



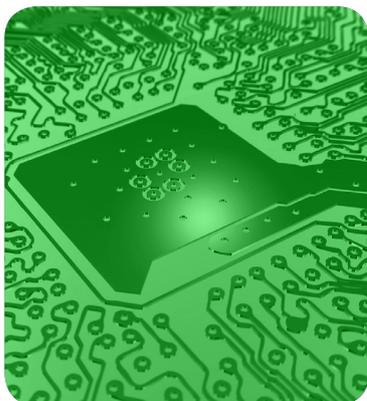
MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras / 15-16

Estudios Artísticos,
Literarios y de la Cultura



**Discursos pioneros
en la videocreación
artística mendocina**
*María Alejandra
Crescentino*





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÁSTER EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS Y DE LA CULTURA

Trabajo final de máster

DISCURSOS PIONEROS EN LA VIDEOCREACIÓN ARTÍSTICA MENDOCINA.

Experiencias audiovisuales del grupo La Escalera y Minas de Arte

(Argentina, 1987-1997)

Alumna: María Alejandra Crescentino

Tutor: María Luisa Ortega

Madrid, Septiembre de 2016

DISCURSOS PIONEROS EN LA VIDEOCREACIÓN ARTÍSTICA MENDOCINA.

Experiencias audiovisuales del grupo La Escalera y Minas de Arte

(Argentina, 1987-1997)

A la memoria de Filomena Moyano, una pionera incansable.

Índice

INTRODUCCIÓN	7
PRIMERA PARTE	13
Estado de la cuestión	13
Vídeo y arte. Discursos en torno al vídeo	13
Cartografías incompletas. El campo videográfico argentino	19
Algunos hitos de la videografía en Argentina	22
SEGUNDA PARTE	30
Más allá de las imágenes: los vídeos y sus historias	30
Arte y tecnología, arte de los medios y experiencias de acción audiovisual en Mendoza	31
Arte y tecnología. Las vanguardias geométricas	33
Los “nuevos medios” y la enseñanza del arte	34
Algunas experiencias pre-vídeo	37
La interrupción del experimentalismo	39
Nuevas experiencias y la irrupción del vídeo	40
La Escalera	43
Vida en comunidad y las primeras experiencias audiovisuales colectivas	43
La Casa de la Escalera y los Costa	44
Puertas adentro	45
Los primeros registros y vídeos experimentales	47
Registros documentales	49
Animaciones	49
Experiencias colectivas	50
Autorretratos y apariencias	50
Piezas post producidas	52
Los procesos, los circuitos, las posibilidades y el exilio	53
Minas de Arte	54
Los cambios en el campo local y la búsqueda de nuevos espacios	54
Alternativas y performáticas	56
Los amigos de mis amigos son mis amigos	58
Periódico, televisión y show!	58
La cuestión de lo femenino en el tapete	60
Sobre los vídeos, 1, 2,3, 4...	62
Minas de Arte aún sin privatizar	64
Minas de Arte: Entre el amor y el horror	66
Rosas rococó rosadas	67
Minas en juego	68
Una despedida no siempre es un adiós	69

CONCLUSIONES	72
Bibliografía citada	75
Fuentes primarias	78
Documento:	78
Entrevista	78
Obra audiovisual	78
Otras fuentes	82
Publicación en internet	82
Anexo I. Tabla Comparativa: La Escalera / Minas de Arte	83
Anexo II: Imágenes y fotogramas	85
Listado de Ilustraciones	85

INTRODUCCIÓN

Este trabajo indaga sobre las prácticas y las construcciones discursivas de las primeras producciones en vídeo realizadas por dos grupos de arte, en este caso, las llevadas a cabo por *La Escalera* entre 1987 y 1994, y las producidas por *Minas de Arte* entre 1992 y 1997, en Mendoza, Argentina.

La tecnología relativa al vídeo para consumo masivo ingresa en Argentina a mediados de la década del ochenta. Estos artistas visuales integrarán prontamente las nuevas herramientas a sus ejercicios de carácter grupal y a sus procesos de experimentación ligados al arte de acción y al arte multimedia. Para ellos, el acceso a estos equipos (*video-tape*, *video-cassette*, *video-recorder*, *video-camera*) tuvo una importancia fundacional en el desarrollo de experiencias audiovisuales que permitieron ampliar sus horizontes plásticos y sus recursos de creación.

La elección del tema propuesto tiene su origen en mi tesina de licenciatura denominada *De la Academia a la calle (2013)* en donde se revisaba la producción artística grupal y colectiva de algunos grupos de la ciudad de Mendoza desde la década del cincuenta hasta la primera mitad de la década del ochenta. En la misma se analizaban también las producciones plásticas realizadas entre el año 1980 y 1985 del grupo *La Escalera*. A partir de este trabajo, se propuso una exposición colectiva de diversos grupos que incluía obras, documentos y la recreación de acciones performáticas. También se convocó a varios de ellos a intervenir en la muestra con nuevas propuestas y a aportar documentación para el archivo institucional del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM).

La exposición *Más allá de mí* se desarrolló en marzo de 2014 en el MMAMM, y en ella se mostraron por primera vez algunos vídeos de *La Escalera* y *Minas de Arte*. En el caso de *La Escalera*, los vídeos se pasaban en *loop* en un televisor localizado en una pequeña sala, acompañado por un breve texto del artista Kardo Kosta (miembro de *La Escalera*) que se refería al contenido y contexto de las grabaciones. En el caso de *Minas de Arte*, se proyectaba un documental autobiográfico breve (12') con fragmentos de las acciones realizadas en el pasado y entrevistas recientes. Mientras se realizaba el rastreo documental previo a la muestra se hizo evidente que no existían antecedentes documentados sobre el campo videográfico específico de la ciudad de Mendoza anterior al año 1995, por lo que resultaba muy interesante tomar el tema como objeto de estudio. De allí proviene la motivación para proponer como Trabajo Final de Máster un estudio exploratorio de las primeras producciones en vídeo en este ámbito local.

Particularmente para esta investigación, la posibilidad de trabajar con el material nuevo surgido durante la muestra, sumado al recopilado para realizar este escrito, me permitía acercarme a otros aspectos no revisados en el planteamiento de mi tesis de licenciatura.

Los objetivos generales de este trabajo fueron, por lo tanto, indagar y analizar tanto las producciones videográficas de estos dos grupos, como las prácticas artísticas en las que se vieron insertas, enmarcadas en las particularidades históricas en cada caso. Entre los objetivos específicos se encontraban el de realizar un análisis crítico del material videográfico, atendiendo al aspecto discursivo que sostienen en el seno de la praxis grupal; y el de observar el modo en que ambos grupos realizaron tal apropiación tecnológica.

Una de nuestras hipótesis se apoyaba en que estos artistas encararon sus producciones videográficas de forma autónoma, con mínimo o nulo apoyo institucional. Para ellos, el vídeo ofrecía una nueva herramienta de experimentación que se integraba perfectamente a sus prácticas, les permitía documentarlas y desarrollar un nuevo formato de producciones que retroalimentaba sus procesos de trabajo.

Otra hipótesis se refiere a cómo las obras realizadas fueron también producto del contexto histórico, que influyó en la manera de trabajar, el acceso tecnológico y la circulación de la obra. Las circunstancias históricas de compresión (represión) o apertura (democracia), marcarán los recorridos generacionales de cada grupo, y tendrá un impacto en el modo de producir y mostrar lo realizado.

Si bien los vídeos realizados por los grupos *La Escalera* y de *Minas de Arte* no son los únicos producidos por artistas en Mendoza, resulta de mucho interés analizar las producciones encaradas por éstos artistas en un período de tiempo yuxtapuesto. Esto permite ver en comparación los recorridos grupales que realiza cada uno y deja en evidencia las similitudes y las diferencias en las formas de trabajo, registro y circulación de los vídeos.

Asimismo se aspira realizar un aporte documental y analítico sobre las producciones en vídeo de grupos de arte de Mendoza. De este modo, se busca efectuar una recuperación histórica de las prácticas videográficas de carácter grupal, transdisciplinar, performático, relacional y situacional e indagar sobre sus raíces en el arte local. Se busca también identificar los vínculos que existieron con circuitos y las relaciones de tensión existentes.

A través de la exploración de antecedentes llevada a cabo se observa que no existen trabajos precedentes específicos sobre el tema, por lo que este escrito se constituye en la primera investigación dedicada al estudio del *sub-campo*¹ videográfico mendocino, dentro del campo argentino. A través del mismo se pretende contribuir a los estudios existentes sobre el desarrollo del vídeo en Argentina, tomando como foco el campo local de Mendoza, señalando las tensiones y polaridades existentes entre la capital argentina (Buenos Aires) y la provincia de Mendoza.

Se proponen como instrumentos analíticos los conceptos de introvertido/extrovertido para referirnos a dos modos de producción que coexisten en las prácticas desarrolladas por los artistas en el período estudiado. Por un lado, una serie de búsquedas experimentales que se produjeron de manera *introvertida*, es decir, puertas adentro en las casas de los propios artistas y que responden a los temores heredados de un período de represión y censura. Y por otro, un tipo de acciones *extrovertidas* vinculadas con una etapa de apertura democrática, que buscaba retomar los lazos con la sociedad y encuentran en diversos espacios (públicos y privados) esta posibilidad.

El primero de estos grupos, que se originó en torno a la figura de Kardo Kosta y la comunidad artística de *La Escalera*, tuvo un número de integrantes variable y de formación heterogénea que provenía de las artes visuales, la música y el teatro. Este grupo no tuvo un nombre específico, sus miembros fueron asumiendo distintas formaciones y conformando diversos grupos con el correr del tiempo, por ello, para evitar confusiones hemos decidido bautizarlos bajo el nombre *La Escalera*. Todos ellos pertenecían a una generación de jóvenes que había sufrido las coerciones a la libertad durante el proceso militar en Argentina (1976-1983), así como las carencias y las crisis durante el período que siguió. Para ellos el arte era una forma de vida inserta en lo cotidiano y el vídeo les ofrecía una nueva herramienta de experimentación que les permitía documentar sus prácticas y desarrollar un nuevo formato de producciones que retroalimentaba sus procesos de trabajo.

Durante la década del noventa, también el grupo *Minas de Arte* incorporó el vídeo y los medios de comunicación masiva a sus prácticas, con el deseo de expandir los circuitos de circulación de sus producciones artísticas. Pertenecían a una generación que vivió su juventud en un período de incipiente y eufórica democracia, hecho que les daba una mirada más optimista, sin miedo a mostrarse y sostener una postura abiertamente crítica. Integrado por nueve artistas con

¹ A fin de evidenciar la diferencia entre el campo mendocino y el argentino hemos utilizado aquí los conceptos de campo y subcampo, pero en el desarrollo del trabajo nos referiremos al de Mendoza como campo videográfico mendocino.

formación en artes plásticas, diseño, cine, danza y vídeo, encaran un tipo de producción en donde los medios de comunicación y los medios tecnológicos cobran una relevancia fundamental a la hora de darles visibilidad y posicionamiento. La búsqueda de nuevos espacios las lleva a reformular sus estrategias de exhibición individual en favor de prácticas colectivas: los *shows plásticos*, en los cuales el vídeo se constituía como un sistema de enlace que permitía articular el proceso con la obra definitiva.

Para los artistas mencionados, la incorporación del vídeo a sus prácticas constituía un nuevo soporte para desarrollar obra monocal, experimental y transdisciplinar, que contenía significativas intuiciones y referencias sobre las posibilidades del nuevo medio. Funcionaba también como instrumento de registro, autorreconocimiento, reflexión artística, y permitía articular diversas manifestaciones y aglutinar una multiplicidad de expresiones.

Esto implica que el corpus que manejamos integra una gran diversidad de vídeos -acorde con versatilidad de sus usos-, que van del simple registro a la obra post-producida, que reconocen múltiples citas y referencias al cine, la televisión y las artes visuales. Este hecho, sumado a la inevitable obsolescencia tecnológica, nos enfrenta con una materia prima fragmentada de la cual, en ocasiones, sólo disponemos de algunas piezas y muy pocas veces del material completo o concluido.

El recorte temporal, que contempla la década comprendida entre los años 1987 y 1997, está dado por la cronología de los vídeos -casi contemporáneos- de ambos grupos, cuyas exploraciones traslucen los sucesos que marcaron a estas generaciones a nivel político, social y tecnológico. En el caso de los registros audiovisuales de *La Escalera* hay muy pocas fechas exactas, pero todos ellos fueron realizados entre el año 1987 y 1994 aproximadamente. En el caso de *Minas de Arte*, fechados con bastante exactitud, los vídeos que poseemos han sido realizados a partir del año 1992 y hasta el año 1995.

El corpus de obras analizado comprende veinticuatro piezas para *La Escalera*, de metraje variable que comprende fragmentos de algunos segundos hasta varios minutos de duración, y de los cuales la mayoría están inconclusos (o sin principio ni final), sin editar o con ínfima edición. Para el caso de *Minas de Arte* sólo poseemos cinco vídeos que funcionan para ejemplificar el tipo de producciones que realizaron: cortos ficcionales, registros de performance y registros de *backstage*. Desarrollamos con más amplitud su taxonomía en la segunda parte del escrito.

Las dificultades a la hora de abordar este material devienen, como se mencionó antes, de su fragmentariedad. En el caso de *La Escalera* se trata de piezas de algunos segundos o minutos de duración, puestas unas a continuación de las otras, que se presentan como historias abiertas, es decir, que no presentan -salvo excepciones- una estructura discursiva y lineal cerrada. En muchas de ellas tampoco contamos con información sobre su situación contextual, es decir, el entorno en que se creó o para el cual fue pensado. Para ambos casos, pero especialmente en los vídeos de *Minas de Arte*, la fragmentariedad está dada por el escaso material del que disponemos ya que se tuvo acceso sólo a una parte de la totalidad de los vídeos realizados por el grupo y esto limita las posibilidades de análisis. Otro elemento más que se agrega al carácter fragmentario de los videos de *La Escalera* y *Minas de Arte*, lo constituye su naturaleza “experimental” en el sentido estricto de la palabra: se trata de pruebas y experimentaciones con las posibilidades que ofrece el medio.

El segundo obstáculo que se presenta es la accesibilidad a estos materiales, que se encuentra condicionada por diversos factores. En primer lugar, que el material realizado en video-cassette resulta tecnológicamente obsoleto en la actualidad. En nuestro caso el material consultado se compone de vídeos pasados de formato VHS a formato DVD, y de allí a formatos digitales como *avi* o *mp4* colgados en plataformas como *YouTube* o enviados por correo electrónico, con la consecuente pérdida de calidad y segundos de filmación. Otra dificultad reside en la imposibilidad de manipular en forma directa la materia prima por la distancia geográfica, debiendo depender, por consiguiente, del material facilitado por quienes poseen el resguardo en sus archivos personales.

En cuanto a la metodología empleada, queremos señalar que existía una labor previa de consulta de archivos personales e institucionales, así también como algunas entrevistas realizadas con los miembros de *La Escalera* y *Minas de Arte*. Sin embargo, destacamos que todo lo referido a la producción videográfica fue rastreado y consultado para realizar esta investigación específicamente. Con el mismo objetivo se realizaron entrevistas semiestructuradas, que fueron concretadas por diversos medios: correo electrónico, *Messenger*, *WhatsApp* y *Skype*, dependiendo de la necesidad y las posibilidades del entrevistado. Esto permitió el acceso a registros fotográficos y de vídeo de los archivos personales de los artistas, además de a sus valiosos testimonios individuales y grupales que se constituyeron en documentos imprescindibles para la realización de este estudio.

Los aportes que realiza el presente escrito al estado del arte son diversos. Por un lado, se constituye en la primera investigación orientada a estudiar la producción videográfica de *La*

Escalera y Minas de Arte, y a proponer una sistematización taxonómica de sus vídeos. Por otro lado, es el primer trabajo dirigido a rescatar no sólo las producciones videográficas mendocinas anteriores al año 2000, sino también la memoria oral de estos grupos, contribuyendo, de este modo, a ampliar la discusión abierta por otros estudios en el campo videográfico argentino.

La presentación de los resultados de esta investigación se ha estructurado, en este texto, en dos partes. En la primera se presenta un apartado de antecedentes del campo videográfico, a nivel global y a nivel local -en Argentina-, donde se examina brevemente la historia del desarrollo tecnológico del vídeo como dispositivo y las relaciones que éste irá trazando con el arte. Asimismo se observan las relaciones con el cine, la televisión y los medios de comunicación en los discursos de apropiación tecnológica que se hace del vídeo a nivel nacional. Esto nos permite acercarnos y comprender mejor nuestro objeto de estudio y servirá como base al segundo apartado, donde se retoman los discursos construidos en torno al vídeo y se establecen las herramientas conceptuales como puntos de partida para su desarrollo.

La segunda parte está dedicada a la exposición descriptiva y analítica de los vídeos de *La Escalera*, y *Minas de Arte*. En ella se detalla el tipo de experiencias audiovisuales y se ofrece una clasificación para los vídeos experimentales realizados en relación con algunos de los discursos existentes en torno a la videocreación, enmarcados en unas coordenadas históricas y geográficas específicas que le dan singularidad y sentido.

Finalmente en las conclusiones se retoman los aspectos más relevantes tratados en el escrito, y se señalan las diferencias y similitudes existentes entre las diversas prácticas, producciones y circuitos que recorren los grupos.

PRIMERA PARTE

Estado de la cuestión

En esta primera parte del escrito empezaremos por referirnos a los antecedentes del tema propuesto: los discursos pioneros en torno al vídeo. Para ello ponemos en relación la historia tecnológica del dispositivo con los diferentes lenguajes que diversificaron su uso.

Planteadas estas consideraciones globales, se ofrece una reflexión sobre los antecedentes del tema en el campo local, en donde se analiza lo investigado en Argentina y se señalan las lagunas en el estado de la cuestión.

Como es comprensible, los usos y discursos presentan matices propios según la geografía o trayecto histórico de cada región o ciudad, motivo por el cuál se revisarán brevemente los antecedentes del vídeo en Argentina. Dada la amplitud y diversidad del tema, este recorrido será realizado a partir de algunos hitos destacados por su constante presencia en la bibliografía sobre videocreación nacional, en donde la ciudad porteña de Buenos Aires domina la escena.

Vídeo y arte. Discursos en torno al vídeo

Con el objetivo de acercarnos a nuestro objeto de estudio resulta provechoso aludir a ciertos discursos fundacionales en torno a la apropiación tecnológica del dispositivo vídeo generados a partir del contacto con campos diversos entre los que se encuentran el arte de vanguardia, el cine experimental, la televisión y los medios de comunicación. Es también importante subrayar que las construcciones que aquí se mencionan son generalizaciones de acontecimientos surgidos en ámbitos específicos de EE.UU. y Europa pero que han sido señaladas por la historiografía americana y europea (que a su vez, muchas veces, se apoya en fuentes norteamericanas) como sucesos que han marcado la historia del vídeo. Haciendo esta salvedad, creemos que es útil partir de referentes instituidos, que funcionen como ejes, desde los cuales poder pensar en nuestro tema.

Antes de empezar con esta construcción, es importante hacer constar que, aunque el dispositivo aparece en la década del setenta, se reconoce que las obras consideradas “videográficas” empiezan mucho antes (Garavelli, 2010:27). El interés por indagar sobre la imagen en movimiento y sus posibilidades visuales, discursivas y técnicas ya habían surgido con el cine vinculado a las vanguardias históricas a principios del SXX. Tanto el cine experimental como las vanguardias artísticas buscaban una ruptura con las tradiciones canónicas de la narración lineal y del arte como representación. Así aparecen, por citar un caso, figuras como la de Vertov, quien toma motivos de la realidad y hace visible la materialidad del cine y -por lo tanto-, la reflexión sobre los medios intervinientes (Vertov, 1993: 30-36). De modo análogo a la postura que asumirá más tarde el videoarte frente a la televisión, el cine experimental se presentó como una alternativa al circuito comercial, con producciones independientes y de circulación limitada, motivo por el cual tuvo más libertad en su desarrollo narrativo.

Para el campo específico que nos ocupa, el origen tecnológico del vídeo se ha situado junto al de la televisión, ya que la técnica de registro en vídeo tuvo un desarrollo paralelo al de este dispositivo. Sin embargo, cuando el *video-cassette* entró en el mercado de consumo masivo en la década del setenta, la televisión era un objeto inserto en la dinámica cotidiana hacía tiempo, aspecto que venía determinado por su instrumentalización política y comercial (Bonet, 2010:92)². Esto hizo que la televisión se convirtiera en un antecedente fundamental para las experiencias videográficas pre-vídeo, a partir de la cual se exploraron sus posibilidades creativas como medio, como dispositivo y como objeto. En esta primera época apareció también la utilización del aparato de televisión como objeto escultórico y la realización de ambientaciones o instalaciones que implicaban, en ocasiones, el uso de circuitos cerrados de televisión, hasta el momento sólo utilizados con fines de vigilancia o educativos. No es casual que estas obras hayan sido desarrolladas por artistas identificados con el grupo *Fluxus* (como el caso de Nam June Paik o Wolf Vostell) o dentro de su influjo. Este movimiento internacional estaba imbuido en el espíritu Dadá y trataba de rescatar su actitud radical:

No se trataba de un grupo o movimiento homogéneo sino más bien de una reunión de artistas que trabajaban individual y separadamente, pero entre los cuales había cierta coordinación y unas cuantas ideas o actitudes

²Las fechas varían según el país, en USA, el aparato de televisión estaba disponible desde 1953 para consumo privado, paralelamente aparecen las primeras empresas de TV estatal, privada y por cable (Dols Rusiñol, 2010:60); mientras que el *video-cassette* en la década del sesenta. En Mendoza, los primeros televisores ingresan en la década del sesenta, mientras que los primeros *video-cassette* de uso doméstico ingresan a mediados de los ochenta.

comunes: la reacción contra el sistema artístico como núcleo especializado, el escepticismo sarcástico y distante, la defensa de la heterodoxia y la heterogeneidad. (Bonet, 2010:99)

De las modalidades que ofrecía la televisión por aquellos años: la transmisión en directo por un lado, y la programación previamente filmada (como publicidad, programas, teleseries, etc.) por otro³, muchos artistas se inclinaron por el uso de la modalidad en directo para la transmisión de *happenings* o la utilización de circuitos cerrados en obras multimedia. A diferencia de la modalidad filmada, el directo ofrecía la inmediatez: la posibilidad de ver en tiempo real aquello que se producía. En el desarrollo de estos actos, los artistas incorporaron el azar y las cámaras buscaron captar la acción de los *performers* en el desarrollo de sus propuestas.

En paralelo a estas experiencias, a partir de los cruces entre el cine experimental y el documental, hacía su aparición el *Cine directo* que se proponía “tomar la vida por sorpresa” como forma de acercarse a la realidad. Sus búsquedas también dan lugar al azar, a la improvisación y a lo espontáneo, los personajes son captados en su “contexto natural” o puestos en situación pero sin constricciones, la cámara se adapta a los movimientos de los sujetos y se prefiere el sonido en directo por sobre el doblaje (Ortega, 2008:17-19).

Otro hito fundamental en el campo de la videografía se produjo en 1968 cuando Sony lanzó la *portapack* al mercado, que se constituía en la primera cámara de mano liviana alimentada por batería que utilizaba una unidad separada para grabar en VTR⁴. Para muchos, esto significó una verdadera alternativa que permitía producir un contenido diferente al ofrecido por las cadenas de TV y también condujo a un ininterrumpido desarrollo de sistemas de grabación y equipos de vídeo para el consumo masivo que se mantendría activo hasta la década del noventa⁵. En opinión de

³ Antes de que apareciera en el mercado la cinta de videocassette, existía la posibilidad de grabar desde la pantalla en film de 16mm, lo que se conoce como kine-recording (Bonet, 2010:97)

⁴ (VTR) video-tape-recorder, aunque esta tecnología existía desde la década anterior. En 1956 la Compañía estadounidense Ampex fabrica los primeros video-tape-recorder o magnetoscopios que alcanzaron cierto éxito comercial. No obstante su imagen en blanco y negro ofrecía baja calidad, su cinta contaba con hasta cinco horas de grabación (Dols Rusiñol, 2010: 59-62)

⁵ La aparición del portapack dio inicio a una fuerte competencia tecnológica de productos para el consumo masivo. Los distintos sistemas y formatos lucharán por imponerse en el mercado y muy pocos lo lograrán. En el año 1972 aparece un sistema de *video-cassette-recorder* de mayor calidad destinado al consumo profesional, se trata del U-MATIC de Sony de ¾ de pulgada (de mayor tamaño que otros estándares), con una duración de entre 22 y 75 minutos. Ello posibilitó la grabación de programas de televisión fuera de estudio, mediante una cámara y magnetoscopio portátiles. Sus usos también se trasladaron a la enseñanza, ya que muchos centros comenzaron a ser equipados con estas tecnologías a un coste razonable. Aunque fue recién a partir de 1975 con el Betamax de Sony y en 1976 con el VHS de JVC cuando el *video-cassette* se popularizó para el consumo privado. Si bien los dos constituyeron un sistema de grabación reutilizable y económico, el Betamax tenía mejor resolución y mejor calidad de sonido (herencia del U-

Bonet y numerosos autores, la aparición del portapack conjugado con las búsquedas de las vanguardias artísticas, determinó el surgimiento del videoarte como tal. El trabajo inaugural de esta tendencia estuvo representado por la mítica figura de Nam June Paik, quien proyectó el primer videoarte titulado *Saturday Night Letter* en el *Cafe au go-go*, en 1965. La obra era el resultado de su grabación del mismo día, en donde registraba la visita del Papa a Nueva York desde un taxi (2010:68).

Para definir su especificidad el videoarte negó las relaciones con otros lenguajes y se lanzó a la búsqueda de una identidad propia. Ello condujo a que las primeras experiencias en esta línea se decantaran por el purismo técnico, como los videografismos y las abstracciones electrónicas; o bien se orientaran a la autodocumentación del arte de acción, la performance y el *body art*. El vídeo se adaptó rápidamente a los espacios de circulación artística y los vídeo-artistas comenzaron a realizar sus primeras exposiciones y vender sus primeras obras, lo que supone la consagración de un nuevo discurso entorno a la apropiación tecnológica del vídeo (Bonet, 2010:124; Valentini, 1998:83-174).

En 1970, el crítico de cine Gene Youngblood publica su libro *Expanded cinema* en donde afirmaba la independencia del vídeo "*VT is not TV*" (Vídeo tape no es televisión). Tal afirmación aludía a la confusión que existía en el momento entre ambos medios, pero también estaba relacionada con el hecho de que la televisión había sido otro espacio utilizado por los artistas para sus primeras experiencias pre-videográficas. En su libro no sólo se dedicaba a liberar al vídeo del rol subsidiario que se le había atribuido⁶, sino que describía varias formas de cine que incluían a la holografía, los efectos especiales y los ambientes multimedia, entre otros. Desde una perspectiva optimista,

MATIC), mientras que el VHS ofrecía una cinta de dos horas frente la de una hora del Beta. (Dols Rusiñol, 2010: 68-87; Bonet, 2010:96-98)

Durante las décadas del ochenta y noventa, el VHS y Betamax fueron los competidores más fuertes en un mercado que incluía a muchos otros con cinta de ½ pulgada. Con el correr de los años se fueron ofreciendo mejoras tecnológicas, y si bien VHS parecía haber conseguido cierta primacía en el uso doméstico, la mayor calidad de Betamax era preferida para usos profesionales o semi-profesionales. Frente a ello, en la década del ochenta Sony desarrolló el sistema BETACAM, que superaba ampliamente a su antecesor en calidad, hecho que le permitió consolidarse en el mercado profesional. Es importante resaltar que con la popularización del *video-cassette* y la accesibilidad de su coste, comenzaron a proliferar estos aparatos para uso doméstico o amateur, aunque estos usos ya existían con cámaras cinematográficas de film de 16 mm. En comparación con *el film*, el vídeo tenía menor calidad, pero al ser regrabable permitía reutilizar la cinta. (Cheshire, 1986: 49-53, 62-80)

⁶ Eugeni Bonet señala que en el mercado incipiente del vídeo, su empleo estaba subordinado a la televisión y al cine comercial como mero medio de transmisión: era un "producto enlatado" (2010: 142-143). Los usos que se proponían para estos nuevos dispositivos consistían en la factibilidad de grabar la programación que ofrecía la TV en aquel momento, y alquilar o adquirir vídeos ya grabados por empresas comerciales. Esta última posibilidad contemplaba tanto películas, programas de televisión y material pedagógico, como cursos audiovisuales de cualquier tipo. También los realizadores de cine consideraban al vídeo como un arte menor en comparación al film, pues la imagen electrónica de las primeras épocas ofrecía una calidad mucho menor, y lo realizado en vídeo era mirado como un trabajo primitivo y tosco (Viola, 1998:200).

consideraba que el arte de los nuevos medios ofrecía una nueva vía de conectar el arte y la vida (Bonet, 2010:89).

Otro teórico importante de este momento fue Marshall McLuhan quien con su libro *Understanding Media* se convirtió en otra fuente fundamental al entender los medios como extensiones sensoriales del ser humano. La radio, la televisión, el periódico o cualquier medio, son herramientas formadas por el hombre para extender sus habilidades humanas y, al mismo tiempo, el hombre es formado por éstas. Así pone el foco en las características propias del medio entendiendo que por sí mismo tiene un efecto social y crea un ambiente, ya que “el medio es el mensaje”. En sus escritos otorgó al artista un rol fundamental: es una antena que capta los estímulos ya que “son siempre los primeros en descubrir cómo capacitar un medio para que emplee o libere la energía de otro” y por lo tanto “resulta indispensable en el modelado, análisis y comprensión de la vida de las formas y estructuras creadas por la tecnología eléctrica” (McLuhan, 1996: 64-86). Es razonable que el interés que demostró por las prácticas de los artistas, tuvieron un *feedback* por parte de los artistas de los nuevos medios quienes tomaron a McLuhan como gurú.

Siguiendo esta línea de diálogo con las teorías de la comunicación, el vídeo se convertía en una herramienta valiosa como medio de comunicación de masas y, por lo tanto, podía asumir una dimensión política muy significativa: convertirse en un medio de uso colectivo en donde “podrían articularse los voces de los que no tenían voz” (Rosler, 1990: 32). Con la aparición del movimiento contracultural, el videoarte es criticado por quienes consideran que el vídeo es un medio masivo y que encerrarlo en un circuito limitado era ir contra su propia naturaleza. Aparecen así los primeros grupos de contrainformación que se sirven de sus posibilidades y lo utilizan como herramienta subversiva para oponerse al discurso monopólico y manipulador de la televisión comercial (Valentini, 1998: 151-158). Bajo este influjo, en EE.UU. y determinados países de Europa, algunos artistas comienzan a aprovechar los recién creados Departamentos de Experimentación⁷ con vídeo, y comienzan a aparecer los primeros grupos contrainformativos como *Videofreex* o *Guerrilla tapes* que gestionaban sus programaciones en canales de acceso libre⁸. Estas nuevas vías no sólo sirvieron para la difusión de los nuevos lenguajes del arte

⁷ Como los conformados en Estados Unidos en los setenta, algunos de ellos ganaron cierta autonomía, incorporando equipamiento y personal propio, es el caso de las NCET (National Center for Experiments in Television) y ATN (Artist Television Network) (Bonet, 2010: 153-156).

⁸ En Estados Unidos, desde la década del cincuenta, existían cadenas estatales -con un discurso unidireccional y hegemónico-, cadenas privadas -que seguían lineamientos comerciales- y la televisión por cable que se había ido

tecnológico y del vídeo, sino que muchas veces desarrollaron una valiosa tarea pedagógica de enseñanza sobre el funcionamiento de los propios medios (Valentini, 2008: 131-158; Bonet, 2010:127-130).

La otra vía de desarrollo en relación con las teorías de la comunicación, será el informativo, su poder como herramienta educativa con la potencialidad de convertirse en una fuente casi ilimitada de conocimiento que llegaría a lugares distantes y diversos en forma de cursos, seminarios, documentales, etc. Aunque algunas instituciones culturales y educativas incorporaron equipamiento de vídeo, no sólo para servirse de él como mero recipiente de contenidos sino también para realizar un aprendizaje en el uso de los medios, este discurso utópico vería sus limitaciones y dificultades técnicas de distribución con el paso de los años.

Para mediados de los ochenta, muchos artistas activistas habían sido expulsados o fagocitados por los circuitos de la televisión comercial, y otros comenzaron a trabajar en un nuevo rubro de la TV comercial: los *videoclips*. La estética del *videoclip* había tomado elementos de la publicidad, como el impacto, la identificación del usuario y la sensualidad. Estos recursos, explotados por los publicistas, fueron retomados con un nuevo giro por los artistas, que marcaron una fuerte tendencia en la cultura del consumo de masas de los noventa.

También en estas décadas, debido a las mejoras en la calidad de los equipos de vídeo y la considerable reducción de su coste económico, muchos artistas se inclinaron por la utilización de dispositivos de uso doméstico, lo que tuvo como resultado un aumento y diversificación de las producciones. Aunque el vídeo se siguió utilizando hasta fines de los noventa, los vertiginosos cambios en la tecnología enseguida comenzaron a marcar su futura obsolescencia.

En el caso de los grupos de nuestro estudio: *La Escalera y Minas de Arte*, es valioso señalar que la apropiación de las tecnologías del vídeo se producirá a fines de la década del ochenta e irá en aumento durante la década del noventa. Los equipos a los que acceden son de consumo doméstico, videocámaras de uso semiprofesional y VHS, que incorporan a sus prácticas artísticas junto a otros medios como la fotografía, el fax, la televisión, etc. De modo análogo a lo visto, la relación con distintos lenguajes provenientes de las artes visuales, el cine, la televisión, los nuevos medios y los medios de comunicación tienen su correlato discursivo en las prácticas de los grupos de Mendoza, que incluyen la autodocumentación de sus acciones y registro de sus obras, la utilización de la televisión como objeto y las relaciones entre vídeo y medios de comunicación.

afianzando ofreciendo programación para públicos específicos (cine, deportes, etc). A modo de regulación, el estado obligaba a la TV por cable a ofrecer canales de libre acceso (Bonet, 2010: 127-132)

Ya que la naturaleza del vídeo -aún antes de la aparición del *video-cassette*- se ha entendido como una experimentación plástica (formal, conceptual y procesal) de la imagen en movimiento que va más allá del soporte, también es posible distinguir una etapa pre-vídeo en Mendoza que incluye *happenings* televisados, multimedia que amplía los límites del arte y donde la televisión funciona como un medio de enseñanza de los medios, del arte de los medios y del propio arte, entre otros aspectos.

Cartografías incompletas. El campo videográfico argentino

Trazado el esquema general sobre los discursos en torno a la videocreación⁹, nos proponemos ocuparnos del desarrollo de la tradición videográfica argentina en la cual se inserta nuestro objeto de estudio sobre los discursos pioneros del vídeo en Mendoza. Para empezar a hablar del tema es necesario manifestar que no existe referencia alguna, dentro de la literatura específica argentina, al campo videográfico y a las producciones en vídeo realizadas en Mendoza para el periodo de tiempo que nos ocupa.

Es decir que el punto de partida de esta investigación es una gran laguna ya que, hasta la fecha, no existen estudios referidos a los comienzos del vídeo en Mendoza. Esto se debe, por un lado, a que la formación de archivos institucionales públicos y privados sobre arte es relativamente precaria y tradicionalmente ha respondido al interés particular de algún funcionario u organización sin fines de lucro. Por otro lado, existe en la provincia una fuerte tradición ligada a las Bellas Artes y los soportes clásicos, que no ha dejado muchos espacios a las producciones divergentes. Por el mismo motivo tampoco ha existido una política de fomento o de resguardo de las producciones en soporte de vídeo previo al año 1990, momento en que se crea la *Escuela Regional de Cine y Vídeo* de Mendoza y se comienza a formar un archivo de material fílmico y de vídeo. Teniendo en cuenta estas carencias, se ha tomado como estado de la cuestión el análisis de los discursos sobre el vídeo en términos globales, los estudios sobre el campo videográfico en Argentina y las publicaciones sobre arte contemporáneo mendocino, de los cuales se basa esta investigación.

⁹ De modo análogo y emulando a una tradición historiográfica argentina arraigada para el campo de la videografía, se decidió hacer referencia a los discursos internacionales sobre el vídeo de creación.

En el caso de Mendoza, los orígenes de una tradición videográfica se han construido a partir de la consulta de fuentes diversas: libros, artículos académicos, tesis de maestría y de licenciatura inéditas; catálogos de exposiciones¹⁰; documentos personales de archivos privados, personales o institucionales y entrevistas. Un referente importante para este recorrido lo constituye la revisión histórica realizada por Roxana Jorajuria y Mariano Fiore en el libro *C/temp, arte contemporáneo mendocino* (Quiroga (ed.), 2008) que se extiende desde la década del cincuenta hasta el año 2008. En esta publicación se hace referencia a algunos hitos del arte tecnológico en la provincia, como la construcción de la escultura monumental multimedia *Torre de América*, y la trayectoria de referentes en el arte multimedia y de los nuevos medios como Marcelo Santangelo y Filomena Moyano; también hace alusión a la producción artística individual de Kardo Kosta (miembro de *La Escalera*) y a la grupal de *Minas de Arte*. Su gran aporte reside en haberse convertido en la primera publicación que ofrece un panorama general sobre el arte contemporáneo de Mendoza, y desde allí ofrece un marco contextual en donde situar las producciones. Sin embargo, no presenta un análisis exhaustivo ni interpretativo sobre las producciones en soporte vídeo y está ausente cualquier referencia al campo videográfico o a la videocreación. Como adelantábamos en la introducción, con respecto a los vídeos realizados por *La Escalera* y *Minas de Arte*, nuestro trabajo se constituye en el primer estudio que propone un análisis y una sistematización de sus producciones.

Para el caso de los estudios en el campo videográfico argentino, estos están representados principalmente por figuras que se constituyen como referentes no sólo por haber sido pioneros en el campo, sino por haber participado activamente del mismo. En las décadas del ochenta y del noventa, los nombres de Graciela Taquini (desde el Centro Cultural General San Martín); Laura Buccellato y Carlos Trilnick (desde el Instituto de Cooperación Internacional de la Embajada de España); Rodrigo Alonso (en la Universidad de Buenos Aires) y Jorge La Ferla (desde el Centro Cultural Ricardo Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires), aparecen asociados a la trayectoria de instituciones que se volcaron al fomento, debate y estudio de las producciones en vídeo del circuito de Buenos Aires, e institucionalizaron junto con él, su propia autoridad como referentes.

¹⁰ Libros: Benchimol, Santangelo y Quesada (1996); Quiroga (2008); Quiroga (2012). Artículos académicos: Encinas (2016, en prensa). Tesis de maestría: Forcada (2004) y tesis de licenciatura: Molina Colomer (2003); Crescentino (2013). Catálogos de exposiciones: Cereceda (2013); Museo Municipal de Arte Moderno (2014); Quiroga (2013); etc.

Asimismo, su sentido de pertenencia a un campo compartido, trazó una red de autorreferencialidad¹¹ que se ampliará a fines de la década del noventa. Es indudable que el trabajo realizado por estos autores tiene gran mérito, ya que además del mencionado fomento al vídeo, se preocuparon por reflexionar y teorizar sobre las raíces de una tradición del vídeo en Argentina que localizan, principalmente, en dos instituciones y en dos personalidades paradigmáticas de la década del sesenta y setenta: el Instituto Torcuato Di Tella, dirigido por Jorge Romero Brest; y el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), dirigido por Jorge Glusberg, respectivamente.

También citamos aquí como referencia de nuestro escrito la tesis doctoral de la investigadora argentina Clara Garavelli quien realiza un estudio sobre la producción de vídeos digitales argentinos durante la década del 2000-2010, defendida en la Universidad Autónoma de Madrid en el año 2012. Si bien el corpus de su análisis se desmarca de nuestro recorte temporal, su indagación referida a las problemáticas terminológicas asociadas al vídeo, así como el recorrido histórico e historiográfico sobre el campo videográfico en Argentina han servido como guía para nuestra propuesta. Tras su análisis coincide en señalar, junto con otros autores argentinos, las dificultades a la hora de reconstruir una tradición más inclusiva de la videografía. Entre ellas aparecen cuestiones tales como la dispersión del material bibliográfico y la insuficiente producción crítica sobre las producciones en vídeo en el país (Garavelli, 2012: 53).

Garavelli indica también que a partir de las actividades que encauzan estos pioneros del campo que hemos mencionado, surgirán las primeras publicaciones sobre vídeo, muchas veces financiadas por los propios autores, las primeras muestras comisariadas y un intento comprometido de investigación sobre el campo videográfico (Garavelli, 2012: 53).

En relación a esta investigación, es importante señalar que tanto el recorrido que realiza Garavelli como el corpus de obras que analiza, se desenvuelven en una escena específica que comprende el circuito conformado por las ciudades de Buenos Aires, Rosario, Salta, Tucumán y Córdoba. Nuevamente, en esta cartografía “nacional” y en su análisis del “campo videográfico argentino”, la provincia de Mendoza está ausente.

¹¹ Sólo por citar algunos ejemplos podemos mencionar que existen numerosas publicaciones en donde Carlos Alonso y Graciela Taquini ofrecen panoramas conjuntos de la videografía argentina: Baigorri, Laura (ed.) (2008); Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela (2000); Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela (2006); La Ferla, Jorge (2008). En el caso de las ediciones coordinadas por Jorge La Ferla, aparecen artículos de Graciela Taquini y muchos más de Rodrigo Alonso: La Ferla, Jorge (2000); La Ferla, Jorge (1998), La Ferla, Jorge (1997). Rodrigo Alonso ha escrito sobre Graciela Taquini: La Ferla, Jorge (2000); Alonso, Rodrigo (2005); y sobre Carlos Trilnick: La Ferla, Jorge (2000); Alonso, Rodrigo (2005). Estas son solo algunas publicaciones, aunque podrían nombrarse muchas más.

A continuación se presentan los antecedentes de nuestro objeto de estudio en la tradición videográfica argentina. Las referencias bibliográficas principales para realizar este recorrido provienen nuevamente de Carlos Alonso, Graciela Taquini y Jorge La Ferla. Taquini, calificada por Alonso como la primera comisaria de videoarte de Argentina, señala que se pueden distinguir distintas etapas en el desenvolvimiento del uso del vídeo en el campo videográfico argentino. La primera, o prehistoria, está configurada por lo realizado por las vanguardias artísticas y el cine experimental, mientras que la protohistoria contemplaría el comienzo de las experiencias con la televisión y el arte de los medios. Finalmente la etapa histórica del vídeo propiamente dicha, que se inaugura con la primera pieza de videoarte (conservada) realizada por Margarita Paksa (2008: 25-48). Para trazar los antecedentes de nuestro objeto nos situamos en la etapa Protohistórica que se remonta a fines de la década del cincuenta.

Algunos hitos de la videografía en Argentina

Al referirse al campo artístico de Buenos Aires a comienzos de la década del sesenta, Andrea Giunta analiza la presencia y asimilación de un discurso internacionalista que estimuló “la idea de una necesaria actualización y sincronización cultural” y que confió en un cercano “momento de reconocimiento del arte argentino que permitiría hacer de Buenos Aires un centro internacional del arte”. A través de diversas estrategias articuladas desde el aparato estatal y el privado (como la exhibición en el país de importantes muestras internacionales; los invitados y los premios internacionales; el envío de artistas y exposiciones argentinas al exterior) se concretaron numerosas acciones que tuvieron como objetivo afianzar el posicionamiento del país a nivel internacional (Giunta, 2001:284-294).

El instituto Torcuato Di Tella fue el representante por antonomasia de la sincronización con los movimientos artísticos internacionales, y acorde a ello, fue el primero en incorporar las tecnologías audiovisuales más avanzadas. Este espacio se consagró como lugar de cruces, experimentación y fricciones de la vanguardia argentina desde 1958 hasta 1968, y posibilitó el ingreso de las últimas tendencias artísticas al país tales como el arte *pop*, los *happenings*, el arte de los medios de comunicación, el vídeo-arte, la música aleatoria y concreta, entre muchas otras. Su rol fue fundamental en la legitimación del uso de los nuevos medios en la escena artística, ya que creó el Centro de Experimentación Audiovisual (CEAV) dirigido por Roberto Villanueva,

además del reconocido Centro de Artes Visuales (CEAV) dirigido por Romero Brest y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) dirigido por Alberto Ginastera (Longoni, Mestman, 1973:43).

A nivel internacional los sesenta fueron una década signada por la desmaterialización de la obra de arte y el interés de fundir el arte con la vida. Hubo una necesidad de barrer fronteras y modificar las relaciones establecidas entre artistas y público, situación que se plasmó en la realización de experiencias que conllevaban la interacción o activación de la obra por parte del espectador. A través del arte se estimuló la participación y la actitud crítico-reflexiva.

Con estas búsquedas se dio inicio a los primeros “actos videográficos (...) con el uso de los dispositivos de la televisión¹², madre nutricia de la vídeo creación” (Taquini, 2008:28). Los *happenings*, las instalaciones y las ambientaciones fueron integrando gradualmente los dispositivos tecnológicos propuestos por el arte de los medios. Muchos fueron los artistas que trabajaron bajo estos formatos en el Instituto Di Tella, por lo que aquí sólo mencionaremos las producciones más icónicas que incorporaron, por primera vez, la imagen electrónica televisiva.

En 1965, apareció *La Menesunda*, ideada por Raúl Santantonín y Marta Minujin¹³ con la colaboración de otros artistas. La misma se conformó como una instalación-recorrido en donde el público atravesaba diversas situaciones y ambientaciones. Uno de estos espacios presentaba un circuito cerrado de televisión y, en simultáneo, televisores que mostraban la programación televisiva, de manera que los visitantes “pasaban a formar parte del flujo audiovisual de los medios de comunicación” (Alonso, 2008:16).

Las teorías de McLuhan y Barthes sobre la comunicación, donde los medios masivos tienen un rol fundamental en la transformación del mundo y la forma en que lo percibimos, eran bien conocidas por los artistas del Di Tella. En 1967 David Lamelas (otro artista formado en esta institución), realizó la obra *Situación de Tiempo*, en donde planteaba una “forma inédita de abordar las imágenes y sonidos” a partir de la instalación de diecisiete televisores encendidos sin transmisión, que iluminaban con la luz de sus pantallas y hacían vibrar el espacio con la emisión del ruido electrónico (Alonso, 2008:16-19).

¹² La televisión masiva en B/N aparece en Buenos Aires en 1951. Recién en 1978 llegará la TV en color al país con el sistema PAL-N para transmitir el controvertido Mundial de Fútbol Argentina '78, y recién en los '80 comienza la TV por cable. (Taquini, 2008:33)

¹³ Ya en 1964, Minujin había desarrollado un *happening* en vivo a través de Canal 7 de Buenos Aires. (Alonso, 2008:16)

Siguiendo estos lineamientos teóricos, Marta Minujin produjo en 1966 la ambientación tecnológica *Simultaneidad en Simultaneidad*, junto a Allan Kaprow (Nueva York) y Wolf Vostell (Berlín). La acción era compleja y contaba con varias etapas a través de las cuales los tres artistas debían realizar acciones el mismo día y horario con algunos invitados desde sus respectivas ciudades, y ellas se transmitían por radio y televisión a través de las que se generaba la ilusión de simultaneidad. Finalmente, sólo Minujin cumplió con su parte, mientras que Vostell y Kaprow no completaron el plan pautado (Alonso, 2008:17).

Para fines de la década, la crisis económica y las coerciones represivas fueron cada vez más fuertes. Se produjeron acontecimientos que repercutieron en el Di Tella y las instituciones culturales de la época, que sufrieron la censura y la persecución¹⁴. El acercamiento del arte a la vida tuvo también como efecto la fusión del arte y la política. En este sentido, se produjo una obra colectiva acorde a la nueva estética en donde el uso de medios de información masiva tenía una importancia preponderante en la construcción de significado y en el impacto de su recepción.

En el año 1968 se produjo *Tucumán arde*, una acción que realizó una fuerte denuncia por la situación económica y política que afectaba a esta provincia. La misma se originó como resultado del compromiso político de varios artistas e intelectuales en repudio a la expropiación y el expolio de tierras a pequeños productores azucareros por parte de un reducido sector de la industria que buscaba beneficios económicos monopólicos. Longoni y Mestman proponen entender esta obra colectiva como el corolario de un itinerario que tuvo su punto de partida en el Instituto Di Tella, cuando “un sector de la vanguardia artística se vincul[ó] con la izquierda revolucionaria” y a partir de acciones políticas se produjo una ruptura con las instituciones artísticas. El recorrido que realizan ambos autores comienza por rescatar las acciones de alto voltaje militante que se realizaron en el Di Tella en el último año de su existencia (1968), paralelo al impacto destructivo de la dictadura militar de Onganía (1960-1970) sobre el ámbito cultural (Longoni y Mestman, 2010:15).

La acción *Tucumán arde* constó de varias etapas y numerosos participantes provenientes de Rosario, Santa Fe y Buenos Aires, entre los que se contaron artistas, periodistas, sociólogos, fotógrafos, entre otros. Lo más interesante de esta acción, fue que los artistas aprovecharon su experiencia en el arte de los medios para llevar a cabo una estrategia sobreinformativa y contrainformativa en donde se buscó dejar en evidencia las contradicciones entre la

¹⁴ La persecución de intelectuales y estudiantes, la censura de exposiciones, el cierre de facultades, la desaparición de opositores políticos, las primeras cesantías de docentes universitarios, por citar a modo de ejemplo.

información oficial -que enmascaraba sus acciones bajo un discurso de desarrollo industrial y la modernización-, y la realidad tucumana, donde la pobreza e injusticia eran moneda corriente. La primera etapa, consistió en viajar a Tucumán para recopilar información oficial y presentar el proyecto de muestra informativa, de modo que los artistas pudieran hacerse conocidos sin levantar sospechas. Mientras tanto, se realizaron de modo clandestino entrevistas a gremialistas y trabajadores damnificados. El rol de las nuevas tecnologías fue fundamental a la hora de registrar entrevistas, realizar reportajes y otro tipo de grabaciones sonoras y audiovisuales que pusieran en evidencia las contradicciones.

El material recopilado se expuso en una *muestra-denuncia* en la Confederación General del Trabajo (CGT) de Rosario, anticipada por carteles callejeros que la presentaron como *1° Bienal de arte de vanguardia*, en paralelo a los impactantes carteles de *Tucumán arde*. El resultado de la muestra fue la distribución del material en ambientaciones de alto impacto a través de recursos de montaje variados. Las paredes y pisos del edificio fueron cubiertas por carteles, cartas, fotos de gran formato y un collage de medios gráficos en que exponían la situación de Tucumán. Toda la sede se saturó con el material obtenido durante el trabajo de campo, que incluyó filmaciones y grabaciones de audio de entrevistas a trabajadores y gremialistas en franca oposición con el mensaje autoritario del gobierno. La exhibición en este lugar duró dos semanas y se trasladó a la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA) de Buenos Aires donde, después de la inauguración, fue inmediatamente cancelada por las presiones del gobierno.

Con el proyecto *Tucumán arde* apareció en la escena del arte nacional la utilización de diversos discursos y estrategias provenientes de la publicidad (posters, carteles callejeros, etc.), los medios masivos (la utilización de los medios de comunicación para dar a conocer, legitimar y proteger el desarrollo de la acción, la proyección de documentales y entrevistas) y el arte de los medios (nuevas sensorialidades y temporalidades a través de ambientaciones, filmaciones, etc.). Se trató, en definitiva, de la asimilación e integración de las teorías de la comunicación para realizar “una denuncia construida a partir de la combinación de (..) imágenes y datos contundentes con una explicación científica de sus causas y consecuencias, sus beneficiarios y sus cómplices”. (Longoni y Mestman, 2010:178-218).

A partir de aquí, tomó fuerza la idea de generar colectivos de trabajo y ocupar espacios alternativos al circuito artístico que permitiera incentivar la comunicación y la participación social. Sin embargo, de modo análogo a *Tucumán arde*, las acciones realizadas en los años previos en el Di Tella por algunos artistas identificados con la izquierda sufrieron la censura y el vacío del medio

cultural, y ello llevó a que muchos de ellos abandonaran el arte (Longoni y Mestman, 2010:178-218).

Desde fines de los años sesenta y durante la década del setenta, la instauración del terrorismo de Estado en Argentina condujo a que se cortase abruptamente el recorrido experimental en el país, “desde entonces, la denuncia y la sospecha se [extendieron] sobre la vida pública de los intelectuales”(Giunta, 2001:334). A partir de aquí el experimentalismo en el arte no sólo fue mirado con desconfianza, sino que sufrió la censura y la persecución, motivo causante de que muchos artistas partieran “al exilio” en el interior del país o al extranjero.

Sin embargo, algunas instituciones de valía subsanaron en parte esta exclusión. En 1970 se cerró el Di Tella, y se abrió el CAyC (Centro de Arte y Comunicación), dirigido por Jorge Glusberg. Este espacio promovió varias tendencias del arte internacional que puso énfasis en el arte de los nuevos medios, aunque debido al contexto de censura reinante, se produjo un mayor desarrollo del arte procesual (Arte de sistemas) y el *conceptualismo ideológico*. Un punto común a estas tendencias fue que interesaba el proceso de producción de la obra sobre el resultado: los mecanismos de producción se registraban con diversos medios como el dibujo, la fotografía o el vídeo. No se trataba de demostrar la destreza del oficio, ni interesaba la duración temporal, sino que se proponía lo reflexivo sobre lo meramente perceptual.

Según el investigador argentino Rodrigo Alonso, en el CAyC floreció el videoarte gracias a la figura de Glusberg, quien se ocupó personalmente de dotar con “equipos de producción de vídeo y fomentaba la creación electrónica” e incluso creó la productora *Ediciones del Tercer Mundo*, que ofrecía asistencia a realizadores de toda Latinoamérica. También fue el primero en adquirir una *portapack* de Sony en Nueva York en 1972 que sólo prestaba a sus amigos más cercanos. Desde el CAyC procuró mantener y fomentar la producción en vídeo de artistas tanto en el país y como en el exilio¹⁵, y fue precursor en la organización de *Encuentros Internacionales de vídeo* realizados en distintas ciudades¹⁶ del mundo entre 1974 y 1978, cuya celebración en Buenos Aires se produjo en el año 1975.

¹⁵ Como es el caso de Jaime Davidovich, ex estudiante del Instituto Di Tella, quien viajó a Nueva York mediante una beca, y allí se convirtió en presidente de *ATN (Artist Network Television)*.

¹⁶ Londres en 1974; París y Ferrara en 1975; Amberes y Caracas en 1976; Barcelona, Lima y México en 1977, Tokio en 1978 (Alonso, 2008:23).

A pesar de su importancia, casi ningún vídeo realizado en esta institución ha sobrevivido. Glusberg señala que muchos se perdieron en los traslados para cumplir con los encuentros internacionales y Alonso recalca que a pesar de que el vídeo es un medio reproducible el CAyC no contaba con las tecnologías para hacer copias ya que, en ese momento, el coste y mantenimiento de los equipos era muy alto (Alonso, 2008:23-25).

El primer vídeo conocido de la generación en torno al CAYC, es el de Margarita Paksa *Tiempo de descuento - Cuenta regresiva- La hora 0*, de 1978. En el mismo, un hombre corre sin avanzar, encerrado en un cuadrado dibujado en el suelo. Según Paksa, este trabajo simbolizaba la necesidad del ser humano de liberarse de su encierro. Muy probablemente se trataba de una metáfora de lo vivido por muchos artistas durante aquel período¹⁷.

Con la llegada de la televisión a color, el sistema PAL-N en 1978 y la posibilidad de adquirir aparatos portátiles de uso doméstico, se hizo necesaria la formación de personas, nuevos editores que supieran manejar estos lenguajes. Por tanto, a comienzos de la década del ochenta y gracias a la lenta descompresión política y económica que significó la llegada de la democracia en 1983, se inició la profesionalización y expansión del campo videográfico con la llegada de equipos especiales de producción en vídeo y tecnología electrónica destinado a las primeras escuelas de cine y vídeo (Taquini, 2008:30-31). Hubo, asimismo, una evidente ampliación del circuito de tráfico de las propuestas videográficas, y aparecieron nuevas instituciones y eventos como el *Video Festival JVC* en 1986.

Mientras que en los centros de arte internacional el vídeo ya tenía colocada su fecha de vencimiento, en Argentina estas producciones significaron el ingreso de lo nuevo y el retomar prácticas experimentales interrumpidas. Junto con los nuevos espacios de circulación y consumo de las producciones en vídeo y las primeras exhibiciones, llegaron las primeras propuestas comisariadas, y el surgimiento de la reflexión crítica y teórica sobre el vídeo, aspectos que se afianzaron durante la década siguiente.

Instituciones como el Centro Cultural General San Martín (CCGSM), fundado en 1970; el Centro Cultural Recoleta (CCR), activo desde 1980, y el Centro Cultural Ricardo Rojas, nacido en 1984 y dependiente de la Universidad de Buenos Aires, se hicieron partícipes de la euforia democrática dejándose permear por lo que se estaba desarrollando de modo limitado o en los circuitos

¹⁷ Margarita Paksa también estuvo en el Di Tella y participó de la Acción *Tucumán Arde*. Para ver más ver: http://www.paksa.com.ar/evocubre_07_9cont.htm (fecha de última consulta 9 de septiembre de 2016)

underground. En el CCGSM Graciela Taquini comenzó con ciclos de vídeo desde 1984, hecho que marcó el desarrollo de esta institución (actualmente muy involucrada en el arte tecnológico y multimedia). El enorme Centro Cultural de Recoleta también abrió sus puertas a la efervescencia del momento, albergando una amplia gama de propuestas en sus salas (género, circo, diseño, cine independiente, etc.) (Taquini, 2008: 34-35).

Algunos centros culturales dependientes de las embajadas de España (ICI AECID), Francia (Alianza Francesa) y Alemania (Instituto Goethe¹⁸), se convirtieron en espacios de difusión y fomento de producciones culturales que habían tenido una circulación limitada o nula bajo el gobierno militar. Tal es el caso de la primera muestra *Buenos Aires vídeo I* realizada en el Instituto de Cooperación Iberoamericana¹⁹ en 1989, en donde el artista Carlos Trilnick (recién llegado del exilio en Israel) propuso una mirada retrospectiva sobre los diez últimos años de videocreación, utilizando como punto de partida el vídeo *Tiempo de descuento* de Margarita Paksa. También tuvo un carácter fundacional el libro publicado a partir de esa muestra, escrito por tres de los especialistas en videoarte de esa década: Graciela Taquini, Carlos Alonso y el propio Trilnick (Taquini, 2008: 37).

Laura Buccellato fue quien se ubicó al frente de la programación del ICI, que gracias a las actividades coordinadas por Carlos Trilnick -hasta 1998- se convertiría durante los ochenta y noventa en el “epicentro del videoarte”. También aquí se creó una videoteca, cuyo espacio fue inaugurado junto a la muestra de videocreación española *La Imagen Sublime, 1970-1987*, comisariada por Manuel Palacio (Taquini, 2008: 37).

A partir de la segunda mitad de la década del ochenta, en paralelo a la agudización de la crisis económica y la inestabilidad social, se afianzó un circuito alternativo cada vez más nutrido con propuestas muy variadas que se desarrollaron en discotecas, y que se expandieron a la televisión en abierto. El ingreso en la década del noventa implicó la configuración de una nueva realidad político-social. Bajo el gobierno del presidente Menem cobraron fuerza las políticas neoliberales iniciadas por los gobiernos de facto, como la creación de monopolios, recortes en la educación y la cultura, privatizaciones de empresas nacionales, etc. Estas políticas trajeron aparejadas una reducción muy notable en los fondos destinados a la cultura en general, lo cual fue paralelo al crecimiento de la cultura del espectáculo, el afianzamiento de las iniciativas privadas y la

¹⁸ El instituto Goethe, fundado en 1967, fue muy importante en la difusión de cine y música experimental, tanto en Mendoza como en Buenos Aires.

¹⁹ El ICI nace en 1988 como primer centro de la Red de Centros Culturales AECID en América, más tarde cambiará su nombre a Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), tal como se lo conoce en la actualidad.

proliferación de fundaciones. No obstante, se vivió cierto bienestar económico y una creciente libertad de expresión, la paridad dólar-peso permitió que muchos artistas pudiesen viajar al exterior y adquirir tecnologías de vídeo de mejor calidad.

Tanto el ICI, como el CCR y el CCGSM continuaron el recorrido comenzado en los '80. En el año 1990 se realizaron en el CCGSM las *Primeras Jornadas de Teoría y Estética del Video Argentino* organizadas por la Sociedad Argentina de Videastas (SAVI, fundada en 1989), auspiciada por la Universidad de Buenos Aires (UBA), el ICI y el Instituto Goethe. En 1995, desde el Centro Cultural Rojas dependiente de la UBA, comenzaron a publicarse "Los libros del Rojas" bajo coordinación de Jorge La Ferla, con motivos de los *Festivales Franco Latinoamericanos de Videoarte*, que comenzaron a celebrarse en 1992 de forma más sistemática y ordenada que lo que se había realizado hasta la fecha (Garavelli, 2012:59).

Para los autores referidos, los noventa representaron la década de afianzamiento de la "generación videasta", en la cual creció ampliamente el número de exposiciones y artistas especializados en vídeo, como así también el número de teóricos, la investigación y las publicaciones sobre videocreación en Argentina (Taquini, 2008: 38; Alonso, 2005).

Para cerrar este apartado, volvemos a señalar que las prácticas aquí reseñadas dan cuenta de una tradición videográfica de Argentina que se refiere, casi exclusivamente, a lo realizado en la ciudad de Buenos Aires. Si bien estos antecedentes puedan asemejarse o diferir en distinta medida de lo que se realiza en Mendoza, las circunstancias sociopolíticas e históricas compartidas permiten, en ocasiones, trazar un correlato en lo discursivo en torno a la apropiación tecnológica (especialmente a partir de la década de los ochenta). Por lo tanto, a los fines de nuestro trabajo, este recorrido sirve como antecedente y punto de apoyo para analizar el campo específico del vídeo en Mendoza que será desplegado en la segunda parte.

SEGUNDA PARTE

Más allá de las imágenes: los vídeos y sus historias

Tal como referíamos en la primera parte de este escrito, no existen investigaciones que brinden un marco de estudio sobre el campo de la videografía local. Por ello, proponemos en el primer epígrafe de esta segunda parte, un recorrido histórico y contextual que ayude a comprender las coordenadas del campo pre-videográfico y videográfico para la ciudad de Mendoza. Entendemos que las prácticas artísticas son prácticas “situadas” y que resulta importante marcar un camino en el cual poder referirnos a los antecedentes y referentes del campo local. Podemos situar su punto de partida en los hitos del arte tecnológico de la mano de las vanguardias geométricas y cerrarlo con las acciones encaradas por los miembros de los grupos *La Escalera* y *Minas de arte*.

En el segundo apartado, subdividido en numerosos epígrafes, nos ocupamos de los dos grupos en específico: primero nos referimos a *La Escalera* y luego a *Minas de Arte*. Para ambos proponemos una reflexión sobre las experiencias audiovisuales, así como un análisis y una descripción de las producciones que se han conservado hasta nuestros días.

Con respecto a los vídeos producidos por *La Escalera* y *Minas de Arte*, resulta valioso tomar el concepto de “estado de latencia” propuesto por Aldo Ternavasio (2011:216) quién señala que lo que efectivamente vemos en las imágenes remite a todo aquello que no vemos. En las imágenes existe una trama virtual con el pasado que persiste en ellas en el presente. Para quienes conocemos las localizaciones de las acciones registradas en algunos vídeos, estos pasan a develar un entramado oculto de vínculos del presente con el pasado. Trama que incluye lugares míticos como *La casa de la Escalera*, el paseo de la Alameda, la zona roja, las antiguas bodegas como la *Escorihuela* o *El Globo*; instituciones como el *MMAMM* o el *Instituto Goethe* y personajes referentes del mundo cultural de la provincia como Marcelo Santangelo, Filomena Moyano o Ana María Álvarez; hitos o referencias históricos como la *Torre de América*, o la estética de los noventa reconocible en la moda y en la televisión.

El vídeo además provoca fascinación. El extrañamiento que producen sus imágenes lo convierten en un elemento más cautivante que otro tipo de documentos, tal vez por su capacidad de mostrarnos el pasado desarrollándose en el presente. Las imágenes completan situaciones que son relatadas en entrevistas y aparecen en folletos, fotografías o cartas; o inclusive sacan a la luz nuevas historias olvidadas por quienes las protagonizan.

Gracias a las características del vídeo como soporte, que incluye la facilidad de copiado, de almacenaje y de transporte (en comparación con otro tipo de obras), la sencillez de su manipulación, la posibilidad de migrar de un formato VHS a formatos digitales y de ser proyectado a través de diversos medios, etc., se han conservado las piezas a lo largo del tiempo. En ocasiones incluso, y paradójicamente, algunos artistas han elegido conservar los registros en vídeo de las obras plásticas en lugar de las obras mismas.

Arte y tecnología, arte de los medios y experiencias de acción audiovisual en Mendoza

Para hacer referencia a la ciudad de Mendoza, situada en la provincia homónima del centro-oeste argentino, se realiza un recorrido que se remonta a los años cincuenta. En el campo artístico oficial de ese momento, las instituciones y los agentes que legitimaban sostuvieron, por lo general, un discurso sobre el arte ligado a la vertiente figurativa y mimética²⁰. El circuito de circulación de estas producciones estuvo conformado principalmente por las exposiciones y salones que se realizaban en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú - Casa de Fader” (fundado en 1945, inaugurado en 1951), así como en otros salones nacionales, provinciales y de aficionados, que tuvieron continuidad prácticamente hasta la década del 2000.

En torno a la década del cincuenta, aparecieron también algunas instituciones que generaron un valioso espacio de intercambio y cooperación cultural. En 1949 se creó el Instituto Goethe, muy activo en la difusión del cine y la música; en 1951 apareció el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica (ICCH), que priorizaba el desarrollo de talleres educativos y pequeñas exposiciones de arte; y en 1955 se creó la Alianza Francesa²¹. Una característica común a todos ellos, fue el hecho

²⁰ Esta línea de producción es muy fuerte, y tiene sus raíces en los albores del SXX, asociada a las técnicas tradicionales (pintura, dibujo y escultura), al arte mimético y a las temáticas folclóricas, telúricas y costumbristas. Algunos de ellos influenciados por ciertos aspectos técnicos de las vanguardias del siglo XX (principalmente del cubismo o el expresionismo).

²¹ La información se obtuvo de los sitios web de las instituciones y el artículo de Laura Graciela Rodríguez citada en las fuentes. Existieron también otras instituciones de este tipo, pero ninguna que haya sostenido una contribución tan constante como las tres primeras en Mendoza. Los motivos de su ingreso al país son significativos aunque no para este escrito (el gobierno de Perón simpatizaba con los gobiernos de ultraderecha española, italiana y alemana).

de que hayan tenido y sostenido, elencos de teatro que tuvieron una actividad muy intensa desde fines de la década del sesenta a principios del setenta. Junto con la Sociedad Italiana Dante Alighieri, otorgaron importantes becas de estudio y especialización que permitieron a muchos profesionales formarse dentro del país o en Europa, fomentando dinámicas de circulación e intercambio cultural e intelectual.

La Academia Nacional de Bellas Artes ocupó también un lugar relevante desde el momento de su fundación, en 1939, junto con la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Desde sus inicios hasta la década del sesenta posibilitaron la profesionalización del medio cultural con una educación avanzada. Sus docentes eran personalidades destacadas en el ámbito nacional e internacional, como el escritor Julio Cortázar, o los filósofos Enrique Dussel o Arturo Andrés Roig, entre otros.

Desde su creación, una política sostenida por la institución fue la de realizar viajes de estudio a Buenos Aires con los alumnos de los años superiores. Año tras año, los estudiantes visitaban museos, centros culturales o experimentales y talleres de artistas. Este formato de educación no sistemática fue muy valorado por los estudiantes, ya que les permitía conocer de primera mano a los artistas y obras que estaban en auge en cada momento.

La Academia de Artes²² fue modificando sus planes de estudio a partir del ingreso de nuevos docentes, provenientes de distintos lugares del país o del exterior, que provocaron una renovación teórica e intelectual durante las décadas del cuarenta y cincuenta. Es el caso de los arquitectos oriundos de Buenos Aires, César Jannello y Colette Boccara, además del artista plástico Abdulio Giudici, quienes participaron²³ y difundieron activamente las vanguardias geométricas del arte concreto, el arte óptico y el cinetismo, así como el ideario formalista del purovisibilismo, el estructuralismo y la psicología de la Gestalt.

A través de su labor profesional y docente²⁴, promovieron la investigación en las experiencias perceptivas, la aplicación del arte a la vida y el borrado de las fronteras. La importancia de sus

²² La Academia pasa a llamarse Escuela de Artes (EA) en la década del setenta, luego Escuela Superior de Artes (ESA), hasta la denominación de Facultad de Artes y Diseño (FAyD) que posee actualmente.

²³ El vínculo que sostienen estos artistas con las vanguardias concretas de Buenos Aires es significativo, la comunicación es fluida y el intercambio continuo. Ponemos por caso la inclusión de Abdulio Giudici en la exposición *Pintura y Geometría* de 1971, realizada en el flamante *Centro Cultural General San Martín* de Buenos Aires, junto a Ary Brizzi, Manuel Loza, Carlos Silva y Miguel Ángel Vidal, entre otros.

²⁴ En la Academia dictaron las asignaturas de Visión, Análisis de las formas, Historia del Arte (desde antiguo hasta contemporáneo), Cerámica industrial, Composición, entre otras.

trayectorias tuvo resultados muy positivos como la creación de cátedras de arte aplicado, que dio lugar al surgimiento de la carrera de Diseño en 1958 (Giudici); la profesionalización de la Cerámica en el medio y la aplicación de tecnologías industriales para su fabricación (Boccaro, Jannello); la difusión de las vanguardias geométricas que tuvo como corolario la formación de un importante número de artistas geométricos, ópticos y cinéticos (Giudici y Jannello), y una expansión de la fusión del arte en la vida, de impronta bauhausiana.

Arte y tecnología. Las vanguardias geométricas

El año 1954 marcó un punto de inflexión cuando se concreta un significativo encuentro entre la tecnología más avanzada y el arte de vanguardia con la *Feria de América*²⁵. Para esta feria industrial de alcance internacional, se construyeron noventa y tres pabellones de distintos países del continente, todos ellos erigidos con piezas prefabricadas de ágil montaje e instalación, creados bajo lineamientos de normalización con novedosos métodos de fabricación, uso de materiales estándar y altas cotas de diseño. Las directrices provinieron de la Dirección de Planificación y Urbanismo a cuya cabeza se encontraban los arquitectos César Jannello y Gerardo Clusellas.

Si bien la feria fue paradigmática por convertirse en un hito del movimiento moderno del arte, la arquitectura, la música y el diseño, aquí interesa destacar particularmente la construcción de la Torre Alegórica proyectada por Gerardo Clusellas, a partir del módulo diseñado por Tomás Maldonado:

La Torre de América está conformada por una estructura central vertical de cincuenta metros de altura construida con tubos metálicos, sólida, pero al mismo tiempo ligera y transparente, rodeada por cinco cubos de iguales características dispuestos en forma de espiral. Dentro de los mismos se encuentra una serie de pirámides unidas por los vértices, realizadas en malla metálica pintada de blanco y rojo (...) Las pirámides están dotadas de un sistema de luces con cinco posibilidades de variación, que les permite iluminarse de manera independiente siguiendo un patrón preestablecido (...).

Más allá de su presencia visual, la Torre es una suerte de instrumento utilizado por el compositor Mauricio Kagel para ejecutar una pieza de música electroacústica (...). La obra se sincroniza con las luces de las pirámides y está compuesta por pasajes instrumentales y sonidos industriales (...). En un plano realizado por Jannello, que lleva por título *Esquemas convencionales de encendido y sincronización, sonido de la torre*, los

²⁵ Para ampliar información consultar el libro *Feria de América. Vanguardia invisible*, disponible online: https://issuu.com/museoenconstruccion/docs/feria_de_america_12-10-2012/1

fragmentos sonoros están organizados en rollos, lo que permite deducir que efectivamente fueron almacenados en cintas magnéticas para su ulterior reproducción. El mismo plano establece la identidad de esos sonidos: pianos, percusión, flautas, trompetas, xilofón, máquinas rápidas, máquinas puras y silencios. A Kagel corresponde también estructurar las secuencias lumínicas de la Torre, **transformando el conjunto en un verdadero espectáculo audiovisual** (Quiroga, 2012: 32-34).

Esta escultura multimedia se constituyó como la primera obra monumental que conjugaba arte y tecnología. A partir de la aplicación del ideario concreto (formas geométricas, colores, luces, sonidos, secuencias matemáticas, etc.) se materializaron los anhelos de esta vanguardia geométrica: “el traslado de los desarrollos formales al espacio-tiempo” (Quiroga, 2012: 32-34).

Aunque la torre fue desmontada una vez finalizada la feria, su construcción permite comprender el impacto y alcance que tuvo esta vanguardia en la provincia²⁶, y cómo a través de las vanguardias pictóricas se dio el puntapié inicial para el posterior desarrollo de obras que incorporaron la tecnología. Desde la academia, docentes como Jannello, Giudici y Boccara formaron a la siguiente generación de profesores, entre ellos, a Leonor Rigau y a la pareja de artistas Filomena Moyano y Marcelo Santangelo.

En el caso de la artista Leonor Rigau, estas influencias llegan a través de las enseñanzas sobre el color-luz de Jannello. Rigau realizó experiencias cromáticas con juegos lumínicos, sus exploraciones sobre el color pigmento, a partir de esmaltes industriales; y sobre el color luz, a partir de experiencias con vitrofusión, la llevaron a la realización de una *Máquina de color* para la catalogación y descripción de los colores marginales estudiados por Goethe, que fue presentada en el *Centre d'Éclairagisme* de París en 1964 (Cereceda, 2013: 3).

Los “nuevos medios” y la enseñanza del arte

Tal como señala Jorajuria, durante la década del sesenta la política mendocina se alineó con el contexto desarrollista a nivel nacional, lo que permitió grandes avances a nivel tecnológico y el afianzamiento de la industria vitivinícola a nivel regional. A diferencia de la situación en Buenos Aires, el contexto de crisis reinante de este periodo afectó de forma diferente el campo de la producción artística, ya que en la provincia “las producciones artísticas de avanzada difícilmente

²⁶ Jorajuria señala que estas tendencias son practicadas por un grupo muy reducido de artistas, por lo que se constituyen en una práctica marginal, entendemos que las mismas mostraron un desarrollo en el tiempo cuyas huellas pueden seguirse hasta nuestros días. (Jorajuria, 2008:18)

[contaban] con el respaldo económico industrial que [tenía] lugar en Buenos Aires y Córdoba, y que posibilita[ba] las articulaciones entre experimentalismo artístico y capitales industriales” (Jorajuria, 2008:13). Mientras que en el Di Tella los medios ligados a las nuevas tecnologías ocupaban un lugar cada vez más importante, en Mendoza las inquietudes referidas al arte de los nuevos medios, fueron encaradas por iniciativa individual de algunos artistas.

Siguiendo la tendencia de fundir el arte en la vida, Moyano y Santangelo partieron del grabado, volcándose luego a la pintura no mimética y no convencional, para más tarde interesarse en la desmaterialización de la obra artística con el arte de acción, los nuevos medios y las experiencias perceptivas. Sus propuestas indagaron en el uso de diversos materiales y dispositivos tecnológicos, así como también en la utilización de espacios alternativos al circuito artístico legitimado.

Moyano y Santangelo desarrollaron obras que implicaban la desaparición del objeto artístico, acentuando su carácter efímero y el trabajo multidisciplinario. Ejemplo de ello fue la creación de los dispositivos *multifocales* y *minimutables*, en los que se hacía necesaria la participación de otros mecanismos para la activación de la obra. Los *multifocales* consistían en diapositivas hechas a partir de tacos transparentes fijos realizados con vidrios, alambres o materiales transparentes pintados; mientras que los *minimutables*, eran fabricados con materiales sueltos que cambiaban su posición en un recipiente plástico que contenía bolitas, pintura de distintos colores y densidades en una solución líquida (similar al efecto de un caleidoscopio). La proyección de estas diapositivas acompañada de música, poesía y danza se unía en un acto performático colectivo que constituía los *multimedia*²⁷ que presentaban en diversos espacios, desde museos hasta programas de TV.

En la misma línea de producción se encontraban las *Paraconferencias* y *Paraexposiciones* organizadas por la familia Santángelo (Marcelo, Filomena y Roque, el hijo de ambos) en la galería Spilimbergo entre los años 1965 y 1969. Estas fueron obras que integraron diversas formas de expresión a través de elementos “pictóricos, cinematográficos, musicales, literarios, escultóricos y discursivos”. La idea era crear un arte integral y multimedia, sujeto a la improvisación con el objetivo de “romper el límite entre obra, autor y espectador” (Molina Colomer, 2003: 45).

²⁷ De estas experiencias, que se realizan hasta la década del noventa inclusive, participaron un sinnúmero de artistas que aportaron desde la danza, la música, el teatro, o las artes audiovisuales.

Por otra parte, Filomena Moyano (1923-2015, Mendoza) fue pionera en la utilización y enseñanza de los medios de comunicación, a través de los cuales desarrolló un importante trabajo pedagógico que abarcaba tanto su actividad docente en escuelas secundarias, como su rol como profesora en la Escuela de Artes. En 1970 inauguró la cátedra de *Medios de Comunicación* en la universidad, en paralelo con la organización de cursos y ciclos televisivos que venía realizando desde hace tiempo (Benchimol, Quesada y Santagelo, s/f:s/p). Muy pronto incorporó las últimas tecnologías a su alcance para impartir sus clases que, en los años sesenta y setenta, resultaron muy novedosas para el ámbito de la educación local:

La enseñanza de los Medios Audio Visuales ocupó un espacio primordial (...). Fundó, junto a otras maestras, un centro de enseñanza sobre los MAV donde diseminaban, en el ámbito docente, los conocimientos necesarios para que otros colegas dieran clases dinámicas, didácticas, interactivas y acordes a la nueva época. Charlas y cursos fueron los formatos utilizados para ampliar la transferencia de conocimientos y nuevas tecnologías: televisión, radio y satélites; rotafolios, franelogramas, pizarrones magnéticos, teatro de sombras, diseño de separadores, láminas ilustradas, montajes musicales, y un sinfín de trucos de la cinematografía (Quiroga, 2013, p.9).

En un momento en que la información visual aparecía escasamente por la dificultad de acceso y el coste económico que implicaba, Moyano trajo de México²⁸ y España²⁹ un importante número de diapositivas, dispositivos electrónicos y música que luego brindaba a sus alumnos:

Traía de mis viajes música concreta que aquí no se conocía. Traje una grabación de un congreso de música electrónica que se había hecho en Bruselas y la UNESCO me permitió grabarlas, venía con un montón de novedades. Tenía también, unas diapositivas sensacionales que había ganado a través de una beca de Salvat en España (Madrid) –que contaba un material dispositivo riquísimo y extensísimo (Crescentino, Entrevista con Filomena Moyano, 2009)

Fue ella quien difundió e introdujo en la provincia la obra de McLuhan y su célebre definición “el medio es el mensaje”. También relata que introdujo en el ámbito académico términos como *audiovisual*, que prontamente reemplazó por el de *medios de comunicación* ya que “son todos los sentidos, no sólo el oído y la visión los que participan”. Su tarea incluyó el desarrollo de ejercicios

²⁸ En el año 1965 fue becada para realizar un “Curso de Especialización en el uso, producción y difusión de los Medios Audiovisuales” en el Instituto Latinoamericano de Estudios de Cinematografía Educativa, dependiente de la UNESCO, México.

²⁹ Tal como lo relata Quiroga, Filomena Moyano, gracias a su tarea como educadora, gana una beca de la Editorial Salvat para realizar un entrenamiento en el Centro de Documentación y Orientación Didáctica de Enseñanza Primaria (CEDODEP), dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia de España. En el año 1967/68 viaja a Madrid (lugar donde recibe el entrenamiento) y, desde allí, a otras capitales culturales de Europa (de Italia, Francia y Suiza): “El resultado fue un cúmulo de nuevos conocimientos sobre la historia del arte con especial énfasis sobre la modernidad que se vio reflejado en cientos de cursillos [que realiza] en Mendoza.” (Quiroga, 2013, p.12)

a través de los cuales procuraba lograr un acercamiento al mundo de los medios de comunicación: enseñaba a los alumnos, entre otras cosas, cómo crear un guión de televisión y cómo traducir una narración en un libreto.

En 1962, egresó como *Telemaestra* después de realizar un *Curso de TV Educativa* en la Capital Federal de Argentina, conocimientos que profundizó más tarde en una especialización en México D.F. en el *Instituto Latinoamericano de Estudios de Cinematografía Educativa*. Fue pionera en la utilización de los medios televisivos en la enseñanza: la televisión educativa³⁰ fue sin lugar a dudas el formato más novedoso que utilizó, y logró una buena aceptación por parte de los televidentes. Algunos de los programas que creó y dirigió fueron: *Teleplatea escolar* (en 1963), que consistía en clases sobre distintos temas dirigidos al público escolar; *Una cita con la UNESCO* (durante el año 1966), destinada a la difusión de diversas manifestaciones culturales; y *Mundo femenino '69* que ofrecía cursos con docentes. A estos se sumaron numerosas emisiones especiales: microprogramas, seminarios y cursos televisados que tomaban diversos temas, que iban desde la pedagogía al arte experimental, algunos de ellos fueron co-producidos o desarrollados en colaboración con Marcelo Santangelo.

Algunas experiencias pre-vídeo

Como señalábamos, Filomena Moyano y Marcelo Santangelo (1923, Santa Fe - 2007, Mendoza) son dos figuras fundamentales a la hora de buscar antecedentes del campo pre-videográfico en la provincia. Como estudiante, Santangelo había organizado, junto a algunos compañeros, el *Primer Espectáculo Surrealista* en el Hogar y Club Universitario en 1953³¹. El evento consistió en una particular cena que empezaba por el postre, acompañada de acciones diversas y sonidos disonantes que acompañaban la ocasión (ejecutada por los artistas abollando latas, golpeando con martillos o serruchando troncos). Colette Boccara y César V. Guerrero, docentes de la UN Cuyo en ese momento, participaron de la cena y relatan que durante la misma se proyectaron:

³⁰ En el año 1961 llegó la televisión a Mendoza. El primer canal en aparecer fue *LV89 TV Canal 7* de Mendoza, que retransmitía a toda la región de Cuyo. Toda la *tevé educativa* que se realizó en ese momento fue emitida al aire en vivo a través de dicho canal, que brindó el espacio gratuitamente desde el año 1963 hasta 1971. Desafortunadamente, no se posee actualmente ninguna grabación dadas las características de las emisiones del momento. Sólo se dispone de registros fotográficos, algunos guiones de las clases televisadas y las descripciones registradas de sus protagonistas.

³¹ En el mismo año, el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica, había dictado la primera conferencia pública sobre Salvador Dalí.

“documentos de un filme mendocino en proceso de [producción] que, ante la imposibilidad de adquirir película virgen, queda inconcluso; y tres filmes: *Entreacto* (*Entr'acte*, René Clair, 1924); *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929) y *La edad de oro* (*L'âge d'or*, Luis Buñuel, 1930), leyendo entre uno y otro observaciones relativas a su técnica” (Benchimol, Quesada y Santangelo, 1996, s/p).

Sobre el primer filme mendocino inconcluso hay poquísimas referencias, sólo se conoce que se trataba de una película policial en 16 mm, realizada bajo influencia del cine experimental; tampoco se conoce como se obtuvieron los filmes que se proyectaron, probablemente a través de la *Alianza Francesa* (ya que los tres filmes fueron realizados en Francia) mediante intercesión de la Universidad Nacional de Cuyo. Este fue el primero de varios “actos surrealistas” (o más bien dadaístas) que desarrolló Santangelo en estas décadas.

Una década más tarde, se realizó el primer *happening* televisado: el *Funeral de André Bretón*. El 28 de Septiembre de 1966, el periodista Ambrosio García Lao (Buenos Aires, 1926 - Valencia, 1983) le propuso a Santangelo realizar un homenaje al artista surrealista André Bretón con motivo de su fallecimiento para el Informativo que presentaba en *Canal 7 de Mendoza*³². La acción transmitida en directo, mostraba un féretro de utilería cerrado, en posición vertical donde Santangelo se encontraba arrodillado. Sin dejarse ver, y mientras la cámara lo seguía, Marcelo fue agujereando la tapa del féretro hasta dejar visible una ventana, por donde asomó su cara dentro del féretro que- gracias a un cambio rápido de cámara- parecía transformarse en una calavera. A partir de la calavera, la cámara recorría el entorno repleto de velas encendidas en altura y en el piso, hasta encontrarse con una ducha-girasol en donde nuevamente aparecía Santangelo:

“Y yo ya estoy sentado dentro de una bañera, vestido con traje, corbata, perramus, guantes con piel de nutria interior, sombrero mexicano de ala ancha, boquilla de plata, un papel en la mano izquierda con la que también sostengo una sombrilla abierta para protegerme del girasol. Leo mi poema-despedida, de unos diez versos” (Santangelo, sobre el funeral surrealista, s/f).

El diario local *El Tiempo de Cuyo* dio cuenta de la acción con fecha de 4 de septiembre del mismo año. Autodenominado artista “surrealista”, Santangelo es un referente indiscutido del arte de acción y el arte de los medios. También participó de algunas experiencias en *teve educativa*, pero su actividad más reconocida fueron los multimedia, las performances grupales y los *happening*. Fue profesor en la Facultad de Artes, donde se convirtió en un apoyo fundamental para los estudiantes que se inclinaban por estas tendencias.

³² El homenaje a André Bretón salió al aire el 30 de Septiembre de 1966, a la noche y duró algunos minutos.

La interrupción del experimentalismo

A fines de los sesenta, la dictadura cívico-militar³³ que había derrocado al presidente constitucional Illia en 1966, se tornó cada vez más represiva y se convirtió en un prelude de la nefasta dictadura de 1976. Itinerarios como el que se produjo con *Tucumán arde* a fines de la década, que replantearon el lugar que debía ocupar el artista, y el debate acerca de cuáles eran los límites “aceptables” del arte en las instituciones, tuvo su correlato en Mendoza con quienes promulgaban la implicación política del artista, criticaban la superficialidad de la vertiente pop del arte argentino, y señalaban la necesidad de intervenir en espacios que se encontrasen por fuera del circuito del arte³⁴.

Algunos de ellos, estudiantes y/o agentes activos del medio, conocían el Movimiento estudiantil del '68 francés. Su postura era muy cercana a la de la crítica de arte Marta Traba, quien desde un análisis estructuralista introdujo el concepto “estética del deterioro” para referirse a la degradación de los valores estéticos tradicionales por parte de las vanguardias, donde se valoraba lo novedoso sobre lo permanente. La estética pop encarnaba, según Traba, un claro ejemplo de mimetismo cultural del “arte de entrega”, basado en la copia dócil y prolija de los borradores (modas) de Europa y Estados Unidos. (Traba, 1973:1-8)

Ya desde principios de la década del setenta, la Universidad Nacional de Cuyo sufrió la represión y la censura. La rica producción teórica de las décadas del sesenta y setenta³⁵ no ingresarían sino hasta muchos años después. A esta situación se sumó un cercenamiento del material teórico en relación al arte en general: las producciones audiovisuales, la práctica, la crítica y la historia del arte.

³³ Denominada la *Revolución Argentina*, se prolonga desde 1966 hasta 1973, cuando se llama a elecciones constitucionales, y se produce el regreso de Perón a la Argentina en 1973.

³⁴ Los grupos de teatro son los que sostienen el compromiso militante más fuerte en la provincia, desde una postura brechtiana defendían la idea del arte como una vía factible para generar cambios políticos y transformar a la sociedad. En cuanto a las Artes Visuales, podemos citar el caso de *Grupo '70*, activo durante los años 1969 a 1971, cuyos miembros eran militantes o simpatizantes de izquierda y apoyan los movimientos reformistas que promulgaban la democratización en las universidades. Vinculados con grupos literarios, de teatro y danza, este colectivo instala el debate sobre la mentada “internacionalización del arte argentino”, su postura considera que la vertiente pop y el espectáculo representada por el instituto Di Tella era frívolo y no representa las tensiones que se vivían en ese momento en el campo del arte a nivel nacional (Crescentino, 2013:33, 39-43).

³⁵ Principalmente latinoamericana y con tintes de izquierda, como la producida por Marta Traba o Juan Acha, entre muchos más.

En 1976 se perpetró el golpe de Estado dando inicio al Proceso de Reorganización Nacional, uno de los períodos más oscuros de la Historia Argentina. Las rutinas de control que ejercía el gobierno militar sobre las instituciones y los individuos venían determinadas por lineamientos desde arriba. En el año 1977 se suspendió el Departamento de Extensión Universitaria como estructura orgánica del Rectorado y se cerraron las carreras de Sociología y Ciencias Políticas. Con la colocación de alambre de púas alrededor de su perímetro, la ciudad universitaria en Mendoza se convirtió, literalmente, en un gueto. Muchos docentes e intelectuales eligieron el exilio, y otros desaparecieron por el terrorismo de Estado. Se produjeron gran cantidad de cesantías, y muchos profesores fueron expulsados: entre ellos, Filomena Moyano y Marcelo Santangelo.

De la experimentación con diversos medios y el trabajo interdisciplinar colectivo que expresó la activa vida social de los sesenta, se produjo un elocuente silencio. Las acciones de tipo experimental que estimulaban la reflexión, participación y el sentido crítico del público se vieron totalmente coartadas. Estas condiciones se mantendrían sin grandes cambios hasta mediados de la década del ochenta. Las pocas prácticas que se llevaban a cabo fueron realizadas por grupos reducidos y, generalmente, en espacios privados.

Aunque son muy pocos los registros que se conservan de esta época, podemos mencionar las experiencias con láser y técnica holográfica que realizó Edgardo Robert (Mendoza, 1935-2000) entre 1976 y 1978 (Quiroga, 2008: 62-63). Como otros docentes de trayectoria notable, Robert fue despojado de su cargo de Director de la Escuela de Artes de la UN Cuyo en 1975 y se “exilió” en Buenos Aires. Allí recibió una beca del Fondo Nacional de las Artes, donde pudo desarrollar tales experimentaciones. A su regreso a Mendoza, abandonó el ambiente artístico y se dedicó al periodismo para radio y periódicos, donde por un buen tiempo firmó sólo con seudónimos (Robert, 2015).

Nuevas experiencias y la irrupción del vídeo

Con el retorno a la democracia en 1983, se produjo un proceso global de transformación social y renovación cultural. Algunas instituciones culturales se flexibilizaron, dejándose permeable por las nuevas propuestas y la discusión. De las existentes fue, probablemente, el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM), el que encaró una programación más estable y vigorosa

durante las décadas del ochenta y noventa, adaptándose al ingreso de nuevos formatos de producción artística.

En el MMAMM se realizaron numerosas exhibiciones y actividades de participación colectiva. Su directora, Ana María Álvarez, junto con Marcelo Santangelo, convocaban a través de los medios periodísticos a mesas de discusión grupal donde participaban libremente docentes, artistas, músicos, actores, periodistas y público, quienes hacían propuestas para la programación del museo. El objetivo era salir del encierro de décadas precedentes, debatir y generar un vínculo entre generaciones, después del silenciamiento provocado por la dictadura.

En 1984, el grupo de la *Casa de la Escalera* se involucró en la concreción de la muestra *Arte por los Derechos Humanos en Cuyo*, con una concurrencia masiva de participantes provenientes de la danza, las artes visuales, el cine, la música, el teatro, la fotografía y el diseño.

También destacó la mesa de trabajo dirigida por Marcelo Santangelo, a partir de la cual nació la propuesta la *Primera exhibición de arte no convencional* en 1985. Participaron en ella casi cien artistas con sus “expresiones artísticas experimentales”. Aquí volvieron aparecer los multimedias de Moyano y Santangelo, la danza del grupo LAE (Laboratorio de Arte Experimental), y Edgardo Robert. Esta exposición colectiva reunió más de noventa propuestas teatrales, de danza, ambientaciones, instalaciones, performance y *body art* entre otras (MMAMM, NO CON 1985).

En el mismo año, el Instituto Goethe auspició la itinerancia de la exposición *Dadá 1916-1966: documentos del movimiento dadaísta internacional* comisariada por Hans Richter, en el Museo Municipal de Arte Moderno. Dos años más tarde, en octubre de 1987, Theodore Roszak dictó la conferencia *El nacimiento de una Contracultura*. No hay registros de cómo fueron recibidos estos eventos, pero sí se puede decir que existía una fuerte intención de reaprender lo olvidado, y que ambas propuestas estuvieron en sintonía con lo que se proponía en las *NO CON* (No convencional) y se experimentaba en ese momento: una necesidad de desaprender, reaprender e ir contra lo establecido.

Las *NO CON*, como fueron bautizadas luego, tuvieron dos ediciones más en 1994 y 1998, dedicadas a la fotografía, las instalaciones y diversas propuestas artísticas. En la última edición de 1998, participaron los artistas Margarita Paksa, reconocida artista de los medios, y el artista León Ferrari. Ambos habían pasado por el Di Tella y formado parte de *Tucumán arde*.

Aunque no fue hasta fines de la década del '80 y principios del '90 cuando apareció en Mendoza - parafraseando a Taquini- la *generación videasta*, especializada en la producción en vídeo. Ello se debió a varios factores: por un lado, la paridad de la moneda nacional con el dólar norteamericano, que permitió a muchos mendocinos viajar fuera del país y adquirir tecnología de vídeo a costes mucho más accesibles que en la década precedente (principalmente en el vecino país de Chile, pero también en Buenos Aires). Ello hizo crecer enormemente el número de usuarios, la realización de trabajos *amateur* y la demanda de nuevos espacios para este tipo de producciones. El *Cine de la universidad* (UNCuyo), los cineclubs, las casas de realizadores y algunos espacios independientes fueron abiertos para ello. La televisión local y los canales por cable, muy eventualmente, brindaron un espacio para tales propuestas.

Como resultado de esto se creó en 1990 la *Escuela Regional de Cine y Video*, dependiente de la Dirección General de Escuelas de la Provincia. Quienes estudiaban esta carrera de cuatro años generalmente tenían una formación previa proveniente, en su mayoría, de los ámbitos humanistas: filosofía, comunicación, diseño, teatro, literatura o artes visuales. Fueron ellos quienes conformaron las primeras productoras independientes y fomentaron nuevos espacios de circulación videográfica.

En este contexto, apareció en 1992 el grupo de artistas *Minas de Arte*³⁶, conformado por nueve artistas que producían en el campo del vídeo, el grabado, la pintura y la escultura. Su propuesta consistió en desarrollar *shows plásticos*, donde conjugaban sus producciones individuales en una creación colectiva que se plasmaba en un vídeo.

Con la llegada de los ordenadores domésticos, los programas de edición digital y de Internet a mediados de los noventa, las posibilidades se diversificaron y se produjo un florecimiento enorme del medio. Sin embargo, tal recorrido excede los objetivos de este trabajo, nuestro interés se orienta a partir de aquí, hacia el análisis y la reflexión en torno a algunas producciones realizadas en soporte vídeo por *La Escalera* y *Minas de Arte* durante el periodo 1987-1997.

³⁶ En lunfardo argentino *mina* significa chica.

La Escalera

Vida en comunidad y las primeras experiencias audiovisuales colectivas

Durante los primeros años de la democracia, la deuda externa heredada durante el periodo de gobierno militar, así como los altos índices de pobreza y desocupación tuvieron como resultado una fuerte inflación. La crisis económica repercutió en el modo de vida y las formas de producción y circulación del arte, ya que para los artistas era aún más difícil sostenerse laboral y económicamente en un mercado prácticamente inexistente. De modo que la idea de una vivienda plural no solamente ofrecía una oportunidad para la anhelada vida colectiva sino también una manera de hacer frente a la difícil situación económica.

El trabajo colectivo permitió además adquirir nuevas confianzas sobre la base de otras que se habían perdido. A nivel artístico este hecho vino a subsanar un sinnúmero de necesidades de formación y recursos para la creación: se ensayaba con aquello que se tenía a mano, reciclando material, compartiendo pinceles, utilizando inclusive el propio cuerpo. La experimentación se tomó muchas veces como un juego que permitía hacer frente al miedo que se vivía. En esos juegos se utilizaban vídeos, instalaciones y todo tipo de formatos que resultaban novedosos:

Nos juntamos a plantear trabajos en común, primero eran ejercicios que nos íbamos pasando y cada uno iba interviniendo -(...) así la identidad individual se diluía para convertirse en algo colectivo. (...) quedaban planteos interesantes que [Kardo] fotografiaba y seguíamos adelante con otros experimentos. (Crescentino, Entrevista a Susana Dragotta, 2013)

En la década del sesenta, el Instituto Di Tella, que representaba a la vanguardia en el experimentalismo, había incorporado ya la tecnología como discurso de producción estética, utilizando sistemas de reproducción de imagen y sonido, radios, televisores y circuitos cerrados. En Mendoza, los multimedia de Moyano y Santangelo también significaron el ingreso de la tecnología en las producciones artísticas: grabadores de sonido, casetes, retroproyectors se constituían como nuevos medios del arte. Pero todo esto fue interrumpido por un lapso prolongado.

Las tecnológicas vinculadas al vídeo para consumo doméstico ingresaban tímidamente a partir de la segunda mitad de la década del ochenta y los dispositivos que llegaban no eran los modelos de

última generación. Los sistemas de codificación más difundidos eran PAL y NTSC, y en general los televisores y reproductores de vídeo eran compatibles con ambos o con alguno de ellos, aunque otras veces había inconvenientes para pasar de un formato al otro.

Para los artistas, acceder a estos aparatos sólo fue posible con mucho esfuerzo y privaciones. Las tecnologías del vídeo posibilitaban la realización de producciones de muy bajo presupuesto y el editar vídeos mediante procedimientos caseros con la utilización de dos aparatos de reproducción, o haciendo uso de las herramientas de edición que les ofrecía la propia videocámara (como las solarizaciones o el cuadro a cuadro). También gracias a las posibilidades de grabado y regrabado de sus cintas, el vídeo se convirtió en un soporte ideal para registrar todo tipo de experiencias, producir contenidos o apropiarse, seleccionar y manipular imágenes sin condicionamientos de duración, coste o tema.

Para los artistas, la utilización de este soporte, a la vez que acentuaba el interés en el procedimiento y los mecanismos de producción, hacía tangibles los procesos efímeros que antes permanecían invisibilizados.

La Casa de la Escalera y los Costa

Tras el aislamiento creativo sufrido durante los años que duró el gobierno militar, se sintió una imperiosa necesidad de aprovechar la libertad incipiente, salir a la calle durante el día y la noche y reunirse con amigos. En Mendoza, bajo esta atmósfera surgió *La casa de la escalera*, que se puede incluir dentro de la tendencia “introvertida” desarrollada anteriormente.

Este grupo que se ha dado a bautizar como *La Escalera* en realidad no tenía nombre, o a decir verdad tuvo muchos. *La casa de la escalera* era una céntrica e inmensa residencia donde varios artistas vivían en comunidad en épocas de crisis y escasez, y por donde pasaron muchos personajes de la bohemia artística local de principios de los ochenta.

Desde sus inicios funcionó como centro neurálgico donde convergió un grupo de artistas fluctuante y de formación diversa que seguirá trabajando hasta principios de la década del noventa. Algunos de ellos son: Gastón Alfaro, Bernardo Rodríguez, Maite Zabalza, Susana Dragotta, Orlando Siliotti, estudiantes de Arte en la Universidad de Cuyo; Ángel Andrade, estudiante de Arte de la Universidad Católica de Chile; Octavio Joaquín formado en la escuela

Provincial de Bellas Artes, y Fernando Sepúlveda, Kardo Kosta y Kuki Palomo, que poseían una formación autodidacta en artes visuales. Entre ellos, se produjo un fructífero intercambio de ideas, y se convirtieron en un respaldo mutuo a nivel artístico, ideológico e inclusive económico.

Antes de la llegada de la democracia, el grupo había organizado muestras de *Arte a cielo Abierto* (1981-1982), hasta que el desgaste de sostener una iniciativa de tal envergadura sin ningún tipo de apoyo institucional decantó en que se diluyera la propuesta.

La Escalera, como sus habitantes la solían llamar, tuvo una corta vida que se extiende desde principios de 1981 hasta 1984 y no está comprendida dentro del recorte realizado para este escrito. Sin embargo sus habitantes sentaron un precedente en la forma de trabajo basado en la experimentación grupal en una época de transición social y política. Aunque las producciones encauzadas en torno a Kardo Kosta y otros artistas -años más tarde-, no se realizaron en esta residencia, el germen de estas prácticas nació allí y por ello se ha bautizado al grupo de esta manera.

Puertas adentro

Con la ruptura del Pacto Social, durante la dictadura se había producido una pausa forzada en el experimentalismo, con ello las condiciones de trabajo artístico apuntaron al individualismo, la introspección y la denuncia silenciosa.

Para los miembros de *La Escalera* el periodo bajo gobierno militar había sido una dura etapa durante la cual habían tenido que sostener una postura de discreción o clandestinidad para sus propuestas grupales y por ello la mayoría de sus producciones experimentales nunca cruzó el umbral de sus casas. En los comienzos de los ochenta empezaba a hacerse evidente el malestar y -gradualmente- iban apareciendo algunas vías de escape. Para este grupo, un giro importante en este sentido fue el sostener muestras de arte y teatro callejero *A cielo abierto*, que puede tomarse como un prelude de lo que será un fenómeno generalizado un par de años más tarde cuando se pone fin a la dictadura cívico militar.

Si bien el corpus de obras al que nos referimos en este trabajo se realiza durante la etapa democrática, es necesario entender que los temores que deja el proceso aún estaban latentes. Durante los primeros años de democracia, la mayoría de los puestos intermedios estaban

ocupados todavía por los mismos funcionarios de los tiempos de la dictadura y los militares aún tenían mucho poder:

Éramos varios desencan[tados], con ideologías similares que nos juntábamos a ver qué íbamos a hacer porque era un momento de mucha incertidumbre, siempre con miedo de que volvieran los militares, gente que ya quedó con cierta paranoia, con esa necesidad de ocultarse o no mostrarse mucho, éramos un grupo así. Igual nos divertíamos, con ese humor negro, ácido que compartíamos” (Crescentino, Entrevista a Susana Dragotta, 2013)

Además de estos temores, los artistas, sostenían dos líneas de trabajo, una convencional y otra experimental, ésta última no tenía cabida en los circuitos artísticos oficiales y sólo podían pensarse como experiencias de autoaprendizaje, libertad y diversión. Según relata Kardo Kosta:

Hasta ese momento, habíamos desarrollado algunos trabajos relacionados con la pintura y con la gráfica, porque en Mendoza había una particular manera de hacer las cosas: el dibujo [y la pintura] eran las expresiones más importantes y difundidas. Los artistas referentes eran grandes dibujantes: Carlos Alonso, Eduardo Tejón y Luis Scafati, entre otros. (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2014)

En consecuencia, muchos de los trabajos realizados dentro de tendencias no convencionales, no eran hechos con la finalidad de ser exhibidos sino de vehicular prácticas que resultaban liberadoras y en ellas se prestaba más atención al proceso de producción de la obra que a su resultado.

Como se mencionaba en la primera parte de este escrito, el regreso a la democracia, significó el ingreso de un aluvión de bibliografía y teorías de las décadas sesenta y setenta. En 1986 el teórico Theodore Roszak, dictó una conferencia sobre Contracultura en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en un momento de gran avidez por ir contra lo establecido. Argentina vivía en los ochenta el espíritu contracultural de los sesenta que, acompañado por la descompresión social y la euforia política se plasmó en una necesidad por romper tabúes y sobrepasar los límites impuestos por una sociedad represiva y autoritaria:

Recuerdo muy bien que mi casa en Mendoza era el lugar de reunión para poder experimentar lo que se quisiera. Los amigos llegaban y empezábamos a tirar ideas, fumarnos algo y a desarrollar todo lo que se pudiera. Y las cosas que salían para nosotros eran interesantes, no nos preocupamos mucho de mostrar más bien de hacer...así que salía de todo, creo que tampoco daba en esa época para mostrar en museos u otros sitios oficiales. El contexto del arte era muy elitista, como siempre” (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2016)

Esta ruptura de tabúes se hace patente en *Solo de lengua u opera para comerse un coño* [LE-D.1], y en otros fragmentos de vídeos donde aparecen chicas que muestran sus pechos o el propio Kardo Kosta que se auto-filma desnudo (*La pelea de los hermanos cachete* [LE-A.5], *Yo y mi cámara* [LE-E.2]).

Así pues, los vídeos no eran pensados en función de su visionado externo y por lo tanto no interesaba que tuvieran un comienzo o un fin concreto, las grabaciones se iban acumulando en lo que las cintas podía albergar, una a continuación de otra o incluso yuxtapuestas.

Los primeros registros y vídeos experimentales

La familia Costa aparecía en varios vídeos debido a que quien sostenía la cámara y dirigía las intervenciones era -mayoritariamente-, Ricardo Costa, autobautizado Kardo Kosta. La familia Costa, estaba compuesta por los artistas Kuki Palomo, Ricardo Costa, y sus hijos: Matías, Paula y Damián Costa (ampliada eventualmente por el hermano de Kardo: Fabián Costa, y su madre: Rosita Mulé), quienes habitaron inicialmente la casa de la Escalera, y más tarde continuarían sus experiencias visuales en una casa de barrio con un amplio patio que funcionaba como taller y estudio de grabación casero.

De estas grabaciones caseras participaban también los músicos Eduardo Saldeña, Mauricio Redoles y Carlos Acosta, que muchas veces musicalizaban en tiempo real o sugerían la banda sonora para la grabación. Aunque no se ha podido identificarlos a todos, también hubieron muchos otros colaboradores y actores eventuales que aparecen en las grabaciones analizadas.

Como se mencionaba anteriormente, la crisis económica condicionó el ingreso y acceso a las últimas tecnologías de vídeo. Comprar una videocámara o un reproductor era muy costoso, y adquirir un editor prácticamente imposible. Las ediciones se hacían a partir de las posibilidades de manipulación que ofrecían las propias cámaras y reproductores de vídeo, caso contrario había que recurrir a los onerosos servicios que ofrecían los canales privados:

La primera dificultad con la que nos encontramos era el alto precio de las máquinas de vídeo, y la inconveniencia que las que llegaban al país eran en Sistema NTSC mientras que el sistema de codificación en la Argentina era el PAL, dependencia tecnológica que nos hacía gastar más dinero para transformarlo o para editarlo. A pesar de eso, compramos por USD 2000 una cámara de vídeo usada a medias con Carlos Acosta y allí empezamos hacer solamente registros. Proponíamos ideas e improvisábamos a partir de ellas, la cámara

no la accionaba una persona sola sino que iba pasando de mano en mano para aprovechar distintas maneras de mirar (Kosta, *Rescate de memorias visuales. Situaciones, recopilaciones, Acciones, realizadas en los años '80, principios de los '90 en Argentina y Chile*, 2014)

Esta primera cámara era una PANASONIC sistema VOS, que Kosta y Acosta compraron en Buenos Aires en el año 1987. Como en Mendoza no existían centros experimentales y los canales de televisión eran espacios privados y cerrados, las primeras experiencias consistieron en el procedimiento más sencillo: “sólo registrar, tomar momentos y acciones visuales o musicales que hacíamos con todo el grupo en nuestra casa”. No había referentes cercanos ni inmediatos en el uso de la cámara por lo que el planteo era capturar el paso del tiempo durante las acciones. (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2016).

A medida que se iban afianzando en el uso de las herramientas, iban ensayando nuevas experiencias. Por ejemplo, la cámara ofrecía un sistema cuadro a cuadro que les permitía realizar animaciones *stop motion* que se acercaba al tipo de narración visual del cómic y también a “una manera de contar las cosas de otro tiempo”, ligado al cine de la primera época (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2016).

Entre tanto, los registros de acciones fueron intercalando animaciones y experiencias colectivas donde, a modo de cadáver exquisito, cada uno grababa una parte de la experiencia. A partir de esto, los artistas comenzaron a interesarse en el reflejo que les devolvía la cámara y a realizar ejercicios autorreferenciales.

En casi todas estas experiencias, la duración era un factor determinado únicamente por la propuesta o por el largo de la cinta. Muchas veces la cinta se reutilizaba y quedaban fragmentos de segundos de duración entre medio de otros registros o animaciones.

En las últimas producciones, a diferencia de las anteriores, si hay un interés por la edición. Se realizaron entonces algunos trabajos que sí fueron pensados para expandirse a circuitos institucionales. Sobre ellos, y todos los anteriores, trataremos a continuación.

Para sistematizar la información e identificar cada vídeo citado hemos utilizado un código conformado por dos letras que indican el grupo (LE=La Escalera), una letra que indica el vídeo (A, B, C, etc.), y un número que indica el orden y la ubicación vinculado a un enlace en *Youtube*. En el apartado *Fuentes primarias / Obra Audiovisual* al final del escrito, se ofrece una tabla con la información relativa a cada uno de los vídeos citados a lo largo del trabajo en donde, además del código, se consigna su duración en minutos y segundos, su clasificación y una breve descripción.

También se han incluido algunas imágenes en el *Anexo II: Imágenes y fotogramas*, indicadas como “Fig.”, con sus respectivas referencias.

Registros documentales

Podemos considerarlos como un señalamiento de los pequeños gestos cotidianos y el deseo de los artistas de dejar registros del proceso como obra: desde su inicio hasta su montaje. En esta clasificación incluimos los registros de obras y exposiciones; registros de acciones y ensayos improvisados. En lo discursivo podemos reconocer aquella tendencia dentro de las primeras vanguardias del vídeo que se inclinó por su utilización para el registro de acciones. La cámara hacía posible registrar las obras más efímeras, pero también se creaban situaciones para la cámara:

Por ejemplo, íbamos a un basural que estaba cerca de casa y mientras Acosta improvisaba con la guitarra, desarrollamos algunas acciones con lo que se encontraba, y a lo mejor todo ese desecho de la civilización terminaba en un gran fuego (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2016)

Así encontramos registros que documentan ensayos caseros (*Pollo bailando* [LE-E.5]:Fig.1, *La familia real inglesa en un libro pop-up* [LE-A.3], *Relato sobre la televisión* [LE-C.3], *La pelea de los hermanos cachete* [LE-A.5]), aquellos que se limitan a mostrar obra gráfica (*Encuentro Arte Fax* [LE-A.1], *Intervenciones gráficas realizadas sobre imágenes de publicidad* [LE-C.1], *Trabajos gráficos realizados en Mendoza* [LE-E.8], *Muestra en Chile de Xilografía* [LE-C.5]) y aquellos que registran acciones (*Fuego en el Baldío* [LE-A.2], *Limpiando una foto antigua de bodegas mendocinas* [LE-C.2], *Soplando telgopor* [LE-E.1]).

Animaciones

Aquí aparece un aspecto lúdico que indaga en la construcción de imágenes secuenciadas. El cuadro por cuadro se convierte en la manera de dar otra temporalidad a desarrollos estéticos que vienen de las artes plásticas, del cómic y de la animación, como sucede en *Juegos de Reflejos* [LE-C.4], *El perrito y la bola* [LE-B.1] o *Imágenes del Instituto Goethe en movimiento* [LE-E.4].

Una parte importante de estos vídeos tiene a la propia televisión, encendida o apagada, como soporte de collages o figuras de papel en *stop motion* como se ve en *Carlos Gardel* [LE-E.3]: Fig 2.

También se emplean mecanismos cinematográficos sencillos, como figuras recortadas sobre la pantalla de la televisión que dejan traslucir parte de las imágenes (*Matriz de cartón y la imagen que pasa* [LE-A.4]: Fig 3), espejos que reflejan las imágenes como un caleidoscopio (*Efecto espejo y las imágenes que van pasando* [LE-E.6]), etc.

El televisor aparece repetidamente como objeto-soporte de las acciones. Del mismo modo que algunos vídeo-artistas habían creado objetos escultóricos a partir de ella, aquí se produce una traslación de la tela como soporte a la pantalla como soporte.

Experiencias colectivas

En este tipo de propuestas se conjuga el registro de las acciones en tiempo real con las animaciones. La cámara pasaba de mano en mano, aprovechando distintas miradas y puntos de vista. La propuesta partía siempre de una idea desde la cual se continuaba improvisando, uno de los primeros proyectos colectivos fue *Mitos argentinos, ¿Quién mató a Gardel?* [LE-D.2]: Fig. 4 :

La cámara era un juguete nuevo, todos queríamos accionarla, así fue que empezó a ser la cámara de la comunidad enriqueciendo lo que hacíamos con las ideas de todos. Entonces hicimos un montón de historias referidas a Carlos Gardel en vídeo y gráfica. También pintamos un gran mural en papel y lo quemamos, de todo lo que hicimos sólo quedó el registro. (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2016)

En los fragmentos existentes, se puede ver una escenografía teatral casera construida en el patio de la casa de los Costa, en ella un muñeco de Gardel se acciona como un títere, más tarde interactúa en *stop motion* con Kuki Palomo y luego aparecen algunos miembros del grupo pintando un gran mural: “hacíamos pequeñas sesiones para nosotros (los amigos más cercanos y la familia), luego llegaban otros amigos y pasábamos el día entero comiendo y mirando vídeos y si a alguno se le ocurría algo nuevo lo grabábamos” (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2016). Una vez desarrolladas estas primeras experiencias visuales la cámara se vuelve a los artistas para presentar una nueva faceta, la reflexión sobre ellos mismos, la imagen que les devuelve.

Autorretratos y apariencias

Tal como señala Rekalde “La cámara de vídeo ha supuesto para el artista contemporáneo un espejo que registra sus movimientos (...) el cuerpo del autor se convierte en el material mismo de

trabajo”(Rekalde, 1997: 10-11), a través de ella puede construir un nuevo régimen de discursividad que permite re-producir y manipular activamente lo “real-físico”(Renaud, 1996:11) .

A partir de los registros de acciones, el cuerpo comienza a hacerse visible en los vídeos ya que “la cámara (...) ofrece la posibilidad autoboscópica de explorar la imagen de uno mismo...” (Rekalde, 1997: 11). Se realizan entonces algunas acciones donde lo que interesa ya no es solamente captar el proceso de trabajo sino a ellos mismos en ese proceso, bajo esta idea, por ejemplo, Kardo Kosta realiza dos autorretratos como *Yo y mi cámara* [LE-E.2]: Fig. 5, o *Autorretrato* [LE-E.7], y también algunos juegos que explotan la idea del reflejo distorsionado :

Por primera vez la cámara nos permitía, filmar lo que hacíamos y al mismo instante poder verlo en el propio aparato. Además existía algo muy curioso, nos veíamos como realmente nos veía la gente y no como nosotros pensábamos, y eso nos producía un cierto choque, la cámara era como un psicólogo que te mostraba tus defectos. Diferente a mirarse en el espejo, te mostraba con tus miedos, tus partes buenas y malas (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2016)

Esta idea del reflejo distorsionado aparece en *Fabián Costa y Personajes Argentinos* [LE-A.6], allí se recreaba un personaje a partir de la combinación de varios que salían del cotidiano de la sociedad argentina. El reflejo caricaturizado que devolvía una olla de aluminio servía como material de inspiración para desarrollar una entrevista a una supuesta celebridad que recibía un Oscar y se refería a temas de actualidad: los programas de televisión, la discriminación, el conflicto con Cuba, la política internacional, los militares que “mejoraron las cosas”, los desaparecidos, las madres de plaza de mayo, la situación económica y los aumentos impositivos (los “tarifazos”), que aparecen mencionados en un tono sarcástico a través de toda la entrevista.

Otra ventaja que les otorgaba la cámara en ese momento, era cierto poder de movimiento, quien está detrás de cámara tiene el poder de ver sin que lo vean. En Mendoza a fines de los ochenta no había muchas cámaras de vídeo en manos de particulares, en general quienes poseían una trabajaban para los medios o hacían cine, así que entrar con una cámara de buen tamaño, imponía cierto respeto y daba la posibilidad de moverse por distintos espacios sin prohibición: “así lo hicimos con Ezequiel Azar que entró con un muñeco de policía tamaño natural al supermercado mientras yo grababa, así también fue que me colé en el entierro de Allende en Santiago de Chile como si fuera un periodista de la televisión argentina” (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2016).

A fines de la década del ochenta, la crisis económica hizo que muchos mendocinos migraran al vecino país de Chile, Kardo fue uno de ellos, su trabajo como representante comercial de una

marca de ropa le permitía volver constantemente a Mendoza, y trabajar en ambas ciudades. Los fragmentos que registró en Santiago de Chile, se refieren al arduo momento histórico que vive este país con el fin del gobierno militar de Pinochet y la transición democrática. Un collage de escenas que muestran las reacciones de las personas durante el traslado de los restos del ex-presidente chileno al Cementerio de la Recoleta de Santiago:

El traslado de la tumba de Allende se hizo en el mismo barrio donde yo vivía que es Recoleta, este cambio de sepultura movió muchas fuerzas de distinto tipo así que mi intención era de poder registrar todo lo que pudieran ver mis ojos, fue además una gran concentración popular con muchos pacos³⁷ preparados para reprimir y había también grupos de teatro alternativo que yo conocía así que me mande con mi cámara y mi acento argentino y pude pasar todos los controles (más que los propios chilenos) para grabar de cerca todo, sentirlo. La cámara me daba además, la posibilidad de pasar desapercibido (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2016)

Las escenas que han pervivido no muestran el traslado en sí, sino que registran las tensiones de los rostros: los ceños fruncidos de los militares detrás de un gran portal de rejas, intercalado con la marcha lúgubre de un grupo de jóvenes caracterizados como la parca, niños cantando consignas políticas mientras agitan la bandera de Chile y bustos de Allende de algún vendedor callejero.

Piezas post producidas

Con el paso de los años, las grabaciones empezaban a acumularse y muchas veces, al reutilizarse, se perdían registros valiosos. Entonces hubo cierta necesidad de pasar algunos de estos “bosquejos” a formatos de edición para poder conservarlos o inclusive mostrarlos por fuera del grupo, entre ellos, la selección de escenas del *Traslado de los restos de Salvador Allende* [LE-B.2]: Fig.6.

Solo de lengua u opera para comerse un coño [LE-D.1] es uno de estos trabajos editados. El vídeo intercala imágenes solarizadas con sonidos ruidosos, acompañado por una voz en off a modo de poesía visual que recita: “Adivinanza: ¿lengua o labio?. Adivine: lengua o labio? Labio, bien, labio, bien, lengua, no, era labio, lengua, sí, labio, si, es labio. Lengua, no, era labio”. En este trabajo aparecen créditos, y es el único que fue presentado en un Encuentro Internacional de Artistas realizado en Santiago de Chile.

³⁷ Término que se utiliza para referirse a la policía en Chile.

Otro vídeo editado fue *Corte de pelo* [LE-B.3], Kardo lo realiza en Chile entrevistando a amigos y clientes de peluquerías de la ciudad de Santiago con el objetivo de que formaran parte de una instalación:

Fui filmando un poco todo lo relacionado con el corte de pelo y luego de manera casera en mi atelier con la cámara y una vídeo y un televisor fui editando casi a mano todo el vídeo y poniéndole la música, ahora que lo pienso fue un trabajo de locos (Crescentino, Entrevista a Kardo Kosta, 2016)

Este material ya se basa en un guión, además de las entrevistas, Kardo registra los frentes de algunas peluquerías y la tarea de los peluqueros. Su objetivo era mostrar el corte de pelo como una marca cultural de la sociedad chilena post-dictadura: muy corto y sin barba para los hombres, más largo para las mujeres. En trabajos como este hay un interés que va más allá de la experimentación con el medio o la imagen, utilizando la retórica del *cinema vérité*, en donde la cámara se convierte en un catalizador de situaciones.

Aunque los resultados resultan en ocasiones precarios, las producciones en vídeo realizadas por los miembros de *La Escalera*, siguieron un determinado desarrollo que comenzó con las primeras experiencias de registro y autodocumentación, hasta el deseo de querer decir nuevas cosas a través del medio, mediante recursos más complejos.

Los procesos, los circuitos, las posibilidades y el exilio

El tipo de vídeos realizados por los miembros de *La Escalera*, fueron pensados para transitar casi exclusivamente por circuitos reducidos. El vídeo se convierte en un medio que permite registrar los procesos de trabajo colectivo, sus experiencias bajo estados alterados e incluso desnudarse ante ella, no hay condicionamientos porque lo producido siempre mantendrá un carácter *underground*. Este modo de trabajo, sin principio ni fin, poniendo más énfasis en el proceso que en el resultado, hará que lo realizado sea un *collage* yuxtapuesto de registros de distintas épocas y experiencias sin ningún tipo de sistematización.

Sus primeras experiencias son discursivamente similares a la de los primeros videoartistas que utilizan el aparato de televisión como objeto escultórico, hay un pasaje de la tela a la pantalla como soporte de algunas acciones. En vídeos como *El perrito y la Bola* [LE-B.1] el televisor aparece como elemento icónico. En ocasiones, además de intervenir la pantalla apagada como en *Carlos Gardel* [LE-E.3], se la enciende para interactuar con la imagen luminiscente como sucede en

Matriz de cartón y la imagen que pasa [LE-A.4]. También, de modo análogo a los primeros videocreadores, se piensa en el vídeo como un dispositivo capaz de registrar los momentos y obras (consideradas) efímeras, las acciones y las performances.

En ocasiones aparecen referencias a los formatos televisivos como el *videoclip* (*Efecto espejo y las imágenes que van pasando* [LE-E.6]), o los programas educativos (*Relato sobre la televisión* [LE-C.3]). En el caso de *Fabián Costa y Personajes Argentinos* [LE-A.6] se parodia a los programas de entrevistas, y es también una forma de expresar lo que se piensa de manera solapada. El interés por el arte secuencial se plasma en las animaciones *stop motion*, que se convierte en una forma de dar los primeros pasos en la edición de los proyectos. En los últimos trabajos desarrollados en Chile, hay cierto afán documentalista: *Traslado de los restos de Salvador Allende* [LE-B.2] o *Corte de Pelo* [LE-B.3], aunque inconclusas, están pensadas como obras cerradas para ser exhibidas. Lo mismo sucede con *Solo de lengua u opera para comerse un coño* [LE-D.1], la única obra concluida y exhibida en un circuito institucional.

Para comienzos de los años noventa Kardo Kosta ya residía en Chile, aunque visitaba seguido Mendoza. A mediados de la década, la familia Costa se traslada a España, Kardo a Suiza, y otros miembros de *La Escalera* migran a España o Chile, la efervescencia del trabajo experimental colectivo de la década precedente había agotado sus energías y no podía ser canalizada institucionalmente. De los múltiples registros y experiencias grabadas, sólo se conservan unas pocas que aquí hemos referido. Las mudanzas, la obsolescencia tecnológica y la necesidad de migrar de formatos VHS a formatos digitales sumó fragmentariedad al material accesible a través de internet en la actualidad.

Minas de Arte

Los cambios en el campo local y la búsqueda de nuevos espacios

El contexto de Mendoza en los noventa se vio afectado por las políticas económicas digitadas a nivel nacional. Los recortes en la educación y la cultura tiene como consecuencia una reducción considerable en los presupuestos de espacios que habían tenido una vida intensa en la década anterior como el MMAMM, el Museo Provincial de Bellas Artes y la Radio Nacional; y también en

instituciones de cooperación internacional como el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica (que desaparece al fundirse con el colegio Español), el Instituto Goethe y la Alianza francesa, que ya no encaraban las programaciones vigorosas que sostuvieron durante los setenta y ochenta.

El modelo económico menemista provocó el retroceso del estado sobre varios sectores del dominio público que, en paralelo a las privatizaciones de empresas estatales, otorgó beneficios e incentivos a las empresas que se involucraron en el ámbito cultural. En Buenos Aires aparecieron entonces multiplicidad de fundaciones tales como Federico Klemm, Antorchas y Telefónica, entre otras; importantes becas, como las Kuitca del Centro Cultural Rojas y las del Fondo Nacional de las Artes (FNA); y premios como los KONEX o los del FNA. Surgieron también nuevos espacios de circulación y consumo de arte, bajo modelos novedosos -como las Ferias de arte contemporáneo- o de corte clásico -como los salones-, encarados por empresas privadas que dinamizaron la escena e incentivaron un incipiente coleccionismo.

A mediados de la década, instituciones estatales como el Centro Cultural Recoleta y el Fondo Nacional de las Artes, asumieron un rol “federalista” que procuraba incluir a las provincias en sus programas expositivos de corte tradicional. Todas estas instancias, reconfiguraron el circuito existente hasta el momento, se convirtieron en espacios de legitimación para los artistas locales y promovieron un intercambio moderado con las provincias argentinas.

Los viajes que anualmente realizaba la Facultad de Artes y Diseño de la UN Cuyo a Buenos Aires, significaban una posibilidad de contactarse con los circuitos capitalinos y los artistas mendocinos comenzaban a mostrar sus producciones fuera de la provincia nuevamente. A pesar de ello, tanto la Facultad como la Escuela de Bellas Artes -espacios de formación artística de mayor prestigio y trayectoria en la provincia-, contaban con programas de enseñanza muy desactualizados por lo que estas iniciativas se consumían con avidez.

En Mendoza las instancias de legitimación continuaban siendo los tradicionales premios y salones de Bellas Artes como Salón Vendimia, o el Salón de Ciencias Económicas. En la década del noventa aparecieron algunas galerías privadas como AB, Giménez, Daniel Sáez, así como talleres privados de artistas que sostenían el mismo tipo de producciones con “pocas o nulas conexiones a nivel nacional” (Forcada, 2003:93-95)

De forma similar a décadas anteriores, las empresas participaban de manera muy limitada en el ámbito cultural a diferencia de lo que sucedía en Buenos Aires. Recién a mediados de la década

algunas de ellas, relacionadas con la industria vitivinícola, encararon tímidamente esta tarea. Bodegas como la Escorihuela, conformaron salas de exposición sin programación estable que dependía, casi siempre, de las propuestas de los artistas.

Paralelo a estas tensiones en el campo cultural, el plano social se descontracturaba y se empezaba a confiar en una vida democrática sin interrupciones militares. Esto estimuló la vida social en general y, principalmente, la vida nocturna. Hay una efervescencia juvenil por salir de noche y surgieron consecuentemente, muchos bares, pubs y discotecas.

Por ello, desde fines de la década del ochenta, los artistas buscaron espacios alternativos de formación, producción y circulación que permitieran una renovación con respecto a los espacios institucionales, así como nuevos espacios de intercambio productivo entre pares y el enfrentamiento a con un público joven. Es en este contexto que *Minas de Arte* comenzó a realizar sus primeras acciones.

Alternativas y performáticas

El grupo *Minas de Arte*, surgió y desarrolló su actividad en Mendoza entre los años 1992 y 1997. Estuvo integrado por nueve estudiantes de Artes Plásticas: Marcela Furlani, Modesta Reboredo, Cecilia Andresen, Flavia Giménez, Sonia López, Lucía Coria, Sandra Martí y Alelí Bromberg, formadas en las disciplinas de pintura, grabado y/o escultura; y Carina Sama, estudiante de Diseño Industrial y alumna de la Escuela Regional de Cine y vídeo.

Las *Minas* se conocieron tomando clases en el taller de Luis Scafati -reconocido dibujante local-, mientras eran estudiantes de la UN Cuyo. La decisión de conformarse como grupo fue estimulada por Luis quien pertenecía a una generación anterior. A diferencia de Scafati, las *Minas* no habían vivido las luchas utópicas de los sesenta ni experimentado de forma directa la violencia que le siguió. En los noventa, la información circulaba de otra manera y les permitía tener acceso a nuevas herramientas, tecnologías y lenguajes diferentes. Su desafío, por lo tanto, también era nuevo: asumir estrategias de legitimación para circular por otros espacios y lograr posicionarse en el circuito local argentino.

El grupo observaba que los espacios tradicionales de arte (museos, galerías, centros culturales) recibían un número muy reducido de visitantes, y aún menor de visitantes jóvenes. Aunque la obra individual que llevaban adelante estas artistas se enmarcaba en las líneas del arte tradicional que exhibían estos espacios, ellas no estaban interesadas en esa legitimación. Se planteó entonces llevar a cabo una estrategia de difusión y captación de nuevos públicos para sus exposiciones grupales. Para ello decidieron poner atención a los lugares por donde, en ese momento, estaba la movida joven. Encabezaba este ámbito el circuito nocturno y del rock, que mantenía su status contestatario y contracultural, y los espacios idóneos son pubs, bares y discotecas.

Era necesario pensar nuevas propuestas de exhibición que pudieran modificarse según el espacio disponible, ya que no se podía plantear un montaje expositivo tradicional de pinturas, grabados y esculturas, en los nuevos. Una de las estrategias seleccionadas consistía en inaugurar cada una de las exposiciones colectivas con un *show plástico*³⁸ en el cual las artistas ponían el cuerpo para teatralizar sus presentaciones. Este mecanismo es sintomático de un momento en que no se tiene ya temor a la exposición, como sí sucedía en las décadas precedentes signadas por la represión y la censura. Aunque existían otras trabas, como relata Marcela Furlani:

Fue fuerte la decisión de usar nuestra propia imagen. Era una cosa que no sucedía, el artista visual de ese momento era un ser casi anónimo, era un nombre que se reconocía a través de la obra. Nosotras estábamos instaladas en esta generación de la música y del rock postdictadura donde se volvía a la calle y a la noche. Si los músicos se mostraban, ¿por qué no mostrarnos nosotras?, nos parecía legítimo, por eso empezamos a usar nuestra imagen como herramienta de difusión, un poco como pasaba con el pop en los sesenta (Mattar y Crescentino, 2014)

Las propuestas performáticas incluían, además de las obras plásticas (colgadas en paredes o sobre los cuerpos de las protagonistas), la poesía, la fotografía, la música, y los vídeos realizados por las propias artistas, así como la teatralización de desfiles de moda, culebrones de telenovela (filmados y protagonizados por ellas mismas), casamientos y juegos. Es interesante señalar que si bien la propuesta rompía con la idea de escenario convencional –ya que se desarrollaban en espacios atópicos- las presentaciones eran pseudo teatrales y la postura que asumía el espectador contemplativa.

Otro recurso para mantener el interés consistía en entregar suvenires a los presentes con una invitación a la próxima *reinauguración* de las exposiciones (para que la propuesta de montaje

³⁸ Ahora calificaríamos como performance a este tipo de acciones, sin embargo en Mendoza de los noventa ese tipo de conceptos eran bastante desconocidos, en cambio sí había un énfasis en la cultura del espectáculo y del show.

expositivo no fuera vista sólo el día de la inauguración). En estas terceras o cuartas instancias la performance, y –en ocasiones- el vídeo de presentación, variaba para que el público que asistió a la primera viera las siguientes sin repetirse.

Los *shows* tenían mucho éxito y se formaban colas para asistir a los eventos performáticos organizados por *Minas*. Los locales comerciales como el pub la Bóveda, o bares como Patio Mitre, estaban satisfechos con el aumento de público y consumiciones, y facilitaron recursos para que el grupo continuara desarrollándolas.

Los amigos de mis amigos son mis amigos

Según lo entiende Bourriaud, muchas de las prácticas que comenzaron a desarrollarse partir de la década del noventa entran en la esfera de la “estética relacional”, una teoría que se centra en el modo en que las obras de arte producen o suscitan relaciones humanas reales. Las prácticas presentadas a continuación se articularon dentro de esta esfera, promoviendo la interacción con el otro desde un aspecto lúdico, formativo, afectivo, etc. (Bourriaud, 2006: 139-142)

El aspecto relacional cobra gran relevancia si pensamos que los vínculos, en la época pre-internet y redes sociales, eran personales. Cada una de las minas se movía en círculos diferentes, sólo por mencionar algunos ejemplos: Modesta Reboredo formaba parte de un elenco de danza contemporánea, Cecilia Andresen se vinculaba a los espacios del rock mendocino, Carina Sama daba sus primeros pasos en la escuela de cine y se vinculaba con gente del diseño, y así cada una de ellas convocaba a sus compañeros de estudio o de fiesta, como relata Marcela:

Éramos nueve personas, imagínate que sólo necesitábamos que fueran diez amigos de cada una a cada reinauguración y era un éxito asegurado. Para los primeros shows, fueron los amigos, pero después los amigos llevaron a sus amigos y fue una cuestión exponencial. Además nos dedicábamos a sumar amistades todos los fines de semana (Mattar y Crescentino, Entrevista a Minas de Arte, 2014).

Del mismo modo gestionaban los espacios y la difusión en los distintos medios de comunicación. Los periodistas que cubrían notas de cultura eran de la misma generación, y a muchos de ellos los conocían del circuito cultural; también los nuevos espacios nocturnos “de moda” (cafés, bares, pubs) estaban gestionados por amigos de algunas de ellas. En opinión de Modesta Reboredo, esas afortunadas coincidencias tuvieron que ver con que el grupo se hiciera tan conocido de forma exponencial en tan poco tiempo.

Periódico, televisión y *show*!

En este posicionamiento, fueron fundamentales los medios de comunicación. La autorreferencialidad promovida por las artistas, las convierte en sujetos claramente distinguibles en un circuito local reducido. Para ellas el mostrarse como *rockstars* o actrices en la televisión, era un modo efectivo de obtener la atención del público, y hacen uso de esta estrategia a la vez que la parodian, como cuenta Flavia Giménez:

Había gente que por ahí no tenía ningún mérito, aparte de salir en los medios. Entonces decíamos: si él/ella sale en TV por qué no salimos nosotras e instalamos nuestra imagen, entonces nos van a conocer primero a nosotras y luego van a ir a ver la obra. Lo tomamos muy en risa pero fue efectivo (Mattar y Crescentino, Entrevista a Minas de Arte, 2014).

En una ocasión recibieron una invitación del canal de Cable *Aconcagua*, para presentarse y referirse a las acciones realizadas por el grupo. El locutor comenzó su programa diciendo que las *Minas de Arte* habían sido invitadas porque se celebraba el día de la minería, aludiendo en tono de broma al nombre con que habían elegido identificarse. Luego de esto realizó una extensa entrevista al grupo, mostrando algunos de los videos de presentación realizados. Señalamos esto porque, en general, los artistas no eran invitados a los programas de televisión, sin embargo *Las Minas* había logrado posicionarse gracias al uso de otros medios, principalmente la prensa. (Fig. 7)

Las *minas* aprovecharon tantos medios como les fue posible (revistas, diarios, radios, televisión) hacia donde dirigieron sus gacetillas de prensa con fotografías o incluso tarjetas donde se presentaban representando roles femeninos estereotipados (la *femme fatal*, la ama de casa, la rockera, la coqueta, la ingenua, la loca, etc.) planteados como extensión de la obra, utilizando la ironía, la escenificación y el disfraz como elementos que parodiaban su lugar como profesionales y como mujeres.

Gradualmente algunas instituciones (colegios, centros culturales) y galerías de arte convocaron al grupo para realizar exposiciones con *show* e inclusive contemplaban un *caché*, como sucedió con las fiestas organizadas por el Colegio Universitario Central de Mendoza, o la Escuela Polivalente de Arte de San Rafael en el centro de la provincia.

En la década del noventa, el establecer conexiones y vínculos con otras escenas del país no era un trámite tan sencillo como lo es ahora a través de los medios digitales, pero el contar con la atención de los medios, y el poder circular en algunas instituciones locales del momento, significó un aval muy importante que les permitió realizar exposiciones plásticas y performáticas grupales más allá del ámbito local en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México (ENAP UAM) en noviembre de 1994, y en el *Centro Cultural Recoleta* de Buenos Aires en 1995.

No todas pudieron viajar a México. Las que fueron en representación (Sandra, Sonia, Lucía y Flavia) desarrollaron una charla-performance vistiendo delantales con una imagen impresa donde ellas aparecían personificadas como los líderes revolucionarios mexicanos. El evento consistió en un relato de lo realizado en Mendoza a través de una teatralización con muñecas³⁹. También proyectaron vídeos que fueron donados al Centro de Documentación del *Espacio de Arte Contemporáneo de Ex Teresa Arte Actual*, ubicado en el Centro Histórico de la ciudad de México.

Presentarse como líderes revolucionarias en un momento en que el ejército zapatista estaba activo, implicaba apropiarse de iconos culturales que no habían sido pensados para ser ocupados por mujeres. Jugar con los roles y apropiarse de imágenes de consumo masivo fue una estrategia constante que no siempre fue bien recibida, como veremos en el siguiente apartado.

La cuestión de lo femenino en el tapete

Aunque no es nuestra intención realizar un estudio de las obras de Minas desde la perspectiva de género⁴⁰, sí creemos que es necesario hacer mención a algunos aspectos de su producción que son intrínsecos a su propuesta.

Una diferencia fundamental entre las experiencias de *Minas* con respecto a las de *La Escalera* reside en que prácticamente todas sus propuestas, en cualquiera de sus formatos, estaban pensadas para ser exhibidas ante un público externo al grupo. A modo de *rockstars*, las *Minas de*

³⁹ Sandra Martí narra que la acción consistió en mostrar una casita de muñecas, donde estaban ellas personificadas como juguetes que manipulaban. Rodeando el espacio de la intervención estaba parte del archivo gráfico de las presentaciones desarrolladas en Mendoza. (Crescentino, Entrevista con Sandra Martí, Agosto 2016)

⁴⁰ A este respecto pueden consultarse el trabajo elaborado por la investigadora Natalia Encinas citados en la bibliografía.

Arte quisieron posicionarse como artistas y el modo de lograrlo era mostrándose y siendo muy visibles; motivo por el cual necesitaron un nombre que definiera su identidad pública.

No es azarosa la elección del nombre que eligen para definirse, *Minas* en el lunfardo, significa “mujeres” de un modo despectivo, el uso de la palabra *minita* en diminutivo es aún más peyorativo (y continúa siéndolo hasta nuestros días), y es utilizado generalmente por los rockeros para referirse a sus *groupies*.

Para las *Minas de Arte*, el uso de la palabra *minas* asume una postura política -aunque sin querer ser militante-, al utilizar el artículo “las” delante de “minas” toma una connotación que se asocia a los yacimientos minerales. *Minas de Arte*, tiene entre sus connotaciones el ser *mujeres* artistas- porque parece ser una condición que hay que aclarar-, como fuentes o canteras de arte. Esto para muchos, debía parecer demasiado.

Al anonimato del artista plástico al que se refería Furlani antes, se sumaba el hecho de que el circuito del arte local era muy conservador, entre los artistas más conocidos de ese momento había poquísimas mujeres, y ninguna tan consagrada como sus colegas masculinos. Como si esto fuera poco, las *Minas de Arte* eran estudiantes de arte, aún no egresadas, otro punto por el cual fueron muy criticadas.

Según reflexiona Natalia Encinas -quien realiza un rastreo de los discursos en los artículos periodísticos-, las minas tuvieron que justificar sus acciones y defenderse de constantes ataques masculinos sobre su tarea como artistas. Los periodistas, en su mayoría hombres jóvenes, o bien asumían una postura de valoración como podemos ver en las notas “Las *Minas de Arte* contratacan” (Diario Los Andes, Mendoza, Viernes 8 de julio de 1994); “Minas de Oro” (Zapping, 6 de agosto de 1994); “*Minas de Arte*. Mendocinas exponen en Capital Federal” (Los Andes, Sábado 1 de julio de 1995); O bien asumían una postura abiertamente ofensiva “Chicas plásticas”, (Por Ulises Naranjo, El altillo, Mendoza, domingo 15 de Mayo de 1994), “*Minas de Arte*, Identikit, Nueve nenas de colores” (por Fernando Toledo, Zapping, Mendoza, Sábado 23 de julio de 1994), “Un show plástico para dejarse devorar” (Los Andes, Sábado 23 de octubre de 1993); por supuesto también hay varias que se mantienen en la neutralidad. Marcela Furlani sostiene que se las acusaba de *feministas* sólo por ser un grupo conformado por nueve mujeres:

A nosotras no nos importaron mucho esas acusaciones porque habíamos logrado las cosas que logramos, haciendo lo que queríamos hacer. No teníamos una propuesta de género a priori. No podemos ser otra cosa

más que lo que somos: mujeres y artistas, y hacemos esto! Son cosas de mujeres! (Matar y Crescentino, Entrevista a Minas de Arte, 2014)

Las *minas*, además, habían creado el título honorario de *minos* para los novios, amigos, hermanos y familiares que les ayudaban en montajes, traslados y actividades. La idea tras esta designación era agradecer el trabajo de todos los que colaboraban en las puestas en escena. El carácter subversivo de este hecho, es que no sólo anulaba la connotación negativa de la palabra sino que hacía extensivo su uso para referirse al género masculino.

Sobre los vídeos, 1, 2,3, 4...

En las producciones grupales en vídeo de *Minas de Arte*, el ojo detrás de la cámara era Carina Sama. Si bien argumento y resultado eran grupales, había sido movilizado por propuesta y dirección de Sama, que para esta época daba sus primeros pasos en el mundo del audiovisual:

Yo era la única que no sabía dibujar, por eso usaba las herramientas que tenía a mano: fotografías y vídeos. Cuando hacíamos los shows, siempre me dejaba para el final, me costaba un poco el manejo escénico ya que estaba acostumbrada a estar siempre detrás de cámara. (Crescentino, Entrevista con Carina Sama, 2016)

El tema que guiaba cada uno de los *shows* también se planteaba de forma grupal, y luego cada una desarrollaría obras plásticas individuales. Por su parte Carina también realizaba un audiovisual que se pasaba en *loop* durante todo el tiempo que duraba la exposición (grababa todo en cassette VHS y lo copiaba varias veces a continuación de modo que duraba todo el largo de la cinta).

Las *Minas de Arte* produjeron cuatro tipos de vídeos con distintas finalidades o usos. El primero es el que ya hemos mencionado, la **obra individual** de Carina Sama para las exposiciones, generalmente un corto ficcional.

El segundo tipo de producciones son vídeos en formato breve que se utilizan para presentar cada uno de los *shows* performáticos. Los llamaremos **spots de presentación** por presentar una estructura similar a los publicitarios por su “montaje rápido y entrecortado, con bruscas rupturas o interposiciones, diversidad de imágenes, sonidos y estilos” (Bonet, 2010:159). Estos duran entre dos o seis minutos y se producen bajo la misma temática que guía la propuesta general. En ellos sí

hay un minucioso trabajo de edición, utilizando las herramientas disponibles en la videocámara como las superposiciones, las solarizaciones o las animaciones cuadro a cuadro con fotografías como base. También aparecen fragmentos y citas a películas, con un relato importado de lo cinematográfico y el montaje efectista del *videoclip*.

Estas producciones, aunque breves, requerían la participación de todo el equipo e implicaban el montaje de una escenografía y el asumir roles actorales. A la vez, estos *backstage* eran registrados por Carina, los *minos* o quien estuviera disponible para capturar la escena. Parte de este material de la “previa” se utilizaba para los spots de presentación que se exponían durante la inauguración del *show* plástico o sus reinaguraciones. Esto demuestra que también les interesaba exhibir los procesos de trabajo, producción o montaje como parte de la obra.

Algunos fragmentos de estos **crudos del backstage** que se han conservado, son tomas en tiempo real y sin edición. Para las *Minas de Arte*, a diferencia de los registros de La Escalera, esto constituye materia prima para edición, un material sólo de uso interno.

El cuarto y último tipo de vídeos es el **registro de los shows** performáticos. A diferencia de los anteriores estos no se utilizaban para otros fines más que el propio de registro de las acciones de las artistas. Al igual que los crudos, estas acciones son filmadas en tiempo real pero cuentan con un mejor manejo de cámara que en los *backstage*. Esto debido a que Carina Sama o Félix Sama llevaban la cámara, ambos, además de ser hermano, compartían el manejo de una productora de eventos. Esto determina que las tomas y el foco se resuelvan bien, y en general, estos registros resultan de mejor calidad que los del *backstage*. Las grabaciones de los *shows plásticos* pensados, probablemente, como el registro más importante son los que menos exhibición tuvieron.

De modo similar a lo realizado para los vídeos de *La Escalera*, hemos identificado cada vídeo de *Minas de Arte* con un código conformado por dos letras que indican el grupo (MA=Minas de Arte) y una letra que indica el vídeo (A, B, C, etc.). En el apartado *Fuentes primarias / Obra Audiovisual*, se ofrece una tabla con la información relativa a cada uno de los vídeos citados a lo largo del trabajo en donde, además del código, se consigna su duración en minutos y segundos, su clasificación y una breve descripción. También se han incluido algunas imágenes en el *Anexo II: Imágenes y fotogramas*, indicadas como “Fig.”, con sus respectivas referencias.

Para realizar la clasificación que presentamos a continuación nos hemos basado en los testimonios de las *Minas de Arte* y la consulta de su archivo gráfico y documental.

Lamentablemente, para analizar en este escrito sólo presentamos un vídeo individual de Carina Sama (*Prostitutas* [MA-A]), dos spots de presentación de *Minas de Arte aún sin privatizar* [MA-B y MA-C], el registro del backstage de *Rosas Rococó Rosadas*, y el registro del show de *Minas de Arte entre el amor y el horror* [MA-D]. Este material nos sirve para ilustrar y entender cada uno de los formatos utilizados aunque se realizaron más propuestas y, por lo tanto, existieron más vídeos a los cuales no hemos tenido acceso (de algunos aparecen fragmentos en el *Documental Breve de Minas de Arte* citado en “Otras fuentes”). Para el caso de *Rosas Rococó Rosadas* y *Minas en Juego* se ofrece una reconstrucción de lo realizado a partir de lo relatado en las entrevistas.

Minas de Arte aún sin privatizar

El título de la acción *Minas de Arte aún sin privatizar* era una alusión a las primeras privatizaciones en el país, un señalamiento humorístico al *laissez faire* que se vivía en los noventa en fuerte contraste con la politizada vida cultural de las décadas anteriores. Sin embargo, las *Minas de Arte* no tenían un posicionamiento político a priori, simplemente estaban rodeadas por ese contexto que servía para hacer una humorada, como relata Carina:

Nuestra intención era tocar el tema de las privatizaciones que recién empezaban pero era un desastre, claro que había gente que se daba cuenta y otra que no. Había gente que lo banalizaba y decía “ah, sí!, es porque no se casaron todavía!, ja ja” (Mattar y Crescentino, Entrevista a Minas de Arte, 2014)

Este fue el primer *show plástico* que se realizó en Mayo de 1993 un céntrico bar del momento, el *Patio Mitre*. Como todos los shows plásticos que le siguieron, el evento fue precedido por una planificada organización que incluía la confección y distribución de gacetillas de prensa y las invitaciones destinadas a público general, amigos y conocidos. Fue un bautismo de fuego para las *Minas* ya que la propuesta recibió una respuesta inusitada e inesperada:

Esa noche llegué con Carina Sama en mi glorioso Citroën y, al doblar por calle Mitre, vimos cantidades y cantidades de personas. Como el bar estaba a media cuadra de un sanatorio, pensamos que había acontecido algo...algún accidente. Cuando nos acercábamos, observamos que toda esa gente deseaba entrar al Patio Mitre y que el acontecimiento era impresionantemente concurrido. (Crescentino, Entrevista a Sandra Martí, 2016)

La apertura inaugural de la exposición consistió en un show de luces que iba habilitando cada una de las salas del bar donde estaban ubicadas las obras plásticas con un diseño de montaje cercano a la idea de instalación.

A esto siguió la proyección del spot de *Minas* [MA-B y MA-C] y a continuación el de Carina Sama: *Prostitutas* [MA-A]. Por ser el primer show plástico, el vídeo las presentaba a través de una historia breve a modo de película muda con intertítulos y música de fondo de cabaret. Los intertítulos facilitaban el problema que representaba el incluir audio en la edición y permitía hacer un acompañamiento poético de las imágenes, eran fragmentos escogidos de letras de canciones o textos sin una razón en particular más que el ser significativos para ellas⁴¹.

Las imágenes mostraban a las minas asumiendo distintos roles [MA-B]: Sonia como niña con un gatito, Flavia una anciana con peluca blanca, Marcela envuelta en una toalla, Sandra con una cacerola en la cabeza, Carina como rockera, Modesta con traje y sombrero a lo Chaplin, Cecilia como hippie sosteniendo una imagen de la Monalisa, Alelí sosteniendo un trípode con cámara y Lucía con camión y rulos. Al editarlo, Carina decidió ponerlo a doble velocidad para que tuviera un ritmo más dinámico, las editoras eran muy precarias al igual que el Super VHS muy inestable con los colores, eso determinó que la imagen fuera virando al blanco y negro, un efecto no pensado pero acorde con la idea de película muda.

Otra característica de estos breves vídeos, es que tenían que “surtir efecto”, es decir, la idea era que los presentes recordaran bien a cada una de ellas y las diferenciara, por eso luego del relato con formato de película muda, había un segundo capítulo en donde aparecían caracterizadas como alguna actriz famosa [MA-C]. Cada *mina* elegía una escena de película en donde poder hacer un juego de dobles: Modesta Reboredo era Juliette Binoche en *La insoportable levedad del ser*; Flavia Giménez era Linda Hamilton en *Terminator*; Lucía Coria representaba a Sophia Loren en *Boccaccio 70*; Cecilia Andresen figuraba a Isabelle Adjani; Sandra Martí era Anita Ekberg en la *Dolce Vita*; Marcela Furlani era Lena Olin en *La insoportable levedad del ser*; Carina Sama era Sandra Ballesteros en *El lado oscuro del corazón*; Sonia López era Geena Davis en *Thelma and Louise* y Aleli Bromberg personificaba a Kathleen Turner en *La Guerra de los Rose*.

Carina se había ocupado de alquilar todas las películas en un *videoclub* mítico del microcentro mendocino ubicado en la Galería Mendoza, copiar las escenas seleccionadas y replicarlas: primero aparecía el original y luego la copia protagonizada por cada una de las *Minas* identificadas por su

⁴¹ *Esa lila se deshoja, desde si misma cae y oculta su propia sombra he de morir de cosas así.../Te vi, juntabas margaritas del mantel.../Del puente a la alameda, menudo pie la lleva por la vereda que se estremece/los refutadores de leyendas tienen razo...2+2=4... A mi no me alcanza/ Malena canta el tango como ninguna y en cada verso pone el corazón/ Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón...*

nombre. Todas eligieron artistas que encarnaban papeles fuertes y en roles diferentes, desde las *femme fatale* de los sesenta hasta las heroínas de los ochenta.

El corto ficcional de Carina Sama se llamaba *Prostitutas* [MA-A] y constituía un homenaje a *Put a Girl in the Band* (Ken Russell, 1991) protagonizada por Theresa Russell, había *found footage* y la música de fondo era *Two Ladies*, que formaba parte de la banda sonora de la película. También el argumento reconocía su influencia, se trataba de un corto ficcional en donde se intercalaba el relato en primera persona con escenas de calle, grabadas en la zona roja de Mendoza. Al igual que otros videos, eran las propias minas quienes representaban a las prostitutas en la calle, también aparecían distintas partes de su cuerpo, veladas o solarizadas. Las escenas de sexo, era apropiaciones de cartoons eróticos velados, y de fondo se escuchaban gemidos intercalados con *Like a Virgin* de Madonna, ícono erótico del pop. Aunque ninguna escena resultaba totalmente explícita, sí resultaban provocadoras, y esto funcionaba a la hora de atraer audiencia.

Minas de Arte: Entre el amor y el horror

La segunda acción performática fue realizada en el mes de julio de 1993 en *La Bóveda*, una discoteca *under* que funcionaba en una cava inmensa de una antigua bodega desalojada en donde habitualmente se hacían conciertos de rock y luego se ponía música.

En el piso superior, donde se localizaba el ingreso, estaba montada la muestra con dibujos, grabados, pinturas, escultura que quedaba toda la semana en exposición, y todos los viernes las minas hacía su propuesta performática. Como correspondía al lugar, después del *show* había fiesta.

La propuesta denominada *Entre el amor y el horror* [MA-D] era una humorada grupal que refería a sus vidas personales (muchas habían empezado a casarse y tener hijos), pero también hacía referencia a ciertos formatos televisivos muy edulcorados dirigidos al público femenino. En los noventa se vivía cierto desencanto como consecuencia de la caída de los ideales democráticos, y la creciente despolitización de la vida social. Proliferaron los “*shows pasatistas*” y una programación televisiva que resultaba sosa y superficial, como los desfiles de moda televisados o los culebrones estereotipados de las telenovelas. Había un estilista en particular, muy famoso en los años noventa, que consiguió mucha popularidad presentando desfiles de moda que salían por televisión. Roberto Giordano era un personaje mediático que había encontrado en este medio la

forma más rentable de difundir sus centros de belleza. Siguiendo su ejemplo, las Minas se apropiaron de este formato para proponer un desfile de obras de arte:

Hicimos un desfile parodiando lo que se veía en televisión, buscábamos mostrar la obra como un elemento de consumo masivo, como un objeto de deseo. También invitamos a un locutor, y se redactó un texto entre varias, los *minos* nos ayudaron con la música y las luces. Nosotras vestíamos de negro: calza, polera y pasamontañas...para ser vistas sin que nos vieran. (Crescentino, Entrevista con Lucía Coria, 2016)

Mientras paseaban por una pasarela rodeada de público, iban bailando con su obra al ritmo de ACDC, Queen o Madonna. Como se mencionaba antes, la producción individual de cada una de ellas consistía en pinturas de caballete, grabados u objetos, la única forma de que éstas recibieran atención en una discoteca, era integrándolas de algún modo a su cuerpo. Por eso la idea de vestir de negro era una también una forma de resolverlo, como en teatro negro, las obras quedaban en primer plano y ellas se fundían con el fondo. Algunas desarrollaron una actitud más performática que otras, mientras paseaban por delante del público, la gente estaba ubicada realmente como en un desfile de modas.

Quien oficiaba de presentador era Marcelo Padilla, el líder de una mítica banda de rock mendocino: Los Salvajes unitarios. Padilla iba leyendo el guión elaborado por Minas a partir de lo que recolectaban de la televisión o de la prensa gráfica; así emulaban el tono de las descripciones sobre moda para referirse a las obras plásticas. Aunque el locutor no se limitaba a la describirlas, sino que hacía también algún comentario sobre la actitud de las minas, como vemos en el registro del *show performático*:

Brillo, riqueza y textura. Lucía Coria... para darle sabor a una fría tarde de invierno. Buscando dar rienda suelta a la parte oculta de toda mujer. Y volviendo a la obra y a la moda, aparece esta obra sobria de Alelí Bromberg, un mensaje denso, resuelto por una pincelada suelta y agresiva. Modesta Reboledo recurre al instinto, tan originalmente como para trocar el expresionismo de la deformación en conformación. Este género es el más amado por nuestras abuelas, ahora renovado por una nueva estética en lencería. Este artículo, puede utilizarse con una remera arriba, tímidas abstenerse o en su defecto acompañar con anteojos negros. Aparece como una alternativa escultórica que vigoriza las posibilidades plásticas de los materiales reciclables y de desecho, un aplauso para la mujer mosca por favor. Para personajes y personalidades, (...) la imagen de la mujer típicamente mendocina [Actitud de exhibicionista] Un amplio vestido retablo que reafirma nuestra oculta identidad, una explosión de la imagen. [Es un retrato de las *Minas de Arte*]. Líneas netas y puras, simples, que se adaptan perfectamente al blanco en estos vestidos de novias, tocados simples para estos apasionados besos. Situación de extremo apasionamiento que en la imagen pictórica aparece en forma secuenciada tratando de eternizar el momento. Mujer significado de permanencia, de ternura, de trabajo, de nobleza, historia de mujeres, presentamos, como broche final de esta velada de gala un modelo exclusivo donde se elige una forma poliédrica para cubrir el cuerpo, que contrasta con desestructurado velo. Esta

composición resume el arte de la elegancia, el arte de la creación, el arte de ser mujer (Fragmento, locución de Marcelo Padilla en La Bóveda)

Tal como estaba fijado en los desfiles, la novia cerraba el evento: Flavia llevaba un vestido blanco de fliselina serigrafiada, armado sobre estructura geométrica de alambre. También como era característico en estos desfiles, había un televisor en el medio de la pasarela, donde se pasaban los vídeos de presentación de minas.

Rosas rococó rosadas

La tercera invitación que recibieron fue de la recientemente inaugurada *Sala de Arte Escorihuela* que pertenecía a una bodega tradicional fundada a fines del siglo XIX. La propuesta expositiva se realizó en julio de 1994, el montaje presentaba obras de pequeño formato, y siguiendo la tónica, el vídeo se transmitía en un televisor de siete pulgadas. Para ser coherentes con el espacio decidieron dar un carácter de época a la producción, se vistieron siguiendo esa idea e hicieron una sesión de fotos para el material de prensa y difusión.

Nuevamente el nombre *Rosas, rococó, rosadas*: Fig. 8, aparece como alusión en tono burlesco a cierta idea sobre lo femenino. Luego de haber sido acusadas de “chicas plásticas” o “chicas fáciles” en algunos medios de prensa, se decidió ir al extremo opuesto “el ser femeninas y correctas, dulces y arregladas”.

Aquí Marcelo Santangelo auspició de maestro de ceremonias, acompañando a las Minas en la performance inaugural por los corredores de la sala a oscuras, cada una sostenía un candelabro con velas y al llegar a la sala principal había una violinista y un pianista que ejecutaban música clásica en vivo:

Íbamos vestidas de época, invitamos a la gente a seguirnos por la sala donde estaban expuestos los trabajos, luego nos trasladamos a un salón más grande donde estaban Beti Plana Y Polo Martí que tocaron música clásica. Allí nos presentó Marcelo Santangelo, cual personaje que viene del futuro! (Crescentino, Entrevista con Lucía Coria, 2016)

También Marcelo formaba parte del vídeo de presentación, cuya estructura estaba dividida en cuatro animaciones breves que pasaban en un sinfín, en donde las minas hicieron “una animación con la cabeza de Marcelo Santángelo, le entraban cosas por una oreja y le salían por la otra. Todo cuadro a cuadro” (Crescentino, Entrevista con Marcela Furlani, 2016). Las secuencias restantes mostraban el *lado B* de las damas antiguas, caracterizaban roles como la madrastra, la tía rara, la

niña, en una novela de época. Se trataba de un corto mudo y en cámara lenta, con subtítulos que presentaban a cada personaje.

Lamentablemente no hay registros de las animaciones que elaboraron para esta actividad, el único documento audiovisual que quedó es el *backstage* de la producción fotográfica y algunos fragmentos de la performance en el *Documental Breve de Minas de Arte*.

Minas en juego

El siguiente trabajo se presentó en el *Centro Cultural Recoleta* de Buenos Aires en julio de 1995.

En general, siempre fue muy difícil para los artistas locales exponer en Buenos Aires ya que, como es lógico, aunque existían muchos espacios e instituciones artísticas también había mucha demanda. El hecho de no pertenecer a estos circuitos, así como la gran distancia geográfica (1050 km) existente entre ambas ciudades, son factores que influían a la hora de encarar tales gestiones.

Pese a esto, las Minas consiguieron una cita con Manuel Briante, el director del Centro en ese momento, en un viaje de estudios que realizaba la UNCuyo a Buenos Aires, armaron una carpeta con la propuesta y obtuvieron la fecha.

La presentación *Minas en juego* (Fig.9), también contó una performance teatral, como un ritual chamánico donde usaban máscaras y vestuario hecho por ellas. El tema era similar a la narración del vídeo de presentación, en blanco y negro como película muda. Al revés de *Rosas Rococó Rosadas*, en *Minas en juego* el argumento era la intriga y la disputa, había envenenamiento y muerte y, como en una novela policial, intentaban descubrir a la asesina. Aunque las minas cuentan que fue la presentación de mayor producción que realizaron, no quedaron copias de la misma.

Pese a que las *Minas de Arte*, realizaron otras acciones, shows y vídeos, no contamos con el material para su análisis. De cualquier modo, las obras citadas, son las más conocidas y recordadas.

Una despedida no siempre es un adiós

“No hubo una despedida,
la despedida vino sola con la vida y los destinos que cada una eligió,
pero no nos dimos cuenta de que era una despedida,
la vida era muy intensa en ese momento”
(Alelí Bromberg)

Aunque las producciones de *Minas de Arte* fueron exitosas en el circuito local, no se pensaba en ellas como un modo de vida, pero sí constituían una forma de mutuo aprendizaje y una plataforma de promoción. En estas presentaciones, los vídeos terminaron constituyéndose en “la obra” y no sólo el registro del trabajo colectivo. Lo grupal se impuso por sobre las obras individuales y finalmente el *show* fue el trabajo más genuino de *Minas de Arte*.

Podemos pensar que el planteo en el uso de los medios que realizaron las *Minas* tiene sus antecedentes en lo realizado por Marcelo Santangelo y Filomena Moyano. La mayoría de las *Minas* conocía a Santangelo por su rol como profesor en la facultad de Artes pero todas lo conocían por haber presenciado alguna vez una de sus multimedia. Los multimedia integraban la imagen en movimiento con elementos pictóricos, musicales, escultóricos, performáticos y discursivos. La inclusión del vídeo como dispositivo aglutinante de lo grupal, introducido por Carina Sama, y la búsqueda de circuitos jóvenes, eran los aportes de los noventa.

Las estrategias de apropiación de lo mediático realizadas por las *Minas de Arte*, se produce en varios niveles. El primero en relación con la apropiación de lo tecnológico posibilitada por los conocimientos discursivos, técnicos y artesanales de Carina Sama. Su formación en cine, su conocimiento y manejo de los lenguajes del cine y la fotografía se plasman en la estética de las realizaciones videográficas de *Minas de Arte*.

La segunda apropiación se produce a nivel publicitario, una vez definida la identidad, se bombardeó la imagen de *Minas de Arte* a través de todos los medios posibles: televisión, radio y prensa. Esta estrategia se concentra en captar la atención del público a través del uso de estereotipos, gags cómicos y la repetición del mensaje.

El tercer tipo de apropiación se produce sobre los estereotipos de la cultura de masas, en sus prácticas utilizan, recrean y ponen en cuestión las imágenes, íconos y estereotipos de lo femenino

que pululan en el cine, los programas de televisión, las revistas, los anuncios, etc. Ejemplo de ello son sus parodias a la programación televisiva más frívola como los desfiles de moda, o las citas y las recreaciones de películas protagonizadas por actrices destacadas.

La formación en cine de Carina, determinó que los vídeos tuvieran un guión y una edición meticulosa. Los registros del *backstage* y de las acciones en vivo, no se pasaban nunca en crudo sino que se utilizaban como material para elaborar nuevas producciones que servían para las reinauguraciones de los *Shows plásticos*.

Al igual que con los vídeos de *La Escalera*, sólo se conserva una parte del material, debido a traslados geográficos, obsolescencia tecnológica y migraciones de formato. Paradójicamente, en algunos casos, muchas de las obras plásticas -pensadas para perdurar- han desaparecido, y sólo se conservan las capturas de vídeo. Como se comentaba al comienzo de este escrito, es más sencillo conservar los vídeos (migrados a formatos inmateriales), que trasladar obras matéricas.

Con el paso del tiempo, el grupo fue disminuyendo paulatinamente su actividad hasta detenerse completamente. Los noventa fueron complejos en la provincia para el ámbito artístico, las necesidades laborales o personales de cada una, hicieron que algunas migraran -definitiva o temporealmente- a otros países o ciudades: Lucía Coria se fue a España, Alelí Bromberg a Chile, Sandra Marti a México, Carina Sama a Buenos Aires donde pudo desarrollar una importante carrera profesional en cine y televisión.

CONCLUSIONES

A lo largo de este escrito se han señalado distintos modos de apropiación discursiva en torno al vídeo. El primer acercamiento se dedica a señalar los antecedentes del tema propuesto a nivel global, para luego aludir al campo de la videocreación en Argentina. En base a ellos, se trazó un estado de la cuestión en donde los vacíos teóricos servían como punto de partida a este trabajo.

Se propuso entonces un itinerario histórico que indagaba en las raíces y antecedentes de un campo videográfico en la ciudad de Mendoza, en tensión con el campo videográfico argentino. A partir de éste se iba haciendo evidente cómo en el campo artístico mendocino existía una tradición de apropiación de dispositivos tecnológicos y multimedia desde la década del cincuenta hasta la década del setenta. Las vanguardias geométricas, vinculadas con las instituciones y la enseñanza académica, habían incorporado a sus prácticas el uso de la tecnología y la enseñanza a través de los medios de comunicación. Modalidades que fueron coartadas durante los sucesivos golpes militares y no volvieron a reincorporarse a las instituciones, salvo casos excepcionales que no se sostuvieron en el tiempo. De modo que no es fortuito que los artistas que comenzaron a incorporar el vídeo a sus prácticas, en las décadas del ochenta y noventa, se encontraran bastante solos en el aprendizaje.

Entre los objetivos más importantes de esta investigación planteábamos el de ofrecer un análisis crítico y descriptivo de las experiencias audiovisuales de *La Escalera* y *Minas de Arte*, dos grupos que incorporaron el vídeo a sus prácticas. A través del recorrido realizado, queda evidenciado que para ambos el vídeo funcionó como un sistema de enlace que permitía articular el proceso con la obra definitiva, no sólo porque registra o hace visible el desarrollo de la obra, sino porque muchas piezas de vídeo se constituyen en obra a partir del hacer grupal.

En el desarrollo de la investigación se ha ofrecido también una taxonomía para las distintas piezas de vídeo, cada una con un fin diferenciado que contiene una reflexión y un aprendizaje sobre el uso de las herramientas. En algunos casos el uso del vídeo está al servicio de las prácticas, como en los registros de acciones, y en otras ocasiones se constituye como obra en sí misma, es el caso de las obras editadas de *La Escalera*, los spot de presentación de *Minas de Arte* o la obra individual de Carina Sama.

Al proponer un estudio de dos casos, hemos revisado las producciones de ambas de forma comparativa. La síntesis de esta tarea puede consultarse en el *Anexo I. Tabla Comparativa: La Escalera / Minas de Arte*, a partir de ella señalaremos algunos puntos importantes.

Al ir describiendo las prácticas y reflexionando sobre sus circunstancias, se destaca que hay un recorrido experimental que asume discursos cercanos a aquellos sostenidos por los primeros videoartistas: registro de experiencias y performances, vídeo instalaciones y televisores utilizados como objeto. También en el modo en que los artistas realizan una apropiación de los medios de comunicación y subvierten su contenido en tono paródico, en estos ejercicios las citas y las referencias al cine, la televisión y las artes visuales son constantes.

Asimismo el trasfondo histórico, político, económico y social se hace presente de diversas maneras. Por un lado, como vimos antes, permite comprender las circunstancias históricas y la ausencia de apoyos institucionales, por otro, es posible ver que los factores económicos también fueron condicionantes a la hora de poder incorporar tecnologías más avanzadas de vídeo, esto determina que las ediciones se hagan de la mejor manera posible con los medios disponibles.

Las circunstancias políticas y sociales impactan en los circuitos que cada uno transita con sus propuestas. *La Escalera*, sostenía un tipo de prácticas *introvertidas* cuyo objetivo era complementar los procesos de creación grupal y el circuito que recorrían las obras se limitaba al círculo de pertenencia. Para el caso de *Minas de Arte*, las prácticas son *extrovertidas*, el objetivo es posicionarse y hacerse visibles. En ambos casos, tienen relación con las vivencias generacionales de cada grupo, aunque sus experiencias audiovisuales hayan sido contemporáneas.

Los espacios de circulación por los que transitan, también influyeron en el tipo de producciones que se realizaron. Mientras que para los miembros de *La Escalera* no había un interés en la obra acabada sino más bien en la autodocumentación (excepto las piezas mencionadas que fueron postproducidas especialmente). Para las *Minas de Arte*, cuya finalidad era la autopromoción y el posicionamiento, este aspecto era fundamental. Un aspecto esencial que sumamos a esta observación, radica en el hecho de que Carina Sama era estudiante de la recientemente inaugurada Escuela Regional de Cine y Vídeo, hecho que explica las diferencias entre los resultados de ambos grupos.

En relación a los puntos anteriores, esto determina que el manejo de las herramientas y lenguajes sea intuitivo y cotidiano (sin guiones preestablecidos, poca o nula post-edición de los trabajos)

para los miembros de *La Escalera*, mientras que para las *Minas de Arte* sea un saber hacer profesional o semi-profesional (trabajos guionados, con postproducción, para el caso de los spots; buen manejo de cámara para los registros de acciones).

Todos estos trabajos eran realizados bajo un carácter catártico y lúdico. En el caso de la parodia, esta se constituía en una manera jocosa de tratar temas serios, y permitía además apropiarse y reelaborar elementos diversos (estereotipos, imágenes, opiniones, etc.). El vídeo hacía posible el trabajar con multiplicidad de temas y estéticas de manera integral, al tiempo que ampliaba los campos de interés de los artistas y el tratamiento de aspectos que no encajaban en sus producciones plásticas convencionales.

Finalmente, se señala que esta investigación contribuye a ampliar la discusión referida al desarrollo del vídeo en la tradición videográfica argentina, continuando la senda abierta por otros estudios como hemos señalado en el estado de la cuestión. Asimismo, este trabajo realiza una contribución documental que incluye la recolección de material gráfico, en vídeo, de archivo y documentación (a través de catálogos, artículos de prensa, entrevistas, etc.) y análisis de piezas que no han sido tomadas anteriormente como objeto de estudio.

Bibliografía citada

Alonso, Rodrigo (1997): "Esto no es un aviso publicitario. Un Ensayo sobre la Obra de Muntadas en Video e Internet", en: La Ferla, Jorge (comp.) (1997).

Alonso, Rodrigo (1998): "Estéticas. Poéticas. Prácticas", en La Ferla (comp.) (1998): 49-62.

Alonso, Rodrigo (2000): "Memorias del Presente", en La Ferla, Jorge (ed.) (2000): <http://www.roalonso.net/es/videoarte/trilnick.php> (fecha del último acceso: 9 de septiembre de 2016).

Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela (2000): "Video arte de Argentina. Un nuevo siglo de formas expandidas", en: Muestra Buenos Aires Video (cat.) (2000), La Habana (Cuba), Fundación Ludwig: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/cuba.php> (fecha del último acceso: 9 de septiembre de 2016).

Alonso, Rodrigo (2005): "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, INCAA: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/incaa.php> (fecha del último acceso: 9 de septiembre de 2016).

Alonso, Rodrigo y Taquini, Graciela (2006): "Caja negra / Cubo blanco", en: ArteBA 2006 (cat.) (2006), Buenos Aires, Fundación ArteBA: http://www.roalonso.net/es/videoarte/caja_negra.php (fecha del último acceso: 9 de septiembre de 2016).

Alonso, Rodrigo (2008): "Hacia una genealogía del arte argentino", en Baigorri, Laura (ed.) (2008): 13-26.

Aneschi, Giovanni et. Al. (1996): *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra.

Baigorri, Laura (ed.) (2008): *Vídeo en Latinoamérica, una historia crítica*, Madrid, Brumaria.

Benchimol, Silvia, Santangelo, Marcelo y Quesada, Luis (1996, versión previa a publicación): *Diccionario de las Artes Plásticas en Mendoza, 1900-1995, Sección: Artes Visuales*, Mendoza.

Beltrame, Carlota (ed.) (2011): *Manual Tucumán de arte contemporáneo, Hacia la comprensión de nuestro arte en el SXXI*, Tucumán, Carlota Beltrame.

Bonet, Eugeni, et. Al. (2010): *En Torno al vídeo*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (1ra ed. 1980).

Bonet, Eugeni (1980) "Alter-video", en Bonet, Eugeni, et. Al. (2010): 89-210.

Burucua, José E. (dir.) (1999): *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Volumen II, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

Cereceda, Miguel (2013): "Color pigmento Leonor Rigau y la genealogía de la luz", en Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, *La luz y el color en la obra de Leonor Rigau*, San Juan, Marzo 2013.

Cheshire, David (1986): *Manual del videoaficionado*, Barcelona, CEAC.

Crescentino, M. Alejandra (2013): "De la Academia a la calle. El Devenir de las Acciones grupales en las artes plásticas de Mendoza (1950-1980)", Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Dols Rusiñol, Joaquim (1978): "Historia del audiovisual magnético televisivo: Televisión, TV, Vídeo", en Bonet, Eugeni, et. Al. (2010): 31-87.

Encinas, Natalia (2016, en prensa). "Las representaciones mediáticas de prácticas artísticas de mujeres. Un estudio de caso desde la perspectiva de género/teoría feminista", en *Perspectivas de la comunicación*, Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de la Frontera, Temuco, Chile

Forcada, María (2004): "Condiciones de Producción en las Artes Plásticas Contemporáneas en Mendoza en los Años Noventa", Tesis de Maestría en Arte latinoamericano, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Garavelli, Clara (2012): "El video experimental en Argentina y sus procesos (2000-2010)", Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Moderna.

Giunta, Andrea (1999): "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en Burucúa, José E. (dir.de tomo) (1999): 57-118.

Giunta, Andrea (2001): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.

Herrera, María José (1999): "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", en Burucúa, José E. (dir.de tomo): 119-170.

Jorajuria, Roxana (2008): "Tensiones y choques. 1950-1983", en Quiroga, Gustavo (coord.) (2008): 7-20.

Jorajuria, Roxana y Fiore, Mariano (2008): "Fisuras y nuevos entramados. 1983-2008", en Quiroga, Gustavo (coord.) (2008): 21-34.

La Ferla, Jorge (comp.) (1997): *Contaminaciones. Del Videoarte al Multimedia*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC.

La Ferla, Jorge (coord.) (1998): *Arte audiovisual: tecnologías y discursos*, Buenos Aires, EUDEBA, Los libros del Rojas.

La Ferla, Jorge (ed.) (2000): *De la Pantalla al Arte Transgénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

La Ferla, Jorge (ed.) (2008): *Historia crítica del Video Argentino*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2010): *Del Di Tella a "Tucumán arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, EUDEBA.

McLuhan, Marshall (1996): *Comprender los Medios de Comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós.

Mercader, Antoni (2010): "La tecnología vídeo", en Bonet, Eugeni, et. Al. (2010) (1ra ed. 1980): 11-28.

Molina Colomer, M. Luisa (2003): "Marcelo Santangelo: reflexiones en torno a su pensamiento estético", Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Museo Municipal de Arte Moderno (1985): "Muestra No convencional. Expresiones artísticas experimentales", Catálogo de la exposición, Noviembre de 1985.

Museo Municipal de Arte Moderno (1994): "Muestra de Arte No Convencional '94", con textos de Álvarez, Ana María y Santangelo, Marcelo, catálogo de la exposición, Junio de 1994.

Museo Municipal de Arte Moderno (1998): "La NO CON '98", con textos de Álvarez, Ana María y Valdivieso, Laura, catálogo de la exposición, Octubre de 1998.

Museo Municipal de Arte Moderno (2014): "Más allá de mí. Experiencias grupales de acción visual en Mendoza (1950-2010)", Catálogo de la exposición, Mendoza, Marzo de 2014.

Palacio, Manuel (1987): *La imagen sublime. Vídeo de creación en España 1970/1987*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía

Quiroga, Gustavo (coord.) (2008): *C/Temp. Arte Contemporáneo mendocino*, Mendoza, Ed. Fundación del interior.

Quiroga, Gustavo (ed.) (2012): *Feria de América, vanguardia invisible*, Mendoza, Fundación del interior.

Quiroga, Gustavo (2013): "Paratexto para una Paraexposición", en: Catálogo de la Muestra "Paraexposición", de María Filomena Moyano, Mendoza, Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Abril de 2013.

Rekalde, Josu, et. Al. (1997): *Lo tecnológico en el arte, de la cultura vídeo a la cultura ciborg*, Barcelona, Virus Editorial.

Renaud, Alain (1996): "Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes, nuevo régimen de lo Visible, nuevo Imaginario", en Anceschi, Giovanni et. Al. (1996): 11-36.

Rosler, Martha (1990): "Video: Shedding the utopian moment", en: Hall, Doug y Fifer, Sally Jo (eds.) (1990): *Illuminating video: an essential guide to video art*, New York, Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, p.31-50.

Taquini, Graciela (2008): "Tiempos del video argentino", en La Ferla (Comp) (2008): 25-47.

Taquini, Graciela (2008): "Una crónica del videoarte en la Argentina. De la transición a la era digital", en Baigorri, Laura (ed.) (2008): 27-40.

Ternavasio, Aldo (2011): "Solicitudes de enemistad. Estética de la latencia y políticas de resurrección en el arte contemporáneo tucumano", en Beltrame, Carlota (ed.) (2011): 195-221.

Tello, Antonio (2006): *Historia breve de Argentina. Claves de una impotencia*, Madrid, Sílex.

Traba, Marta (1973): *Dos décadas vulnerables en las artes Plásticas Latinoamericanas*, México, Siglo XXI Editores.

Valdivieso, Laura (1998): "El artista no debe tener miedo de que no lo entiendan. Entrevista hecha a Marcelo Santangelo por la Prof. Laura Valdivieso", en Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (1998)

Valentini, Valentina (1998): "Arqueología del video: Gorilla Tapes, una entrevista virtual con Gavin Hodge, Tim Morrison y Jon Dovey", en La Ferla (Comp.) (1998): 131-158.

Valentini, Valentina (1998): "Pequeñas historias del video", en La Ferla (Comp.) (1998): 173-187.

Fuentes primarias

Documento:

Costa, Kardo. *Rescate de memorias visuales. Situaciones, recopilaciones, Acciones, realizadas en los años '80, principios de los '90 en Argentina y Chile*, Barcelona 23-12- 2013 / Suiza, 5 de enero de 2014, Texto expuesto en la exposición "Más allá de mí", Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Marzo de 2014.

Moyano, María Filomena (1971?) *Curriculum Vitae*. Mendoza.

Santangelo, Marcelo (sin fecha) Descripción del *happening* televisado en Homenaje a André Breton: *Sobre el Funeral surrealista*. Mendoza.

Entrevista

Crescentino, Alejandra (2009): Entrevista a Filomena Moyano, Mendoza 28 de Noviembre.

Crescentino, Alejandra (2013): Entrevista a Kardo Kosta, Mendoza, 7 de Noviembre.

Crescentino, Alejandra (2013): Entrevista a Susana Dragotta, Mendoza, 9 de Septiembre.

Crescentino, Alejandra (2014): Entrevista a Kardo Kosta, (Vía correo electrónico), Mendoza /Bern, 11 de Abril.

Crescentino, Alejandra y Mattar, Mariana (2014): Entrevista a Carina Sama, Flavia Giménez, Marcela Furlani y Alelí Bromberg (*Minas de Arte*), Mendoza, Museo Municipal de arte Moderno de Mendoza, 7 de Febrero.

Crescentino, Alejandra (2015): Entrevista a Kuki Palomo (Vía e-mail), Mendoza / Barcelona.

Crescentino, Alejandra (2016): Entrevista a *Minas de Arte* (vía WhatsApp, Messenger, Facebook y correo electrónico), Mendoza - Buenos Aires - México D.F. - Madrid, Junio a Agosto.

Crescentino, Alejandra (2016): Entrevista a Kardo Kosta (vía WhatsApp, Messenger, Facebook y correo electrónico). Berna-Madrid, Junio a Agosto.

Obra audiovisual

En la siguiente tabla se ofrece la información relativa a cada uno de los Vídeos citados en el estudio, un código que indica a qué grupo y a qué Vídeo pertenece, su duración en minutos y segundos, su clasificación y una breve descripción.

Referencias:

Grupo: LE=La Escalera, MA= Minas de Arte

Código Vídeo: A, B, C, D, E = Vídeos, 1,2,3,4, etc..= orden y ubicación dentro de un mismo Vídeo

Grupo	Código vídeo	Título vídeo / Duración	Clasificación / Descripción
La Escalera (LE)	LE-A. Actuaciones, animaciones y experimentaciones en Mendoza (1989-1994) (21'21") Soporte original VHS. Disponible en: https://youtu.be/57_NeO8mbXA (fecha del último acceso 20 de Agosto de 2016)		
	LE-A.1	<i>Encuentro Artefax</i> (3'46")	Registro documental
	LE-A.2	<i>Fuego en el Baldío</i> (1'04")	Registro documental (registro de acción)
	LE-A.3	<i>La familia real inglesa en un libro pop-up.</i> (1'38")	Animación
	LE-A.4	<i>Matriz de cartón y la imagen que pasa</i> (1'39")	Animación
	LE-A.5	<i>La pelea de los hermanos cachete</i> (48")	Registro documental (body-art, performance)
	LE-A.6	<i>Fabián Costa y personajes argentinos</i> (12'21")	Autorretratos y apariencias (parodia TV)
	LE-B. Actuaciones, animaciones y experimentaciones en Santiago de Chile (1989-1994) (26'42") Soporte original VHS. Disponible en: https://youtu.be/RKilLqLCKzM (fecha del último acceso 20 de Agosto de 2016)		
	LE-B.1	<i>El perrito y la Bola</i> (35")	Animación
	LE-B.2	<i>Traslado de los restos de Salvador Allende</i>	Pieza postproducida (Santiago de Chile, Marzo, 1990)

	(1'54")	
LE-B.3	<i>Corte de Pelo (24")</i>	Pieza postproducida (corto documental) (Santiago de Chile, Marzo, 1990)
L.E-C. Espejos, intervenciones gráficas entre Santiago de Chile y Mendoza (1989-1994) (7'2") Soporte original VHS. Disponible en: https://youtu.be/nLrDOWx7IYc (fecha del último acceso 20 de Agosto de 2016)		
LE-C.1	<i>Intervenciones gráficas realizadas sobre imágenes de publicidad (1'28")</i>	Registro documental
LE-C.2	<i>Limpiando una foto antigua de Bodegas Mendocinas (53")</i>	Registro documental (registro de acción)
LE-C.3	<i>Relato sobre la televisión (26")</i>	Registro documental
LE-C.4	<i>Juegos de Reflejos (1'28")</i>	Animación
LE-C.5	<i>Muestra en Chile de Xilografía (2'27")</i>	Registro documental
L.E-D. Secuencias de proyectos realizado en Mendoza (1989-1994) (20') Soporte original VHS. Disponible en: https://youtu.be/dKSplrcOi8Q , (fecha del último acceso 20 de Agosto de 2016)		
LE-D.1	<i>Solo de Lengua u opera para comerse un coño (1')</i>	Pieza postproducida (Videopoema)
LE-D.2	<i>Mitos Argentinos, ¿Quién mató a Gardel? (18')</i>	Experiencias colectivas (video performance, registro de acción)
L.E-E. Soporte original VHS. Animaciones, acciones, instalaciones (1989 y 1994) (19'54") Disponible en: https://youtu.be/4Fq84KBe8wQ (fecha último acceso 20/08/2016)		
LE-E.1	<i>Soplando telgopor (36")</i>	Registro documental (registro de acción)

	LE-E.2	<i>Yo y mi cámara (38")</i>	Autorretrato (body-art)
	LE-E.3	<i>Carlos Gardel (1'15")</i>	Animación
	LE-E.4	<i>Imágenes del instituto Goethe en movimiento (1'51")</i>	Animación
	LE-E.5	<i>Pollo Bailando (12")</i>	Registros documentales
	LE-E.6	<i>Efecto espejo y las imágenes que van pasando (6'07")</i>	Animación
	LE-E.7	<i>Autorretrato (40")</i>	Autorretrato (animación)
	LE-E.8	<i>Trabajos gráficos realizados en Mendoza (6'45")</i>	Registro documental
Minas de Arte (MA)	MA-A	<i>Prostitutas (7'30")</i>	Obra individual. Guión y producción Carina Sama (obra individual) Ficción documental / Cortometraje. Exhibido en Muestra <i>Minas de Arte aún sin privatizar</i> , en el Pub Patio, Mitre, Mendoza, mayo de 1993. Disponible en: https://youtu.be/c4VN_n2Afgg (fecha último acceso 20/08/2016)
	MA-B	1º vídeo de presentación <i>Minas de Arte aún sin privatizar (1'37")</i>	Spot de presentación, Corto ficcional . Exhibido en Muestra <i>Minas de Arte aún sin privatizar</i> , en el Pub Patio, Mitre, Mendoza, mayo de 1993. Disponible en: https://youtu.be/hJDOY5Bb92s (fecha último acceso 20/08/2016)
	MA-C	2º vídeo de presentación <i>Minas de Arte aún sin privatizar</i>	Spot de presentación, Corto ficcional. Exhibido en Muestra <i>Minas de Arte aún sin privatizar</i> , en el Pub Patio, Mitre, Mendoza, mayo de 1993.
	MA-D	<i>Minas de Arte entre el amor y el horror (24'55")</i>	Registro del show (Show plástico, desfile de arte) realizada en Pub La Bóveda, presentada por Marcelo Padilla. Disponible en: https://youtu.be/B5fvtTu8dT0 (fecha último acceso 20/08/2016)
	MA-E	<i>Rosas rococó rosadas (19'41")</i>	Registro del <i>backstage</i> para la muestra <i>Rosas rococó rosadas</i> realizada en la Sala de arte, bodega Escorihuela, Mendoza, julio 1994. Exposición interdisciplinaria y multimedia. Presentada por Marcelo Santangelo. Disponible en: https://youtu.be/NmuEAX8ShYk (fecha último acceso 20/08/2016)

Otras fuentes

Publicación en internet

Documental breve de *Minas de Arte* en el MMAMM (2014): <https://www.youtube.com/watch?v=zISLhfw5IgQ> (12'58") (fecha del último acceso 20 de Agosto de 2016)

Guzzante, Mariana (2007): "Extrañando a Santangelo", en Estilo, Diario Los Andes, versión on line, Mendoza, 28 de enero de 2007, disponible en: <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2007/1/28/estilo-219616.asp> (fecha del último acceso 10 de Agosto de 2016)

Martí, Sandra (2011): "Aquellas "Minas de Arte" de principios de los años '90", en: Diario Mdz , Mendoza, 12 de Mayo de 2011, disponible en: <http://www.mdzol.com/nota/293338-aquellas-minas-de-arte-de-principios-de-los-anos-90/> ((fecha del último acceso 2 de agosto de 2016)

Mattar, Mariana y Bustos, Facundo (2011): "La mujer de un surrealista", en: Diario Los Andes, versión on line, Mendoza, 23 de Julio de 2011, disponible en: <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2011/7/23/la-mujer-surrealista-582389.asp> (fecha del último acceso 10 de Agosto de 2016)

Robert, Ariel (2015) "Elegía al profesor", en: Diario UNO, versión online; Mendoza 28 de Agosto de 2015; disponible en: <http://www.diariouno.com.ar/mundo-insolito/elegia-al-profesor-20150828-n17790> (fecha del último acceso 15 de agosto de 2016)

Valdivieso, Laura (2007): "Caminos de un artista moderno", Página/12, versión on line, Buenos Aires, 6 de Febrero de 2007, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-5306-2007-02-06.html> (fecha del último acceso 29 de Julio de 2016)

Anexo I. Tabla Comparativa: *La Escalera / Minas de Arte*

Grupo	La Escalera (generación de los '50 y '60)	Minas de Arte (generación de los '60 y '70)
Cámara	PANASONIC sistema VOS	PANASONIC M9000 Super VHS, c/ 2 caseteras F-90
Años de acción	1987 - 1994 (aprox.)	1992 -1997 (aprox.)
Nombre del grupo	No había necesidad de un nombre para el grupo porque lo que crean no está pensado para ser exhibido	Piensen en un nombre que sea atractivo en vistas al posicionamiento y la visibilidad. Al hacerlo definen una identidad grupal
Corpus videografico conservado	24 piezas / 1:15 hs. total	5 piezas / 56 min. total
Edición	Poca o nula postproduccion. No existe una verdadera postproducción, más que montaje hay selección de escenas desde la cámara	Con postproducción. Excepto registros de performances. Resultados semi profesionales (los crudos no se exhiben, solo son para uso interno)
Guion	En general es improvisado, registro de acciones muchas veces azaroso	Generalmente cuenta con guiones ficticiales. Excepto registros de backstage y presentaciones que usan estos registros para reinauguraciones
Temporalidad	Rechazo al metraje, muchas veces graban hasta que se acabe la cinta.	Sí importa su duración, pues tienen que funcionar como gancho publicitario o humorístico. Excepto registros de backstage y performances.
Efecto/ objetivo	Catártico, lúdico, humorístico / Experimental, registro. Como no se exhiben los vídeos en circuitos especializados no importa tanto el proceso sino el resultado	Catártico, lúdico, humorístico / Publicitario, posicionamiento, difusión (excepto trabajos individuales de Carina Sama, cortometrajes ficticiales)
Uso de herramientas	Doméstico, cotidiano, experimental	Amateur, semi-profesional, experimental
Dispositivo y soporte televisión	Uso del aparato de televisión como soporte u objeto escultórico, se acerca a la idea de instalación. Se la utiliza como soporte de animaciones.	El aparato de televisión sólo se utiliza para mostrar los vídeos durante de la exposición
Finalidad	Se piensa en esto como obra pero no vendible, no mercancía.	Se piensa menos como obra y más como estrategia publicitaria y de posicionamiento (excepto cortos de Carina Sama).
Circuito	<i>Underground</i> . Visionado en grupos de pertenencia reducidos. Un par de ellos	<i>Underground</i> , alternativo (Bares, pubs) Institucional: CC Recoleta, UNAM, CUC

	se exhiben en circuitos institucionales.	Medios de comunicación: televisión, radio, prensa
Destinatario	Grupo de pertenencia	Público masivo (en potencia), por eso hay uso de herramientas publicitarias y medios de comunicación
Formación previa	Danza, teatro callejero. Música. Dibujo, Grabado, Fax art, body art, fotocopias.	Multidisciplinariedad en bellas artes, diseño, cine, danza.
Referentes estéticas /	Vanguardias artísticas (nueva figuración) Televisión Comic Cine	Rock Cine Televisión Artes Plásticas
Trabajo grupal	El uso de la cámara se activa a partir de actividades grupales, y de accionamiento grupal, a veces registro individual	La propuesta performática es grupal El vídeo es la herramienta para aglutinar los trabajos individuales. La creación grupal es lo que registra el vídeo (dirección y guión individual en ocasiones)
En común	<p>-Ambos son experimentales pero difieren en su circulación y por lo tanto en su presentación.</p> <p>-Coinciden temporalmente en sus producciones.</p> <p>-Son experiencias audiovisuales: las experiencias en sí mismas (backstage, crudos, procesos) y los vídeos de estas experiencias.</p> <p>-Marcelo Santangelo (<i>Multimedias, NO CON</i>) fue un referente para ambos grupos.</p>	

Anexo II: Imágenes y fotogramas

Listado de Ilustraciones

Fig.1: *Pollo bailando* [LE-E.5], fotograma.

Fig.2: *Carlos Gardel* [LE-E.3], fotograma

Fig.3: *Matriz de cartón y la imagen que pasa* [LE-A.4], fotograma

Fig.4: *Mitos argentinos, ¿Quién mató a Gardel?* [LE-D.2], fotograma

Fig.5: *Yo y mi cámara* [LE-E.2], fotograma

Fig.6: *Traslado de los restos de Salvador Allende* [LE-B.2], fotograma

Fig.7: Presentación de *Minas de Arte* en canal de Cable Aconcagua, fotograma. Archivos *Minas de Arte*.

Fig.8: Imagen para difusión de *Rosas, rococó, rosadas*. Mendoza, Sala de Arte Libertad, 1994. Archivo *Minas de Arte*.

Fig.9: Imagen para difusión de *Minas en juego*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1995.



Fig. 1: *Pollo bailando*



Fig. 2: *Carlos Gardel*



Fig.3: *Matriz de cartón y la imagen que pasa*



Fig.4: Mitos argentinos, ¿Quién mató a Gardel?



Fig.5: Yo y mi cámara



Fig.6: Traslado de los restos de Salvador Allende



Fig.7: Presentación de *Minas de Arte* en canal de Cable Aconcagua



Fig.8: Imagen para difusión de *Rosas, rococó, rosadas*



Fig.9: Imagen para difusión de *Minas en juego*.