estos dos hermanos que registran, cámara en mano, su paso por las instancias burocráticas de una

23. Krauss, Rosalind, "Aestetic of Narcissism", en *Primera generación. Arte e imagen en movimiento*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006, p. 54.

24. Flusser, Vilém, *La filosofía de la caja negra*, 1ª edición, 1982.

25. Bellour, Raymond, *Entre-Imagens..., op. cit.*

investigación, logran rescatar su memoria a partir de las mismas dificultades de llevar a cabo la búsqueda, que es el proceso del mismo documental. *M* es un ensayo audiovisual cercano al diario, donde se impone el punto de vista del realizador sobre el objeto documentado: la historia no contada, que no responde a fábulas progresistas sobre la dictadura militar. La obra se destaca por una virtuosa cámara en mano, pero el recurso gráfico es poco utilizado, aunque muy interesante en los momentos en que aparece la tipografía como imagen.

En el documental *M* la imagen se trabaja como índex, aunque es video en cine, con transfer a 35 mm. En *Los rubios*, por el contrario, nos encontramos con una obra cuya puesta en escena está cargada por el simbolismo de la confrontación del soporte video con el soporte cine, como en los dos personajes de la protagonista. Las animaciones en playmóvil, el montaje, la ruptura de la linealidad, así como la puesta en escena de la tipografía como imagen, dan cuenta de un proceso experimental a nivel conceptual que no ha podido ser superado hasta el momento por ninguna otra obra de la misma temática. Esta forma narrativa compleja –en la cual confluyen diversas formas de puesta en escena, soportes y recursos estilísticos, para la construcción de un discurso propio, subjetivo, el cual finalmente llega a una verdad última, la verdad de la película– es denominada por Arlindo Machado como film ensayo. Esta obra expresa las contradicciones de un personaje que opera sobre su propia historia, cierra sus deudas con el pasado y se sitúa en el sistema que lo rodea durante el proceso de hacer una película.

Quiero hacer una breve mención a dos trabajos de la inmensa producción de Carlos Trilnick que me parecen significativos en cuanto a esta idea de pensar el video documental experimental. *Una tarde* es una realización que entiendo se resignifica a partir de la presencia en cuadro del mismo Trilnick. Los diversos recursos de la obra, los cambios de velocidad, las sobreimpresiones nos remiten a momentos diferentes de un mismo elemento; la autorreferencialidad en la propia figura del autor. El uso de los ralentís, las aceleraciones, los movimientos en reversa, desdeña la reproducción exacta del movimiento natural para manifiestamente poner de relieve la concepción de una lectura de sí mismo, como forma de autoconciencia en el acto de retratarse.

La obra de Carlos Trilnick cumple tres décadas y podemos destacar estas apariciones en la imagen de sus videos. Consideremos en esta línea *1978-2003*, la cual en verdad fue concebida como una instalación, pero con una elocuencia que se mantiene cuando es vista en una versión monocanal. Su único plano es el registro de cámara, sin ningún tipo de posproducción, de una acción del propio Trilnick, detrás y delante de cámara, realizada sobre uno de los arcos del estadio del equipo de fútbol River Plate, de Buenos Aires, donde se jugó parte del mundial de 1978 –incluyendo la final–, en plena dictadura militar. Este espacio, asociado por los medios, y sobre todo por la TV, con el espacio simbólico del espectáculo, es desvirtuado en esta performance derivando el concepto hacia una idea de alienación, obsecuencia y silencio que circundó parte de este período trágico de la historia argentina. Trilnick propone otra mirada sobre el mediatizado campo de juego: en este campo vacío cuelga una tela negra que cubre todo el arco. Este único plano secuencia, sin manipulaciones posteriores en la posproducción, produce una compleja lectura a partir de intervenir, en acto y en el registro de la cámara de video. Este evento es llevado a cabo por el propio Trilnick, quizás rememorando ciertas recordadas acciones de Joseph Beuys, en tanto esta acción artística parte de la historia argentina y del espectáculo a través de la acción y la idea del autor. Lo personal de *Una tarde*, desde lo lúdico, y, en *1978-2003*, lo político, se combinan en dos formas de ver el mundo, y a sí mismo, a partir del video.

Dentro de estas obras autorrreferenciales, está *Filtraciones* (1999), de Alejandro Sáenz. Un video que se presenta como el registro de imágenes realizadas en una locación, un departamento vacío, que funciona como disparador narrativo de acontecimientos sensoriales del pasado en base a considerar ese espacio como habitáculo de una memoria. La mano que señala incrustada en

cuadro es el índice que apunta a estas capas de asociación hacia la reconstrucción de hechos como recuerdos desde un presente. Pistas, grietas, fisuras; los recuerdos se desfiguran poco a poco hasta convertirse en imágenes hápticas. La desmaterialización digital obliga a un esfuerzo comprensivo de asociación emotiva. El sonido también es deformado, como parte del proceso de ruptura del registro del presente de la cámara de video. La voz del narrador es procesada electrónicamente en un intento por generar diversos estratos de la memoria y coloca, en esta puesta en escena de sonido, las elocuciones del mismo realizador. Esta presencia se expande hacia el cuerpo de éste, sus manos funcionan como deícticos, así como los movimientos de cámara y los acercamientos a los detalles del espacio operan como marcas incisivas de la subjetividad del autor dentro del cuadro. De esta manera, la obra va re-construyendo su propia memoria afectiva en el recorrido de los interiores de los espacios. Para este tipo de obras, se pueden rescatar ciertas terminologías, como la de *home movies*, pero desde toda su dimensión poética. Por ejemplo, el video casero, como poéticas subjetivas que se refieren a las obras que son realizadas por su creador en un determinado hábitat propio a través de los *work in progress* que proponen Gustavo Gallupo o Marcelo Mercado. Otra referencia que marcó un hito en este sentido fue *Mentiras y humillaciones*[26] (1990), de Eder Santos, quien también reformula la memoria de una morada, al tomar como referencia el poema de Andrade, y escribe una caligrafía poética audiovisual, en base a incrustaciones en cuadro, pero con soportes analógicos, lo cual resultó ser una referencia absoluta para el video de la región.

En 1998, casi al final del siglo, ya hay un grupo considerable de reconocidos artistas argentinos con trayectoria, fundaciones y becas. Se crean obras a partir de un video cada vez más digitalizado en sus operatorias de posproducción. En ese momento, aparece otra obra ruptural en esto que proponemos como un ensayo documental híbrido que intenta una lectura histórica de un fragmento de la historia argentina reciente. Es así como *Perón, sinfonía del sentimiento* (1995/1998), de Leonardo Favio, irrumpe en el panorama de las artes visuales en la Argentina, donde tuvo quizás mejor acogida y relevancia que en los ambientes propios del cine, en los que pasó desapercibida y, además, quedó con un aura de censura bastante particular. Esta obra, donde se mezcla el material de archivo fílmico con animaciones cargadas de metáforas, representa una ruptura con lo que se conocía como documental histórico, más al considerar temas cruciales de la historia reciente, incluso vinculados intensamente con circunstancias del presente. Las imágenes de archivo, funcionan, en parte, como huella de lo real, como el documento sobre lo que pasó, junto con la voz de un narrador en *off* que ofrece una lectura omnisciente de la historia, pero acompañada por animaciones que extienden el sentido de este documental hacia otras zonas más opacas. Por su carga simbólica, las animaciones desvirtúan la iconografía oficial de este fragmento casi mítico de la historia de la Argentina.

A partir de una lectura de lo que Arlindo Machado llama videoensayo[27] se puede encontrar en esta combinatoria de imágenes de archivo e imágenes realizadas con computadoras un relato sobre lo real que se presenta como una lectura personal de la historia argentina, la cual viene a ser contada por un cineasta de tan consolidada trayectoria como Leonardo Favio, quien descubre en el video y en los procesos de posproducción digital[28] otra vertiente completamente diferente respecto de su virtuosismo como realizador cinematográfico.[29]

26. *Mentiras e humilhações*, Eder Santos, 3'30", 1988, Brasil. http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=86874&cd_idioma=18531

27. "El film ensayo", en Machado, Arlindo, *El paisaje mediático, ibid.*

28. Jorge La Ferla, "Límite. Sinfonía del sentimiento", en *caderno sesc_videobrasil 03*, São Paulo, 2007.

29. Cangi, Adrián y Costantini, Eduardo (h.) (comp.), *Favio, sinfonía de un sentimiento*, Malba, Buenos Aires, 2007.

Retomamos entonces la cuestión documental. Considerar estos pasajes entre el cine, el video y los denominados nuevos medios, requiere la inclusión en este corpus de la producción de Iván Marino. Pensar su obra implica analizar cuestiones presentes en la historia de las técnicas de las artes audiovisuales de estas últimas dos décadas. El video experimental, el documental de creación, el net/web art y las instalaciones son formas con las cuales trabaja Marino en sus procesos de creación. Su documental *Un día bravo* (1994) pone en escena una situación familiar de intervención con la cámara. Si en algunos casos ésta se torna agresiva, en otros es agredida y amenazada con ser destruida por la propia familia del autor. Si bien Marino pretende mostrar el personaje de su tía Rosita en su intimidad, tiene que hacer un esfuerzo para superar los impedimentos de un círculo familiar que considera el proceso audiovisual como invasivo, por no decir obsceno. Este acontecimiento es incorporado en la introducción de la obra, en un plano secuencia donde las relaciones entre los cuerpos filmados y el filmador entran en colisión irreconciliable. De esta manera, se impone el punto de vista de Marino sobre la casa (retomemos las lecturas de los hábitats personales), al incluir directamente en la diégesis sus dos ojos observadores que aparecen con cierta frecuencia durante el relato. Asimismo, la permanente inserción del realizador con la cámara a través de reflejos y espejos da paso al proceso a través del cual se pasa de la temporalidad inicial de Marino y su entorno violento y agitado al notable personaje de Rosita, armónica y calmada, muy tranquila. Ahora bien, cuando aquél logra su objetivo –grabarla en su intimidad, en la ducha, en la cama, en la silla–, es el recurso del ralentí el que permite trasladar el tiempo de Rosita al tiempo de Marino, el tiempo del relato; lo cual visualmente transmite una conexión –las miradas– entre ambos. Con esto, aparece un modelo de relato autorreferencial, que acentúa los conflictos y las dificultades de grabación de los entornos familiares –aparentemente amigables por lo controlables– pero que, en verdad, es planteado como una batalla de imágenes, como la puesta en escena de la traslación del tiempo propio hacia la temporalidad intrínseca del personaje narrado. La no linealidad y la imagen en blanco y negro, que en algunos momentos tiende a la abstracción, por la cercanía de la cámara al cuerpo de Rosita –figura escultura– son las estrategias desde las cuales se puede considerar que esta obra documental sostiene una propuesta estética que la acerca a esa vertiente fundamental del videoarte argentino que es el documental autorreferencial.

Marino se apropia del extrañamiento de las imágenes respecto de sus referentes como base para su obra. Durante estas dos décadas, él ha desplazado su trabajo hacia otro tipo de propuestas, que pueden ser consideradas como documentales programados. Desde *Un día bravo*, uno de sus primeros videos, Marino cambió su obra hacia otras formas más sofisticadas que se pueden pensar como otras maneras de representación del documental a través de las diversas máquinas del audiovisual tecnológico. Aquí es donde los procesos de creación y de manipulación programada de la imagen se presentan como una investigación previa de elementos compositivos, mostrados como miradas sobre una realidad en crisis que este realizador articula desde una suerte de oscuridad en el interior de los hombres. Desde un documental lineal y analógico hasta estos procesos recientes de manipulación de datos, él atraviesa la historia de las artes audiovisuales de las últimas dos décadas.

Reflexionar sobre el video en los propios videos, así como establecer estrategias de puesta en escena en discursos profundos, desde los cuales aparecen retratos de los propios realizadores, es una vertiente intensa que configura una metanarratividad, la cual está muy presente en las obras argentinas que se han considerado, como *Un día bravo* y *Bio*. Ahora focalizaremos la atención en otras , cuyo potencial creativo y reflexivo sobre el documental implica comentarlas. Es el caso de *Un tiempo*, de Milena Pafundi; *The Story of the Dutch Hole*, de Sebastián Díaz Morales; *Hágalo Ud. mismo*, de Federico Mercuri, Mariano Cohn y Gastón Duprat, así como de *Álbum de familia* y *Estudio para horizonte en plano general*, de Federico Falco.

Si el tema es video sobre video, *Hágalo Ud. mismo* (2001) parodia de una manera mordaz los recursos del video experimental. A través de un glosario se presentan irónicamente los catorce tópicos a partir de los cuales se definen ciertos clichés en el hacer videoarte, muchos de ellos utilizados en la vertiente documental. Algo así como si el arte audiovisual fuera sólo efectos y procedimientos alejados de un proceso de conceptualización y reflexión de la obra, en lo que es una propuesta estética. La puesta en escena de estos clichés desde los cuales el videoarte adquiere una especificidad cuestiona la institucionalización de una forma audiovisual marginal, expuesta como una receta de cocina o como un manual de instrucciones. La reflexividad inherente al cuestionamiento de los valores propios del medio se presenta como un ensayo, ofreciendo las taxonomías y la clasificación de ciertas formas como subgéneros. La voz en *off* –de tono castizo y manipulada electrónicamente– que acompaña el ensamblado de una iconografía del videoarte se opondría tangencialmente a cualquier tipo de taxonomización. Los recursos que pone en escena –como los acoples en video, la poesía en *scroll*, el uso del francés– son intercalados por otros clichés del documental, como el uso de la imagen campestre y los marginales en pantalla –obviedad obscena de muchas obras–, donde los protagonistas aparecen con la carga semántica en sus ojos cubiertos con una banda negra. La película es consciente de sí misma y de alguna manera esto llama la atención, pues utiliza estos recursos desprendidos de un uso conceptual, donde las estrategias del lenguaje son re-significadas, pero desde una originalidad y pureza peculiares, en oposición a la hibridez discursiva con la que aparecen inscriptas en las obras. Otra cuestión interesante de estos lugares comunes es el recurso del montaje vertical, presente en el *picture in picture*, con el remanido "cuadro dentro del cuadro". Asimismo destaca la ironía dirigida a la ausencia de parámetros en el tiempo y la duración de lo experimental, que también hace evidente la relación del tiempo real del videoarte con la enunciación en la puesta en escena de la excesiva extensión de los créditos. Este video, un tanto maldito, para muchos involucrados en el mundo del videoarte tiene sus méritos, en cuanto hace evidentes ciertos manierismos del medio que nunca está de más resaltar, y, al mismo tiempo, produce una reflexión sobre el medio como un ensayo, el cual se podría pensar si se constituyese en sí mismo como propuesta experimental. Se pueden traer también a esta discusión otras obras de los realizadores, como *Enciclopedia* (2000), de Gastón Duprat, Mariano Cohn y Adrián de Rosa, un trabajo de gran importancia para el video argentino, donde lo documental se propone como una taxonomía de registros y retratos –a partir de situaciones y personajes, en apariencia circunstanciales–, pero que, en verdad, es un estudio sobre cierta banalidad del comportamiento y la aparente razón humana.[30]

Otras dos obras en serie muy consistentes son *Álbum de familia* (2001) y *Estudio para horizonte en plano general* (2000), de Federico Falco, realizador de Córdoba cuyas propuestas atraviesan esta idea de obras autorreferenciales. *Álbum de familia* pone en cuestión el mismo acto de la grabación del video desde un presente, como marcaría la acción de cámara captando luz. La inclusión de dispositivos de registro como la *polaroid* y la cámara de video, así como la mirada que propone entre ambas, generan un movimiento reflexivo que ofrece una visión tripartita. Las imágenes de pieles de animales y cabezas para ser disecadas parecen reflexionar sobre el efecto momia de Bazín. Asimismo, la inclusión de la imagen fotográfica como índex, como huella de la realidad en el tiempo, es actualizada en el presente permanente que antecede al tiempo futuro, puesto que el discurso del personaje se actualiza cuando la cinta de video es visualiza-

30. Ver Graciela Taquini, *Enciclopedia. Un punto de giro en el video documental argentino*, 2000. http://www.mundoclasico.com/articulos/verarticulo.aspx?id=bc5f5ba6-70f8-4fb5-a485-2d57adfd2317

da. Allí radicaría el poder del video; es decir, en la capacidad de instalarse en un tiempo futuro instaurando, entonces, la prolepsis de la imagen, pero, al mismo tiempo, se pone en escena la posibilidad de retroceder temporalmente con la imagen video, como la figura de analepsis.

En la otra obra, *Estudio para horizonte en plano general*, se trabaja la visión de la pampa a partir de la relación entre la fotografía y el índex, con el que discursivamente se establece una relación simbólica sobre el horizonte. Mientras se desarrolla el *travelling* desde un auto, con una foto en la mano se realiza un estudio de la perspectiva del horizonte que se va complejizando a medida que continúa el relato. Sobre el espacio de una pared blanca, nuevamente con la foto como referencia, se delimita el horizonte representado. De esta manera, la cámara de video incorpora la foto digitalizando la imagen, apropiándose de ella. En este juego de metarreflexividad, la cámara sigue el paneo desde el auto y la cinta adhesiva que delimita el horizonte interviene directamente el cuadro, imponiendo su marca sobre la mediación. La división del cuadro es llevada al extremo con la sobreimpresión de otra imagen desde la línea de éste. En este sentido se asiste a un estudio del valor ideológico de la perspectiva, el cuadro y la mediación del dispositivo de registro, el cual también se presta a ser intervenido por la mano del hombre. Asimismo se desvirtúa el carácter indicial del registro fotográfico en relación con la carga semiótica que la misma foto adquiere al ser recontextualizada y mediatizada con el video.

¿Cómo representar el espacio en el país de las pampas? Este tema también es trabajado en otra obra, *Agricultores y ganaderos*. Un largometraje reciente, *El desierto negro* (2007), de Gaspar Scheuer, ofrece una compleja construcción de este mismo universo, pero ya desde un relato que se remonta al siglo XIX, donde lo gauchesco y la conquista del desierto son la excusa narrativa que permite leer, desde la pampa desértica, una sutil reflexión sobre el espacio y tiempo argentinos.

En esta cuestión del espacio no urbano en el documental, así como la puesta delante de cámara puede considerarse el video *Un tiempo*, de Milena Pafundi (2003). Esta obra, constituida por un solo plano secuencia notable, trata sobre la representación del paisaje y, en él, la inscripción de un cuerpo femenino, el de la misma realizadora situada en un cuadro que cuidadosamente presenta el horizonte. Este video, sin cortes, ofrece una relación dialógica entre el espectador y el personaje a través de la cámara. La mirada de ella como presentadora de sí misma dialoga frente a cámara a través de las frases escritas sobre un papel. En este juego, ella sale y entra en el cuadro para comunicarse y ser imagen. El personaje y su sombra mueven la cámara hasta lograr un encuadre donde el cuerpo de la cámara se proyecte en ella. En este diálogo no hay respuestas. La tipografía es imagen en vivo. Mientras su cuerpo y la cámara recorren el horizonte, pasa el tiempo y cambian la luz y el espacio, pero, en esta inmensidad, ella parece llegar al mismo lugar. Al entrar nuevamente en cuadro, la cámara enfoca un triángulo en su oreja, ¿podemos hablar de una metonimia? En esta relación de tres, el personaje plantea: "Yo no puedo verte. Vos estás ahí y yo aquí, un tiempo y un espacio nos separan. ¿En qué momento comienza a ser tiempo y espacio?". En esta ambigüedad reflexiva, donde se incorpora la relación entre el hablante y el espectador, se derriba el espacio de la pantalla, lo cual logra una interacción fascinante entre ella y su intermediación.

En esta línea, es relevante *Lo sublime / banal* (2004), de Graciela Taquini, quien plantea la reconstrucción de un momento por la memoria y el paso del tiempo sobre los personajes. Este trabajo, realizado con cámara en mano, sigue el registro visual de la decoración de una *mousse* de chocolate, mientras dos mujeres adultas conversan/rememoran un encuentro con Julio Cortázar en París, décadas atrás. El plano secuencia se inicia con la imagen de una postal que describe el espacio de trabajo del personaje Felicitas. La fuerza de la descripción permite la evocación del encuentro con Julio Cortázar en Francia. Ambas tarjetas postales cierran el

ciclo de los personajes, donde la preparación del *gâteau* es el embrague, junto con la postal, con la pretensión de cumplir una función similar a la de las magdalenas en la obra de Proust. El desencuadre en el que se sitúa la realizadora es una novedad, tanto como ocurre en su obra *Granada* (2005), donde su voz, desde el desencuadre, se mimetiza con el rostro de la protagonista, en un trabajo que implica un giro conceptual en la obra de la curadora con respecto a sus primeros obras, como es el caso de *Roles*, cuando la realizadora investigaba su propia puesta al ocupar toda la escena y el cuadro.

En los 90, cuando el video argentino ya contaba con un estilo propio[31] en un escenario donde aparecen formas audiovisuales diversas, además de los documentales que parten de lo verosímil de la representación de la realidad, aparecieron otras construcciones discursivas en las que las imágenes adquieren un estatuto simbólico de lo real,[32] a partir del uso de la imagen electrónica. A nivel estético, han surgido estrategias de puesta en escena que aprovechan los recursos ofrecidos por el soporte electromagnético, como, por ejemplo, la apropiación de materiales de archivo incorporados de manera creativa en los relatos. En este sentido, se puede traer nuevamente a Vilém Flusser, quien –retomado por Arlindo Machado– permite comprender que "la fotografía transforma conceptos en escenas".[33] Esta afirmación revolucionó conceptualmente el criterio de interpretación de las imágenes como un índice de lo real, al plantear un "reposicionamiento de la fotografía en el terreno que Pierce clasificó como el tercero en la escala semiótica, el terreno del concepto".[34] Lo mismo podemos decir de la señal de video y la imagen electrónica. Este potencial simbólico de las imágenes se puede apreciar en algunas obras ya mencionadas, como *La región del tormento*, de Marcello Mercado, y *Los rubios*, de Albertina Carri.

En esta tarea de pensar el documental, para Bill Nichols[35] el cine documental se presenta como un discurso de sobriedad basado en una representación de la realidad. Esta lectura lleva a un modelo de representación donde lo documental se configura como la puesta en escena de un relato audiovisual que tiene como base la realidad representada a través de cuatro modalidades: observacional, expositiva, reflexiva e interactiva.[36] Y si bien es funcional y pertinente, este planteo de Nichols limita fuertemente esta cuestión documental que viene siendo desarrollada, desde la cual el video documental y el videoarte se cruzan a través de procesos creativos de apropiación de imágenes de archivo y su puesta en escena narrativa en una relación híbrida con otros recursos propios de una estética videoelectrónica, en una forma que podemos considerar como el videoensayo. Es así como este último parece ser una categoría más pertinente para referirnos a este tipo de obras más complejas creadas en el escenario argentino.

Se puede considerar la existencia de un videoarte documental intermediático argentino como una forma estética que se apropia de una interpretación creativa de lo real y toma como base material para la creación de relatos lo real, éste subyace –condensado en un universo simbólico que emerge de las imágenes y sonidos procesados por la máquina video y por el procesamiento matemático de datos de la computadora– en la imagen virtual.

31. Taquini, Graciela y Trilnick, Carlos, *Buenos Aires video*, ICI, Buenos Aires, 1993; Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años de video en Buenos Aires*, ICI/AECI, Buenos Aires, 1999.

32. "La fotografía como expresión del concepto", en Machado, Arlindo, *El paisaje mediático, op. cit.*

33. *Ibidem.*

34. *Ibidem.*

35. Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

36. Cabe destacar una última modalidad formulada por Bill Nichols en "El documental performativo", en *Blurred Boundaries, Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pp. 92-106.

A partir de otra característica relevante del documental experimental, como la apropiación y re-significación del material de archivo, se puede considerar a *Producto de una ausencia* (2001), de Lorena Salomé, como una obra significativa. En este video, el archivo fotográfico y audiovisual familiar es trabajado a partir de una compleja edición multicapas, básicamente lograda con la operación del programa *After Effects*. La ausencia de linealidad discursiva es acompañada por una superposición en *layers* de estas imágenes del pasado que reconfiguran semióticamente las capas de la memoria en los cambios de edad de la protagonista. Las imágenes de su juventud, así como las fotografías, recortadas e incrustadas sobre animaciones, potencializan la posibilidad de trabajo en el cuadro desde el montaje vertical, recurso que estructura la narración. Este retrato documental tiene sus bases en un tratamiento estético de los laberintos de una vida feliz del personaje ausente, a partir de la recombinación de todos esos vestigios audiovisuales.

Otro realizador que se puede traer a colación es Ricardo Pons, con su obra *REM* (*Hecho en Argentina)* (2000), la cual forma parte de una saga que analiza el pasado de un país en cuanto a sus potencialidades, donde se exponen un pasado de esplendor y un presente lleno de crisis de valores. Pons utiliza material de archivo histórico para la construcción de un discurso, subjetivo y políticamente crítico, sobre el sistema de lo que fue la producción industrial de la Argentina en tiempos del peronismo, la que luego no tuvo continuidad. La puesta en escena de una Argentina industrializada como proyecto inconcluso aparece en el archivo de los noticieros, incorporado como base para la crítica a través de la edición no lineal. Otro proyecto que se puede citar es *Pulqui*,[37] que sitúa a Pons como un crítico, a través de toda su obra de video documental, donde aparece una historia argentina que contrasta con el presente. La relevancia del trabajo de Pons como videodocumentalista es reformulada en este proyecto, cuando incorpora la maquinaria digital en su obra y pone en escena la reconstrucción de la presentación en público del avión argentino –desvirtuando, además, la idea de un simulador de vuelo– como una extraña memoria sobre el país.

Por otro lado, Sebastián Díaz Morales se puede incorporar a este recorrido con su videoinstalación *Lucharemos hasta anular la ley* (2005), cuyas imágenes son desprendidas del figurativo a partir de un efecto visual que subvierte la percepción de la violencia que originalmente contienen. Estas imágenes también son desprendidas de su velocidad original, lo que causa un efecto de alteración de la mirada. El registro de esa manifestación en las calles del centro de Buenos Aires también sucede a nivel conceptual, al anular la ley de conexión física de las imágenes con su referente, la cual, ambiguamente, es conservada a través de las siluetas. Esta obra se potencia al ser ofrecida como una instalación. En su versión presentada en Buenos Aires en 2006[38] la sala oscura donde se ubicaba requería un cierre, a través de una tela negra, que cuando aislaba el espacio del resto de la muestra creaba intensos mecanismos de confusión en cuanto a las maneras de asistir y presenciar el desarrollo del trabajo; un espacio de encierro frente a la imagen de gran tamaño, donde se perdía la noción de espacio en un habitáculo negro e imperceptible.

Ésta sería otra vertiente de este estudio, en la que se podría incorporar perfectamente una idea de experimentación en cuanto al trabajo de la arquitectura del espacio, que puede servir para activar otros canales de percepción. Si bien nos ocupamos de obras monocanales, el fenómeno discursivo de las videoinstalaciones documentales es particularmente importante.

37. *Proyecto Pulqui 2*, multimedia, Ricardo Pons, CD-ROM/DVD, texto de investigación, 2003-2004, http://www.geocities.com/SoHo/Workshop/6519/index1sp.html

38. Premios MAMbA - Fundación Telefónica, Espacio Fundación Telefónica, 2006. http://www.espacioft.org.ar/VerExposicionObras.aspx?submenu=7&id=2

Precisamente, *Lingua*,[39] de Iván Marino, es otra manera de presentar lo documental a partir de la experimentación maquínica. En este caso, las imágenes de un asesinato son colocadas en una base de datos que ha sido previamente programada por el realizador, a partir de lo cual, por *random*, la secuencia aparece alterada aleatoriamente en su orden original. Esta imagen obscena de un proceso de degollamiento es intervenida por tipografías organizadas, también de manera aleatoria, las cuales invaden progresivamente el espacio de proyección. A medida que aparecen las tipografías se escucha el sonido de cada fonema por separado. En este sentido, tanto el relato como la tipografía pierden su unidad sistémica, lo cual genera una percepción mediada de la noticia.

A partir de ello, se puede plantear que esta obra pone en escena el proceso de desfiguración del código lingüístico y el televisivo, transgrediendo lo que sería la función comunicativa del mensaje. Esto es llevado a cabo por un proceso de experimentación metamaquínico, donde el realizador se involucra con el proceso imagético a partir de la manipulación del hardware y del software. *Lingua* reformula el principio de trabajar texto e imagen en pantalla en un proceso autogenerativo, donde la escritura simultánea en pantalla del propio código combinatorio de las tomas orienta hacia una zona radical esas letras del alfabeto que son ordenadas por el programa, que las va agrupando sucesivamente en conjuntos, casi palabras, que a su vez regulan el curso de las imágenes de la escena del martirio. Las consonantes comandan la duración de la toma, las vocales operan en el encuadre. Esta escritura, numérica y alfabética, se sobreimprime en permanencia sobre la imagen del asesinato en cuestión, ocultándolo y revelándolo al mismo tiempo. El anonimato de los personajes, la baja resolución de lo figurativo y la confusión de los hechos generan, por momentos, un lenguaje contorsionado y agónico, sobreimpreso sobre la acción, no sólo por la tipografía, sino por el sonido de las articulaciones de los fonemas.

En este sentido, la experimentación creativa con las instalaciones modifica la recepción de la cuestión documental, no sólo al suponer un desplazamiento del montaje –en cuanto a la intervención mecánica de las imágenes, desde lo gráfico o lo pictórico–, sino que también el sistema de recepción cambia desde su materialidad y su funcionamiento, desde la base de datos a su procesamiento.

A partir de lo dicho, se puede delinear que en los primeros momentos del video se comenzó por la intervención de las imágenes mediante la alteración de la modulación de las ondas de los rayos catódicos; hoy en día se intervienen las imágenes no sólo a nivel gráfico, sino también a nivel de software, y que, en algunos casos, se incorpora al espectador a partir de su integración en la arquitectura de la obra, buscando la interacción.

Ahora bien, se puede reafirmar que en el video documental experimental argentino emergen tres líneas de fuerza: la autorreferencialidad, la experimentación creativa con los dispositivos tecnológicos y la experimentación formal con el videoensayo. Estas tres líneas aparecen con cierta continuidad, así como un pensamiento reflexivo sobre el audiovisual.

Los artistas se apoyan sobre la manipulación creativa de las máquinas de imágenes en un intento por ampliar las potencialidades automáticas de sus equipos y por hacer obras excepcionales se posicionan sobre el territorio de la experimentación tecnológica.

A partir de 2000 y hasta hoy, participamos de un cambio de paradigma; la interdisciplinariedad, la contaminación de códigos semióticos y la hibridez.

En lo que respecta al documental clásico, ese registro de la imagen, que siempre partiría de una huella de lo real, se mantiene como especificidad documental, tanto en el cine como en el

39. Premios MAMbA - Fundación Telefónica, Espacio Fundación Telefónica, 2007

video. Ahora, este modelo se subvierte en algunas obras donde se experimenta con la forma y materia documental, como sucede con las obras de Marcello Mercado e Iván Marino.

Las artes electrónicas, específicamente el video, manifiestan cambios notables desde los años 90, cuando se tenía que intervenir físicamente la señal electrónica. El trabajo sobre las imágenes posteriormente tendrá su continuidad en la expansión del montaje dentro del cuadro electrónico primero y, luego, con la inclusión de imágenes creadas con ordenadores o analógicas digitalizadas. Los cambios tecnológicos determinaron modificaciones en el uso de dispositivos de registro de imágenes y sonidos, pequeños y livianos, a partir de lo cual los artistas trabajan en sus espacios íntimos. Esto condiciona, en algunos casos notables, la aparición de artistas autodidactas, quienes –a partir de un exhaustivo estudio de las herramientas tecnológicas que utilizan– crean obras notables, ya sea con o sin la mediación de un camarógrafo o un operador de posproducción. Se puede considerar que este espacio de introspección contribuye a la emergencia de estrategias de puesta en escena, donde aparecen las subjetividades de los artistas, desde donde la reconstrucción de la memoria se presenta cada vez de forma más desfigurativa, intermediatizada, simbolizada, como consecuencia de la notable exacerbación del retrato personal. Esto en rescate de la noción de autor / artista / funcionario / creador intermediador / en un momento donde todo es variables en proceso.

En este sentido podemos considerar que esta relación entre lo documental y el videoarte, presente en el video argentino, no es una cuestión generalizada. Más bien aparece en ciertas obras específicas, donde a partir de un procesamiento complejo de información propio de las artes electrónicas, se construyen estas obras híbridas que ofrecen, a partir de lecturas personales, versiones de la historia donde la memoria es la mediación entre la realidad y lo que aparece relatado sobre ella.

Un día bravo, video de Iván Marino, Argentina, 1994.

Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos

> Raquel Schefer

Lo que yo seré de ahora en adelante, no será más que un medio-ser, ya no seré yo. Me escapo cada día y me hurto a mí mismo.[1]

Volver la cámara hacía sí mismo, invertir los conceptos de campo, contracampo y fuera de campo, redefinir la puesta en escena de la subjetividad, convocar el pasado, multiplicar los gestos con que el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen.

El panorama audiovisual contemporáneo es prolífico en ensayos que trastocan los criterios tradicionales de puesta en escena, que redefinen y subvierten los conceptos de objetividad y subjetividad documental y que reflejan usos innovadores de los aparatos audiovisuales.

"Autobiografía", "autorreferencialidad" y "autorretrato" son términos que proceden en su raíz etimológica del griego "autos", es decir, "sí-mismo". De la alteridad como objeto audiovisual transitamos a un campo en el cual el "Mismo", polifónicamente desdoblado, se presenta como "Otro". Este desdoblamiento enunciativo es acompañado por la reinvención de los mecanismos de puesta en escena y por la experimentación estética y formal de los aparatos y soportes audiovisuales. La autobiografía como escritura de la vida. El autorretrato como retrato/imagen ("dibujo") del sí mismo como otro.[2]

Históricamente, el autorretrato y la autobiografía subvierten la concepción del arte como medio transparente de comunicación, trastocan el concepto de "mimesis" y rompen parodísticamente con las normas y convenciones literarias y artísticas establecidas.

Las obras que se inscriben en esta tendencia conceptual, narratológica y estética para la puesta en escena de historias familiares y personales se destacan en la escena audiovisual contemporánea por la autorreferencialidad narrativa y por la experimentación formal de los medios y soportes audiovisuales. Asimismo, se caracterizan por la deconstrucción narrativa y desplazan, de un modo general, los modelos perceptivos dominantes, proponiendo nuevas concepciones espaciotemporales.

La autorreferencialidad transita del campo de la literatura al del cine y, más tarde, al del video. Como géneros literarios transhistóricos, el autorretrato y la autobiografía florecieron a partir del siglo XVI, con los *Essais*, de Montaigne, consolidándose en los siglos XVII y XVIII. La literatura francesa de los siglos XVII, XVIII y XIX es prolífica en autobiografías y autorretratos: desde La Rochefoucauld a los diarios íntimos de Joubert, articulación del plano histórico (la Francia revolucionaria e imperial) y del plano íntimo, pasando por las *Confesiones*, de Rousseau,

1. Montaigne, Michel de, "Essais", en VV.AA., *Portraits et autoportraits*, Paris, Gallimard, 2002.

2. En *Soi-Même comme un Autre*, Paul Ricoeur defiende una dialéctica de la *ipseidad* que se opone a la dialéctica de la *mismidad* y la define como una dialéctica de la alteridad.

y *René*, de Chateaubriand, el autorretrato se consolida como un género que se define por la introspección, la polifonía narrativa (el entrelazamiento de voces como condición del autorretrato) y el rigor moral. *En busca del tiempo perdido*, de Proust, constituye tal vez la obra más paradigmática de la reflexión literaria sobre la memoria del siglo XX.

Tras las experiencias fundadoras de las obras de Man Ray, Jonas Mekas, Maya Deren y Marie Menken y, más tarde, David Perlov en el campo del cine experimental y de vanguardia, el autorretrato transita hacia el video. Para pensadores como Raymond Bellour, el video, por sus características y especificidades tecnológicas, constituye el medio privilegiado del autorretrato. La relación entre estética y técnica, imbricadas en el autorretrato, atraviesa la historia del género. En el autorretrato, el autor se enuncia y expone al aparato como un bloque de cuerpo, memoria y experiencia.

En la Argentina, las primeras manifestaciones de autorreferencialidad en el videoarte son más tardías que en Europa y Estados Unidos. Si en Francia, Alemania y Estados Unidos la autorreferencialidad se consolida como tendencia del videoarte ya en las décadas del 60 y el 70 del siglo XX, en la Argentina ésta sólo se tornará notoria a partir del final de la década de 80, concretamente con el video *Roles* (1988), de Graciela Taquini, que es considerado como el primer autorretrato performático de la historia del video argentino.

1. Pequeña historia de la autobiografía y del autorretrato

Me serviré de la misma fidelidad en lo que me queda hacer de mi retrato; puesto que me he estudiado lo suficiente para conocerme bien, y no me falta la seguridad para decir libremente que puedo tener buenas cualidades, ni sinceridad para admitir francamente que tengo defectos.[3]

La autorreferencialidad atraviesa la historia del cine a través de obras de carácter experimental y vanguardista, en que el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen, refleja y explora cuestiones íntimas o, entonces, recupera y reconstruye narrativas familiares y personales, muchas veces apropiándose material de archivo familiar o personal. En estas obras, discurso, puesta en escena, narración y búsqueda de una verdad interna están estrechamente ligados.

Si la autobiografía como género literario y audiovisual se caracteriza por la obediencia a leyes de continuidad narrativa y a una cronología factual que se confunde con la vida del sujeto que se narra, en el autorretrato, al contrario, la exposición del "yo" se caracteriza por la discontinuidad y por la adopción de modelos narrativos fragmentarios, polifónicos y, muchas veces, aparentemente incoherentes.

En el campo del cine experimental y de vanguardia, así como en el del videoarte, el autorretrato constituye el género de elección de los directores y artistas para la reflexión/narración de historias y episodios familiares e íntimos. Al contrario de la autobiografía, el autorretrato se rige por un modelo de coherencia no necesariamente narrativa, fundado en mecanismos de superposición y de correspondencias. Es la presencia –incrustación física en la imagen o intervención vocal– del autor/enunciador la que unifica el género.

3. La Rochefoucauld, "Recuil des portraits et éloges en vers et en prose dédié à Son Altesse Mademoiselle", en VV.AA., *Portraits et autoportraits*, Paris, Gallimard, 2002.

La dialéctica entre sujetos y máquinas audiovisuales, entre otras cuestiones de naturaleza tecnológica, juega un papel fundamental en el autorretrato. Si nos detenemos en la historia de éste, verificamos que ha sido una cuestión de orden tecnológico –el encarecimiento y el carácter cada vez más complejo de la producción cinematográfica con el advenimiento del cine sonoro– la que estuvo en el origen de los primeros diarios filmados. En la década del 30, Man Ray se retira hacia un territorio privado, experimentando los nuevos formatos de 16 mm y 9,5 mm mudos, y dirige los diarios filmados *Autoportrait* (1930), *Courses landaises* (1935) y *La Garoupe* (1937), autorretratos del artista.

El cine experimental y de vanguardia es prolífico en obras de carácter autorreferencial, autorretratos o trabajos en la frontera entre el autorretrato y la autobiografía. *Lost, Lost, Lost* (1976), de Jonas Mekas, obra fragmentaria filmada a lo largo de treinta años y unificada en el montaje por la reflexión a posteriori en voz-*off* del director y por un sonido asíncrono, es quizás una de las obras autorreferenciales más conocidas y que refleja la articulación, en el género, de una estética y de una ética de la creación artística.

Con el advenimiento de soportes de grabación caseros, como el súper 8 mm, se multiplica el registro de la cotidianidad familiar en imágenes –fragmentarias, elípticas, lagunares, próximas a los flujos de la memoria y a la cadencia del sueño–, que fundan el *home movie* como género y que serán, más tarde, apropiadas y resemantizadas por los documentalistas y videoartistas. En el documental y en el video argentinos contemporáneos, esta tendencia es notoria. *The Edge of Rain* (1995), de Marcello Mercado, *Producto de una ausencia* (2001), de Lorena Salomé, *Fotografías* (2007), de Andrés Di Tella, y *M* (2007), de Nicolás Prividera, son ejemplos de obras documentales y videográficas en que material de archivo familiar digitalizado es combinado con imágenes digitales.

Será, sin embargo, con la llegada del video como el autorretrato se consolidará como género audiovisual. Por sus especificidades tecnológicas –dimensiones reducidas, el flujo continuo de la imagen, el costo asequible de los equipos y soportes de grabación, la fácil utilización, la duración potencialmente ilimitada, la posibilidad de reutilización de los casetes, etc.–, el video favorece la exposición de la intimidad, la inscripción y el desdoblamiento del cuerpo o de partes del cuerpo del director en la imagen y el uso del aparato a modo de prótesis. Para Raymond Bellour[4] la imagen electrónica y digital traduce mejor las impresiones del ojo, los movimientos del cuerpo y los procesos de pensamiento. El flujo constante de la imagen electrónica favorece la duplicación del cuerpo del director en la imagen. Asimismo, el carácter inmaterial de la imagen electrónica abre camino a una suspensión de la materia favorable a la expresión y representación de estados mentales y mnemónicos, como es notorio en la obra de Bill Viola.

El video favorece, por lo tanto, una relación más íntima y privilegiada entre el autor y el aparato tecnológico y debe, por eso, ser pensado a partir de los dispositivos de captación, producción y percepción de la imagen. En el autorretrato, en particular, se verifica una imbricación recíproca entre estética y técnica, es decir, es a partir de las especificidades tecnológicas de cada máquina y soporte audiovisual como se desarrollan los discursos y estrategias de puesta en escena. Asimismo, éstos testimonian un uso experimental e innovador de las potencialidades inscritas en la concepción de los dispositivos.

En la década del 60, la autorreferencialidad atraviesa la fase del espejo. En la primera fase del videoarte, el cuerpo se aproxima al aparato videográfico como a un espejo. Cuerpo filmante y cuerpo filmado coinciden y se multiplican los mecanismos especulares, así como la autorre-

4. Bellour, Raymond, *Entre-Imagens. Foto. Cinema. Video*, São Paulo, Papirus Editora, 1997.

presentación en directo y el cuestionamiento del estatuto de la mirada y de la representación a través del circuito cerrado. El videoarte se caracteriza, durante esta fase, por una dimensión performática y testimonial, ya que mucha de la producción de esta época tenía como objetivo registrar *performances* y otros eventos de arte efímero.

A partir de la década del 70, asistimos al pasaje del video a una fase más compleja de exposición de la subjetividad y de autorrepresentación. El aparato continúa siendo usado como instrumento de exploración de la intimidad, pero las estrategias narrativas y estéticas de puesta en escena se vuelven más complejas. Las formas narrativas se aproximan a los códigos cinematográficos y literarios y la dimensión performática del video es sustituida o combinada con la reconstrucción de historias familiares, la reescritura de fragmentos del pasado, la puesta en escena de narrativas del presente o la reelaboración electrónica de otros medios. El cuerpo retrocede para dar paso a la visión y a la historia.

En la Argentina, esta tendencia se consolida en la década del 90, con obras como *Video en la Puna: El viaje de Valdez*. (1993-1994), de Jorge La Ferla; *Un día bravo* (1994), de Iván Marino; *The Warm Place* (1998), de Marcello Mercado, y *Filtraciones* (1999), de Alejandro Sáenz.

2. Vi-

Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad
de la naturaleza; y ese hombre seré yo.
Yo, yo mismo.[5]

La autorreferencialidad emerge y se insinúa como tendencia en el video argentino en la segunda mitad de la década del 80.

En *Roles* (1988), de Graciela Taquini, artista con una obra muy consistente aunque discontinua, están ya presentes algunas de las orientaciones que caracterizarán y persistirán en la posterior creación videográfica argentina. En este video precursor, Graciela Taquini se pone físicamente en escena, encarnando los distintos roles que ha asumido a lo largo de la vida. La artista está presente performáticamente en un espacio neutro, que evoca el modelo de la psicoterapia o el ensueño, adoptando una posición fetal. En *off*, distintas voces la interpelan directamente, evocando una especie de limbo subliminal inconsciente o un estado prenatal.

Graciela Taquini reflexiona sobre los roles que desempeñó a lo largo de su vida a través de las voces fuera de campo que la interpelan, llamándola desde "profesora" a "puta". Paralelamente, el recorrido biográfico la autora es representado fragmentariamente a través de material de archivo de carácter ecléctico: fotografías familiares y personales, escenas televisivas en las que la artista está presente, trozos de video, etc. La estructura narrativa y formal de *Roles* refleja el movimiento de construcción y deconstrucción de la identidad en el autorretrato –el plano-secuencia es permanentemente interrumpido por las secuencias de montaje de material de archivo, que, a la vez, dotan el video de un carácter polifónico–. La articulación de las múltiples voces del sujeto de enunciación –dentro y fuera de campo– se combina con un modelo de escritura intertextual e intratextual. La inscripción de Graciela Taquini en escena es puesta en abismo por las imágenes en que ésta se multiplica y pulveriza, configurándose como una especie de fuera de campo imaginario –en todo caso, temporalmente dislocado– del plano-se-

5. Rousseau, Jean-Jacques, "Les Confessions", en VV.AA., *Portraits et autoportraits*, Paris, Gallimard, 2002.

cuencia. La música –la canción *Only You*– funciona como contrapunto irónico de las imágenes. Sólo el cuerpo es irreducible.

Las cuestiones de la imagen, de la memoria y de la identidad se encuentran aquí íntimamente ligadas a la relación entre el cuerpo y su representación tecnológica. Graciela Taquini explora experimentalmente las especificidades tecnológicas del video, específicamente a través de la vocalidad, recurso muy trabajado en la obra de la videoartista, y de la asunción del video como *flow*, entrecortado por las secuencias de material de archivo. Graciela Taquini define su obra como la búsqueda de una *tecnología emocional*.[6]

Esta concepción es retomada en *El cuerpo* (2005), serie televisiva producida por la artista para Canal Abierto, donde la reflexión sobre el cuerpo y sus anomalías se conjuga con una reflexión sobre la vida de la autora y la puesta en escena de sus materiales de archivo. Episodios biográficos de Graciela Taquini son, a la vez, entrelazados con la historia de la Argentina (*vide* el episodio "Cadáveres").

También en *Video en la Puna: El viaje de Valdez*. (1993-1994), de Jorge La Ferla, encontramos la reflexión sobre los medios y soportes tecnológicos como punto de partida para la definición de los recursos y estrategias de puesta en escena. A través de su álter ego, el *reporter video* y magnate de la comunicación Richard Key Valdez, La Ferla lleva a cabo una reflexión subjetiva sobre la imagen y la puesta en escena documental, procediendo a la reelaboración del discurso televisivo.

En el video producido por Richard Key Valdez *Entertainment*, el autorretrato se juega a varios niveles: por un lado, a través de la reelaboración electrónica de la "realidad" documental; por otro, a través de la lectura en voz-*off* de fragmentos de un diario de viaje, detrás de la cual se insinúa la presencia del autor. A partir de la década del 70, los videoartistas comienzan a asociarse a ingenieros o ellos mismos se tornan expertos en programas de manipulación tecnológica de la imagen. El objetivo: subvertir el carácter referencial e indicial de la imagen, desvelando la naturaleza tecno-ideológica de las imágenes técnicas. A semejanza de lo que estaba siendo hecho en la fecha por otros videoartistas, Jorge La Ferla procede a la deconstrucción de la imagen, dejando a descubierto aquello que es la esencia de la imagen electrónica: el *flow*, es decir, el flujo incesante de la imagen televisiva.

La deconstrucción operada por La Ferla posee importantes consecuencias ontológicas. Sintomáticamente, el carácter inmaterial de la imagen electrónica (en su naturaleza, ésta no posee original) es asumido en un video que parodia la investigación periodística y el discurso antropológico. El conflicto entre realidad y representación se insinúa como núcleo estructural de la obra. En un momento dado, Richard Key Valdez pregunta a un niño boliviano: "¿Qué te gusta más, mirar la televisión o mirar la realidad?". El niño contesta sin siquiera hesitar: "La televisión".

Por otro lado, la adopción del montaje vertical[7] en ciertas secuencias rompe con la concepción unitaria y monocular de la representación clásica, con el modelo de la *perspectiva artificial* renacentista y, en simultáneo, con el régimen de visibilidad ideológica instaurado en el siglo XIX con la invención de la fotografía y del cine, que propugna la pasividad del observador.[8]

6. En www.boladenieve.org.ar

7. El montaje vertical, en oposición al horizontal temporal clásico, constituye un modelo de montaje en profundidad. En el mismo plano coinciden varias capas de imágenes, flujos visuales que pueden ser de duración y velocidad heterogéneas. El montaje vertical inaugura un nuevo modelo espaciotemporal, opuesto a la sucesión temporal de planos del montaje horizontal. *Napoleón* (1927), de Abel Gance, y *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, son obras precursoras del montaje vertical.

8. Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge-London, MIT Press, 1992.

La experimentación tecnológica, así como la singularidad y la subjetividad de las estrategias de representación, aproximan *Video en la Puna* al autorretrato como género audiovisual. Por otro lado, el desdoblamiento de Jorge La Ferla en Richard Key Valdez posee características notables. Jorge La Ferla adopta un álter ego y, en el mismo movimiento, lo encarna y se distancia de él a través de la voz-*off* y de la manipulación tecnológica de la imagen, haciendo uso de una estrategia que sólo tenía antecedentes en el campo literario y que encuentra en el cine clásico de ficción su modelo: Carlota Valdez, en *Vértigo* (1958).

La enunciación personal en la escritura audiovisual, así como la experimentación de soportes y aparatos tecnológicos, son características del autorretrato como género. Los artistas reinventan los usos de los aparatos, sometiéndolos a sus aspiraciones estéticas. *Nuevos géneros definen nuevos usos*. El trabajo de los dispositivos de registro y posproducción de las imágenes es una característica constante de las obras autorreferenciales del videoarte argentino.

Marcello Mercado, artista que inicia su obra en la década del 90, explora también las variables tecnológicas en la creación artística. En *The Torment Zone* (1992), se comienza a dibujar en la obra de Mercado la tendencia a la representación del cuerpo –aquí, pintado y radiografiado y, más tarde, animado e inanimado– y a la articulación de imágenes referenciales con pintura, animación 3D e imagen numérica. La economía de los cuerpos y la economía de la imagen. De *The Edge of Rain* (1995) a *Das Kapital* (2007), la obra de Mercado parece interrogarse sobre la relación entre la imagen de la muerte y la muerte de la imagen. Si Aristóteles definió el espectáculo trágico como el espacio de pasaje del *pathos* a su exposición simbólica (*logos*), la articulación, en la obra de Mercado, entre imágenes referenciales e imágenes a-referenciales parece dar cuenta de un exceso y, a la vez, de una insuficiencia de la imagen a la hora de dar cuenta del ser incluso en su apariencia visual. Estamos ante una obra iconoclasta –en el sentido en que, poco a poco, se emancipa de la imagen– y, a la vez, excesiva, ya que las imágenes de Mercado son imágenes estéticamente irrepresentables. Material e inmaterial, visible e invisible conviven en esta obra de forma admirable. A través de la exploración experimental de las posibilidades contenidas en los programas contemporáneos de edición, Mercado rompe con las relaciones espaciotemporales de la imagen, no hesitando en colocarse en escena para mediar la relación entre la imagen abstracta y la imagen excesiva: los cuerpos muertos pierden aquí el peso de su materialidad para convertirse en signos de la victoria del hombre (citando a Flusser, del *fotógrafo experimental*[9]) sobre la máquina. Volviendo a Marx: *La máquina se aprovecha de la debilidad del hombre para reducir al hombre débil al estado de máquina*.[10] La obra de Mercado podría ser definida como un autorretrato al borde de la impersonalidad, que traduce la dialéctica marxista en una política del deseo-plenitud / de la muerte-aniquilación de la imagen.

En *Filtraciones* (1999), de Alejandro Sáenz, encontramos también la dialéctica entre imagen referencial e imagen a-referencial, pero el autorretrato emerge a partir de la representación de un entorno personal y familiar. El director se prepara para abandonar la casa donde vive desde la infancia. Estética y formalmente, la representación de la memoria sinestésica es lograda a partir de una creciente desreferencialización de la imagen. El resultado es la emergencia de un espacio mental y mnemónico, fundado en un modelo perceptivo sincrónico, donde ganan especial relevancia las cuestiones del punto de vista, dispositivo, posición del sujeto y estatuto de la mirada.

Algunas de estas cuestiones pueden también encontrarse en la obra de Gustavo Galuppo y Hernán Khourian, autores en los cuales la puesta en escena de la subjetividad se encuentra

9. Flusser, Vilém, *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

10. Marx, Karl, "Manuscrits de 1844", en VV.AA., *Le Désir*, Paris, Flammarion, 1997.

también aliada a la experimentación formal y narrativa propia del autorretrato como género. Vaciar o sobrecargar la imagen, subvertir su carga referencial y apropiarse de ella son tendencias del video autorreferencial argentino. Estas cuestiones transcienden, sin embargo, el campo del video. También en el documental argentino contemporáneo es notoria la tendencia a la reconstrucción del pasado a través de imágenes de archivo subjetivamente filtradas. Pero ésa es una cuestión que será retomada más adelante.

3. -deo

> *Un secreto instinto me atormentaba; sentía que no era más que un viajero, pero una voz del cielo parecía decirme: "Hombre, la estación de tu migración no ha llegado todavía; espera que el viento de la muerte se levante".* [11]

La visión es reestructurada en una serie de videos argentinos de la década del 90 del siglo XX y de la primera década del siglo XXI. La polifonía narrativa se da, se juega, en un territorio donde las nociones de punto de vista, campo, contracampo y fuera de campo, visibilidad y espacio de la representación son trastocadas o redefinidas a partir de la puesta en escena de la subjetividad.

La tensión entre campo, contracampo y fuera de campo es modélica en la obra de Arturo Marinho. *Transatlántico* (1992) abre con el siguiente epígrafe: *Je suis l'espace où je suis*.[12] La dialéctica entre movimiento e inmovilidad, estatismo y desplazamiento estructura este video. Se suceden planos fijos de paisajes urbanos y rurales (la pampa), a penas desplazados por movimientos de *zoom in* y por los vehículos que atraviesan el cuadro. Detrás de la cámara, la presencia marcada del cuerpo del autor. El autorretrato a partir de la ubicación en el espacio, de los movimientos de estructuración y desestructuración de la mirada.

En *Perdido y encontrado* (2000), el relato es ficcionalizado a partir de la realidad documental de la caída de un avión. La lectura en voz-*off* del texto *C'est tout*, de Marguerite Duras, por una narradora femenina, ficticia pasajera del avión accidentado, acompaña el retrato de la cotidianidad del director. Frente a la inexistencia de imágenes de la catástrofe, es el espacio íntimo del director el que ilustra el relato. Estas imágenes se intercalan con el plano de una chica que encuadra el espacio exterior de un aeropuerto con una cámara fotográfica. Una vez más, se convoca aquí el conflicto entre registro y representación documental. El video es acompañado por el sonido casi continuo de la cabina de un avión. La experiencia autorreferencial se combina e imbrica con la experiencia histórica colectiva. ¿Cómo reconstruir la memoria cuando hay una ausencia de relatos? Apropiarse la memoria alterna, superponerla a la íntima, desplazar el recuerdo hacia la experiencia sinestésica, transferir el relato a lo que permanece fuera de campo como mecanismos de reinvención del recuerdo.

Un día bravo (1994), de Iván Marino, pone en escena el conflicto entre el deseo de ver y los límites éticos del acto de mirar. Iván Marino retrata a su tía, Rosita Bravo, una mujer mayor con problemas físicos y mentales. Sin embargo, la familia del director y, en especial, su tío se oponen a la filmación. Iván Marino se coloca en escena y enfrenta la resistencia de la familia

11. Chateaubriand, René de, "René", en VV.AA., *Portraits et autoportraits*, Paris, Gallimard, 2002.

12. Soy el espacio donde estoy.

a su deseo de poner en imagen ese cuerpo fustigado por la edad y la enfermedad, trabajando experimentalmente el dispositivo de registro a partir de la íntima adherencia de la cámara a su cuerpo. El cuerpo de Iván Marino –atravesando puertas, pasillos– media la transición entre el fuera de campo y el espacio del núcleo familiar, donde transcurre la vida de Rosita Bravo. El resultado es un retrato crudo y descarnado de la cotidianidad de la anciana, marcado por un trabajo plástico, duro, deformado y casi expresionista de la imagen. Del campo del video, Iván Marino pasa a la realización de obras no lineales *on line*.

El cuerpo y sus anomalías es una temática recurrente en el video argentino. En *Usos del suplicio* (1995), de Arturo Marinho, a *In Death's Dream Kingdom* (2002-2003), de Iván Marino, y *Las sábanas de Norberto* (2003), de Hernán Khourian, encontramos múltiples retratos de cuerpos disformes, maltratados por el paso del tiempo o la enfermedad física o psíquica, y la emergencia de un territorio proscrito de la representación cinematográfica clásica e, incluso, del documental contemporáneo. En el video argentino actual se destaca, pues, una tipología de la materialidad y de la corporeidad que ha sido históricamente excluida del espacio de representación. Pero el trabajo del dispositivo de registro y/o la posproducción de las imágenes, así como la exposición de las marcas enunciativas y la adopción de modelos de escritura mayoritariamente polifónicos, alejan estos retratos de toda la tentación voyerista, dotándolos de una singular belleza.

En *Uyuni* (2005), de Andrés Denegri, la articulación de imágenes filmadas en diferentes soportes –video analógico Hi8 y súper 8 mm– con un encuadre similar permite representar simultáneamente dos puntos de vista distintos y, a veces, coincidentes. La superposición de imágenes híbridas de Uyuni, ciudad del altiplano boliviano, es acompañada por la lectura en voz-*off* de un texto por una voz femenina y otra masculina (la del director). Ella quiere irse; él, quedarse. Es a partir de la dialéctica entre deseo de permanencia y voluntad de desplazamiento como se desarrolla el video, definido por Denegri como "una ficción experimental". No sólo la duplicación del punto de vista desestabiliza los conceptos de representación y realidad, sino que la hibridación tecnológica crea también dos visiones distintas del mismo referente –una con mayor profundidad de campo; otra, más borrosa–, lo que, en el límite, apunta a la dimensión ideológica y conceptual de las imágenes técnicas. Denegri opta por combinar dos soportes que se tornaron obsoletos fuera de los circuitos artísticos.[13] Los puntos de vista coinciden en el prólogo (la llegada, Hi8), en el final (la partida, súper 8 mm) e, intermitentemente, al comienzo y/o al final de cada plano.

Es también muy interesante la forma como son trabajadas las cuestiones de la duración y del fuera de campo. Las imágenes pertenecen a narradores imaginarios, a cuyo punto de vista ficticio corresponden los planos documentales. La experiencia real atestigua aquí puntos de vista imaginarios y remite a la tensión entre memoria técnica (la memoria de imágenes técnicas) y memoria sinestésica (la memoria perceptiva). La cuestión de la duración se traduce en la persistencia o en la retirada de una mirada que deja de cruzar la otra, es decir, en la permanencia, mayor incidencia o retroceso de un solo soporte alternadamente, y en la ralentización de algunas imágenes. Por otro lado, el sonido proléptico de una emisión radiofónica peruana anticipa la acción, anunciando la partida.

También en *Puna* (2006), de Hernán Khourian, se pone en escena un espacio mental y conceptual, donde las geografías físicas e imaginarias se cruzan con el espacio real. El espacio mental y el espacio material son unificados a través de la inscripción del cuerpo del director

13. Aunque, posteriormente, hayan sido ambos digitalizados para la exhibición del video.

en el cuadro y de la proliferación de mecanismos de orden especular (Khourian es encuadrado repetidas veces por su lente), que recuperan el modelo precinematográfico de visión desencarnada de la *camera obscura*. El trabajo de los dispositivos de registro y posproducción deforma la imagen documental y convierte esta obra en un trabajo sobre la visión y su representación. La inestabilización y la imposibilidad de fijación de la mirada se afirman desde la primera secuencia. La posición del sujeto y el estatuto de la mirada son colocados en escena y son objeto de un desplazamiento –el observador se convierte en observado o asume simultáneamente las dos funciones o los dos estatutos–.

Khourian produce deliberadamente una relación sinuosa y difícil entre el sujeto y su proyección en las secuencias especulares en que el ojo es desincrustado de la cámara. El director se desdobla en sujetos-reflejos. La realidad documental boliviana y el acto de representar adquieren el mismo valor ontológico, lo que, por sí solo, coloca en abismo las cuestiones relacionadas con la representación documental. Se verifican una autonomización y una desterritorialización de la mirada a partir de la exposición del cuerpo del director al dispositivo tecnológico. El uso prostético de la cámara y la puesta en abismo de la relación entre sujeto, dispositivo y objeto de representación crean una cadena especular que apunta, en última instancia, a la relación entre Khourian y el dispositivo tecnológico.

El tratamiento sonoro, alejándose de la percepción convencional, contribuye también a la articulación entre el espacio físico y el espacio mental. Khourian propone una inédita lógica de organización espaciotemporal, fundándola en una nueva concepción de la representación. Del registro de acciones pasamos a la representación de situaciones y estados mentales, que encuentran en el video, por sus características tecnológicas, su medio privilegiado. Hay que destacar, sin embargo, que también en *Puna* el video (en este caso, digital) convive con el registro en súper 8 mm. La oscilación entre el sonido referencial y a-referencial acompaña los movimientos de hibridación y manipulación de la imagen. En el video argentino de la última década, el súper 8 mm es reinventado: el dispositivo por excelencia de inscripción de la memoria familiar se convierte en dispositivo de reinvención de la imagen.

El súper 8 mm es también el soporte elegido por Khourian para registrar la secuencia en que diversos fotógrafos y camarógrafos *amateurs* y profesionales filman una torada. Khourian se sitúa de espaldas con respecto al fotografiado y de frente para los fotógrafos, colocando en escena la dialéctica entre memoria sinestésica y memoria técnica. Esta inversión es simultáneamente física e ideológica, ya que contrapone un uso experimental de los aparatos técnicos a la ritualización contemporánea de la fotografía y del video digital.

En *Esplín o errar o sin embargo* (2007), el último video de Hernán Khourian, estas cuestiones son transferidas a la cotidianidad del director en París. También en este video es notoria la dialéctica entre registro y representación a partir del desarrollo del concepto baudelairiano y simbolista de *spleen*. El tedio, la neurastenia, la obsesión por el paso del tiempo se traducen en una puesta en escena metonímica, en que se establece una relación de contigüidad física entre los objetos y las imágenes, su representación tecnológica, y entre aquéllos y el cuerpo del director. Así como en *Puna*, el director se coloca en escena a través de la proliferación de mecanismos de orden especular, cuestionando el sistema de representación tradicional.

La puesta en escena de la visión y la inestabilización de la representación unen el conjunto de obras analizadas en este capítulo. La enunciación polifónica, la no-linealidad, el trabajo experimental de los dispositivos de registro y posproducción de la imagen son características del video autorreferencial argentino. En la próxima sección, se analizará un conjunto de obras que reflejan y reinventan la memoria a partir de la intersección entre la historia personal y/o familiar y la historia sociopolítica.

4. Memoria

Apoyo tiernamente mis mejillas contra las bellas mejillas del almohadón, que llenas y frescas, son como las mejillas de nuestra infancia.[14]

La reconstrucción de la memoria se insinúa como una de las temáticas más importantes del video y del documental autorreferencial argentino. La nueva generación de directores argentinos elige el video como medio privilegiado para el tratamiento de cuestiones relacionadas con la memoria individual y colectiva y, a la vez, como instrumento de una política de la memoria y de la identidad. Muchos son los documentales dedicados a la dictadura militar –durante la cual algunos de estos jóvenes directores perdieron a sus padres– estructurados a partir de la dialéctica entre memoria personal –a menudo, reconstruida a través de material de archivo– y memoria colectiva. En el campo del video, hay una tendencia a la reconstrucción de narrativas personales y familiares o, en el caso de la obra singular de Gustavo Galuppo, a la articulación de la memoria del cine con la puesta en escena de lo cotidiano familiar.

La cuestión de la imagen y de la memoria, tanto como de los procesos de reconstrucción de esa memoria (histórica, familiar y/o personal), es, pues, uno de los temas más recurrentes en el cine y en el video autorreferencial argentino y está estrechamente asociada a la relación entre el cuerpo y su representación tecnológica. Las estrategias de puesta en escena son dispares: desde el movimiento brechtiano de delegación de la identidad de Albertina Carri en la actriz Analía Couceyro, en *Los rubios* (2003), hasta la puesta en escena de Nicolás Prividera, en *M* (2007), pasando por el recorte de los cuerpos y la adopción formal del plano-secuencia en *Lo sublime/banal* (2004), de Graciela Taquini. Es importante precisar que casi todos los trabajos de cine documental sobre estas temáticas fueron hechos en video y, luego, transferidos al cine.

En el campo del documental, *Los rubios* constituye la obra más emblemática sobre la memoria. Singularizando el trabajo de la memoria y repudiando deliberadamente cualquier interpretación historicista, Carri cuestiona la relación del autor con el cuerpo y la película al asumir el desdoblamiento enunciativo como dispositivo narrativo. Más, el desdoblamiento de Carri en Couceyro se combina con momentos de aparición de la directora y con momentos en que ésta y la actriz comparten el cuadro, a través de una puesta en abismo física y tecnológica. *Los rubios* entraña la lógica polifónica del autorretrato a través del desplazamiento de las categorías de sujeto representado y sujeto de la representación y de la reiteración del lapso que existe entre ambos.

M, documental de Nicolás Prividera sobre la misma temática, emplea también –aunque de forma más discreta– recursos de la ficción. Prividera investiga la desaparición de su madre durante la dictadura militar a través de una puesta en escena que combina los recursos del cine de ficción (*jump cuts* godardianos, Bresson, el *film noir*) con recursos del cine documental (entrevistas, cámara en mano, etc.). Es importante destacar aún el trabajo notable de los archivos familiares, así como el uso del *raccord* como mecanismo de continuidad narrativa para crear correspondencias entre el punto de vista de Prividera y el de su madre, a través del material de archivo.

Fotografías (2007), de Andrés Di Tella, constituye un film-ensayo sobre la historia familiar del director, que también articula imágenes en soportes híbridos –aparte del material de archivo familiar, Di Tella filma su viaje a la India en búsqueda de sus raíces familiares en video

14. Proust, Marcel, "Du côté de chez Swann", "À la recherche du temps perdu", en VV.AA., *Portraits et autoportraits*, Paris, Gallimard, 2002.

digital y súper 8 mm–. Si el súper 8 mm constituyó históricamente un soporte de registro y atestiguación de la "felicidad" familiar, su reinvención por el video lo convierte en mecanismo de exploración de la imagen y de apertura de la película a un campo donde, muchas veces, resulta más fácil la emergencia del sujeto de enunciación. Son, sin embargo, las características técnicas del video como medio electrónico las que favorecen el tratamiento de temáticas relacionadas con la memoria y el tiempo, tanto como el trabajo con archivos. Hay, por un lado, una relación de naturaleza casi ontológica entre la simultaneidad del registro y su actualización en la imagen videográfica –cuya existencia prescinde de la mediación de un soporte de fijación– y el proceso mnemónico. Por otro lado, el video encuentra en la memoria privada, autorreferencial, su material de archivo privilegiado.

Producto de una ausencia (2001), de Lorena Salomé, y *XX*, de Pablo Pintor, son videos que reflexionan sobre personajes familiares. El primero es una obra de carácter intimista que evoca el personaje de Matilde, la ya desaparecida tía de la directora. Lorena Salomé adopta un modelo de narración no lineal, superponiendo materiales de archivo eclécticos a través del montaje vertical. El cuerpo de la directora, el cuerpo organizador del relato, y el cuerpo de Matilde, un cuerpo ya ausente, comparten momentáneamente el espacio de la representación, transgrediendo de esa forma las leyes de verosimilitud de la representación. *XX* aborda la relación entre el director y su padre, y constituye a la vez una reflexión sobre la memoria de los espacios y los espacios de la memoria.

Alguien en la terraza (2006), del director alemán radicado en la Argentina Christoph Behl, es una reconstitución autorreferencial de la crisis argentina de 2001. El documental se centra en la relación personal del director con Markus Rodler, un fotógrafo con quien compartía casa en esa época. Esta opción no es solamente metodológica, ya que permite a Behl contraponer dos miradas de los acontecimientos: la visión fotográfica de Roedler y su mirada videográfica. Behl no retrata solamente la relación entre dos sujetos, sino también la relación entre dos aparatos tecnológicos distintos: uno analógico, que arranca instantes privilegiados al tiempo y los eterniza; otro digital, encarnación del tiempo en movimiento.

En su obra, Gustavo Galuppo se apropia imágenes de la historia del cine y las implanta en su entorno familiar cotidiano. En *Sweetheart: Storie(s) about Accidents of Love* (2006), el trabajo de resemantización de los archivos de la memoria del cine se combina con la puesta en escena de la vida familiar de Galuppo, captada con una *web cam*. *Sweetheart* se sustenta formalmente en una lógica de desincrustación progresiva. El ojo se desaloja de la cámara en las primeras secuencias de la película, ensayando un movimiento inverso al del ojo-cámara en *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, y apuntando al desdoblamiento narrativo de Galuppo: éste es, a la vez, personaje, narrador y enunciador de su narrativa, lo que la imbrica en la lógica polifónica del autorretrato; observador y observado de sus imágenes y de las imágenes de la memoria del cine, lo que inscribe a *Sweetheart* en el conjunto de películas sobre la puesta en escena de la visión, como *Puna*. Por otro lado, los instantes-pose a través de los cuales el entorno familiar es puesto en escena recuperan, en la era de lo digital y de la posibilidad de filmar por un tiempo potencialmente ilimitado, la alegoría de la pose en la fotografía y en los soportes fílmicos que sirvieron de vehículo al film familiar.

A modo de conclusión, en el documental y en el video autorreferencial argentino, son el cuerpo y/o la experiencia del autor, polifónicamente desdoblado, los que unifican, muchas veces por medio de la experimentación formal de las especificidades de los dispositivos tecnológicos, la relación entre el espacio material –el cuerpo, el entorno físico, lo cotidiano– y el espacio mental –la visión puesta en escena, la memoria personal, familiar o cinematográfica, la historia, la percepción subjetiva del presente–.

3

Concepto, pensamiento, representación

Lucharemos hasta anular la ley, instalación y video de Sebastián Díaz Morales, Alemania, 2005.

Diez hombres solos, Ar Detroy, 1990.

La inscripción del cuerpo en el video argentino

> Gustavo Galuppo

Introducción

El cine de la representación institucional jamás lo ha podido evitar. Pensar en la representación del cuerpo como eje fundamental de su desarrollo. En sus actitudes, sus acciones, sus gestos, sus palabras. El cuerpo funcional, absoluta e inevitablemente funcional, de la representación clásica, no representa sino la lógica de la producción. El cuerpo es un instrumento. Debe tener una utilidad en la empresa de la lógica narrativa. Es un obrero de la narratología, de la ficción institucionalizada. Sus acciones y reacciones, y sus palabras derivadas, no pueden sino adscribirse a una estructura presa de la fatalidad, de un destino determinado por el efecto condicionante de los géneros y el *marketing*. Ningún cuerpo, bajo ningún punto de vista, actuando bajo el influjo opresor de la representación clásica, podría eludir su inevitable funcionalidad, su rol en el tablero del juego dispuesto sobre la pantalla (ni en los casos extremos de aquella "forma vagabundeo" de algún modo inaugurada para el cine moderno por Rossellini). En ese caso sería eliminado, "comido" por las fichas oponentes del juego en cuestión. Muerto, por muerte natural o asesinado, o también exiliado, según el género que rija el juego. Pero eliminado al fin. Una especie de lógica capitalista de la representación (en el extremo, el policial posmoderno post-Tarantino, con Guy Ritchie como punto culminante de esa detestable organización espectacular del tablero-cine).

Allí entonces un pacto, un trato explícito de subordinación. El cuerpo como herramienta. Y si la mítica (y desaparecida) figura de la *star* cinematográfica de algún modo se establece como el valor de cambio de la belleza normalizada, el cuerpo anónimo y sin *glamour* del figurante es apenas su satélite o su apoyo (su certificación). A cada uno le corresponderá siempre su rol dentro del mecanismo pactado. Pero el cuerpo en el cine, piedra fundamental de su misma existencia, ha seguido otros y numerosos caminos que lo alejan de la mera representación como elemento funcional del relato. Desde el cine de vanguardias, el cine experimental y documental, los nuevos cines de la década del 60, y autores aislados que se adelantaron a las formas modernas (Dreyer, Bresson, Rossellini, Ozu), el derrotero de la imagen del cuerpo en relación con la máquina ha sido la base del concepto fundacional del cine. Filmar es, indefectiblemente, plasmar la relación del cuerpo con la máquina; presente o ausente, el cuerpo define las potencias del cine. Y el video, descendiente tecnológico de esta larga genealogía, no escapa a tales líneas definitorias.

La "puesta en forma" videográfica, alineada indefectiblemente desde su conformación con ese largo linaje de la imagen cinematográfica, inscribe las fisonomías del cuerpo humano dentro de sus coordenadas como un elemento constitutivo fundamental. Lo humano, o lo que resta de ello. Lo que han dejado de esta condición. Sus huellas esquivas que cobran forma en fisonomías extrañas, fragmentadas, manipuladas hasta lo no reconocible, y también secuestradas. Arrancadas de la misma imagen para plasmar su ausencia en un paisaje estéril, en

una abstracción ambigua. Y en ella, en esta ausencia, su inutilidad o su trascendencia, la del cuerpo. También la quietud. La espera. El ritual de lo cotidiano. La sombra del tiempo y con él la muerte. La cicatrices y con ellas la memoria.

Hablar de la representación del cuerpo humano en el cine es desarrollar una larga historia, hablar de esa misma representación en el video implica tal vez partir de aquélla, pero para recalar en una imagen forjada a través de la violencia, de la vampirización, y hasta de la destrucción por el ojo electrónico que quiere ver mas allá de él, más allá de su interior, de su interioridad, podría pensarse de su "alma".

Asimismo, hablar de la representación del cuerpo en el video argentino implica todo lo anterior, pero inscribiéndola ahora en otra historia, en una historia particular. En una historia donde los cuerpos ausentes fueron signo de la masacre, donde las cicatrices constituyen una memoria colectiva de la barbarie, donde la mercantilización reduce las fisonomías humanas a restos descartables de un consumo voraz.

¿Cómo pensar entonces la inscripción del cuerpo en el video argentino, sus usos, sus funciones, su pérdida, su destino? De seguro, a través del intento de descubrir las coordenadas que rigen la constitución de sus heterogéneas imágenes. Variadas o similares. Desmesuradas o austeras. Comprometidas o descreídas. Pensantes o vaciadas. De cualquier modo, indiscutiblemente integrantes de una misma genealogía que les otorga la posibilidad de una comunión esquiva, de una pertenencia y de una historia.

¿De dónde partir entonces? Tal vez de una conciencia establecida de las potencias y especificidades de la imagen-video. Según comentan Graciela Taquini y Rodrigo Alonso en su libro *Diez años de video en Buenos Aires* (¿sólo Buenos Aires?), publicado a propósito de la 10ª edición del Buenos Aires Video:

> A comienzos de la década del 90 la especificidad del videoarte es aún bastante confusa. Sólo unos pocos realizadores tienen la posibilidad de conocer las obras de artistas extranjeros, y casi no existen bancos de información, revistas especializadas o material audiovisual que se pueda consultar. Las fronteras entre la ficción, el documental, la televisión y el videoarte son imprecisas y, de alguna manera, polémicas.

A lo que agregan en un apartado posterior:

> Entre 1992 y 1994 –un momento de gran fervor en la producción– surge un nuevo grupo de videastas que no participaron de la primera instancia fundacional y que posee una idea más acabada de los alcances y las posibilidades de la videocreación: Marcello Mercado, Arturo Marinho, Sabrina Farji, Julio Real, o el Grupo Ar Detroy provienen del campo de las humanidades y de otras actividades artísticas.

Si bien, como se desarrolla en el citado estudio, el video argentino ya cargaba con una breve e importante historia fundacional a sus espaldas, es en ese límite impreciso de finales de los 80 y principio de los 90 donde se hace patente en diversos autores una clara conciencia del material con que trabajan. Y, por consiguiente, una más clara concepción de las posibles significaciones de la incorporación del cuerpo en la imagen-video, de su inscripción en la pantalla electrónica para continuar su ya antiguo derrotero por el devenir de la representación.

Lo que sigue no puede ser tomado como un recorrido minucioso ni como un estudio cronológico, sino apenas como el relevo de ciertas configuraciones formales destacables (en obras y

autores) que podrían establecer una línea particular. Una forma (arbitraria) de pensar la puesta en imagen del cuerpo en el campo heterogéneo del video producido en la Argentina.[1]

Ausencias y desapariciones

Julio de 1988. Un cuerpo desnudo gira interminablemente suspendido de la nada. En medio de la nada. Asumiendo una posición fetal que se diluye en el leve *flou* dado a la imagen blanco y negro. Nada más. El mismo cuerpo ofreciéndose a la mirada; evocando, como ese blanco y negro contrastado de su propia imagen, la conjunción de opuestos. Un cuerpo inútil, sin otra función más que la de ser observado en su absoluta inutilidad, en su abandono. Evocando en vano la seguridad materna, la del vientre acogedor; tal vez apenas como un anhelo. Pero instaurando también la idea del temor, del abandono, de la muerte; la fatalidad de un cuerpo adulto que de forma vana gira eternamente en una pose que ya no le pertenece, que ya no le brindará otra seguridad que la de la remembranza estéril. Vanidad de vanidades, se diría. La persecución del viento. Un gesto que casi no llega a ser acción, una pose móvil que no narra más que sus posibles implicancias, ya que un cuerpo, cualquiera, siempre, no es sólo ese cuerpo mostrado en un gesto único en un momento preciso, en un discurrir del tiempo que se hace palpable. En ese cuerpo, abandonado o doblegado, se inscribe y se abre también un circuito temporal que engloba el antes y el después. La espera, el dolor, la fatiga, la carga, la frustración, el tiempo, todo lo que un cuerpo denota en cada pose, en cada gesto insignificante, abre heridas invisibles en su carne vulnerable para hablar(nos) de otras cosas. De lo que a pasado, y de lo que posiblemente espera o le espera. Y esto más aún en las poses de lo cotidiano (como en John Cassavetes, Andy Warhol, Paul Morrisey, y gran parte del cine *under*; y en *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* la obra maestra de los gestos cotidianos realizada por Chantal Akerman), en la clara hegemonía de las acciones habituales encarnadas en un cuerpo como cualquier otro, sin más identidad que la de lo "humano". Es allí tal vez donde más claramente se abre el circuito temporal, por la simple razón de reconocernos en esa pose. En ese cansancio. En ese ocio. En esa labor vana. En ese dolor. En esa espera. Y de reconocer el circuito temporal que los contiene, que los engloba en una narración ausente pero que también nos narra a nosotros mismos. Así, el gesto irreconocible, la pose desafiante, desnaturalizada, inscrita en un espacio abstraído por su ausencia, por el negro profundo, se niega a pertenecer a ese mismo circuito temporal que se abre a una posible narración de la cotidianeidad, pero se abre más aún a posibilidades infinitas de la interioridad, de las afecciones más puras, de los sentimientos más profundos que abarca ese circuito abierto por el cuerpo anómalo, y del pensamiento. No hay ya posibilidad de reconocimiento, no hay actitudes cotidianas; hay, en cambio, una forma pensante que evoca un círculo interior donde las acciones externas pierden consistencia para dar lugar a la mirada íntima. A la contemplación de un cuerpo que se nos presenta extraño, inverosímil; casi, podría decirse, próximo a los avatares del espectáculo circense, pero privado definitivamente de este estigma de la espectacularidad por la nulidad de su número, de su puesta en forma austera y vana. Ese cuerpo que gira en posición fetal sólo para ser contemplado, para declamar tímidamente y sobre el final, a modo de título tardío y resignificante, que se encuentra en un punto *sin retorno*. Nada, pues, restituirá ese cuerpo disfuncional al orden de las cosas. Casi, podría decir-

1. Cabe aquí una aclaración y un pedido de disculpas: el recorte propuesto implica indefectiblemente una serie de omisiones importantes de obras y autores fundamentales de la producción histórica de video en la Argentina. Pero si no figuran aquí muchos de ellos, es simplemente porque sólo se citan obras ligadas a la línea de análisis propuesta, y también, por cierto, por compartir con ellas determinantes rasgos generacionales.

se, está allí, frente a nosotros, con el único fin de certificar su ausencia como tal, su vaciamiento de todo rasgo "humano" que lo incluya en un posible circuito ligado a las categorías de la vida, esas que se expresan en las actitudes y posturas ordinarias del cuerpo. Aquí será, en cambio, esa figura danzante, inútil, cíclica, constituida por el contraste de los blancos y los negros, por el *flou*, por el *ralenti*, la que sustraiga de un cuerpo visible su parte ligada al pensamiento antes que a la carne. Cuerpo como símbolo. Danza metafórica en la que la ritualización opaca lo cotidiano, en la que el "hombre" se escabulle en su mismo cuerpo enrarecido para significar una "otra cosa" desligada de su presencia humana en el mundo ordinario.

Un año después, el mismo colectivo de realizadores de la obra antes citada. Ar Detroy, grupo de acciones que incorpora el video a sus proyectos artísticos, tal vez repitiendo el gesto inaugural de los precursores del videoarte (Fluxus). Ahora la planitud de la imagen se erige como un lienzo de corte impresionista en la pantalla del monitor. Una superficie difusa partida en dos. Mitad superior y mitad inferior. Cielo y mar (o río; aunque la vastedad líquida remita indefectiblemente siempre al mar, éste debe ser el río...). Otra vez blanco y negro enrarecido por un *flou* distanciador, que envuelve la trama de la imagen en un velo de sutil ensoñación. Un espacio cualquiera, aunque reconocible por sus características topológicas, el espacio representado se declara incapaz de actualizar acciones concretas. No es un plano de ubicación, en el sentido clásico del cine, sino que, en cambio, es un plano donde la abstracción de un lugar posible lo vuelve improbable como contenedor de acciones naturalistas. Entonces interviene el primer cuerpo. Desde el borde lateral izquierdo de la pantalla, a una distancia significativa pero sólo intuida a través de las restricciones obligadas de la imagen plana, entra en cuadro un hombre al que siguen otro, y otro, y otro. Todos atados o sujetos entre sí por una especie de soga o cadena. Uno. Dos. Tres. Cuatro. También encapuchados. Los cuerpos atraviesan el campo moviéndose en un *ralenti* que apuntala aquella sensación letárgica de ensoñación. Cinco. Seis. Siete. Imposible no contarlos para el espectador, ya que el gesto presentado es esa única sumatoria de cuerpos. Uno tras otro. Emulando una caravana de espectros errantes que suman sus texturas corporales a la textura general de la imagen. Y nada. Nada más que esa otra acción en apariencia inútil. El caminar sujetos entre sí a través de un espacio que no logra contener tal acción para volcarla al campo de lo real, sino que la mantiene en el plano de lo abstracto, de la ensoñación, de lo íntimo, de lo simbólico. Ocho. Nueve. Y éste es el último cuerpo que atraviesa la pantalla mientras el cuadro vuelve a quedar vacío sosteniendo la imagen de ese lugar cualquiera. Como el agua. Como una textura indeterminada. Como el blanco o como el negro. Como la ausencia posible que enmarca ese trayecto de itinerario que se intuye eterno. Almas en pena. Espectros errantes. Prófugos agotados en su huida vana. Cuerpos sin más marca personal que su silueta humana intercambiable. Todos iguales. Cuerpos abatidos que no tienen antes ni después (como sucedía en aquella representación de cuerpos en poses cotidianas), sino que su tiempo es un presente constante, marcado por ese deambular en un paisaje eterno. Interminable. Inexistente si no fuera por la irrupción de estos nueve cuerpos enigmáticos; juntos, por el deseo personal o a fuerza de imposición. Pero aún así subyace la marca de la soledad. Del desamparo. De la necesidad. De la búsqueda desesperada y vana. Del agotamiento vital. Nueve hombres solos, al fin. Pero finalmente el título inscrito al terminar la obra declara una incongruencia. No ya para simplemente titularla, sino para resignificar (o significar) lo visto. *Diez hombres solos*. No nueve, entonces, sino diez. ¿Y el décimo? ¿Y ese último cuerpo nombrado pero no exhibido? Nada de él, sólo su ausencia. Su borramiento. Su desaparición. Ahí, finalmente, la palabra apenas esbozada. Nunca dicha. Desaparecido. Una pirueta por el lado de lo simbólico para significar una palabra vaciada por repetición y agotamiento. Una imagen plena del cuerpo que no configura, paradójicamente, un cine corporal, sino un cine del pensamiento,

puramente cerebral. El arte de acciones (y sus aplicaciones videográficas) difiere radicalmente del cine del cuerpo (el de Eustache, Akerman, Rivette, Imamura, entre otros); utiliza el mismo soporte visual para la imagen (el cuerpo como signo), pero cuando aquel cine forja en el tiempo la imagen de un cuerpo a través de las posturas ordinarias para así mejor trascenderlo, el video invierte la operación y lo desnaturaliza para significar otra cosa y así también trascenderlo.

Y si esta contemplación del cuerpo en la obra de Ar Detroy se basa en la desnaturalización de la imagen (por vía del arte de acciones prevideográfico) para despojarla de todo rasgo realista y de ese modo empujarla hacia el límite de la percepción natural; sus cuerpos-eje, privados siempre de rasgos personalizantes, desligados definitivamente de las categorías de la vida expresadas en las posturas del cuerpo ordinario (cansancio, espera, ansiedad...), privados también de rostro y de voz, evocan lo "humano" en un carácter general asociado a las afecciones profundas. Imagen-afección demasiado pura. Gesto poético. Evocar la soledad, el desamparo, la necesidad, la injusticia, pero sólo a través de gestos ínfimos ritualizados, casi inútiles; esbozados únicamente como acción artística (aquí el arte de acciones, antes que el cine del cuerpo), nunca como un acto perteneciente a una cadena de acción y reacción arrebatada al devenir del mundo. Pura acción como proceso de construcción de una imagen que coincide con su propia esencia. Así estas obras de estructuras minimalistas. De una austeridad extrema. De una operación que expone al cuerpo únicamente como vehículo. Un cuerpo solo. O nueve. O diez. No importa, su misma representación, su precisa y mínima puesta en forma videográfica son capaces de (o intentan al menos) denotar lo que esos cuerpos formalizados (convertidos en pura forma, pura imagen) parecen no atreverse a decir. Palabras clave: ausencia y desaparición. Un eje posible. Pero, aun aquí, hablamos de un pacto, un trato forjado entre ambos lados de la cámara: quien filma y quien (o quienes) es (o son) filmado(s). Puro juego de representación. La negociación ganada de antemano que rige los engranajes de la ficción. Ustedes nueve, o diez, sumando al ausente reinscrito mentalmente; yo uno solo, de este lado de la cámara, del lado seguro. Del lado correcto (siempre). El mismo que, por fuerza de construcción, es el lado reservado al espectador que descubre la ausencia determinante. Todos estamos allí, tal vez un poco violentados (o desestabilizados) en nuestro rol espectatorial, pero siempre resguardados en nuestro rol humano. Hemos develado el artificio por medio de nuestra astucia, hemos resuelto el enigma y descubierto el sentido; será entonces nuestra inteligencia, además, la que nos ubique en una extraña complicidad con quienes señalan la barbarie. Ahí, también, la contraparte de la participación, el alivio.

Entonces, un tango inexistente. Tal vez la misma soledad. El mismo reclamo. ¿Pero reclamo de quién? ¿De quiénes? ¿Qué pasa cuando el cuerpo se escabulle a nuestra mirada? ¿Cuándo se nos priva de su presencia? Y aún más, ¿qué pasa con esas entidades humanas cuando apenas podemos "leer" lo que dicen a modo de subtítulos de voces que jamás escucharemos? Marguerite Duras, de algún modo, en sus aproximaciones extremas a un cine de la palabra, lo había propuesto. Como cuando *El hombre atlántico* se queda sin imágenes, a mitad de la película, simplemente porque no habría más imágenes que ofrecer. Ninguna imagen más que ese "negro atlántico", espacio abstracto absorbente y desbordante. O como en *Aurelia Steiner*, una historia posible narrada sobre la única imagen de un *travelling* (varios, en realidad) a través del Sena, donde se establecen indiscriminadamente puntos de contacto y de fuga, encuentros y desencuentros, anclajes y desvíos con la figura líquida del río. Pero para Duras, escritora irremediable, la palabra poseía una sangre que era incapaz de arrancar al cine. Entonces se imponía, más allá de las imágenes, más allá de una pantalla cualquiera. La palabra. Su voz. Su eterna historia de pasión desenfrenada y angustia, su dolor y su amor inconmensurable. Pero habría que volver a aquel tango evocado. ¿Qué tango? Ninguno. O uno

inexistente. *Tango: el narrador* (1991), un video único realizado por Luz Zorraquín que respira soledad y desamparo por todos lados, pero escabullendo los cuerpos afectados. Convirtiéndonos a nosotros tal vez, espectadores, en los verdaderos involucrados.

"No, no hay ningún cielo": es el comienzo, breve texto inscrito sobre negro. A lo que asistimos después es a una *road movie* anómala (ver ahora, al respecto, el proyecto *KM/i*, del colectivo Arteproteico, como también *Circuito*, video realizado en 1996 por Duprat y Cohn, que despliega un admirable trabajo estético sobre el vacío de un viaje que se configura como la nada misma). Un viaje sin tiempo ni espacio donde dos personajes inasibles sostienen una conversación rayana en el absurdo. Pero lo notable, lo que estalla primero ante nuestra percepción, es el desasosiego provocado por la ausencia de esos cuerpos que hablan. Y, más aún, la ausencia desconcertante de sus voces. Nada queda de ellos. Ningún rastro. Tan sólo el signo tipográfico que subtitula parlamentos que tal vez nunca han tenido lugar, y que tal vez nunca lo tendrán.

El viaje aquí se hace patente a través de una serie de *travellings* laterales tomados desde un vehículo en movimiento. Estos *travellings*, que van hacia un lado y hacia el otro, se encadenan entre sí para certificar la idea de ese viaje anómalo. Un viaje inexistente. No hay progresión, no hay vuelta, no hay trayecto circular, simplemente hay un estado de fluidez constante en un espacio desbaratado por el montaje. En definitiva, no hay viaje posible, ya que el trayecto se realiza a través de un espacio en trance, en movimiento perpetuo hacia ningún lugar. No hay punto de partida ni de llegada. Este espacio cualquiera no es el de la ausencia, el de la abstracción por el negro o por el blanco, ni siquiera el de la figura líquida (mares, ríos, agua en cualquiera de sus formas), es en cambio el espacio cualquiera del territorio dislocado que ha perdido toda raigambre con la realidad geográfica. Incapaz entonces también de sostener acciones naturalistas, de actualizarlas en un estado de cosas reconocibles. Nuevamente, pero por otros medios, aquel espacio propicio para el desarrollo de la imagen-afección, o del pensamiento ensimismado; absoluta operación mental. Una construcción videográfica pura que enarbola la bandera de una originalidad admirable, sobre todo cuando asistimos a ese diálogo mudo, impersonal, a ese subtitulado monstruoso que traduce en palabras lo que (tal vez) nunca se ha dicho. Así, sobre un espacio desbaratado, inasible, Luz Zorraquín nos enfrenta a un diálogo despersonalizado (basado en textos de Sam Shepard y Juan José Saer), apenas una inscripción gráfica en la pantalla fluyente, una conversación obstinada y casi absurda que se ha liberado de sus fuentes, que no se ubica en la tangibilidad de cuerpos representados, sino que se libera de toda atadura anatómica para no pertenecer a nadie, o mejor, para pertenecer a todos. A nosotros también, espectadores. El cuerpo, pues, o los cuerpos, podrían ser los nuestros, completando esa ausencia inadmisible. Evacuada la ligazón de lo ordinario, de lo reconocible, de las posturas y los gestos, y hasta de la misma representación del cuerpo, seremos nosotros entonces, convertidos ahora en visionarios obligados a pensarse parte de la puesta en forma que nos absorbe y repele en un intrigante y efectivo juego con el material audiovisual. El problema, a fin de cuentas, tal vez no sea aquí el de la presencia (o la ausencia) de los cuerpos, sino, en cambio, esa creencia cinematográfica capaz de involucrarnos a pesar de todo en la puesta en forma del mundo mediante el ocultamiento y el enrarecimiento; mediante la construcción poética y el desencuadre como eje estructural; mediante la anulación del reconocimiento en las posturas de los cuerpos que aquí, extrañamente, se convierten en fantasmas atisbados (o sugeridos) por el artificio-video. Como una encarnación de la ausencia, pero de una ausencia "disfuncional", una ausencia a medias, ya que la palabra pervive aún como signo tipográfico. Como rastro de lo que tal vez ha sido alguna vez. Como fantasma. La presión de lo invisible tiene aquí, mediante el artificio, una forma verdaderamente videográfica. La desaparición de los cuerpos que dialogan persiste como presencia "visible" condenada a una errancia perpetua. Para ellos (para todos), está claro,

no habrá ningún cielo. Y nosotros, finalmente, tal vez seamos los únicos cuerpos implicados en el intrincado y elaborado juego de la representación propuesto. De la desaparición y de la ausencia. Pero aun así, está claro, nuestro lado será siempre el lado seguro.

La idea del visionario, entonces, aquel visionario cinematográfico introducido por Roberto Rossellini, donde quien observa en tiempo muerto define su interioridad en el espacio que enfrenta y que lo absorbe hasta su desaparición (Antonioni después, hasta el largo final de *El eclipse*). Una idea radical que serviría de base a todas las propuestas de los Nuevos Cines. Siguiendo quizás aquella línea, a conciencia o no, atribulado siempre por su relación de amor-odio irresuelta con el cine, la violencia ejercida sobre el cuerpo por el video ha llegado, en una de sus modalidades más difundidas, a la desaparición de aquél. Podría pensarse en Bill Viola. ¿Y en nuestro campo?, ¿qué hay después de aquellos cuerpos en trance ofrecidos a la contemplación por Ar Detroy, y después de esa ausencia anómala (ausencia a medias) de los cuerpos en *Tango: el narrador*? *Transatlántico* (1992), de Arturo Marinho, se presenta en primera instancia como un émulo de algunas propuestas de Viola. Fragmentos de paisajes. Líneas que atraviesan la pantalla. Horizontes. Fragmentos de sonidos. Un auto que cruza el cuadro y apenas se ve. Una serie de planos sin continuidad aparente, unidos en el montaje por el motivo temático de los paisajes de ruta y por las composiciones de líneas verticales y horizontales. Casi ningún rastro humano. Ausencia absoluta de cuerpos, salvo aquel que no veremos cuando su auto cruza raudamente el plano. Aquí nuevamente el cuerpo-eje (porque, a fin de cuentas, lo hay) de la puesta en forma videográfica no es representado, sino que es un ente variable, externo, encarnado en cada espectador. El sujeto visionario de la obra es quien la presencia, quien la ve (emparentándose entonces con quien la ha puesto en forma). Cada espectador es el sujeto no representado de la representación. ¿La búsqueda del ser puro como proponía Viola? En apariencia no; si la forma superficial es acorde a aquella propuesta, la búsqueda de Marinho parece pasar por otro lado. El visionario aquí no será sometido a una pretendida experiencia mística, sobre todo por los avatares de la duración. El tiempo, en todo caso, marcaría una diferencia fundamental. El tiempo otorgado a cada plano. La imagen del tiempo y el tiempo en la imagen. El tiempo total de la obra. Aquel tiempo que se arrastraba, palpable, dilatándose hasta el cansancio en cada plano de las obras del norteamericano, en Marinho se escabulle en la dificultad. Dificultad de ver, de oír, de reconocer, de armar, de otorgar sentido al vacío aparente. Aquí el visionario-espectador se enfrenta a la dificultad. Y quizás no se trate más que de ese mismo gesto de ocultamiento o desencuadre. No lo sabemos (no del todo). No hay ya cuerpos o acciones que abran circuitos temporales, sino, en cambio, su ausencia tangible y amenazante. Superioridad absoluta de un paisaje que lo abarca todo. Superioridad absoluta de un paisaje establecido como ida y vuelta, como diálogo entre la percepción y su objeto. Pura posibilidad. Pura potencia. Todo y nada. Allí, imbricado en ese campo de litigio entre el sentido y el vacío, entre el paisaje transfigurado y el viaje anómalo, entre la plenitud de los sentidos y la frustración espectatorial; allí, donde también se inscriben esas obras más recientes, el virtuoso y discutible *Circuito*, de 1996, de Gastón Duprat y Mariano Cohn, y el alucinado proyecto multiformato de Arteproteico, *KM/i*, 2007/2008.

Desgarrado entonces entre las posibilidades y ambigüedades de lo visible y de lo invisible, el cuerpo, arrancado de los circuitos cotidianos, privado de sus posturas y actitudes ordinarias (por borramiento simbólico o ausencia literal), desaparece como tal y se convierte en símbolo, en instrumento de un cine del pensamiento. Desde aquellas alusiones poéticas de Ar Detroy por vía del arte de acciones devenido obra de video, ¿cómo filmar directamente la ausencia y el dolor recalando en las huellas del registro documental? ¿Cómo dar cuentas del horror sin caer en la más traicionera banalización de esas imágenes? Después de todos los horrores, el cine y

el video argentinos han ensayado una y otra vez la puesta en forma de estas representaciones imposibles (fallando en general). Roque Catania, para sortear estas falencias, se instala en un hueco producido entre la imagen y el espectador. Aquí, en *Un testimonio* (2006), hay un intersticio, un espacio virtual del desamparo y la indignación fabricado a partir de la disyunción y de la fractura. Lo que oímos es el registro de eso que declara el título, un testimonio, y quien narra es la madre de María Luz, desaparecida durante la dictadura militar. Lo que vemos durante todo el video, en cambio, es un recorrido a través de un bosque, cuyo cromatismo ha sido alterado y que es acompañado por el sonido lejano de los pasos que lo atraviesan entre las hojas. No se necesita más. No hay cuerpos ni cabezas parlantes. La palabra prima y domina el itinerario. Con absoluta autoridad. La mujer habla y alguien, de vez en cuando, pregunta (suponemos que es el mismo realizador). El cuerpo ordinario se expresa aquí a través de su voz, es ella y nada más que ella la que delata la angustia, la fatiga, la desazón, el desamparo, la indignación, el dolor... el cuerpo-fuente ha sido ocultado en función de una imagen que, por fuerza, no se corresponde con nada y se corresponde con todo (¿es ese bosque el lugar donde puede estar enterrada María Luz?). Un desencuadre total y generalizado. Y es allí, en ese desfasaje audiovisual, donde se gesta un territorio esquivo, hecho de cruces y desvíos, de correspondencias y rupturas, de pliegues y repliegues. De ausencias absolutas: está ausente el cuerpo de la víctima desaparecida, y está ausente también el de quien rememora. No hay, tal vez, imagen física que traduzca fielmente todos sus estados sucesivos y apilados, su discurrir temporal hecho de esperas y sufrimiento. Esa imagen del bosque sutilmente transfigurado es entonces el territorio donde todo y nada se inscribe. Pura posibilidad, nuevamente. Tal vez la posibilidad imperiosa de construir una puesta en forma respetuosa del horror y del lugar de las víctimas, a sabiendas del riesgo que implica ubicarse de un lado de la cámara. Del lado del dominio y de la supuesta sapiencia de quien dirige el juego. Porque, es cierto, podemos seguir hablando de dos lados del aparato-cine: el lado seguro y el lado riesgoso. Y de cualquier modo, ¿cuál es el riesgo asumido por el espectador en el cine que no sea el de una mínima e inocua desestabilización?; o, mejor aún, ¿existe tal riesgo hoy en medio de la sobrecarga de imágenes? Tal vez el riesgo sea asumido sólo desde las otras partes, detrás y delante de la cámara. O, a fin de cuentas, sólo delante. El cuerpo-objeto encuadrado, exhibido, violentado. Quien encuadra, en última instancia, esgrime siempre (lo declare o no) el poder que detenta por su rol de superioridad frente a su víctima desarmada.

Pero aun así, más allá del predominio de este lado seguro del aparto, podría pensarse en una forma en la cual ese poder se debilite evidentemente por la ausencia de certezas en la imagen. Por su duda. Por la inscripción desestructurante en la imagen del mismo proceso de su construcción. Sus búsquedas. Su impotencia. Su insuficiencia inevitable. Como en *Puna* (2006), de Hernán Khourian. *Puna* es, ante todo, un rastreo, un viaje, una errancia. La errancia del visionario. Ya (y otra vez él...) Roberto Rossellini operaba (y sobre todo a partir de *Alemania año 0*) sobre las estructuras narrativas clásicas para reescribirlas a partir de la percepción en estado puro de sus personajes. Allí el relato se volvía dispersivo, incorporando los tiempos de la contemplación para proyectar y definir el estado interno de sus personajes. Errancia y contemplación. La idea del visionario, el visionario cinematográfico, donde quien observa en tiempo muerto define su interioridad en el espacio que enfrenta. Estas figuras marcarían en poco tiempo el eje de todos los Nuevos Cines surgidos en los años 60, de casi todo el cine moderno; y también se inscribiría (pero tal vez en principio sin reconocer su linaje) en ciertas formas contemplativas del videoarte.

En la obra de Hernán Khourian, la idea de la contemplación se potencia por la ausencia del sujeto, del cuerpo que observa (él mismo), del que mira en tiempo muerto absorbiendo y resignificando el poder afectivo de lo que se encuentra ante sus ojos. También se ausenta la na-

rración en el sentido clásico para volcarse a la errancia de una mirada documental. Ahora es el espectador el que debe asumir el rol de sujeto vidente. El que debe interpelar directamente a su visión desde su intransferible subjetividad. Sin dirección precisa. Sin, generalmente, una línea de demarcación que estipule de antemano una significación tranquilizadora. Es él quien ahora debe hacer suyas esas visiones que desfilan, inmutables, por el monitor ante su mirada suspendida. Pero hay una evidencia que tergiversa esta supuesta pureza; la evidencia de la mirada que nos es ofrecida. Los indicios de una mirada que ya ha estructurado las imágenes. Si en general el cuerpo del visionario no se inscribe en el cuadro, sí lo hace su percepción. El ojo maquinístico, tecnológico. La mirada-video. Miramos mirar. Miramos, también, el desarrollo de un proceso de construcción de la imagen destinado al fracaso.

Lo que vemos allí, entonces, plasmado en las imágenes, es la lenta construcción de un punto de vista sobre un acontecimiento determinado. Ya al comienzo de *Puna*, en su plano inaugural, la cámara busca con inquietud el sosiego de un encuadre. Después, durante el resto del video, seremos testigos y protagonistas de un viaje hipnótico en el cual la percepción evidenciada del videasta establece un juego permanente con su entorno. Un juego de ida y vuelta. Un diálogo arbitrario. No hay ya la intención de ofrecer una lectura unidireccional de los hechos. No hay la intención de establecer la idea de una supuesta verdad sobre lo que se observa. Tampoco la exposición didáctica. Lo que queda es la conciencia de que la única verdad posible en el cine es la verdad de la mirada que uno ha inscrito en las imágenes durante todo el proceso de elaboración, desde el registro hasta la posproducción. Y esa idea de la percepción aparece de diversas formas: el ojo-cámara que busca su objetivo, las manos del operador que manipulan el aparato, la sombra del camarógrafo, la rarificación sutil de la imagen, el tiempo aletargado que agota los requerimientos de la lectura para dar paso a otras potencias perceptivas. Toda una configuración de la comunión hombre-máquina (ojo humano - ojo tecnológico) que, entre la evidencia y la sutileza, destituye la base de una imposible verdad documental. De una objetividad desfigurada siempre por los avatares ineludibles de la representación.

Hernán Khourian, o, mejor, su cuerpo, no aparece en la imagen (o lo hace de forma esquiva: una mano desencuadrada, un ojo apenas...), pero es aquí esa ausencia certificada en la presencia obstaculizante de su propia mirada la que delimita un territorio ubicado justo entre el lado seguro y el lado riesgoso del aparato-video. Un terreno en trance de desaparición permanente, un "entre" impreciso y fangoso que genera una especie de violencia en la función de la mirada. Violencia de la imposición del propio fracaso. De un fracaso irresoluble (¿el fracaso del cine todo ante sus propias expectativas?). Violencia o desestabilización. Inseguridad tal vez. Estamos entonces allí, nosotros, espectadores, donde el dueño del juego nos ha ubicado; en el preciso lugar en el que nada es de forma definitiva, en el espacio resbaladizo de la perfecta inseguridad. De la ausencia de un cuerpo rector y de la ausencia de un piso firme sobre el cual caminar.

Pero sería más justo tal vez hablar aquí de una inseguridad de la mirada, de una carencia, de la generación audiovisual de un espacio indeterminado (ni seguro ni riesgoso) de la representación. La violencia, en realidad, se instala en otras imágenes, en otros cuerpos; o en otro cuerpo, configuración anómala constituida por los avatares del cuerpo que filma, el cuerpo filmado y el cuerpo espectatorial. Una relación de fuerzas en crisis, una batalla en la que, quizás, todos deben ser vencidos para asumir paradójicamente una (im)posible victoria de la representación.

Violencia

La insistencia ante la negación transforma al dispositivo de registro en un instrumento casi obsceno (o, también, en un instrumento de tortura). Un gesto cuya violencia turbadora se exaspera

en el transcurso de un plano interminable, incómodo pero absorbente para la mirada espectatorial. ¿Con qué fin (y con qué derecho) se sigue filmando ante la negativa del sujeto filmado? Con un fin "artístico", asegura el operador/realizador. ¿Artístico? La ambigüedad (y pretenciosidad) de la supuesta justificación es un plus de violencia agregado al gesto. El realizador, dueño de la cámara, insiste en filmar a dos ancianos, sus tíos. El hombre se niega, lo insulta, lo amenaza. Obviamente, se resiste al registro, a ser expuesto. Discuten. La anciana parece perdida (se dice, está "loca"). El operador sigue. El espectador, allí, ha sido ubicado a pesar suyo en un lugar incómodo. Es un intruso, un *voyeur* y un cómplice de esa violencia perpetrada; comparte, lastimosamente, el lugar y el punto de vista de la cámara y, con ella, esa hostilidad elocuente y deliberada. Cuerpos implicados. Sometidos. Los ancianos registrados y el espectador mismo, implicado aquí en este juego del que él entra a formar parte activa como testigo privilegiado; y como cómplice también. La situación es por demás molesta, pero, aun así, la noción de estar traspasando algún límite, de observar lo prohibido, de ser testigo de una violencia privada en general no presentada, aporta un plus de goce culposo e inevitable que trastoca el rol espectatorial. Y es ésa, tal vez, la mayor violencia ejercida en este video, *Un día bravo*, de Iván Marino (violencia por otro lado comparable a la ejercida en la mítica película *Freaks*, de Tod Browning, donde el horror como rasgo de género es arrancado de esa pulsión abyecta antes que de la historia misma; si este film aún perturba, si incomoda u horroriza, es por el goce que le produce a la mirada del espectador la exhibición exacerbada de lo "monstruoso" sin truco cinematográfico, como algo similar a un documento "espectacularizado" –y disfrutable– de la deformidad; el goce culposo del *voyeur*. Browning, además, conforma otra línea fundamental del cine de los cuerpos anómalos, transitada muchos años después por la generación de Lynch, Cronenberg y Greenaway, cada uno en su campo particular).

A fuerza de transgresión este video me pone a mí, espectador, en un terreno de litigio, un campo de batallas en el que se debaten ciertas coordenadas determinantes de la puesta en escena cinematográfica: invasión, violencia, desigualdad, abuso, tortura. Allí, en ese territorio escabroso se desarrolla insistente y despiadado *Un día bravo*. El punto de vista de la cámara es (¿cruelmente?) otorgado al espectador, quien, por transferencia, se hace cómplice del gesto de intrusión. Su cuerpo entra en comunión con el operador y en relación directa con los sujetos representados. En choque. En guerra. Es él, desde el extraño goce y la culposa excitación del plano secuencia inicial, quien debe tramitar el costo de su placer ante la agresión. Y es que lo "real" (lo que pertenece al mundo antes que a la representación audiovisual) se inscribe en estas imágenes con una potencia que desborda el cuadro por la fuerza de la negación. El pacto "documental" entre quien filma y quien es filmado (pacto que no deja de remitir a las formas de la ficción) se ha roto; o, mejor aún, ni siquiera se ha producido, ni siquiera ha sido planteado. Y es esa hostilidad entre los participantes lo que esgrime con cierta impudicia un exceso de realidad. Allí, indudablemente, están esos cuerpos raídos de los ancianos oponiéndose obstinadamente a formar parte de una representación que no les interesa en lo más mínimo; que ni siquiera aprueban. No hay pacto previo, no hay acuerdo, no hay impostación de actitudes y posturas, ya que lo único que presenciamos es la negativa a entrar en el juego de la representación. Algo no se ha logrado, pero a la vez (por eso mismo) se ha logrado todo; es evidente que, aquí, el fin del registro es registrar esa negativa, esa hostilidad. Un gesto de violencia cinematográfica desnudo, ya que esa perversión del dominio sobre el cuerpo del otro es una materia inherente a toda puesta en forma.

Desde allí, desde la violencia anunciada en el gesto inicial, la intrusión se redirecciona hacia el cuerpo deteriorado de la anciana, Rosita Bravo. Sus ojos que observan. Su boca que gesticula. Sus manos arrugadas que repiten mecánicamente una labor posible. Su torso vencido que delata

su fatiga, su espera tal vez inútil. Sus piernas lentas. La textura de su piel convertida en pura topografía, puro relieve de surcos y montículos rayano en la abstracción (como, tal vez, aquellos rostros rústicos de Sergio Leone, convertidos en textura en bruto de la aridez en relación directa con el desierto que los contiene). Un cuerpo humano íntegro plasmado en todas sus posibles variantes y configuraciones, en todas sus posiciones, sus actitudes, sus afecciones. La espera, la fatiga, el desamparo, la desazón. Circuitos que se abren a partir de una postura hacia otras capas temporales: el antes y el después. Un cuerpo humano expuesto en su absoluta completud (y desnudez, la de Rosita, con su fisonomía propia de la vejez), o fragmentado en retazos que arrastran dificultosamente los rasgos de su humanidad. O también desfigurado, mutilado, violentado, devenido en una atroz fisonomía anómala que obliga a repensar el concepto físico de "lo humano". Un cuerpo, y siempre, en cualquiera de sus disímiles representaciones, hasta en su ausencia, la sombra de la muerte acechando su integridad. Devorándolo con la lentitud propia de su trabajo irrevocable. El tiempo. Pensar un cuerpo humano en el cine, en esta y en todas sus variantes, es pensar el tiempo. El tiempo y la muerte. Rosita Bravo, mediante la violencia y la disección de esa cámara entomóloga, deviene expresión del deterioro y la espera de la muerte.

Iván Marino volverá sobre Rosita en *Siesta*, allí más contemplativo, tal vez menos furioso y hostil, pero igualmente insidioso, diseccionando su cuerpo hasta volverlo pura textura, nuevamente expuesto como una topografía del deterioro y de la espera ya dócil. Sólo un momento, una postura de la anciana (de eso se trata apenas, de una siesta al sol), y una fragmentación que despedaza el cuerpo y lo lleva aún más hacia la ruina de su apariencia. Nada queda allí, salvo los rasgos de lo inevitable. Y después, en *De la colonia* (1997), los cuerpos (estetizados mediante la perfección del encuadre y el *ralentí*, filmados en una colonia penitenciaria) se multiplicarán en posturas y gestos hasta superponer los circuitos temporales y hacerlos estallar hacia un pasado de archivos fílmicos, persistiendo aún esa actitud de violencia sutil de quien invade y hurga más allá de lo pactado, levantando la piel de los cuerpos para penetrar la carne y acceder a otras potencias de lo invisible.

Violencia del dispositivo. Violencia ejercida a través del dispositivo. Invasión y hostilidad. Ausencia de un pacto implícito que garantice una igualdad de fuerzas (igualdad sólo imaginada, pero, desde ya, imposible), o al menos una aceptación de las relaciones establecidas. Los cuerpos subordinados a la máquina y a otras voluntades (contra la suya) son diseccionados para dejar en claro que la representación siempre implica algún tipo de violencia, indefectiblemente. ¿Y los muertos? Otro tipo de violación, otra forma de violencia. Otras fisonomías (extintas). Marcello Mercado, en *El vacío*, traspasa fronteras que quizás sólo había transgredido Stan Brakhage en *El acto de verse con los propios ojos* (pocos trabajos como éste se ubican tan cerca de la inmoralidad más absoluta, de lo atroz, del horror, de la incomodidad y del asco).

En la obra de Mercado el cuerpo deviene en territorio de la pura violencia. Zona de posguerra donde las marcas visibles de la barbarie definen su rol en la sociedad. Heridas y cicatrices. Memoria de la destrucción. El cuerpo es sólo carne (de cañón). Es lo que queda de lo humano. Es lo humano, o apenas lo que resta de ello bajo el sometimiento del poder. El cadáver es un mapa donde las heridas conforman la cartografía de un horror histórico, como si a través de sus diversas capas diseccionadas se construyera una especie de estructura de la memoria con sus sedimentaciones temporales. Y el dispositivo-video fuerza el registro, viola la decencia de los cuerpos, el pudor, la intimidad; pero los muertos no oponen resistencia (¿hay entonces una ética sobre como filmar a los cadáveres?) como los ancianos de Iván Marino. Aquéllos, en cambio, están allí simplemente, objetos inertes que acarrean apenas y dificultosamente los rasgos de lo humano que alguna vez los definió como tales. Pero la violencia igual se instala, no hay acuerdo posible. La violación sigue siendo tal. Yo, espectador, estoy nuevamente allí, donde no

quería estar. Y, lo que es peor, lo disfruto. Es otra vez ese goce de transgredir lo que le otorga al gesto (y a la imagen) un plus de violencia que desestabiliza.

Y Mercado multiplica el gesto. Magnifica la violencia mediante el exceso. No sólo violenta esos cuerpos anónimos convertidos en objetos dóciles por la fatalidad, sino que también violenta la percepción espectatorial convirtiendo la pantalla en un espacio de acumulación desmesurada en los límites de la figuración. La rarificación de la imagen mediante la posproducción minuciosa, la incorporación de textos tipográficos, el movimiento constante, el desfasaje de sentido, la imposibilidad de abarcarlo todo impuesta a la mirada, la estructura de pensamiento ágil y multiforme antes que la restricción narrativa o didáctica. Todo, en este video, asume la forma irrevocable de una violencia que parte de los cadáveres y se dirige hacia la forma-video. Estos cuerpos-imagen (antes que imagen de los cuerpos) edifican sobre su destrucción (la de la muerte misma, y la de la manipulación visual de las máquinas) las coordenadas videográficas de una historia política salvaje y de su inserción en el presente.

El extraño camino del ensayo a través de la imagen abstracta va tomando preponderancia en la obra de Mercado. La manipulación extrema de la imagen, la composición excesiva del cuadro y la desconcertante inclusión de textos tipográficos oblicuos van conformando progresivamente un desencuadre (nunca una anulación) de lo "real" (y con él, los cuerpos registrados) hacia la más pura abstracción. *El capital*, de 2003 (parte de un proyecto faraónico que intenta esbozar a través de una serie de obras una lectura personal de la obra de Marx), versa tal vez sobre ese tránsito, aunque invirtiendo el sentido: de una composición puramente numérica (como medio tecnológico digital de creación y como motivo principal de la imagen) hacia la exhibición despojada de fotos. En la primera parte del video, entonces, veremos solamente una virtuosa composición de imágenes de síntesis abstractas: ejes, coordenadas, números, fórmulas matemáticas, capas geométricas y textos en imagen de la misma índole. Ausencia absoluta de registro cinematográfico. Ausencia de cuerpos. Todo ha sido reducido por la violencia del poder a una gélida ecuación funcional (como aquellos cuerpos funcionales de la representación clásica, pero aquí como discurso articulado con otros medios). Y de ahí, como signo brutal de las estructuras de agresión que frecuenta en su obra, sin transición, a una serie despojada de fotos de cadáveres con rastros de violencia. Estas marcas, heridas, rasgaduras, agujeros, todo este acribillamiento entonces de los cuerpos como traducción de aquel vaciamiento matemático. Ecuaciones, heridas; los cuerpos despojados de lo "humano" por la violencia de una historia política que se abate sobre ellos hasta la masacre. Pero es aquí, en esta inversión del itinerario (¿un regreso?) que va desde la abstracción hacia el registro fotográfico, donde se afirma ese desencuadre (que no será jamás anulación o espectacularización) ejercido sobre lo "real". Estén allí representados o no, los cuerpos violentados (como signo de la barbarie) son el eje de la obra de Mercado. Y la violencia sobre el espectador es el medio a través del cual se expresa, el medio sobre el cual construye su personal y admirable forma-video.

Pérdida

De estas ausencias y esta violencia ejercidas sobre el cuerpo por la forma-video participan también las estructuras narrativas reelaboradas desde las posibilidades específicas aportadas por las máquinas. Aunque, por el desvío que su abordaje implica, sería tal vez un eje temático a tomar de forma independiente, la importancia de la reescritura de las estructuras narrativas exige al menos una mirada sobre sus funciones y sobre la inserción del cuerpo en sus imágenes alteradas.

¿Existiría en estas formas (ligadas fuertemente a los modos representativos del cine narrativo moderno y, tal vez más, al posmoderno de los años 80) un discurso elocuente sobre las

funciones del cuerpo en las estructuras audiovisuales? ¿Es posible hallar huellas de ese trabajo sobre la ausencia y la violencia tan fuertemente ligadas al contexto histórico al cual pertenecen? En parte sí, aunque de un modo más elusivo, más tangencial; disuelto en el devenir ficcional de la narración propuesta (y aquí es ineludible, la ficción pura otorga siempre la seguridad de su propia esencia; siempre existe ese pacto previo).

(Agnes), un video realizado por el músico y videasta Ian Kornfeld en 1998, podría configurar casi un manifiesto sobre los nuevos modos de repensar el cuerpo humano a partir de la hibridez de soportes y formatos. *(Agnes)* es una ficción alucinada que absorbe códigos de diversos géneros cinematográficos, desde las historias de vampiros y el policial hasta el cine existencialista de los 60 y el experimental abstracto a lo Brakhage (recalando también, en muchos aspectos, en los códigos de la cultura del videoclip). Agnes, el personaje central de la historia, es un monstruo (pos)moderno; un vampiro urbano neurotizado que no se alimenta de sangre, sino de recuerdos ajenos. Su derrotero es expuesto a través de la mixtura de acciones registradas de modo naturalista y de fragmentos poéticos en los cuales el cuerpo de la protagonista es abstraído de su entorno por un negro profundo y por proyecciones de films abstractos que se tatúan sobre su piel-pantalla. Así, construyendo un territorio audiovisual lírico más ligado a las afecciones internas que a las acciones concretas, el video se erige como una estructura monstruosa que traduce la configuración igualmente híbrida del personaje-eje. La violencia sutilmente poética ejercida aquí sobre la representación de lo "humano" (el cuerpo representado como tal, en sus actitudes cotidianas) vacía este cuerpo-pantalla hasta convertirlo en signo de su propia insatisfacción. Agnes, una mujer incompleta, sedienta de experiencias ajenas que la constituyan como persona, no es, a fin de cuentas, nada más que una configuración monstruosa, como *(Agnes)*, el video, un cuerpo híbrido que absorbe de fuentes diversas buscando configurar una estructura narrativa basada en la pura cita, en el anclaje en un universo audiovisual que excede al cine y al video.

Si esta violencia (la fragmentación excesiva, la intervención) ejercida sobre los rasgos humanos del cuerpo conforma un nuevo estatuto de sus funciones en la imagen, podría verse también en la obra de Alejandro Sáenz un epicentro del cruce monstruoso entre la carne y la tecnología (¿la Nueva Carne?, ¿esa mutación inevitable predicada en la primera parte de la obra de David Cronenberg, con *Videodrome* como declaración de principios? De seguro que no, aquí va por otro lado; pero la contaminación tecnológica no deja de establecer al menos un paralelo posible en esta pérdida de lo humano por la intervención maquinística). La importancia de la tecnología aplicada, aquí, se revela como eje en su incidencia sobre los modos de representación. Toda la puesta en forma, íntegramente, está pensada en función de las posibilidades del artefacto utilizado, y particularmente en su obra vista de forma cronológica, transitando ésta desde el video analógico hasta el digital, desde principios de la década del 90 hasta la actualidad.

En la obra de Sáenz, el cuerpo se ha transformado en un elemento pictórico que, aunque distorsionado, asegura la presencia (y el afecto) de lo humano en una construcción digital desmesurada y compleja en extremo. Sobre un cuadro compuesto al detalle, en una línea expresiva que atraviesa desde la pintura clásica hasta la construcción digital, el cuerpo deviene en pura forma, dato cromático, trama y ritmo. Pero esta pérdida relativa de las fisonomías naturales no excluye generalmente la irrupción violenta del cuerpo en sus avatares cotidianos. Así, en *El juego de la herencia* (2002), el relato avanza entre puestas en escena cinematográficas (en el sentido clásico del término) y secuencias de absoluta construcción numérica, en una sucesión arrebatada que le debe más al caótico *zapping* televisivo que a las estructuras narrativas; y en *Grunli* (2006/2007), el retrato colectivo (¿documental?) de los habitúes de un bar berlinés oscila permanentemente entre la desfiguración tecnológica y el registro casero de estos personajes

en sus actividades (infra)ordinarias. En *Filtraciones* (1999), por el contrario, la pérdida es casi absoluta. Casi nada queda aquí de las fisonomías naturalistas, el cuerpo es apenas un espectro irreconocible en un entramado puramente mental, una forma más entre los devaneos temporales de una pantalla-cerebro en trance.

Filtraciones podría verse entonces, en algunos aspectos, como su propuesta más extrema y lograda. La anécdota en sí misma sería por demás de sencilla, un hombre se muda (¿el mismo Sáenz?) y observa (filma) por última vez la casa que abandona. Se detiene en objetos y espacios. Lo habitualmente intrascendente (cada objeto, cada rincón de una casa) es corroído por la pérdida inminente para convertirse en algo mayor, un punto de apertura hacia circuitos temporales que se anudan y se despliegan estipulados por la lógica inasible de quien los ha "vivido". Desde allí, la desmesura estilística de esta obra abre infinidad de circuitos temporales que configuran una memoria personal donde diversas capas de tiempo conviven en pantalla. Un video sobre la memoria (nunca sobre una particular historia personal), sobre la posibilidad de representarla en un entramado complejo donde la imagen manipulada cede permanentemente ante el peso de lo abstracto. La voz en *off* también se altera. Toda referencia al hecho concreto se pierde en ese magma de signos perturbados por un devenir temporal inasible. Un tiempo interno a quien observa lo que abandona, a quien se deja llevar por recuerdos que no se actualizan como lo harían en la forma estándar de un *flashback*, sino que se interpelan en un entramado donde la cronología ha sido reemplazada por el flujo de conciencia en presente. Por el pensamiento. Por el devenir algo lúdico de las asociaciones íntimas. Aquí la forma de aquella pantalla-cerebro ha tomado una fisonomía casi definitiva. Sin abandonar los procedimientos narrativos, la manipulación y la pura creación digital asimilan otras propuestas y le confieren un nuevo estatuto. Y el cuerpo, sumido en este entramado de pura imagen mental, declara la pérdida de control sobre el relato (sus acciones ya no importan, no determinan nada). La violencia ejercida sobre él por el aparato tecnológico lo borra y lo recrea en un mismo movimiento de tachado y escritura. Se ha vuelto, definitivamente, otro dato rítmico y cromático de la imagen, un componente que no es portador ya de sus rasgos de humanidad, ya que ésta sólo se presenta aquí en las formas elusivas de la memoria que enhebran el relato. El cuerpo de los rituales cotidianos, de modo definitivo, ha sido precipitado a su pérdida para acceder a otras potencias tan humanas como tecnológicas.

Finalmente, si la puesta en forma de estas estructuras narrativas implica de algún modo un tipo de violencia, es sólo una violencia visual ejercida sobre el cuerpo representado que transita hacia su pérdida. Hacia el borramiento. Hacia la ruina. Pero es una violencia que no transgrede el lado seguro del aparato. La ficción narrativa siempre, inevitablemente, se ubica en ese terreno seguro, no puede (ni quiere, obviamente) superarlo, ya que parte siempre de ese pacto previo entre quien filma y quien es filmado. Pero si quisiera hacerlo, esto implicaría sacrificar parte de su esencia ficcionalizante, entrar en otro terreno incierto, como Abbas Kiarostami en su film cumbre, *Close-Up*, donde documento y ficción se enlazan hasta una indefinición que hace trastabillar al espectador; pero eso, desde ya, pertenece a otra historia.

¿Video argentino? (a modo de cierre)

Podría finalmente hablarse aquí (en el último apartado) de las notables obras de Sebastián Díaz Morales, pero ¿estaríamos hablando aún de video argentino? Díaz Morales, nacido en Comodoro Rivadavia, vive en Holanda, y sus videos han sido producidos en Sudáfrica, Indonesia o México. Esta admirable obra transnacional, o transterritorial, pone igualmente en tela de juicio esta otra noción de la pertenencia artística a un determinado territorio. ¿De qué hablamos

entonces aquí al hablar sobre la inscripción del cuerpo en el "video argentino"? ¿Qué sería el video argentino? ¿Qué pasa entonces con Iván Marino y Marcello Mercado, que también han desarrollado parte de su obra en el exterior?[2] Otro punto tal vez para repensar. Pero, más allá de toda discusión al respecto, y de la obvia contaminación formal en un mundo globalizado, habría algo innegable: participamos de una historia común marcada permanentemente por la violencia en todas sus formas posibles. Una violencia que es igual a todas pero que también es diferente, y por una razón simple: la sufrimos en nuestra propia carne, en nuestros propios cuerpos. En estos cuerpos que, indefectiblemente, se inscriben y dejan marcas en una producción de video tan heterogénea como particular y discutible.

De eso, nada más, es de lo que aquí se ha hablado, estableciendo un eje posible entre algunas obras y algunos autores que esbozan puntos de inflexión y desarrollo en lo que respecta a la inserción reflexiva del cuerpo en la forma-video pensada desde la Argentina.

2. Iván Marino y Marcello Mercado, de algún modo, han seguido desarrollando en el exterior (España y Alemania, respectivamente) formas discursivas y temáticas que ya tenían bases en su producción argentina. Sebastián Díaz Morales, por el contrario, pone en forma construcciones virtuosas que escapan a los rasgos aquí desarrollados, componiendo una mirada urbana transterritorial, errante, marcada por la no pertenencia y la extranjeridad.

Perón. Sinfonía del Sentimiento, Leonardo Favio, Argentina, 1995-1999.

Imagen video y arte de la memoria

> Eduardo A. Russo

Aspectos de un arte de la memoria…

Intentaremos aquí preguntarnos por la localización y operaciones de la imagen video en un territorio que no por recorrido resulta menos incógnito, el de la memoria. Nuestra intención será indagar, en conexión con algunas piezas decisivas en el videoarte argentino, sobre las posibilidades de un trabajo distintivo de la imagen video en cuanto al ejercicio de un arte de la memoria, trabajo que, por otra parte, la sitúa en un entramado que será preciso incluir en nuestro examen, ajeno a la persecución de cualquier tipo de esencialidad, o aun de especificidad, en lo que designamos como video, zona que advertimos más bien como encrucijada, como nudo crucial entre las prácticas de las artes audiovisuales contemporáneas.

¿Qué es la memoria? Escapa a los límites de este artículo el brindar una definición sucinta de un concepto complejo y tendiente sólo a la elucidación provisoria, pues ante cada intento de circunscripción quedaría, en ese mismo acto, simultáneamente esclarecido en algún aspecto y oculto en otros. Una opción sería, un tanto a la manera escolar, pensar la memoria en términos de facultad psíquica, tal como se la presentaba en los manuales escolares de psicología. Remitir a una facultad, como es usual, implica que la cuestión permanezca en el mayor grado de opacidad, de acuerdo con su carácter originario. Otra manera de concebirla, acaso un poco más actualizada, es la de considerar la memoria como una forma de trabajo. Se trata, en ese sentido, del trabajo de ciertos sujetos, sean éstos individuales o colectivos. Pero resulta que la memoria es algo que desborda las operaciones de sujetos. Es también, desde que la tecnología comenzó su tarea de modificación del mundo, un atributo propio de los objetos. Más elaborado y operativo, también lo será de las máquinas. La pantalla en la que escribimos este texto tiene dimensiones rectangulares heredadas del número áureo que guió u obsesionó a tantos artistas del Renacimiento, y ostenta en este momento como fondo de pantalla una ilustración de las series de Fibonacci que recuerdan su estirpe cada vez que se deja ver su escritorio virtual. Signo de una memoria de las máquinas. Bernard Stiegler ha elaborado extensas argumentaciones a partir de la comprensión de los efectos de esta memoria maquínica en sus trabajos, especialmente en los de la serie *La técnica y el tiempo*. Repasémoslo de modo sucinto: del mismo modo en que existe una memoria genética, que pasa de una criatura a otra a lo largo de generaciones, hay también otra memoria de tipo biográfico y social, que trabaja en un plano psíquico individual y en las matrices de intercambio simbólico. Pero no acaba allí el ámbito de la memoria: tanto dentro de las comunidades como entre ellas, encontramos también una memoria de tipo técnico que reposa en el mismo diseño y funcionamiento de objetos, herramientas y máquinas.

La memoria técnica es de carácter vestigial, y puede advertirse en las más simples herramientas del paleolítico, en tanto tengamos la pericia necesaria para su lectura. Por cierto, también es observable en la tradición de las imágenes técnicas, tanto en sus manifestaciones gráficas estáticas como las dinámicas, en sus determinaciones fotográficas como electrónicas o digitales. En los monitores televisivos de los años 60 y 70 se apreciaba aún de modo llamativo

su genealogía de burbuja modificada, heredera del circular tubo de rayos catódicos inventado por Ferdinand Braun en 1897, que fue a su vez modelado bajo el paradigma del visor de un catalejo o largavistas.

No debería extrañar que, desde hace buen tiempo, aludamos cotidianamente, sin que nos llame la atención, a la presencia de la memoria en las máquinas, desde el momento en que las computadoras ya nos han acostumbrado durante varias décadas a considerar la memoria como un asunto común en términos de hardware y software. Discos rígidos y memorias RAM, por citar las dimensiones más evidentes, anotician de las vicisitudes de ciertos tipos de memoria a los que los usuarios están por lo común atentos por las urgencias del *upgrade* cada vez más frecuentes.

Las tecnologías con las que las artes audiovisuales se han hecho posibles han explorado a su modo distintos aspectos de la memoria, tanto como actividad humana como bajo la modalidad de potencia de la máquina. Distintas comunidades académicas de historiadores lo han venido percibiendo hace ya un par de generaciones: el cine es el medio artístico que, a lo largo del siglo XX, más consecuentemente ha destilado esta conexión con la memoria. Acaso por su arraigo fundacional en la fijación fotográfica de la imagen, o por su inclinación predominante –en tanto arte de masas– al cumplimento de las demandas de una función narrativa, esto es, como testigo visual y narrador institucional, el cine ha logrado hacer de las películas no sólo objetos de memoria, sino también oportunidad de reflexión sobre la memoria misma. Y lo ha hecho de un modo que abarca, por otra parte, tanto sus usos masivos más extendidos como muchas de las experiencias más radicales en términos de vanguardia y experimentalismo. Siendo desde sus mismos inicios un medio de registro, preservación y restitución de fragmentos de tiempo visibles, en los films la memoria se ha desplegado muy particularmente en su dimensión de trabajo en marcha, lo que podemos apreciar de modo evidente en el terreno de lo que conocemos como cine de ficción.

¿Con qué materia está puesta en escena la memoria del cine? ¿Está configurada con imágenes, con palabras, o más bien con algo que se teje con y entre ellas, de una manera intersticial? Desde su mismo arranque, mostrar y ocultar, campo y fuera de campo son las dos caras de la moneda con que el cine ha presentado su verdad en el ámbito de las representaciones de una época.

Jacques Rancière, entre historia y filosofía, entre estética y política, nos ha sugerido en *La fábula cinematográfica* una idea sobre la materia con que está hecha la memoria aquí implicada, indicando que antes de consistir en hechos o de documentos, lo que allí se evidencia depende más bien del trabajo de conceptos. La memoria será obtenida, en ese sentido, a partir de un cierto ordenamiento de los signos. No son signos plenos; no es raro que se presenten reducidos a meros rastros semiocultos, bien podremos advertir la repentina aparición de algunos monumentos, o incluso sólo fragmentos de ellos. Toda lectura tendrá su dosis de aventura del sentido, de apuesta inventiva en la que el indagador debe arriesgar la hipótesis tanto sobre lo que enfrenta como presencia como sobre aquello que falta, y en esa dinámica puede construir el sentido posible.

Como interjuego de presencias y ausencias, el cine lleva a cabo un trabajo de resistencia contra las ilusiones de plenitud en la inadecuadamente llamada "cultura de la imagen", con su sobreflujo de información visual y su presunción de poder mostrarlo todo, de convertir todo en información. Lo hace a partir de su misma materia prima, que consiste en la proyección sobre una pantalla de aquello que puede ser definido como memoria visible y concretizada, puesta en acto. Rancière aclara: "La memoria debe constituirse tanto contra la ausencia de datos como contra la sobreabundancia de la información. Debe construirse como relación entre datos, testimonios de hechos y rastros de acciones".[1] Se trata, de ese modo, de un tipo particular

1. Rancière, Jacques, *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 182.

de construcción donde la estructura es más decisiva que la cualidad de las partes componentes. Y el autor evoca la característica de dicha estructura de modo que no deja lugar a equívoco: la memoria, nos indica, no es otra cosa que una obra de ficción.

En su indagación sobre las articulaciones entre cine y memoria posibilitadas por las políticas de la imagen video en Marker y Godard, Rancière ha propuesto que el trabajo a encarar no es otro que el de hacer ficción de otro modo. Modos que podrán adquirir un sentido inverso en uno u otro autor. En Godard, pensando y exaltando a la vez el reino de las sombras erigido por el cine, en su extensión hacia al menos dos mil años de cultura de las imágenes ("el cine, como el cristianismo..."). En Marker, enfatizando las posibilidades de ensamble y desviación hacia formas mutantes de la imagen, hacia nuevas posibilidades de montaje entre imagen y palabra, de conceptos en imágenes y de imágenes en los conceptos. Hay algo vital en la propuesta markeriana de sus siempre renovados juegos del lenguaje, sean verbales, videográficos o digitales, esbozando algo nuevo justo en los intersticios de sus partes componentes, dejando a la vez constancia de la heterogeneidad y abriendo la posibilidad de reinvención en una permanente *ars combinatoria* que no rehúye el estatuto propio del *bricolage*. Concluye Rancière: "Si no se puede dejar constancia de la historia sin la construcción de una ficción heterogénea es porque la historia misma está hecha de tiempos heterogéneos, de anacronismos".[2]

La construcción propia de la memoria, nos informa el autor, debe distinguirse del trabajo de la información. Este último sólo opera en su beneficio, apuntalando una situación que no es otra que la de la creación de un presente continuo, tal como lo plantea de modo sintomático el discurso televisivo. Siempre urgente, generador de alertas sobre lo que pasa aunque más no sea para avisar que no pasa nada, en un contacto que se pretende permanente. Indudablemente la memoria de la que aquí nos estamos ocupando está en tensión fundamental con esa máquina productora de presente perpetuo, a partir de la promesa permanente de una información omniabarcativa.

El modelo a seguir en la reducción televisual de la imagen electrónica es el de una urgencia ansiógena, el impulso hacia el consumo de efectos de actualidad continua. La imagen retorna sólo para informar nuevamente lo que pasa a cada momento, que responde a patrones tanto perceptivos como referidos al capital que comanda el medio. Todo a ritmo acelerado, cuasi maníaco, de la cháchara veloz y del plano breve, con inclinación a lo frenético tanto en el movimiento de cámara como en la edición relampagueante. Esto no indica que ese discurso no se proponga construir un pasado a su medida. Podrá ocuparse de un pasado, pero éste siempre será estigmatizado como un tiempo devaluado, en todo caso a ser mostrado por lo que puede implicar en tanto amenaza para la seguridad del presente. Cotejado con el presente, ese pasado deberá estar caracterizado como un ámbito irremediablemente dudoso e inestable, empalidecido por la andanada permanente de lo propuesto como "la realidad", que exige más bien un ponerse al día, o más aún, anticipar lo que viene a continuación. En todo caso, el pasado será traído a la pantalla como otro tema más para la prolongación de la cháchara presente. El audiovisual regulado por la ideología de la institución televisiva aspira, en todo caso, a proponer una memoria volátil, signada por la servidumbre hacia la aceleración de un presente que se promete toda excitación. La memoria a la que aquí estamos haciendo referencia es exactamente el negativo de lo que estamos caracterizando. Hasta aquí, cierto pensamiento binario podría inclinarnos a pensar que si el cine se ocupa del cultivo de una particular forma de memoria, la imagen electrónica opera en sentido contrario, como una maquinaria provocadora de un borramiento del pasado. A un arte de la memoria, un arte del olvido. Pero como suele suceder, las cosas son bastante más complejas.

2. *Ibid.*, p. 183.

No implica caer en un determinismo tecnológico el recordar que, hace más de medio siglo, la imagen televisiva comenzó a contar con la posibilidad de su almacenamiento videográfico. Pesado, imperfecto, para cubrir las necesidades de una *broadcasting* pero, al fin y al cabo, operativo, el sistema de VTR (*Video Tape Recorder*) desarrollado en los Estados Unidos por la empresa AMPEX fue el primero, fabricado en serie hacia 1956, de toda una línea de artefactos que una década más tarde ya contaba con los primeros artistas que hacían uso de sistemas más livianos e independientes, como el legendario *Portapack* de Sony. De allí en más, videoarte, videoactivismo, diversas formas de intervención empezaron a servirse de esa memoria fijada en el desvío de pequeñas partículas magnéticas dispuestas en capa sobre una cinta, para comenzar una nueva aventura de la imagen, o continuar algunas de las anteriores (la del cine militante, la del film experimental o de vanguardia) por otros medios.

El mismo título *La fábula cinematográfica* indica que allí Rancière se ocupa de cine. No obstante, es extremadamente sugestivo que en su sección final, al abordar ciertas obras extremas de las artes audiovisuales de las últimas décadas, cuyo objeto mismo es la reflexión sobre el siglo del cine, la imagen video aparezca como huésped tan inesperado como fundamental en el volumen. Cabe sospechar, incluso trascendiendo las preocupaciones manifiestas del autor. En sus últimos dos capítulos, al analizar *Le Tombeau d'Alexandre*, de Chris Marker, y las *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard, Rancière elige privilegiar el objeto de ambas piezas, que no es otro que la memoria del cine en indisoluble relación con la memoria del siglo XX. En el caso de Marker, a partir de la figura inclasificable de Alexander Medvedkin y su utopía cinematográfica como "último bolchevique". En Godard, el intento por pensar el cine en sus historias: el cine en la historia y la historia del cine. En ambos late aquella consigna alguna vez esbozada por el mismo J.-L.G.: el video piensa lo que el cine crea. Rancière se detiene a pensar lo que el cine crea. Aquí nos importa más indagar el contracampo de su intelección, el que refiere al modo en que el video piensa, y lleva a cabo, por sus propios medios, un trabajo de la memoria que tiene sus particularidades potenciadas por su forma de presencia y operación electrónica. Para ello puede sernos de utilidad reparar en un texto no demasiado citado de Vilém Flusser, publicado en la última etapa de su vida. En ese breve artículo, con su acostumbrada perspectiva entre antropológica y fenomenológica, que articulaba el pensamiento sobre medios y artes con preocupaciones de orden mucho más abarcativo, Flusser se preguntaba por los contornos tanto humanos como técnológicos de eso que conocemos como memoria, enfocando particularmente lo que sucede con esta capacidad cuando se establece en los aparatos creados a partir de las disponibilidades abiertas por la electrónica. Escribe al respecto:

> El evento realmente revolucionario es el hecho de que la memoria electrónica nos provee de una distancia crítica con referencia a nuestra capacidad de adquirir, almacenar y transmitir información: lo que acostumbramos a llamar espíritu. Nuestra praxis (manipulaciones) con la memoria electrónica nos fuerza a admitir que la memoria no es una cosa sino un proceso, sea que ese proceso involucre un hardware o nuestros cuerpos.[3]

Flusser, en una operación característica de sus últimos trabajos, intenta borrar las fronteras entre ciertos ámbitos que la modernidad se había empeñado en separar, como naturaleza y cultura, imagen y concepto. Pero aquí se trata muy especialmente de aquellas delimitaciones planteadas entre los sujetos particulares concebidos como unidades autónomas: "Nuestra praxis

3. Flusser, Vilém, "On Memory (Electronic or Otherwise)", en *Leonardo*, vol., 23, nº 4, MIT Press, 1990, p. 399.

con las memorias electrónicas nos fuerza a admitir que lo que cada uno de nosotros llama 'yo' es un nudo de relaciones que, cuando se desanuda, revela que no tiene ningún gancho en el que esas relaciones deban colgarse (como la cebolla proverbial)".[4]

Para Flusser el nacimiento de una conciencia de lo intersubjetivo es inevitable en el marco de las interconexiones propuestas por el crecimiento de los efectos de la memoria electrónica. Caída de los compartimientos estancos, de las definiciones territoriales de los *media*; sin utilizar aún el término, un fenómeno de contaminación y convergencia es avizorado en ese texto pionero. Poco más tarde Raymond Bellour, otro autor fundamental para entender la imagen electrónica, agregará nuevos elementos para comprender la forma en que opera en el entramado de las imágenes contemporáneas. Su dimensión intermedia, en distintos sentidos, habilita a las creaciones video para operar como estrategias de conexión, posibilitando de un modo inédito el perseverar en esas construcciones que Rancière analiza minuciosamente en el cine, pero que aquí se prolongan y renuevan de otro modo. Incluso religando órdenes que habían sido crecientemente separados durante varias centurias, como los del arte y la ciencia. Una zona que, no obstante su presunta opacidad, tiende conexiones inesperadas.

Lejos de abonar aquí cualquier discurso sobre la especificidad de la imagen video, es preciso indicar que un dato destacable remite a su utilización como material impuro, producto de una disponibilidad transicional. Como Bellour afirmó en su célebre ensayo *La doble hélice*, el video es *esa mancha*. Una zona intermedia que hace interferencia entre órdenes de los cuales se compone ese régimen visual que bautiza con la feliz figura de la doble hélice, como aquella de la estructura del ADN. Leamos a Bellour:

> [La doble hélice] rinde homenaje a la extensión de la naturaleza entrevista por la ciencia (de donde hoy nos viene la presión). Esto implica sobre todo señalar hasta qué punto están ligadas esas dos grandes modalidades a voluntad de las cuales la analogía se encuentra constantemente amenazada y retrabajada. La primera modalidad toca a la imagen fotográfica, la manera por la cual el mundo, los objetos y los cuerpos y rostros definidos (siempre por una parte, y más o menos) por referencia a la visión natural hacen a un cierto estado fijado de la visión natural, que implica semejanza y reconocimiento. La segunda modalidad toca a la analogía propia a la reproducción del movimiento.[5]

Fijeza y movimiento, reconocimiento en lo estático y vértigo del dinamismo. Entre esos poderes se establece lo que puede designarse como la mancha video. Respecto de la nitidez de bordes duros de la imagen cinematográfica, provoca una interferencia, implanta un signo de interrogación sobre la imagen, especialmente en cuanto a su potencial figurativo. Su establecimiento presentó para muchos la posibilidad de construir una figuración posible a partir de una pérdida permanente. Ese carácter temprano en cuanto a su *low definition* le permitió a Marshall McLuhan, delirante o lúcido, elaborar toda una serie de consecuencias táctiles derivadas de la baja resolución televisiva y videográfica disponible en los 60 y desplegadas en su *La comprensión de los medios*. Prosigue Bellour:

> El video es esa mancha. Sin duda frecuentemente demasiado visible. Pero indeleble, y rica en cuanto a un abanico de cualidades a voluntad de las cuales una técnica es muy rápidamente

4. *Ibid.*

5. Bellour, Raymond, "La Double hélice", en VV.AA., *Passages de l'image*, Paris, Centre Pompidou, 1990, p. 41.

> transformada en arte. Su paradoja habrá sido la de tomar a la analogía entre unas tenazas: de un lado redobla la potencia, del otro, la arruina. El video extiende directamente, en efecto, la analogía del movimiento en el tiempo: tiempo real, instantáneo, que dobla y desborda el tiempo diferido del film, del cual el video de vigilancia ofrece la imagen más atroz y depurada [...] Por un lado, ella está ligada por naturaleza a la televisión, es decir, a la instancia de difusión de todas las imágenes; por el otro, al videoarte como nueva forma de la utopía o al menos de la diferencia del arte. Pero la imagen video queda ligada, precisamente por sus metamorfosis digitales, a esta analogía del mundo que ella hace pasar "fuera de sus goznes".[6]

No por conocido el proceso es menos cierto. Lo que algunos percibieron como limitación técnica fue en realidad el margen de libertad para ejercer una política desviacionista respecto de los programas (técnicos y sociales) asignados para la imagen video. De la cultura de la vigilancia, la información o la instrucción dentro de cuerpos sociales bajo control, la mancha video esparció su presencia hacia posibilidades inéditas. No fue el aceite que hace más fluida la marcha de la maquinaria, sino esa arena que complica la máquina y puede hacer tambalear todo, aunque en las manos sea una inocente presencia que se escurre entre los dedos. Posición incómoda, pero innegablemente ligada a una función de apertura que, entre otros campos, afecta el de la memoria.

... en algunos videos argentinos

Atendamos a tres instancias, tres niveles de irrupción en el videoarte argentino de distintas formas de un *ars memorandi*. Desde una presencia matérica, pasando por la reflexión videográfica por esos fantasmas cinematográficos a medida de los cuales los sentimientos han insistido largamente en moldearse, con sus logros parciales y sus desencuentros, hasta arribar al que es tal vez el trabajo más exhaustivo –e inesperado– surgido durante la década anterior en nuestro medio, en cuanto a la articulación entre imagen electrónica y memoria, sea biográfica o colectiva. Vamos a ellas:

a. *Heliografía*, de Claudio Caldini. Desde hace largo tiempo, Caldini cultiva una de las obras más consecuentes y recónditas que han brindado el cine experimental y el arte video en la Argentina. Su producción, inseparable de una condición de tránsito permanente, conserva hasta hoy algunos elementos que lo hacen sostenedor de la materialidad de los soportes fílmicos, muy especialmente los de pequeño formato, tan resistidos por algunos por sus presuntas limitaciones como defendidos por otros (Caldini entre ellos) por el excepcional margen de libertad que ofrecen en su disponibilidad y perspectivas de manipulación.

El arte de Caldini es experimental por su búsqueda metódica y su congruencia, en la que la indagación estética es a la vez empresa de conocimiento. Un conocimiento por las imágenes en sus diferentes estados, incluso al borde de la disolución en un más acá de las formas, accediendo a una exploración en el estatuto de los materiales con los que una obra adviene. Sus producciones insisten en hibridaciones que pueden aspirar a la fusión gozosa o que nacen de alguna operación extrema. Y tanto como las hibridaciones, las metamorfosis son afines a su universo, como indicando que esos estados de la imagen, esos procesos en marcha derivan tanto del trabajo humano como de cierto movimiento de pulsación cósmica.

6. *Ibid*, p. 42.

Muchos de los procedimientos de Caldini participan del carácter de un trabajo de orfebre. En *Vadi-Samvadi*, un memorable film súper 8 que posee dos versiones, una de 1976 y otra de 1981, el propio artista pone en marcha un pequeño motor de explosión, y los ciclos del artefacto comienzan a resonar en un entorno poblado de plantas que se animan con ese movimiento, como para participar de una comunión inesperada entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y las máquinas (motor, cámara) que emprenden una danza inaudita. Pero tal vez sea en *Heliografía* (1993), con su paseo luminoso y cíclico en el que se adivina la aspiración a una salida del tiempo que todo lo desgasta y corrompe, donde encontramos un *ars memorandi* postulado en video, en un estado fundante. De nuevo, en un plano más cercano e inicial que el propio de la imagen acabada.

Leemos en algún párrafo dedicado a Caldini que para él, como para Merleau-Ponty, toda técnica es una técnica del cuerpo. En *Heliografía* el sol que ilumina el camino y la selva circundante, el cuerpo del cineasta-ciclista, los indicios dejados por la sombra de los aparatos (aquí bicicleta y cámara) emprenden un intento de recuperación a dos puntas, con las armas insólitamente combinadas del registro fílmico en súper 8 con el procesamiento en video analógico. La fijeza de la foto se tensiona frente a la movilidad permanente de una imagen que parece resistir a su consumación plena como algo acabado. No se trata tanto de imágenes moviéndose como haciéndose. El espectador de *Heliografía* las vive gozosamente, entre pasado y presente: la luz, la sombra y la tierra colorada remiten a una memoria del cuerpo (como esa que sirve para andar en bicicleta, para usar la cámara) y también a una memoria íntima de las sensaciones, al borde de lo sinestésico en cuanto a la contaminación de los sentidos, y lo cinestésico en un plano fundacional, como en aquellas experiencias pioneras, precinematográficas, de un Muybridge o un Marey. Caldini pone a punto en este trabajo un verdadero laboratorio fisiológico de su memoria videográfica del cuerpo.

Revivir lo registrado por el cine, reflexionarlo mediante su reescritura video. Análisis y síntesis, sujeto y objeto. Un horizonte de fusión, fenomenológico o incluso metafísico.

Otra vez *Vadi-Samvadi*, esos movimientos tonales complementarios de la música cósmica de la India, pero obtenidos en este video híbrido mediante la fricción y el diálogo de dos imágenes técnicas recreadas por una operación artística. *Heliografía* es un ensayo sobre una luz que el video busca atrapar y convertir en recuerdo activo.

b. *La progresión de las catástrofes*, de Gustavo Galuppo. En *La progresión de las catástrofes* (2004), Gustavo Galuppo confronta los lazos amorosos presentes de una pareja (hipotéticamente) existente con los fantasmas que el cine busca alojar en la memoria de sus espectadores. En un polémico ensayo sobre la decadencia de la cinefilia, Susan Sontag se preguntaba por el posible ocaso de la pasión regulada por el cinematógrafo durante los 90. Con nostalgia, recordaba los años juveniles en que su generación aprendía a maniobrar en el *ars amandi* auxiliada por los films. Cómo peinarse y vestirse, cómo encarar una conquista o superar una reyerta de parejas. Cosas de otro tiempo, percibidas ya desde ese entonces como desde el otro lado de una grieta creciente. Galuppo extiende en su video, reflexivo y consciente de una pérdida definitiva, algo que es más que una grieta, y cuya separación se acerca a la de aquello dividido por una abertura que tiene mucho de abismo. Dos estados de la imagen, fílmico y electrónico, se confrontan con puentes fugaces tendidos por la palabra. No llegan a hacer escena, o la escena –especialmente esa apasionada y fundante, que es la del arrebato amoroso entre John Wayne y Maureen O'Hara en *The Quiet Man*, de John Ford– es sólo orquestada para ser testimonio de una ausencia. Como también evocan esa carencia definitiva las imágenes de films familiares, que tienen un vínculo íntimo entre el cine clásico de ficción y la intimidad de la película hogareña, desde el momento

en que de un modo u otro ponen en escena seres queridos. ¿Dónde está la ficción, dónde el registro de lo real? Los regímenes se entremezclan y el video actualiza la imagen de archivo, interviene en ella literalmente arrojando luz entre las sombras del pasado. Memoria privada, memoria colectiva. Los moldeos recíprocos son examinados a través de un barrido electrónico que revisa y vuelve a tejer los vestigios del pasado en una trama actual. Se trata aquí, ni más ni menos, de los efectos del amor pasado sobre las relaciones presentes. Y aunque la memoria electrónica propia de la imagen video es más lábil que la de la foto y el cine (Flusser consideraba esta cualidad todo un éxito en tanto es una memoria más exitosamente borrable que la fotoquímica y, por ende, adecuada para poder dar forma, eventualmente, a un arte del olvido), aquí participa de una curiosa maniobra de resistencia. Si bien la función de archivo amenaza con ser falible, ello hace que el trabajo quede en un rango más expuesto, convirtiéndose en objeto mismo del video. Ver *La progresión de las catástrofes* consiste en asistir al examen meditativo de un trabajo en marcha, con lo infructuoso estrechamente imbricado en la obtención de resultados. Con preguntas cuyo sostén parece más importante que la obtención de respuestas, tal como ocurre en un ensayo. Aquí la posibilidad de una puesta en escena cede ante la opción por una puesta en página que deriva en una verdadera escritura-video de la cual participan, por partes iguales, imágenes representativas, formas no figurativas y escritos en pantalla, arquitecturados en una combinatoria dinámica que busca (y logra) hacer operar a la vez el pensamiento y el sentimiento, la seducción y la distancia necesaria para la reflexión en el acto mismo de presenciar el video. Si de memoria se trata, sin duda ésta es una memoria *activada* por un trabajo en tiempo presente, una reflexión sobre los distintos modos de inscripción del sentimiento en –y a través de– una pantalla.

c. *Perón, sinfonía del sentimiento*, de Leonardo Favio. Aunque la idea original comenzó a cobrar forma hacia 1994, *Perón, sinfonía del sentimiento* fue realizado entre 1995 y 1999, y puede señalarse que ha sido la obra de un artista solitario, en varios sentidos. Como documental de presentación videográfica, pero estructurado como una pieza híbrida a partir de imágenes pictóricas, piezas gráficas, fotografías, imágenes cinematográficas y digitales, *Perón, sinfonía del sentimiento* es tal vez el video que más lejos ha llevado en la Argentina la capacidad de hibridación de imágenes extrayendo de ellas sentidos fuertes, efectos de metáfora tan arrolladores como la potencia de su dimensión narrativa. Indudablemente, una arquitectura musical parece entrar en juego en el monumental trabajo de Favio, y conscientemente, como se detecta en su mismo título. Más aún que en los esfuerzos de un Fernando Solanas durante los años 80, en el sentido de fundar un nuevo género con elementos cinematográficos, teatrales y musicales para dar cuenta de sus concepciones estético-políticas (especialmente en *Tangos, El exilio de Gardel* y *Sur*), aquí se trata no sólo de redefinir géneros sino formas artísticas y posibilidades mediáticas. El interjuego de imágenes, voces, música, sonido y grafismos es en *Perón...* oportunidad para retrabajar lo icónico para elevarlo al rango de emblemas, en cuanto al contacto visual, y *leitmotiv*, en lo que toca a su cercanía con la música.

Con 5 horas 45 minutos de duración, nunca estrenado en salas comerciales pero sí emitido por televisión y disponible en soporte VHS para su venta en puestos de diarios y revistas, en una edición propuesta por el periódico *Crónica*, ha sido también un caso curioso en cuanto a su recepción. Imposible calcular cuántos espectadores habrá tenido hasta el momento, ya que además pudo verse en locales políticos, sindicatos e instituciones de diverso tipo, constituyéndose en un caso único para su época. Casi un extraño, magnífico anacronismo.

Favio relata y analiza, en una operación que lleva esas dos funciones simultáneamente, la historia argentina entre 1914 y 1974, junto el itinerario del peronismo desde el ascenso de su líder hasta su muerte, en el último de los años citados.

La narración de Martín Andrade, en un tono resonante que brinda al relato tanto matices épicos como trágicos, contrapuntea en algunos de los pasajes más dramáticos –los relativos a la enfermedad de Eva Perón– con otra voz, la de Eduardo Fulguez, encargada de la lectura de partes médicos. Junto a ellos, las intervenciones verbales del mismo Perón van delineando un relato que curiosamente parece cerrarse sobre sí mismo: la historia del peronismo como ocurrida en otro lugar, especialmente extraña a la década que vio crecer el proyecto, todo un aerolito del arte audiovisual, en combustión obligada dentro del escenario de la década menemista.

Entre los *leitmotives* recurrentes del trabajo de Favio se destaca esa figura mayor en el video que supo ser la esfera, cristalización de la pantalla y contenedor privilegiado de representaciones condensadas como en una cápsula de espacio-tiempo. Recordemos, por ejemplo, con qué insistencia la configuración esférica insistía en esos casos extremos del arte video que fueron *Planetópolis*, de Gianni Toti, o *Video Void*, de David Larcher: en el primero corporizando una utopía videográfica global, en el segundo condensando una trayectoria íntegra de las formas posibles de la imagen electrónica y la eventual derivación en escritura del trazo video. En *Perón...*, los efectos de superficie y la inscripción que tiende a esa concentración en una esfera –que es lugar privilegiado de una memoria que se expande en relatos y razones– pueden tomar tanto las dimensiones de un congreso nacional contenido por el puño del pueblo trabajador como ser el ojo muerto de un fusilado de la resistencia peronista en cuya córnea inmóvil se refleja el sobrevuelo de los buitres del imperio.

En un bello texto sobre el arte de la memoria, esa disciplina hoy exótica pero de particular despliegue y popularidad en torno al Renacimiento, el historiador de la filosofía Paolo Rossi examinaba el funcionamiento de distintas metodologías para ordenar sistemas de imágenes que, archivados en la memoria individual, permitían a sus cultores verdaderas proezas de organización y reserva de todo un universo entre imaginario y simbólico, cargado de sentido y siempre dispuesto a la evocación inmediata. Si bien su tradición se remonta a la antigüedad latina, en el siglo XV la disciplina llegó a un apogeo que tuvo consecuencias en los siglos posteriores, para sólo apagarse lentamente en el XVIII, precisamente en los tiempos en que las aspiraciones de la Enciclopedia pasaron al papel esas hoy casi inimaginables construcciones mentales, donde los espacios imaginarios eran planteados como papel, y las imágenes como una forma de escritura, todo con el objeto de organizar y recordar hasta límites asombrosos para una mente humana. En palacios o avenidas mentales, distintos objetos eran dispuestos por los artistas de la memoria para operar como signos de aquello a rememorar. Y entre lo disponible, las divisas, los emblemas y las pinturas eran objetos privilegiados.[7]

Como aquellos viejos y expertos artistas y teóricos de la memoria que fueron Pedro de Ravenna y Pedro Tomai, pero esta vez ayudado de sus archivos audiovisuales y su computadora, Favio apela una vez más al poder evocativo de imágenes de sentido altamente concentrado para puntuar las inflexiones de su historia argentina durante las décadas citadas. Eva Perón y una paloma en vuelo, la Casa Rosada plantada en medio de una pampa sometida a un régimen feudal, los cromos de difusión masiva durante el peronismo y la simbología justicialista, los grabados y dibujos de Ricardo Carpani, entre otros. Todos se entrelazan contribuyendo a una revisión y revitalización que logra reactivar el imaginario del peronismo no sólo con las evidencias visibles propias del documental, o con el masajeo de la propaganda de masas, sino con una evocación en la que la nostalgia y la utopía se ven claramente signadas por el duelo y la melancolía. Ella crece en los pasajes en que el trabajo aborda la enfermedad y desaparición

7. Rossi, Paolo, *El pasado, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 57.

de Eva Perón, los acontecimientos que rodearon al golpe de 1955 o la soledad de Perón en sus últimos años, durante el destierro y el regreso a la Argentina. No hay proporción entre ambos tiempos, el evocado y el de la enunciación de ese relato. Pero el video permite asomarnos a él desde su productividad sincrética. Sus efectos más poderosos toman lugar en algo así como un más allá de las imágenes, tejido en pura materia de memoria.

La restaurada imagen cinematográfica que puebla la pantalla sin intervención electrónica alguna, o fuertemente modificada mediante recortes y grafismos digitales, adquiere no sólo el poder propio del testimonio cinematográfico con su fundamento último en el *arché* propio de la fotografía, esa dimensión de huella químico-mecánica de un evento visible, sino que se postula, vía su sublimación mediante las operaciones analíticas de la imagen electrónica, en un fragmento de historia a recuperar, en un recuerdo destinado a operar al mismo tiempo en el entendimiento y la emoción.

Perón, sinfonía del sentimiento rescata un mundo que para Favio es tanto entendido como sentido; más aún, recobrado con aquellos sentimientos intensos que sólo parecen alojarse en la patria lejana de la infancia. De haber optado por un documental de archivo, a pesar de la excepcional calidad y la rareza de una buena cantidad de fotogramas que habían sido muy pocas veces vistos anteriormente, el poder de las imágenes del peronismo habría quedado un tanto confinado, haciendo que esta "sinfonía del sentimiento" se viera atenuada respecto de dicha categoría. Pero es precisamente apelando a un trabajo sobre la imagen que queda plasmado de forma evidente ante la percepción, que el cineasta devenido videasta y artista digital puede desafiar al olvido y ofrecer, mediante los recursos de la memoria electrónica sobre lo visible y audible, una muestra de un *ars memorandi* que lo constituye como sujeto y le permite a la vez reconocer, en ese mismo movimiento, lo que en esa identidad es compartido intersubjetivamente, siendo lo que es sólo entre otros. Reparemos en el modo en que este movimiento creador de un cosmos contra la indiferenciación creciente de la entropía era evocado por Vilém Flusser:

> Los humanos son diferentes de todos los otros seres vivientes conocidos en que ellos adquieren información, la almacenan, la procesan y transmiten a las nuevas generaciones. Esto no es antinatural, sino que es contra la entropía de la naturaleza. Esta habilidad humana única ha sido cubierta a lo largo de la historia por una densa niebla ideológica que ha impedido a la gente hacer pleno uso de ella. La más perniciosa ideología fue aquella que nos llevó a creer que tenemos (o somos) algo opuesto a la naturaleza. La invención de la memoria electrónica nos ha dado una distancia crítica respecto de esta habilidad. Debemos ahora esperar un uso más consciente de ella. El desalojo de la opresión ideológica no hará a esta habilidad menos misteriosa. Por el contrario, el misterio de nuestro propósito antientrópico será profundizado.[8]

En última instancia, en su excepcionalidad, *Perón, sinfonía del sentimiento* es en nuestro país una contribución mayor de un arte video concebido como esfuerzo negentrópico, que implanta una diferencia irreductible en el seno del imaginario que el audiovisual local ha estabilizado sobre lo que ha sido el fenómeno histórico central del siglo XX en la Argentina. Favio ha hecho de su video un portento con mucho de obra maldita que, aun en su frecuente explicitud y su vocación por extenderse en un sentido plenamente opuesto al de una pieza esotérica, se erige en una misteriosa conjura de la memoria por medio de la imagen electrónica.

[8] Flusser, Vilém, *op. cit.*, p. 399.

Tango. El narrador, video de Luz Zorraquín, 1991.

Trayectorias del audiovisual tecnológico: estrategias de representación en el video argentino

> Mariela Cantú

La historia es un entorno canónico para una autobiografía individual.
Jerome Bruner[1]

Este texto propone ensayar una posible historia conceptual del videoarte argentino que considere sus estrategias creativas y que haga partícipe a la dimensión tecnológica como un aspecto decisivo en la construcción de un discurso virtuoso. Y esto precisamente en un momento crítico en el que podemos hablar del surgimiento de una nueva tendencia dentro de las prácticas culturales con respecto al manejo de la información, que es fácilmente detectable también en el campo audiovisual: la desaparición del soporte duro –o, en definitiva, casi de la misma noción de soporte–, al menos en su cualidad material. Fórmulas como las ofrecidas por el sistema de *pay-per-view*,[2] el *streaming*,[3] el *download* de material audiovisual[4] o incluso la venta callejera de *DVD* proponen un contacto casi momentáneo con obras que no parecen seguir ninguna voluntad de conservación o almacenamiento: simplemente, satisfacción seguida de descarte.

Para nuestra fortuna, no obstante, la tecnología siempre nos tiene reservada una atractiva cuota de sorpresa y hasta incluso de contradicción: en el caso antes mencionado, basta detectar que muchos de esos improvisados puestos callejeros de venta de discos de material audiovisual también incluyen –y en grandes cantidades– series televisivas, un medio que, en su origen, se destacaba justamente por su carácter efímero, anclado en el vivo y el directo; o que en la actualidad, y desde hace algunas décadas, instituciones culturales del mundo –como museos, centros culturales, universidades o fundaciones– materializan una tendencia a la conservación y el archivo de obras y textos vehiculizados desde diversos sitios en Internet,[5] paradójicamente un medio en el que la posibilidad de actualización veloz y permanente de la información supondría ligarlo a un eterno y enfático presente y un consecuente y vertiginoso desprecio por la memoria.

1. Bruner, Jerome, "La construcción narrativa de la realidad", en *La educación, puerta de la cultura*, Madrid, Visor, 1997.

2. Servicio ofrecido por diversos operadores de televisión por cable, que permite acceder a determinados programas elegidos por el cliente mediante el pago de una tarifa. Este servicio se diferencia del abono convencional a un operador de cable, ya que el *pay-per-view* no implica el acceso a una programación de diversas señales durante las 24 horas, sino a un evento particular específicamente elegido por el usuario. Si bien era éste un servicio exclusivo de la televisión, diversos sitios en *Internet* también ofrecen contenidos audiovisuales bajo esta modalidad.

3. La tecnología *streaming* hace posible acceder a un archivo de audio o video sin necesidad de descargarlo al ordenador, lo cual permitió habilitar sistemas de radio y televisión por *Internet*. Ver http://es.wikipedia.org/wiki/Buffer%C3%A9oer

4. Numerosos sitios permiten no sólo acceder, sino también descargar y almacenar diversos contenidos audiovisuales en el disco rígido de cada usuario, así como archivos de texto, *software*, música o imágenes, en formato de descarga.

5. Entre otros, la Associação Cultural Videobrasil: www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/home/home.asp; el Centre Georges Pompidou: http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Accueil.nsf/tunnel?OpenForm, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS): www.museoreinasofia.es

Es fácil advertir este tipo de aparentes contradicciones en los usos de cualquier aparato, siempre y cuando evitemos considerarlos desde una perspectiva tecnológicamente determinista y, por el contrario, valoremos el principio según el cual no serían estos aparatos los que nos condicionan de antemano, sino el modo en que nos acostumbramos a hacer uso de ellos –el que apela a lo masivo, o el que lo hace a lo no convencional–. Pero para el caso del audiovisual, llamativamente, pocos son los estudios que incluyen con seriedad esta variable tecnológica como punto nodal de todo análisis, sobre todo considerando que todo audiovisual es en sí mismo, y como parte de sus propios principios ontológicos, tecnológico y maquínico.

Esta noción puede transformarse entonces en un objetivo que implique entender las particularidades de cada dispositivo audiovisual empleado –el fotoquímico, la imagen electrónica, la imagen infográfica, así como las posibles combinatorias y conmutaciones entre ellas– como un elemento estético, narrativo y expresivo que, sin determinar rígidamente a cada obra, provea sin embargo un abanico de posibilidades y restricciones que cada artista utilice, ya sea reforzándolas, ya sea negándolas, y expandiendo así los límites de cada uno de estos dispositivos.

Más allá de esta serie de oportunidades que cada medio es capaz de ofrecer a la hora de crear una obra audiovisual, situarnos desde esta perspectiva también podría brindarnos algunas claves para acceder a ella como espectador –si es que aún podemos echar mano a ese término– y a la forma en que algunos recursos se vuelven parte indivisible de la propuesta conceptual que cada realizador pone en juego.

No obstante, la reflexión sobre las artes audiovisuales tiene –todavía en muchas esferas– algunas deudas pendientes en torno a estos argumentos. Podemos detectar, a simple vista, dos enfoques que desoyen esta problemática a la hora de aproximarse al análisis audiovisual:

- *La referencia temática*. Ésta se centra únicamente en aquello que la obra "cuenta", en el sentido más corriente del término, y en general suele ser el punto de partida de posteriores análisis de tipo sociológico, histórico o inclusive psicológico, pero en ningún momento involucra el propio dispositivo en el que estas obras son producidas, obviando así la carga ideológica, social o política implicada en todo producto cultural (incluidos, claro está, los aparatos).
- *El préstamo de conceptos de otras áreas*, particularmente desde el campo cinematográfico. Esta periódica aunque equivocada figura tiene, no obstante, un origen que pudo estar justificado años atrás: la referencia al cine como posible matriz del lenguaje audiovisual, que no sólo ha brindado una batería de recursos sino –de manera aún más relevante– casi una especie de horma conceptual a partir de la cual los medios audiovisuales que le siguieron en el tiempo se han ido estableciendo (ya sea para asemejársele o para distinguírsele). Pero este vicio del análisis audiovisual puede explicarse también a partir del propio desarrollo de la técnica cinematográfica, que prácticamente no ha experimentado cambios significativos en todo el último siglo, más allá de aquellos que refuerzan la voluntad naturalista y narrativa del cine masivo e industrial. No obstante, hoy en día esta invisible permuta de conceptos se ha revelado insuficiente para dar cuenta de muchas de las prácticas audiovisuales que atestiguamos en el presente, sobre todo porque no se ha conseguido todavía una compensación sistemática para ese descuido[6] que permita elaborar criterios tan sofisticados y una historia tan sólida como los que sí consiguió gestar el análisis cinematográfico.

6. Phillipe Dubois busca contrarrestar esta tendencia y esta deuda analítica en el estudio de la imagen electrónica, intentando proponer conceptos diversos a los establecidos por el lenguaje cinematográfico. Ver "Para una estética de la imagen video", en *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Tratando de evitar la tendencia sugerida por estos argumentos, podríamos, a partir de este punto, ensayar una posible historia conceptual del audiovisual argentino, delineada desde la puesta en escena –si aceptamos el término en su diversidad semántica– y que involucre a la tecnología como parte indisociable y significativa en la construcción de cada lectura. Por supuesto, somos conscientes de que cualquier intento de historiar sólo cronológica y exhaustivamente es, desde el comienzo, una empresa condenada al fracaso; por ese motivo, y para evitar cualquier excesiva dosis de ambición, partiremos del trazado de lo que podemos identificar como tres grandes estrategias de representación –entre muchas otras posibles, pero que pueden sugerir algunas tendencias que se reiteran en varias obras audiovisuales argentinas–, que no guardarán ningún orden cronológico, sino que serán transversalmente interceptadas por una historia de las máquinas usadas para crear esas representaciones: imágenes como testimonios (ir)refutables, imágenes como íconos adorados, e imágenes como consolidación de imaginarios.

No casualmente, los dos primeros ejes estarán dedicados a un corpus de obras que ensayan diversas lecturas de un país –la Argentina–, aunque adentrándose paralelamente en un repaso y una crítica de ciertos vicios en las representaciones visuales hegemónicas del poder y la historia y, evidentemente, también de los aparatos que las han gestado.

1. Imágenes como testimonios (ir)refutables

La densidad de la imagen como testimonio, como prueba de existencia o como superficie revestida de un carácter de verdad se aferra indudablemente a la objetividad inaugurada por la imagen fotográfica, es decir, al primer aparato que no necesitaba de la mano del artista para inscribir un registro del mundo, particularidad que André Bazin atribuía justamente al carácter maquínico y automático de un proceso en el que, por vez primera, el hombre se encontraba ausente.[7] Sin dudas, estos atributos de la imagen fotoquímica han propiciado un influjo semejante al resto de las máquinas audiovisuales, particularmente aquella que le siguió en el tiempo: la imagen electrónica. La televisión, en este camino, se ha servido notoriamente de este influjo, incluso acrecentándolo con la instantaneidad y la transmisión en directo de la imagen registrada, que llegaba hacia múltiples puntos del globo al mismo momento, mayormente bajo la forma del noticiario televisivo y su potencia de verdad.

Pero como decíamos al inicio, cualquier tecnología tiene la potencialidad de condensar una carga ambigua y estimulante que escape a los moldes preestablecidos por el manual de instrucciones. En el seno de la imagen electrónica, podemos pensar a esta otra vertiente habiendo encontrado su cauce en las experimentaciones realizadas por el video.

Para el caso de la Argentina, toda una primera generación de estas indagaciones con el video se gestó en torno al medio televisivo, durante la década de los 80 y principios de los 90, bajo la forma de una mirada crítica que habilitaba cierta voluntad de ruptura con el modelo institucional de la televisión.[8] Manifiestamente, una de las obras fundacionales de esta tendencia es *Reconstruyen crimen de la modelo*,[9] de Andrés Di Tella y Fabián Hofman, cuyo punto de partida fue justamente una noticia emitida por el legendario *Nuevediario* de Alejandro

7. Bazin, André, "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ed. Rialp, 1966, 1994.

8. Ver Taquini, Graciela y Trilnick, Carlos, *Buenos Aires Video*, Buenos Aires, ICI de Buenos Aires, 1993; Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años de video en Argentina*, Buenos Aires, ICI-AECI, 1999.

9. *Reconstruyen crimen de la modelo*, Andrés Di Tella y Fabián Hofman, 1990.

Romay, un informativo sensacionalista que tuvo momentos de máximo esplendor y *rating* durante la década de los 80.

Según Joan Ferrés, la puesta en forma televisiva de la realidad ha acrecentado una tendencia a la espectacularización de la noticia, que puede detectarse en algunas estrategias como la dramatización, la utilización de música y algunos efectos visuales y sonoros. Pero si existe un modo extendido de espectacularidad, es lo que el autor denomina "la explotación sensacionalista y morbosa de todas aquellas informaciones que conectan con situaciones de dolor y muerte",[10] una consigna perfectamente ilustrada ya por el propio título del trabajo en video.

Reconstruyen crimen de la modelo podría pensarse entonces como un trabajo en el que todas estas estrategias del espectáculo son llevadas al paroxismo, y en ese mismo acto, puestas al desnudo. Por un lado, el *ralenti* adopta una forma casi quirúrgica frente a imágenes que son a su vez el registro de una acción puesta en marcha para analizar con exhaustividad cada movimiento, cada trayectoria, cada gesto (la reconstrucción de un crimen es una técnica básica de los estudios criminalísticos). Pero no debemos olvidar que la "materia prima" de este video no es aquel hecho, sino su transformación en noticia televisiva espectacular, lo cual también se refuerza desde una peculiar forma de suspenso introducida por planos negros, que no sólo interrumpen el desarrollo de lo que podría haber sido el directo televisivo de la emisión original, sino que sobre todo operan suspendiendo el propio relato, e insertando así una gran dosis de ambigüedad entre el espectáculo, el todo-dado-a-ver sin censuras ni prurito, y pequeñas cuotas de ocultamiento, a las que también el *ralenti* contribuye creando imágenes casi fijas. Por último, la música, los efectos sonoros, la introducción de voces desgarradoras de testigos y personas involucradas en el crimen y la elección de mantener el relato del periodista en la escena también aportan su dosis de dramática levedad.

Sin embargo, la pieza fundamental de *Reconstruyen crimen de la modelo* probablemente sea la posproducción y grabación en *U-MATIC HB*, un formato de video analógico mayormente utilizado para el registro de entrevistas o informativos televisivos, ya que no ostentaba la calidad de los sistemas profesionales. En esta línea, entonces, hablar de la televisión con sus propios medios nos implica casi al nivel de un ejercicio metalingüístico en el que la propia tecnología y la explicitación de sus usos masivos tienen el coraje de transformarse en una toma de posición ideológica: "Si el discurso informativo es objetivo es también, necesariamente, inanalizable en tanto discurso; si devuelve los hechos tal y como son, no hay lugar en él para el sentido, ninguna huella de subjetividad".[11] Pero si esos mismos efectos son forzados con extremo vigor hasta que un estallido revela las partículas de las que ese discurso estaba hecho, la fuerza de lo real se vuelve, entonces, fuerza de la puesta en escena.

Otro trabajo de referencia, *El ticket que explotó*,[12] video de Gustavo Galuppo, también involucra imágenes extraídas de noticieros televisivos ligadas a la tragedia y la muerte: imágenes de los lamentables acontecimientos del 20 y 21 de diciembre de 2001 que tuvieron como patético escenario a la ciudad de Buenos Aires.

Sin embargo, en este caso, la referencia visual y tecnológica excede el propio medio en el que se trabaja, en primer lugar porque ya esta obra implicó procesos de posproducción dentro de una computadora, y en segundo lugar porque Galuppo echó mano no sólo a la iconografía televisiva nacional, sino también a la iconografía cinematográfica y televisiva norteamericana.

10. Ferrés, Joan, "Pautas para el análisis crítico de informativos", en *Televisión y educación*, Barcelona, Paidós, 1996.

11. González Requena, Jesús, "La ideología de los medios: ideología de la comunicación", en *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Madrid, Akal, 1989.

12. *El ticket que explotó*, Gustavo Galuppo, 2002.

Este tratamiento aglutinador propiciado por la tecnología digital resulta, para *El ticket que explotó*, el punto originario de la elaboración de un discurso sobre la imagen audiovisual en sus vínculos con el poder y el control social.

No obstante, más allá del ordenador y en un gesto que podemos rastrear en gran parte de la producción del videasta rosarino, probablemente la referencia al cine sea la más explícita y la más sólida, y funcione como un puntal sobre el que se cimienta la manipulación de imágenes pertenecientes a otros medios audiovisuales hegemónicos (imágenes cinematográficas de viejos *westerns* norteamericanos que celebran la aniquilación de los nativos, el rostro del presidente George W. Bush emitido por cadena nacional, eslóganes publicitarios que apelan al valor y la victoria, etc.). Y es precisamente aquí donde la puesta en escena se entronca con la tecnología: el iris que titila, como en el viejo cine, pero en un efecto simulado por la máquina digital: el cine antes y después de la TV, el cine en tránsito incesante, el cine en diálogo con imágenes del pasado, del presente, de otros medios.

A título de breve reflexión casi entre paréntesis, resulta llamativo que, a pesar de servirse permanentemente de la fuente inagotable que ofrecen otros medios audiovisuales, la propia producción videográfica parece no haber logrado todavía constituirse como núcleo de referencia sólida para el propio video, al menos en el ámbito argentino, omisión que se revela en trabajos que toman al cine, la televisión o incluso la pintura como medios sobre los que elaborar un discurso, pero no al propio video. La notoria excepción a esta tendencia, sin embargo, sería *Hágalo Ud. mismo*,[13] una especie de catálogo de los vicios del videoarte, en el que irreverentemente se incluyen imágenes de otras obras argentinas (*Áreas*,[14] de Hernán Khourian, por ejemplo), y que paralelamente, más allá del disgusto, la ironía o la ocurrencia, podría entenderse como un manifiesto erudito basado en un estudio sistemático de las formas más convencionales de una disciplina que se pretende no convencional.

En la línea de lo propuesto por *El ticket que explotó*, podemos decir que un medio es capaz de reflexionar sobre sí mismo desde otro medio diferente, ya que en ese encuentro –muchas veces por el mero contraste, otras por facilitar operaciones diversas al medio original– se revelan mecanismos, contradicciones, estrategias invisibles; sin dudas, un caso paradigmático y brillante de ese tipo de relaciones entre medios lo constituye *Perón, sinfonía del sentimiento*, de Leonardo Favio.[15] Esta compleja y titánica empresa, de casi seis horas de duración y cinco años de realización, puede definirse en una simplista e imprecisa aproximación como un documental sobre la historia del movimiento peronista, desde la Primera Guerra Mundial hasta la muerte del propio general Perón. Sin embargo, deberíamos precisar que el desafío mayor de Favio no es el de narrar las vicisitudes de las tres presidencias de Perón de forma ordenada y absoluta, sino la de relatar una posible historia de las imágenes que han acompañado a nuestro país, las difundidas pero también las inexistentes.

Ahora bien, en este caso, es muy difícil definir este trabajo desde un dispositivo particular; nos vemos en la necesidad de circular en torno a una propuesta que justamente se sustenta en la combinatoria creativa de diversos medios. Pero por supuesto, esta característica no resulta en sí misma un valor agregado, sino que se hace preciso analizar en qué trayectorias desemboca.

Un camino posible sería el de atender justamente a la intervención de imágenes artesanales –dibujos y pinturas, ya sean fijas o animadas–, considerando esta elección en el contexto de

13. *Hágalo Ud. mismo*, Mariano Cohn, Gastón Duprat, Federico Mércuri, 2001.

14. *Áreas*, Hernán Khourian, 2000.

15. *Perón, sinfonía del sentimiento*, Leonardo Favio, 1999.

un pretendido documental; al menos ésta es la intención expresada por Favio al inicio de esta serie.[16] Elección curiosa si se entiende el documental en esa vertiente que lo emparenta con el "documento", con el registro o el resguardo del vestigio de un hecho ya acaecido; en primer lugar, porque estos dibujos o pinturas, en tanto imágenes artesanales, no cooperarían con aquella prueba de existencia de la que hablábamos al inicio de este apartado, rasgo que sí fundaría la imagen maquínica y automática; pero también porque cierta función de singularidad de la imagen fotoquímica –es decir, esa capacidad de remitir a un objeto único y sólo a él– vendría a estar también ausente en este (llamémosle) documental.[17]

En este sentido, podemos remitirnos a toda una secuencia basada en la voz de Juan Domingo Perón, pronunciando un apasionado discurso mientras aún era secretario de Trabajo y Previsión, a través del cual se apela a un calamitoso estado de situación de los trabajadores argentinos. Pero en lugar de recurrir a película de archivo para dar consistencia visual a esa secuencia, Favio acude a una serie de dibujos de manifestantes que, moviéndose por el espacio indefinido de la pantalla, deambulan abandonados para narrar precisamente un período en el que, para Favio, aquellas masas no tenían guía ni representación alguna, ya que Perón aún no era su presidente. Puede entenderse así la relación entre esta elección de un tipo de imagen artesanal y la intención de despegarse justamente de ese poder de singularidad de la imagen fotoquímica, ya que no es aquí la identidad de los sujetos lo relevante, sino el concepto que ellos, juntos como masa frente al general Perón, simbolizan.

Lúcidamente, esta visión particular también se filtra en los fragmentos en los que sí se recurre a archivos fílmicos (como aquellos que registraron el terremoto en San Juan o varios discursos en la plaza de Mayo), aunque reforzada en esas imágenes por la decisión del realizador de mostrarnos a esas masas en plano general, recurso que, si bien puesto en marcha desde un medio diverso como el fotoquímico, continúa el mismo concepto de debilitamiento de la singularidad, esbozado también por la secuencia de dibujos. No obstante, es importante destacar que esta lúcida y coherente combinatoria entre imágenes de diversa índole se manifiesta conforme a una serie de operaciones impregnadas por la lógica de la computadora, en el sentido de una amalgama de diversos medios que puede ser operada merced a una conversión digital, un procesamiento de datos y una posproducción enteramente realizada en un ordenador.

Podemos atrevernos a decir, entonces, que esta dimensión simbólica de la imagen, más allá de la puramente indicial que podría caracterizar a un documento, no se inscribe únicamente como testimonio de los hechos ocurridos de forma fehaciente (¿acaso es eso posible?), sino como un proceso de pensamiento, interpretación y, en definitiva, como una toma de posición ideológica y política del propio realizador, que impregna la(s) lectura(s) de la(s) historia(s) desde la intimidad de cada mirada.

2. Imágenes como íconos (a)dorados

Retornando sobre la idea de una posible tensión entre una dimensión indicial y una simbólica de las imágenes, Roland Barthes señalaba que, no obstante la existencia de un saber sobre los procesos que dan origen a la imagen fotográfica (léase también maquínica), *algo*

16. Al inicio del primer capítulo, se presenta como "Un documental de Leonardo Favio".

17. Sobre este punto, ver Dubois, Philippe, "De la verosimilitud al índex", en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 50.

de ese referente permanece, se adhiere a nosotros de una forma inesperada y hasta irracional. Es decir, aun a pesar de conocer la rigurosidad necesaria para operar sobre los mecanismos de los aparatos a partir de los que obtenemos una imagen, aun a pesar de conocer profunda y exhaustivamente los procesos maquínicos que median entre un suceso y su representación, algo de ese suceso, de ese objeto, de esa persona o de ese lugar registrado se nos presenta como existente y real, conmoviendo y convocándonos. Sin dudas, *ese algo* es lo que podría explicar la potencia y las pasiones despertadas por un ícono, por una figura que parecería situarse por encima de la instancia de registro de la máquina que, paradójicamente, es la que garantiza su trascendencia y su eternidad mediante la reproducción.

En el caso de *Perón, sinfonía del sentimiento*, este aspecto es, de hecho, la misma razón de ser de la obra, condensada desde el inicio en el propio título desde una fórmula que combina la figura emblemática –Perón– con la irracionalidad de la emoción –el sentimiento–. Pero en el medio de ambos, como nexo, la sinfonía: la composición, los instrumentos, los arreglos, los contrastes.

En el apartado anterior, hablábamos de la disolución de la singularidad del rostro de las masas como recurso necesario para proyectar una dimensión simbólica de la imagen. Pero si esta disolución opera a lo largo de toda esta obra, es sobre todo para enfrentar ese anonimato multitudinario a los dos rostros protagonistas de esta saga: aquellos de Juan Domingo y Eva Perón. Omnipresentes y en primer plano, estos dos rostros no sólo se muestran en imágenes de archivo fotoquímico –incontables, por cierto, y retratados en las más diversas ocasiones, desde los populares discursos en plaza de Mayo y las filmaciones oficiales, hasta los registros más caseros de su pequeña boda en Junín, filmada por el hermano de Eva–, sino también en pinturas y dibujos. Pero contrariamente a los dibujos de las masas, a estos dos rostros se les permite hacer gala de su identidad, puesto que ya portan toda la poderosa carga de su inconfundible impronta.

En consecuencia, existe entre los registros fotoquímicos y los dibujos y pinturas una fecunda consonancia, en tanto uno alimenta al otro: el dibujo infunde al fotoquímico una dimensión simbólica de grandeza –baste rememorar el potente dibujo de Eva Perón rompiendo las cadenas de la patria mientras una multitud de trabajadores la rodea y la aclama–, pero también el fotoquímico infunde al dibujo su carga de singularidad y distinción. Componente insensato de la imagen fotoquímica, más aún cuando, como en este caso, todas las imágenes han atravesado un procesamiento digital que las aleja del decisivo momento del registro analógico.

En esta línea, otro trabajo argentino que también nos enfrenta a una figura mítica que ha incluso traspasado las barreras ideológicas en lo que puede ser la consolidación de una identidad nacional es *Arde Gardel*,[18] de Diego Lascano. Nuevamente, nos vemos aquí frente a una obra que se sustenta en la digitalización como un proceso de absorción de otros medios, pero paradójicamente casi de manera artesanal, puesto que se valió de la famosa Commodore Amiga 500 (creada en 1987 y discontinuada en 1992), utilizando a su vez un *software* que permitía la digitalización de fotografías[19] y otro que consistía en un editor de gráficos de mapa de *bits*.[20]

Arde Gardel se sirve así de dos trayectorias paralelas que elaboran una narrativa compleja, por un lado a partir del uso (previo procesamiento) de fotografías del reconocido cantor argen-

18. *Arde Gardel*, Diego Lascano, 1991.

19. El Digi View 4.0.

20. El Deluxe Paint III.

tino, y por otro de la completa creación dentro del ordenador de otra serie de imágenes de las que no es posible tener testimonio, ya sea porque no fueron registradas (el despegue efectivo del avión en el que moriría Gardel, cuyas imágenes cobran una forma esquemática generada por los mapas de *bits*) o porque se desprenden de hechos que directamente no existieron (el actor firmando un contrato que le garantizaba fama eterna, y cuyo vencimiento fue el que, para Lascano, lo condujo hacia la muerte). Y en este caso, todo este trabajo sobre la imagen podría resultar, incluso, ligado a una incipiente forma de interactividad, ya que la propia estructura narrativa de *Arde Gardel* se presenta como una trama con múltiples trayectos posibles, desde el momento en que el autor ensaya un "teorema digital" que busca las potenciales causas del fallecimiento del laureado cantante de tangos (con sus correspondientes hipótesis, tesis y síntesis, claramente expuestas).

Sin embargo, todas estas operaciones, que podrían tener un resultado algo abstracto, para nada nos alejan de ese ícono adorado que fue, y continúa siendo, Carlos Gardel ni de su indeleble y solemne aura, sino que, por el contrario, de una peculiar forma, la refuerzan. Ya que los posibles caminos o bifurcaciones propuestos por esta obra a partir de la conjunción de imágenes fotoquímicas procesadas e imágenes infográficas buscan, justamente, internarse en las profundidades de esa historia que volvieron a la figura de Carlos Gardel un emblema del ser argentino y, como suele ocurrir en estos casos, es una prematura muerte la que de alguna forma consigue asegurar ese anhelado pasaporte a la eternidad; tal vez por eso sea que Gardel, aun después de muerto, *cada día canta mejor*.

De manera notable, y como proponíamos al inicio, todos estos trabajos que se enlazan en nuestro análisis exponen lecturas de un país, de su historia, de sus imágenes y de sus máquinas, de un modo en el que no obstante, y de manera magistral, se revelan también una línea de pensamiento, una ideología y hasta incluso, en los casos más notables, toda una ética del discurso audiovisual. Estos sutiles manifiestos serán, entonces, el tema de nuestro último apartado.

3. Imágenes como consolidación de imaginarios

Más allá de situarnos en un tercer eje, esta estrategia de representación que proponemos continúa una tendencia ya prefigurada en los dos apartados anteriores, en lo que puede implicar revisitar una historia, una serie de imágenes, un modo de representación. En cierta medida, operaciones de repaso, de memoria, de arqueología, que podríamos ubicar en una suerte de *línea nostálgica de un imaginario argentino*.

Sin pretender elaborar una categorización rígida de tendencias audiovisuales en nuestro país, podemos leer este último camino que nos ocupa en clave de una inversión de los dos apartados anteriores; es decir, si nuestras dos primeras estrategias de representación se servían del repaso de una historia oficial para releerla y desde ahí manifestar la mirada singular de un realizador, el punto de partida de esta idea de consolidación de imaginarios podría pensarse partiendo desde esa misma mirada, para ser catapultada luego hacia la historia y la elaboración de un camino personal, aunque no por eso menos implicado.

De esa manera, podríamos trazar un último vector de análisis para una serie de obras en las que la dimensión política de la imagen audiovisual se deja traslucir nuevamente desde un particular uso de los medios involucrados, que podemos rastrear en torno a una idea determinada. En este sentido, podríamos proponernos ser testigos del modo en que un concepto dado puede enlazarse en un eje imaginario que atraviesa no sólo distintas épocas de producción o distintos autores, sino sobre todo diferentes dispositivos, sin perder por ello en esa traslación su potencia expresiva y convocante.

Tango, el narrador,[21] de Luz Zorraquín, es sin dudas uno de los trabajos del video argentino que condensa de manera más consistente esta gran carga de nostalgia, mezcla de pérdida y añoranza, en este caso narrando una separación y una distancia insalvable entre dos amantes desesperanzados que nunca se ven ni se oyen, sino que toda esta ruptura se funda en una serie de *travellings* sobre caminos y un diálogo construido a partir de frases escritas que van apareciendo y despareciendo en la pantalla.

Así, toda esta narrativa destila el sabor amargo de un recuerdo que no quiere serlo, que nunca había pensado serlo, aunque elaborada casi paradójicamente desde el video en tanto, como decíamos al inicio, es éste un medio que invariablemente se conecta a la televisión y a esa marca de instantaneidad que de ella ha heredado (y en esta operación, podríamos relacionar esta obra con *Reconstruyen crimen de la modelo*). Esa marca que signó los inicios de la experimentación con la imagen electrónica puede retrotraerse a toda una primera apropiación del video por parte de algunos artistas, que se vinculaba justamente con los circuitos cerrados, ya sea en instalaciones como en *performances*, puesto que el *performer* podía ir interactuando y reelaborando sus acciones a partir del monitoreo posibilitado por un televisor, una instantaneidad que por primera vez era posible en la historia de la representación visual (tener, *simultáneamente*, la acción y la imagen resultante de su registro). Pero a pesar de esto, *Tango, el narrador* parece estar mucho más relacionado a lo cinematográfico, en el sentido de ser una narrativa que exhala pasado y que podríamos relacionar con el registro fotoquímico, en tanto la obtención de su imagen conlleva procesos intermedios (como el revelado y el positivado) que implican siempre una distancia temporal: y en ese sentido, la imagen fotoquímica no puede ser otra cosa que vestigio de algo que ya no volverá.

No obstante, existen dos elementos clave de este trabajo que sí se vinculan con las posibilidades abiertas por el video. En primer lugar, no sólo todo el desfile de tipografía cobra un valor plástico de imagen al volverse móvil en la pantalla y variable en su forma, color y posición dentro del cuadro, sino que todo ese diálogo entre dos seres que nunca vemos (y en este punto, podríamos incluso preguntarnos si lo que vemos es en efecto un diálogo, una cadena de pensamiento, o el recuerdo de una conversación) se cuenta *en tiempo presente*. Y es éste un elemento clave en lo que se refiere a la elaboración de un concepto desde una matriz muy ambigua, muy arbitraria y muy imprecisa –tanto como los recuerdos o los deseos–.

Cuestión esta que también nos remite a un segundo elemento: la textura electrónica (recordemos que el registro de este trabajo fue realizado con una cámara de video analógica), que dibuja contornos difusos en los objetos y paisajes que retrata, enfatizando una estética de la indefinición y la pérdida. Para explicar esto, una sola imagen: en el momento clave y por sobreimpresión, dos *travellings* veloces sobre un paisaje al costado de una ruta se orientan en direcciones contrarias en la pantalla, se nos escurren de la mirada y, sumados a la velocidad, el blanco y negro y la combinación con planos detalle, resumen en sí mismos un cruel sentimiento de inexorabilidad: "No hay palabras para eso, eso no se inscribe en las frases".[22]

Otras dos obras, *Filtraciones*,[23] de Alejandro Sáenz, y *Producto de una ausencia*,[24] de Lorena Salomé, ensayan para esta misma impresión estrategias bastante diversas a *Tango, el narrador.* En primer lugar, y a diferencia de éste, contamos en estos dos casos con la intervención de

21. *Tango, el narrador*, Luz Zorraquín, 1991.

22. Godard, Jean-Luc, *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2007.

23. *Filtraciones*, Alejandro Sáenz, 1999.

24. *Producto de una ausencia*, Lorena Salomé, 2001.

la máquina digital y una estética de la saturación, generada mayormente a partir del montaje en capas; en el primer caso, para despedirse del departamento que el personaje abandona al mudarse, y en el segundo, para hacerlo de Matilde, una persona querida que ya ha muerto. En ambos casos, no obstante, existe una plena conciencia de la imposibilidad de dar cuenta de todo un cúmulo de experiencias, sensaciones e ideas, ya sea referidas a un lugar tan habitual como el propio hogar o a alguien tan cercano como un familiar, pero que en estos dos trabajos revelan una inusitada potencia de misterio frente a lo cotidiano, disparadas sin dudas por la inminencia de la pérdida.

Pero decíamos que ambos trabajos también exploran vías particulares frente a esta idea, materializadas en lo visual y en lo sonoro a partir de una organización que a primera vista resultaría caótica. En *Producto de una ausencia*, los testimonios de lo que fue Matilde abren paso unos a otros, combinando imágenes fijas con imágenes en movimiento, cartas con fotografías, mensajes de allegados con palabras imperceptiblemente murmuradas por la realizadora; y en *Filtraciones*, una intervención permanente sobre el registro del lugar, alterado desde la manipulación del color, el movimiento, la deformación y la superposición con otras imágenes (teniendo en mente la idea de que tras una filtración de un medio a otro, algunas partículas siempre quedan, pero separándose para siempre de su contenido original). Operaciones que ya nos colocan incluso en una posición inestable si quisiéramos emplear, por ejemplo, elementos básicos del análisis cinematográfico: ¿cómo definir, en estos casos en donde la imagen se superpone con otra, se incrusta, se recombina, se diluye, dónde comienza y termina un "plano"?

Ahora bien, creemos que todas estas decisiones no son azarosas, sino que el empleo de estas figuras contribuye a gestar y albergar un estado determinado, una atmósfera, una sensación, que en definitiva inaugura también la posibilidad de un tiempo abierto al pensamiento, no únicamente ligado al *ralenti* (su figura más utilizada): un tiempo y un estado de memoria, pero sobre todo, casi un estado entre estados.

Llegamos, así, al final de nuestro camino, con *Una forma estúpida de decir adiós*,[25] de Paulo Pécora, que ensaya también una suerte de despedida, de un espacio a la vez que de un ser querido, pero haciéndolo mediante un retorno a la máquina cinematográfica. Este trabajo, registrado en 16 mm, se inicia con el plano detalle de una mano deslizándose por una pared, que a los pocos instantes se transforma inesperadamente en una sucesión en pantalla de una serie de fotografías que van construyendo, frente a nosotros, la historia de ese lugar y de la pareja protagonista.

Esta combinación fotoquímica de imágenes se aleja notablemente de las estrategias de puesta en escena empleadas por *Filtraciones* y *Producto de una ausencia*, ya que, en primer lugar, la máquina digital no posee la relevancia que sí cobra en esos dos trabajos, a pesar de estar proponiendo un concepto y una narrativa muy similares. Por el contrario, *Una forma estúpida de decir adiós* se serviría únicamente de los recursos posibilitados por el montaje sucesivo, sin por ello dejar de operar relaciones extremadamente complejas entre las imágenes.

A nivel temporal, nos encontramos frente a un trabajo muy ambiguo en cuanto al dispositivo que utiliza, ya que si bien vemos una serie de fotografías, no somos libres de reducir o extender la permanencia de nuestra mirada ante ellas. Por el contrario, la sucesión del cine nos impone aquí su ritmo, fijando el tiempo en que cada imagen estará disponible al espectador. Pero debemos sumar otro elemento, constituido por el *travelling* realizado sobre estas fotografías, que impone un suplemento más a esta tensión entre una imagen fija –que tendría la capacidad

25. *Una forma estúpida de decir adiós*, Paulo Pécora, 2003.

de congelar un instante y eternizarlo– y una imagen en movimiento –que impone un tiempo que se nos escapa, aunque intentemos retenerlo, como al ser amado que ya se ha ido–.

Y podríamos en este punto inclusive retornar conceptual y narrativamente al inicio de nuestro apartado, en el que mencionábamos a *Tango, el narrador*, para insistir sobre este posible enlace entre obras de diversas épocas (entre *Tango*... y *Una forma estúpida*... tenemos doce años de diferencia) y en diversos dispositivos, pero que sin embargo consiguen establecer sólidas propuestas en esta línea cargada de nostalgia, pérdida e inexorabilidad.

A su modo, cada una de las tres estrategias de representación que analizamos enfrenta desafíos complementarios en tanto posibles vectores de análisis en el video argentino, bajo la forma de tendencias conceptuales diversas:

- Las imágenes como testimonios (ir)refutables, asumiendo la inevitable tensión entre el registro de una posible realidad y las estrategias puestas en marcha por el aparato que interviene en ese registro, por el enmascaramiento de esa instancia o su puesta en evidencia, y por hacerlo desde dentro del propio medio o desde el encuentro con otros. Considerando, además, que en el presente gran parte de esas tensiones aparecen merced a la máquina digital, aunque sólo en los casos en los que ésta se torna un lugar de conciencia hacia la explicitación de los usos masivos de los medios audiovisuales.
- Las imágenes como íconos adorados, que exploran todo ese universo inexplicablemente pasional de la imagen que, más allá de alejarse definitivamente del instante de registro en que ese objeto tuvo que colocarse delante de la cámara (tanto en las imágenes artesanales como en ciertos usos del digital, en los que la cámara ni siquiera existe), el dispositivo continúa operando como el enlace que permite que ese ícono se mantenga vivo en el universo del espectador (diríamos, casi una asistencia respiratoria mecánica de la imagen).
- Las imágenes como consolidación de imaginarios, que muestran el modo en que la extrema potencia y vitalidad de un concepto consigue impregnar, si bien obviamente desde distintas estrategias, cualquier máquina que lo atraviese, en virtud del vínculo íntimo entre el realizador y el dispositivo, en tanto regulador de posibles relaciones profundas con su espectador.

Considerando las ideas de Luis Camnitzer,[26] es posible que una obra magistral sea también esa que consigue hacernos pensar que la técnica fue creada sólo para ella, y no a la inversa; e incluso, más allá de la diversidad de estas tres estrategias de representación que analizamos, que el suelo común de estas indagaciones pueda resumirse en el influjo sobre el video argentino de un discurso que expresa un pensamiento claro y consistente sobre los aparatos, en toda su dimensión ideológica, política e incluso ética, sobre la historia, las imágenes, los mitos y las máquinas que las leen.

26. En una conferencia dictada en el Instituto Universitario Nacional de Arte, en abril de 2008. Ver también Camnitzer, Luis, *Antología de textos críticos: Luis Camnitzer 1976-2006*, Bogotá, Programa de Artes, Universidad de los Andes, 2007.

El Aleph, film de Narcisa Hirsch, Argentina, 2005.

Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino

> Adrián Cangi

A Narcisa Hirsch, Marie-Louise Alemann, Claudio Caldini y Rubén Guzmán.

El cine experimental argentino se enfrentó a una calle de mano única del sentido perceptivo, construida bajo el imperativo del compromiso ideológico para la representación del pueblo y flanqueada por el consumo burocrático radicalizado por la unificación del mercado popular del espectáculo. Estas determinaciones configuran el movimiento constante de la percepción a fines de los años 60 y albores de los 70. Determinación política y estética que da lugar a un intervalo, a la gestación de un espacio de resistencia de las singularidades vitales, acusadas en su tiempo de impostura. El rasgo de fondo de diferentes prácticas singulares sostiene la fuerza expresiva del cine experimental a la luz de nombres propios como los de Jorge y Laura Honik, Horacio Vallereggio, Marie-Louise Alemann, Narcisa Hirsch, Juan Villola, Claudio Caldini, Silvestre Byrón, Rubén Guzmán, entre otros, cuyos procedimientos consisten en experimentarse a sí mismos, en convertirse en experimento, en transformar todo en experimento, en ver para saber, en saber para verse construir, "para ver construirse el mundo", como diría Michaux. El experimentalismo registra un estado de estremecimiento frente a un tiempo de vacilante ebriedad. Su materia no consiste en representar el ser sino en hacer presente el cambio bajo formas anárquicas, subversivas y sacrílegas. "Su seducción permanece en el espectador mucho más allá de la imagen efímera", como lo señala Guzmán. Modos poéticos y ensayísticos que enuncian que la libertad del arte consiste en no ser dominante, consiste en exponerse sustrayéndose a la imposición del autoritarismo, el resentimiento y la censura.

1. Poética

El cine experimental es poesía, una danza, una música.
Las imágenes tejen la trama,
como las palabras tejen un poema.
No hay narrativa, es "el final de la historia".
Sin ese hilo conductor no hay caminos, se hace camino al andar,
los senderos comienzan en cualquier lugar y terminan en ninguna parte.
Son los "Holzwege", caminos del bosque donde el leñador busca
sus árboles.
La película comienza con un pensamiento, con una imagen que emerge,
que sale de su contexto,
que se independiza, que manda señales.
Una imagen atrapada en un instante de apertura

y de enajenación del mundo.
Todo nace por un azar, nace por lo no-previsible o lo no-preparado.
Algo se impone, algo se encuentra.
Hay que tratar de estar en el lugar, atenta,
como dijo Picasso:
ojalá la inspiración me agarre pintando.

Narcisa Hirsch

Narcisa Hirsch afirma que el cine experimental es poesía. Poesía que se expone porque brinda nada menos que un resto de existencia, un riesgo abierto sin objeto. La poesía se expone y se mantiene afuera en la noche del mundo. Se mantiene afuera sin "asunto". Hirsch dice en el texto "Acerca del video arte experimental" (2005) que el experimentalismo, como forma poética anárquica, "despoja a la imagen de la historia, del los simples 'asuntos', como decía Macedonio Fernández, de la cuerda que es el argumento con el cual pasamos por los abismos de la luz en movimiento que amenazan con desbordar nuestro inconsciente y arrastrarnos a lugares peligrosos y temidos. Hay miedo a un ritmo…". La expresión que experimenta, se expone y se mantiene, y en ese gesto, abre mundo, da lugar a un ritmo. Entre el caos y el mundo está el ritmo. En el inicio era el ritmo, como dice von Bülow. El ritmo es la expresión radical de una singularidad y por ello lo más temido como diferencia en el dominio de la repetición perceptiva.

El experimentalismo desarrolla una poética de la exposición como poética del comenzar; "los senderos comienzan en cualquier lugar", sostiene Hirsch. Cada gesto es como una "sílaba viva" que va de camino a la palabra, que despliega su propio sonido oculto para sí misma. Poética que expone y mantiene un ritmo vivo, pues toda vida está ya a su modo a punto de lenguaje, está ya repleta de movimientos, de sonidos, de palabras, de imágenes fundamentales y escenas con las que transcribe la vida cotidiana. Como manifiesta Sloterdijk en *Venir al mundo, venir al lenguaje* (2006), en una exégesis de Heidegger: "Sólo porque ya estamos en medio de una historia podemos comenzar a contar nuestra propia historia". Sólo en el "medio" y como *médium*, el experimentar, como exponer y mantener, compone una duración, o mejor aún, una tensión de duración que expresa un ritmo. Un ritmo es un enlace sensible, un canal existencial, un gesto nervioso, una génesis de la forma. El ritmo, así entendido, no es una cadencia ni una medida de tiempo. Como reclama Hirsch, para la forma experimental, el ritmo es una articulación del tiempo implicado en la obra. El tiempo implicado no es una extensión temporal ni una duración continua sino, como hemos dicho, una tensión de duración. El miedo señalado a la presencia del ritmo, como "tiempo no-convencional", es el abismo sensorial ante cualquier percepción significativa de una forma. Forma que no tiene otra estructura que su propio proceso de formación. En su conjunto, la experimentación audiovisual, en formato cinematográfico o videográfico, se explica a sí misma implicándose a sí misma. Su sentido radica en el ritmo y en la configuración de sus procedimientos de expresión.

Distintas obras de los autores citados confirman que el tiempo implicado de una forma, o su ritmo generador, coincide con su tiempo explicado. Como sostiene Paul Klee en *Teoría del arte moderno* (2007), el arte atañe al mundo de las diferencias: hasta las repeticiones pueden expresar una nueva especie de originalidad y convertirse en formas inéditas del yo. Visto que una forma sólo existe al conformarse a sí misma, su *Gestaltung* es su cronogénesis, su proceso de formación es su ritmo como exposición y mantenimiento, es decir, como composición. La composición estética experimental expresa su cronogénesis, que coincide con la experiencia de su inserción en la duración. Por lo tanto, el tiempo del ritmo es el tiempo de la presencia de la forma, de las imágenes y sonidos, y no un tiempo extenso del universo. El ritmo, en tanto

gesto nervioso, conecta la palpitación del universo a la generación de la forma. Aquello que Maya Deren, Jonas Mekas, Werner Nekes, Michael Snow, Sue Friedrich compartían con Klee, es que la composición experimental hace coexistir el tiempo implicado con el tiempo explicado, el tiempo del ritmo con el tiempo de la presencia, la duración y el instante, el infinito y lo puntual. Es decir, que la forma presente es una poética del comenzar de naturaleza inmanente en la que resultan inseparables la implicación y la explicación desde un punto de vista temporal. La forma experimental es una contracción "vital" intuitiva y requiere estéticamente ser pensada en términos de presencia. En la experimentación audiovisual, sea ésta realizada en las modalidades del cine o del video, el problema de fondo no es la constitución técnica como medio de expresión sino la configuración de un ritmo como medio conceptual en cualquier técnica disponible. La configuración del ritmo como medio conceptual es la presencia de un existencial. Como pueden revelarlo muchas obras, pero en especial como lo hacen sentir algunas –*Taller* (1971), de Narcisa Hirsch; *Sensación 77: mimetismo* (1977), de Marie-Louise Alemann; *El devenir de las piedras* (1988), de Claudio Caldini; *Poética de la simulación* (1988), de Rubén Guzmán–, una lógica de la sensación como fondo del mundo, en el que estamos perdidos, estalla en la más íntima sensorialidad como sorpresa en relación con lo real. Diremos, entonces, que lo real es aquello que no se esperaba y que siempre, no obstante, está ya ahí, en el ritmo. La tensión de duración recorre por igual las obras citadas como una poética del comenzar: *Taller* (registro fijo de un muro con imágenes, acompañado de la descripción sonora fuera de campo de los muros restantes durante un té compartido), *Sensación 77: mimetismo* (registro audiovisual de la presencia real de algo a punto de revelarse), *El devenir de las piedras* (registro audiovisual de la duración perceptiva de la repetición en sí misma), *Poética de la simulación* (registro lírico audiovisual que expresa en el grano y en el contraste un modo del movimiento ferroviario). Todo el acento de la experimentación será colocado en la génesis, en el intervalo entre el caos y el cosmos, en el punto gris (como lo denomina Klee) en el que la abertura se hace visible. Guzmán lo ha escrito de modo inmejorable: "El cine vive en el vacío oscuro y oculto entre los fotogramas". Ese vacío tiene un nombre: el intervalo que anuncia un ritmo y que es preciso poder sustentar en la presencia, como potencia de repetición y diferencia. Y es cierto que el ritmo, como intuye Hirsch, puede nacer en cualquier momento articulándose en instantes críticos, en un componer que es, en sí, salto o intempestividad.

Aquello que Jorge y Laura Honik, Horacio Vallereggio, Marie-Louise Alemann, Narcisa Hirsch, Juan Villola, Claudio Caldini, Silvestre Byrón y Rubén Guzmán sostienen, a pesar de las diferencias de sus obras, es que el experimentalismo evoca un ritmo, un movimiento y una sensación que escapan al sentido y a la representación dominante. Escapan a la doble determinación del signo y de la narración representativa institucional. Silvestre Byrón llama al cine experimental "modo de representación opcional", y Ricardo Parodi, uno de sus más precisos teóricos, lo describe como un excedente sensorial escasamente indagado. La singularidad expresiva de los procedimientos experimentales se define por la opcionalidad narrativa de las imágenes y sonidos y por el excedente de una sensación que escapa al sentido.

La opcionalidad y excedencia no es una apuesta por el sentido o por la pertenencia a una teoría del signo. El ritmo no es un elemento formal ni una noción semántica, es la estructura misma de la forma como lógica de la sensación. Afirma Meschonnic en *La poética como crítica del sentido* (2007) que "el ritmo no es un signo". El discurso no está hecho únicamente de signos, sino también de acciones, creaciones, relaciones entre cuerpos. Está hecho de lo visible y lo escondido, de todo aquello que envuelve y no llega al signo, de todo aquello que hace que vayamos de esbozo en esbozo. El poema audiovisual experimental se desplaza entre esbozo y esbozo, a través de los signos. Por ello, Hirsch insiste en que "no hay caminos [...] los senderos

comienzan en cualquier lugar y terminan en ninguna parte". El experimentalismo elabora lo audiovisual entre la determinación del signo y la abertura, en el azar de un encuentro: "algo se impone, algo se encuentra". El ritmo no es sólo un elemento antropológico, sino también una "palpitación del universo" –como sostiene Deleuze en *Diferencia y repetición* (2002)–, que excede la conciencia y el sujeto. Es cierto que no hay unidad del ritmo sino en la expresión de una forma, entre la conciencia intencional y un movimiento del universo "complicado" en el sujeto. Algo subjetivo y social se conjuga con algo a-subjetivo y cósmico en la obra, una determinación objetiva y una finalidad sin fin se encuentran en el ritmo. Ritmo es el nombre de un estremecimiento singular, con el que se designa la opcionalidad de la conciencia intencional y, también, la excedencia que escapa al sujeto, a la conciencia, al sentido y a la historia. Por ello, la obra experimental radicaliza en su poética una noción que atraviesa a la filosofía del arte: el ritmo es una configuración cifrada. La obra como cifra expresa que el ritmo es el sentido de lo imprevisible, que vincula la necesidad interior del sujeto en su inscripción en la historia con lo involuntario de un acontecimiento a-histórico. El experimentalismo pone en escena que la experiencia del ritmo es la diferencia entre lo singular y lo humano, entre lo humano y lo lingüístico, y en ese intervalo se despliega toda tensión de duración como obra.

El cine experimental produce, al mismo tiempo, un régimen de la expresión y una práctica crítica. Ambas constituyen una poética. ¿De qué modo, pregunta fundamental, ejerce el cine experimental la expresión y la crítica?

2. Modos

Ver es encontrar diferencias, discrepancias, irregularidades.
Guillermo Piro

La poética es un modo singular de ser el mundo. Al mismo tiempo que confirma el saber de este mundo conserva una distancia que lo interroga. El valor poético del registro experimental audiovisual no radica en lo que puede representar o comunicar, sino en lo que produce en los procedimientos expresivos. Para la expresión el estilo lo es todo, es principio del registro y afirmación del ritmo.

Cuando se intenta precisar qué es un modo se descubren los efectos materializados de las afecciones. La cosa audiovisual es un efecto de la afección, es decir, un ser real que posee una esencia y una existencia propias, pero que no existe fuera del atributo en el que se produce. Cada atributo expresa una esencia determinada, se concibe por sí y en sí. Expresa, entonces, cualidades y pensamientos y, porque es expresivo, implica un entendimiento de lo que es percibido. La cosa audiovisual es, como efecto de las afecciones, un ser en otra cosa. Es decir, un ser como ritmo sensorial, un bloque de movimiento-duración, un estado singular de la percepción. Cada bloque de movimiento-duración audiovisual posee un tiempo propio ligado a su forma y configurando su forma. La cosa audiovisual así concebida es una afección del cuerpo por la cual la potencia de acción de éste es aumentada o disminuida. Un modo de experimentación es el agotamiento del poder de dominio y el triunfo de la voluntad de expresión a través de un compuesto de potencia en el que se despliega un ritmo configurante. En tal compuesto expresivo el estilo lo es todo, porque afirma un valor de excepción como ruptura, como metamorfosis ciega y obstinada. El estilo, como lo define Barthes en *El grado cero de la escritura* (1973), tiene algo de bruto, es una forma sin destino y no el producto de una intención. Éste emerge de un no saber como brote repentino e involuntario que da forma a la fuerza, al ritmo.

El estilo es el gesto que se asume y soporta en el movimiento de una obra. Hirsch lo dice en su poema "Celebración" (2007) con insistencia y a su modo: "Prender la luz es crear y aniquilar el mundo. / El deseo de crear y de aniquilar / surge de una misma fuente. / Celebremos esa paradoja, veamos su belleza". Sus obras lo confirman. Sólo por citar dos: *Taller* (1971) y *Come Out* (1974), en las cuales se exhiben las formas a la luz para hacer percibir un mundo, que sólo resta en el "sentir lo que es y no lo que tiene que ser". Y el mundo en ese ser exhibido también es aniquilado. En esa paradoja se juega el gesto del estilo como fulgor.

Claudio Caldini inició la exhibición de obras de cine experimental argentino en distintos centros culturales creando un precedente para curadurías posteriores. Entre las muestras realizadas valoramos la de Rubén Guzmán. En la selección de obras realizada por Guzmán bajo el título *Film experimental en la Argentina*, compuesta por *Pasacaglia y fuga* (1976), de Jorge Honik y Laura Abel; *Placeres de la carne* (1977), de Horacio Vallereggio; *Sensación 77: mimetismo* (1977), de Marie-Louise Alemann; *AmaZona* (1979) y *Come Out* (1974), de Narcisa Hirsch; *Gaudí film* (1975), *Vadi-Samvadi* (1976), *Ofrenda* (1978) y *Heliografía* (1993), de Claudio Caldini; *Los funámbulos* (1996) y *Poéticas de la simulación* (1998), de Rubén Guzmán, se destaca una muestra de los modos de expresión del cine experimental argentino realizado en súper 8 mm y, en ocasiones, en 16 mm. Pueden verse en esta muestra constantes estilísticas que abarcan obras que trazan un arco de veinticinco años de historia expresiva. La constante de estilo se lee en los procedimientos de expresión en el movimiento de una obra. Se analizarán a continuación algunas cualidades formales y conceptuales del estilo de Claudio Caldini, las que, para sus propios compañeros de ruta, constituyen uno de los modos más refinados del cine experimental argentino. Las obras elegidas no son tratadas sólo con una óptica histórica, sino estéticamente, en tanto portadoras de atributos conceptuales.

El devenir de las piedras (1988) despliega en sus 3' 50'' el movimiento que describe el descenso de una mujer por una pendiente que vuelve a comenzar sin fin durante el film. La repetición no se opone a la diferencia perceptiva, sino que la engendra como variación en la duración. La duración perceptiva varía con la repetición, que despliega con cada retorno una posibilidad de desdoblamiento, que irrumpe entre los intervalos de lo repetido. Al desconocer cualquier destino, el ojo se abisma fuera de un suelo firme, se abisma en una inquietud que lo obliga a realizar un trabajo sobre el movimiento mismo, incluso, un abandono del movimiento para ingresar en una experiencia del tiempo. En la obra sólo hay afirmación de una repetición indefinida que carece de instante decisivo. Cuando se está más allá de la salvación o de la caída, en la repetición se expresa un modo de la vida espiritual: el ciclo del retorno como diferencia que reemplaza a la entropía. La repetición suspendida resulta indecidible, por eso absurda a los ojos del espectador, y, sin embargo, creadora de un intervalo de la percepción más allá de la descripción. La repetición suspendida sin instante decisivo es del orden del tiempo puro o de la más alta potencia espiritual: el acontecimiento. La obra destituye la exclusividad de la lógica de los encadenamientos sensoriales y motrices y hace irrumpir, en la repetición que se diferencia, un estado de la percepción que escapa al círculo vicioso.

Ventana (1975) elabora en sus 4' 20'' una formación cristalina que supone la coexistencia de un elemento actual constituido y determinado por puntos ordinarios (ventana) y una nebulosa de imágenes virtuales que se desplazan en un tiempo menor que el mínimo de tiempo pensable (líneas). La nebulosa de líneas virtuales se mantiene en su condición de incerteza o indeterminación hasta su determinación actual en el instante decisivo. Las líneas virtuales funcionan como planos acercados que, habiendo examinado las lejanías, las mezclan y las condensan en un pliegue extremo. Cada pliegue contiene virtualmente el objeto ventana. El efecto de la obra es una desrealización producida por una percepción múltiple del tiempo, propia de una visión

telescópica que ha reducido lo lejano y lo cercano en una dimensión perturbadora. El viraje decisivo de la obra hace de la "danza" de la línea-pliegue la identidad del objeto ventana. La experimentación inaugura el tiempo de las formas precarias y de los espectadores perplejos porque indaga en las paradojas perceptivas ajenas a la percepción ocular del hábito. Destituida la exclusividad de la lógica imitativa de los objetos de la percepción ocular, el experimentalismo exige una intensidad sensorial que transforma desde el interior de las obras el espacio y el tiempo. Transformación que supone un principio de metamorfosis propio de la formación cristalina, donde los elementos virtuales –máxima potencia de variación formal– son genéticamente los puntos de viraje de los elementos actuales. La mayor variabilidad intensa de una forma reside en su virtualidad, en su incerteza en el devenir, y su intensidad más baja de variación radica en su identidad, en su representación. Las líneas danzantes portan en sí la palpitación del ritmo y la intensidad máxima de variación formal.

Ofrenda (1978) elabora en sus 4' 15'' cuadro-a-cuadro un estudio de la flora en una duración temporal. La obra parte de la figura en el espacio-tiempo de su representación para producir, por un movimiento de aceleración hiperrápida y parpadeante, una pérdida del punto de vista centralizado, de la distancia al objeto, de la línea de horizonte, de la verticalidad e incluso del propio cuadro. La perspectiva bajo efectos de aceleración conduce a una anamorfosis cuyo resultado perceptivo es el de una textura visual que indaga lo molecular de las imágenes-materia, de las imágenes-hápticas. La experimentación elabora una poética de la velocidad que transporta al observador hacia una percepción pura, una percepción de las fuerzas tal como ellas actúan en la materia. El final de la obra exhibe un paisaje anterior al hombre, una percepción del alba de nosotros mismos, del registro de las interacciones moleculares de la imagen-materia. Registro del interior de las cosas que dona puntos de vista para "todos" los puntos del espacio. Puntos de vista ajenos al propio realizador que insisten en la obra como maquinaciones de la aceleración. El tiempo convulsivo de la velocidad de las figuras recrea una experiencia de disolución, de aceleración hiperbólica, semejante a una catástrofe.

Heliografía (1993) describe en sus 5' 20'' un peregrinar en bicicleta por el bosque, evocando por el desencuadre el misterio del cine. Bajo este nombre se interpela a lo invisible y a lo oculto de una pregunta sin respuesta. Este procedimiento instala un suspenso en tanto hace diferir un cuerpo en un simulacro. El desencuadre que evoca la obra es una perversión que pone en escena la excentricidad radical del punto de vista que expulsa los cuerpos fuera del cuadro y focaliza sobre los efectos de los mismos objetos y del vacío. La extrañeza es el destino de la desviación del ojo acostumbrado a centrar de inmediato en la figura, de ir al centro de la representación. La acción de la obra acontece en la periferia, donde algo palpita aún a punto de desaparecer, aunque nos ha donado su efecto como sombra que se funde con el paisaje en un movimiento propio del *gag*. Éste es entendido como el mostrarse de lo que no puede ser dicho: gestualidad absoluta de una sombra que esconde su misterio. La obra exhibe la sombra de una forma cuasi humana a través del ojo inhumano de la cámara que se duplica en un campo ciego. Al negar la presencia del cuerpo en el campo visual, el ojo inhumano afirma su efecto, que se instala como evanescencia. Ausencia evanescente, especialmente acentuada por el misterio y la gestualidad absoluta que se ha confundido con el color y la textura.

Las cuatro cualidades indicadas a través del movimiento de la obra de Caldini permiten afirmar que la experimentación inaugura un medio originario donde se engendra la fuerza secreta del ritmo que irrumpe como acontecimiento en la potencia de repetición singular; el tiempo de las formas precarias y de los espectadores perplejos, porque despliega paradojas perceptivas ajenas a la percepción ocular del hábito; la sustitución de los encadenamientos de la percepción sensorial y motriz para hacer ver los intervalos moleculares bajo efectos de líneas de velocidad

variable; la extrañeza que despliega la evanescencia allí donde prevalecía la presencia de un centro simbólico. El movimiento de la repetición y la diferencia, la formación cristalina, la anamorfosis por efecto óptico de una poética de la velocidad y la tensión entre el desencuadre y el campo ciego, constituyen un estado de la percepción que engendra el dominio de las imágenes ópticas y sonoras puras. Tal estado exhibe una percepción atenta a las discontinuidades y a los efectos de la vibración, fulguración y precipitación de las formas, que conducen a la materia por fuera del dominio de los sólidos y de los líquidos. El experimentalismo reivindica un modo opcional perceptivo, más proclive a una molecularización gaseosa de la percepción, que reclama una aprehensión afectiva como lógica de la sensación. Este modo opcional perceptivo, que describimos en los procedimientos de Caldini, desrealiza el espacio para inducir una percepción múltiple del tiempo.

Las búsquedas de Caldini en el dominio visual son por igual rigurosas en el sonoro. Tal vez, es quien ha tratado las propiedades del ruido y la música con mayor elaboración entre sus contemporáneos. Primero, porque es el realizador de sus propios bloques sonoros. Segundo, porque sus sonidos parecen sostenerse en un principio: "no toleremos que la música sirva como solaz" o como "musicola" con su insistencia emocional. Se trata de liberar bloques sonoros de las coordenadas sociales y de sus referencias de extensión e intensidad. Caldini elabora líneas sonoras de errancia, con bucles, nudos y velocidades diferentes, intentando desrealizar los sonidos gestuales y motrices. Crea bloques inorgánicos que expresan cierto grado de desfasaje entre código y territorio, para liberar una potencia del espíritu que iguala al devenir cósmico.

Las cualidades audiovisuales de los procedimientos de Caldini operan con modalidades distintas en otros movimientos expresivos. Como ejemplo, *Sensación 77: mimetismo* desarrolla todo el problema de la repetición y la diferencia perceptiva en una envolvente vegetal de extrañeza sin fin y sin afuera; *Come Out* elabora la configuración cristalina desde un punto virtual abstracto hasta enfocar la figura actual del medio y objeto de reproducción sonora; *Placeres de la carne* exhibe un proceso óptico de anamorfosis donde dos cuerpos se descomponen hápticamente y se fusionan en nuevas relaciones con el espacio; *Poéticas de la simulación* describe un movimiento sin fin que expresa, por contraste del grano, un mundo ferroviario que se exhibe en sus líneas de síntesis en el encuadre, mientras todo un inmenso campo no revelado afecta la lírica motriz.

Las cualidades audiovisuales en el movimiento de la expresión de unos procedimientos se corresponden con las búsquedas en un plano de contenido. Tres ejemplos resultan reveladores: Hirsch se desplaza entre la paradoja del gesto como fulgor y la puesta en escena de una marca de género, un fondo mítico se confunde con la historia y se reúne en un decir que porta las huellas de lo femenino; Alemann radicaliza esta búsqueda en imágenes de un arcano simbólico que profundiza a través de rituales de liberación de cuerpos mancillados y de las servidumbres voluntarias; Caldini hace de sus búsquedas un viaje del espíritu, que habiéndose expandido en experiencias psicoactivas, arrastra una potencia del cuerpo hacia una contemplación que contrae. Los contenidos se sustraen a la historia porque el experimentalismo, en su espontaneidad rebelde, no constituye un retorno al sujeto, es decir, a una instancia dotada de deberes, saberes y poderes, sino a un cuerpo como *médium*, que da lugar a que el movimiento se realice, que el acontecimiento irrumpa y que el afecto despliegue sus potencias.

Reconocemos que el experimentalismo descrito elabora una lógica del fotograma y del intervalo, del plano y del montaje cinematográficos. Sabemos que proseguirá por otros medios en una estética videográfica que traslada a su campo conceptos audiovisuales del cine y despliega toda una lógica propia del dispositivo técnico, como transparencias y estratificaciones, recortes y yuxtaposiciones, textura perforada y espesor de la imagen. Logra oponer el problema de la escala

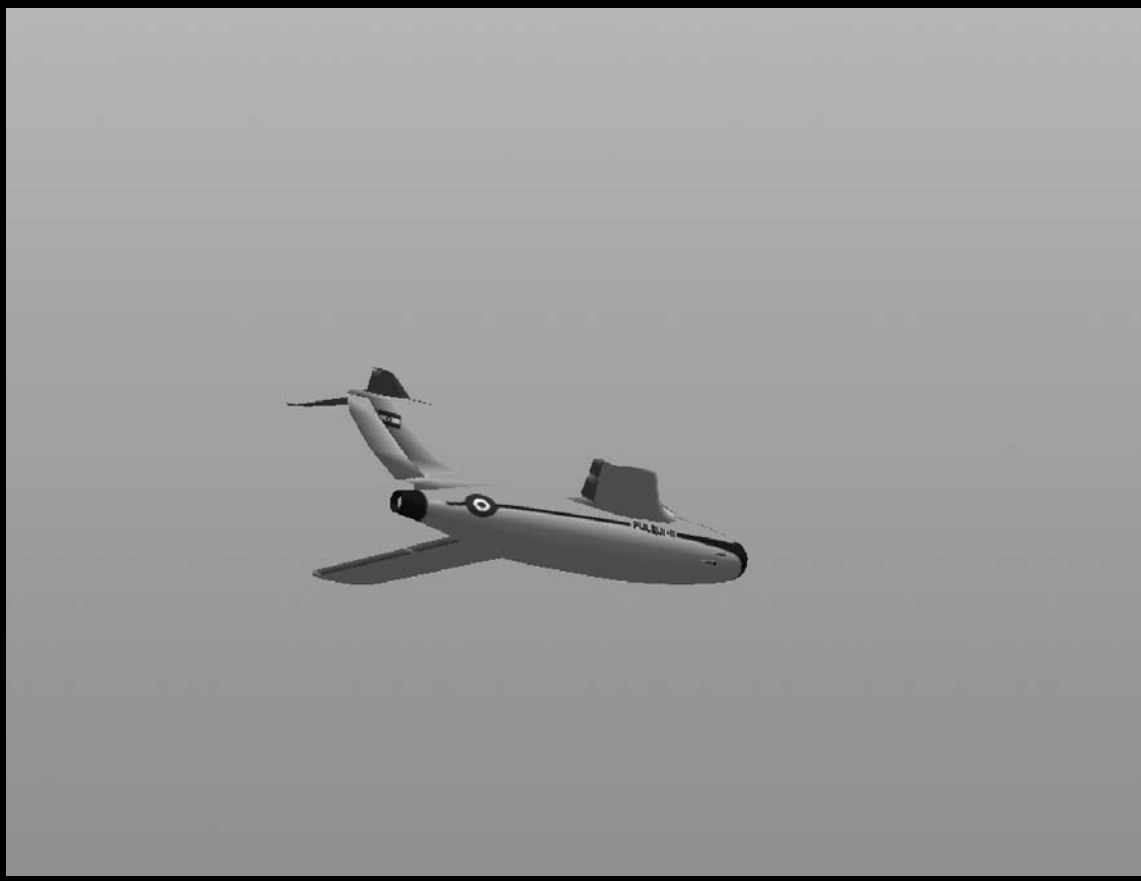
del plano a la composición de la imagen; de la profundidad de campo al espesor de la imagen; del montaje de planos a la mezcla de imágenes; del fuera de campo a la imagen totalizadora. Dubois, en "Para una estética de la imagen video" (1995), está en lo cierto al reclamar una estética y técnica videográfica. Sin embargo, aquello que persiste entre el formato del cine y el video experimental es un medio conceptual que traslada cualidades expresivas de una experiencia técnica a otra. En especial, toda una elaboración de la repetición y la diferencia, de las formaciones cristalinas, de las anamorfosis y de las resoluciones fractales. Distintos senderos del video experimental argentino, que hibridan restos digitales con formatos analógicos, extremados –por Gustavo Galuppo, Arteproteico, Iván Marino y Andrés Denegri, entre otros–, revelan cierta conservación conceptual en el pasaje del cine al video, aunque expresen potencias formales propias del medio. A pesar de todas las hibridaciones de formatos, ciertos realizadores siguen la fuerza expresiva del cine experimental, como Daniela Cugliandolo (*Pneurosis [en el baño]* y *Veo el futuro*), Pablo Marin (*Blocking* y *Avances*) y Segio Subero (*ABC, etc.*).

***

Compartimos con Jorge La Ferla la descripción que realiza en "Las artes mediáticas interactivas corroen el alma" (2005), cuando dice: "...dentro de un sistema aburrido que ya no produce resquicios en su uniformidad audiovisual, el arte digital interactivo, por su parte, tiene aún un largo camino por recorrer, y una intensa deuda por saldar con aquel mundo utópico planteado por el videoarte y el cine experimental en toda la historia de los medios audiovisuales...". A partir de una férrea defensa de los lenguajes de ruptura y de los modos de hibridación, La Ferla ha impulsado la autonomía creativa y la independencia formal e ideológica. No resulta sencillo afirmar, entonces, que la desaparición de soportes y técnicas condiciona el experimentalismo, porque las búsquedas de ruptura se realizaron en soportes que en su tiempo comenzaban el camino de su extinción. Más allá del problema técnico y del soporte en cuestión, el que por otra parte no olvidamos, creemos que la singularidad expresiva del experimentalismo subyace en un medio conceptual capaz de sustraerse a los parámetros genéricos de las formas del espectáculo. La opcionalidad del lenguaje del cine experimental narra su propio proceso de formación y sus procedimientos de expresión, escapando a la fatalidad de los encadenamientos narrativo-dramáticos que determinan la percepción de hábito y los imperativos de la industria. Parodi supo ver en la opcionalidad experimental una diversidad en proceso formal, estético y narrativo. *Apuntes para una teoría del cine experimental argentino* (1995) sigue siendo el soporte conceptual de una renovación perceptiva. Tal renovación pudo alterar estructuras de dominación sin abandonar una percepción atenta del tiempo y una percepción anómala del movimiento, que afectó la intuición ampliada de los realizadores, y como obstáculo imprescindible, creó discontinuidades en la percepción del espectador. El experimentalismo se proyectaba a un tercer estado perceptivo, ni industrial, ni instrumental político, aunque sí autoral: "campo vital incondicionado", como gusta definirlo Byrón en "M.R.O. (Modo de Representación Opcional)" (1998). El reclamo y la afirmación de un devenir revolucionario de la expresión como modo de exorcizar la vergüenza y responder a lo intolerable se sostuvo en estilos que imprimieron la percepción atenta sobre el eje de tres polos: el concepto (nuevas maneras de pensar), el percepto (nuevas maneras de ver y escuchar) y el afecto (nuevas maneras de experimentar). Como ha escrito Deleuze en *Conversaciones* (1995), se necesitan estas tres alas como mínimo para constituir un estilo: "un pájaro de fuego". Tal figura es vital, proteica, procesual, incondicional y amoral, cualidades que Byrón ha señalado para la opcionalidad. El experimentalismo es, como tal, una gran fabulación que resiste a la muerte, a la infamia, a la venganza y a la servidumbre para "ver construirse el mundo".

4

Máquinas de imágenes: intertextualidad, hibridez, procesamiento



Proyecto Pulqui 2, video de Ricardo Pons, Argentina, 2002.

Reconstruyen crimen de la modelo, video de Andrés Di Tella y Fabián Hofman, Argentina, 1990.

Del video a la TV: la mirada crítica Realizaciones videográficas argentinas relacionadas con el fenómeno televisivo

> Andrés Denegri

¿Recuerdan aquellos buenos tiempos del videoarte? Repetitivo, simple, minimal, predecible. Esas obras previas a la TV por cable y las nuevas tecnologías. Hoy pensamos más en la TV hogareña y la televisión en sí. Hasta hoy la TV era tomada demasiado seriamente y el videoarte no era parte de su historia. ¿No creen que es tiempo de combinar los dos? ¿No es tiempo de empezar a jugar un poco con el juguete favorito de los americanos? ¿Está usted preparado para mirar televisión desde una perspectiva diferente?

Spot promocional de *The Live! Show*, programa de televisión producido por Jaime Davidovich y emitido por la Manhattan Cable TV en 1978.

Cuando era niño mi madre racionalizaba las horas frente al televisor: durante días de semana sólo se podía dedicar una hora al aparato. La TV era el "chupete electrónico" del que me debería desprender, cuya única función era "estupidizarme". La veda no sólo tenía un perfil cuantitativo; era también ideológica. *Brigrada A*, la serie en la que Mario Baracus y sus amigos se movían en una camioneta negra haciendo explotar autos y edificios sin que nadie saliera lastimado, no estaba permitida en mi casa porque propiciaba una apología del delito. Tampoco era simple ver *Titanes en el ring*, el programa de lucha libre de un personaje amado y respetado por toda la comunidad escolar, Martín Karadagian. Para mi madre el show de *catch* generaba espectacularización de la violencia, proponía una mirada maniquea del mundo y concebía una visión falsa del espíritu deportivo, ya que en las luchas coreografiadas no ganaba el mejor deportista, sino aquel que convenía a la curva narrativa del show. Del mundial Argentina 78 en mi casa no se vio ni un solo partido; las razones sobraban. *Robotech* y *V, Invasión extraterrestre* fueron mis pasiones; evidentemente mi madre no aplicaba su censura allí por tratarse de estructuras un tanto más complejas y, en ambos casos, de un argumento relativamente respetable: la humanidad lucha contra un opresor superior. Sin embargo, incluso durante los programas permitidos, muchas veces se sentaba a mi lado y no dejaba de traducirme cada metáfora o elemento intertextual que ella creía ver deslizado en la trama. En otras palabras, nunca pude ver televisión tranquilo. Desde muy pequeño se me impidió disfrutar del sencillo gesto de entregarse al flujo televisivo, siempre había algo más. Quizás ésa sea una de las razones por las que terminé trabajando en video: para el video la televisión siempre es algo más.

Este texto atraviesa algunos casos significativos del encuentro entre video y TV que involucraron a creadores argentinos. Focalizaremos ciertas obras en formato monocanal realizadas a partir de la década del 90, momento en que este vínculo se transita de manera consciente y a un nivel reflexivo. Se propone la siguiente hipótesis: desde esa década el video produce una mirada crítica a la televisión. Con el fin de constatar esta conjetura se anali-

zan algunas obras destacadas, de realizadores que mantienen una relación estrecha con la creación audiovisual, las cuales podrían presentarse como paradigmáticas de los diferentes modos en que el video genera un discurso agudo sobre la televisión.

Antes de examinar los trabajos de Gabriela Golder, Jorge La Ferla, Carlos Trilnick, Mariano Cohn y la dupla Andrés Di Tella / Fabián Hofman, se acercan algunas líneas referidas a proyectos que trabajan en la relación arte-TV durante las décadas del 50 al 80 en los que artistas argentinos tuvieron participación relevante. El artículo cierra con algunas palabras dedicadas a las obras audiovisuales en vivo, una tendencia con marcada expansión durante los últimos años que retoma algunas de las características más propias de la TV. Como modelo de estas prácticas se trata el proyecto *NoTeVe*, del colectivo Tekhnë.

1. Arte y TV antes de los 90

A mediados de 1951 se comienzan a delinear los primeros esbozos de lo que sería la televisión en nuestro país. Con espíritu pionero y aguda mirada empresarial, Jaime Yankelevich importa desde los Estados Unidos todo lo necesario para poner en marcha la televisión en la Argentina. Es él mismo quien pacta con Perón la fecha que quedaría registrada como la de la primera emisión pública nacional. Así es como la televisión argentina nace peronista: el 17 de octubre de ese año, sexto aniversario del Día de la Lealtad, se realiza un masivo acto en la plaza de Mayo donde Evita pronuncia un discurso al pueblo. Ésas serán la primeras imágenes que transmitirá la TV en nuestro país. Es así como esta nueva tecnología de comunicación queda ligada desde su origen al poder político y económico. Si seguimos la historia oficial, encontramos que, con la aparición de las primeras *portapack* y la promesa de democratización del discurso audiovisual que ellas desprendían, en algunos lugares, en particular en EE.UU., el video se enfrentó a esos poderes, generando lo que hoy conocemos como la TV guerrilla. Pero en la Argentina ese lugar seguirá ocupado fundamentalmente por el cine militante durante un largo período. En nuestro país el acceso a equipamiento de video no fue nada sencillo hasta la década del 90. Sin embargo, podemos señalar, desde fechas tempranas, algunas situaciones de enfrentamiento al sistema establecido por prácticas artísticas que lo desafían desde su negatividad. Tres instancias fundamentales en la historia de la televisión protagonizadas por argentinos; una desde el mismo Canal 7, dos en el exterior.

A meses de esta primera emisión televisiva nacional, un italoargentino, Lucio Fontana, es el principal promotor de un hito en la historia del arte mediático. "El 17 de mayo de 1952 firma el *Manifiesto espacial para la televisión* y participa –con *Agujeros* e *Imágenes luminosas en movimiento*– en las transmisiones experimentales de la RAI-TV de Milán".[1] Era la respuesta necesaria a las ideas proclamadas con imponente tono moderno en el *Manifiesto blanco* redactado en 1946 por Fontana y sus alumnos. Al comienzo del texto se plantea una carencia: "Pedimos a los hombres de ciencia del mundo que saben que el arte es una necesidad vital de la especie, que orienten una parte de sus investigaciones hacia el descubrimiento de esa sustancia luminosa y maleable y de los instrumentos que producirán sonidos, que permitan el desarrollo del arte tetradimensional". Luz y sonido en el espacio y el tiempo. El presente compartido en todos los lugares: sólo la televisión, en su esencia original, el vivo y directo.

Doce años después de esa emisión en Italia, los argentinos disfrutan, bastante temprano, del primer incordio televisivo artístico. Aunque sería una gran excepción en la historia de nuestros

1. Según se señala en el catálogo de la muestra *Lucio Fontana - Obras maestras de la colección Lucio Fontana de Milán*, realizada en Fundación Proa, Buenos Aires, en 1999.

medios, una acción artística propia de las expresiones de su época llega a la televisión haciendo uso de su naturaleza mixta de medio y soporte. En 1964 Marta Minujín realiza *Cabalgata*, un *happening* emitido en directo desde los estudios de Canal 7. Con la colaboración de Pablo Suárez, Marilú Marini, Alfredo Rodríguez Arias y Graciela Martínez, produce un "*collage* de acciones" en el que participan algunos musculosos, mujeres gordas, atletas que revientan globos, gallinas, parejas de novios atados, caballos que pintan colchones con baldes de pintura que cuelgan de su cola y dos músicos de rock envueltos en tela adhesiva.

Jaime Davidovich es otro argentino que protagoniza uno de los más relevantes encuentros históricos entre televisión y arte, el primero que llega a la TV teniendo previamente una importante producción videográfica. En 1963, con una beca de estudios, viaja a Estados Unidos, donde encuentra un ambiente artístico en plena convulsión generada por los diferentes movimientos artísticos de posguerra, un marco ideal para el desarrollo de su obra con un sólido eje conceptual/minimalista. Los primeros videos continúan el trabajo de su serie de piezas construidas a partir de cintas adhesivas de diferentes características, que lo llevan a salir del formato clásico del bastidor al espacio, tomando la forma de instalaciones e intervenciones en lugares públicos, al cubrir paredes enteras de universidades y galerías. Su primer trabajo en video es *Road* (1972), una grabación directa de la línea divisoria de carriles de una avenida, el seguimiento de una recta sobre una superficie plana que roza los límites de la figuración. Pero este tono duro en su producción se verá transformado al acceder a la televisión como soporte, en una transición en la que Rodrigo Alonso encuentra un vínculo directo con el contexto mediático de la niñez del artista.

> La política peronista se basó en los actos masivos y en una intensa propaganda. Fue una política del espectáculo, que los medios registraron y propagaron a todo el país. Jaime Davidovich resume magistralmente esa época en una frase enunciada al comienzo de su video *Evita, a Video Scrapbook* (1984): "Cuando Evita estaba en el poder era como mirar televisión todo el tiempo".[2]

Esta fuerte presencia mediática en su temprana edad parece reavivarse al tener la posibilidad de entrar en contacto directo con la televisión. Dice Davidovich en un documental sobre experiencias alternativas de TV:

> Dio la casualidad que en el año 1976 el director de programación de la primera compañía de cable en Nueva York estaba muy interesado en mi trabajo y me ofreció mostrar uno de los videos, y tuvo mucho éxito. En ese momento un grupo de artistas de vanguardia nos unimos para crear una organización que se llamó *Cable Soho*. Por medio de esta organización nosotros pudimos conseguir varias cosas. La compañía de cable de nuestro barrio se comprometió en proveer servicio. Cuando el gobierno dio la licencia para operar el servicio de cable, parte de los requisitos era que se debían tener dos canales de acceso público […] Abren las puertas a las diez de la mañana, la primera persona que se presenta tiene un programa. Entonces ahí fue cuando formé lo que se llamó *The Artists Television Network*, la primera cadena de televisión alternativa.[3]

2. Alonso, Rodrigo, *Identidad quebrada*, en *Jaime Davidovich - Video Works* (cat. exp.), New York, The Phatory Gallery, 2004.

3. Entrevista a Jaime Davidovich en *Emisión 07 experiencias alternativas en TV*, video realizado por Arturo Fito Rodríguez y Cristina Arrazola, Vitoria-Gasteiz, 2007.

Ése es el entorno en el que Davidovich será responsable de dos ciclos de características bien diversas. Por un lado, *Soho Television*, un programa focalizado en diferentes prácticas artísticas, fundamentalmente performáticas, en el que se invitaba a un artista y luego de una entrevista se dedicaba un espacio importante de tiempo al desarrollo de una obra en vivo. La innovación que aportaba *Soho Television* era sobre todo de contenido; el tono de los temas encarados y los tiempos dedicados a la realización de obras artísticas eran impensables en la televisión comercial. En algunas ocasiones este formato se remplazaba por una conversación con varios invitados en la que se trataba algún tema puntual del arte contemporáneo. Por otro lado, en 1978 comienza *The Live! Show*, un programa que acercaba una mirada totalmente irónica sobre el mismo medio televisivo. Era esencialmente un espacio crítico sobre la TV, que se apropiaba de su iconografía y la llevaba al extremo del grotesco para ponerla en evidencia. Una de las secciones más memorables del programa era la columna del doctor Videovich, especialista en problemas de adicción a la televisión, personificado por el mismo Davidovich. Éste fue, según sus palabras, "el primer programa de variedades de la vanguardia".

Así como podemos entender a Fontana, Minujín y Davidovich como íconos de las décadas del 50, 60 y 70 respectivamente, es sumamente difícil encontrar un referente argentino de esta envergadura en la década del 80 dentro de las fronteras de nuestro país. Si bien en el mundo el video ya había logrado un carácter definido como soporte de obra y una evidente institucionalización, los oscuros años de terrorismo de Estado instalado por la dictadura militar y las democracias de tono mediocre que la sucedieron, con legislación casi nula referida a los medios de comunicación, no generaron un marco apropiado a nivel nacional para el desarrollo de un arte vinculado a la imagen en movimiento. Iniciativas privadas y misiones culturales europeas fueron el motor de una producción audiovisual con identidad incierta. El CAyC (Centro de Arte y Comunicación), dirigido por Jorge Glusberg, el Centro Cultural San Martín en algunos pocos espacios logrados por Graciela Taquini, el Goethe-Institut, con Gabriela Massuh como directora de programación cultural, y luego el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana), que abre sus puertas recién en 1988 pero de forma inmediata se convierte en el espacio fundamental para la divulgación del videoarte en Buenos Aires, son los escasos ámbitos de difusión de obras con prestigio internacional. Lo cierto es que las ocasiones en las que el público argentino tenía acceso a trabajos de videoarte eran insuficientes, y sólo aquellos que disponían de la posibilidad de viajar podían conocer obras de importante magnitud. Con el ingreso al país de equipamiento de posproducción semiprofesional se desata una fuerza productiva de gran peso, pero con rumbo confuso. Es complejo encontrar un ejemplo sólido del vínculo arte-TV, pero, por defecto, toda la producción videográfica se refiere al medio televisivo. Los videos generados en ese contexto reflejan un perfil siempre mixto. Mezcla entre video *amateur*, documental directo, televisión de tono fresco, periodismo independiente, videoclip, comedia intelectual, toqueteo indiscriminado de efectos electrónicos de la imagen, los videos mantenían siempre un pie en la televisión, ya que ésta se erguía como único referente de la imagen electrónica.

> Con muy pocas excepciones, todo realizador interesado en el video a comienzos de los 80 tiene (o aspira a tener) algún tipo de relación con la televisión. Movidos por la fascinación o el cuestionamiento, sus obras señalan la TV y añoran un espacio en su programación.[4]

Un profundo complejo edípico que el video sabrá superar en la década siguiente.

4. Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires video X - Diez años de video en Buenos Aires*, Buenos Aires, ICI - Centro Cultural de España, 1999.

2. Los 90, consolidación del video y su mirada crítica sobre la TV

Un contexto radicalmente diferente se presenta en los 90. Cada semana el espectador interesado contaba con varias opciones de obras videográficas o cine experimental. Muchas instituciones ofrecían ciclos permanentes, como el Museo Nacional de Bellas Artes, con programación a cargo de Rubén Guzmán; Espacio Giesso, con el ciclo *VideoEspacios*, organizado por Jorge La Ferla; el Centro Cultural Recoleta, con *ZooVideo*, un programa impulsado por Camilo Ameijeidas y Aldo Consiglio; el Centro Cultural Ricardo Rojas –cuya Área de Cine, Video y Multimedia estaba coordinada por quien escribe este artículo–, donde, además de la programación en sala, se había instalado una *videogalería* para la exhibición permanente de videos. Aparecen también publicaciones especializadas, como la revista *Mediapolis*, dirigida por Sara Fried, y los *VideoCuadernos* de Jorge La Ferla. Se desarrollan con continuidad festivales, muestras y jornadas que acercan un cuerpo importante de la producción internacional y generan un espacio para la reflexión sobre las cuestiones propias de este nuevo soporte. Entre ellos se destacan el FIV (Festival Internacional de Video), a cargo de Carlos Trilnick; la muestra (luego concurso) *Buenos Aires Video*, realizada en el ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana) con un sólido respaldo de Laura Buccellato; el Festival Internacional de Videodanza, coordinado por Silvina Szperling y Rodrigo Alonso; el Festival Franco-Latinoamericano de Video, –devenido la MEACVAD (Muestra Euro-Americana de Cine, Video y Arte Digital)–, que, mutando en diferentes formatos, llega a nuestros días siempre dirigido por Jorge La Ferla.

Este rico entorno produce un crecimiento del video argentino que consolida a nuestro país como uno de los principales focos de producción en Latinoamérica. La adultez del video supone también una individuación que rompe el vínculo fascinado con la televisión. Si en la Argentina de los 80 el video mira a la TV con anhelo ingenuo, a partir de los 90 esa mirada se vuelve crítica, atraviesa la televisión y la supera con un ojo capaz de desnudar la pomposidad del espectáculo para evidenciar el vacío de contenido, al mismo tiempo que logra leer en la intertextualidad de su discurso y pone de manifiesto su servicio al poder político y económico.

Para comprender las diferentes posiciones desde donde el video ejerce esta nueva mirada de una manera creadora, se analizan a continuación cinco obras que pueden señalarse como casos paradigmáticos.

Vacas

El 25 de marzo de 2002 un camión que trasporta ganado vacuno vuelca cerca del barrio Las Flores, en la ciudad de Rosario. Los vecinos no dudan en hacerse del botín, matando y carneando las vacas para llevarse cada uno su parte. Las imágenes extraídas del programa televisivo, que corresponden a esta noticia que ya pocos recuerdan, son la materia prima con la que trabajó Gabriela Golder para realizar *Vacas*. Este video de 4 minutos y medio de duración, editado por Sebastían Ziccarello y con sonido producido por Santiago Pedroncini, tuvo gran presencia internacional y obtuvo distinciones en los festivales más importantes de la especialidad.

Es interesante pensar en el recorrido que transitaron las imágenes que terminaron conformando este trabajo. Parten originalmente de un registro con características formales propias de una cámara de video familiar operada por un *amateur* que registra los hechos in situ; así se produce una grabación bruta repleta de elementos estéticos que corresponden a la rusticidad del caso. Esas imágenes llegan al canal de TV, donde un editor profesional las limpia de las impurezas vedadas por el estándar televisivo y genera un clip dinámico y mudo. Ese clip nunca saldrá por televisión sino transformado según las necesidades de cada uso. Servirá de base sobre la que se sumarán la imagen del presentador recortada por *chroma key*, gráfica animada con la identidad del programa, información sobre la hora y el clima, el logotipo del canal y el

sonido que corresponda a cada una de la emisiones: locuciones en *off*, reporte de algún enviado especial o testimonio de entrevistados. Ese tercer producto es al que accede Golder, primero como espectadora. Comprender estos procesos de intermediación nos sirve para entender que ella no trabaja sobre el hecho en sí, sino sobre su versión mediática. Lejos de la naturaleza documental del primer registro, la realizadora toma el caso vuelto noticia, espectáculo televisivo, realidad mediada.

Con la apropiación del informe grabado de la TV, esas imágenes emprenden un recorrido en dirección perpendicular al que venían transitando, un camino contra la información y de predominio estético. Este camino comienza con una nueva labor de limpieza sobre el material. Los zócalos, logotipos y demás marcas gráficas de la imagen televisiva desaparecen al ingresar digitalmente en ella. Un *zoom* virtual nos ayuda a reencuadrar y focalizar lo que queda de la grabación original. El sonido se anula. Se cancela así la referencia al uso de esa imagen en el momento de ser grabada, ya que se han borrado su identidad corporativa y toda marca mediática. No sabemos ya si corresponde al resumen de noticias que circula cada media hora en TN, si conformó un informe de CNN en español o si fue emitida en el noticiero diario de algún canal de aire. Se desanda, dentro de lo posible, la última de las transformaciones mencionadas antes, la que se producía en la emisión sobre el clip realizado por el editor. Pero quedan marcas, el píxel engorda y se deforma, el reencuadre supone un recorte del campo. Serán las primeras huellas de la nueva mirada que llega a estas imágenes y las empuja en el ámbito de lo sensible.

Los segmentos del registro original eliminados por el editor son imposibles de recuperar, pero Golder intentará revivirlos al forzar lo que queda mediante manipulación digital. Trabajo de sonido, textura y color para priorizar la sensación sobre el dato. Este trabajo de descontextualización da lugar a una mirada sobre la televisión que la supera y descompone. Se instala un ojo capaz de atravesar el show de la noticia y alcanzar el hecho de una manera emotiva y desarticulada. No se mencionan fechas, lugares ni personajes. Todo se vuelve del color de la carne abierta, no sólo las vacas, sino también el espacio y las personas. Las imágenes se apartan de su uso informativo para formar parte de una existencia artística, cuyo valor no se basa en lo que tiene para decir del caso del camión volcado, sino en la riqueza que cobra al entrar en el terreno de lo universal. Y como no hay nada que decir, no hay lenguaje audiovisual que respetar. El orden impuesto a las imágenes por el editor que realizó el clip para los noticieros es violado quebrando el flujo televisivo: los planos se ralentizan hasta detenerse, el rostro de un joven se repite de manera recurrente, el contraste extremo borra las fronteras entre figura y fondo al punto de convertir todo en una sola mancha en movimiento, la pantalla se vuelve negra para sentir en el pecho lo que tomamos por la mirada.

En la televisión todo es televisión. *Vacas*, el video creado por Gabriela Golder, al desandar el camino informativo de las imágenes, es un buen ejemplo de cómo en el territorio del video la televisión siempre es algo más que televisión.

Pero debemos mencionar aquí también un elemento que forma parte del video, a pesar de estar apartado de lo que sería el cuerpo central de la obra por un segmento de pantalla negra. Antes de los créditos aparece una placa en la que se aclara: "25 de marzo de 2002. Rosario. Argentina. Alrededor de 400 vecinos del barrio Las Flores carnean vacas vivas que minutos antes se habían desparramado sobre el asfalto cuando volcó el camión que las transportaba". Podríamos entenderlo como una innecesaria desconfianza en el peso de las imágenes logradas por la realizadora, en la densidad de su valor. Es sin duda una elección de la autora que no corresponde a la obra sino al contexto. Una decisión de la artista en el terreno de la institución; quizás por eso haga ruido. Es ése un paso inverso al trabajo que Gabriela Golder desarrolla sobre las imágenes que captura de la TV, un pequeño triunfo de la información que veremos aparecer

en otras obras videográficas. Gestos mínimos que se mantienen, como las muecas heredadas inconscientemente de nuestros padres. En su trabajo de individuación el video muchas veces no puede evadir el legado de su madre televisión.

Reconstruyen crimen de la modelo

A fines de 1990 se realiza en el Goethe-Institut de Buenos Aires la muestra *Video argentino*, curada por Graciela Taquini. El video ganador del concurso que formaba parte de esa muestra es *Reconstruyen crimen de la modelo*, un trabajo que hoy es una referencia histórica indiscutible de la producción nacional. Realizado por Fabián Hofman y Andrés Di Tella, cuenta en sus créditos con alguien que sería un protagonista en la producción de varios programas de la TV argentina, Roberto Barandalla.

Al igual que Gabriela Golder en *Vacas*, para realizar *Reconstruyen crimen de la modelo* Di Tella y Hofman se apropian de una emisión televisiva: *Nuevediario*; el noticiero de Canal 9, con pleno tono sensacionalista, cubre el momento de la reconstrucción de los hechos que forman parte de la investigación del asesinato de una mujer. Pero las imágenes serán trabajadas de una manera opuesta, recibirán un trato en dirección inversa al recorrido que transitaban en el video de Golder. Si para realizar *Vacas* las grabaciones enfrentaban un proceso de desmediatización, un trabajo en sentido opuesto al que venían teniendo hasta el momento en que son capturadas de la señal televisiva, en *Reconstruyen...* las imágenes son empujadas hacia adelante en el camino de armado de la noticia, son forzadas en un giro más, poniendo en evidencia sus artificios al desplazarlas hacia el ámbito de la ficción. Se constituye una narración de tercer orden: el video resulta de un relato construido sobre la versión televisiva de la puesta en escena del crimen generada a partir del testimonio de uno de los implicados en el asesinato.

Durante todo el video permanecen las marcas de identidad corporativa. Con la sencilla gráfica electrónica de la época, el zócalo de la pantalla dice "Nuevediario - Primera Edición" y, por encima de esta línea y en mayúsculas: "RECONSTRUYEN CRIMEN DE LA MODELO". No sólo esta última frase –que aparece como pie de la imagen aclarando a qué corresponden los hechos en la pantalla– permanece en el cuadro, sino que, además, se le otorga una función mayor, pasa a ser el título de la nueva producción. La emisión deja de ser medio para convertirse en materia de una obra. Un título nombra una creación, es lo que le da identidad y muchas veces propone el anclaje desde donde confrontar la obra. Los realizadores traspasarán la aparente objetividad cristalina sobre un hecho para abstraerse de él y focalizar su mirada incisiva y de carácter creador sobre la emisión de TV en tanto tal. Al recontextualizar la frase del zócalo, que originalmente señalaba la acción que el televidente miraba en la pantalla, al volverla título de su obra, los autores del video denuncian el trabajo de construcción de relato audiovisual que ejerce *Nuevediario* para producir la noticia. Se evidencian el armado, guionado y puesta en escena, de esta noticia y todas las demás, en este ciclo y en toda la programación televisiva, proclamando en imágenes el sentido de aquella frase dicha en un video de Jean-Michel Bruyère por un niño que vive en las calles de Dakar: "Lo que pasa en la televisión sólo pasa en la televisión".[5] El sujeto al que se refiere el término "reconstruyen" deja de ser la policía en su desempeño judicial; ya no describe algo que sencillamente está pasando: indica ahora al medio televisivo y a los mismos realizadores del video como creadores de una narración.

Perdura también el sonido de la grabación original, el siempre agitado relato del cronista José De Zer describe en tartamudeo audiovisual lo que vemos en imagen. Pero a la banda de la

5. Bruyère, Jean-Michel, *Poems to filth*, video, 45', Montbéliard, CICV, 1998.

emisión televisiva se suman otros elementos sonoros. Se acentúa el ruido de la lluvia, resaltando los truenos para generar el clima de novela policial. En el mismo sentido hacen su aporte las entrecortadas comunicaciones de radio entre agentes de la policía. Sonidos precisos, como el cierre de la puerta de un auto, son individualizados al limpiar el ambiente de su entorno para poder trabajarlos estéticamente. En este preciso trabajo sonoro llevado a cabo por Ricardo De Gainza se suman, además de los sonidos aparentemente diegéticos que pudieron pertenecer originalmente a la transmisión televisiva, música de suspenso y fragmentos de diálogos capturados de películas argentinas.

La imagen es editada nuevamente, el montaje en vivo de *Nuevediario* es fragmentado y reordenado para desarrollar un relato de trama diferente a la versión oficial transmitida por Canal 9. En *Reconstruyen...*, el galán que acompañaba a la víctima en el momento de su asesinato, el buen mozo del capitán Di Nucci, aparecerá señalado como sospechoso, y el supuesto asesino, como un simple chivo expiatorio que es bajado del auto y vuelto subir en un mismo gesto, sin participar nunca de la reconstrucción de los hechos. Para lograr esta mutación de los roles en los personajes del suceso, Di Tella y Hofman trabajan sobre la estructura del video manipulando las imágenes con un dominio pleno del relato audiovisual. Ralentización de la imagen, fragmentos con la pantalla en negro, cortes abruptos, repetición de planos, recurrencia en la imagen quemada por los flashazos de las cámaras fotográficas, el lugar en que se colocan los sonidos extraídos de películas, son todas decisiones en función del diseño de un nuevo relato, un cuento policial breve elaborado a partir de la versión periodística del testimonio de una persona implicada en un homicidio.

El capitán Di Nucci y una mujer policía, que toma el papel de la víctima, simulan el momento del homicidio rodeados de agentes, camarógrafos y secretarios del juez. El sonido de instrumentos de cuerdas genera un profundo clima de tensión cuando la imagen ralentizada de un hombre, que encarna al supuesto asesino, descubre un revólver. La imagen del arma en plano detalle se quema al sobreexponerse por el flash de una cámara fotográfica. Ese instante es acompañado por el sonido de un disparo que, obviamente, nunca existió en la reconstrucción. Sobre la pantalla en negro se escucha el grito de una mujer desesperada, que corresponde a un fragmento de audio apropiado de una película. La víctima cae al piso en seis planos con montaje elíptico y tiempo dilatado, que son producidos a partir de una única toma del registro televisivo. Con fondo de cuerdas distorsionadas, Di Nucci interpreta para su peculiar público cómo, herido de bala en una pierna, persigue al criminal y lucha con él. La reconstrucción termina. Sobre la imagen en negro escuchamos un murmullo risueño, después vemos a Di Nucci con sonrisa pícara y mirada astuta; varios hombres que lo rodean le devuelven la mueca. El protagonista abandona la escena del crimen acompañado por la custodia policial; mientras se aleja dando la espalda a la cámara, una voz femenina típica del cine nacional lo despide: "Yo lo he perdonado ya, ahora que lo perdone Dios".

Se pone así en evidencia cómo el relato periodístico es un género más de la ficción, que construye y recorta la realidad que entra en nuestra casa a través de la cristalina pantalla de la televisión. Esa verdad indiscutible, ese mundo que está allá afuera y veo desde mi ventana electrónica, es tan real como un relato de Dashiell Hammett.

Video en la Puna: El viaje de Valdez

Jorge La Ferla focaliza toda su producción videográfica en torno a un personaje de existencia incierta: Richard Key Valdez. Es, aparentemente, un magnate de los medios que decide desempeñarse también como cronista para una de sus cadenas de noticias. Desde Tokio, La Habana, el lago Titicaca o la franja de Gaza genera informes de contenido vacío, sin más valor que su

propia presencia frente a la pantalla. Él es reportero, iconografía máxima del género periodístico televisivo; poner una cámara frente a él es condición suficiente para generar el espectáculo de la información. La Ferla entiende algo fundamental al gestar a Richard Key Valdez; alguien es hoy el eje del universo creado por la televisión. En palabras de Debray:

> Los maestros de los ecos y de las percepciones son los maestros de la historia inmediata. A la velocidad de la luz, ni más ni menos: la circunferencia está por doquier, y el centro del mundo, la pantalla donde yo lo veo. Todos, ministros o particulares, habitantes de Madrid o de Delhi, somos iguales delante de un acontecimiento retransmitido, con una equivalencia espacial y temporal que no tiene precedente. Pero hay un solo hombre más igual que los otros, y es aquel por el que el acontecimiento se produce, el que lo trasmite. Los héroes de este fin de siglo son sus heraldos.[6]

Video en la Puna es la producción audiovisual donde La Ferla genera mayor radicalidad en su reflexión sobre los problemas de la representación mediática. En este video, Valdez parte hacia el norte argentino para llegar a Bolivia y Perú en busca de unas extrañas señales que interfieren las emisiones de varios canales de televisión. Pero poco importa la trama, ya que ésta se pierde en una locura formal desarticulada que escasa relación tiene con el desarrollo lineal de un informe periodístico. La excusa argumental aflora levemente en distintos puntos del video, pero son sólo los parantes que permiten desplegar una red de composiciones de imagen y sonido que, en la crudeza estética propia de la imagen electrónica, forman relaciones que estallan en sentido donde a primera vista sólo se encuentran caos audiovisual y arbitrariedad.

El video de La Ferla es barroco. La saturación de información engaña al ojo y tienta al espectador a tomar la decisión de sencillamente dejar pasar las imágenes para quedarse en la superficie de ese diseño grueso, composición en profundidad generada por el montaje en capas. Esta actitud de no sumergirse en la contextura visual es una torpeza aprendida de una televisión saturada de imágenes banales y pensada para un espectador apático. En el universo televisivo el tartamudeo de imagen y sonido es permanente; si hay algo importante por ver será aclarado por la voz en *off*, si apareciera un texto en pantalla será leído para nosotros. Tiranía del locutor que nos impide desarrollar la capacidad de lectura audiovisual necesaria para enfrentar imágenes complejas como las de este video.

En el modelo de producción de *Video en la Puna* aparece una diferencia fundamental con el utilizado en *Vacas* y *Reconstruyen crimen de la modelo*: La Ferla graba sus propias imágenes, fotografiadas por él y su camarógrafo (Alberto "Carpo" Cortés, notable director de fotografía, quien también aparecerá frente a cámara), y las utiliza para ir más allá de ellas, al quebrar la tradición de la representación del espacio en una imagen bidimensional. Los videos de Golder y la dupla Di Tella-Hofman utilizan, salvo en el caso del audio, sólo el material grabado de la TV, desarrollando el trabajo en la superficie de su diacronía. En cambio, el realizador de este video, que ciertamente efectúa el viaje narrado, rodeándose de exóticos paisajes y personalidades, se sumerge en la imagen electrónica para abrir su trama y desplegar también la posibilidad de la composición sincrónica. Esos registros reales, lejos de conformarse con ser vistas, encuadres representativos de un espacio generado en perspectiva, son transformados en imágenes televisivas extremas, más televisión que la televisión.

6. Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 2002.

> Se observó muchas veces hasta qué punto la imagen de la televisión, si bien está conectada en directo con lo real, tenía una molesta inclinación hacia la irrealidad. O más bien con la desrealización. Esta des-realización se relaciona sin duda con la naturaleza misma de la imagen: pequeña, mal definida, abundante, inflacionista. De manera que tenemos la impresión de estar, no frente a lo real, sino delante de imágenes, no delante de espacios que se despliegan en base a junturas sucesivas, sino delante de imágenes que se atropellan en la pantalla.[7]

Cuatro, cinco y hasta seis capas de video se vinculan con peculiar fluidez aun en la época de la posproducción lineal. María Oshiro, la responsable de la posproducción de esta obra, echa mano de las virtudes de un DPM (*digital picture manipulator*) de Grass Valley para diseñar imágenes en tiempo real, sin la red de protección que supone hoy la edición no lineal.[8]

Para acceder al video de La Ferla hay que quebrar la lógica que indica que las imágenes de peso son aquellas en las que el reportero permanece frente a cámara como garantía de la noticia. Se necesita poner en valor esas imágenes densas para intentar hacer una lectura sincrónica del video, ya que de poco sirve seguir la linealidad de éste.

Las entrevistas son cortadas abruptamente sin conformar mensaje alguno. Nada vale lo que tenga para decir el entrevistado; la pregunta sólo se hizo para ser consecuentes con las necesidades del género. Dijimos que en *Vacas* las imágenes generaban un camino inverso al que venían describiendo en su uso periodístico; que en *Reconstruyen crimen de la modelo* eran empujadas hacia adelante denunciando su construcción como relato al llevarlas hasta el ámbito de la ficción. En *Video en la Puna* podríamos decir que La Ferla toma elementos propios de la producción televisiva para conformar una superficie de elementos conocidos por el espectador, que le servirán como punto de apoyo desde donde tomar aire para volver a sumergirse en la trama espesa de la imagen electrónica.

Desde el comienzo mismo del video se construyen composiciones audiovisuales de gran peso simbólico. La primera imagen que vemos es un manto de telar inca; sobre éste, recortado por *luma key*, un gráfico de Guaman Poma de Ayala,[9] cronista indígena de la invasión española. Esta cubierta da lugar a un fragmento del texto, la tipografía rústica de las primeras imprentas es calada electrónicamente para incrustar dentro de ella imágenes televisivas de la CNN. El manto comienza a deformarse, se estira hasta los límites de su trama, a través de la que aparecen lluvia de TV, la retícula del tubo de rayos catódicos ampliada, la imagen más propia del medio, vacío de información. Así el vínculo poder-comunicación-crónica-invasión queda planteado en la apertura de la obra. Más adelante la voz del conductor (y empresario de los medios) Marcelo Tinelli se impone sobre la imagen de Valdez, que aparece, como un coloso, en el cielo que se extiende sobre los picos de la cordillera de los Andes: "Comenzamos este *Videomatch* rapidito porque tenemos el bikini open, Xuxa cantando... ¡eh?... seiscientos dieciséis segundos de publicidad vendidos me dice Carlitos, podemos vender hasta seiscientos veinte, nos quedaron sólo cuatro libres, espectacular esto". La idea se consolida, el poderoso mediático, casi un dios en el cielo, escupe a la audiencia el dato que es origen de su poder; pornografía de la estafa del espectáculo.

7. Fargier, Jean-Paul, *Una imagen sin fuera de campo*, en La Ferla, Jorge (comp.), *La revolución del video*, Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC y Centro Cultural Ricardo Rojas, 1996.

8. Recordemos que fue a inicios de los 90, cuando el mercado ofrecía equipos analógicos, sobre una base de formato Betacam de Sony, pero con un control digital sobre la edición electrónica, que fueron usados estos sofisticados equipos de Grass Valley.

9. Analizar el vínculo entre Guaman Poma de Ayala y Richard Key Valdez es un interesante trabajo para el que, lamentablemente, no hay lugar en este escrito.

La Puerta del Sol de Tiahuanaco se ve a través de la silueta calada de Valdez, la distorsión de la señal electrónica invade toda la pantalla. Valdez narra al micrófono: "Hoy la televisión y los dioses están muy unidos en una especie de simbiosis que no es muy clara. Los dioses siguen acá, lo acabamos de comprobar, frente a esto que podría ser el nuevo pucará de las señales hertzianas que circulan por este lugar. La Puerta del Sol vendría a ser la antena parabólica de la llegada de extrañas señales". Mensajes de los dioses, mensajes del cronista; la televisión es hoy el templo dentro de casa, desde allí los creadores del mundo imparten su mensaje.

Un aymará, al enfrentar la pregunta autorizada del *video reporter*, intenta explicarnos algunas cosas: "Los humanos estamos prestados. Cómo será que plantita, pasajeros somos". La frase puede tener el peso que cada lector le otorgue, lo cierto es que poco importa lo dicho, sea divague o verdad universal. Lo que tiene valor es que se ha creado una noticia que ahora es parte de la realidad. George Steiner condensa un pensamiento enorme en una frase, "hay creación porque hay creación",[10] refiriéndose al vínculo entre creación artística y creación divina. Quizás sea por eso que algunos magnates de los medios y del espectáculo insisten en permanecer frente a la cámara: embriaguez del poder creador. Son su mejor producto aunque ya no necesitan serlo. El bufón es rey. Disfrutan del poder de crear la realidad, pero, a diferencia del arte, esa verdad se relaciona con este mundo de una manera perversa, ya que por lo que algo deviene real es porque primero es espectáculo. "El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen".[11] El rey-bufón, que quiere ser dios, es sólo un empresario, personaje mucho menos valioso y tanto más ruin.

20/12

La infame década menemista de los 90 expuso el perfil más despreciable de nuestra clase media, tal cual había ocurrido bajo la dictadura a fines de los 70, en el período de la "plata dulce". Vacaciones en Miami, mucha silicona, autos de lujo y pizza con champaña. Los equipos de audio y video tuvieron también su protagonismo, televisores de pantalla gigante, sofisticados equipos de música con bandeja para doce CD y potencia digna de una disco, consolas de videojuegos de última generación, todos conectados entre sí en el living de un departamento donde la abuela puede disfrutar de cincuenta canales de cable las veinticuatro horas del día. *20/12* retrata con innegable capacidad de síntesis la ceguera generada por el humo desprendido de los fuegos artificiales del consumo desbocado. Su realizador, Mariano Cohn, trabajó históricamente asociado con Gastón Duprat. Produjeron juntos un gran cuerpo de videos presentes en la mayoría de las muestras desde mediados de los 90. La dupla Cohn-Duprat fue paulatinamente alejándose del video de carácter duro a nivel formal para focalizar su producción en el ámbito profesional de la televisión y el cine de largometraje. El tema abordado en *20/12* no es un terreno desconocido para Cohn; la obra generada junto a Duprat siempre presentó una peculiar capacidad para llegar a la fibra más cruda de quien se pare frente a su cámara. Desde ella se construyen personajes cotidianos y despreciables, que movilizan a la risa desde la peligrosa propuesta de "riámonos de nosotros mismos", que siempre ha ocultado un punto de vista sospechoso que desata interesantes polémicas. *20/12* es un corto de tres minutos y medio que se apropia de la estética de la cámara hogareña para narrar, desde una puesta en escena propia del modelo de producción cinematográfico, la fascinación de un hombre con su nueva camarita de video. El sonido está basado en dos elementos que se mantienen fuera de campo durante casi

10. Steiner, George, *Presencias reales*, Barcelona, Ediciones Destino, 1998.

11. Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

todo el trabajo. Uno predominante, la voz del hombre que describe cada una de las funciones que aparecen en la pantalla; el segundo relegado, la locución de un reportero proveniente del televisor que dos ancianos ven en el living, sonido que se desacusmatizará hacia el final del video para lograr una imagen de alto valor simbólico. "La verdad es que estoy chocho con mi camarita Sony que la estamos probando en familia... VX2000... es bárbara...". El hombre se desplaza por los ambientes de la casa mientras en la pantalla vemos cómo avanza la demo automática con todos los efectos y funciones de la cámara. "Por acá está el abuelo... Me dice *solarise... solarise...* qué querrá decir... el abuelo... demo... demo me sigue diciendo... acá el abuelo mira la tele... *info litiun batery* está diciendo...". El fetiche de la tecnología genera un encanto tal que no deja ver más allá de él. El mismo aparato que, para algunos, es la herramienta con la que se logra atravesar de forma crítica el mensaje de los medios, es para el personaje de este video una venda que no le permite acceder ni siquiera a su contexto inmediato. El universo al que pertenece se derrumba a sus espaldas, pero el embeleso producido por la nueva adquisición anula todo tipo de percepción, cancela la sensibilidad. Para el consumidor enajenado no existe más que su nueva posesión. La máquina que muchos entendemos como un medio para vincularse con el mundo, al volverse mera mercancía, aísla a su propietario de todo contacto con él. "Veo que dice simulei... simuleid... fijate un poco que me dice simuleit... qué significa... esperá esperá que te estoy filmando bien la cara Bety... simuleid...". La cámara vuelve al living y el sonido del televisor llega a escucharse de manera definida. "Es evidente que se anuncia el último viaje del presidente De la Rúa, renunciante, está despegando el helicóptero...". La cámara queda apoyada sobre una mesa en dirección a la TV. "Escuchame Bety. ¿No sabés dónde está el manual de la cámara?". El protagonista sale de cuadro, nosotros vemos el televisor a través de la cámara abandonada en el living. "Se cierra un ciclo enmarcado por una profunda crisis económica y social, al cabo de uno de los días más negros de nuestra historia, con veinte muertos en todo el país". La cámara de video mira la televisión, su propietario está ciego. Mariano Cohn logra condensar el retrato de una época en un solo cuadro.

1978-2003[12]

El estadio vacío; un hombre, solo, camina hasta el arco con paso tranquilo. El bulto negro que carga en sus brazos es una tela que desplegará de palo a palo. Cubre la meta del deportista, anula simbólicamente el valor de victoria en el gol, clausura el espectáculo, señala el luto.

El gesto es simple; la actitud, calma, y la propuesta formal, mínima. Tan sólo un plano de seis minutos y el sonido directo del viento: respirar fresco del campo, libre del ahogo del ciego fanatismo.

Con la precisión de un tajo sobre el lienzo blanco, con la contundencia de una familia obrera sobre una tarima, Trilnick capitaliza lo mejor de la herencia del arte argentino, haciendo explotar en su video todo el valor estético que puede generar una idea. La belleza categórica del concepto, la agudeza del sentido, hacen que la imagen de su acción valga más que mil consignas.

No es la primera vez que Trilnick lleva a cabo esta acción, hay un correlato evidente entre *1978-2003* y *Por qué pintar un cuadro negro*.[13] La variación fundamental entre ambas obras es el espacio donde se desarrolla el gesto; éste es un elemento fundamental, ya que, es indudable,

12. Ver Denegri, Andrés, "1978-2003, en dos espacios", en Golder, Gabriela y Denegri, Andrés (comps.), *Ejercicios de memoria*, Buenos Aires, Eduntref y Continente, 2007.

13. *Por qué pintar un cuadro negro* (Carlos Trilnick, 2002) es una videoinstalación de tres proyecciones donde el artista entra en cuadro para extender una tela negra entre dos árboles secos que se encuentran en un paisaje rural y desolador.

la obra se concibe como una intervención en un lugar específico. Sólo ahí, en el estadio monumental del club River Plate donde se jugó el mundial de fútbol organizado por la dictadura, la acción cobra *ese* sentido. Pero esta intervención se proyecta en otra, el lugar con el que trabaja *1978-2003* es doble, dos ámbitos de masa y poder, el estadio y la televisión.

El video se planta en un cruce filoso, en el que se encuentran el deporte, la televisión y el poder. Este permanente y estrecho vínculo, que sin duda la televisión hereda en parte del cine pero con características muy propias, es tan antiguo como la misma televisión. Aunque las versiones son diferentes, ella tiene un hito fundacional nada honorable:

> Alemania es el primer país del mundo que pone en marcha las emisiones regulares de televisión, desde el 22 de marzo de 1935 –primero por el sistema mecánico de baja definición y después con el sistema electrónico– destinadas a ser recibidas en locales públicos. Los juegos olímpicos de Berlín de 1936 fueron el primer gran acontecimiento que cubrió la televisión.[14]

De ese mismo evento la historia obtendría una de las piezas más elogiadas de cine de propaganda: Leni Riefenstahl,

> …en *Olympia*, la más rica visualmente de todas las películas (se vale tanto de los movimientos verticales de las películas de montaña cuanto de los horizontales característicos de *Triunfo de la voluntad*), unas tras otras, esforzadas figuras escasamente vestidas buscan el éxtasis de la victoria, alentadas por hileras de compatriotas en las tribunas, todo ello bajo la mirada firme del benigno superespectador, Hitler, cuya presencia en el estadio consagra este esfuerzo.[15]

Confrontar las imágenes de Argentina 78 con esta descripción causa pavor; sólo hace falta cambiar algún nombre, o no.

Si ATC (Argentina Televisora Color) muestra la fiesta del espectáculo deportivo, un pueblo unido por los mismos colores en una sola camiseta, eso es lo que sucede en nuestro país y no otra cosa. El poder sabe de cine y de TV porque sabe de puesta en escena, maneja el artificio mejor que un gran director. En 1978, a muchos hogares argentinos, la camiseta a barras de nuestro equipo habrá llegado en blanco y negro, pero aun así, cuando el rezago tecnológico nos mostraba a todos como presos, no pudimos ver a través de la trama de esta ficción.

En un escrito sobre *Histoire(s) du cinéma*, refiriéndose a unos dichos de Godard, David Oubiña se pregunta: "Si las películas no registran los campos de concentración, ¿pueden afirmar que son un reflejo de la realidad o acaso se convierten en una perversa fábrica de ilusiones?".[16]

La magia del cine se transforma en la peor de las armas. Lo que otorga a las imágenes técnicas –fotografía, cine, TV– una capacidad de trascendencia única, el valor de verdad que dan a lo registrado, es lo que toma el poder (político, corporativo), para construir su versión del mundo y sacar provecho de la ceguera generada por medio de la imagen en movimiento. Ésa es la derrota del cine, también la de la TV. La existencia del film *Olympia* y la ausencia del cine en los campos de concentración se dan a un mismo tiempo. Como sucede con Argentina 78 a través de ATC y la omisión total de los centros clandestinos de detención en la TV.

14. Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.

15. Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, México D.F., Lasser Press, 1981.

16. Oubiña, David, "Introducción", en Oubiña, David (comp.), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

> Por un lado es cierto/ que los diarios y la televisión del mundo entero/ no muestran más que muerte y lágrimas/ pero por otro lado también es cierto/ que los que permanecen mirando la televisión/ no tienen más lágrimas para llorar/ han desaprendido cómo ver.[17]

Tele-visión: capacidad de ver lo que se encuentra lejos. Pero también, tele-visión: desprenderse del sentido de la vista y ponerlo a una cierta distancia, volverse ciego.

1978-2003 surgió originalmente como parte de un proyecto de televisión. El Canal de la Ciudad invitó a "cien artistas" a realizar un plano de la ciudad de Buenos Aires. Pero Trilnick no hizo TV, esta pieza es un video en la televisión, una intervención en el flujo televisivo. Logra que la cámara vuelva donde estuvo veinticinco años antes y no pudo ver. Al desplegar su tela negra, pone en imagen la antes invisible venda en los ojos.

El *zapping* se detiene en la imagen extraña, se paraliza la acción repetitiva del pulgar para transformar al espectador interactivo en uno activo, enfrentándolo cara a cara con el desafío del concepto. Luego de un instante la mayoría habrá seguido adelante recorriendo el único show, ensalada de imagen electrónica, conformado por ochenta y tantos canales de TV por cable. Pero en muchos habrá quedado la marca, la posibilidad de lo otro, como cuando uno cree ver algo en la oscuridad, un fantasma, una imagen inteligente en la TV.

Ante el peso corporativo y frente al poder del Estado, donde veinticinco años atrás el cine y la TV fueron dominados o cómplices, sin mucho *rating*, se da una pequeña victoria del video.

3. Crear con lo más propio de la TV: la vuelta al vivo

Si bien este artículo se focaliza en obras de video producidas en formato monocanal, es importante hacer referencia a una tendencia que no es nueva, pero ha reaparecido y se ha consolidado en los últimos años: la creación audiovisual en vivo. La gran velocidad de proceso de datos de los componentes con los que cuentan los ordenadores de este nuevo siglo dio lugar a la posibilidad de manipular digitalmente imágenes en tiempo real desde cualquier computadora hogareña. La aparición de una nueva figura en el campo del entretenimiento, el *Vj*, estimuló la investigación y desarrollo de herramientas para su desempeño en conciertos de rock y clubes nocturnos. Rápidamente todos los medios para realizar obras audiovisuales en vivo, que antes suponía la necesidad de acceder a costosos equipamientos de posproducción, se resumieron en una laptop.

Trabajar en vivo supone volver a la característica más propia de la TV. El proyecto *NoTeVe*, del colectivo audiovisual Tekhnë,[18] potencia este factor al utilizar para sus presentaciones imágenes y sonidos tomados de la televisión en el momento en que están siendo emitidos. Desde un viejo televisor con varios controles para ajustar la sintonía, se recibe señal con una simple antena incorporada al aparato. Una cámara de video frente al televisor permitirá el paso de la imagen, junto a las modificaciones que de ella se hacen desde los controles de sintonía, a la computadora. Dentro de ella la información digitalizada se transforma en materia preparada para su procesamiento. El espectador es testigo de cómo se compone una obra audiovisual en vivo, de qué manera se conforma una armonía de imagen y sonido que surge de la improvisación a partir del material que es recibido por el televisor. Cada ejecución de esta obra tiene resultados diversos, producto del desafío de crear a partir de la incertidumbre. Se filtran fragmentos de

17. Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Conjunto de ocho mediometrajes, 1988-1998.

18. Grupo conformado por Enrique Casal, Milena Pafundi y Pablo Denegri, que se dedica a la creación de video y música por medios electrónicos y digitales.

jingles publicitarios, voces dobladas de películas extranjeras, las palabras en tono exacerbado de conductores de programas de concursos. Al estilo de las primeras obras de Nam June Paik, cuando la única posibilidad de trabajar la imagen electrónica era haciendo uso de las emisiones de TV (video antes del video), los integrantes de este colectivo se apropian del flujo televisivo para constituir una amalgama de elementos propios de los diferentes géneros de este medio. La pantalla se transforma en una materia líquida cuya sustancia principal es el ruido de la señal vacía. De esa lluvia de puntos grises asoma cada tanto un rostro, un producto, un cartel, un logotipo. El espectador ancla su lectura en esas imágenes con la intención de construir sentido. Sería errado decir que este gesto inconsciente es errado; por más que los creadores de Tekhnë intenten construir una obra que sea lo más autónoma posible del mensaje televisivo, lo cierto es que el resultado en imagen y sonido es consecuencia de una lucha, de un diálogo, de una convivencia. Tekhnë intenta teñir todo mensaje del valor no iconográfico de la música. Pero si se anularan las referencias televisivas, si todo fuera un devenir de imágenes abstractas, entonces no tendría sentido este duelo en directo.

Tekhnë nos recuerda todo el tiempo que lo que tenemos delante es imagen. Niega la objetividad cristalina de esa ventana electrónica al mundo que es el televisor, al denunciar todo el tiempo que lo que tenemos delante es un medio y no un acceso directo al universo que nos rodea. Vimos que *Reconstruyen crimen de la modelo* trabaja con la misma consigna, poner en evidencia la fabricación del relato televisivo. Esa pieza focaliza su tarea en forzar el discurso, en rearmarlo para evidenciar su armado previo. *NoTeVe* opera en la trama misma de la imagen, deja de ella los elementos referenciales mínimos para llevarla al límite de la abstracción. La imagen se utiliza como tal, el sonido se trabaja como tal. Pasan de ser materia para la comunicación a constituirse en elementos de la composición de una pieza audiovisual. La imagen, aun cuando mantiene su valor de signo, pierde permanentemente su iconicidad para volverse superficies de colores, líneas y puntos en movimiento. Las voces siguen siendo indudablemente voces, pero ya no dicen nada, no informan ni venden, son parte una nueva armonía en tanto sonidos.

NoTeVe niega la televisión como realidad al construir a partir de ella una realidad artística que la supera como presencia. De esa promesa de autenticidad cristalina que cerca la TV se señala su cara fantasmal, se muestra su reverso, se descubre su simulacro al imponer ante ella la verdad concreta de la existencia de una obra de arte. Todo en su mismo tiempo sincrónico, en vivo y directo.

Conclusión

La producción videográfica argentina, que se consolida en la década del 90, genera una fuerte mirada crítica sobre la televisión. Esto se logra en medio de un contexto oportuno, con gran cantidad de espacios para la exhibición de obras en video y la organización de eventos que aportarían un marco apropiado para la discusión sobre las posibilidades del nuevo medio. La aparición de varios espacios donde se dictan carreras vinculadas al hacer audiovisual promueve la producción de realizadores con buen dominio de las técnicas audiovisuales. Las políticas económicas de fomento del consumo permiten el acceso a equipamiento a un valor razonable. Así se producen obras que cuestionan la televisión desde diferentes ángulos y modelos de producción. En algunas se desanda el camino de información de las imágenes apropiadas de la televisión para llevarlas al campo de lo estético, como es el caso de *Vacas*. Otras, como *Reconstruyen crimen de la modelo*, utilizan las imágenes televisivas para producir versiones propias de los hechos periodísticos, al desplazarlas hacia un ámbito cercano a la ficción, desde donde se-

ñalarán el armado de toda noticia. También encontraremos obras como *Video en la Puna*, donde lo apropiado de la TV no son tanto sus imágenes como algunos elementos de género, que son trabajados con las posibilidades estéticas del video para suscitar reflexiones profundas sobre diferentes aspectos del medio televisivo. Por otro lado, algunas producciones generarán el retrato de una época donde, como podemos ver en *20/12*, los medios no dejaron de ser cómplices de la ceguera generalizada por la locura consumista. Con *1978-2003* entendemos cómo en algunos casos, que se presentan como excepcionales, se puede trabajar desde de la misma televisión para producir su pequeña revancha a modo de intervención en el medio. Finalmente, a través de *NoTeVe*, se comprende cómo en la actualidad la tecnología digital facilita la posibilidad de trabajar con lo que en su origen fue lo más propio de la imagen electrónica, el vivo y directo.

La producción videográfica argentina corta en los 90 con su mirada fascinada hacia la televisión, logra individualizarse con respecto a ella y generar una crítica de peso a ese medio omnipresente. Pero este signo de adultez en las artes audiovisuales de nuestro país supone un nuevo desafío. No existen hoy espacios en la televisión apropiados por prácticas artísticas. Las señales dedicadas al arte y la cultura diseñan su programación en formatos que comprenden a la televisión sólo como un medio de comunicación. En la mayoría de los casos se instalan géneros periodísticos cuya pobre mirada al arte no dista mucho de los decadentes programas dedicados a la vida de las estrellas del espectáculo. No se ha conquistado aún la televisión como soporte de obra artística. Los parámetros que rigen son los de la industria cultural. Acceder a las extraordinarias posibilidades estéticas de la televisión es un desafío que el arte argentino aún no ha sabido enfrentar. Éste es, sin duda, el nuevo reto.

La progresión de las catástrofes, video de Gustavo Galuppo, Argentina, 2004.

De monstruos y caminos posibles: la hibridez en el video argentino

> Sofía Reynal

La historia del video argentino se parece más a un mapa que a una línea. Las obras que han escalonado su desarrollo no se disponen ordenadamente, su trayecto siempre ha sido irregular y esquivo. Sin embargo, una mirada atenta a ciertos hitos de ese trayecto nos enfrenta reiteradamente a una condición compartida: el video argentino ha estado siempre signado por la hibridez. No una línea, entonces, en la que las obras se sucederían siguiendo una "evolución" gradual y uniforme, sino un mapa compuesto de múltiples rutas y de múltiples ciudades, en recíproca relación y en constante tensión. Las ciudades, supongamos, son las obras que han constituido la historia del medio en el país; y esa mirada atenta nos revela que muchas de las obras que articulan aquel mapa encuentran en la hibridez su rasgo definitorio. Es, quizás, esta condición híbrida la que hace del desarrollo del video argentino uno plagado de bifurcaciones, diálogos oblicuos, tensiones.

Ahora bien, ¿nos habla este mapa de una condición propia del video argentino o nos dice algo más?, ¿se limita esta condición híbrida a articular su historia a nivel local o se trata, en cambio, de un rasgo definitorio del video en general? En la relación recíproca entre estos polos trazaremos nuestro recorrido sobre el video argentino, tratando de pensar la hibridez como motor de su desarrollo. Un motor doble, cuya fuerza apuntará, simultáneamente, en direcciones opuestas: en este mapa que antes esbozamos, la hibridez será a la vez el punto originario del cual parten todos los trazos para especificarse, y el desvío que hará que un camino se bifurque, interfiriéndose con otros. La hibridez, entonces, como condición mediática y circunstancia local; como fuerza fundadora del origen de los medios y a la vez como potencia disruptiva que desvía sus trayectos específicos. Tomando las múltiples facetas de lo híbrido como eje conductor de nuestro análisis, exploraremos, a continuación, la historia del video argentino.

I.

Lo anunció McLuhan hace muchos años: el contenido de todo medio es otro medio. Si podíamos intuir en esa frase una larga cadena que nos llevaba desde el video hasta la imprenta y más allá, en ella también nos encontrábamos con dos límites: el pensamiento y la bombita de luz. En un extremo la idea, un mensaje sin medio; en el otro la electricidad, un medio sin mensaje. Lo único puro, podríamos decir. Y entre ambos, el resto: la escritura, la imprenta, la fotografía, la pintura, la TV... Lo contaminado, lo traducido, lo híbrido. Todos los medios.

El medio traduce, transcodifica; se apropia de los procedimientos –estéticos, tecnológicos– y los modos de representación de los demás medios. Pero también de sus lógicas productivas y culturales, de sus imaginarios y funciones sociales. Es a este conjunto de procesos de apropiación y reformulación a lo que se refería McLuhan al hablar de un medio como contenido de otro: cada medio está constituido por sus propias especificidades, pero estas especificidades están en parte constituidas, a su vez, por una determinada relación con los demás medios –con aquellos

cuyas características o funciones reabsorbe, y con aquellos contra los cuales se recorta–. Es por eso que podemos considerar la hibridez como característica fundamental de todos ellos.

Pero los medios se desarrollan siguiendo un movimiento que va de lo múltiple a lo específico. Nacen en un umbral ambiguo donde todos los trayectos se interfieren, y luego, a medida que se van desarrollando, se individualizan y separan sus caminos. Así definen sus mitos y lenguajes, su especificidad tecnológica, sus códigos estéticos. Encuentran su lugar en el mundo, delimitan su territorio, lo circundan. De este modo, las necesarias relaciones que se establecen entre ellos se ocultan detrás de una pantalla que compartimentaliza y define los límites de la especificidad tecno-estética de cada uno. Porque así como decíamos hasta ahora que el medio no existe más que a partir del cruce, también olvidábamos la contracara de esta afirmación: la constante negación de esta hibridez, resultado de los modelos hegemónicos de representación de cada medio y de los discursos que los acompañan.[1] Esta negación busca insertarlos de manera no problemática en lo que podríamos denominar el *paisaje mediático*, recortándolos ficticiamente sobre el fondo de "lo viejo". En definitiva, lo que se pretende es naturalizar la hibridez.

En la dirección contraria, si nos remontamos al origen no específico de los medios –este punto primero del cual nacen todos los trayectos del mapa–, nos encontramos nuevamente con la cadena de *re*mediaciones que esbozaba McLuhan en *Understanding Media*. Allí, el teórico canadiense proponía que "el contenido de la escritura es el discurso, del mismo modo que el contenido de la imprenta es la palabra escrita, y la imprenta, el del telégrafo".[2] Continuando esta cadena, nosotros *re*-proponemos –esquemáticamente–:

cine = fotografía + movimiento,
TV = cine + electricidad[3] (el directo),
video = TV + registro,
digital = todos los medios + código binario.

Nuestra cadena mediática, entonces; una cadena compuesta por fórmulas en que cada medio retoma el anterior y le suma cierta condición tecnológica, imponiéndole una nueva lógica que lo reformula. En ella, cada signo de suma supone una hibridación, una *re*mediación que evidencia el origen múltiple de toda máquina. El cine remedia a la fotografía añadiéndole el movimiento, la televisión remedia al cine imponiéndole la electricidad... Pero estos cruces no se dan sólo a nivel tecnológico, sino que cada medio va a retomar, a su vez, lógicas estéticas y de representación que anticipaban otros medios. Al fin y al cabo, no se puede imponer de cero un lenguaje que nadie habla.

Las fórmulas antes expuestas nos enfrentan a una historia paralela de los medios; una que los desnuda en su condición de monstruos quiméricos, más allá de la distancia ficticia que in-

1. En este sentido, cabe destacar la función que cumplen los discursos que acompañan el surgimiento de todo medio, que apelan a la retórica de lo nuevo y a la ideología moderna del progreso continuo e intentan recortar cada medio contra los demás, como si fueran cosa del pasado. Dubois, Phillipe. "Máquinas de imágenes, una cuestión de línea general" en *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001, p. 10.

2. McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 30.

3. Esta fórmula, es propuesta por Fargier en su artículo "El cine más la electricidad": "¿Qué es la televisión? Vertov ya lo había comprendido: es el cine más la electricidad. Dicho de otra manera: el directo. Por primera vez en la historia de las representaciones, es posible que una representación coincida con la acción que representa". Fargier, Jean-Paul, "El cine más la electricidad", en Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video, Barcelona*, RTVE - Serbal, 1991, p. 139.

tentan imponer con los ropajes de sus respectivas especificidades. Es la historia de su hibridez, una historia poco contada que retoma la multiplicidad originaria de la que todos parten y de la que después muchos reniegan.

Recordemos que, por su parte, el término *hibridez* es un híbrido en sí mismo; un término viajero[4] que surgió de las ciencias naturales y fue luego apropiado por las sociales. Actualmente se ha vuelto palabra fetiche en ciertos sectores de los estudios culturales. Según el Diccionario de la Real Academia, *híbrido* significa "un animal o un vegetal procreado por dos individuos de distinta especie".[5] Y si bien en sus inicios biológicos la hibridez se asociaba íntimamente a la infertilidad, y por lo tanto poseía un matiz negativo, hoy en día la situación es otra: "Desde que en 1870 Mendel mostró el enriquecimiento producido por cruces genéticos en botánica, abundan las hibridaciones fértiles para aprovechar características de células de plantas diferentes a fin de mejorar su crecimiento, resistencia, calidad...".[6] Es este último aspecto de la hibridez –su riqueza, su fertilidad, su carácter de grieta por la cual se introduce la variación– el que nos interesa analizar en su aplicación al estudio de los medios y sus prácticas. No casualmente, esta concepción de lo híbrido nos retrotrae al origen primero de la palabra: del latín *hybr˘da* o *ibrida*, a su vez del griego *hybris*, que se podría traducir como "desmesura".

Si al principio de este apartado nos referimos a la condición positiva de lo híbrido –en tanto fuerza constructiva que define el origen de todo medio–, esta línea etimológica nos enfrenta, por el contrario, a su aspecto negativo. Siguiéndola, nos interesa insistir sobre el carácter subversivo de lo híbrido, pensarlo en términos de una ruptura de los límites de lo específico. Consideramos que es esta una cuestión fundamental a la hora de pensar el estado actual de los medios en general, y particularmente del video argentino, definidos por una abrumadora sobrepositividad. Ya lo han dicho muchos antes que nosotros: nos encontramos en la era de la luz sin sombra, en una sociedad del espectáculo donde la realidad se ve constantemente amenazada por las representaciones que nos invaden, donde absolutamente todo se somete a la lógica de lo visible, de la imagen-mercancía, donde lo que no se ve (no se muestra en la TV) ya casi no existe. Ahora bien, todo esto hace referencia, fundamentalmente, a una relación entre imagen y mundo. Pero ¿qué pasa con la relación principal que acá nos ocupa, aquella que se da entre la imagen y la máquina que la produce? En ella también se han borrado las sombras y las fricciones. Ya no queda, entre las máquinas y las búsquedas estéticas que éstas mediatizan, ninguna zona de conflicto. ¿Qué sucede entonces? El arte se vuelve completamente asimilable, deja de salir a la búsqueda de nuevas fronteras, de renovarse a sí mismo. Lo devora el determinismo tecnológico.[7]

Frente a este panorama, la búsqueda de un nuevo umbral de conflicto en relación a la técnica se nos presenta como una cuestión fundamental para pensar el estado actual de la producción videográfica argentina y su historia en general. Tal vez esta fricción se pueda encontrar en el terreno de lo híbrido, esa zona fronteriza que se resiste a toda clasificación y atenta contra la especificidad programática de cada máquina –rompiéndola, llevándola más allá de sí misma–.

4. Bal, Mieke, "Conceptos viajeros en las humanidades", en *Estudios Visuales*, nº 3, Murcia, 2005.

5. http://buscon.rae.es

6. García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 16.

7. En su libro *Los desastres*, Iván Marino propone una hipótesis bastante aterradora que ilustra muy bien esta idea. La de la posibilidad de generar un algoritmo que mute constantemente los valores de los píxeles de una pantalla, hasta llegar, en una cantidad de tiempo indeterminada, a producir todas las combinatorias posibles entre los píxeles que ocupan la pantalla... Este algoritmo estaría generando, de manera automática, todas las imágenes posibles. Marino, Iván, *Los desastres [Políticas de la representación]*, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2008, p. 19.

Tal vez la noción de hibridez pueda servirnos para reencontrar cierta dimensión negativa de la imagen, del arte en relación con las máquinas que (lo) utiliza(n).

Teniendo en cuenta esto, a continuación analizaremos una serie de obras significativas de la producción videográfica argentina que trabajan a partir de la hibridez como procedimiento tecnológico, estético y conceptual. Intentaremos, a través de ellas, trazar un recorrido por esta historia de la hibridez que antes esbozamos, rastreando las características específicas que el fenómeno adquirió en el campo del video argentino. Así, pretendemos explorar la doble condición de lo híbrido, en tanto esencia constitutiva de cada máquina y en tanto grieta que atenta contra esa constitución.

II.
TV - video

En 1926 la TV nace como resultado de un cruce entre el cine y la radio. Desde su origen será un medio definido por una doble naturaleza que la fórmula de Fargier –TV = cine + electricidad– ilustra a la perfección. Así, la televisión cargará a sus espaldas con la herencia del cine y deberá a su vez destruirla a través de una condición sin precedentes: el directo, esa posibilidad de inmediatez que la separa de todas las tecnologías de la imagen existentes hasta entonces y que la asocia, en cambio, al referido precedente de la radio. De esta doble naturaleza surgirán dos de sus géneros principales: la telenovela y el noticiero. La primera heredará del cine la transparencia de la narración clásica y ciertos códigos del género melodramático; el segundo surgirá de la posibilidad del vivo y el directo y explotará la tendencia documental que de él se deriva.

Cuatro décadas después nacerá el video, hijo bastardo del cine y la TV; nuevo monstruo híbrido que arremeterá contra sus padres mediante una práctica que rompe con todos sus límites. Y así como se lo va a relacionar íntimamente con las demás artes –de hecho, su ámbito por excelencia terminará siendo el museo–, también va a apropiarse del cine y la TV, para destruirlos y a la vez revelar sus verdades más íntimas. Contra la televisión va a imponer su propia tecnología, la de la grabación, frente a la cual la TV abandonará el uso del directo y lo reducirá a una serie de procedimientos codificados. En la escena internacional, su origen se ubica en 1963. Es a comienzos de ese año cuando Nam June Paik realiza su *Exposition of Music-Electronic Television*, experiencia que se definiría como el hito iniciático del videoarte. En ella, el artista coreano presentó trece televisores cuya señal había sido modificada a través de magnetófonos que funcionaban como generadores de frecuencia y que rompían con el contenido figurativo de su transmisión. Con esta experiencia, Paik se revelaba contra el medio televisivo –siguiendo la línea de muchos teóricos y artistas de la época– y le daba fecha de nacimiento al videoarte.

Alrededor de la misma época, también el videoarte argentino estaba dando sus primeros pasos, con una serie de experiencias pioneras que fueron lanzadas desde el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, importante motor de la vanguardia artística del momento. Entre ellas se encontraba *Simultaneidad en simultaneidad* (1966), un *happening* efectuado por Marta Minujín que pasaría a la historia como la primera obra del videoarte argentino. Éste formaba parte de una experiencia conjunta que Minujín llevaría a cabo desde Buenos Aires con los artistas Wolf Vostell y Allan Kaprow (en Estados Unidos y Alemania, respectivamente). Cada uno de ellos realizaría un *happening* que sería imitado simultáneamente por los otros dos desde sus respectivos países.[8] La acción de Marta Minujín estuvo dividida en dos jornadas. En la primera,

8. Alonso, Rodrigo, *Hazañas y peripecias del video arte argentino*, 2005, versión PDF en: http://www.roalonso.net/es/pdf/videoarte/incaa.pdf

se invitó al auditorio del Instituto Di Tella a sesenta personalidades de los medios de comunicación, a quienes se registró y entrevistó durante su entrada al espacio. Una vez dentro de él, se los ubicó frente a un televisor donde se transmitía el desarrollo del evento y se les entregó una radio. Durante la segunda jornada, once días más tarde, las mismas personas fueron convocadas nuevamente al auditorio del Instituto, donde vieron los registros realizados en la primera ocasión y asistieron a la transmisión televisiva de un programa dedicado al evento que se estaba llevando a cabo. Simultáneamente, se efectuaron quinientas llamadas telefónicas y se enviaron cien telegramas a los espectadores, con el texto: "Usted es un creador".[9]

Las obras de Paik y Minujín nos enfrentan a una fundamental paradoja de la historia del videoarte –tanto a nivel local como internacional–: ésta comenzó antes de que la tecnología videográfica estuviera disponible. Como lo demuestran ambas experiencias, y otras que no hemos referido,[10] las primeras obras de la historia del videoarte no incluyen al video como tecnología, y fueron realizadas, en cambio, a través del medio televisivo. Esto responde a un hecho muy concreto: las primeras cámaras de video portátiles serían lanzadas al mercado recién en 1965, y, en el caso de la Argentina, la posibilidad de acceso a estos equipos llegaría recién en los años 70.[11] Pero este hecho aparentemente anecdótico deja de ser tal si lo miramos a la luz de los problemas que aquí nos ocupan; con él nos enfrentamos a la remediación como procedimiento originario de la constitución de cada medio, a una hibridez primordial que viene a revelarse casi casualmente a través de los avatares de la historia.

En la Argentina, esta relación original entre el videoarte y la TV fue más estrecha y se prolongó a gran parte de la producción de la primera generación de videastas, aparecida recién en la década del 80. A diferencia de lo ocurrido a nivel internacional, donde los realizadores de video provinieron inicialmente del campo de las demás artes, los videastas argentinos de esta primera generación se encontraban íntimamente ligados al medio televisivo. Muchos de ellos provenían de éste, y muchos otros veían en él la única posibilidad de difusión de un tipo de obra que, en los años 80, recién comenzaba a desarrollarse en nuestro país y aún no había encontrado un espacio de exhibición específico. En la Argentina, entonces, la televisión se constituyó como múltiple centro gravitatorio: porque fue el origen de gran parte de los realizadores de esta primera generación; porque muchos de ellos aspiraban a un espacio en su programación; porque la mayoría de sus videos se recortaban contra este medio, promoviendo una mirada crítica frente a su por entonces indudable hegemonía en el ámbito de las comunicaciones nacionales.

Para delinear los rasgos fundamentales de esa primera generación puede ser útil concentrarnos en dos obras paradigmáticas de la época: *The man of the week* (1988) y *El círculo xenético* (1989), dos videos de Boy Olmi y Luis María Hermida que obtendrían amplio reconocimiento y abrirían las puertas del video argentino a los circuitos internacionales. Tomando sus códigos más estandarizados y subvirtiéndolos mediante la exacerbación o el vaciamiento, estos videos realizan una profunda crítica a la televisión, a través de una parodia en la que los límites de su lenguaje y de su verosímil se desarticulan por completo. Ambos parten de investigaciones en torno a hechos que nunca terminan de esclarecerse, y, en el intento de develar sus misterios,

9. http://www.martaminujin.com/happenings.html

10. Entre ellas, se podrían citar la acción *El entierro de un televisor*, llevada a cabo por Wolf Vostell en 1958, y *La menesunda*, una instalación de Marta Minujín y Rubén Santantonín realizada en 1965, o la instalación *Situación de tiempo*, de David Lamelas, 1975.

11. Uno de los primeros en adquirir una Portapack fue el crítico de arte Jorge Glusberg, quien por entonces dirigía el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) y fue uno de los mayores impulsores del video en esa época.

terminan perdiéndose en un tumulto de declaraciones, pistas y especulaciones que no conducen a ningún destino. Así, entre lo absurdo de un punto de partida inexistente y un punto de llegada que se pierde entre infinitas bifurcaciones, *El círculo xenético* y *The man of the week* atraviesan, para desarticularlos, todos los géneros de la TV: desde el noticiero a la telenovela, pasando por el policial y el programa de testimonios. Pero estos videos sólo se distancian de la televisión por el tono paródico y la estética deliberadamente acartonada y fragmentada, ya que, aun criticando a la TV, se sirven de sus códigos y de los procedimientos característicos de su lenguaje. Es en este sentido que *El círculo xenético* y *The man of the week* pueden ser consideradas sintomáticas de esta primera etapa del desarrollo del video argentino. En esta época, éste todavía se define sólo por la negativa: no encuentra su propia estética, pero sabe criticar la estética televisiva; no define su lenguaje, pero ya advierte el agotamiento del de la TV.[12]

Un par de años más tarde, entrando en los 90, nos encontramos con otra obra antológica que se recorta contra la televisión. Se trata de *Reconstruyen crimen de la modelo*, un video de Fabián Hofman y Andrés Di Tella que se apropia de la TV y la disecciona, poniendo en evidencia los mecanismos de su lógica de representación. En el marco del audiovisual argentino, esta obra resulta muy significativa a la hora de pensar el modo en que cierta circunstancia histórica que acerca el video a su origen televisivo entra en relación con procedimientos de hibridación que reflejan una mayor conciencia sobre el medio –y que, gracias a ella, se permiten jugar con sus límites–. En este sentido, *Reconstruyen crimen de la modelo* se presenta como bisagra entre esta primera generación del video argentino y la que le sucedería, a la vez que nos permite ensayar una aproximación a la doble condición de lo híbrido que mencionábamos en el apartado anterior: la hibridez como impulso positivo que se inscribe en el origen de todo medio, y la hibridez como fuerza negativa que, una vez que el medio ha definido su especificidad, viene a romper con los límites que éste le impuso.

En *Reconstruyen crimen de la modelo*, Hofman y Di Tella se apropian de material televisivo donde se registra una representación: un juez vuelve a la escena de un crimen y, junto al protagonista de éste y algunos policías –y frente a varios periodistas y espectadores curiosos–, reconstruye los hechos. Aquí la reconstrucción a la que refiere el título viene por tres: estamos frente a la reconstrucción teatral de un crimen (1), que es filmada por un camarógrafo y comentada por un periodista (2), y cuyo registro televisivo es luego apropiado por el video (3). A su vez, tenemos una reconstrucción de grado cero, que no forma parte del video pero es su condición de posibilidad: aquella que habrían hecho el juez o los investigadores a partir de testimonios y evidencias, y que vendría a ser como el "guión" de la reconstrucción registrada. Cabe destacar, sin embargo, que de todas ellas la única que pone el énfasis en el carácter de *re* es la del video; el único que reflexiona sobre la reconstrucción que está llevando a cabo, sobre la condición híbrida de ésta y sobre el carácter codificado de los demás materiales que está mediatizando. En *Reconstruyen crimen de la modelo*, entonces, podemos hablar de cuatro cruces o remediaciones: la palabra (0) es remediada por el teatro (1), que es remediado por la TV (2), que es remediada a su vez por el video (3). A través de todas ellas, este video nos enfrenta a una escenificación de múltiples puestas en abismo que nos hablan, en última instancia, del simulacro televisivo y de la incapacidad de la TV de acceder de manera directa a lo real, a la vez que ponen en cuestión la inmediatez del directo, que en su etapa posvideo se termina reduciendo a una serie de códigos de estilo.

Vacas, de Gabriela Golder, es otro video que se apropia de material televisivo para realizar una relectura de la TV. Se trata, en este caso, de una noticia que muestra un camión que volcó en la

12. Recordemos para este fin otras importantes referencias, en este caso pensadas para el formato televisivo: *La era del ñandú*, de Carlos Sorín (1986), y *Balbastro de la serie El monitor argentino*, de Rodolfo Hermida (1985), dos obras que en los años 80 marcaron un punto de inflexión dentro de la misma TV.

ruta y a un grupo de gente que se abalanza sobre él para carnear las vacas que contiene. En este trabajo, al igual que en el de Hofman y Di Tella, una extrema manipulación plástica se apropia del registro televisivo y lo desarticula, subvirtiendo su iconicidad y transparencia. El video se impone por sobre el lenguaje de la TV dilatando los tiempos, introduciendo el negro y el silencio –dos de sus tabúes– y manipulando la imagen a través de variados recursos propios del medio que la distancian radicalmente del referente original. Así, el lenguaje del video irrumpe revelando el artificio televisivo, evidenciando su espectacularización melodramática, cuestionando su pretensión de transparencia en relación a lo real.

A través de procedimientos similares a los utilizados por Golder, *Reconstruyen crimen de la modelo* se nos revela como un híbrido que se vuelve por momentos un programa periodístico, por momentos un policial, por momentos un melodrama, por momentos videoarte. La hibridez de *Vacas*, en cambio, presenta un lenguaje específicamente videográfico, que se acerca más a la pintura y no le debe a la televisión más que el contenido de la imagen.

Esta diferencia nos enfrenta a una cuestión para nada menor: una década media entre ambos videos, y este tiempo da cuenta de la evolución por la que el medio atravesó a nivel nacional. Entonces, si *Reconstruyen crimen de la modelo* se recorta contra el medio televisivo realizando una abierta crítica a él y a sus convenciones, *Vacas* se sirve de su material para elaborar, en cambio, una obra casi independiente. Ésta ya no apunta a una crítica de la TV, sino que hace de sí misma un objeto autónomo que se sostiene, ante todo, por la imponente plasticidad de la imagen. Y, obviamente, por la fuerza propia de la escena que retrata, que es lo único que, en última instancia, le sigue debiendo a la TV.

De todos modos, no hay que perder de vista que *Reconstruyen crimen de la modelo* se inscribe a finales de esta primera etapa del video argentino. Aquella que, como dijimos, abarca la década el 80. Además de estar signada por una fuerte relación con la TV, la producción de esta primera generación de videastas se caracterizó por una falta de sistematización: el campo del video, en sus inicios, se movía a ciegas por espacios que le eran ajenos y trataba de construir su lenguaje y su propia historia. Se trata, en última instancia, de una primera etapa en la que el medio aún no ha encontrado su dominio específico, aún se revuelve en la masa informe de la que se desprende, como veíamos, el origen de todo medio. Pero, si bien *Reconstruyen crimen de la modelo* da cuenta de algunas de estas problemáticas –que comparte con los videos de Olmi y Hermida–, ya empieza a revelar el síntoma de una mayor conciencia sobre el medio videográfico y sus especificidades. Conciencia que, por otra parte, lo acerca a *Vacas*. Es en este sentido que *Reconstruyen crimen de la modelo* refleja una etapa del desarrollo del video argentino en la que se inscribe, como bisagra, un pasaje que le sería fundamental: de una experimentación sin rumbo e indiscriminada, a una incipiente madurez del medio.

Esta madurez llegará, para el caso del video argentino, recién en la década del 90. A comienzos de esa época empezarán a producirse obras con un mayor grado de conciencia sobre el medio, y el video se irá abriendo caminos, encontrando más espacios de difusión e instituciones que promuevan su creación. Es a comienzos de esta década, también, cuando se empezarán a producir los primeros encuentros con el digital, una nueva máquina que derrumbará los límites del video justo cuando éstos se están terminando de construir.

Video-digital

Si podemos definir la fotografía, retomando a Bazin, como aquella máquina que finalmente liberó a la pintura del realismo, al digital podríamos pensarlo como la que recorrió el camino inverso: siendo la primera máquina audiovisual que no necesita del registro para la producción

de una imagen, de alguna manera retomó el camino que lleva de vuelta a la pintura y libera a la fotografía de la esclavitud de lo real. El video, con su extrema maleabilidad plástica, prefiguraba de algún modo esta tendencia, al romper con la figuración y el realismo característicos de los medios que le antecedieron. Pero el digital irá un paso más allá, al liberarse tecnológicamente de toda relación con lo real: su materia consiste en series de números binarios que no mantienen ninguna conexión física con el referente ni necesitan de él para imitarlo. Se nos presenta, por lo tanto, como una máquina desarraigada que rompe con el imperio de la indicialidad inaugurado por la fotografía y, en un movimiento espiralado característico del desarrollo híbrido de los medios, nos devuelve a la etapa previa a su origen. Pero si bien esta condición tecnológica conlleva una gran potencialidad expresiva, su correlato estético muchas veces no estará a la altura,[13] ya que sus modalidades representativas seguirán apegadas, en la mayoría de los casos, a una condición mimética. Es por eso que el encuentro del digital con el videoarte será muy fecundo; la irreverencia estética del video encontrará en este nuevo medio las condiciones tecnológicas necesarias para seguir ampliando sus fronteras, a la vez que liberará a la máquina digital de los límites de la mímesis.

En la Argentina, las primeras experiencias con el digital se produjeron a principios de la década del 90. Uno de los pioneros en este campo fue Diego Lascano, videasta que ya contaba con una trayectoria desarrollada a lo largo de los años 80. Su obra se caracteriza por una estética cercana al *collage*, basada en la animación bidimensional y la integración de elementos digitales con imágenes de archivo. Teniendo en cuenta el tema que acá nos ocupa, su obra nos puede servir como un interesante punto de partida para aproximarnos a la relación que estableció el digital con los demás medios en una época en que el campo del video recién empezaba a consolidarse en el país.

En *Arde Gardel*, un video de 1991, Lascano ensaya lo que él denomina un *teorema digital*, en el cual indaga en las posibles causas del accidente que ocasionó la muerte del mítico cantante. Es ésta una obra que se apropia de un ícono fundamental de la cultura argentina y encuentra, en su condición mediática, la excusa perfecta para elaborar una compleja lectura sobre los medios de comunicación y sus estructuras de poder. Lectura que será a la vez temática, formal y tecnológica: *Arde Gardel* cuenta la historia de un personaje mediático y su relación con la industria discográfica, lo hace a través de una estética gráfica –cercana al *collage*– que utiliza materiales provenientes de varios medios, y para ello se sirve de procedimientos híbridos llevados a cabo, casi manualmente, a través de la escasa tecnología digital disponible en la época.[14]

Por otra parte, como bien decíamos, esta obra es referida por su autor como un *teorema digital*. Su estructura, dividida en cuatro partes, responde claramente a esta impronta lógica: luego de que la primera parte nos introduce a la pregunta sobre la sospechosa muerte de Gardel, las siguientes tres ensayarán posibles respuestas a ella, presentando las correspondientes hipótesis, tesis y síntesis que conforman el teorema antes mencionado. Sin embargo, a lo largo del trabajo nos encontramos con que la extrema manipulación a la que son sometidas las imágenes no responde a esta impronta investigativa. Sobre todo teniendo en cuenta que, normalmente, la noción de investigación nos remite a una aproximación a la imagen en términos de su valor como documento. Dimensión de la cual este trabajo no puede dar cuenta, ya que la imagen digital carece de toda indicialidad y, al apropiarse de las imágenes de otros medios –reduciendo su materialidad a series de números binarios–, también les quita la carga indexial que aquéllas

13. Claro ejemplo de esto es el estado actual de la producción cinematográfica, que ha sido prácticamente fagocitada por los procesos digitales y que sigue, sin embargo, ocultando esta condición tras una escrupulosa simulación del fotoquímico.

14. En este caso, se trata de la Commodore Amiga 500 y los softwares Digi View 4.0 y Deluxe Paint III, utilizados, respectivamente, para digitalizar las fotografías y para generar los gráficos en mapas de bits.

tienen. En este sentido, no resulta casual que la resolución del misterio de la muerte se encuentre en un contrato, documento del cual el video no puede dar cuenta (porque nunca existió) y que creará, por lo tanto, a partir de un mapa de bits. Paradoja que demuestra que *Arde Gardel* se mueve en un espacio ambiguo donde el medio digital coquetea con ciertos procedimientos documentales –la utilización de material de archivo, la premisa investigativa, la intención de retratar la muerte de un personaje real– pero no llega a constituirse como tal, ni termina de enfrentarse a las imágenes desde esta perspectiva.

Esta problemática del documental y el digital esbozada por Lascano será retomada, de un modo más complejo, en *Perón, sinfonía del sentimiento*, otro de los hitos del audiovisual argentino. En ella, el cineasta Leonardo Favio aborda la faraónica empresa de realizar un documental sobre el peronismo, impulso que se verá atravesado, inevitablemente, por una lectura de la historia argentina. Mito e historia se superponen en la mirada de Favio, que construye esas capas de sentido mediante una constante contaminación entre los medios: la textura de *Perón, sinfonía del sentimiento* es –como lo exigían la figura y el movimiento retratados– una textura híbrida, en la que imágenes de archivo y demás documentos gráficos se entrelazan de manera virtuosa con animaciones digitales e imágenes artesanales.

Una sola secuencia sirve para entender el modo en que Favio superpone registro documental e imagen digital. Mientras una voz en *off* describe, a través de una enumeración estadística, los avances que se produjeron en materia educacional durante el peronismo, vemos imágenes cinematográficas de archivo que nos muestran las instituciones a las que la voz hace referencia. Hasta que en determinado momento aparece, en primer plano, una flor dibujada digitalmente, cuyos pétalos se abren para mostrarnos una escuela que contiene en su interior. La "cámara" se aleja y nos encontramos frente a un campo sembrado de estas flores, cada una con su correspondiente escuela. Y la voz en *off* prosigue, indiferente a la imagen, enumerando datos objetivos. Como no podía ser de otra manera, a la hora de proponer un registro híbrido, Favio lo hace con total desparpajo, llevando las lógicas (y los horizontes) de las imágenes a un límite.

El punto de partida de esta secuencia puede llevar a pensar en un contrapunto entre sonido e imagen, entre la condición documental, "objetiva", del primero y la condición simbólico-metafórica de la segunda. Pero en la idea del contrapunto se encierra la idea de una oposición, e incluso de una contradicción, mientras que Favio parece preferir la síntesis al análisis. En *Perón, sinfonía del sentimiento*, documento histórico y ficción digital no se alternan para construir un contrapunto, más bien se superponen para articular una única textura, que es por lo tanto ambigua y esquiva. A Favio no le importa distinguir entre el valor documental y el valor emocional de sus imágenes –ni, correspondientemente, entre la mesura del archivo y la desmesura del digital–, sino brindarnos una única experiencia, la de una militancia poética y peronista, la suya. No interesa aquí la Historia, sino el modo en que esa Historia se transforma en (se superpone con, es consumida por) el Mito. Y si la Historia importa, es como vehículo de este Mito. De esto da cuenta, de alguna manera, el *leitmotiv* que abre y cierra todos los capítulos: un cielo rojo y tormentoso (y digital), en el cual se arremolinan las nubes. Por momentos se recorta contra él la figura de Perón; por momentos la de otros personajes; por momentos sólo los títulos del documental. Este cielo nos remite, más que a la linealidad o a la huella de la Historia, a lo cíclico del Mito.

Favio asume la inevitable parcialidad de su mirada y la convierte en el principio rector de su puesta en escena: la militancia peronista, fenómeno eminentemente pasional, es en este caso el punto de partida para problematizar un registro –el documental– a través de otro –el digital–. De este modo, *Perón, sinfonía del sentimiento* se apoya en la problemática condición del digital en relación con el referente para superponer Mito e Historia e indagar en las posibilidades del documental como registro que puede ser, a la vez, político y poético.

Ahora bien, ¿cómo se relacionan los procedimientos llevados a cabo en *Arde Gardel* y en *Perón, sinfonía del sentimiento* con las características específicas del digital? En primer lugar, nos enfrentan a la problemática relación que ésta mantiene con la imagen indicial, con el documento o con la Historia, tal como lo esbozábamos anteriormente. Luego, evidencian de manera excepcional los nuevos horizontes creativos que el medio abrirá para el video al permitirle concretar, gracias a sus posibilidades técnicas, búsquedas que éste sólo podía imaginar hasta entonces. Finalmente, nos hablan de una hibridez característica del medio: al trabajar sobre la apropiación de imágenes de otros medios, ponen de manifiesto que, hoy en día, la computadora se nos presenta como el remediador por excelencia, una única máquina a través de la cual accedemos a los objetos culturales producidos por todas las demás.[15]

Siguiendo con la línea de estos planteos, los videos *h*, de Carlos Trilnick, y *Algo pasa en Potosí*, de Victoria Sayago, ponen en escena el problemático encuentro entre las máquinas fotográfica y digital; dos máquinas aparentemente antagónicas que podríamos considerar, respectivamente, la primera y la última en la historia de las artes. A diferencia de los trabajos analizados anteriormente, en éstos el acento está puesto específicamente sobre la cuestión del referente. Si en *Arde Gardel* esta problemática se esbozaba en la indagación sobre el documento, y en *Perón, sinfonía del sentimiento* era llevada un paso más allá al plantearse la cuestión documental –y la relación Historia/Mito–, en los trabajos que analizaremos a continuación esta problemática es llevada a un extremo al abstraerse del entorno histórico y narrativo, limitándose al trabajo plástico de manipulación de la fotografía y a la condición tecnológica de su digitalización.

Al igual que en las obras anteriores, la hibridez funciona como punto de partida de *h*, en tanto Trilnick trabaja sobre fotografías cuyos negativos han sido escaneados y manipulados digitalmente. El resultado está a la vista: durante los cuatro minutos y medio que dura el video, nos enfrentamos a imágenes animadas, abstractas y monocromas, que flotan ingrávidas en el espacio de la pantalla. Las que antes eran fotografías ahora se multiplican y se superponen, y la sensación es la de estar frente a fantasmas que recorren una superficie desierta. Las imágenes han sido animadas y dispuestas en el espacio, y se les superponen líneas, sombras y otros elementos gráficos que nunca formaron parte del referente original. Y si bien podría pensarse que estos procesos de manipulación –realizados a través de una serie de *softwares* e interfaces– llevan a un extremo la condición maquínica de las imágenes, también existe en ellos una condición casi manual que, como veíamos al inicio de este apartado, nos devuelve a la pintura y su gesto artesanal. Lejos estamos, entonces, de la supuesta objetividad maquínica de la fotografía.

Al distanciarse del dominio exclusivo de la máquina, las imágenes de *h* también han perdido toda carga indicial. Habiendo sido digitalizadas, y habiendo atravesado los procesos de manipulación antes descritos, han perdido toda conexión material con el referente. Nada queda en ellas de esa relación ontológica que mantuvo la fotografía con la realidad; ni la huella ni la sombra. Ya no refieren a un objeto colocado alguna vez frente a la cámara, sino que son en sí mismas un objeto, su propio referente (aunque producido en base a la materia prima fotográfica). Y si bien en los casos de Lascano y Favio el valor de las imágenes como huellas también era cuestionado, acá nos encontramos en un estadio diferente: estas imágenes no sólo han perdido su condición indicial, sino que tampoco remiten a ningún referente en términos icónicos

15. En *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Lev Manovich hace referencia a este aspecto de la computadora como una de las características fundamentales que definen su actual función social, refiriéndose al mismo como una interfaz cultural que filtra nuestro acceso a todos los productos de la cultura, imponiéndoles su propia lógica. Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 2006

(como sucedía con las figuras de Perón o de Gardel en los casos anteriores). Las imágenes de Trilnick son, entonces, figuras autónomas que no refieren a nada más que a sí mismas y a lo contradictorio de su propia condición. Fotografías que no dicen de algo que fue: simplemente callan –como la hache–.

Con *Algo pasa en Potosí* nos enfrentamos a la figura inversa. Si en la obra de Trilnick el digital atravesaba lo fotográfico para alejarlo de su origen indicial, *Algo pasa en Potosí* indaga en él, se construye sobre su misma posibilidad a la vez que lo cuestiona. Si en *h* la fotografía era silenciada por la máquina digital –que le imponía un nuevo lenguaje numérico–, en *Algo pasa en Potosí* Sayago decide, por el contrario, hacer de ella una narración. El video consiste en un recorrido digital sobre una fotografía que retrata una escena; y en este sentido, los procedimientos de los que se sirve Sayago son la contracara de los utilizados por Trilnick: convierte la foto en un espacio en vez de disponerla en él; en vez de multiplicarla, la fragmenta y la descompone; en vez de animarla, la recorre. Un recorrido espacial, entonces, una escena; y este recorrido escatima más de lo que muestra, se construye a partir del desencuadre. Al punto de que no terminamos de entender el significado de la escena aun después de terminado el video: debemos reconstruirla mentalmente, imaginar el plano general a partir de la suma de detalles. Tanto esta reconstrucción como el ocultamiento que la precede nos demuestran que *Algo pasa en Potosí* se preocupa por el referente –en términos ontológicos y narrativos–; aun cuestionándolo, sabe que es él el único que puede responder a la pregunta que el título invoca. ¿Qué pasa en Potosí? Los recursos de fragmentación y abstracción a los que apela el video, llevando constantemente la imagen al límite de lo háptico, funcionan, en última instancia, como formas del *suspense*.

Es en este sentido que el video de Sayago se acerca más al cine –por su narración, por el uso del tiempo, por la exploración del espacio–, mientras que el de Trilnick lo hace a la pintura –por la temporalidad detenida, por la abstracción de la imagen y por el proceso casi manual de manipulación que evidencia–. No casualmente, estas aproximaciones nos remiten a dos precedentes fundamentales de la computadora, que reflejan la hibridez que la caracterizó desde su origen: el telar de Jacquard y la Z3 de Zuse. El primero, creado en 1801, era un telar automático que funcionaba en base a tarjetas perforadas y que producía imágenes figurativas de alta complejidad; la segunda, de 1941, fue la primera máquina procesadora de datos que funcionó a partir de un programa basado en información inscrita sobre positivo fílmico de 35mm.[16] Como estos dos antecedentes lo demuestran, la hibridez de estos trabajos hace eco de una hibridez original; los medios, esos monstruos disfrazados, finalmente se desvisten y vuelven a revelarse como tales.

Remitiéndonos al origen de los medios, entonces, estas obras nos devuelven a una pregunta muy actual –aquella que también intuíamos detrás de *Arde Gardel* y *Perón, sinfonía del sentimiento*–. ¿Qué destino espera al registro en un tiempo en que la imagen digital no deja de ganar terreno? Esta pregunta no encuentra respuesta, pero apela, en última instancia, a la naturaleza de dos máquinas aparentemente incompatibles. Aquellas que se funden en estos trabajos para transgredir sus propios límites y revelarnos el anverso de las fórmulas que ya les conocemos.

En el marco de la historia del video argentino, la ruptura que estas problemáticas representan puede ser leída como el síntoma de la madurez del medio, cuya consolidación coincide con las primeras incursiones en el digital. No casualmente, esta madurez se corresponderá con una creciente hibridez que cuestiona las especificidades que ella persigue. Y así como el medio digital le traerá al video posibilidades tecnológicas que le permitirán llevar a un extremo

16. Para más información sobre esta genealogía de la computadora, ver el libro citado de Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, ibid.*, sin dudas un referente importante en el tema.

su lenguaje, este enriquecimiento se producirá a costa de una esclavitud: luego de la aparición del digital, el cine y el video –así como los demás medios– se verán fagocitados por él. Tecnológicamente, hoy en día todo es digital; ya nos resulta imposible hablar del cine o el video sin contemplar la utilización de la computadora como parte de sus procesos productivos. Las obras antes expuestas son a la vez víctimas y productos victoriosos de esta situación.

Cine - video (digital)

Aproximándonos al final de nuestro recorrido sobre la hibridez en el video argentino, se nos impone una recapitulación. Hemos visto que el video se define desde su nacimiento como una práctica que arremete contra toda herencia y limitación posible, campo de contaminación entre disciplinas y lenguajes. Y si podíamos decir, parafraseando a Fargier, que video = cine + TV; luego del análisis realizado en el apartado anterior –y remitiéndonos a la actualidad tecnológica del medio– pudimos agregar: video = cine + TV + digital. Ahora bien, nos hemos detenido, en un principio, en el modo en que el video logra definirse en oposición a la TV, y hemos explorado, luego, el modo en que se relaciona con el digital, en cuyas posibilidades técnicas encuentra el correlato perfecto para llevar a un extremo su propia estética ruptural y transmediática. Restaría entonces hacer lo mismo en lo que respecta a su relación con el cine, aquel segundo linaje que hasta ahora había quedado excluido del mapa. En este punto corresponde detenernos en la obra de Gustavo Galuppo, otro hito del video argentino: retomando la herencia de las *Historia(s) del cine* de Godard, sus trabajos se sitúan en una zona ambigua donde el cine está mediatizado por el lenguaje del video, que lo violenta y lo destruye para repensarlo.

Galuppo se inscribe en una generación de videastas que surgirá a mediados de los 90, época en que el video argentino se termina de consolidar, definiendo la especificidad de su lenguaje y encontrando sus espacios propios. Es ésta la época en que el video empieza a sistematizarse, finalmente, consiguiendo una continuidad en su producción que le permitirá escribir su historia e ir avanzando sobre ella. Pero junto con esta madurez recién adquirida, comenzarán a vislumbrarse los primeros síntomas de su vejez: una vez institucionalizado, el video empezará a revelar los signos de su propio agotamiento, repitiéndose a sí mismo, encerrándose en los límites que se impuso en nombre de la propia libertad. La obra de Galuppo se recorta sobre este doble panorama. Por un lado, refleja la madurez que ha adquirido el medio: ahora el video piensa al cine, no sólo se pelea irreflexivamente contra la TV. Por otro lado, en el marco de su envejecimiento, la vuelta al cine que propone se presenta como el antídoto perfecto que el video utilizará contra sí mismo, una cura híbrida para el agotamiento que lo amenaza...

En la película *Star* aparece, escrito en un papel, un texto que habla sobre ella, en el cual Galuppo dice de sí mismo:

> La cuestión sería que este "observador" que no logra involucrarse construye sus propios monstruos (y sus propias *stars*, claro…). Es un observador, un cazador, y un coleccionista de imágenes; y con esas imágenes construye su (relación con el) mundo. Un mundo en el que las *Stars* y el cine mismo lo pueblan todo; donde todo se confunde. Y del que, en definitiva, permanece ajeno. Puro espectador.

El texto, al parecer, forma parte de una serie de correspondencias que mantuvo con otros autores como parte del proceso de su realización. Pero, si bien este párrafo refiere a *Star*, fácilmente podría hacerlo a todos sus videos. En él, Galuppo está planteando la problemática que atraviesa su obra entera: la fascinación por el cine como mundo y su utilización como materia prima. De

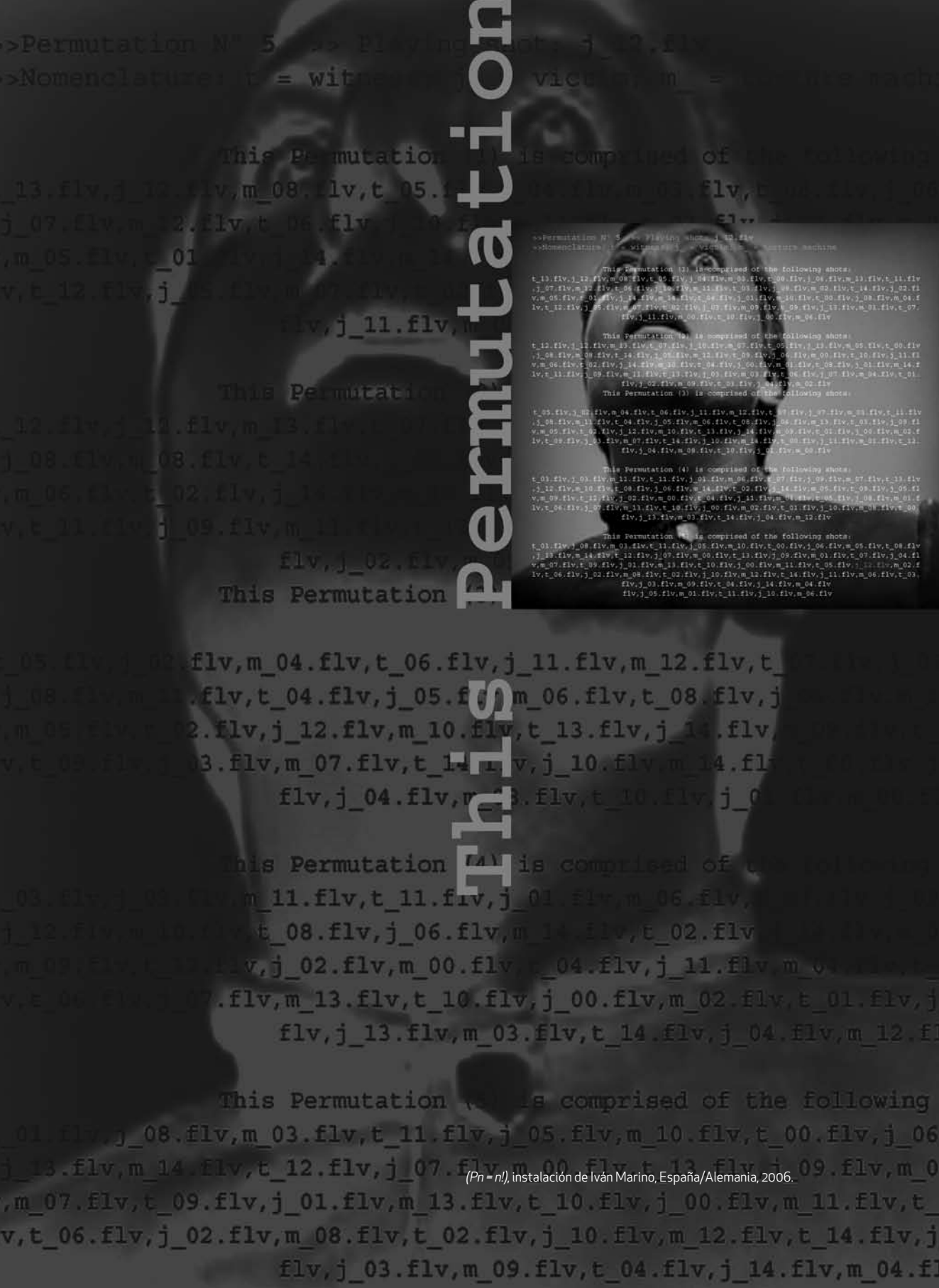
donde la hibridez esencial de los trabajos de este autor, hipertextos sobre el cine donde los espectros de la pantalla se vuelven monstruos al ser atravesados por la máquina trituradora del video. Ésta los hibrida, los desmaterializa, los descontextualiza, los deforma. Para finalmente revelarnos los artilugios de su magia, advirtiéndonos contra ella a la vez que nos incita a disfrutarla.

Esto último se puede ver con más claridad en *La progresión de las catástrofes* (2004). Como en el resto de sus trabajos, aquí el cine es el tema, el personaje y la materia. Más precisamente, el cine hecho video: vemos sus imágenes, sus fórmulas, sus rostros, sus texturas, pero todo procesado por el video digital, que impone su gramática propia. Así, a través de procedimientos específicos del medio que conjuran la iconicidad de lo visual y rompen el sintagma narrativo, se trasciende el cine y se ponen en evidencia sus mecanismos. El montaje multicapa, la yuxtaposición de imágenes, la manipulación cromática, el *ralenti* y el uso de la tipografía como elemento gráfico son algunos de los recursos que harán visible esta compleja reelaboración –tecnológica, estética, discursiva–. Como resultado de ella, nos encontramos frente a un mar de imágenes y texturas que se superponen y dialogan, multiplicando los sentidos.

Por encima de este mar sobrevuela siempre el texto, y lo hace para recordarnos que no estamos en el cine: *La progresión de las catástrofes* nos obliga a sumergirnos en la ficción y en la sensualidad de las imágenes, para después interpelarnos a través de la palabra y recordarnos que estamos lejos de esos espectros que anhelamos. Así, mientras vemos en cámara lenta un encuentro apasionado (y cinematográfico) que se fragmenta y se repite, alguien que no vemos nos dice en letras grandes: "QUERÍA DECIRLE. El cine cree poder consignar lo que ud. siente en este momento. Pero ud., desde donde vaya a estar, en concordancia con el mar, el viento, o la pared, se dará cuenta de que el cine no puede. CORTE". La imagen dice CORTE y el cine corta, pero el video continúa: segundos más tarde volvemos a ver la misma escena, ahora multiplicada y superpuesta a lo largo de toda la pantalla. Y esto se repite... Una y otra vez, *La progresión de las catástrofes* nos obliga a entrar y salir del cine, para poder desearlo y pensarlo al mismo tiempo.

Finalmente, sobre todas las palabras y las imágenes, se nos impone una pregunta constante: ¿qué es una catástrofe? En ella oímos el eco de otra más grande: ¿qué es el cine? El video no hará más que ensayar respuestas a ambas. Lo hará explícitamente, mediante carteles que esbozan definiciones –de una catástrofe, del cine, del amor–, y solapadamente, mediante la manipulación de las imágenes. Mientras tanto, las catástrofes, esas imágenes-monstruo hibridadas, se propagan y nos hablan de dos medios que se cruzan haciendo estallar los límites de sus respectivos universos. Así, la estética del video se impone con toda su potencia disruptiva para revelarnos el detrás de esa pantalla luminosa (y tornarla oscura, negativa). Al hacerlo, nos enfrenta a un pensamiento que emerge bajo los escombros del cine.

Este pensamiento se nos impone como el principal síntoma de la madurez que ha adquirido el video argentino, a la vez que abre un camino híbrido para escapar de su vejez. Así, a través del cine, el video vuelve sobre sí mismo –llevando a un extremo sus propios códigos estéticos–, y una vez más encuentra en la hibridez la fuerza liberadora que le devuelve la irreverencia que lo caracteriza. Apelando a los fantasmas del cine, Galuppo exorciza los fantasmas del video y nos devuelve, finalmente, al origen de nuestro recorrido... Así, entre los dos extremos de un camino espiralado, el video se ocupó de la TV como quien reconoce y deconstruye la sombra de un padre, y ahora vuelve al cine, su otro padre, para cuestionarlo y asumirse en su existencia ambigua y problemática. Este cuestionamiento no es ya aquel que miraba hacia atrás, a un origen, sino uno que mira hacia adelante. Rasgo fundante del nacimiento del video argentino, la hibridez se nos presenta hoy como el principal antídoto contra su vejez, proponiendo trayectos posibles para que se escape de sí mismo.



(Pn = n!), instalación de Iván Marino, España/Alemania, 2006.

Postvideo. Las artes mediáticas de la Argentina en la era digital

> Mariela Yeregui

Si el paradigma de la representación se eleva bajo la expectativa –en última instancia cristiana, platónica– de una vida eterna, la emergencia de una nueva forma artística ligada al desarrollo de nuevas narrativas en el entorno de la imagen-tiempo habrá de venir en cambio a relatar la melancólica experiencia del no durar, del ser contingente y efímero del sujeto.

José Luis Brea[1]

El video es postvideo

Cuando en la década del 60 los precursores de la imagen electrónica en movimiento comenzaron a realizar sus primeras experiencias, estaban además sentando las bases de un proceso ulterior. Prehistoria, historia y posthistoria se entrelazan en la propia génesis del videoarte. Casi como en una dinámica profética, las primeras experiencias del video preanunciaban un estadio superador. Lejos de la idea determinista de que el progreso tecnológico presupondría un progreso del medio, la "superación" a la que aludo no refiere a un perfeccionamiento o una evolución en términos positivistas, sino a un cuestionamiento y a una reformulación de su propio carácter estético-formal. No se trata del advenimiento de "lo nuevo" como hito demarcador de un supuesto avance, sino de cómo los cambios y entrecruzamientos de lenguajes en los inicios del videoarte conllevan y abren las compuertas de cambios de miradas, paradigmas y principios constructivos que tienen lugar en una fase posterior.

Desde su surgimiento, el video inocula los gérmenes de su propia expansión, planteando que los límites y las constricciones no son compatibles con sus principios de creación y producción. La libertad creativa y la experimentación son piezas fundantes en las prácticas del video de los primeros años.

En los años 60, Nam June Paik haría uso del sintetizador de video, magnetizaría los tubos catódicos del televisor haciendo emerger sinuosas y abstractas composiciones, desguazaría la imagen para crear *collages* con múltiples pantallas, que conformaban estructuras abigarradas en las que la factura electrónica destellaría. En suma, desterraría así toda posibilidad de que el estatuto representacional de lo audiovisual se impusiera. Ya no se trataría de que los relatos enhebren historias, sino de que los relatos articulen relaciones en el espacio expositivo, descompongan la imagen en sus mínimas expresiones, cuestionen el propio soporte.

En los mismos años, en la Argentina, algunos artistas desarrollarían experiencias que tomarían rumbos análogos a las de sus contemporáneos del hemisferio norte. El Instituto Di Tella sería escenario de muchas de ellas. Una de las más tempranas fue la desarrollada por Marta

1. Brea, José Luis, *Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas)*, en http://aleph-arts.org/pens/formas.html

Minujín en 1966. *Simultaneidad en simultaneidad* –que, a su vez, integraba del proyecto colaborativo *Three Country Happening*, junto a dos de los más emblemáticos artistas de Fluxus: Allan Krapow y Wolf Vostell– tenía lugar a partir de una plataforma de transmisión remota, con eventos que sucedían en el mismo lapso. Si bien este aspecto de la obra no pudo concretarse debido a problemas de índole técnica, parte del concepto de ésta ponía en juego una dimensión que más tarde constituiría un elemento de las poéticas postvideográficas: el tiempo real. La pieza, no obstante, se llevó a cabo y, si bien prescindió de la noción de simultaneidad, introdujo otros rasgos que desafiarían el estatuto de la tradición audiovisual dominante hasta ese momento. Sesenta invitados ubicados en una sala, con sus asientos previamente asignados, se enfrentaban a un televisor. Días más tarde, los mismos participantes eran nuevamente convocados, y ocupaban los mismos sitios que la vez anterior. Podían visualizar fotografías de sí mismos dispuestas en el espacio, a la par que en los televisores se reproducían imágenes y en los altoparlantes testimonios de todos ellos, capturados durante la primera jornada. El acento puesto en la relación imagen-espectador abriría nuevas perspectivas a la hora de pensar el estatuto comunicacional en el campo del arte contemporáneo. El espectador rompería las fronteras puramente "espectatoriales" –un mero receptor en términos saussurianos–, para pasar a formar parte de la obra. El lugar del espectador se quebraría y se operaría un desdoblamiento a partir del cual aquél devendría partícipe, artífice y observador al mismo tiempo. El espectador contempla, pero a su vez es contemplado y registrado, y es esta operatoria la que posibilitaría que parte del *happening* pudiera desarrollarse. En algunos proyectos posteriores de la artista, esta idea sería retomada, incorporando procedimientos que apelarían al uso de tecnologías digitales.[2]

En esos mismos años, en Estados Unidos, aparecía Experiments in Art and Technology (EAT), un grupo fundado por Billy Klüver –un ingeniero eléctrico que alternaba su trabajo en la compañía telefónica Bell con colaboraciones en el campo artístico–, Fred Waldhauer –un colega de Klüver en la compañía telefónica– y los artistas Robert Rauschenberg y Robert Whitman. Ámbito consagrado a la interdisciplinariedad y al quehacer colaborativo, EAT proclamaba, en su declaración de principios, lo siguiente:

> Mantener un clima constructivo para el reconocimiento de las nuevas tecnologías y las artes a través de la colaboración de los grupos que trabajan, absurdamente, en aislamiento. Eliminar la separación del individuo del cambio tecnológico para otorgarle variedad, placer y avenidas de exploración y participación en la vida contemporánea. Estimular la iniciativa industrial para generar proyectos originales, en lugar de transigir en función de los desenlaces, y activar acuerdos mutuos para evitar el fracaso de una revolución cultural.[3]

EAT se constituiría, entonces, en un referente del trabajo interdisciplinario, por un lado, y de la aproximación transdisciplinaria, en tanto enfoque de una realidad múltiple a través de metodologías abiertas y exploratorias.

Estas experiencias repercutieron y tuvieron sus correlatos en el escenario local. El Centro de Arte y Comunicación (CAyC) se planteaba premisas bastante cercanas a las de sus homólogos norteamericanos. Se instaba a un accionar, tanto en el campo de la reflexión y de la investigación como en el de la creación, donde se atendiera al aspecto interdisciplinario de la obra,

2. En el caso de *Circuit Super Heterodine* (1967), realizada en Montreal, la elección de los participantes fue efectuada por una computadora a partir de encuestas que aparecieron en los periódicos. El criterio de selección fue formar un grupo homogéneo, con personas de características análogas.

3. Traducción de la autora.

enfatizando su carácter procesual y conceptual por sobre su dimensión material. Varios de los artistas que participaron en el CAyC crearon discursos en los que la ciencia atravesaría el propio proceso constructivo de la obra –en franco diálogo con matrices teóricas relacionadas con la biología, la cibernética, la ingeniería, etc.[4]–, además de incorporar herramientas tecnológicas en tanto medios expresivos.

Si bien no todas las experiencias abrevaban en el campo del video, es importante destacar –porque sí tiene incidencia y repercute en dicho campo– que se trataba de un *momento expansivo* de los lenguajes artísticos. El purismo de los medios, de las formas y de las estéticas se derrumbaba frente a procesos que suponían la imbricación, la hibridez, la superposición y la intersección.

La expansión

La precedente inclusión del término "expansión" no es caprichosa. Profundamente anclado en la teoría estética de los medios audiovisuales y de los nuevos medios, el concepto de "cine expandido", tal como fue concebido por Gene Youngblood, refiere a un arte en movimiento que experimenta rupturas y que realiza un giro inclusivo dentro del cual convergen la televisión, el video y las artes multimediales. Krauss,[5] por su parte, aludirá al concepto de "campo expandido de la escultura", para dar cuenta de aquellas obras que, a partir de los 60, ponen en jaque la tradicional noción de "monumento", para profundizar conceptos y praxis que incorporan de una u otra forma el paisaje y la arquitectura. Otros teóricos optarían por el término "pluralismo", como en el caso de Arthur Danto. La pluralidad se evidenciaría así en las experiencias de la posmodernidad: "El mundo del arte es un modelo de la sociedad pluralista en la cual todas las barreras y fronteras desnaturalizantes han sido demolidas".[6]

Los artistas de Fluxus emplearían también el término "expansión". Por demás elocuente es el *Diagrama de las artes expandidas* creado por Maciunas.

Más allá de las diferencias terminológicas y conceptuales presentes en las teorías de los diversos autores que examinaron las rupturas en el campo del arte a partir de los 60, hay ciertas directrices categoriales a la hora de analizar las manifestaciones artísticas que se daban en este período. Hibridez, multilenguajes, eclecticismo, pluralidad, expansión son sólo algunos de los términos que sirven para dar cuenta de producciones que cuestionan las taxonomías tradicionales del arte, ya sea en términos de estilos, de lenguajes o de estrategias de comunicación. En este terreno –a la vez sinuoso y fructífero, de marcada circulación y tránsito, de incesantes choques y fusiones–, los ecos de la "carga electrónica", introducida por la emergencia del video, plantean nuevas encrucijadas.

Como señalaba al comienzo, desde su misma génesis el video enunció como posibilidad e implementó como estrategia la ruptura con la noción de linealidad –concepto fuertemente

4. Por ejemplo, esto es visible en la obra de Víctor Grippo *Analogías I*: cuarenta papas con electrodos, y éstos conectados a un voltímetro que mide la energía producida. La idea de sistema e interconexión emerge y preludia nociones que, décadas más tarde, serían articuladas por artistas del campo tecnológico. Luis Benedit, por su parte, influido por los discursos cibernéticos y tecnocientíficos, trabajaría con la idea de sistemas autorregulados. Así como estos dos artistas, otros que participaron de las experiencias del CAyC abordarían paradigmas que serían examinados exhaustivamente por el arte digital de los 80 y los 90.

5. Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en VV.AA., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

6. Danto, Arthur, "The Work of Art and the Historical Future", en VV.AA., *"Anything goes". The Work of Art and the Historical Future*, Berkeley, The Doreen B. Townsend Center for the Humanities, University of California, 1998, p. 15 (traducción de la autora).

asociado al audiovisual tradicional–, para proponer narrativas que boicotearan la idea de continuidad y de sucesión, tanto en la esfera temporal como en la espacial.

Desde sus inicios se ligó a la instalación y a la performance. Este vínculo traería aparejada una redefinición del campo audiovisual. El usual concepto de "campo" –generalmente relacionado con el lenguaje cinematográfico– sería alterado por el pertinaz uso de espacios sugeridos por un horizonte *off*, o desplegados por el poder del cuerpo expansivo y facilitador de "nuevas escenas" del *performer*. El espacio audiovisual ya no sería un espacio autocontenido, delimitado por un marco, sino un espacio que se propagaría más allá de los confines de la pantalla. Así, la videoperformance delinearía un lugar para este "cuerpo-motor", un cuerpo que devendría "generador de contenidos". Claudia Giannetti da en llamar a esta nueva forma de expresión *metaformance*: un tipo de hibridación entre la instalación, el *environment* y la performance.[7]

Nuevas dimensiones de la espacialidad aparecerían también de la mano de los formatos instalativos. Muchas de las primeras experiencias en el campo del videoarte fueron trabajos que utilizaron el circuito cerrado –no sólo como herramienta, sino fundamentalmente como lenguaje–. Dan Graham, Peter Campus, Bruce Nauman, Taka Limura, entre otros, fueron algunos de sus asiduos cultores. Obras como *Fluviosubtunal* (1969), de Lea Lublin; *Film Script* (1972), de David Lamelas; el proyecto *Circuitos informacionales cerrados* (1969), de Roberto Jacoby; *Information and Culture* (1970), del Grupo Frontera, representan a algunos de los artistas locales que incorporaron el circuito cerrado como dinámica de creación. Recogiendo conceptos de Valentina Valentini, en este tipo de obras el espectador se transforma en una suerte de "espectador-autor" para quien "la obra no es un espacio que contiene objetos, sino un espacio compuesto de recorridos perceptibles, de ritmos y de movimientos".[8] De esta forma, en estos trabajos el estatuto del espectador adquiere un carácter activo, subvirtiéndose la unidireccionalidad comunicacional del arte tradicional, para pasar a instaurar canales bidireccionales y, en ciertos casos, multidireccionales.

Pero el video no sólo operaría hacia una espacialización en donde el "otro" es invocado e incluido. Además, aquél se objetualizaría y se volumetrizaría, operaría sobre la caja televisor para generar estructuras escultóricas o arquitecturales. Buena parte de la obra de Paik testimonia esta tendencia.

Merced a esta espacialización, el tiempo deja de ser absoluto y deviene una dimensión profundamente ligada a la experiencia del observador. Tiempo vivido y experimentado, inscrito en la conciencia del sujeto, se contrapone a toda noción de duración anclada, prefijada, mensurable. Como señala Iliana Hernández García:

> La continuidad del espacio y del tiempo entendido como absolutos y estables es cuestionable; en su lugar continúa evolucionando el principio de la interactividad, la simultaneidad, el tiempo real ligado a la respuesta inmediata del entorno a las acciones del individuo, hacia la comprensión del mundo como posibles y no como establecidos.[9]

La "multicanalización" del video, sus intentos de multidireccionalidad, su expansión espacial, la vivencialidad de su temporalidad son aspectos que deberíamos tener en cuenta y revisar a la hora de analizar sus derroteros ulteriores.

7. Giannetti, Claudia, "Metaformance. Proceso troposomático en la performance multimedia", en Giannetti, Claudia (ed.). *Media Culture*, Barcelona, L'Angelot, 1995.

8. Valentini, Valentina, "La Théâtralité des installations vidéo", en *Vidéoformes 93, Clermont-Ferrand, Festival de la Création Vidéo, 1993. Citada en Baigorri, Laura, Vídeo: primera etapa*, Madrid, Asociación Cultural Brumaria, 2004, p. 141.

9. Hernández García, Iliana, *Mundos virtuales habitados. Espacios electrónicos interactivos*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2002, p. 84.

¿Postvideo?

> *Todo se mueve continuamente. El inmovilismo no existe. No se sujeten a la influencia de conceptos perimidos. Olviden las horas, los segundos y los minutos. Acepten la inestabilidad. Vivan en el Tiempo. Sean estáticos –con movimiento–. Por una estática del movimiento presente. Resistan el deseo ansioso por fijar lo instantáneo, por matar lo que vive. Dejen de insistir en "valores" que sólo pueden colapsar. Sean libres, vivan. Paren de pintar el tiempo. Paren de evocar movimientos y gestos. Ustedes son movimiento y gesto. Dejen de construir catedrales y pirámides que están condenadas a caer en la ruina. Vivan en el presente, vivan una vez más en el Tiempo y por el Tiempo –por una maravillosa y absoluta realidad–.*
>
> Jean Tinguely[10]

Los devaneos, romances y encuentros galantes entre el arte y la tecnología han marcado el siglo XX de manera rotunda. La práctica artística que incorpora los mentados "nuevos medios" como lenguajes de expresión supone un replanteo de los paradigmas estéticos tradicionales, una revisión de las posturas academicistas y ortodoxas con relación al arte y el comienzo de un diálogo entre la práctica artística y el desarrollo tecnológico. Ya a principios del siglo XX las vanguardias históricas (Dadá, futurismo, surrealismo, Bauhaus, entre otros) manifestaron un interés marcado por la incorporación de principios técnicos y mecánicos, articularon entornos multi e interdisciplinarios en la creación artística y reformularon el rol del creador y del espectador en la situación comunicacional. La consolidación de la base conceptual y del andamiaje teórico que sustenta la interrelación arte-tecnología –si bien tiene repercusiones amplias en las últimas tres décadas– remonta a los años 50 y 60. Los artistas que dialogan con los tecnodiscursos de la época –algunos de ellos, herederos del arte cinético y otros, de formación científica– mecanizarían objetos con el fin de que ellos interactúen con el espectador o con el entorno, diseñarían "máquinas electrónicas" con fines creativos, explorarían la arquitectura de los aparatos con el objeto de generar experimentos artísticos. Hay una materialidad clara en algunos casos, pero, no obstante, prevalece la dimensión procesual de la obra. Esculturas, instalaciones, objetos que mutan en función del *input* del espectador, del entorno físico o del medio ambiente, elementos que constituyen sistemas que se intermodifican, dibujos generados algorítmicamente y máquinas que pintan o dibujan dominaron la escena durante aquellas décadas.

La del 60 aportaría, a su vez, experimentaciones en la esfera de la imagen electrónica. El video, desde sus orígenes, plantearía rupturas y quiebres con la idea de continuidad, de sucesión temporal y de homogeneidad espacial. Lejos de ser la "novedad" el motor de la ruptura, se trata de la propia estética y de su diálogo con otras artes –su "expansión"– lo que reformula ciertos principios creativos que serían potenciados posteriormente por las mentadas "artes digitales". En la amalgama, el cruce y la intersección de herramientas y de lenguajes, de soportes y de discursos se producen obras en las que el hermafroditismo, la hibridez y la mixtura cobran protagonismo.

Todas estas consideraciones me llevan a afirmar que *el video es postvideo*. La línea que separa al video de sus correlatos "post" se diluye en el propio universo estético del video. Y se diluye porque toda idea de posterioridad queda obliterada en la medida en que muchos de los principios que demarcan el campo de las artes digitales fueron ya prefigurados por las estéticas

10. Tinguely, Jean, texto del catálogo de "Concierto para siete imágenes" (traducción de la autora). Citado en Fuchs, Mathias, *Input/Output*, http://creativetechnology.salford.ac.uk/fuchs/modules/input_output/Pop/pop_tinguely.htm

expandidas de los primeros años. Sostener que "lo posterior" es la introducción de lo digital es acentuar la noción de "medio", lo que equivaldría a hacer prevalecer la idea de "novedad" técnica por sobre los lenguajes y las estéticas. Decididamente al margen de este tipo de visión tecnooptimista, prefiero mirar al video como parte de los lenguajes electrónicos, en una suerte de *continuum*. En tanto parte del campo electrónico, el video estará en las bases de la definición del campo –continente electrónico que, por otra parte, incluye lo digital–. Una vez más: *el video es postvideo*. O mejor: *el postvideo es, entre otras cosas, video*. Por consiguiente, sería oportuno analizar qué son estas otras cosas.

Esas otras cosas

Las artes digitales o electrónicas[11] son parte integrante del conjunto de las expresiones artísticas contemporáneas y dialogan con él. Sus características diferenciales fueron esbozadas por artistas que trabajaron en la zona de intersección del arte, la ciencia y la tecnología, así como por los primeros videoartistas que sentaron las bases estéticas de las expresiones electrónicas que cobrarían auge a partir de los 80. "Artes electrónicas, entonces, son artes que incorporan tanto formal como paradigmáticamente la electrónica al proceso artístico",[12] señala Mariano Sardón. En efecto, su condición de existencia es la incorporación de los lenguajes electrónicos y digitales, no sólo en tanto herramientas de creación, sino también como universo de conceptualización en el que emergen ciertas peculiaridades. Ubicuidad espacial y temporal; abandono del carácter representacional y narrativo, lo que favorece la actitud interpretativa del espectador; desarrollo de entornos interactivos y concepción relacional de la obra son algunas de las características que nos ayudan a entender cómo el uso de los medios electrónicos y/o los medios electrónico-digitales cuestiona el concepto de hegemonía del autor, de obra cerrada y de preeminencia de ésta. En tal sentido, resulta capital el concepto de "proceso de creación" por sobre el de "acto creativo".

Peter Weibel, artista y teórico del media art, director del ZKM (Centro para el Arte y los Medios) de Karlsruhe, Alemania, nos dice:

> El arte electrónico traslada al arte de un escenario centrado en el objeto a uno centrado en el contexto y el observador. De esta manera, se convierte en un motor del cambio, desde la modernidad hacia la posmodernidad; concretamente, la transición de los sistemas de decisiones cerrados, definidos y completos a los abiertos, no definidos e incompletos, del mundo de lo necesario al mundo de las variables llevadas a cabo por el observador, de la monoperspectiva a la perspectiva múltiple, de la hegemonía al pluralismo, del texto al contexto, del localismo a lo nolocal, de la totalidad a lo particular, de la objetividad al relativismo del observador, de la autonomía a la discrepancia, de la dictadura de la subjetividad al mundo inmanente de la máquina.[13]

Otros hablarán de artistas como "facilitadores de entornos", del arte electrónico como escenario propicio para el desarrollo de un arte dialógico caracterizado por su naturaleza relacional y su estructura pluridireccional, multívoca y procesual.[14]

11. Prefiero hablar de artes electrónicas, en tanto lo electrónico supone un universo más vasto y contenedor de lo digital.

12. Sardón, Mariano, entrevista "Mariano Sardón: Artes electrónicas, apertura de ideas en la mezcla de prácticas y paradigmas", http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/mariano-sardon-artes-electroni-1.php

13. Weibel, Peter, "The World from Within—Endo & Nano. Over and Beyond the Limits of Reality", en Gerbel, Karl y Weibel, Peter (eds.), *The World from Within, Endo & Nano*, Linz, Ars Electronica 92, 1992 (traducción de la autora).

14. Ver Kac, Eduardo, "Negotiating Meaning: The Dialogic Imagination in Electronic Art", en http://www.ekac.org/dialogicimag.html

Varias experiencias en el campo del arte electrónico adquieren mayor visibilidad en los 80 y se consolidan a partir de los 90. En la zona dialogal del arte tecnológico digital (entornos sensoriales, proyectos interactivos, estéticas hipertextuales, relatos electrónicos no lineales, experiencias de realidad virtual, etc.) y el video se establecerían, en esos años, puentes y zonas de intersección y convergencia. En el escenario argentino, muchas de las experiencias trazarían recorridos y abrirían nuevas escenas.

La interfaz argentina

> *Si la conciencia existe en el mundo físico, aparentemente no podría ocurrir sin que ésta estuviera ligada a una interfaz.*
>
> Otto Rössler[15]

> *En la era de la electrónica, el mundo se está volviendo cada vez más manipulable en cuanto interfaz entre el observador y los objetos. La tecnología electrónica nos ha hecho comprender que sólo somos parte del sistema que observamos o con el que interactuamos.*
>
> Peter Weibel[16]

La introducción de los medios digitales en el ámbito local no se produjo hasta bien entrada la década del 80. Diego Lascano crearía imágenes computarizadas, a partir de la disponibilidad de la primera computadora Amiga en la Argentina, que permitía editar audio e imagen de una manera significativamente más sencilla que las islas de edición analógicas. Es esta tecnología de edición la que utiliza para la creación del video *Tut ank game on* (1990).

Desde sus orígenes, entonces, la incorporación, en nuestro país, de los medios digitales como herramienta de creación estuvo profundamente ligada al video. Este nexo video/digital traería aparejadas repercusiones que marcarían derroteros en esta "interfaz argentina", en esta forma en que los artistas crean sistemas –de comunicación, de interacción, de observación–.

Hacia fines de los años 90 se producirían ciertos corrimientos de lo digital hacia zonas más vinculadas con las tecnologías comunicacionales. El arte de la red haría su irrupción. Desde 1996, el portal de proyectos artísticos para Internet *Fin del mundo* albergaría trabajos de Gustavo Romano, Belén Gache, Jorge Haro, entre otros. Asimismo, tres proyectos de net.art se producirían en 1999: *Relaciones de incertidumbre*, de Dina Roisman; *Madre muerta*, de Iván Marino, y *Epithelia*, de mi autoría. En ese mismo año, Jorge La Ferla y Florencia Maffeo concretarían el proyecto *Valdez Around the World*, que incluía tanto una versión para la web como un relato en soporte CD.[17] También del 99 es el poema hipertextual *Postales*, de la videoartista Gabriela Golder. Por esos mismos años, otros artistas también incursionarían en el formato CD-ROM, como Camilo Ameijeiras, Diego Margarit y Carlos Macchi. Dentro de esta camada en la que se evidencia un giro hacia las estéticas de las telecomunicaciones o los lenguajes interactivos

15. Rössler, Otto, Endophysics: The World As an Interface, World Scientific, 1998, p. 132 (traducción de la autora).

16. Weibel, Peter, "El mundo como interfaz", Puebla, *Elementos*, vol. 7, nº 40, diciembre de 2000 - febrero de 2001, p. 23.

17. "Cuatro trabajos liminares para la historia del arte y tecnología en la Argentina. Yeregui y Roisman subvierten el lenguaje de Internet con fines filosóficos y metafísicos. Trabajando sobre la interactividad y el azar, el sentido de infinitud y en última instancia la desinformación desde los códigos propios de la Red. Curiosamente, La Ferla y Marino, documentalistas venidos de lo audiovisual, utilizan lenguajes con un criterio testimonial y autorreferencial siguiendo con sus obsesiones personales y trasladándolas a nuevos soportes", escribía Graciela Taquini para el catálogo de la muestra *Interfaces_02*, Montevideo, Uruguay, 2002.

off-line, es de destacar que muchos de sus exponentes han puesto de minifiesto formaciones y trayectorias ligadas al video.

Otro caso paradigmático asociado a este territorio de circulación de lenguajes, en el que la irrupción de los medios tecnológicos ha sido de gran incidencia, es el de Margarita Paksa. Vinculada con el arte conceptual de los 60, Paksa exhibe en su vasta trayectoria la producción de trabajos en el Instituto Di Tella, una obra cargada de espesor político –puesto de manifiesto en su experiencia de *Tucumán arde*–, y una clara preocupación por la relación arte-tecnología, presente desde sus primeros trabajos. En los 90, Paksa despliega una vez más su polifacetismo, al desarrollar la obra *El partido de tenis*. Se trata de un proyecto concebido en 1967 para el Di Tella y concretado treinta años más tarde en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en formato instalación. Una cancha de tenis de polvo de ladrillo, delimitada por luces de neón, con una red exageradamente alta y, en sus laterales, dos letreros luminosos que exhibían intermitentemente las frases "tú eres ganador", "tú eres perdedor". Sobre una de las paredes adyacentes, se proyectaba un video, en el que la artista leía pensamientos y frases de frente, de perfil y de espaldas, inserta en la interfaz gráfica del software de edición Adobe Premier –giro metalingüístico que refuerza la idea de imagen mediatizada por las estructuras corporativas. La imagen autorreferencial es subsumida por el sistema capitalista, que fija una frontera claramente delimitada entre perdedores y ganadores–. Este proyecto se complementaba, a su vez, con una página web que la artista desarrolló en 1998 durante su residencia en el Banff Centre for the Arts, en Canadá.

Mientras surgían las primeras exploraciones con las tan mentadas "nuevas tecnologías", el entorno institucional se hacía eco de estas nuevas manifestaciones, creando espacios e instancias de legitimación y abriendo canales para la profesionalización en estas áreas. El Instituto de Cooperación Iberoamericana, un ámbito seminal para el videoarte argentino, incorporó en su premio Buenos Aires Video la categoría "Arte Digital" en 1998. Poco más tarde se llevarían a cabo los premios de arte digital por parte del Museo Nacional de Bellas Artes y Prodaltec. Otro de los espacios de intercambio con creadores y especialistas nacionales e internacionales lo constituyó la Muestra Euroamericana de Cine, Video y Arte Digital, que hasta la actualidad despliega una importante labor de discusión y reflexión teórica y exhibición de obras audiovisuales y digitales. La Fundación Antorchas, por su parte, firmaría convenios con diversas instituciones internacionales para otorgar becas a artistas argentinos en prestigiosos centros del exterior: Hypermedia Studio (University of California, Los Ángeles), Centro Multimedia de México y Academy of Media Arts de Colonia (KHM). A partir de 1997, comenzó a implementar el "Taller de perfeccionamiento en el uso artístico de Internet y los nuevos medios" en Bariloche, convocando a artistas y teóricos de Argentina, Brasil, Chile y México. Asimismo, surgían diversas publicaciones impresas o electrónicas consagradas a la teoría y a la práctica artístico-digital: *Betatest*, los *Cuadernos del Limbo*, *Arteuna*, *Mediápolis* (y su versión actual *online Cibertronic*), entre otras. En Córdoba se generaba simultáneamente un movimiento que incluía fuertemente la teoría y la reflexión, cuyo evento más representativo eran las Jornadas de Arte y Medios Digitales, en el Centro Cultural España en dicha ciudad. En 1999, Rosario también sería de la partida con la muestra de arte digital *Rosario Digital 99*.

En el ámbito académico, nuevos programas universitarios darían cabida a los lenguajes tecnológicos. El Departamento en Comunicación Multimedial de la Universidad Maimónides de Buenos Aires implementaría una licenciatura en Tecnología Multimedial, así como diversos eventos ligados a las artes digitales, entre los que destaca *ArtMedia*. El Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA) crearía, por su parte, la licenciatura de Artes Multimediales, atendiendo a este creciente interés por la incorporación de las herramientas tecnológicas en el ámbito artístico. En el interior del país, hay que subrayar la temprana creación de un diplomado en

Nuevos Medios en la Universidad Blas Pascal de Córdoba. Sin embargo, sería la licenciatura en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero la que propondría un concepto diferencial: tendría como objetivo trascender "lo digital" para abordar las artes que ontológica y paradigmáticamente incorporan lo electrónico en su concepción. Trascendiendo la visión teleológica de las herramientas digitales, la carrera propone abordar el fenómeno del cruce arte-ciencia-tecnología.

Pero volvamos ahora a la cuestión de la "interfaz argentina". Hablar de interfaz –en este caso en relación con el entorno local– supone aludir a un campo semántico vasto en el que emergen múltiples significaciones. Habitualmente vinculada a la idea de mediación o de conexión entre dispositivos tecnológicos o entre éstos y los individuos, la noción de interfaz fue cobrando significados más profundos desde el punto de vista filosófico a través de los desarrollos conceptuales de ciertos teóricos, entre los cuales uno de los más emblemáticos es Peter Weibel. Basado en la corriente de la endofísica iniciada por Otto Rössler, para Weibel la aproximación al concepto de interfaz presenta una doble dimensión. Por un lado, tenemos acceso al mundo real a través de los sentidos entendidos como interfaz. Por otro, nuestra posición de observadores se circunscribe a un mundo endo –un mundo interno, relativo a la situación que el observador asume–; es decir, somos parte de este mundo (partícipes de él) y, por ello, la única forma de acceder al mundo exterior –exo– es a partir de modelos simulados. Es aquí en donde las artes electrónicas ofrecen una posibilidad inigualable en la medida en que el "mundo mediático amplía el alcance de la interfaz ya existente en el universo que hay entre el observador y su mundo. Los *media* están aportando la tecnología para extender las dimensiones del aquí y el ahora".[18]

En ese sentido, resulta importante analizar en el contexto argentino cómo, en este cruce video/digital, se producen construcciones de mundo, no tan sólo en relación con la mediación de una interfaz tecnológica, sino también en lo que respecta al posicionamiento del observador (observador/artista y observador/público) en relación con el horizonte creado por la obra.

En nuestro país, los inicios del nuevo siglo trazarían recorridos que irían desde el video hacia los lenguajes digitales y desde éstos hacia el video. Como señalé precedentemente, muchos de los artistas que incursionaron en la creación digital provenían del campo del video. De igual manera, algunas de las muestras y los premios incluyen tanto el video como el arte digital. Es decir, una zona de circulación entre ambos se delinea claramente. Tal vez esta intersección de lenguajes deba ser explicada a la luz del campo pluridimensional que trazan las artes electrónicas. De esta forma, el postvideo podría pensarse como una instancia histórica dentro del continente de las artes electrónicas: una coyuntura marcada por el uso generalizado de los medios digitales que implicaría una puesta en valor y una dinamización de muchos de los rasgos que se evidenciarían en las prácticas de los decenios anteriores. En los 80 y 90 comenzarían a consolidarse y a revitalizarse nociones tales como la de receptor-participante, no-linealidad, plurivocidad, pluridimensionalidad y dialogismo de los procesos creativos, merced al carácter múltiple y dinámico que la tecnología conlleva. Pero –como ya fue apuntado– estos rasgos aparecen en los 60 de manera visible. Sería una visión parcelaria no ubicar todos estos cambios dentro de las transformaciones que se van gestando dentro del campo del arte contemporáneo. Las neovanguardias suponen la instalación de la intercontaminación, y es en este marco donde los fenómenos que atañen a la dimensión plural de la obra deben ser examinados.

En el contexto local, los proyectos que involucraban al video en los años 60 y 70 abrirían un territorio experimental que posibilitaría la emergencia de un diálogo entre prácticas y len-

18. Weibel, Peter, *op.cit.*, p. 29.

guajes. Las experiencias de artistas clave como Davidovich, Minujín, Jacoby, Lamelas, Lublin y tantos otros expandieron las posibilidades discursivas y abrieron senderos en los que la experimentación, la problematización del estatuto artístico, la reconfiguración del contexto comunicacional no eran ya potencialidades insinuadas sino actos posibles.

En esta coyuntura, video y postvideo establecerían zonas de intercambio, de intercomunicación, de hibridación. Las experiencias a partir de los 90 fueron variadas en ese sentido. Es mi intención trazar itinerarios posibles en este ida y vuelta entre el video y el postvideo. En estos dos itinerarios que he demarcado, surgen algunos trabajos que considero emblemáticos y a los que haré referencia.

Itinerarios

En los últimos veinte años el video argentino ha establecido múltiples canales de diálogo con el arte que incorpora los medios tecnológicos como herramienta de creación o como paradigma proyectual. Muchos de los videoartistas de los 80 y 90 producirían obras que tendían andamiajes de intersección, posibilitando la transferencia de recursos y de lenguajes de un universo al otro. El dislocamiento de los purismos lingüísticos, expresivos, materiales y discursivos implicó que emergieran diversas zonas de tránsito. Desde el video hacia los lenguajes no lineales e interactivos y desde éstos hacia el video, diferentes experiencias fueron plantando mojones en el panorama del arte electrónico.

No es mi intención hacer un recorrido exhaustivo desde el punto de vista historiográfico en torno a este diálogo entre el video y los lenguajes del mundo digital, sino proponer algunos ejes sobre los que se sustenta dicho diálogo, basándome en algunas obras que considero importantes dentro de la producción local. La importancia de ellas no implica la atribución de un valor, sino el reconocimiento de algunas líneas fundamentales para la caracterización de la relación video/digital. En tal sentido, identificaré dos rumbos generales, que daré en llamar:

1. "El camino de ida". A partir del lenguaje del video, se problematiza, en el marco de discursos digitales, el estatuto audiovisual, merced a la reformulación de los ejes enunciativos o representacionales. Dentro de este recorrido, tomaré la obra $P_n = n!$, de Iván Marino, el *Proyecto Pulqui 2*, de Ricardo Pons, y el trabajo *Borderline*, de Graciela Taquini, como ejes articuladores de este itinerario.
2. "El camino de vuelta". Obras de video que intertextualizan a los lenguajes digitales. Haré referencia a los videos *Das Kapital*, de Marcello Mercado, y *Battlefields*, de Estanislao Florido.

El camino de ida

1.1. El algoritmo como sujeto de la enunciación

> *El azar y el proceso maquinal parecen ser los únicos que permiten la captación de la realidad real, por consiguiente, la existencia de una fracción de verdad.*
>
> Claudia Giannetti[19]

En los años 90 un joven videoartista rosarino realizaría sus primeros trabajos, en los que quedarían esbozados ciertos rasgos dominantes –presentes luego en casi la totalidad de su

19. Giannetti, Claudia, "Máquina y realidad. Breves reflexiones sobre la obra de Iván Marino", en VV.AA., *Los desastres (Políticas de la representación)*, Badajoz, PLP 05, MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2008.

producción–: un marcado acervo cinéfilo puesto en evidencia por cierto encuadre preciosista que recuerda por momentos el cine nórdico de los primeros años (Sjöström, Stiller y Dreyer) o el expresionismo alemán de Murnau o de Lang; la elección descarnada de las temáticas abordadas; la incorporación del discurso documental; una mirada que conjuga el gesto cínico con una gran hondura ontológica. Algunos de sus videos, particularmente *Un día bravo*, no pasarían inadvertidos en la escena local. En este trabajo, Iván Marino despliega un discurso documental acerca de su tía abuela, rayano en la obsesión del registro pormenorizado. Con pasajes que subvierten los preceptos de "lo mostrable", Marino llega a incluir una morosa escena en la que el cuerpo desnudo y mutilado de la anciana durante su aseo inunda la imagen. Para muchos, es éste un tiro artero a la sensibilidad del espectador. No obstante, a la luz de su producción posterior –y aun en el contexto del propio trabajo–, la escena está impregnada de una profunda sensibilidad plástica –en cuanto a encuadre, ritmo, punto de vista–, en la que el sujeto de la enunciación, encarnado por una cámara intrusiva y pregnante y por la voz del fuera de campo del realizador, se sumerge en un universo intimista e íntimo, de profunda proximidad emocional y sensible para con la protagonista.

Confinar los discursos de Marino al universo del "morbo" sería una tentación facilista y un *cliché* dentro de las lecturas posibles. Sin embargo, sus trabajos abren multiplicidad de niveles: lecturas escalonadas que se encabalgan en un movimiento descendente hacia esferas insondables de la conciencia humana.

Hacia fines de los 90 –tras una beca en el Hypermedia Studio de la UCLA–, Marino comenzaría a incorporar las herramientas tecnológicas a su producción. Su primer trabajo de net. art, *Madre muerta* (http://www.mecad.org/becarios/ivan/), producido por el MECAD (Media Centre d'Art i Disseny) de Barcelona,[20] pone de manifiesto una dinámica no estructurada en la construcción de un relato poético para la web. Más tarde, y como fruto del avance de la tecnología de *video streaming*,[21] creó *In Death's Dream Kingdom*[22] (2002-2003), un trabajo de integración del video dentro de una estructura no lineal que privilegia la desjerarquización, el tránsito errático del visitante y los procedimientos aleatorios en algunos de los nodos del relato. De alguna forma, este trabajo insinúa lo que luego se constituiría en principio constructivo de sus posteriores exploraciones en el campo del arte tecnológico: los procesos informáticos –la red, en este caso– se erigen en instancia enunciativa. La cámara omnipresente, de carácter persistente y de mirada intensa, cede paso a una estructura deshilvanada a la que sólo los usuarios de la web podrán atribuirle una dinámica. Lógicas individuales, cuya prefiguración se diluye en una urdimbre abigarrada de potenciales caminos.

Durante 2006 y 2007, Iván Marino comenzaría la producción de la serie *Los desastres*, de la cual forman parte seis piezas: *El imaginario de Goya*, *Horca*, *El garrote*, *Sangue*, *Lingua* y $P_n = n!$. Si algo da a estas obras la unicidad y la cohesión que la noción de serie supone no es tanto su factura estética. Podría pensarse, por el contrario, que el elemento recurrente que confiere cierto carácter serial es la alusión al horror, a lo monstruoso, a la inefable belleza del acto violento.

20. En ese entonces, bajo la dirección de la teórica y curadora de *media art* Claudia Giannetti.

21. La tecnología de *streaming media* implica el transporte en tiempo real de información vía Internet, lo que supone una comunicación instantánea –o sea, sin que la comunicación sea almacenada localmente– entre el proveedor de contenidos (servidor) y el destinatario de éstos (cliente). Dentro del campo de streaming media, estarían el video streaming, los videogames multiusuarios, los chats, etc.

22. Trabajo realizado en el contexto de *Playing Field*, un proyecto del Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts en cooperación con IMG/Institut für Mediengestaltung und Medientechnologie, Mainz, Alemania, y MECAD/ Media Centre of Art and Design de ESDI, Barcelona. Financiado por el Programa Cultura 2000 de la Comisión Europea.

Esto es innegable. Pero es, sin embargo, en el nivel de los procedimientos constructivos donde el elemento aglutinante adquiere mayor profundidad. Marino dará en llamar a esta dinámica "comportamiento generativo". Y lo que llama la atención en esta serie compuesta por obras que, en su mayoría, trabajan con registros en video (videos apropiados ya sea de la esfera de la información, del registro casual del aficionado o del corpus fílmico clásico), es cómo se configura el discurso y desde dónde éste se genera.

Los trabajos de *Los desastres* se articulan sobre la base de algoritmos –reglas matemáticas preestablecidas– que ponen en relación e hilvanan escenas audiovisuales, textos o imágenes, construyendo sintagmas narrativos en los que los sujetos –aquel que produce el discurso y su destinatario– quedan desterrados. La desubjetivación del discurso alcanza su paroxismo en *Sangue*, una obra que –como señala Marino– "rearticula aquellas sintéticas imágenes *sin sujeto* delegando en una interfaz la función de representarlas".[23]

Si en sus producciones anteriores –particularmente la obra videográfica– las marcas enunciativas y la presencia de un "yo" constructor del discurso se hacían visibles a través de trazos de subjetividad o deixiales, asumidos por la voz del realizador desde el fuera de campo, por una cámara pregnante e invasiva o por un encuadre deliberadamente estético –al límite del preciosismo formal, poniendo de manifiesto la noción de construcción–, es en estos últimos trabajos donde la subjetividad cede paso a la máquina, al cálculo matemático y a los procedimientos automáticos. Toda idea de subjetividad es sustituida por la de automatización y la de autogeneración a partir de reglas y fórmulas.

$P_n = n!$ es una obra que reflexiona acerca de la dinámica de la tortura, en la que torturador, torturado y testigo son parte integral de la maquinaria. Apropiándose de 44 tomas del film *La pasión de Juana de Arco* (1928), del realizador danés Carl Dreyer, Marino crea un procedimiento algorítmico en base a la fórmula matemática $P_n = n!$, engendrando un reordenamiento de las tomas que se proyectan en el espacio expositivo. Este nuevo orden supone la generación de sintagmas narrativos, cuyo número supera el millón de posibilidades a poco de comenzar el cálculo factorial. Suerte de palíndromo –tal como le define su autor–, la obra opera sobre un nivel de significación que permanece inalterable, a pesar del inmenso caudal de combinaciones posibles. Casi como una tautología semántica (la tortura es la tortura) y constructiva ($P_n = n!$, lo que equivale a decir que todos los términos son permutables), el trabajo pareciera instalar el sino ineluctable de la maquinaria de la violencia. En esta tautología, como en el mito de Sísifo –al que Marino alude deliberadamente en el metadiscurso sobre la pieza–, no hay más allá ni más acá del castigo y de la tortura.

Así, el enunciador –quien asume la voz del discurso– es el propio algoritmo. Una "máquina de la tortura" –a la que refiere elípticamente el artista–. En esta mecánica combinatoria interviene también la aleatoriedad como principio dinamizador de la operatoria. Así, el sujeto se diluye y es la pura abstracción matemática la que encarna el acto de construir el discurso. La subjetivación de la palabra queda aniquilada por la eclosión del cálculo y por la concatenación de imágenes en tanto flujo de "datos". La idea de "dato" se ve reforzada por los mensajes que aluden a la combinatoria de archivos, sobreimpresos en la imagen.

De esta forma, si toda idea de "transparencia" era excluida en sus primeros trabajos por una marcada subjetivación, precisamente por el motivo inverso, la noción de "transparencia" es boicoteada por algoritmos omnipresentes, que denotan la presencia de un sujeto-constructor de fórmulas. La evanescencia del sujeto implica, en definitiva, el fluir maquinal del discurso.

23. En VV.AA., *Los desastres (Políticas de la representación)*, *op. cit.*, p. 50.

Es esta deserción deliberada de la instancia subjetiva la que pone los procedimientos matemáticos, propios de la condición maquínica de esta pieza audiovisual, en un lugar de privilegio dentro del estamento de la enunciación.

1.2. La discontinuidad de la H$_{(h)}$istoria

> *En la ciencia, un fenómeno análogo a la formación y propagación de una utopía podría ser el crecimiento por cristalización de los sólidos, cuya estructura es a base de cristales, como el acero. En la masa líquida del acero fundido aparecen puntos de progreso aislados que se distribuyen estadísticamente de acuerdo con la temperatura promedio.*
>
> Ricardo Pons[24]

Ricardo Pons es videoartista, pero también es ingeniero mecánico. Y además tiene un máster en metalurgia de la soldadura. Esto que podría parecer un detalle del terreno de lo anecdótico no lo es a la hora de referirse al *Proyecto Pulqui 2*.

A partir de los 90, Ricardo Pons comenzaría a incursionar en el campo del videoarte. Entre sus videos destacan: *Ánimas 02* (2002), *ADN (Futuro)* (2003), *La Tierra* (2000), *REM (Hecho en Argentina)* (2000). Sus trabajos manifiestan un marcado compromiso político y elaboran una lectura de la historia, con una clara intención desmitificadora y deconstructora de la realidad.

Entre 2003 y 2004, con un subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas, conceptualiza, diseña y da cuerpo al *Proyecto Pulqui 2*. El Pulqui 1, que encarnaba el sueño peronista de la Argentina industrializada, fue el primer avión de reacción enteramente construido en el país. Las imágenes remanentes de esta industrialización, facetada tanto por la utopía como por un ideario político fuertemente anclado en la "máquina" en tanto paradigma del poder, fueron claves para un imaginario infantil en el que confluían motores, aviones y la perra Lajka en viajes espaciales.[25] Los íconos del pasado resurgen en la memoria del artista de manera inexorable. Dentro de la imaginería infantil, teñida fuertemente por los hitos emblemáticos de una Historia mediatizada por las imágenes, el concepto de anarquía moldea el fluir del recuerdo. Quizá por ello el encuentro supuestamente azaroso con un ejemplar de *La ciudad anarquista americana*, de Pierre Quiroule –a partir del cual creó su posterior proyecto–, no tuvo nada de fortuito. En sus trabajos, concibe el anarquismo como motor de la dinámica utópica –utopía industrial, política, social–, pero también, particularmente en el caso de *Proyecto Pulqui 2*, como principio organizador del recuerdo.

El trabajo es una pieza multimedia que incluye diversos módulos: un ensayo teórico en formato libro y dos DVD que contienen textos sobre el proceso de creación e investigación, prototipos 3D y un demo en video del Pulqui II ambientado en los años 50 –todos ellos realizados con programas de simulación de vuelo–, imágenes históricas de archivo, videos documentales, piezas de videoarte y un *bonustrack* con una selección de textos que, desde lugares diversos, atañen a la problemática de las utopías, de las sociedades controladas o de la construcción de la Argentina. Como en la ciudad anarquista diseñada por Quiroule, todos estos módulos están ordenadamente dispuestos y a-jerárquicamente vinculados.

"El paradigma del ingeniero es la realización", expresaba Pons en cierta oportunidad, al tiempo que planteaba su necesidad de "descomponer las cosas en partes para lograr una síntesis".

24. Pons, Ricardo, *Proyecto Pulqui 2*, texto de investigación del proyecto, parte del proyecto multimedia *Proyecto Pulqui 2*.

25. En 1997 realizó el video *Lajka*, que formó parte de la muestra *Viaje sideral*, en colaboración con Eduardo Molinari y Silvina D'Alessandro, en el Planetario de la Ciudad de Buenos Aires.

En su trabajo, la Historia es horadada por la historia: un relato que, como el recuerdo, se deposita fragmentariamente en la memoria. No es la Historia periodizada ni periodizable la que aborda, sino la historia de recuerdos históricos que se hilvanan no linealmente para dar cauce a las utopías. Entonces, si el paradigma del ingeniero es la realización, el paradigma de Pons-artista pareciera ser la concreción de la no-realización: la enunciación de la utopía, el sueño no materializado, la potencialidad que nunca llegará a ser acto sino una mera irrealización.

En este contexto, la linealidad de la Historia periodizada resultaría un contrasentido. Tal vez sea la propia estructura del recuerdo –su carácter fragmentario, su condición de recorte, su idea de condensación– la que deba ser representada. En este trabajo multisoporte y plurilenguajes, el recuerdo encuentra un contexto en donde fluir. El recuerdo infantil salta tanto de un módulo a otro como de un concepto a otro: de un video a un texto, de un prototipo en "alambres" a un modelo 3D, de Sarmiento a Deleuze, del anarquismo al sueño de la Argentina industrial. No es entonces arbitraria la migración del video lineal hacia los lenguajes no lineales. Es en ellos donde el fluir de la memoria avizora un escenario privilegiado y donde el acontecimiento histórico se diluye en una secreción anárquica y lacunaria de discursos e imágenes provenientes de una conciencia evocadora. Como en la metalurgia, las diferentes partes que conforman la irrupción de la Historia dentro del reservorio de la memoria se sueldan, para construir un discurso que moldea el universo de la utopía.

1.3. Realidades simuladas / Sociedades controladas

> *Los encierros son moldes, módulos distintos, pero los controles son modulaciones, como un molde autodeformante que cambiaría continuamente, de un momento al otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto al otro.*
>
> Gilles Deleuze[26]

Referirse al trabajo de Graciela Taquini es sumergirse en un universo ecléctico y mutante en el que la teoría y la praxis se alternan, y los soportes, los lenguajes y las formas se inmiscuyen sin pedirse permiso. Figura liminar en el campo de las artes electrónicas vernáculas, Graciela Taquini se planta en puntos de intersección de caminos. Desde su trayectoria como curadora de arte electrónico –desde un lugar casi de nodo que permitiría la confluencia de varias generaciones de artistas– hasta su trabajo como artista –o como "vieja artista emergente", como prefiere autodefinirse– representan un lugar de cruce, un puente entre miradas. En los 90 sería un personaje clave para la dinamización del diálogo entre video y postvideo, pues convocó a artistas del campo tecnológico, organizó presentaciones de trabajos de arte digital en los ciclos del Museo de Arte Moderno y creó así plataformas de discusión y difusión.

Su obra, incipiente y tardía al mismo tiempo, manifiesta un estilo marcado por cierta tendencia barroca, por el uso del humor –a veces, dirigido a sí misma de manera implacable–, por la autorreferencialidad y por la cita a su ponderado videoarte.

En 2007 realizó un proyecto de intervención llamado *Borderline*, en el ascensor de la Fundación OSDE, para la muestra *Pampa, ciudad y suburbio*. El público debía pulsar una perilla para disparar un video: un simulacro de una publicidad de una empresa de vigilancia satelital. A través de un dispositivo de sensado, en un momento dado la luz del ascensor empezaba a titilar hasta apagarse por completo al final del video. Además de esta versión, la pieza tiene

26. Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 6.

otras dos: una en inglés, con voz robótica, y otra que toma como objetos de la vigilancia la Universidad de Barcelona y la Universidad de Valencia, para una muestra de 2008.

Baudrillard señala que el simulacro atañe a "una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias.[27] De esto se trata *Borderline*: de la simulación de una amenaza que no persigue sino la disuasión. La amenaza no es real sino un simulacro y, en este contexto, la disuasión es la verdadera amenaza. Porque, como advierte Baudrillard:

> Lo que se trama a la sombra de este dispositivo, bajo el pretexto de una amenaza "objetiva" máxima y gracias a semejante espada nuclear de Damocles, es la puesta a punto del mayor sistema de control que jamás haya existido y la satelitización progresiva de todo el planeta mediante tal hipermodelo de seguridad.[28]

Borderline implementa un dispositivo disuasivo que involucra un espacio cerrado. Utilizando la iconografía de los sistemas de seguridad –la interfaz del Google Earth, imágenes satelitales de la localización del propio espacio expositivo, coordenadas vía GPS, simulaciones 3D, códigos de identificación, etc.–, el video amplifica lo real, lo hiperrealiza, al tiempo que la amenaza de catástrofe sobreviene –la luz titilante del ascensor–. Nada sucede, sólo irrumpe la inminencia del peligro –vehiculizada por este doble operativo que es el video–. En ese sentido, el habitáculo del encierro –el ascensor– es el territorio propicio para que la amenaza quede instalada.

Sin embargo, este mecanismo de disuasión es legible dentro de los códigos que toda parodia supone. Y aquí una vez más el humor de Taquini se manifiesta para colocar a las sociedades de vigilancia en el territorio del absurdo.

La parodia implica la presencia de una segunda voz –la de los sistemas de vigilancia, en este caso–. "La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y la obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra paródica se convierte en arena de lucha entre dos voces".[29] Es así como la voz que construye el discurso revierte el sentido de la palabra de la que se apropia. Esta dirección paródica adquiere verdadera contextura en el espacio físico de la instalación. El tono irreverente frente a los sistemas de disuasión se solidifica en este espacio de encierro, en el que el efecto absurdo emerge con el apagado de la luz.

Este formato expansivo que propone *Borderline* entraña la eclosión de la parodia, el hostigamiento mordaz de los mecanismos persuasivos en el que los medios asumen un rol protagónico. Este proyecto sitio-específico supone la apropiación del ascensor y la generación de un dispositivo que funciona como elemento "embebido" dentro del entorno real. En este orden de cosas, pareciera ser que el simulacro opera en un doble sentido: como una sustitución de lo real en el marco del video y como una apropiación de un discurso ajeno que dialoga con un espacio real en vistas a trastocar y a sustituir su significación. Simulacro de seguridad y simulacro de un entorno disuasivo cuyo efecto final es la subversión paródica. *Borderline* excede el marco del video y confiere al espacio físico un rol determinante: más acá del ascensor todo se tiñe del gesto impertinente.

27. Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 7.

28. *Ibid.*, p. 61.

29. Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 270.

1.4. Retomando I

Las tres piezas aludidas trasvasan los formatos tradicionales del video. Si bien en todas ellas éste es un elemento consustancial a las obras, los lenguajes tradicionales son subvertidos, ya sea por mecanismos de generación automática (P_n = n!), ya sea por su inserción dentro de estructuras no lineales (*Proyecto Pulqui 2*), o por su irrupción en un espacio físico, lo que genera un contrapunto en el que el estatuto representacional queda desbaratado por la dinámica paródica (*Borderline*).

Los tres artistas provienen del video. Pero también buscan expandir sus límites dilatando sus posibilidades expresivas hacia el campo de los lenguajes digitales y/o los lenguajes expandidos a partir de estrategias diversas.

2. El camino de vuelta

2.1. La reproducción ampliada de lo digital

La plusvalía de hoy es la imagen histérica.
Marcello Mercado, *Das Kapital 07*

Los recorridos de Marcello Mercado son múltiples: ha incursionado en el video, en la instalación, en la historieta y en la performance, pero también ha abordado temáticas y universos heterogéneos. A pesar de esta gran diversidad en su obra, es posible identificar un eje claro: su profundo sentido de revisión y de subversión de los cánones, de los lenguajes y del estatuto de la representación. Desde sus polémicas performances con animales muertos a sus videocollages (*El borde de la lluvia*, de 1995, por ejemplo, donde triviales imágenes digitales animadas, de factura defectuosa, cohabitan el campo visual junto a imágenes de archivo de noticieros, textos, secuencias audiovisuales producidas por el artista, conformando una suerte de estructura *multi-layer*), se hace visible en su obra un deseo de estallido. Un estallido que pone en jaque el estado de las cosas, desestructurando la mirada dogmática y proponiendo nuevos niveles de lectura a partir de una composición abigarrada y pluridimensional que fuerza a descorrer telones allí donde los hubiera.

En *Das Kapital* –una de sus piezas más difundidas– el movimiento eclosivo adquiere aristas que ameritan una reflexión.

Mucho se ha dicho sobre el uso de la computadora en el concepto de edición que articula Mercado. Es innegable y por demás evidente la proliferación de efectos digitales de edición en sus obras –efectos de croma, recortes, sobreimpresiones digitales, composiciones multicapas, inclusión de animaciones digitales, etc.–. Esta utilización de la herramienta es, por otra parte, un rasgo muy marcado en los artistas de esta generación que, al descubrir las ventajas y las novedades de la tecnología digital, echaron mano de forma recurrente a este arsenal de recursos. Sin embargo, en el caso de Mercado no es una simple "tendencia" generacional influida por la coyuntura de la irrupción de lo digital. En *Das Kapital*, lo digital no es sólo una herramienta para la construcción del discurso, sino que es el propio discurso.

Secuencias de imágenes en las que todo atisbo figurativo se diluye y en donde el único signo tangible es una representación de ejes de coordenadas sobre las que se suceden diversos fragmentos de crípticos textos. *Travellings* aéreos sobre un escenario 3D que instala cierta atmósfera metafísica, luego de los cuales emerge una secuencia de fotos documentales de cadáveres mutilados y lacerados (muchos de ellos, numerados). Este video es una lectura de *El capital* de Marx.

Según Genette,[30] un hipotexto es un texto anterior sobre el que se erige una obra y con el cual ésta dialoga. En este caso, el hipotexto de Marx y su transposición a los lenguajes del video y digitales plantea relaciones nucleares en una dinámica contrapuntística que pone en escena el concepto de "reproducción ampliada". En esta reproducción ampliada, tanto en los sistemas económicos como en los sistemas audiovisuales creados por Mercado, los ciclos transitan de manera inevitable por las fases de crisis, depresión y reactivación. Sólo que, en el caso de la obra de Mercado, la reactivación es la apoteosis de la muerte, o sea, la destrucción del sistema. La máquina, para Marx, en tanto medio de producción, estaba en la base de esta estructura expansiva. Mercado reemplaza la máquina del paradigma industrial por una máquina "digital": una caja negra inabordable e indiscernible. Penetra esta caja negra de la que extrae sus códigos y los devuelve en forma de texto: "*time as integer*", "*function random*", "*overflow_vgt pop_Return*", "*Phase=False*" son algunas de las sentencias que pueden leerse en pantalla, las cuales refieren a los lenguajes de programación.

Así, la reproducción ampliada del código digital, basada en argumentos y sentencias del universo de la programación, termina por desarmar la maquinaria digital, para dar paso a lo no expresable en términos abstractos. Todo puede ser reducido a códigos abstractos y a relaciones de coordenadas, salvo la evidencia categórica de la muerte. Desde el punto de vista de la comunicación pragmática, podría tomarse el cuarto axioma, según el cual el lenguaje digital supone una sintaxis lógica sumamente compleja y poderosa, en contraposición al analógico, en el que la semántica adquiere más relevancia.[31] En *Das Kapital* el peso de lo digital es sofocado por la carga semántica de la imagen analógica. Los cuerpos cercenados y con hendiduras marcan el punto en el que el sistema se desmorona para reactivar otro sistema: el de la muerte generalizada. En el propio texto del video aparece el sentido de la máquina tecnológica y su movimiento final: "*overcoding the technocide / No grave or last words*" ("sobrecodificando el tecnocidio / Sin tumbas o palabras finales).

2.2. El videogame como intertexto

En los últimos años nuevas generaciones de videoartistas harían su irrupción en la escena local. Muchos de ellos provienen del campo de las artes plásticas. Muchos de ellos también dialogarían con el campo del arte digital. Tanto una como otra condición se cumplen en Estanislao Florido.

Graduado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, ingresa al campo del video hace pocos años. Incorporando las herramientas digitales en el proceso de creación de sus pinturas, extiende la herramienta al campo del video. Es decir, fue lo digital lo que tendió el puente entre su creación pictórica y la realización en video. El proyecto *Multiplayer* fue su primer proyecto audiovisual. Se trata de una serie compuesta por cinco videos. Todos ellos hacen una clara referencia a la estética del videogame.

Battlefields es un corto de 4' 24" en el que dos "textos" invaden y moldean su estructura. Por un lado, la obra del pintor Cándido López y, por otro, la cultura del videogame. *Battlefields* transcurre en escenarios que remedan los del pintor-soldado de la Guerra de la Triple Alianza. La paleta original de López es sustituida, sin embargo, por una paleta de colores indexados con un mapa cromático limitado.[32] La mirada macroscópica de López, por su parte, es tomada casi literalmente: planos generales sobre los que los pequeños personajes del pintor López se

30. Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982.

31. Ver Watzlawick, Paul, *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder, 1997.

32. "Indexar colores" es una operación característica del trabajo digital y tiene como objetivo crear archivos pequeños para optimizar su velocidad de carga o de transmisión.

mueven, en el video de Florido, de manera maquinal, torpe y estandarizada, imitando los movimientos de los objetos y de los personajes de los primeros videogames.

"Uno de los elementos que más me atraen son las infinitas posibilidades de géneros que involucran los videojuegos: bélicos, de estrategia, urbanos. Un glosario de infinitas posibilidades e historias",[33] dice el artista. Resulta curioso, y no menos relevante en lo que al campo ideológico atañe, el hecho de que el género bélico –*topos* del videogame– anide en la referencia a López y transitivamente en la Guerra de la Triple Alianza. Varios niveles confluyen aquí: la cita histórica, la tradición pictórica y el universo del videojuego.

El carnaval es, según Bajtín,[34] un hecho social en el que las convenciones establecidas se anulan, la estratificación jerárquica se borra y las diferencias se disuelven. El "mundo al revés", dirá Bajtín. Esta situación grotesca y anómala entra en la literatura –y, por extensión, diría que en el campo del arte– bajo la forma de una reversión de las reglas, una fractura que implica el derrumbe de la tiranía de los preceptos de estilo, de formas, de principios morales. En el caso de *Battlefields*, el discurso del videogame, encabalgado sobre el del universo iconográfico de Cándido López, hace estallar el efecto carnavalesco por el que la historia deviene el blanco de la reversión. Mordaz y crítico al mismo tiempo, el *game over* que se instala en la secuencia final, mostrando las banderas de los ganadores y de los perdedores, es sucedido por un texto que refiere al carácter depredatorio de la guerra y al exterminio de la población paraguaya. Como en el carnaval descrito por Bajtín, el video de Estanislao Florido mezcla voces y hace que convivan en una plataforma anómala. La tradición pictórica emerge de la mano de un artista que, durante largo tiempo, permaneció al margen de los circuitos de legitimación, por un lado. Al mismo tiempo, el video se construye a partir de las leyes de un género "menor" –el videogame–, fuertemente asociado a la cultura del entretenimiento y que durante largo tiempo pugnó por instalarse dentro de los convidados al banquete de las artes, por el otro lado. Estos dos referentes –que fluctuaron entre su condición "bastarda" y su halo de legitimidad– se unen y dialogan, pero, al mismo tiempo, son dos universos los que entran en contacto: el de la estética pictórica y el de la digital. Esta convergencia no hace sino provocar el efecto carnavalesco a partir del cual la Historia no puede ser sino objeto de una mirada crítica.

2.3. Retomando II

Este "camino de vuelta" intenta introducir dos casos en los que el universo de lo digital nutre al video, ya sea porque lo digital es el objeto del discurso, ya sea porque lo digital es una de las voces del discurso.

Del digital al video se produce una zona de hibridación de lenguajes y estéticas, delimitando un territorio en el que ninguno sale indemne: el video de Mercado nos permite repensar ideológicamente la irrupción de la tecnología en el mundo actual, mientras que el trabajo de Florido apela a lo digital como herramienta de desacralización, no sólo de los lenguajes y de las estéticas, sino también de la propia Historia.

Epílogo

La categoría postvideo abrió algunos interrogantes, ciertas presunciones, y la necesidad de enunciar determinadas conjeturas. No era mi intención demostrar nada, sino simplemente

33. Citado en Diana Fernández Irusta, "¿Qué es el arte multimedia?", Buenos Aires, *La Nación Revista*, 15 de julio de 2007.

34. Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

aventurar algunos recorridos: identificar ciertos itinerarios estéticos, más allá de toda perspectiva historiográfica.

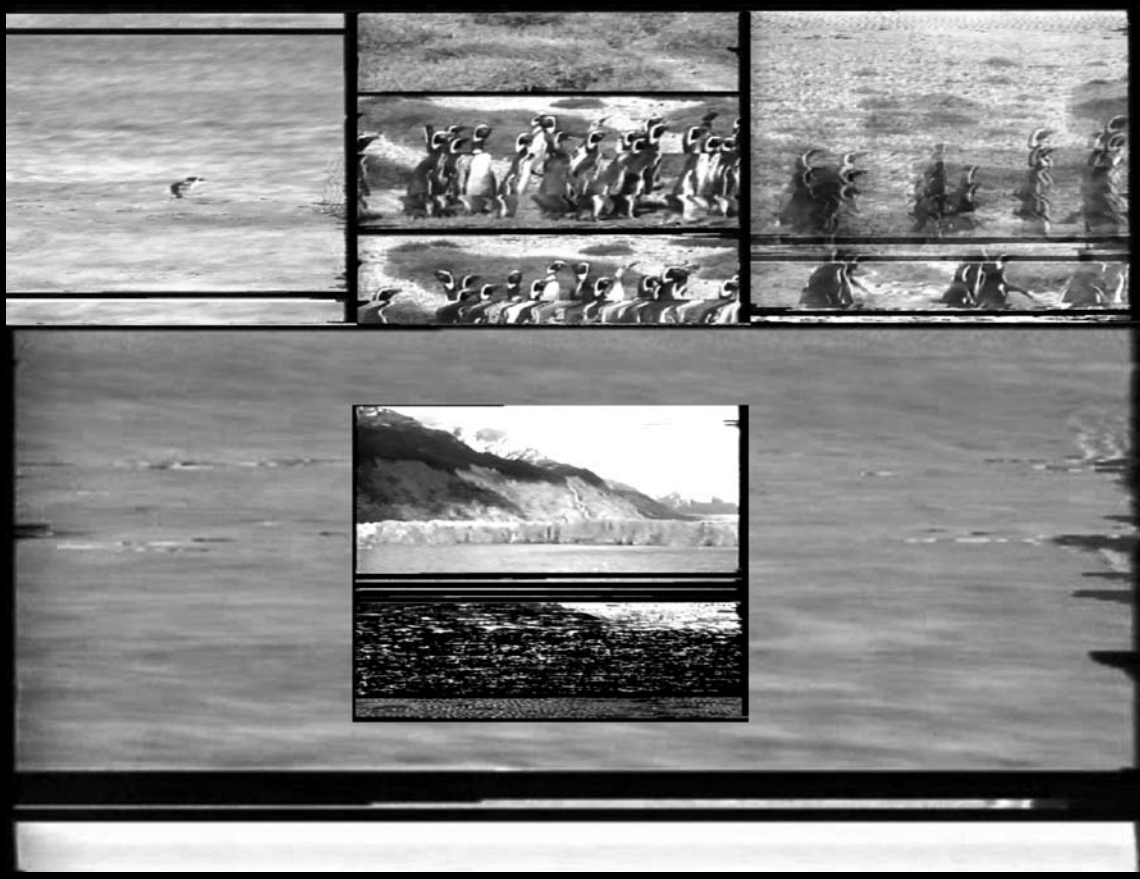
En las primeras experiencias de los 60, tanto en el ámbito internacional como en el local, se vislumbran tempranamente determinados rasgos que preanunciarían la emergencia del postvideo algunas décadas más tarde. No es la irrupción de lo digital el motivo determinante de una nueva categoría. Son las posibilidades expansivas del video, desarrolladas desde sus inicios, lo que plantearía un grado de apertura tal para la concreción de aquellas prácticas artísticas que incorporan lo digital como lenguaje. Esto me lleva a decir que el video, desde sus inicios, desarrolla ciertos principios –expansión, énfasis en lo procesual, multidireccionalidad, pluridimensionalidad– que harían de él un terreno propicio para el universo de los lenguajes digitales.

En el ámbito local se insinúan dos tendencias: una que desde el video propone abordar lenguajes digitales –ya sea como principio constructor del discurso audiovisual ($P_n = n!$), o como dinámica de deslinealización, abriendo nuevas dimensiones de recepción de lo audiovisual (*Proyecto Pulqui 2*) o como motor expansivo del video a través de una perspectiva intervencionista del espacio físico (*Borderline*)– y otra que en el video pone en escena ejes conceptuales que atañen a lo digital –*Das Kapital* y la intertextualización de los paradigmas discursivos digitales y de los presupuestos ideológicos de la "máquina", y *Battlefields*, con la transposición del videogame en un continuo audiovisual–.

Por supuesto, el panorama es por demás vasto. Son éstos algunos hitos para pensar cómo el postvideo apela a una realidad que es siempre fuente de conflicto. Una vez desarmados los itinerarios podríamos volver a armarlos y constatar que, en este escenario, la mayoría de las obras propuestas trascienden el mero acto lúdico para poner en vilo, cuestionar o lanzar una mirada revisionista sobre una realidad lacunaria, conflictiva y traumática. Porque –como señala Brea en el epígrafe del comienzo– el advenimiento de estas nuevas formas relatará la melancólica experiencia de la contingencia. Es esta interpelación sustancial a la realidad la que emerge como encrucijada inexpugnable de un ser social que experimenta la provisionalidad de las coyunturas históricas.

5

Documentación y referencias



Primero lo nuestro, video de Julio Real, Argentina, 2002

Autores

RODRIGO ALONSO. Es licenciado en Artes (UBA), especializado en arte contemporáneo y nuevos medios (*new media*); profesor de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, la Universidad del Salvador y el Instituto Universitario Nacional de Arte; profesor y miembro del Comité Asesor del Máster en Comisariado y Prácticas Culturales en Arte y Nuevos Medios, en el Media Centre d'Art i Disseny (MECAD), Barcelona; profesor invitado en importantes universidades, congresos y foros internacionales en América Latina y Europa. Escritor, crítico y colaborador en libros, revistas de arte y catálogos, entre sus libros se incluyen: *Muntadas. Con/Textos* (2002), *Ansia y devoción* (2003), *Jaime Davidovich. Video Works. 1970-2000* (2004), *Inter/activos. Espacio, información, conectividad* (2006) y *No sabe/No contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina* (2008). Curador de exposiciones de arte contemporáneo en los espacios más importantes de la Argentina y Latinoamérica y en prestigiosas instituciones europeas. Vive y trabaja en Buenos Aires y Barcelona.

ADRIÁN CANGI. Ensayista y realizador audiovisual, es doctorado en Sociología y en Filosofía y Letras. Se desempeña como profesor en la Universidad de Buenos Aires, la Fundación Universidad del Cine y la Universidad Nacional de La Plata. Dicta seminarios de posgrado en distintas universidades nacionales y extranjeras. Es editor de *Glauber Rocha. Del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento* (2004); *Abbas Kiarostami. Una poética de lo real* (2006) y *Favio. Sinfonía de un sentimiento* (2007), y responsable de la traducción y el estudio preliminar de *Jean-Luc Godard. Historia(s) del cine* (2007), entre otros. Como integrante del grupo Tierra en Trance recibió el primer premio de la competencia internacional, sección Cine del Futuro, en el X Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, con el film *Llavallol* (2008).

MARIELA CANTÚ. Investigadora en Artes y Medios Audiovisuales, es profesora en Comunicación Audiovisual, egresada de la Universidad Nacional de La Plata, y se desempeña como docente en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad del Cine, el Instituto Universitario Nacional de Arte y la Universidad Nacional de La Plata. Entre otras actividades, ha sido coordinadora del seminario "Intervenciones urbanas", dictado por Antoni Muntadas en el CCEBA; participante del encuentro "¿Un lugar bajo el sol?", coordinado por Nekane Aramburu y organizado por el CCEBA; coordinadora de Programación de las MEACVAD 07 y curadora, de la Muestra de Video Arte Argentino del Festival Argentino Competitivo *Tandil Cine* en 2007. Ha participado también en diversas publicaciones sobre cine y medios audiovisuales como autora y compiladora.

ANDRÉS DENEGRI. Nacido en Buenos Aires en 1975, es realizador independiente de cine, video y TV, con una marcada tendencia de experimentación visual y narrativa. Es egresado de la Universidad del Cine, donde hoy se desempeña como docente, al igual que en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Dirige Continente, centro dedicado a investigación y respaldo de la creación audiovisual. Realizó residencias de artista en EE.UU. y Canadá. Con sus trabajos ha participado en diversos festivales y muestras internacionales, y fue reconocido con importantes premios (Clermont-Ferrand Short Film Festival, Francia; Stuttgart Filmwinter, Alemania; Impakt, Holanda; 25 FPS Internacionalni Festival Eksperimentalnog Filoma i Videa, Croacia; Festival Latinoamericano de Video, Argentina; Onion City Experimental Film and Video Festival, Chicago; Zemos 98, España, entre otros). El Museo Nacional de Bellas Artes lo ha distinguido con el Premio Leonardo en 2002, y en 2006 ha recibido el premio de la Asociación Argentina de Críticos de Arte al videoarte del año.

GUSTAVO GALUPPO. Nació en Rosario, Argentina, en 1971. Su formación institucional cinematográfica se trunca en el tercer y último año de la carrera de Realizador Audiovisual que se dicta en Rosario, y decide profundizar en el conocimiento del campo de la teoría y la historia del cine. A partir de entonces, comienza un trabajo de estudio y reflexión que se verá publicado en diarios de esa ciudad y en la revista de cine y video *El Eclipse*, de la cual fue uno de los fundadores y el primer director. Trabaja en la realización de video experimental desde 1998. Su obra ha conseguido varios premios internacionales y se ha exhibido continuamente en muestras de todo el mundo. Desde 2002 forma parte del grupo de *dark rock* Vera Baxter. Se desempeña también como docente, y es uno de los coordinadores del proyecto Videoperfiles.

ANA CLAUDIA GARCÍA. Artista, docente e investigadora, es magíster en Historia del Arte por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), especialidad Arte y Nuevas Tecnologías (2006), y licenciada en Artes Plásticas por la Facultad de Artes de la UNT (1987). Dirige el Taller Vertical de Escultura del DAPA - Facultad de Artes de la UNT y es profesora titular de la cátedra Historia del Arte en la Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la UNT y miembro activo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de dicha universidad. Ha obtenido becas, subsidios y premios para el desarrollo del trabajo artístico y de investigación. Desde 1983 participa en muestras individuales y colectivas de escultura, video y videoinstalaciones. Desde 1994 ha publicado artículos sobre videoarte y arte contemporáneo en revistas especializadas nacionales e internacionales. Vive y trabaja en Tucumán.

ANABEL PATRICIA MÁRQUEZ SANABRIA. Es investigadora en literatura y narrativas audiovisuales, realizadora y maestranda de la Universidad del Cine de Buenos Aires en la Maestría en Cine Documental. Becaria del Consejo Nacional de la Cultura de la República Bolivariana de Venezuela, es licenciada en Letras en la Universidad Católica Andrés Bello, de Caracas. Ha publicado en la Argentina: "Puna. El viaje a la caverna de Platón", en Galuppo, Gustavo (comp.); *Videoperfiles 02. Apuntes sobre Puna de Hernán Khourian + Sweetheart de Gustavo Galuppo*, Espacio Fundación Telefónica y Alianza Francesa, Rosario, 2007; "Proteínas digitales en 2050 Cartas de Amor" y "Sobre algunas cuestiones alrededor de la obra de Marcello Mercado y los medios audiovisuales", en Cantú, Mariela (comp.) *Video argentino, Ensayos sobre cuatro*

autores, Tandil Cine/Nueva Librería, Argentina, 2007; "Storie(s) about Accidents of Love", en La Ferla, J. (comp.), *Artes y medios audiovisuales, un estado de la situación*, Editorial Nueva Librería, Buenos Aires, 2007.

SOFÍA REYNAL. Investigadora en Medios Audiovisuales, actualmente cursa la carrera de Dirección Cinematográfica en la Universidad del Cine. Desde 2006 se desempeña como profesora de Diseño Audiovisual en la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado un artículo sobre la obra del videasta Iván Marino en el libro *Video argentino: ensayos sobre cuatro autores*. En 2007 ha participado de la coordinación de programación de la Muestra Euroamericana de Cine, Video y Artes Digitales (MEACVAD), donde también dictó la conferencia *MEACVAD 2007. Cine, video y multimedia: balance y estado de situación*. Ha participado también de la conferencia *Acerca de la obra de Iván Marino (cine, video, instalaciones, multimedia)*, llevada a cabo este año en el Espacio Fundación Telefónica.

EDUARDO A. RUSSO. Crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Dirige el doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Es profesor de Teoría, Análisis y Crítica de Artes Audiovisuales en carreras de grado y posgrado de la Argentina y el exterior y autor de *Diccionario de cine* (Paidós, 1998) y *El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea* (Manantial, en prensa). Es compilador y autor de *Interrogaciones sobre Hitchcock* (Simurg, 2001), *Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real* (2007) y *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina* (Paidós, 2008); escribe en *El Amante / Cine*.

RAQUEL SCHEFER. Nació en 1981 en Oporto, Portugal, y estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nova de Lisboa. Fue becaria Erasmus en la Universidad Complutense de Madrid. En 2006 obtuvo una maestría en Cine Documental en la Universidad del Cine, en Buenos Aires; su tesis estuvo dedicada al estudio del autorretrato en el documental. Realizó algunos cortometrajes, que fueron seleccionados para festivales internacionales. Participó en el Talent Campus del Festival de Berlín en 2007 y, en el mismo año, terminó un curso de especialización en video y tecnologías digitales en el Media Centre d'Art i Disseny (MECAD) / Escola Superior de Disseny (ESDI), de Barcelona. Actualmente trabaja como guionista y escribe para revistas y publicaciones del área.

GRACIELA TAQUINI. Nacida en Buenos Aires, donde vive y trabaja, es licenciada y profesora en Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo becas en Europa y Estados Unidos. También es profesora consulta de la carrera de Multimedia de la Universidad Maimónides. Ha publicado en la Argentina y el exterior diversos textos sobre cine, video y artes visuales. Curadora desde 1986, entre sus trabajos más destacados en la materia se encuentran Bienal Interferencias, Francia (2000); Bienal de Cuenca (2001); *Vértigo*, Malba (2003); *Eduardo Kac, Obras vivas*, Espacio Fundación Telefónica (2006); *Violencias, video arte argentino*, El Museo del Barrio, Nueva York (2007); *Masamérica* (Mediateca Caixa Forum) y *Morir por el video* (Loop Caixa Forum, ambas en 2008).

MARIELA YEREGUI. Es artista electrónica y su trabajo incluye instalaciones interactivas, videoinstalaciones, net.art, intervenciones en espacios públicos, videoescultura e instalaciones robóticas. Su obra ha recibido prestigiosos premios –entre ellos el primer premio BEEP_Art (Barcelona) en 2003; el primer premio en el Salón Nacional de Artes Visuales 2005, categoría Nuevos Soportes; el tercer premio en el Festival *Transitio MX*– y fue exhibida en diversos festivales y muestras alrededor del mundo. Es licenciada en Artes (UBA), egresada de la escuela del Instituto Nacional de Cinematografía, y obtuvo una maestría en Literatura (Université Nationale de Côte d'Ivoire), especializándose en literatura africana. Ha realizado residencias en el Hypermedia Studio (University of California, Los Angeles), en el Banff Centre for the Arts (Canadá), en el MECAD (Media Centre d'Art i Disseny, Barcelona, España) y en el Stiftung Künstlerdorf Schöppingen (Alemania). Actualmente es docente en la licenciatura en Artes Electrónicas y directora de la maestría en Tecnología y Estética de la Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Colaboradores

PAULA GAETANO ADI. Nacida en 1981 en San Juan, Argentina, es artista y docente, licenciada en Comunicación Audiovisual (Universidad Blas Pascal, Córdoba, Argentina) y, actualmente, candidata del Art & Technology MFA de la Ohio State University. Fue investigadora en el REMAP, University of California, Los Ángeles. Es profesora en la carrera Artes Electrónicas, Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ganó el primer premio internacional VIDA 9.0 y el primer premio en la categoría Premio LIMbØ, del Premio MAMbA - Fundación Telefónica, Arte y Nuevas Tecnologías. Ha obtenido becas de investigación y especialización del Fondo Nacional de las Artes y la Secretaría de Cultura de la Nación, entre otras. Sus obras fueron exhibidas nacional e internacionalmente y ha publicado en distintas revistas dedicadas al arte electrónico.

VICTORIA SACCO. Nacida en Buenos Aires en 1977, estudia Artes en la Universidad de Buenos Aires. Desde 2003 trabaja en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, desempeñándose en el área de Video. Coordina el Premio MAMbA - Fundación Telefónica, Arte y Nuevas Tecnologías y programa el Ciclo de Video Arte del Museo desde 2005. Se ha desempeñado también como asistente de curaduría en distintas muestras, entre las que cabe destacar *Muntadas / Bs. As.* (2007).

FLORENCIA INCARBONE. Investigadora en Video, Videoinstalaciones y Diseño de Espacios Audiovisuales. Cursa la Carrera de Iluminación y Cámara en la Universidad del Cine, donde también es docente ayudante de la materia Técnicas Audiovisuales I. En el año 2006 confeccionó la audioguía para la muestra *La mirada discreta*, dedicada a las figuras de Marcel Odenbach y Robert Cahen, en la exposición realizada durante la MEACVAD, y se desempeñó como coordinadora y asistente de la dirección en la edición 2007 de la misma exposición. Es autora de un texto sobre instalaciones para la publicación *Carlos Trilnick*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2007.

Bibliografía general

Tiempos del video argentino

> Graciela Taquini

LIBROS

Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años del video en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1999.

Baigorri, Laura (ed.), *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Madrid, Brumaria, 2008.

Baigorri, Laura, *Video primera etapa*, Barcelona, Brumaria, 2006.

Carlon, Mario, *De lo cinematográfico a lo televisivo*, Buenos Aires, Ediciones La Crujía, 2006.

Dubois, Philippe, *Video, cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos*, libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Giannetti, Claudia (ed.), *Ars Telemática. Telecomunicación, Internet y ciberespacio*, Barcelona, L'Angelot, 1998.

Giménez, Edgardo, *Romero Brest. La cultura como provocación*, Buenos Aires, Ed. Edgardo Giménez, 2007.

Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

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

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

Taquini, Graciela y Trilnick, Carlos, *Buenos Aires Video V*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1993.

ARTÍCULOS

Alonso, Rodrigo, "Hacia una genealogía del video en la Argentina", en Laura Baigorri (comp.), *Video arte latinoamericano*, Barcelona, Brumaria, 2008.

__ , "Identidad quebrada", en *Jaime Davidovich. Video Works 1970-200*, New York, The Phatory Gallery, 2004.

Taquini, Graciela, "Ver del video", en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, nº 24, Buenos Aires, Universidad de Palermo, 2007.

__ , "Enciclopedia, un punto de giro en el video argentino", Congreso CAIA, Buenos Aires, 2001, www.mundoclasico.com/articulos.

__ , "Encrucijada del video argentino", en *Resplandores* (catálogo inédito), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2007.

__ , "Una crónica del video arte en la Argentina de la transición a la era digital", en Laura Baigorri (comp.), *Video en Latinoamérica, una visión critica*, Madrid, Brumaria, 2007.

__, "Una memoria del video en la Argentina", en *Buenos Aires Video* (cat.), Buenos Aires, ICI, 1993.

Estéticas. Poéticas. Prácticas

> Rodrigo Alonso

LIBROS

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 19ª ed., 1999.

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.

ARTÍCULOS

Alonso, Rodrigo, "A propósito de la hibridez de los nuevos medios", en Troyano (eds.). *Instalando / Installing. Arte y cultura digital*, Santiago de Chile, Lom ediciones, 2007.

___, "Arte y tecnología en Argentina: Los primeros años", en *Leonardo Electronic Almanac*, 13:4, 2005.

___, "Buenos Aires Underground", en *Jornada de Homenaje: Los Primeros Cien Años de Cine en Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

___, "Fuera de las formas del cine: Experiencias de cine expandido en Argentina", en *Segundas Jornadas Nacionales: El Cine y las Artes Audiovisuales. Enfoques Analíticos y Transdisciplinarios*, EINCITED, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Archivo General de la Nación, 2001.

Anchou, Gregorio, "Por un cine de la urgencia", manifiesto inédito, Madrid, 2003.

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

> Ana Claudia García

LIBROS

Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años del video en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1999.

Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, México D.F., Gustavo Gili, 1998.

Brea, José Luis, *La era postmedia*, versión electrónica en archivo PDF. http://joseluisbrea.net/

García Canclini, Néstor (comp.), *Cultura y pospolítica: El debate sobre la modernidad en América Latina*, México D.F., Colección Claves de América, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

Gary Hill en Bs. As. (cat.), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000.

La Ferla, Jorge (comp.), *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI/Universidad Javeriana, 2007.

Machado, Arlindo, *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1993.

Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, Barcelona, RTVE / Serbal, 1991.

Taquini, Graciela y Trilnick, Carlos, *Buenos Aires Video V*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1993.

ARTÍCULOS

Alonso, Rodrigo, "Hazañas y peripecias del videoarte argentino", en *Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 3: Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2005, www.roalonso.net

Battistozzi, Ana María, "En ascuas sobre los témpanos", en *Clarín*, 5 de enero de 2002.

Glusberg, Jorge, "El arte de la instalación en las salas nacionales de cultura", en revista *Espacio del Arte*, año 1, nº 2, 1993.
___, "Instalaciones III", en revista *Espacio del Arte*, año 2, nº 5, 1995.
___, "Lugar creador y lugar creado (Instalaciones en el Museo Nacional de Bellas Artes)", en revista *Espacio del Arte*, año 2, nº 3, 1994.
Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, VV. AA., Madrid, Alianza, 1996.
López Anaya, Jorge, "El tiempo como espectáculo", en diario *La Nación*, Buenos Aires, 12 de agosto de 2001.
Marino, Iván, "Sobre el formato de las piezas", en Alonso, Rodrigo; Campo, Oscar; Giannetti, Claudia y Marino, Iván, *Los desastres. Políticas de representación*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2008.

Documental intermediático

> Anabel Patricia Márquez

LIBROS

Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años del video en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1999.
Bellour, Raymond, *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Paris, P.O.L. Trafic, 1999.
Cantú, Mariela y La Ferla, Jorge (comps.), *Video Argentino. Ensayos sobre cuatro autores. Carlos Trilnick / Arteproteico / Marcello Mercado / Iván Marino*, Buenos Aires, Tandil Cine / Nueva Librería, 2007.
Cangi, Adrián y Costantini, Eduardo (h.) (comps.), *Favio. Sinfonía de un sentimiento*, Buenos Aires, Malba, 2007.
Flusser, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006.
La Ferla, Jorge (comp.), *El medio es el diseño*, libro + CD-ROM, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.
___ (comp.), *El medio es el diseño audiovisual*, Manizales, Editorial de la Ciudad de Caldas, 2007.
___ (comp.), *La revolución del video*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1996.
___ (comp.), *Video Cuadernos VII. Crónicas de Valdez I: Video en la Puna*, Buenos Aires, Nueva Librería, 1994.
Machado, Arlindo, *A Arte do video*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.
Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997.
Schefer, Raquel, *El autorretrato en el documental*, Buenos Aires, Ed. Universidad del Cine/Catálogos, 2008.
Taquini, Graciela y Trilnick, Carlos, *Buenos Aires Video V*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1993.

ARTÍCULOS

Bellour, Raymond, "Autorretratos" (capítulo), en *Entre-Imagens. Foto. Cinema. Vídeo*, São Paulo, Papirus Editora, 1997.
Dubois, Philippe, "Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general", en Dubois, Philippe, *Video, cine, Godard*, Libros del Rojas, 2000.
Flusser, Vilém, "La apariencia digital", en Yoel, Gerardo (comp.), *Pensar el cine 2*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
Krauss, Rosalind, "Video: the Aesthetics of Narcissism", en Hanhardt, John (ed.), *Video Culture. A Critical Anthology*, Visual Studies Workshop, New York, 1986.
Machado, Arlindo, "El advenimiento de los medios interactivos" en Machado, Arlindo, *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.
___, "El film ensayo" en Machado, Arlindo, *El paisaje mediático*, ídem.
___, "La fotografía como expresión del concepto", en Machado, Arlindo, *El paisaje mediático*, ídem.

Nichols, Bill, "El documental performativo", en *Blurred Boundaries, Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1994.
Taquini, Graciela, "Enciclopedia, un punto de giro en el video argentino", Congreso CAIA, Buenos Aires, 2001 www.mundoclasico.com/articulos
Weinritcher, Antonio, "Notas sobre el cine ensayo", en Weinritcher, Antonio (comp.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra, Gobierno de Navarra, 2007.

Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos

> Raquel Schefer

LIBROS

Baudelaire, Charles, *As Flores do Mal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.
__, *O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.
Bellour, Raymond, *Entre-Imagens. Foto. Cinema. Vídeo*, São Paulo, Papirus Editora, 1997.
__, *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Paris, P.O.L. Trafic, 1999.
Comolli, Jean-Louis, *Ver y poder: La inocencia perdida: Cine, televisión, ficción y documental*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2007.
Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge-London, MIT Press, 1992.
Duguet, Anne-Marie, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Centre National des Arts Plastiques et Éditons Jacqueline Chambon, 2002.
Flusser, Vilém, *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma Filosofia da Técnica*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.
Manovich, Lev, *The Language of the New Media*, Cambridge-London, MIT Press, 2001.
Mondzain, Marie José, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard Éditions, 2002.
Odin, Roger, *Le Film de famille*, Paris, Méridiens Klincksieck / Armand Colin, 1995.
Parfait, Françoise, *Vidéo: un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
Ricoeur, Paul, *Soi-Même comme un Autre*, Paris, Seuil, 1990.
Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature. From "Dom Quixote" to Jean-Luc Godard*, Michigan, UMI Research Press, 1985.
VV. AA. *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, New York, Aperture Foundation, 1996.
__, *Le Désir*, Paris, Flammarion, 1997.
__, *Portraits et autoportraits*, Paris, Gallimard, 2002.
Williams, Raymond, *Televisione, Tecnologia e Forma Culturale*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

ARTÍCULOS

Lischi, Sandra, "Dallo specchio al discorso. Video e autobiografía", en *Bianco e Nero*, nº 62, pp. 73-85, Roma, 2001.
Tarquini, Silvia, "Forme della Soggetività. Tra Generi e Media", en *Bianco e Nero*, Roma, 2002.

La inscripción del cuerpo en el video argentino

> Gustavo Galuppo

LIBROS

Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años del video en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1999.

Imagen video y arte de la memoria

> Eduardo A. Russo

LIBROS

Rancière, Jacques, *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005.

Rossi, Paolo, *El pasado, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

ARTÍCULOS

Bellour, Raymond, "La Double Hélice", en AA.VV., *Passages de l'image*, Paris, Centre Pompidou, 1990

Flusser, Vilém, "On Memory (Electronic or Otherwise)", en *Leonardo*, vol. 23, nº 4, MIT Press, 1990.

Trayectorias del audiovisual tecnológico: estrategias de representación en el video argentino

> Mariela Cantú

LIBROS

Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años del video en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1999.

Camnitzer, Luis, *Antología de textos críticos: Luis Camnitzer 1976-2006*, Bogotá, Programa de Artes, Universidad de los Andes, 2007.

Taquini, Graciela y Trilnick, Carlos, *Buenos Aires Video V*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1993.

ARTÍCULOS

Bazin, André, "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ed. Rialp, 1966.

Bruner, Jerome Seymur, "La construcción narrativa de la realidad", en *La educación, puerta de la cultura*, Madrid, Visor, 1997.

Dubois, Philippe, "De la verosimilitud al index", en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.

__ , "Para una estética de la imagen video", en *Video, cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Ferrés, Joan, "Pautas para el análisis crítico de informativos", en Yoel, Gerardo (comp.), *Televisión y educación*, Barcelona, Paidós, 1996.

Godard, Jean-Luc, *Historia(s) del cine*, Cangi, Adrián (comp.), Buenos Aires, Caja Negra, 2007.

González Requena, Jesús, "La ideología de los medios: ideología de la comunicación", en *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Madrid, Akal, 1989.

Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino

Adrián Cangi

LIBROS

Ares, Marta y Muttis, Daniela, *Catálogo Macadamia*, Buenos Aires, 2005.

Byrón, Silvestre, *Arte y rebelión contra el mundo moderno*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.

Parodi, Ricardo, *Apuntes para una teoría del cine experimental argentino*, Buenos Aires, Biblioteca de Imagen, 1995.

ARTÍCULOS

Byrón, Silvestre, "Underground cinema, ¿Arte o rebelión?", en *El contemporáneo*, Buenos Aires, 1969.

__, "M.R.O. (modo de representación opcional)", en Manetti, Ricardo y Valdez, María (comps.), *De(s)velando imágenes*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1998.

Gelonch, Francesc, "Cinema experimental argentí. Claudio Caldini i Daniela Cucgliandolo", en *Projeccions de Cinema*, Publicación del Cine Club Geografia i Historia de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 2003.

La Ferla, Jorge, "La pasión del 16", en *El Amante Cine*, nº 19, pp. 48-49, Buenos Aires, septiembre de 1993.

__ , "Yo, Claudio Caldini", en *El Amante Cine*, nº 28, pp. 46-47, Buenos Aires, junio de 1994.

ENTREVISTAS AUDIOVISUALES

A Narcisa Hirsch y Rubén Guzmán, por Adrián Cangi con colaboración de Florencia Incarbone y Cecilia Sáenz, abril, 2008.

A Narcisa Hirsch y Claudio Caldini, por Adrián Cangi con colaboración de Florencia Incarbone y Cecilia Sáenz, abril, 2008.

A Narcisa Hirsch y Marie-Louise Alemann, por Adrián Cangi con colaboración de Florencia Incarbone y Cecilia Sáenz, abril, 2008.

Del video a la TV: la mirada crítica. Realizaciones videográficas argentinas relacionadas con el fenómeno televisivo

> Andrés Denegri

LIBROS

Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años del video en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1999.

Bruyère, Jean-Michel, *Poems to Filth*, Video 45', Montbéliard, CICV, 1998.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen - Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 2002.

Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, Barcelona, RTVE / Serbal, 1991.

Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, México D.F., Lasser Press, 1981.

Steiner, George, *Presencias reales*, Ediciones Destino, Barcelona, 1998.

ARTÍCULOS

Alonso, Rodrigo, "Identidad quebrada", en *Jaime Davidovich. Video Works 1970-200*, New York, The Phatory Gallery, 2004.

Denegri, Andrés, "'1978-2003', en dos espacios", en Golder, Gabriela y Denegri, Andrés (comps.), *Ejercicios de la memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)*, Caseros, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2007.

Fargier, Jean-Paul, "Una imagen sin fuera de campo", en La Ferla, Jorge (comp.), *La revolución del video*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1996.

Oubiña, David, "Introducción", en Oubiña, David (comp.), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

De monstruos y caminos posibles: la hibridez en el video argentino

> Sofía Reynal

LIBROS

Alonso, Rodrigo; Campo, Oscar; Giannetti, Claudia y Marino, Iván, *Los desastres. Políticas de representación*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2008.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 2006

McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1996.

ARTÍCULOS

Alonso, Rodrigo, "Hazañas y peripecias del video arte argentino", en *Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 3: Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2005, www.roalonso.net

Bal, Mieke, "Conceptos viajeros en las humanidades", en *Estudios Visuales*, nº 3, Murcia, 2005, http://buscon.rae.es

Dubois, Philippe, "Máquinas de imágenes, una cuestión de línea general", en *Video, cine, Godard,* Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Fargier, Jean-Paul, "El cine más la electricidad", en Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, Barcelona, RTVE / Serbal, 1991.

Postvideo. Las artes mediáticas de la Argentina en la era digital

Mariela Yeregui

LIBROS

Alonso, Rodrigo; Campo, Oscar; Giannetti, Claudia y Marino, Iván, *Los desastres. Políticas de representación*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2008.

Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.

Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982.

Hernández García, Iliana, *Mundos virtuales habitados. Espacios electrónicos interactivos*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2002.

Watzlawick, Paul, *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder, 1997.

ARTÍCULOS

Danto, Arthur, "The Work of Art and the Historical Future", en AA. VV., *Anything Goes. The Work of Art and the Historical Future*, Berkeley, The Doreen B. Townsend Center for the Humanities, University of California, 1998.

Fernández Irusta, Diana, "¿Qué es el arte multimedia?", en *La Nación Revista*, Buenos Aires, 15 de julio de 2007.

Giannetti, Claudia, "Metaformance. Proceso troposomático en la performance multimedia", en Giannetti, Claudia (ed.), *Media Culture*, Barcelona, L'Angelot, 1995.

Irusta Fernández, Diana, "¿Qué es el arte multimedia?", en *La Nación Revista*, Buenos Aires, 15 de julio de 2007.

Kac, Eduardo, "Negotiating Meaning: The Dialogic Imagination in Electronic Art", en http://www.ekac.org/dialogicimag.html

Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, VV. AA., Madrid, Alianza, 1996.

Rössler, Otto, *Endophysics: The World as an Interface*, World Scientific, 1998, p. 132.

Sardón, Mariano, entrevista "Mariano Sardón: Artes electrónicas, apertura de ideas en la mezcla de prácticas y paradigmas", http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/mariano-sardon-artes-electroni-1.php

Tinguely, Jean, texto del catálogo de *Concierto para siete imágenes*. Cit. en Fuchs, Mathias, "Input/Output", http://creativetechnology.salford.ac.uk/fuchs/modules/input_output/Pop/pop_tinguely.htm

Valentini, Valentina, "La Théâtralité des installations vidéo", en *Vidéoformes 93*, Clermont-Ferrand, Festival de la Création Vidéo, 1993. Cit. en Baigorri, Laura, *Vídeo: primera etapa*, Madrid, Brumaria, 2004.

Weibel, Peter, "The World from Within, Endo & Nano. Over and Beyond the Limits of Reality", en Gerbel, Karl y Weibel, Peter (eds.), *The World from Within, Endo & Nano*, Linz, Ars Electronica 92, 1992.

__ , "El mundo como interfaz", en *Elementos*, vol. 7, nº 40, Puebla, diciembre - febrero, 2001.

Antología bibliográfica de video argentino

LIBROS

Alonso, Rodrigo (comp.), *Video danza. Quinto Festival Internacional*, Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria (Universidad de Buenos Aires), 1999.

Alonso, Rodrigo; Campo, Oscar; Giannetti, Claudia y Marino, Iván, *Los desastres. Políticas de representación*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2008.

Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela, *Buenos Aires Video X. Diez años del video en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1999.

__ , Graciela, *Resplandores. Poéticas analógicas y digitales* (en prensa), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2007.

Baigorri, Laura (ed.), *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Madrid, Brumaria, 2008.

Bustos, Gabriela, *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo,* Buenos Aires, Ediciones La Crujía, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2006.

Cantú, Mariela y La Ferla, Jorge (comps.), *Video argentino. Ensayos sobre cuatro autores. Carlos Trilnick / Arteproteico / Marcello Mercado / Iván Marino,* Buenos Aires, Tandil Cine / Nueva Librería, 2007.

Denegri, Andrés, *Claudio Caldini. Compilados de cine experimental y video de autor*, edición numerada de 300 VHS, Videos del Rojas, 2002.

__ , *Jorge La Ferla. Compilados de cine experimental y video de autor*, Edición numerada de 300 VHS, Videos del Rojas, 2002.

__ , *Carlos Trilnick. Compilados de cine experimental y video de autor*, Edición numerada de 300 VHS, Videos del Rojas, 2002.

__ y Golder, Gabriela (curadores), *Ejercicios de memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)* (cat.), Caseros, UNTREF, 2006.

__ y Golder, Gabriela (comp.), *Ejercicios de memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006),* libro + DVD (videos de Claudia Aravena, Guillermo Cifuentes, Gustavo Galuppo, Ricardo Pons, Graciela Taquini, Carlos Trilnick), Caseros, UNTREF, 2007.

Di Bastiano, Malena; Galuppo, Gustavo y Sáenz, Alejandro (comps.), *Videoperfiles 3. Apuntes sobre Grunli de Alejandro Sáenz + KM/i de Arteproteico*, libro + DVD (videos de Alejandro Sáenz y Arteproteico), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos,* libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

__ y Khourian, Hernán (comps.), *Videoperfiles 2. Apuntes sobre Puna de Hernán Khourián y Sweetheart de Gustavo Galuppo,* libro + DVD (videos de Hernán Khourian y Gustavo Galuppo), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

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

Gumier Maier, Jorge, *Curadores: Entrevistas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.

__ y Pacheco, Marcelo, *Artistas argentinos de los 90*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

La Ferla, Jorge (comp.), *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI/Universidad Javeriana, 2007.

__ , *Video Cuadernos VII. Crónicas de Valdez I: Video en la Puna*, Buenos Aires, Nueva Librería, 1994.

López Anaya, Jorge, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia*, Buenos Aires, Editorial Emecé, 2005.
Milewicz, Eduardo; Taquini, Graciela; Trilnick, Carlos y Villalonga, Fernando, *Buenos Aires video*, Buenos Aires, Ediciones ICI de Buenos Aires, 1993.
Nacach, Andrea, *Familia. Un proyecto de Andrea Nacach*, Buenos Aires, FiRE Advertainment, 2005.
Paksa, Margarita, *Proyectos. Sobre el discurso de mí*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.
Pons, Ricardo, *Proyecto Pulqui 2.* Texto de investigación, libro + multimedia (CD + DVD), Buenos Aires, Fundación Antorchas, Casa Taller/Cruz del Sur, 2005.
Romá, Valentín, (comp.), *Behavior (Andrea Nacach)*, Barcelona, 2008.
Taquini, Graciela, *Jorge Prelorán*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
VV.AA., *Andrea Juan, Getting Over*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2004.
___ , *David Lamelas* (cat.), *Extranjero, Foreigner, Étranger, Ausländer*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2006.
___, *Denegri, Golder, Rivas. Videoinstalaciones*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2005.
___, *Siglo XX Argentino. Arte y cultura*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1999.

ARTÍCULOS

Aguzzi, Juan, "La imagen en primera persona. Un apasionado intento de esquivar los abismos de la realidad", Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos*, libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.
Alonso, Mauricio, "¿Por qué creer en lo que vemos? ¿Por qué no?", en Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos*, libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.
Alonso, Rodrigo, "Arte y tecnología en Argentina: Los primeros años", en *Leonardo Electronic Almanac*, 13:4, 2005.
___, "Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina", en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, nº 20, Buenos Aires, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, 2006.
___, "Buenos Aires Underground", en *Jornada de Homenaje: Los Primeros Cien Años de Cine en Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.
___, "Carlos Trilnick", en revista *Artinf*, Buenos Aires, septiembre 2003, p. 65.
___ , "Charly Nijensohn: Estado de emergencia", en Marroquí, Javier y Arlandis, David, *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina*, Burgos, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz/Centro de Arte Caja de Burgos, 2005.
___, "Del entorno in-mediato al paisaje mediático. Un ensayo sobre la obra de Jaime Davidovich", en *Arte Audiovisual: tecnologías y discursos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1998.
___, "Desde el tango a la video danza", en *Sexto Festival Internacional de Video Danza* (cat.), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2001.
___ , "DES tactiques technologiques", en *11e Biennale de l'image en mouvement*, Centre pour l'image contemporaine, Department des Affaires Culturelles, Genève, 2005.
___, "El borde de la lluvia", en *Sin Cortes*, año XVI, nº 98, Buenos Aires, noviembre de 1998.
___ , "From an Overlooked America", en *Mesh*, nº 19, Victoria (Australia), Experimenta, 2006. Publicación online disponible en www.experimenta.org/mesh/mesh19/index.html
___ , "Fuera de las formas del cine: Experiencias de cine expandido en Argentina", en *Segundas Jornadas Nacionales: El Cine y las Artes Audiovisuales. Enfoques Analíticos y Transdisciplinarios*, Buenos Aires, EINCITED, Universidad de Buenos Aires, Archivo General de la Nación, 2001.
___, "Hacia una genealogía del video en la Argentina", en Laura Baigorri (comp.), *Video arte latinoamericano*, Barcelona, Brumaria, 2008.

—, "Hazañas y peripecias del video arte en Argentina", en *Cuadernos de Cine Argentino. Cuaderno 3: Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2005.
—, "Horizontes de sal", en *Ar Detroy. Un acto de intensidad* (cat.), Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1999.
—, "Identidad quebrada", en *Jaime Davidovich. Video Works 1970-200*, New York, The Phatory Gallery, 2004.
—, "Jaime Davidovich: Pinturas en tiempo real", en *Jaime Davidovich: Pinturas en tiempo real* (cat.), Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 2003.
—, "La ilusión del fin", en *Estudio Abierto Centro* (cat.), Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2006.
—, "Las primeras experiencias de video arte en Argentina", en *Avances. Revista de Arte*, Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 1998.
—, "Materia de tiempo", en *Silvia Rivas* (cat.), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2001.
—, "Memorias del presente", en La Ferla, Jorge (comp.), *De la pantalla al arte transgénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.
—, "Notas para una estética del videoarte argentino de los 90", en *I Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas*, Buenos Aires, Babilonia, Centro Cultural Recoleta, 1995.
—, "Oscar Bony: Fuera de la tiranía de la imagen", en *Oscar Bony. Fuera de la tiranía de la imagen* (cat.), Buenos Aires, *Página/12* (suplemento especial), Museo de Arte Moderno, 1998.
—, "Psicogeografías", en *Psicogeografías* (cat.), Buenos Aires, Centro Cultural de España, 2004.
—, "Renovando miradas", presentado en *7ª Bienal de Video y Nuevos Medios de Santiago*, Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.
—, "Sobre geometrías de turbulencia", en La Ferla, Jorge (comp.), *De la pantalla al arte transgénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.
—, "Sombras baldías", en La Ferla, Jorge (comp.), *Artes y medios audiovisuales. Un estado de situación*, Buenos Aires, Aurelia Rivera / Nueva Librería, 2007.
—, "Temporada de subversiones", en *Arte y Nuevas Tecnologías, Premio Mamba - Fundación Telefónica* (cat.), 2005, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2006.
—, "To be or not to be", en *Gabriela Golder. The sun is mine* (cat.), Bad Ems (Alemania), Künstlerhaus Schloss Balmoral, 2005.
—, "Usos del suplicio", en *Sin Cortes*, año XVIII, nº 100, Buenos Aires, marzo de 1996.
—, "Usted está aquí: Hacia una cartografía del presente", en *Usted está aquí* (cat.), Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2004.
—, "Videoarte: una mirada desde los 90", en *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, abril de 1996.
—, "Video danza en Argentina / Video dance in Argentina", en *VII Mostra de Video Dansa* (cat.), Barcelona, Centre d' Art Santa Mònica, 1999.
—, "Zoo video: Zoológico audiovisual", en *Sin Cortes*, año XVII, nº 101, Buenos Aires, mayo de 1996.
—, "Caja negra / Cubo blanco", en *ArteBA 2006* (cat.), Buenos Aires, Fundación ArteBA, 2006.
—, y Taquini, Graciela, "Video arte de Argentina. Un nuevo siglo de formas expandidas", en *Muestra Buenos Aires Video* (cat.), La Habana, Fundación Ludwig, 2000.
Ameijeiras, Camilo y Consiglio, Aldo, "Los procesos de la imagen argentina", en *La revolución del video,* Buenos Aires, Libros del Rojas, 1996.
—, "Selección argentina 1996", en *XVI Festival Franco Latinoamericano de Video Arte*, Bogotá, Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Colombia, 1996.
Andrade Z., Armando, "El viaje a lo imposible en Sweetheart", en Galuppo, Gustavo y Khourian, Hernán (comps.), *Videoperfiles 2. Apuntes sobre Puna de Hernán Khourian y Sweetheart de Gustavo Galuppo*, libro + DVD (videos de Hernán Khourian y Gustavo Galuppo), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Andreu Muñoz, Marta, "Puna. La mirada perdida", en Galuppo, Gustavo y Khourian, Hernán (comps.), *Videoperfiles 2. Apuntes sobre Puna de Hernán Khourian y Sweetheart de Gustavo Galuppo*, libro + DVD (videos de Hernán Khourian y Gustavo Galuppo), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Baca, Ernesto, "Sweetheart contra el tiempo histórico", en Galuppo, Gustavo y Khourian, Hernán (comps.), *Videoperfiles 2. Apuntes sobre Puna de Hernán Khourian y Sweetheart de Gustavo Galuppo*, libro + DVD (videos de Hernán Khourian y Gustavo Galuppo), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Basualdo, Carlos, "Celada" y "Vísperas", Rosario, inéditos, 1992.

Bernini, Emilio; Choi, Domin; Denegri, Andrés y Goggi, Daniela, "Formas híbridas. Conversación con Claudio Caldini, Carlos Trilnick y Jorge La Ferla" (entrevista), en Revista *Kilómetro 111. Ensayos sobre Cine*, n ° 4, Santiago Arcos Ed., Buenos Aires, 2003.

Bianchedi, Remo, "Uno y otro", en La Ferla, Jorge (comp.), *De la pantalla al arte transgénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

Blázquez, Gustavo, "Arteproteico y la sopa prebiótica. Apuntes sobre la puesta en forma de un trabajo colectivo", en Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos*, libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Buccellato, Laura, "Video instalaciones", en *Video Arte Internacional* (cat.), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1990.

Byrón, Silvestre, "Underground cinema, ¿Arte o rebelión?", en *El contemporáneo*, Buenos Aires, 1969.

__, "M.R.O. (modo de representación opcional)", en Manetti, Ricardo y Valdez, María (comps.), *De(s)velando imágenes*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1998.

Cantú, Mariela, "Arteproteico: procesos híbridos como constantes creativas", en Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos*, libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

__, "Carlos Trilnick. La obra video desde la obra escrita", en Cantú, Mariela y La Ferla, Jorge (comps.), *Video argentino. Ensayo sobre cuatro autores. Carlos Trilnick / Arteproteico / Marcello Mercado / Iván Marino*, Buenos Aires, Tandil Cine / Nueva Librería, 2007.

__, "De ficciones y ocultamientos. Un recorrido por la obra de Arteproteico", en La Ferla, Jorge (comp.), *Artes y medios audiovisuales. Un estado de situación*, Buenos Aires, Aurelia Rivera / Nueva Librería, 2007.

__ , "Prácticas de creación audiovisual en Argentina", en Cantú, Mariela y La Ferla, Jorge (comps.), *Video argentino. Ensayo sobre cuatro autores. Carlos Trilnick / Arteproteico / Marcello Mercado / Iván Marino*, Buenos Aires, Tandil Cine / Nueva Librería, 2007.

__ , "Sobre algunas variables en la obra de video de Carlos Trilnick", en La Ferla, Jorge (comp.), *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI / Universidad Javeriana, 2007.

__ , "Video Argentino", en *Pasen y Vean. Tandil Cine*, revista *Guía del Séptimo Festival de Cine Nacional*, Tandil, 2007.

Denegri, Andrés, " '1978-2003', en dos espacios", en Golder, Gabriela y Denegri, Andrés (comps.), *Ejercicios de la memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)*, Caseros, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2007.

Denegri, Andrés y Golder, Gabriela, "Lúcida. Un territorio fronterizo en la TV", en La Ferla, Jorge (comp.), *Artes y medios audiovisuales. Un estado de situación*, Buenos Aires, Aurelia Rivera / Nueva Librería, 2007.

Di Bastiano, Malena, "Mundo Sáenz", Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos*, libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Di Tella, Andrés, "Cine, video y televisión", en *II Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas* (cat.), Buenos Aires, Babilonia, Centro Cultural San Martín, 1996.

Dopazo, Fernando, "Breve situación del video arte en Argentina hoy", en *La revolución del video*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1996.

Fargier, Jean-Paul, "L ' Oeuf de Colomb", en *Art Press*, Santiago y Buenos Aires, p. 67, 1992.

Fried, Sara, "Fragmentos de placer / 14 videos", en *La revolución del video*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1996.

Gache, Belén, "El baile inmóvil de la existencia", en *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI / Universidad Javeriana, 2007.

__, "Videopoesía o cómo escapar de la página blanca", en *Video Bardo. II Festival Internacional de Video Poesía* (cat.), Buenos Aires, Ediciones Video Bardo, 2006.

Galuppo, Gustavo, "Apuntes generales sobre la construcción de una mirada", en Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos,* libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

__, "Del cine-ojo al video-cerebro", en Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos*, libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

__, "El estado de las cosas", en Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos,* libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

__, "Km/i. Apuntes sobre una *road movie* anómala", en Di Bastiano, Malena; Galuppo, Gustavo y Sáenz, Alejandro (comps.), *Videoperfiles 3. Apuntes sobre Grunli de Alejandro Sáenz + KM/i de Arteproteico*, libro + DVD (videos de Alejandro Sáenz y Arteproteico), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

__, "La desmesura y el riesgo a propósito de Grunli y Km/i", en Di Bastiano, Malena; Galuppo, Gustavo y Sáenz, Alejandro (comps.), *Videoperfiles 3. Apuntes sobre Grunli de Alejandro Sáenz + KM/i de Arteproteico*, libro + DVD (videos de Alejandro Sáenz y Arteproteico), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

García, Ana Claudia, "Locus et corpus", en *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI / Universidad Javeriana, 2007.

García Navarro, Santiago, "Sobre los pasajes fotográficos de Carlos Trilnick", en La Ferla, Jorge (comp.), *De la pantalla al arte transgénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

Gutnisky, Gabriel, "Los pro y los contra de hacer video: entrevista a Carlos Trilnick", en *La Voz del Interior*, Córdoba, 18 de junio de 1993.

Guzmán, Rubén, "Grunli. Recetas para un documental experimental", en Di Bastiano, Malena; Galuppo, Gustavo y Sáenz, Alejandro (comps.), *Videoperfiles 3. Apuntes sobre Grunli de Alejandro Saenz + KM/i de Arteproteico*, libro + DVD (videos de Alejandro Sáenz y Arteproteico), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Herrera, María José, "La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60", en *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación, 1997.

Incarbone, Florencia, "Inés Szigety. La puesta en crisis de la mimesis", en La Ferla, Jorge (comp.), *Artes y medios audiovisuales. Un estado de situación*, Buenos Aires, Aurelia Rivera / Nueva Librería, 2007.

__, "Notas sobre instalaciones/proyectos", en *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI / Universidad Javeriana, 2007.

Jiménez, Carlos, "La Argentina insurrecta", en *El País*, Madrid, 6 de marzo, 2005.

Kahn, Enrico, "Sobre *Áreas*, de Hernán Khourian", en La Ferla, Jorge (comp.), *Cine, video y multimedia. La ruptura de lo audiovisual*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

La Ferla, Jorge, "Al sur del Cono Sur: un panorama del video en la Argentina", en La Ferla, Jorge (comp.), *Contaminaciones. Del video arte al multimedia*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1997.

__, "Approche de la vidéo argentine", en *Art Vidéo* (cat.), Genève, Aphone, Gen Lock, 1991.

__, "Aproximaciones a una selección de la producción videográfica argentina", en *La revolución del video*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1996.

__, "Artes audiovisuales: la cuestión del digital. Sobre el hipertexto *Valdez Around the World*", en Zátonyi, Marta (comp.), *¿Realidad virtual?*, Buenos Aires, Ed. GeKa, 2002.

__ , "El audiovisual en Argentina. Uniformización y creación", en *La fábrica audiovisual*, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2000.

__, "El juego de la herencia. Video de Alejandro Sáenz y algunas consideraciones sobre el audiovisual en sus relaciones con el video y el digital", *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos,* en Galuppo, Gustavo (comp.), libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

__, "Corto argentino", en *Geografías suaves* (cat.), Mérida, Cuarto Festival Regional Cine / Video / Sociedad, 2002.

__ , "La creación audiovisual según Iván Marino", en *Iván Marino*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2009.

__, "Enseignement et propos de Valdez", en *Chambre avec Vue*, nº 1, Rennes, 1993.

__ , "La era de Ar Detroy", en *II Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas* (cat.), Buenos Aires, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Teatro General San Martín, FADU-UBA. Área de Proyecto Comunicacional, Babilonia, 1996.

__, "Límite. Sinfonía del sentimiento", en *Caderno sesc_videobrasil 03*, São Paulo, 2007.

__, "La pasión del 16", en *El Amante Cine*, nº 19, Buenos Aires, septiembre de 1993, pp. 48-49.

__, "El progreso de un libertino: la larga marcha de Valdez", Revista *El Perro Negro*, La Plata, julio/agosto de 1999.

__, "Reconstruyen el flujo televisivo", en *Televisiones. Órgano de la Sociedad Argentina de Videastas*, nº 2, p. 21, Buenos Aires, abril de 1991.

__, "Retours d'Amérique / Argentine", en *Festival de la Création Vidéo* (cat.), Clermont-Ferrand, Vidéoformes, 1992.

__, "Trames de la vidéo en Argentine", en *La mort, l'Amour, la Guerre* (cat.), Montbéliard, Centre International Vidéo, 1990.

__, "Videoescrituras de Carlos Trilnick", en *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI / Universidad Javeriana, 2007.

__, "Video en la Puna I: Le voyage de Valdez", en *Chambre avec Vue, nº 2*, Rennes, 1994.

__, "Videovacío I", en *El Amante Cine*, nº 48, pp. 44-45, Buenos Aires, febrero de 1996

__, "Videovacío II", en *El Amante Cine*, nº 49, pp. 40-41, Buenos Aires, marzo de 1996.

__, "Videovacío 1995", en *El Amante Cine*, nº 47, pp. 54-55, Buenos Aires, enero de 1996.

__, "Visionarios del Sur del Cono Sur. Sobre una selección de videos del milenio. Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay", en Cruz, Roberto (comp.), *Visionarios*, São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

__, "Yo, Claudio Caldini", en *El Amante Cine*, nº 28, pp. 46-47, Buenos Aires, junio de 1994.

__ , y Márquez, Anabel, "Videoperfiles y los procesos de escritura. A propósito de Sweetheart y Puna", en Galuppo, Gustavo y Khourian, Hernán (comps.), *Videoperfiles 2. Apuntes sobre Puna de Hernán Khourian y Sweetheart de Gustavo Galuppo,* libro + DVD (videos de Hernán Khourian y Gustavo Galuppo), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

López Anaya, Jorge, "Las pantallas del sur", en revista *Lápiz*, nº 198, Madrid, diciembre de 2003, pp. 70-85.

López, Catalina, "Volver a un paisaje en la era MTV", en *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI / Universidad Javeriana, 2007.

Marín, Pablo, "Gustavo Galuppo o elogio del video-monstruo", en Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos,* libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Marino, Iván, "El audiovisual criollo", en Galuppo, Gustavo y Khourian, Hernán (comps.), *Videoperfiles 2. Apuntes sobre Puna de Hernán Khourian y Sweetheart de Gustavo Galuppo,* libro + DVD (videos de Hernán Khourian y Gustavo Galuppo), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Márquez, Anabel, "Puna. El viaje a la caverna de Platón", en Galuppo, Gustavo y Khourian, Hernán (comps.), *Videoperfiles 2. Apuntes sobre Puna de Hernán Khourian y Sweetheart de Gustavo Galuppo,* libro + DVD (videos de Hernán Khourian y Gustavo Galuppo), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

__ , "Proteínas digitales en 2050 Cartas de Amor" y "Sobre algunas cuestiones alrededor de la obra de Marcello Mercado y los medios audiovisuales", en Cantú, Mariela y La Ferla, Jorge (comps.), *Video argentino. Ensayos sobre cuatro autores. Carlos Trilnick / Arteproteico / Marcello Mercado / Iván Marino*, Buenos Aires, Tandil Cine / Nueva Librería, 2007.

__, "Storie(s) about accidents of love", en La Ferla, Jorge (comp.), *Artes y medios audiovisuales. Un estado de situación*, Buenos Aires, Aurelia Rivera / Nueva Librería, 2007.

Mercado, Marcello, "*Das Kapital*, Based on the tragedy by Karl Marx. Opera Oratorium in 2 acts and 779 Parafine Strings (Auszüge)", en *LAB*, Köln, 2000.

Olhagaray, Néstor, "Exudado por el paisaje pampeano", en *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI / Universidad Javeriana, 2007.

Orlando, Pablo, "Las cartas del padre. Sobre 'El otro lado de la hoguera'", en Golder, Gabriela y Denegri, Andrés (comps.), *Ejercicios de la memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)*, Caseros, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2007.

Oubiña, David, "La alquimia tecnológica", en *Arte y Nuevas Tecnologías, Premio Mamba - Fundación Telefónica 2002 /2003 /2004* (cat.), Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2005.

Perazzo, Nelly, "Video en Argentina", entrevista a Graciela Taquini, en *ArtNexus*, nº 68, Bogotá, marzo de 2008.

Reynal, Sofía, "Las tres edades del cuerpo. Algunas reflexiones sobre la obra de Iván Marino", en Cantú, Mariela y La Ferla, Jorge (comps.), *Video Argentino. Ensayos sobre cuatro autores. Carlos Trilnick / Arteproteico/ Marcello Mercado / Iván Marino*, Buenos Aires, Tandil Cine / Nueva Librería, 2007.

Rizzo, Patricia, "Paisajes fotográficos", en *Carlos Trilnick* (cat.), São Paulo, Galería Thomas Cohn, 2003.

Russo, Eduardo, "Poéticas del tiempo, ficciones de la memoria", en *Carlos Trilnick*, Bogotá, PEI / Universidad Javeriana, 2007.

__, "Video / Narración. Notas sobre umbrales y fronteras", en *La revolución del video*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1996.

Sáenz, Alejandro, "A la orilla del mar", en Galuppo, Gustavo (comp.), *Videoperfiles 1. Apuntes sobre cuatro videastas argentinos*, libro + DVD (videos de Arteproteico, Gustavo Galuppo, Hernán Khourian, Alejandro Sáenz), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

__, "Arteproteico y su afán por esculpir en el plano digital", en Di Bastiano, Malena; Galuppo, Gustavo y Sáenz, Alejandro (comps.), *Videoperfiles 3. Apuntes sobre Grunli de Alejandro Sáenz + KM/i de Arteproteico*, libro + DVD (videos de Alejandro Sáenz y Arteproteico), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Sáenz Palacios, Constanza, "Carlos Trilnick, Imágenes en tránsito", en revista *Criterio*, Buenos Aires, agosto de 2003, p. 465.

Sayago, Victoria, "Sobre Granada", en Denegri, Andrés y Golder, Gabriela (curadores), *Ejercicios de memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)* (cat.), Caseros, UNTREF, 2006.

Simón, Victoria, "El juego de la forma", en Di Bastiano, Malena; Galuppo, Gustavo y Sáenz, Alejandro (comps.), *Videoperfiles 3. Apuntes sobre Grunli de Alejandro Sáenz + KM/i de Arteproteico*, libro + DVD (videos de Alejandro Sáenz y Arteproteico), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

__ , "Sobre post-imágenes", en Denegri, Andrés y Golder, Gabriela (curadores), *Ejercicios de memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)* (cat.), Caseros, UNTREF, *2006.*

Taquini, Graciela, "Videos alterados o los roles de una curadora", en *La revolución del video*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1996.

__, "Ar Detroy, Paisajes mediáticos", en *Revista Arte_2*, Montevideo, 2002.

__, "Aurora del video argentino", en *Catálogo de la Bienal de Video y Nuevos Medios*, Santiago de Chile, 2003.

__, "Confesiones de una curadora", en La Ferla, Jorge (comp.), *Arte y medios audiovisuales: un estado de situación*, Buenos Aires, Aurelia Rivera / Nueva Librería, 2007.

__, "Diego Lascano, píxel a pixel", en *I Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas*, Buenos Aires, Babilonia, Centro Cultural Recoleta, 1995.

___ , "Enciclopedia, un punto de giro en el video argentino", Congreso CAIA, Buenos Aires, 2001, www.mundoclasico.com/articulo www.mundoclasico.com/articulos

___ , "En memoria de los pájaros", en Arlandis y Marroquí (comps.), *Sobre una realidad ineludible: arte y compromiso en Argentina*, Mella, Burgos, Centro de Arte Caja de Burgos, 2005.

___, "Horizonte, video argentino", en *Dessert 6ª Bienal Champ Libre,* Montréal, 2004, www.champlibre.com/desert/uk/participants/commissaires_taquini

___, "La televisión como arte y el arte de la televisión", en *Revista Arte_4*, Montevideo 2003.

___, "La pantalla indiscreta. Selección de videos de argentinos jóvenes", en *Vértigos: artes audiovisuales on line / off line*, Madrid, Injuve, 1999.

___, "Mariela Yeregui, Hacia una tecnología emotiva", en http://www.sklunk.net/HACIA-UNA-TECNOLOGIA-EMOTIVA?lang=fr

___, "Todo espectador es un cobarde y un traidor", en *Arte y política en los 60* (presentación y compilación), Buenos Aires, Palais de Glace, 2000.

___, "Una crónica del video arte en la Argentina de la transición a la era digital", en Laura Baigorri (comp.), *Video en Latinoamérica, una visión critica*, Madrid, Brumaria, 2007.

Tejeda, Isabel, "Lo único posible es el silencio", en *Carlos Trilnick*, Bogotá PEI / Universidad Javeriana, 2007.

Trilnick, Carlos, "Video de creación", en revista *Artinf*, otoño, Buenos Aires, 1989.

___, "El video en Argentina - una instantánea", en *Festival de Video de Vitoria-Gasteiz* (cat.), Vitoria-Gasteiz, 1989.

___, "Video en tránsito", en *Videoarco 90* (cat.), Madrid, ARCO 90, 1990.

___, "El video de creación en Argentina", en La Ferla, Jorge (comp.), *Video Cuadernos*, Buenos Aires, Fundación Universidad del Cine, 1991.

___, "La lejanía en imágenes", en revista *Artinf*, nº 82, Buenos Aires, 1992, p. 22.

___, "About video in Argentina", en *America With/Out Borders* (cat.), Chicago, Video Data Bank, 1998.

Volnovich, Yamila, "La imagen táctil. Impresiones sobre *Grunli*", en Di Bastiano, Malena; Galuppo, Gustavo y Sáenz, Alejandro (comps.), *Videoperfiles 3. Apuntes sobre Grunli de Alejandro Sáenz + KM/i de Arteproteico*, libro + DVD (videos de Alejandro Sáenz y Arteproteico), Rosario, Ciudad Gótica, 2007.

Yoël, Gerardo, "Sobre *Hermanos*, de Gabriel Boschi", en La Ferla, Jorge (comp.), *Cine, video y multimedia. La ruptura de lo audiovisual*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Wolf, Sergio, "Senderos circulares que se bifurcan", en *I Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas*, Buenos Aires, Babilonia, Centro Cultural Recoleta, 1995.

Obras citadas

+ o - sangre
Marta Ares
video experimental
Argentina
2005
pág. 54

1.Elipse
Sebastián Ziccarello
video experimental
Argentina
2000
pág. 39, 59

1.6 / 0.5
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1995
pág. 169 *

13 distorted tv sets
Nam June Paik
videoinstalación
Corea del sur
1963
pág. 71

1978-2003
Carlos Trilnick
videoinstalación
Argentina
2003
pág. 33, 54, 104, 192, 193, 194, 196

1ras. Jornadas del Color y la Forma
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1976
pág. 169 *

20122001(sueños)
Colectivo Etcétera.
video instalación
Argentina
2004/05
pág. 87

20/12
Mariano Cohn y Gastón Duprat
video experimental
Argentina
2001
pág. 34, 191, 196

2050 cartas de amor
Arteproteico
film experimental
Argentina
2001
pág. 51

2das. Jornadas del Color y la Forma
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1977
pág. 169 *

3 ambientes a estrenar
Florencia Levy
video experimental
Argentina
2007
pág. 54

33 millones de financistas
Andrés Di Tella y Fabián Hofman
video experimental
Argentina
1991
pág. 53

5 Aspectos 5
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1971
pág. 169 *

500 watts, 4,5 kilociclos
Margarita Paksa
instalación sonora
Argentina
1967
pág. 28

9 estudios para un paisaje
Florencia Levy
video experimental
Argentina
2005
pág. 54

9 o'clock Cannon
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1991
pág. 169*

97
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1994
pág. 169*

ABC, etc.
Sergio Subero
film experimental
Argentina
2007
pág. 176

Acidez de estómago
Marta Ares
video y videoinstalación
Argentina
1997
pág. 54

Acuario
Gustavo Romano
videoinstalación
Argentina
2004
pág. 84

A-Dios
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
2006
pág. 169*

ADN (Futuro)
Ricardo Pons
video experimental
Argentina
2003
pág. 225

Agnès
Ian Kornfeld
video experimental
Argentina
1998
pág. 141

Agrícola y ganadera
Federico Falco
video experimental
Argentina
2004
pág. 52 ,61

Aguas
Carlos Trilnick
videoinstalación
Argentina
1992/ 2000
pág. 80

Aída
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169*

Aigokeros
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169*

Álbum de familia
Federico Falco
video experimental
Argentina
2001
pág. 106, 107

Alemania año 0
Roberto Rossellini
film
Italia
1947
pág. 136

Al encuentro del tiempo perdido
Luz Zorraquín
videoinstalación
Argentina
1990
pág. 83

Aleph
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
2005
pág. 169*

Algo pasa en Potosí
Victoria Sayago
video experimental
Argentina
2005
pág. 208, 209

Alguien en la terraza
Christoph Behl
Documental
Argentina
2006
pág. 125

Algunas mujeres
Sabrina Farji
video experimental
Argentina
1992
pág. 33, 53

Almuerzo en la hierba
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1977
pág. 169 *

AmaZona
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1979
pág. 169 *

Ana ¿Dónde estás?
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1988
pág. 169 *

Anamnesis
Mariela Yeregui
instalación interactiva
Argentina
2005
pág. 89

Animación 1 y 2
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1971
pág. 169 *

Ánimas 02
Ricardo Pons
video experimental
Argentina
2002
pág. 34, 225

Antología fantasma
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1998
pág. 169 *

Arde Gardel
Diego Lascano
video experimental
Argentina
1991
pág. 57, 99, 163, 164, 206, 207, 208, 209

Áreas
Hernán Khourian
video experimental
Argentina
2000
pág. 42, 52, 161

Arena
Margarita Bali
video experimental
Argentina
1998
pág. 60

Argentina odyssey
Joaquín Amat
video experimental
Argentina
2000
pág. 33

Argumento
Carlos Trilnick
video experimental
Argentina
1992
pág. 41, 54

Arquitectura del deseo
Fabiana Barreda
videoinstalación
Argentina
2006
pág. 62

Arise! (Arriba!)
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
2005
pág. 169 *

Ascenso- Descenso- Realidad-Ilusión
Grupo Accer
videoinstalación
Argentina
1985
pág. 80

Aspiraciones
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1976
pág. 169*

A través de las ruinas
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1982
pág. 169 *

Atrax
Diego Lascano
video experimental
Argentina
1988
pág. 37

Aurelia Steiner
Marguerite Duras
film
Francia
1979
pág. 133

Autobiográfico 1
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1971
pág. 169*

Autobiográfico 2
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1975
pág. 169*

Autoportrait
Man Ray
film experimental
Francia
1930
pág. 117

Available light
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1990
pág. 169*

Avances
Pablo Marín
film experimental
Argentina
2006
pág. 176

Bajo esta luz
Fernando Fazzolari
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 83

Baltazar
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1975
pág. 169*

Battlefields
Estanislao Florido
video experimental
Argentina
2006
pág. 222, 229, 230, 231

Bebes
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1974
pág. 169*

Biography
Marcello Mercado
video experimental
Alemania
2005
pág. 101

Blocking
Pablo Marín
film experimental
Argentina
2005
pág. 176

Borderline
Graciela Taquini
intervención
Argentina
2007
pág. 222, 226, 227, 228, 231

Cabalgata
Marta Minujín
happening
Argentina
1964
pág. 183

Cabeza de palo
Ernesto Baca
film experimental
Argentina
2002
pág. 40

Cadáver exquisito
Alejandro Gómez Tolosa
videoinstalación
Argentina
1997
pág. 85

Café / Barolo
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1994
pág. 169*

Campo de la llama
Carlos Trilnick
videoinstalación
Argentina
1991
pág. 80

Canciones napolitanas
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1971
pág. 169*

Celebración
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
2007
pág. 169*

Centolla
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169*

CIRCUITO
Mariano Cohn y Gastón Duprat
video experimental
Argentina
1996
pág. 57, 134, 135

Circuitos informacionales cerrados
Roberto Jacoby
videoinstalación
Argentina
1969
pág. 216

Circuit Super Heterodine
Marta Minujín
happening
Argentina
1967
pág. 73, 214

City of Blind Alchemists
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
2006
pág. 169*

Ciudad satélite
Carlos Trilnick
videoinstalación
Argentina
1986
pág. 80

Clasificando sensaciones
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1975
pág. 169*

Close-Up
Abbas Kiarostami
film
Irán
1990
pág. 142

Come out
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1974
pág. 173, 175

Cotos_05
Jorge Haro
video experimental
Argentina
2006
pág. 62

Cómo contarle la historia de la pintura argentina a una vaca muerta
Alfredo Prior
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 83

Concierto para violines y cacerolas
Leonello Zambón
video experimental
Argentina
2007
pág. 60

Consecuencia
Claudio Caldini
video experimental
Argentina
1992
pág. 169*

Constructores andinos
Jorge Amaolo
videoensayo
Argentina
1988
pág. 95

Corporal (dilación)
Marta Ares
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 85

Cosecha negra
Fabián Hofman
videoinstalación
Argentina
1990
pág. 83

Courses Landaises
Man Ray
film experimental
Francia
1935
pág. 117

Crossbow
Gary Hill
videoinstalación
EE.UU.
1999
pág. 86

Crux
Gary Hill
videoinstalación
EE.UU.
1983/87
pág. 86

Cuarteto
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1978
pág. 169*

Cuchillo de campo
Dolores Espeja
video experimental
Argentina
2000
pág. 54

Cuentas de vidrio
Silvia Rivas
videoinstalación
Argentina
1990
pág. 83

Da leggere
Enrique Ahriman
Programa televisivo
Italia
1996
pág. 39

Das Kapital
Marcello Mercado
Digital
Alemania/Francia
2003/07
pág. 100, 120, 222, 228, 229, 231

De la Colonia
Iván Marino
video experimental
Argentina/Alemania
1997
pág. 139

De la misma sangre, distinto color
Alfredo Portillos
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 84

De niño
Carlos Trilnick, Sabrina Farji
video experimental
Argentina
1995
pág. 33, 54

Dennis burton: 35-year retrospective of abstract paintings (1957-1992)
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1992
pág. 169*

Dependents
Sebastián Díaz Morales
videoinstalación
Suiza
2005
pág. 87

Descendencia
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169*

Descúbranse
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1970
pág. 169*

Desnudo bajando una escalera (duchampiana) (Duchampiana: Nude Descending a Staircase)
Shigeko Kubota
videoescultura
Japón
1976
pág. 75

Dialogado
Paola Sferco
video experimental
Argentina
2003
pág. 61

Dibujar un elefante en base al recuerdo de los mirlos
Rubén Guzmán
video/film experimental
Argentina
2002
pág. 169 *

Diez hombres solos
Ar Detroy
video experimental
Argentina
1990
pág. 33 ,132

Divergencia diferente de cero
Mariano Sardón
instalación interactiva
Argentina
2001/02
pág. 61

Edgardo Giménez, desde el comienzo
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1980
pág. 169*

El acto de verse con los propios ojos (The Act of Seeing With One's Own Eyes)
Stan Brakhage
film experimental
EE.UU.
1971
pág. 139

El acuario electrónico
Margarita Bali
videoinstalación
Argentina
2007
pág. 88

El arte del video
Ramón Pérez Ornia
serie televisiva
España
1991
pág. 83

El bosque
Nicolás Uriburu
videoinstalación
Argentina
1990
pág. 83

El carro de mamá
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1972
pág. 169 *

El círculo xenético
Boy Olmi y Luis María Hermida
video experimental
Argentina
1989
pág. 203, 204

El cuerpo
Graciela Taquini
serie televisiva
Argentina
2005
pág. 119

El descanso de Loreta
Margarita Paksa
video experimental
Argentina
1992
pág. 55

El desierto negro
Gaspar Scheuer
film experimental
Argentina
2007
pág. 108

El devenir de las piedras
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1988
pág. 171, 173

El dulce efecto anti-TV
Carlos Lasallette
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 84

El eclipse
Michelangelo Antonioni
film
Italia
1962
pág. 135

El ego-sillón videográfico
Luis Campos
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 84

El entierro de un televisor
Wolf Vostell
Performance
Alemania
1963
pág. 71 , 203

El erotismo del tiempo
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
2006
pág. 169*

El guardián
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
2008
pág. 169*

El hombre atlántico (L'homme atlantique)
Marguerite Duras
film
Francia
1981
pág. 133

El hombre de la cámara
Dziga Vertov
film
Unión Soviética
1929
pág. 119, 125

El hombre es una duda
Carlos Trilnick
video experimental
Argentina
2005
pág. 54

El identificador
Diego Lascano
video experimental
Argentina
1986
pág. 36

Elipsis
Grupo Accer
videoinstalación
Argentina
1988
pág. 80

El juego de la herencia
Alejandro Sáenz
video experimental
Argentina
2002
pág. 141

El juguete rabioso
Horacio Zabala
video y videoinstalación
Argentina
2002
pág. 55

Ella es un arco iris
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1972
pág. 169*

El muro
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1979
pág. 169*

El otro lado de la hoguera
Gustavo Galuppo
video experimental
Argentina
2006
pág. 34

El pozo
Julieta Hanono
video experimental
Argentina
2004/05
pág. 34, 53

El reflejo de lo invisible
Ar Detroy
videoinstalación
Argentina
1998
pág. 87

El retorno
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1985
pág. 169*

El rey
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169*

El tenedor de R
Pablo Romano
video experimental
Argentina
1997
pág. 52

El territorio
Paula de Luque
videodanza
Argentina
1996
pág. 60

El ticket que explotó
Gustavo Galuppo
video experimental
Argentina
2002
pág. 160, 161

El vacío (Emptiness)
Marcello Mercado
video experimental
Argentina
1994
pág. 139

El visitante enigmático
Sebastián Díaz Morales
videoinstalación
Holanda
2003
pág. 51, 87

Enciclopedia
Gastón Duprat y Mariano Cohn
video experimental
Argentina
2000
pág. 42, 57, 107

Encintándome
Inés Szigety
video experimental
Argentina
2004
pág. 61

Encuentro de hombres
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1971
pág. 169*

Encuentros corporales
Paola Sferco
video experimental
Argentina
2006
pág. 61

Engrampándome
Inés Szigety
video experimental
Argentina
2004
pág. 61

En memoria de los pájaros
Gabriela Golder
video experimental
Argentina
2000
pág. 34, 56

…entonces la piel se derrama…
Marta Ares
videoinstalación
Argentina
1995
pág. 85

*entrar_en_la_profundidad_*
de_la_distancia
Graciela Ciampini
video experimenal
Argentina
2005
pág. 54

Entre las piedras hipnotizadas
por la Luna
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
2005
pág. 169*

Epithelia
Mariela Yeregui
net art
Canadá
1999
pág. 219

Escalera
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1972
pág. 169*

Escenas de mesa
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1976
pág. 169*

Escribir, leer, escuchar
Leticia El Halli Obeid
video experimental
Argentina
2003
pág. 61

Escuela de payasos
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1990
pág. 169*

Espejos
Gustavo Romano
videoinstalación
Argentina
1997/04
pág. 84, 87

Esplín o errar o sin embargo
Hernán Khourian
video experimental
Argentina
2007
pág. 123

Estado de emergencia
Charly Nijensohn
videoinstalación
Argentina
2004
pág. 87

Es tarde 94/05/78
Margarita Paksa
video experimental
Argentina
1994
pág. 55

Estudio al estilo veneciano
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1996
pág. 169*

Estudio para horizonte en plano general
Federico Falco
video experimental
Argentina
2003
pág. 61, 106, 107, 108

Evita, a video scrapbook
Jaime Davidovich
video experimental
Argentina
1984
pág. 183

EVO
Arteproteico
video experimental
Argentina
2005
pág. 51

Faded
Sebastiano Mauri
video experimental
Argentina
2004
pág. 62

Familia obrera
Oscar Bony
instalación
Argentina
1968
pág. 41

Fatal, fatal mirada
Sara Fried
Documental
Argentina
1990
pág. 38

Film-Gaudí
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1975
pág. 169*

Film Script
David Lamelas
videoinstalación
Argentina
1972
pág. 216

Filtraciones
Alejandro Sáenz
video experimental
Argentina
1999
pág. 104, 118, 120, 142, 165, 166

F.I.R.T. 119
Rubén Guzmán
súper 8 (edición digital)
Argentina
2002
pág. 169*

Fluviosubtunal
Lea Lublin
videoinstalación
Argentina
1969
pág. 28, 216

Fotografías
Andrés Di Tella
film-ensayo
Argentina
2007
pág. 52, 102, 117, 124

Fragmentos de una memoria griega
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1975
pág. 169*

Freaks
Tod Browning
film
EE.UU.
1932
pág. 138

Gamelán
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1981
pág. 169 *

Games of the mind
Rubén Guzmán
video/ film experimental
Argentina
1991
pág. 169 *

Good Advice
Rubén Guzmán
video/film experimental
Argentina
1999
pág. 169 *

Granada
Graciela Taquini
video
Argentina
2005
pág. 34, 53, 109

Grunli
Alejandro Sáenz
video experimental
Argentina
2006/07
pág. 141

h
Carlos Trilnick
video experimental
Argentina
2004
pág. 208

Hágalo ud. mismo
Mariano Cohn, Gastón Duprat,
Federico Mércuri
video experimental
Argentina
2001
pág. 106, 107, 161

Hamaca paraguaya
Paz Encina
video experimental
Argentina
2000
pág. 51

Handtools
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1990
pág. 169 *

Have a baby
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169 *

Headphones
Leticia El Halli Obeid
video experimental
Argentina
2001
pág. 61

Heliografía
Claudio Caldini
video experimental
Argentina
1993
pág. 150, 151, 173, 174

Hermanas video home
Sara Fried
video experimental
Argentina
1991
pág. 38

Heroica
Gabriela Golder y Silvina Cafici
video experimental
Argentina
1999
pág. 56

Histoire(s) du cinema
Jean-Luc Godard
film ensayo
Francia
1988/98
pág. 148, 193

HIV
Goyo Anchou
video experimental
Argentina
1995
pág. 51

Homecoming
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1980
pág. 169 *

How to build a house
Gustavo Caprín
video experimental
Argentina
2002
pág. 57

Huella
Gustavo Romano
videoinstalación
Argentina
1996
pág. 84

I Believe in God
Sebastiano Mauri
video experimental
Argentina
2007
pág. 62

Imágenes alteradas
Sara Fried
video experimental
Argentina
1993
pág. 38

In a not so distant future
Sebastián Díaz Morales
videoinstalación
Holanda
2003
pág. 87

In death's dream kingdom
Iván Marino
video/ net art
Argentina/Alemania
2002/03
pág. 52, 122, 223

Indulto no!
María Cristina Civale, Martín Groisman y Jorge La Ferla
video experimental
Argentina
1989
pág. 33, 53

Information and culture
Grupo Frontera
videoinstalación
EE.UU.
1970
pág. 216

Infinita proximidad (el miedo a que la Luna pueda existir)
Aldo Ternavasio
videoinstalación
Argentina
1996
pág. 85

Ingrid times two
Rubén Guzmán
video/film experimental
Argentina
1990
pág. 169 *

Instrucciones para subir escaleras
Roberto Cenderelli
video experimental
Argentina
1983
pág. 37

Intemperie
Gabriela Golder
videoinstalación
Argentina
2006
pág. 88

Interview: Ellen Auerbach
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1999
pág. 169 *

It is suicide to be abroad
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1999
pág. 169*

José y sus hermanos
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1973
pág. 169 *

Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles
Chantal Akerman
film
Francia
1975
pág. 131

Kitsch
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1978
pág. 169 *

KM/i
Arteproteico
video experimental
Argentina
2007/08
pág. 134, 135

La alcaldía
Julieta Hanono
video experimental
Argentina
2004
pág. 53

La bisagra de la historia
Venteveo Video
video experimental
Argentina
2002
pág. 59

La brutalidad de los hombres
Anna-Lisa Marjak
video experimental
Argentina
1992
pág. 54, 59

La cabeza olvidada
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1999
pág. 169*

La caída de un sistema
Charly Nijensohn
videoinstalación
Inglaterra/Alemania
2005
pág. 56

La de siempre
Luz Zorraquín
video experimental
Argentina
1988
pág. 37

La era del ñandú
Carlos Sorín
film
Argentina
1986
pág. 37, 204

La escena circular
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1982
pág. 169*

La fábrica
Guillermo Conte
videoinstalación
Argentina
1990
pág. 83

La fatal dulzura de las apariencias
Aldo Ternavasio y Ana Claudia García
videoinstalación
Argentina
1992
pág. 85

La flecha de Zenón
Jorge Macchi y David Oubiña
video experimental
Argentina
1992
pág. 55

La Garoupe
Man Ray
film experimental
Francia
1937
pág. 117

La guerra de los mundos
Orson Welles
Programa de radio
EE.UU.
1938
pág. 37

La hora de los hornos
Fernando Solanas
film
Argentina
1968
pág. 30

La menesunda
Marta Minujín y Rubén Santantonín
videoinstalación
Argentina
1965
pág. 28, 72, 203

La noche de los cristales
Carlos Trilnick
video experimental
Argentina
1993
pág. 54

La pasión de Juana de Arco
Carl T. Dreyer
film
Dinamarca
1928
pág. 90, 224

La pasión según San Juan
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1994
pág. 169*

La pietra che canta
Rubén Guzmán
video/film experimental
Argentina
2001
pág. 169*

La progresión de las catástrofes
Gustavo Galuppo
video experimental
Argentina
2004
pág. 151, 152, 211

La recolección. Bricolage contemporáneo
Matilde Marín
video experimental
Argentina
2005
pág. 60

La república
Claudio Caldini
video experimental/documental
Argentina
2008
pág. 169*

La siesta
Antoni Muntadas
videoinstalación
España
1994
pág. 86

La televisión y yo
Andrés Di Tella
film
Argentina
2003
pág. 52, 102

La tierra
Ricardo Pons
video experimental
Argentina
2000
pág. 225

La tierra prometida
Jaime Davidovich
videoinstalación
Argentina
1995
pág. 84

Le tombeau d'Alexandre
Chris Marker
film experimental
Francia
1992
pág. 148

Las sábanas de Norberto
Hernán Khourian
video experimental
Argentina
2003
pág. 122

Laughing alligator
Juan Downey
video experimental
Chile
1979
pág. 95

Legítima defensa
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1980
pág. 169*

Le partenaire
Hernán Marina
video experimental
Argentina
2006/07
pág. 53

Letanías
Iván Marino
video experimental
Argentina
2000
pág. 52

Lettre 1
Gabriela Golder
video experimental
Argentina
1996
pág. 54

Libros de arena
Mariano Sardón
instalación interactiva
Argentina
2003/04
pág. 61

Lighting piece
Gustavo Romano
video experimental
Argentina
2000
pág. 55

Límite
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1970
pág. 169*

Linda manera
Sofía Mazza
videodanza
Argentina
2003
pág. 60

Live/ tape video corridor
Bruce Nauman
videoinstalación
EE.UU.
1968
pág. 75

Lo bueno y lo bello
Sabrina Farji
videoinstalación
Argentina
1993
pág. 84

Lormen
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1979
pág. 169*

Los funámbulos
Rubén Guzmán
video/film experimental
Argentina
1996
pág. 169*

Lost, lost, lost
Jonas Mekas
film experimental
EE.UU.
1976
pág. 117

Los pueblos quieren saber de qué se trata
Jaime Davidovich
videoinstalación
Argentina
1992
pág. 84

Los rubios
Albertina Carri
film documental
Argentina
2003
pág. 103, 104, 109, 124

Lo sublime/banal
Graciela Taquini
video experimental
Argentina
2004
pág. 108, 124

Lucharemos hasta anular la ley
Sebastián Díaz Morales
videoinstalación
Alemania
2005
pág. 110

Lúcida
Gabriela Golder y Andrés Denegri
Programa de TV
Argentina
2007
pág. 36, 40

Lugares de silencio
Rubén Guzmán
videoinstalación
Argentina
2000
pág. 169*

M
Nicolás Prividera
Documental
Argentina
2007
pág. 103, 117, 124

Macbeth
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1977
pág. 169*

Madre muerta
Iván Marino
net art
Argentina/España
1999
pág. 219, 223

Makina
Rubén Guzmán
súper 8 (edición video digital)
Argentina
2007
pág. 169*

Marabunta
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1967
pág. 169*

Marca de agua
Ana Claudia García
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 85

Maten al asno muerto
Rubén Guzmán
video/film experimental
Argentina
1993
pág. 169*

Memorias arcaicas
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1978
pág. 169*

Menotauria
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1984
pág. 169*

Mentiras y humillaciones
Eder Santos
video experimental
Brasil
1990
pág. 105

Metrópolis
Fritz Lang
film
Alemania
1927
pág. 37

Mi amigo José
Marina Rubino y Diana Aisenberg
video experimental
Argentina
2005
pág. 34

m i l i m i n a l
Marta Ares
video y videoinstalación
Argentina
1999
pág. 54

Minu-phone
Marta Minujín
videoinstalación
Argentina
1967
pág. 74

Mujeres
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169*

Mujersillamujer
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1968
pág. 169*

Multiplayer
Estanislao Florido
Proyecto audiovisual
(compuesto por cinco videos)
Argentina
2006
pág. 229

Mutando
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1974
pág. 169*

Narciso
Gustavo Romano
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 84

NoTeVe
Colectivo Tekhnë
obra audiovisual en vivo
Argentina
2006
pág. 182, 194, 195

Network
Gustavo Romano
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 84

Nora
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970
pág. 169*

Notas sobre el tiempo
Silvia Rivas
videoinstalación
Argentina
2001
pág. 54

Ofrenda
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1978
pág. 173, 174

Olympia
Leni Riefenstahl
film
Alemania
1938
pág. 193

Orden
Leticia El Halli Obeid
video experimental
Argentina
2003
pág. 61

Orelie Antoine, rey de la Patagonia
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1984
pág. 169 *

Óxido (Rust)
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
2008
pág. 169*

Pagine musicali
Enrique Ahriman
video experimental
Argentina
1996
pág. 39

Paisajes para Ghédalia
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1980
pág. 169*

Para Virginia
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169 *

Pasacaglia y fuga
Jorge Honik y Laura Abel
film experimental
Argentina
1976
pág. 173

Patagonia
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169 *

Paul Hindemith: 100th anniversary
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1995
pág. 169 *

Pequeño acontecimiento
Silvia Rivas
videoinstalación
Argentina
2005
pág. 55

Perdido y encontrado
Arturo Marinho
video experimental
Argentina
2000
pág. 121

Perón, sinfonía del sentimiento
Leonardo Favio
film/video/tv
Argentina
1995/98
pág. 105, 152, 154, 161, 163, 207, 208, 209

Pescadores
Zulema Maza
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 83

Pink Freud
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1979
pág. 169 *

Pizzurno pixelado
Margarita Bali
videodanza
Argentina
2005
pág. 60

Placeres de la carne
Horacio Vallereggio
film experimental
Argentina
1977
pág. 173, 175

Planetópolis
Gianni Toti
video experimental
Italia
1993
pág. 153

PLAY/REC
Graciela Taquini y Carlos Trilnick
Programa televisivo
Argentina
2001
pág. 39

$P_n = n!$
Iván Marino
videoinstalación
España/Alemania
2006
pág. 34, 89, 90, 222, 223, 224, 228, 231

Pneurosis (en el baño)
Daniela Cugliandolo
film experimental
Argentina
2001
pág. 176

Pocos conocen lo secreto del amor
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169 *

Poética de la simulación
Rubén Guzmán
súper 8 (edición en video digital)
Argentina
1988
pág. 171

Poesía espectacular film
Carlos Essmann y
Daniel García Helder
video experimental
Argentina
1995
pág. 54

Por qué pintar un cuadro negro
Carlos Trilnick
videoinstalación
Argentina
2002
pág. 87, 192

Portrait
Antoni Muntadas
videoinstalación
España
1996
pág. 86

Primero lo nuestro
Julio Real
video experimental
Argentina
1994
pág. 51

Producto de una ausencia
Lorena Salomé
video experimental
Argentina
2001
pág. 110, 117, 125, 165, 166

Prototypes
Sebastián Díaz Morales
videoinstalación
Alemania
2005
pág. 87

Proxemia v.1
Mariela Yeregui
instalación robótica
Argentina
2004/05
pág. 88

Proyecto Antártida
Andrea Juan
Proyecto multimedia
Argentina
2005
pág. 54

Proyecto para un salto al vacío
Juan Mathé
video objeto
Argentina
2002
pág. 62

Proyecto Pulqui 2
Ricardo Pons
obra multimedia
Argentina
2002
pág. 53, 222, 225, 228, 231

Puna
Hernán Khourian
video experimental
Argentina
2007
pág. 52, 122, 123, 125, 136, 137

Qosco la cabeza del tigre
Carlos Trilnick
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 80

¿Quiénes son, quienes somos?
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1979
pág. 169 *

Rebelión en la pulpería
Rubén Guzmán
videoinstalación
Argentina
2006
pág. 169 *

Reconstruyen crimen de la modelo
Andrés Di Tella y Fabián Hofman
video experimental
Argentina
1990
pág. 39, 52, 58, 95, 159, 160, 165, 187, 188, 189, 190, 195, 204, 205

Recordando el futuro
Jaime Davidovich
videoinstalación
Argentina
1999
pág. 84

Recta
Ernesto Ballesteros
videoinstalación
Argentina
1990
pág. 83

Relaciones de incertidumbre
Dina Roisman
net art
Argentina
2000
pág. 219

Relatos
Leticia El Halli Obeid
video experimental
Argentina
2005
pág. 61

Remembering paralinguay
Gary Hill y Paulina Wellemberg-Olsson
videoinstalación
EE.UU.
2000
pág. 86

REM (hecho en Argentina)
Ricardo Pons
video experimental
Argentina
2000
pág. 110, 225

Reocupación
Gabriela Golder
videoinstalación
Argentina
2006
pág. 56, 88

Resonancia
Graciela Taquini
videoinstalación
Argentina
2005
pág. 34

Retrato de una artista como ser humano
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1973
pág. 169 *

Ring-side
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1979
pág. 169 *

Ritual
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1968
pág. 169 *

Ritual
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1999
pág. 169 *

Road
Jaime Davidovich
video experimental
Argentina
1972
pág. 183

Rocky
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
1990
pág. 169 *

Roles
Graciela Taquini
video experimental
Argentina
1988
pág. 37, 109, 116, 118

Rolf Gelewski
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1982
pág. 169 *

Rorrim room mirror
Gary Hill
videoinstalación
EE.UU.
2000
pág. 86

Rumi
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1999
pág. 169*

Safo. Historia de una pasión
Carlos Hugo Christensen
film
Argentina
1943
pág. 59

Saint-ex
Diego Lascano
video experimental
Argentina
1993
pág. 57

Samoa
Ernesto Baca
film experimental
Argentina
2005
pág. 40

Sangue
Iván Marino
videoinstalación
España
2006
pág. 52, 89, 223, 224

Sardinas
Carlos Essmann y Daniel García Helder
video experimental
Argentina
1997
pág. 54

Seguro que Bach cerraba su puerta cuando quería trabajar
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169*

Sensación 77: mimetismo
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1977
pág. 171, 173, 175

Sensible
Proyecto Biopus
instalación interactiva
Argentina
2007
pág. 61

Señales de vida
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1970/85
pág. 169*

Siesta
Iván Marino
video experimental
Argentina/Alemania
2004
pág. 139

Silencio
Gabriela Golder
videoinstalación interactiva
Argentina
2003
pág. 88

Silenciosos
Lila Siegrist
video experimental
Argentina
2006
pág. 62

Simulacro
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1990
pág. 169*

Simultaneidad en simultaneidad
Marta Minujín
happening
Argentina
1966
pág. 72, 202, 214

Sitio de nacimiento
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1975
pág. 169*

Sitio de poder, sitio de muerte
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1976
pág. 169*

Situación de tiempo
David Lamelas
videoinstalación
Argentina
1967
pág. 29, 73, 203

Star (every man and every woman is a)
Gustavo Galuppo
video experimental
Argentina
2007/08
pág. 210

STOCK (el último día de C.)
Rubén Guzmán
video experimental
Argentina
2007
pág. 169 *

Sudtopía
Ricardo Pons
video experimental
Argentina
2000
pág. 53

Sur
Fernando Solanas
film
Argentina
1987
pág. 152

Supositorios de LSD
Goyo Anchou
video experimental
Argentina
1994
pág. 51

Sweetheart, storie(s) about accidents of love
Gustavo Galuppo
video experimental
Argentina
2006
pág. 125

Taller
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1971
pág. 171, 173

Tango: el narrador
Luz Zorraquín
video experimental
Argentina
1991
pág. 54, 99, 134,135, 165, 167

Tangos; el exilio de Gardel
Fernando Solanas
film
Argentina
1985
pág. 152

Tazartes transport
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1981
pág. 169 *

Televisión abierta
Gastón Duprat y Mariano Cohn
televisión/video
Argentina
1999
pág. 57

Temblor
Silvina Szperling
videodanza
Argentina
1993
pág. 60

Templo cerrado
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1982
pág. 169 *

Tenga usted también su propio hijo
Diego Gravinese
videoinstalación
Argentina
1993
pág. 83

Teoría de una catástrofe
Andrea Juan
video experimental
Argentina
2002
pág. 54

Territorial
Mariela Yeregui
videoinstalación
Argentina
2005
pág. 88

Testamento y vida interior
Narcisa Hirsch
film experimental
Argentina
1975/85
pág. 169 *

The Live! Show
Jaime Davidovich
Programa de TV
Argentina
1979
pág. 30, 181, 184

The man of the week
Luis María Hermida y Boy Olmi
video experimental
Argentina
1988
pág. 37, 53, 58, 203, 204

The song I love to
Sebastiano Mauri
video experimental
Argentina
2005
pág. 62

The edge of rain
Marcello Mercado
video experimental
Argentina
1995
pág. 97, 117, 120

The quiet man
John Ford
film
EE.UU.
1952
pág. 151

The Story of the Dutch Hole
Sebastián Díaz Morales
videoinstalación
Holanda
2000
pág. 106

The torment zone
Marcello Mercado
video experimental
Argentina
1992
pág. 97, 120

The warm place
Marcello Mercado
video experimental
Argentina
1998
pág. 97, 100, 118

Tiempo de descuento, cuenta regresiva, la hora 0
Margarita Paska
videoinstalación
Argentina
1978
pág. 32, 55, 76

Tiros
Fabián Hofman
videoinstalación
Argentina
1990
pág. 39

Todo el amor
María Luz Gil
videoinstalación
Argentina
2000
pág. 83

Todo lo que reluce es oro
Luis Campos y Jorge Caterbett
intervención
Argentina
2000
pág. 59

Transatlántico
Arturo Marinho
video experimental
Argentina
1992
pág. 121, 135

Trascendere
Rubén Guzmán
video/film experimental
Argentina
1992
pág. 169*

Tras los ojos de las niñas serias
Gabriela Golder
video experimental
Canadá
1999
pág. 56

Triunfo de la voluntad
Leni Riefenstahl
film
Alemania
1934
pág. 193

Tucumán arde
Margarita Paksa
Performance pública
Argentina
1968
pág. 220

Turismo local
Florencia Levy
video experimental
Argentina
2007
pág. 54

Tut ankh game on
Diego Lascano
video experimental
Argentina
1990
pág. 36, 219

TV Buddha
Nam June Paik
videoinstalación
Corea del sur
1974
pág. 75

Umbrales
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1980
pág. 169 *

Un acto de intensidad
Ar Detroy
videoinstalación
Argentina
1999
pág. 87

Una forma estúpida de decir adiós
Paulo Pécora
film experimental
Argentina
2003
pág. 166, 167

Un día bravo
Iván Marino
video experimental
Argentina
1994
pág. 52, 106, 118, 121, 138, 223

Un enano en el jardín
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1981
pág. 169 *

Un Martini en las dunas
Diego Lascano
video experimental
Argentina
1987
pág. 36

Un nuevo día
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
2001
pág. 169 *

Un plan ambicioso
Eugenia Calvo
videoinstalación
Argentina
2006
pág. 57

Un posible paraíso
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1970
pág. 169 *

Un testimonio
Roque Catania
video experimental
Argentina
2006
pág. 136

Un tiempo
Milena Pafundi
video experimental
Argentina
2003
pág. 52, 106, 108

Usos del suplicio
Arturo Marinho
video experimental
Argentina
1995
pág. 122

Uyuni
Andrés Denegri
video experimental
Argentina
2005
pág. 43, 122

Vacas
Gabriela Golder
video experimental
Argentina
2002
pág. 34, 39, 56, 96, 185, 186, 187, 189, 190, 195, 204, 205

Vadi-Sanvadi
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1976
pág. 169*

Valdez Around the World
Jorge La Ferla y Florencia Maffeo
CD Rom
Argentina
2001
pág. 219

Valdez habanero
Jorge La Ferla
video experimental
Argentina
1997
pág. 53

ValdeZen
Jorge La Ferla
video experimental
Argentina
2001
pág. 53

Ventana
Claudio Caldini
film experimental
Argentina
1975
pág. 173

Veo el futuro
Daniela Cugliandolo
film experimental
España
2002
pág. 176

Vértigo
Alfred Hitchcock
film
EE.UU.
1958
pág. 120

Viajando por América
Carlos Trilnick
video experimental
Argentina
1989
pág. 83

Video 7 [autorretrato]
Jorge Haro
video experimental
Argentina
1997
pág. 62

Video Cornisa
Luis Campos
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 84

Videodrome
David Cronenberg
film
Canadá
1982
pág. 141

Video en la Puna: el viaje de Valdez
Jorge La Ferla
video experimental
Argentina
1993/94
pág. 53, 118, 119, 120, 188, 189, 190, 196

Video-relax
Sara Balestra
videoinstalación
Argentina
1990
pág. 83

Video Void
David Larcher
video experimental
Inglaterra
1990
pág. 153

Video ya!
Inés Szigety
video experimental
Argentina
2005
pág. 61

Videus
Gaspar Glusberg y Daniel Pardo
videoinstalación
Argentina
1990
pág. 83

Virgen light
Margarita Gutnisky
video experimental
Argentina
1989
pág. 37

XX
Pablo Pintor
video experimental
Argentina
1997
pág. 125

Yo era zurdo
Luis Campos
videoinstalación
Argentina
1994
pág. 84

Yo presidente
Gastón Duprat y Mariano Cohn
film
Argentina
2006
pág. 57

Yo veo conejos
Marie-Louise Alemann
film experimental
Argentina
1967
pág. 169*

* Filmografía complementaria del artículo "Ver construírse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino", de Adrián Cangi

Índice onomástico

A

Abel, Laura. 173.
Acconci, Vito. 30, 31.
Acevedo, Florencia. 86.
Ahriman, Enrique. 39.
Aisenberg, Diana. 34.
www.daisenberg.spaces.live.com
Akerman, Chantal. 131, 133.
Alemann, Marie-Louise. 32, 169, 171, 173, 175.
Alonso, Rodrigo. 16, 19, 29, 36, 38, 39, 41, 44, 49, 72, 73, 74, 76, 79, 83, 86, 88, 130, 183, 185.
www.roalonso.net
Amaolo, Jorge. 95, 98, 99.
www.arteorganicodigital.blogspot.com
Amat, Joaquín. 33.
www.joaquinamat.com.ar
Ameijeidas, Camilo. 185.
Anchou, Gregorio. 51, 59.
Anderson, Laurie. 30.
Anger, Kenneth. 51.
Antonioni, Michelangelo. 135.
Ar Detroy. 33, 41, 56, 85, 87, 130, 132, 133, 135.
Areal Vélez, Alejandro. 40.
Ares, Marta. 38, 40, 54, 84, 85, 86.
Arteproteico. 51, 134, 135, 176.
www.arteproteico.com.ar

B

Baca, Ernesto. 40.
Balestra, Sara. 83.
Baigorri, Laura. 102.
www.interzona.org/baigorri.htm
Bajtín, Mijail. 230.
Bali, Margarita. 43, 60, 88.
www.margaritabali.com
Ballesteros, Ernesto. 83.
Bambozzi, Lucas. 36.
Barbará, Susana. 43.
Barreda, Fabiana. 44, 62.
www.fabianabarreda.com
Barthes, Roland. 28, 162, 172.
Bazin, André. 107, 159, 205.
Behl, Christoph. 125.
Bellour, Raymond. 101, 102, 103, 116, 117, 149.
Benedit, Luis. 31, 32, 215.
Beceyro, Raúl. 58.
Bergman, Ingmar. 27.
Berkenwald, Melina. 43.
Berni, Antonio. 31.
Bianchedi, Remo. 35, 54.
www.bianchedi.com.ar
Birri, Fernando. 33, 59.
Böhn, Daniel. 60.
Bonadeo, Martín. 43.
www.martinbonadeo.com.ar
Bonet, Eugeni. 102.
Bongiovanni, Pierre. 42.
Bonito Oliva, Achille. 87.
Bony, Oscar. 9, 41, 58.
Borges, Jorge Luis. 41, 50, 55, 100.
Botner, Sandra. 41.
Braier, Claudio. 41.
www.claudiobraier.com.ar
Brakhage, Stan. 139, 141.
Braun, Ferdinand. 146.
Brea, José Luis. 84, 213, 231.
www.joseluisbrea.net
Bresson, Robert. 124, 129.
Browning, Tod. 138.
Bruyère, Jean-Michel. 187.
Buchloh, Benjamin. 29.
Buccellato, Laura. 37, 39, 41, 79, 88, 185.
Byrón, Silvestre. 32, 169, 171, 176.

C

Cáceres, Anahí. 44 ,86.
Cafici, Silvina. 38, 56.
Cage, John. 30.
Cahen, Robert. 36.
Calcagno, Martín. 44.
Cali, Marta. 43, 44.
Caldini, Claudio. 32, 36, 40, 41, 46, 58, 86, 150, 151, 169, 171, 173, 174, 175.
Calle, Sophie. 43.
Calvo, Eugenia. 42, 50, 57.
Camnitzer, Luis. 88, 167.
Campos, Luis. 59, 84.
Campus, Peter. 216.
Capilla, Eduardo. 86.
Caprín, Gustavo. 46, 57, 88.
www.gustavocaprin.net
Carpani, Ricardo. 153.
www.pintores.is.com.ar/pintores_web/carpani/indice.html
Carri, Albertina. 103, 109, 124.
Carvalho, Liandro. 84.
Casal, Enrique. 60, 194.
Cassavetes, John. 131.
Castro, Jorge. 43, 51, 62, 86.
Catania, Roque. 136.
Caterbetti, Jorge. 59.
Cenderelli, Roberto. 34, 35, 38.
Certeau, Michel de. 57.
Chateaubriand, François-René. 116.

Chemes, Diego. 86.
www.diegochemes.com.ar
Chion, Michel. 36.
Christensen, Carlos Hugo. 59.
Ciampini, Graciela. 54.
Civale, María Cristina. 33, 53.
Cohn, Mariano. 34, 37, 39, 42, 45, 57, 106, 107, 134, 135, 182, 191, 192.
Colectivo Etcétera. 59, 87.
Colectivo Tekhnë. 182, 194, 195.
www.tekhne-v.com.ar/home.htm
Comolli, Jean-Louis. 36, 102.
Consiglio, Aldo. 38, 185.
Conte, Guillermo. 83.
Convi. 46.
www.convi.com.ar
Cortázar, Julio. 38, 50, 108.
Cortés, Alberto "Carpo". 189.
Costa, Eduardo. 28.
www.eduardocosta.com.ar
Couceyro, Analía. 124.
Cronenberg, David. 138, 141.
Cugliandolo, Daniela. 176.
http://ar.geocities.com/cugliandolo_s8/

D

Dabbah, Soledad. 43.
Danto, Arthur. 215.
Davidovich, Jaime. 30, 46, 84, 181, 183, 184, 222.
www.jaimedavidovich.com
de Alzáa, Esteban. 44.
Debray, Régis. 189.
De Gainza, Ricardo. 188.
Deira, Ernesto. 31.
Deleuze, Gilles. 172, 176, 226.
Denegri, Andrés. 17, 34, 35, 36, 40, 43, 51, 60, 88, 122, 176, 181.
www.andresdenegri.com.ar
Deren, Maya. 116, 171.
Dermijián, Rodrigo. 43.
de Rosa, Adrián. 42, 107.
De Zer, José. 187.
Díaz Morales, Sebastián. 46, 51, 61, 87, 106, 110, 142, 143.
www.sebastiandiazmorales.com
Di Tella, Andrés. 33, 39, 40, 52, 53, 58, 85, 95, 96, 97, 102, 117, 124, 159, 182, 187, 188, 189, 202, 204.
Dopazo, Fernando. 85.
Dreyer, Carl T. 34, 90, 129, 223, 224.
Dubois, Philippe. 25, 36, 102, 158, 176.
Duchamp, Marcel. 28, 75.
Duguet, Anne-Marie. 16, 36.
Duprat, Gastón. 34, 37, 39, 42, 45, 57, 106, 107, 134, 135, 191.
Duras, Marguerite. 121, 133.

E

El Basilisco. 46.
www.elbasilisco.com
El Halli Obeid, Leticia. 46, 61.
Erlich, Leandro. 86.
www.leandroerlich.com.ar
Encina, Paz. 51.
Escari, Raúl. 28.
Espacio Giesso. 83, 185.
Espeja, Dolores. 54.
Essmann, Carlos. 54.
Eustache, Jean. 133.

F

Faivovich, Guillermo. 46.
www.faivovich.info
Falco, Federico. 43, 52, 61, 106, 107.
Fargier, Jean-Paul. 36, 200, 202, 210.
Farji, Sabrina. 33, 38, 40, 53, 54, 84, 130.
www.sabrinafarji.com.ar
Favio, Leonardo. 105, 152, 153, 154, 161, 162, 207, 208.
www.leonardofavio.tk
Fazzolari, Fernando. 83.
www.fazzolari.com.ar
Fernández, Macedonio. 32, 55, 170.
Ferrés, Joan. 160.
Florido, Estanislao. 44, 62, 222, 229, 230.
www.portela164.com.ar/estanislaoflorido.htm
Flusser, Vilém. 94, 97, 99, 103, 109, 120, 148, 149, 152, 154.
Fluxus. 69, 71, 132, 214, 215.
Fontana, Lucio. 27, 182, 184.
Ford, John. 151.
Franco, Adriana. 80.
Fried, Sara. 35, 36, 38, 46, 185.
Friedrich, Sue. 171.
Fuente, Marcelo de la. 43, 44.
Fulguez, Eduardo. 153.
Funes, Luján. 43.

G

Gaetano, Paula. 25, 32, 42.
Galindo, Marcelo. 42, 46.
Galuppo, Gustavo. 17, 34, 40, 43, 51, 120, 124, 125, 129, 151, 160, 176, 210, 212.
Gance, Abel. 119.
García, Ana Claudia. 16, 67.
García, José Luis. 40.
García Helder, Daniel. 54.
Genette, Gérard. 229.
Giannetti, Claudia. 27, 216, 222.
Gil, María Luz. 83.
www.marialuzgil.com.ar
Glusberg, Gaspar. 83.
Glusberg, Jorge. 31, 32, 39, 40, 75, 83, 184, 203.
Godard, Jean-Luc. 30, 147, 148, 193, 194, 210.
Golder, Gabriela. 34, 35, 36, 38, 39, 40, 44, 46, 54, 56, 60, 61, 88, 96, 182, 185, 186, 187, 189, 204, 205, 219.
www.gabrielagolder.com
Gómez, Mario. 85.
Gómez Tolosa, Alejandro. 85, 86.
Graham, Dan. 216.
Gravinese, Diego. 83.
Greenaway, Peter. 87, 138.
Groisman, Martín. 33, 53.
Grupo Accer. 80.
Grupo El Plan. 43.
Grupo Fosa. 41, 61.
Grupo Frontera. 216.
Guibert, Andrés. 80.
Gumier Maier, Jorge. 43.

Gutnisky, Margarita. 37.
Guzmán, Fabio. 38.
Guzmán, Rubén. 40, 51, 169, 171, 173, 185.

H

Hammett, Dashiell. 188.
Hanono, Julieta. 34, 53.
Haro, Jorge. 37, 41, 62, 219.
www.jorgeharo.com.ar
Harper, Graciela. 39.
Heidegger, Martin. 170.
Heráclito. 32.
Hermida, Luis María. 33, 37, 53, 58, 203, 205.
Herrero, Alicia. 43.
www.aliciaherrero.com.ar
Herzogenrath, Wulf. 78.
Hill, Gary. 41, 86.
Hirsch, Narcisa. 32, 46, 58, 169, 170, 171, 173, 175.
Hofman, Fabián. 33, 35, 37, 39, 52, 53, 83, 95, 96, 97, 98,159, 182, 187, 188, 189, 204, 205.
Honik, Jorge. 169, 171, 173.

I

Imamura, Shohei. 133.

J

Jacoby, Roberto. 28, 216, 222.
Joubert, Joseph. 115.
Juan, Andrea. 43, 54.
www.andreajuan.net

K

Kaprow, Alan. 31, 72, 202.
www.kaprow.org
Key Valdez, Richard. 53, 99, 119, 120, 188, 189, 190.
Khourian, Hernán. 42, 52, 120, 122, 123, 136, 137, 161.
Kiarostami, Abbas. 142.
Klee, Paul. 170, 171.
Klimt, Gustav. 39.
Klüver, Billy. 214.
Kogut, Sandra. 36.
Kohon, David José. 58.
Kornfeld, Ian. 141.
Kosice, Gyula. 26.
Krauss, Rosalind. 76, 77, 78, 101, 102, 103, 215.
Kubota, Shigeko. 75, 77.
Kuhn, Rodolfo. 58.
Kuropatwa, Alejandro. 37.

L

Lacan, Jacques. 28.
La Ferla, Jorge. 15, 33, 35, 36, 37, 43, 45, 53, 80, 96, 99, 101, 118, 119, 120, 176, 182, 185, 188, 189, 190, 219.
www.jorgelaferla.com.ar
Lamelas, David. 29, 30, 31, 58, 73, 218, 224.
Lang, Fritz. 37, 223.
Larrañaga, Gabriela. 43.
Larcher, David. 153.
La Rochefoucauld, François. 115.
Lasallette, Carlos. 84.
Lescano, Diego. 35, 36, 37, 45, 50, 57, 85, 99, 163, 164, 206, 207, 208, 219.
Lévi-Strauss, Claude. 28.
Levy, Florencia. 43, 54.
Limura, Taka. 216.
Lischi, Sandra. 36.
Lublin, Lea. 28, 31, 58, 216, 222.
Luque, Paula de. 60.
Lynch, David. 138.

M

Macchi, Carlos. 219.
Macchi, Jorge. 46, 55.
www.jorgemacchi.com
Mac Entyre, Eduardo. 31.
www.cristianmacentyre.com.ar
Machado, Arlindo. 36, 82, 88, 89, 100, 101, 102, 104, 105, 109.
Maciunas, George. 215.
Maffeo, Florencia. 219.
Manovich, Lev. 36, 102, 208, 209.
Man Ray. 116, 117.
Marey, Étienne-Jules. 151.
Margarit, Diego. 219.
www.margarit.com.ar
Marín, Matilde. 44, 60.
Marín, Pablo. 176.
Marina, Hernán. 44, 53.
www.marjak.com.ar
Marinho, Arturo. 52, 121, 122, 130, 135.
Marino, Iván. 34, 43, 46, 50, 52, 61, 89, 90, 106, 111, 112, 118, 121, 122, 138, 139, 143, 176, 201, 219, 222, 223, 224.
www.ivan-marino.net
Marini, Marilú. 183.
Marjak, Anna-Lisa. 54, 59, 84.
Marker, Chris. 147, 148.
Martínez, Graciela. 183.
Martínez, Norberto José. 41.
Marx, Karl. 56, 120, 140, 228, 229.
Masotta, Oscar. 28.
Massuh, Gabriela. 184.
Mathé, Juan. 62.
Mauri, Sebastiano. 62.
www.sebastianomauri.com
Maza, Zulema. 83.
Mazza, Sofía. 60.
McLuhan, Marshall. 17, 28, 149, 199, 200.
Medvedkin, Alexander. 148.
Mekas, Jonas. 116, 117, 171.
Mendel, Gregor Johann. 201.
Menken, Marie. 116.
Mercado, Marcello. 33, 43, 45, 50, 56, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 105, 109, 112, 117, 118, 120, 130, 139, 140, 143, 222, 228, 229, 230.
www.marcello-mercado.de
Mércuri, Federico. 106.
Merleau-Ponty, Maurice. 151.
Meschonnic, Henri. 171.
Michaux, Henri. 169.
Milewicz, Eduardo. 40.
Minujín, Marta. 28, 58, 72, 73, 74, 183, 184, 202, 203, 214, 222.
www.martaminujin.com

Mirabella, Rosalba. 44.
Montaigne, Michel de. 115.
Morrisey, Paul. 131.
Mouján, Marcela. 43.
www.moujan.blogspot.com
Mugni, Juan José. 32.
Muntadas, Antoni. 36, 41, 86, 88.
Murnau, Friedrich Wilhelm. 223.
Muttis, Daniela. 43.
Muybridge, Eadweard. 151.

N

Nardini, Flavio. 40.
Nasi, Soledad. 44.
www.solenasi.com
Nauman, Bruce. 75, 77, 216.
Nekes, Werner. 171.
Nichols, Bill. 109.
Nijensohn, Charly. 41, 43, 45, 56, 61, 87, 88.
www.charlynijensohn.org
Nine, Carlos. 58.
www.carlosnine.com

O

Oficina Proyectista. 46.
www.proyectistas.com.ar
O'Hara, Maureen. 151.
Oliveras, Elena. 35, 39.
Olmi, Boy. 37, 53, 58, 85, 203, 205.
Oppenheim, Dennis. 30, 31.
Orlando, Pablo. 40.
Oshiro, Maria. 190.
Oubiña, David. 55, 193.
Ozu, Yasujiro. 129.

P

Pafundi, Milena. 43, 52, 106, 108, 194.
Paik, Nam June. 39, 69, 71, 72, 75, 77, 86, 195, 202, 203, 213, 216.
Paksa, Margarita. 28, 32, 37, 41, 46, 55, 76, 86, 220.
www.paksa.com.ar
Pardo, Daniel. 83.
Parodi, Ricardo. 171, 176.
Pastor Mellado, Justo. 88.
Patania, Micaela. 80.
Pécora, Paulo. 166.
Pedroncini, Santiago. 185.
Pérez Ornia, Ramón. 83.
Perlov, David. 116.
Pinciroli, Sebastián. 44
Pintor, Pablo. 125.
Prior, Alfredo. 83.
Pipilotti Rist. 41.
www.pipilottirist.net/begin/open.html
Pistocchi, Jorge. 33.
Plate, Roberto. 30.
Pons, Ricardo. 26, 34, 53, 110, 222, 225, 226.
Portillo, Lourdes. 36.
Portillos, Alfredo. 41, 84.
Prado, Gilberto. 44.
Prividera, Nicolás. 103, 117, 124.
Proust, Marcel. 109, 116.
Proyecto Biopus. 61.
www.biopus.com.ar

Q

Quiroule, Pierre. 225.

R

Rancière, Jacques. 17, 146, 147, 148, 149.
Rauschenberg, Robert. 214.
Ravenna, Pedro de. 153.
Real, Julio. 51, 130.
Riefenstahl, Leni. 193.
Ritchie, Guy. 129.
Rivas, Silvia. 44, 54, 60, 61, 83, 86, 88.
www.silviarivas.com
Rivette, Jacques. 133.
Rodin, Auguste. 75.
Rodler, Markus. 125.
Rodríguez Arias, Alfredo. 183.
Rodríguez Jáuregui, Pablo. 45, 57.
Roisman, Dina. 219.
Rolfe, Nigel. 44.
Romano, Gustavo. 37, 41, 43, 46, 55, 61, 84, 85, 86, 87, 219.
www.gustavoromano.com.ar
Romano, Pablo. 52.
Romberg, Osvaldo. 31.
www.osvaldoromberg.com
Romero Brest, Jorge. 27, 28, 31.
Rössler, Otto. 219, 221.
Rossellini, Roberto. 129, 135, 136.
Rossi, Paolo. 153.
Rosso, Sebastián. 85.
Rothschild, Miguel. 46.
Rousseau, Jean-Jacques. 115.
Rubino, Marina. 34.
Ruiz de Infante, Francisco. 36.

S

Saint-Exupéry, Antoine de. 57.
Sarudiansky, Nicolás. 35.
Sáenz, Alejandro. 51, 104, 118, 120, 141, 142, 165.
Saer, Juan José. 134.
Salomé, Lorena. 110, 117, 125, 165.
www.lorenasalome.com
Sánchez, Julio. 39.
Santantonín, Rubén. 28, 72, 203.
Santos, Eder. 36, 105.
Sapir, Esteban. 40.
Sardón, Mariano. 42, 61, 218.
www.marianosardon.com.ar
Sastre, Martín. 43.
www.martinsastre.com
Sayago, Victoria. 208, 209.
Schefer, Raquel. 16, 101, 103, 115.
Scheuer, Gaspar. 108.
Segal, George. 71.
Sferco, Paola. 61.
Shepard, Sam. 134.
Siegrist, Lila. 43, 62.
Sjöström, Stiller. 223.
Sloterdijk, Peter. 170.
Snow, Michael. 171.
Sobrino, Javier. 41, 42, 61.
Sorín, Carlos. 37.
Sorin, Pierrick. 41.
Soto, Marita. 39.

Solanas, Fernando. 30, 152.
www.pinosolanas.com
Sontag, Susan. 151.
Steimberg, Oscar. 39.
Steiner, George. 191.
Stelarc. 44.
Stiegler, Bernard. 17, 145.
Stivel, David. 27.
Sturgeon, John. 37.
Suárez, Ada. 41.
Suárez, Pablo. 183.
Subero, Sergio. 176.
Szigety, Inés. 43, 61.
www.szigety.com.ar
Szperling, Silvina. 41, 60, 185.

T

Taquini, Graciela. 16, 25, 34, 35, 37, 38, 39, 44, 53, 76, 79, 83, 88, 108, 116, 118, 119, 124, 130, 184, 187, 219, 222, 226, 227.
www.gracielataquini.info
Tarantino, Quentin. 129.
Ternavasio, Aldo. 85.
Testa, Clorindo. 31.
Testoni, Nicolás. 43.
Tomai, Pedro. 153.
Toti, Gianni. 153.
Trilnick, Carlos. 33, 35, 36, 37, 39, 41, 46, 54, 61, 79, 80, 83, 85, 87, 104, 182,185, 192, 194, 208, 209.

U

Urbano, Lucrecia. 44.
www.lucreciaurbano.com.ar
Uriburu, Nicolás. 83.
www.nicolasuriburu.com.ar

V

Valentini, Valentina. 216.
Vallereggio, Horacio. 32,169, 171, 173.
Vanoni, Anabel. 41, 42.
www.anabelvanoni.blogspot.com
Venteveo Video. 59.
Vertov, Dziga. 119, 125, 200.
Vidal, Miguel Ángel. 31.
Villoro, Juan. 32.
Viola, Bill. 37, 117, 135.
von Bülow, Hans. 170.
Vostell, Wolf. 69, 71, 72, 202, 203, 214.

W

Waldhauer, Fred. 214.
Warhol, Andy. 131.
Wayne, John. 151.
Weibel, Peter. 36, 218, 219, 221.
Weinrichter, Antonio. 93, 94.
Wellemberg-Olsson, Paulina. 86.
Welles, Orson. 37.
Whitman, Robert. 214.
Wilenski, Osías. 58.
www.osiaswilenski.org/CMS/index.php

Y

Yedlin, Eduardo. 95.
Yeregui, Mariela. 17, 42, 88, 89, 213, 219.
www.hypermedia.ucla.edu/mariela
Youngblood, Gene. 215.

Z

Zabala, Horacio. 31, 32, 55.
Zambón, Leonello. 43, 60.
Ziccarello, Sebastián. 39, 59, 185.
Zielinski, Siegfried. 36.
Zorraquín, Luz. 37, 38, 40, 54, 83, 99, 134, 165.