

ARTE Y TECNOLOGÍA EN ARGENTINA: LOS PRIMEROS AÑOS

Rodrigo Alonso

Publicado en: *Leonardo Electronic Almanac*, 13:4, abril 2005

Las relaciones entre arte y tecnología poseen una extensa historia en el arte argentino. Los experimentos con luz y movimiento de los 1940s fueron los precedentes de las diferentes corrientes que se desarrollaron durante la década de 1960, que incluyen al arte cinético, el video arte y algunas incursiones en el cine expandido. Dispositivos mecánicos y electrónicos, luces, máquinas, nuevos materiales, proyecciones fotográficas y cinematográficas, sistemas de sonido, video y computadoras aparecieron con frecuencia en las obras y reflexiones de los jóvenes artistas, estimulados por un clima político favorable y un diálogo fluido con el circuito artístico internacional.

INTRODUCCIÓN

Hacia finales del siglo XIX, los artistas argentinos comenzaron a desarrollar un lento pero constante diálogo con Europa. Ir a Italia o Francia a perfeccionar el conocimiento artístico fue una práctica común entre los jóvenes estudiantes de arte, promovida por becas que los ayudaban con sus gastos.

En la década de 1920, Emilio Petorutti y Xul Solar conmocionaron a Buenos Aires con la exhibición de los resultados de sus estudios en Europa. El primero había incorporado la mirada analítica del cubismo y el futurismo, mostrando un acercamiento al mundo más racional que intuitivo. Xul Solar prefirió la aproximación lírica, pero su universo imaginario, lleno de arquitecturas fantásticas, estructuras mecánicas y máquinas voladoras, reflejaba un mundo forjado al calor del progreso tecnológico. Las referencias a la ciencia y la tecnología se incrementarían en el pensamiento de los artistas concretos, la primera vanguardia argentina que se desarrolló durante los cuarenta. Su *Manifiesto Invencionista* (1946) proclamaba: “La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista... La metafísica de lo Bello ha muerto por agostamiento. Se impone ahora la física de la belleza”.

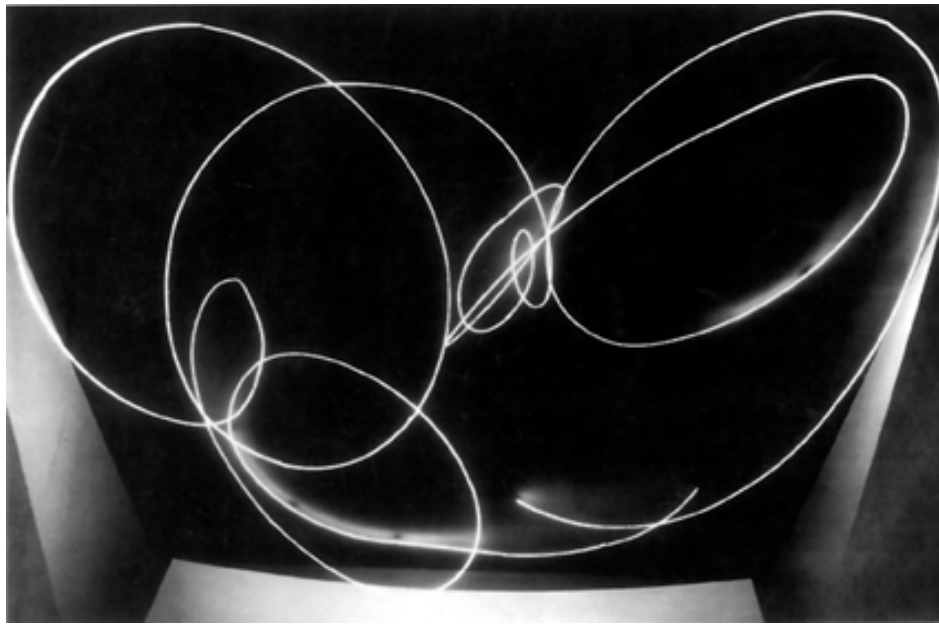
Las referencias a la ciencia encontraron existencia formal en la exaltación de las estructuras geométricas y matemáticas; su objetivo era suprimir el individualismo a favor de un arte de impacto social. Esta base científica persistirá e incluso se incrementará en los diferentes grupos que emergieron a partir del núcleo concreto original: el Perceptismo y Madi. De este último emergerían los primeros experimentos específicos con tecnología.



Xul Solar. Vuel Villa. 1936

El *Manifiesto Madi* declaraba, “Se reconocerá por Arte Madi la organización de los elementos propios de cada arte en su conjunto. En ello está contenida la presencia, la ordenación dinámica móvil... la ludicidad y pluralidad como

valores absolutos, quedando por tanto abolida toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación”. La búsqueda de un arte de “ordenación dinámica móvil” independiente de “expresión y representación” favoreció la producción de obras con movimiento, no ya representado sino como realidad concreta. Un ejemplo fue la escultura articulada *Royi* de Gyula Kosice, pieza que no sólo permitía una serie de variaciones formales, sino que propiciaba la participación activa del espectador. Kosice comenzó a producir esculturas con neón en 1946; estas esculturas inician el diálogo específico del arte con la tecnología en el arte argentino. Ese mismo año, Kosice realiza una estructura con tubos fluorescentes, si bien aparentemente lo hace con fines utilitarios.



Lucio Fontana. *Concetto Spaziale*. 1951

Poco tiempo después, Lucio Fontana presenta su escultura de neón *Concetto Spaziale* (1951) en la IX Trienal de Milán. Inicia así una serie de investigaciones lumínicas que lo llevarán a trabajar con pintura fluores-

cente y luz negra. Al año siguiente, redacta junto a sus compañeros espacialistas el *Manifiesto del Movimiento Espacial para la Televisión*, que lee ante las cámaras de la RAI y que constituye uno de los antecedentes del futuro desarrollo del video arte.

Entretanto, Kosice realiza sus primeras hidroesculturas. A *Una Gota de Agua Acunada a Toda Velocidad* (1948) le siguen una serie de obras en Plexiglas que incorporan agua como elemento escultural. En 1959, el artista presenta también un manifiesto al respecto: *La Arquitectura del Agua en la Escultura*.

EXPERIMENTOS TECNOLÓGICOS EN LOS SESENTA

La década del sesenta se caracteriza por una inusitada expansión de los medios de producción artística, que tiene su correlato en una amplia experimentación y en el desarrollo de formas híbridas. Esta efervescencia se da dentro de un circuito artístico pujante del que participan galerías, museos y otras instituciones artísticas, propiciando un diálogo fluido entre la Argentina y el mundo. Los artistas argentinos participan de este diálogo tanto en el país como en el exterior; buscando los medios para producir su obra, muchos de ellos dejan el país para desarrollar sus ideas en contextos más adecuados.

Como sucedió anteriormente, el interés en la ciencia y la tecnología no apareció únicamente en las obras tecnológicas. Los pintores y escultores se interesaron igualmente por reflexionar sobre la profunda influencia de los desarrollos industriales y tecnológicos en la vida cotidiana. Este interés se hizo evidente tanto en las producciones artísticas como en las discursivas. Dentro de las primeras, hubo un gran número de obras que hicieron uso de nuevos materiales y una tendencia definida hacia el *op-art*. En la segunda vía hubo algunos textos programáticos como el *Manifiesto del Arte Generativo* (1960), e importantes reflexiones, como el texto inédito de Luis Felipe Noé, *El Arte entre la Tecnología y la Rebelión* (1968), donde el autor meditaba sobre el impacto de los medios masivos y la tecnología sobre el arte y la sociedad. Simultáneamente, muchos artistas investigaron abiertamente con dispositivos mecánicos y electrónicos, luces, máquinas, nuevos materiales, proyecciones fotográficas y cinematográficas, sistemas de sonido, video y computadoras.

Una de las corrientes más importantes, por su producción y proyección internacional, fue el arte cinético. En París, los argentinos Julio Le Parc y Horacio García Rossi junto a Francisco Sobrino, Francois Molleret, Joël Stein e Yvaral fundaron el GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) en 1960. Su trabajo fue acompañado por el de otros artistas argentinos independientes también radicados en París, como Gregorio Vardánega, Martha Boto y Hugo Demarco, cuya obra se transformaría en un punto de referencia en la historia del arte cinético.

El GRAV sostenía la necesidad de abolir la concepción del artista como genio individual. Adoptando la producción de múltiples en reemplazo de la obra única e individual, e interesados en la creación colectiva y anónima, desarrollaron una variedad de eventos públicos que denominaron *Laberintos*. Para ellos, el contexto de exhibición y el lugar del espectador eran fundamentales. Esta convicción los llevó a experimentar con efectos ópticos y cinéticos dirigidos al “ojo humano”, denunciando el elitismo del arte tradicional que apela al “ojo cultivado”. A través de la tecnología, el GRAV buscaba una vía hacia la erosión de los límites entre arte y vida.

DE LA IMAGEN AL AMBIENTE: EL “CINE EXPANDIDO”

En los sesenta, la penetración de la televisión en los hogares estaba redefiniendo las relaciones del público con la imagen en movimiento, des-ritualizando la situación cinematográfica. Sin embargo, la deconstrucción de esa situación se iba a producir en espacios donde aquella continuaba siendo una extranjera: museos y galerías de arte. Influenciados por el pop art y el conceptualismo, algunos artistas comenzaron a experimentar con el uso de filmes en el espacio.

Esas obras pioneras oscilaron entre dos polos diferenciados. Por un lado, exaltaron el aspecto sensorial de la relación entre imagen y espectador, influenciadas por la recuperación sensorial de la cultura hippie; por otro, artistas afines a la incipiente tendencia conceptual destacaron el componente informativo de la imagen y su capacidad para referir a la realidad. En 1966, tras haberse nutrido de la cultura hippie y de las teorías de Marshall McLuhan en los Estados Unidos, Marta Minujin comienza una serie de obras que exaltan la mediatización de la experiencia cotidiana,



GRAV. *Laberinto*. 1963



Marta Minujin. *Simultaneidad en Simultaneidad*. 1966



Marta Minujin. *Circuito*. 1967

sumergiendo al espectador en el universo visual e hiper-fragmentado de los mass media.

La primera de esas obras fue *Simultaneidad en Simultaneidad*, realizada aquel año en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Para su realización, Minujin convocó a sesenta invitados, que fueron filmados, fotografiados y entrevistados antes de ocupar un lugar frente a un televisor, que debían mirar al mismo tiempo que escuchaban un receptor radial. Once días más tarde, las mismas personas ubicadas en los mismos lugares vieron proyectadas en las paredes las fotografías y filmes tomados el primer día, escucharon sus entrevistas en los altoparlantes de la sala, observaron en los televisores las imágenes de la primera jornada y escucharon en las radios un programa especial referido al suceso. La obra privilegiaba los aspectos físicos de los medios antes que su contenido informativo, su pura presencia antes que su valor comunicativo.

Al año siguiente, Minujin realiza una experiencia similar, *Circuit*, en la Expo '67 de Montreal; una ambientación más compleja pero que sigue privilegiando los aspectos sensoriales de los medios. Existen, sin embargo, algunas variaciones significativas. Los participantes fueron elegidos por una computadora que seleccionó personas con características similares a partir de encuestas publicadas en un periódico. La ambientación incorporaba algunos datos de los participantes, mientras circuitos cerrados de televisión permitían a algunos grupos observar el comportamiento del resto.

El interés por el comportamiento de los grupos sociales se incrementa en *Minucode* (New York, 1968). Aquí, Marta Minujin realiza tres cócteles con diferentes grupos de personas -empresarios, personalidades de los medios y artistas- que registra con una cámara cinematográfica oculta. Los registros son proyectados en las paredes de una sala a la que se invita a los mismos participantes a concurrir. En la situación final, cada participante interactúa no sólo con las imágenes de los diferentes grupos sino también con sus integrantes.

Esa voluntad por introducir los cuerpos dentro de la imagen tenía antecedentes en obras teatrales y coreográficas realizadas en el Instituto Di Tella, donde las escenografías fueron reemplazadas frecuentemente por proyecciones de diapositivas. En la obra *Symphonia* (1969) de Oscar Araiz, los cuerpos de los bailarines fueron utilizados como pantallas de proyecciones cinematográficas que los transformaron en espectros danzantes.

Mientras tanto, algunos artistas que comenzaban a incursionar en el conceptualismo utilizaron la imagen cinematográfica para explorar sus mecanismos de construcción de sentido.

En 1967, Oscar Bony presenta *Sesenta Metros Cuadrados de Alambre Tejido y su Información*, una instalación formada por la cantidad de alambre mencionada en el título, dispuesta sobre el piso de una sala, y un proyector que exhibe un fragmento del mismo alambre sobre la pared. La obra confrontaba la experiencia sensorial del tejido metálico que el espectador debía pisar para ingresar al recinto, con el alambre transformado en información visual, en vistas a la instauración de un concepto; la imagen había sido despojada de todos sus atributos estéticos y transformada en simple representación (tautológica) de la realidad.

En *Silencio* (1971) de Leopoldo Maler, la relación del objeto con su información es metonímica. Aquí, la imagen de una enferma reemplaza a la enferma real, proyectada sobre la cama que una enfermera vigila. La obra articula una performance con lo que hoy consideraríamos una video instalación, debido a la ubicación horizontal de la imagen, extraña a la proyección cinematográfica habitual.

Lea Lublin utilizó proyecciones cinematográficas en *Dentro y Fuera del Museo* (1971), una obra que buscaba instaurar un diálogo entre los acontecimientos políticos, sociales y culturales, y el desarrollo artístico concomitante. Para esto, Lublin instaló pantallas que proyectaban documentales sobre el arte frente a un museo y ubicó en su interior diagramas que comparaban acontecimientos históricos destacados con el desarrollo artístico del mismo período. El cine no es aquí sólo un medio informativo, sino el medio más adecuado para llegar a un público ajeno a la institución.



Grupo Frontera. *Especta*. 1969

Por su parte, David Lamelas utilizó la imagen cinematográfica para analizar un espacio y el propio modelo narrativo del cine en *Film Script* (1972). Un cortometraje exhibía las acciones de una empleada de la galería, mientras tres proyectores de diapositivas variaban la secuencia narrativa del film: el primero, siguiendo la continuidad con fotos fijas seleccionadas; el segundo, modificando el orden de dos escenas; el tercero, dejando los momentos más importantes y eliminando una de las escenas. De esta manera, el film se confrontaba con las acciones que efectivamente realizaba la empleada durante la exhibición y con su propia lógica narrativa.

LA IMAGEN ELECTRÓNICA Y LOS ORÍGENES DEL VIDEO ARTE

La historia del video arte en Argentina comienza en 1966 con *Simultaneidad en Simultaneidad*. Existe, sin embargo, un importante antecedente en *La Menesunda*, una ambientación que Marta Minujin y Rubén Santantonin presentaron en el Instituto Di Tella en mayo de 1965. Esa obra incluyó, posiblemente, el primer circuito cerrado de televisión de la historia del arte. Ese circuito cerrado estaba ubicado entre monitores que transmitían la programación habitual: el visitante era confrontado así con su propia imagen formando parte del discurso fragmentado de la televisión. A pesar de este dato, esa obra no puede considerarse iniciadora del video arte, ya que el efecto mencionado sólo era uno entre los múltiples incluidos en *La Menesunda*. Es recién en *Simultaneidad en Simultaneidad* que la imagen Electrónica va a tener un rol suficientemente importante como para considerarse iniciadora del género.

En 1967 David Lamelas presentó *Situación de Tiempo*, una sala iluminada por diecisiete televisores que transmitían ruido de señal y sonidos vagos. La instalación llamaba la atención sobre la naturaleza temporal del medio electrónico. Esta obra se relacionó con otra de 1968, donde Lamelas dispuso en una sala dos proyectores de diapositivas que sólo proyectaban luz, condición de posibilidad de la imagen cinematográfica.

En 1969, otras dos piezas volvían a utilizar la imagen electrónica: *Especta*, del Grupo Frontera y *Fluvio Subtunal* de Lea Lublin. La primera era una experiencia comunicacional formada por un mini-estudio de grabación y seis televisores. Los espectadores respondían una pregunta mientras eran regis-

trados en video; al salir, podían ver su respuesta en los monitores junto con la concurrencia del lugar. Un año más tarde, esta obra formó parte de la exposición *Information* realizada en el Museo de Arte Moderno de New York.

Fluvio Subtunal era un recorrido en nueve "zonas". Una de ellas, la "zona tecnológica", incluía quince televisores en circuito cerrado mostrando lo que ocurría en las restantes. El espectador era allí conciente de la magnitud de la obra y de su participación, al ver a otros realizar lo que él mismo había ejecutado minutos antes. La "zona tecnológica" le permitía trascender la instancia lúdica, reflexionando sobre su accionar.

COMPUTADORAS E INTER-MEDIOS

Como se mencionó, ya en 1967 Marta Minujin había utilizado una computadora para seleccionar a los participantes de su obra *Circuit*. Hacia la misma época, en el Instituto Di Tella existía un laboratorio de sonido dotado de medios informáticos destinados a la experimentación sonora. Pero es en 1969, con la muestra *Arte y Cibernética*, que podemos marcar los orígenes del arte por ordenador en Argentina, cuando seis artistas locales expusieron obras realizadas en Buenos Aires junto a otras norteamericanas, inglesas y japonesas.

El año siguiente, el *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC) organizó el evento *Argentina Inter-medios*. En su catálogo, Jorge Glusberg expresaba: "En Argentina Inter-medios el uso de la música electrónica, filmes experimentales, poesía, proyecciones, danza, esculturas neumáticas y cinéticas, constituye un environment total donde los diferentes estímulos, en un intercambio dinámico, ponen los medios al servicio de la percepción audiovisual. Con espectáculos de este tipo, se intenta llamar la atención de especialistas y científicos en disciplinas sociales y del público avisado, para plantear una integración interdisciplinaria que mejore y amplíe el escenario de las inquietudes humanas". Estos objetivos se distancian de los impulsados por el GRAV, ya que aquí se apela a especialistas y no a la gente común. No obstante, persisten las intenciones de impactar en el entorno social.

EL PARADIGMA CIENTÍFICO EN EL CONCEPTUALISMO DE LOS SETENTA

En 1968 se creó en Buenos Aires el CAYC, un centro interdisciplinario cuyo objetivo era promover proyectos 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 que vivimos". En sus orígenes, se había inspirado en la organización *Experiments in Art and Technology* (EAT) fundada por Robert Rauschenberg y Billy Klüver en 1966, pero esa influencia fue desdibujándose con su creciente interés por el conceptualismo local y latinoamericano. De todas formas, muchas experiencias de arte y tecnología se realizaron en ese centro. De hecho, el CAYC auspició particularmente esta producción y disponía de algunos recursos que la favorecían. La posesión de equipos de video y de un circuito cerrado de televisión permitió que varios artistas experimentaran con la imagen electrónica. Asimismo, aglutinó a su alrededor a gran cantidad de artistas locales e internacionales embarcados en la investigación tecnológica.

Entre sus artistas, algunos desarrollaron una labor constante de reflexión sobre las relaciones entre arte, ciencia, tecnología y vida. Luis Bénédict investigó el comportamiento animal a través de la producción de ambientes artificiales. Su obra conjugaba proyectos arquitectónicos y de ingeniería con el pensamiento científico, para generar propuestas donde la producción de información y conocimiento a partir de la observación fundaba la experiencia artística. Víctor Grippo, investigó los procesos de transformación energética acudiendo a recursos técnicos muy simples. En contraposición, las puestas en escena de Leopoldo Maler fueron espectaculares y recurrían a dispositivos tecnológicos complejos.

Pero en la obra de estos artistas, el uso de la tecnología adquirió un sentido diferente al otorgado por los precursores de esta corriente. La tecnología no ingresaba como un medio para transformar la vida sino como paradigma de producción de información y conocimiento. Las visiones utópicas fueron reemplazadas por los estudios sistemáticos, que permitían indagar la realidad desde una perspectiva distanciada. Con los instrumentos que proveía la tecnología, el artista era ahora un escrutador de la realidad, un analista de los sistemas, medios y procesos que la constituyen, un exegeta de construcciones discursivas, materiales e ideológicas.