

Experimentaciones artístico-tecnológicas en la Argentina de los años sesenta: el rol de los nuevos medios en torno al Instituto Torcuato Di Tella¹

Artistic and Technological Experimentations at the Argentine 1960s:
The Role of New Media in the Context of Torcuato Di Tella Institute

Jazmin Adler

jazminadler@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

Buenos Aires, Argentina

Resumen

Durante los años sesenta, el Instituto Torcuato Di Tella devino en el centro neurálgico de las experimentaciones de vanguardia que tuvieron lugar en Argentina. Las actividades organizadas por su Centro de Artes Visuales impulsaron diversas obras, prácticas y experiencias sustentadas en las nociones de novedad y modernización. A lo largo del presente artículo, se analiza el papel que los cruces del arte y la tecnología desempeñaron en el Instituto, los cuales permitieron profundizar la misión de innovación perseguida por el Di Tella de cara a posicionarse como un espacio de referencia para la emergencia del arte contemporáneo. Luego de examinar las principales obras exhibidas que exploraron los nuevos medios tecnológicos, el escrito concluye que uno de los aspectos distintivos del Instituto Di Tella radicó en propiciar un ámbito de convivencia para las obras que incorporaron explícitamente a las tecnologías y los proyectos que encarnaron la novedad sin hacer uso preeminente de aquellas, en tanto unas y otros permitieron forjar una nueva concepción artística.

Palabras clave: Argentina, arte, Instituto Torcuato Di Tella, nuevos medios, tecnologías

Abstract

During the 1960s, the Torcuato Di Tella Institute became the hub of the Argentinian avant-garde experimentations. The activities organized by its Centre of Visual Arts motivated different artworks, practices and experiences based on the notions of novelty and modernization. This article addresses the role played by the intersections between art and technology at the Institute, which contributed to deepen its mission of innovation in order to position itself as a point of reference for the emergency of contemporary art. After looking into certain new media artworks that were exhibited at the institution, the article concludes by stating that Di Tella Institute enabled the coexistence among new media artworks and those projects that embodied novelty without engaging with technologies, since both kinds of works outlined an innovative artistic conception.

Keywords: Argentina, art, Torcuato Di Tella Institute, new media, technologies

El Instituto Di Tella en la “manzana loca”

El 22 de julio de 1958 –diez años después de la muerte de Torcuato Di Tella, ingeniero y filántropo ítalo-argentino, mentor de la empresa SIAM–, sus dos hijos fundaron un centro de investigación sin fines de lucro dedicado a “promover el estudio y la investigación de alto nivel, en cuanto atañe al desarrollo científico, cultural y artístico del país, sin perder de vista el contexto latinoamericano donde está ubicada Argentina”². Paralelamente, la firma establecida por Torcuato padre, luego devenida en Siam Di Tella, mantuvo su papel destacado en la producción metalmeccánica sudamericana, hasta que hacia la segunda mitad de los años sesenta enfrentó serios problemas financieros.

Las actividades del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) comenzaron en agosto de 1960 con la muestra de la colección del Di Tella en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina) y con los premios de arte que constituyeron el punto de partida para la creación del Centro de Artes Visuales (CAV). El temprano interés del instituto por los intercambios entre el arte y la tecnología se encuentra vinculado a los dos núcleos que confluían en su plataforma institucional: innovación tecnológica, debido a su foco empresarial, y modernización del campo artístico nacional, asociado al eje cultural de la Fundación. Así lo evidencia la creación del CAV en 1960, dirigido por Jorge Romero Brest desde 1963, año en que el crítico y gestor renunció a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes. En correspondencia con los ejes del modelo desarrollista impulsado por la presidencia de Arturo Frondizi, sobre los cuales volveremos más adelante, el proyecto de desarrollo cultural del ITDT promovió la modernización y la industrialización. Es pertinente señalar aquí que el afán inventivo del instituto se tornaría una condición fundamental de su plataforma:

No admitiremos repetición por considerar inoperante la actitud creadora de quienes vuelven sobre lo hecho, aunque sea hecho

por ellos mismos, y por mucha calidad que se le pueda reconocer a las obras que hagan. Con lo cual quiero subrayar que nuestra vara no es la del valor, cuya estimación es social y exige reconocimiento público, sino la de la invención, aún mejor dicho, la de la aventura (...). (Jorge Romero Brest, *Arte visual* 24)

Independientemente de que aquellas afirmaciones de Romero Brest, presentadas en el acto público organizado antes de que se hiciera cargo del CAV, pueden ser cuestionadas –artistas “innovadores” como Narcisa Hirsch nunca lograron insertarse en el circuito del ITDT³–, lo cierto es que el instituto se convirtió en el centro neurálgico “casi monopolístico” (Pacheco 17) de la vanguardia argentina de los años sesenta, ubicado en pleno centro de la Ciudad de Buenos Aires: una suerte de *mainstream* del *off* porteño, un *underground* institucionalizado (Masotta, *Después del pop*), el corazón de una “manzana loca”⁴ donde era sabido que podía encontrarse cualquier clase de extravagancia. Como explica Patricia Rizzo en el catálogo de la reconstrucción de Experiencias 1968, organizada por la Fundación Proa treinta años después, el Di Tella era identificado como “el lugar” donde convergían las acciones de los artistas, la crítica y el público (31). El reconocimiento que recibió desde su apertura devino del trabajo sostenido del ITDT para difundir la obra de toda una nueva generación de artistas. En palabras de Rizzo: “El desarrollo de una política basada en facilitar los medios –sin dictados ni normas– a los jóvenes artistas y el estímulo a la acción creadora y a los fenómenos emergentes, posibilitó la legitimación de las tendencias de avanzada hacia límites que ampliaron los márgenes establecidos y le dieron al Instituto vigencia y prestigio internacional” (31).

Los propios escritos de Romero Brest también aluden al espíritu innovador de manera recurrente. En el prólogo de *El arte en la Argentina: últimas décadas*, originalmente redactado para la colección “L’Arte dal dopoguerra ad oggi” de la Editorial Cappelli y publicado por Paidós en 1969, se expresa el deseo de mencionar únicamente a aquellos artistas que habían innovado en el medio artístico argentino. Esta idea es reforzada en las primeras páginas del ensayo

cuando en el apartado titulado “Quién soy”, Romero Brest expone:

Para mí, el arte no es un fenómeno de repetición como suponen unos, ni un epifenómeno como suponen otros; es un fenómeno original que sucesivos e irrepetibles momentos componen en el tiempo, conservando su carácter únicamente cuando los creadores y contempladores provocan esos momentos, que son de cambio permanente, avanzando hacia nuevas realizaciones. (*El arte en la Argentina* 13)

Prácticas artísticas y medios tecnológicos

La hipótesis que fundamentamos a continuación sostiene que la incorporación de las tecnologías en algunas de las obras exhibidas y financiadas por el ITDT fue uno de los caminos sondeados por diversos artistas que irrumpían en el medio local como mentores de lo nuevo. Si el arte contemporáneo para ese entonces ya pretendía innovar rompiendo con los moldes heredados, y sobrellevando la presión de encarnar la novedad después del quiebre provocado por las primeras vanguardias (Bürger, Danto, Giunta, Huysen), argumentamos aquí que el carácter profético inherente a las tecnologías permitía redoblar la promesa de invención de las obras contemporáneas, en el seno de una institución que se atribuyó explícitamente a la innovación como bandera⁵.

Cabe aclarar que la noción de lo nuevo en Hispanoamérica, así como el modo en que la novedad fue siendo plasmada en nuestras latitudes, constituyen objetos de estudio extensivamente inquiridos por diversos autores contemporáneos. Entre ellos, Víctor Goldgel ha estudiado la configuración local adoptada por lo nuevo desde comienzos del siglo XIX, particularmente en Argentina, Chile y Cuba. Si bien su análisis focaliza en las publicaciones periódicas, la moda y la literatura surgidas un siglo y medio antes de la aparición del ITDT, las hipótesis formuladas por el autor resultan asimismo

pertinentes para ahondar en el campo de las artes visuales de la centuria siguiente: al igual que aquellas tres esferas, este último buscó erigir su legitimación sobre la condición de novedad e hizo de lo nuevo un objeto de reflexión permanente; dos aspectos que, según el autor, han sido rasgos centrales de los procesos de modernidad en Hispanoamérica⁶.

Ambos atributos identificados por Goldgel –voluntad de legitimación a través de la novedad y reflexión crítica sobre lo nuevo– han sido características recurrentes en las obras producidas, exhibidas y promovidas por el ITDT. En los próximos párrafos, indagamos una serie de obras desarrolladas en torno a la institución las cuales incorporaron explícitamente las tecnologías. Esto nos permitirá estudiar cómo dichos proyectos se propusieron encarnar la noción de lo nuevo desde la experimentación tecnológica, conviviendo con otras propuestas que no hicieron uso preeminente de los nuevos medios técnicos⁷. De cara a este objetivo, proponemos una lectura de cada una de las obras relevadas, al tiempo que incluimos comentarios, ideas y explicaciones de los propios artistas y críticos sobre las respectivas producciones. El abordaje teórico-metodológico acuñado permitió recuperar las percepciones de los principales actores que integraron la escena examinada, y reconstruir así una línea de análisis de la cual hay escasa información disponible, a saber, la coexistencia de obras tecnológicas con otras expresiones del arte contemporáneo no tecnológico en el entorno del ITDT. Argumentamos que dicha convivencia configuró una estrategia artística e institucional dirigida a instalar en la escena argentina una nueva concepción de obra de arte, cuyo carácter novedoso no se confinó a la sobreestimación de determinados soportes, formatos, herramientas y medios específicos sobre otros.

En la ambientación ideada en 1965 por Marta Minujín y Rubén Santantonín⁸, conocida como *La Menesunda*, las tecnologías de los tubos de neón, la cámara frigorífica, el dial telefónico y el circuito cerrado de televisión confluían con otras zonas no tecnológicas del recorrido, como la pareja recostada en la cama o la maquilladora quien, ubicada en el interior de una cabeza monumental, ofrecía acicalar al público visitante. Unos y otros recursos, sin diferencias jerárquicas, trabajaban en conjunto para generar una “experiencia difícilmente nominable” (Romero Brest, *El arte en la Argentina 75*), la cual desmaterializaba el aspecto

objetual y acabado de la obra de arte tradicional.

La noción de experiencia presente en el ITDT desde el comienzo evolucionó con los años, al punto que en 1967 se crearon las famosas Experiencias Visuales. A partir de entonces, los artistas ya no competían como en el Premio otorgado desde 1960; ahora, en cambio, eran invitados a producir obras financiadas por el Instituto y luego exhibidas en una muestra colectiva. El término “experiencia” remitía al nuevo rol adoptado por el espectador al encontrarse ante obras que trascendían los confines de la pintura y la escultura:

La palabra “experiencia” origina interpretaciones distintas y hasta puede ser redundante su empleo, ya que toda obra de arte implica una experiencia del creador, destinada a provocar otra en el contemplador. Aquí, sin embargo, es usada con intención definida, para indicar que no son estáticas ‘obras de arte’ –terminadas y definitivas– sino proyectos de creación dinámica para el contemplador. Se trata de otra actitud, que va más allá de la mera contemplación de imágenes pintadas o esculpidas: se trata de alertar al contemplador acerca de lo que tiene a la vista y en lo que tal vez no repara, para que intensifique su contemplación hasta vivir él mismo con la mayor intensidad, tomando conciencia de su posición en el mundo⁹. (Romero Brest, *La exposición 93*)

La idea de creación dinámica en lugar de materializaciones en objetos estáticos constituye un aspecto central de estos eventos, cuya intención no era que los artistas exteriorizaran sus experiencias en imágenes, sino que las plasmaran en “estado virginal” (Romero Brest, *El arte en la Argentina 90*). Precisamente en varias de las propuestas presentadas en las distintas

ediciones, las tecnologías encarnaron medios y herramientas propicios para revelar la actitud experiencial a la que aludía el director del CAV. Entre ellas, *Sesenta metros cuadrados de alambre tejido y su información*, obra de Oscar Bony pionera en el terreno de la videoinstalación y el arte conceptual en la Argentina, presentada en las Experiencias Visuales de 1967. Del mismo modo que Joseph Kosuth en *Una y tres sillas* (1965) exhibía una silla de madera, la fotografía del objeto y una ampliación fotográfica de la definición de la palabra “silla”, en la instalación de Bony el público también era enfrentado a diferentes niveles de percepción del alambre. Este material se encontraba extendido en el piso de la sala, al tiempo que una sección del mismo alambre era proyectado sobre una de las paredes. La percepción táctil al caminar sobre el material dispuesto sobre el suelo, la percepción visual de la imagen proyectada y la asociación mental que unía el objeto físico con el contrapunto de su imagen desmaterializada iteraban así la información.

La desmaterialización de la imagen y la experimentación con el medio fueron asimismo protagónicas en *Situación de tiempo* de David Lamelas, otra de las instalaciones que integraron aquella edición de Experiencias Visuales. Diecisiete televisores producidos por Siam Di Tella no mostraban programas televisivos, sino que emitían la señal del ruido electromagnético. La sala era inundada por un sonido electrónico e iluminada por la luz blanca que procedía de las pantallas como efecto lluvia. De esta manera, las fallas de comunicación experimentadas por el propio dispositivo tecnológico, desprovisto de contenido narrativo, invitaba al público a participar activamente de la pura experiencia temporal, permaneciendo en la sala de exhibición durante las ocho horas en que la muestra se encontraba abierta. Como señaló Valeria González, la dimensión espacial del tiempo que había sido puesta en escena en una obra previa como *Conexión de tres espacios*¹⁰, era sustituida en esta ocasión por una dimensión temporal del espacio (69). Por su parte, Inés Katzenstein observó que *Situación de tiempo* combinaba la tecnología de los medios con la estética tautológica de la escultura minimalista, basada en la estructura modular y la jerarquización de la materialidad, característica de otras de las instalaciones que el artista realizó hacia la misma época (*Escritos de vanguardia* 84). La primacía de las tecnologías implicadas, los procesos y el carácter escultórico de la experiencia espacio-temporal –antes que la

disrupción del contenido de la información (Herrera, *David Lamelas* 48)—habían ya sido plasmados por Lamelas en *Límite de una proyección*, obra realizada para la exposición *Más allá de la geometría. Extensión del lenguaje artístico-visual en nuestros días*, curada por Romero Brest en el ITDT, entre abril y mayo de 1967. El curador reunió diferentes obras geométricas que permitían reconstruir la transición de los formatos tradicionales del cuadro y la escultura hacia el objeto, a través del movimiento, la desmaterialización y las tácticas del minimalismo¹¹ (Rossi 120). Lamelas presentó un cono de luz proyectado hacia abajo, dibujando un círculo perfecto sobre el piso de la sala oscura. Al igual que en *Situación de tiempo*, el artista se concentró en las posibilidades específicas brindadas por el propio medio (Herrera, *David Lamelas* 49).

Aunque la obra de 1967 también exploraba la relación entre “el objeto expuesto en determinado lugar” y su ambiente arquitectónico, interés que según Lamelas recorre a toda su producción (Lamelas en Katzenstein, *David Lamelas* 266), el espacio no era escindido en una zona de luz y otra de oscuridad como en *Límite de una proyección*:

Mi interés en la relación objeto-ambiente me llevó a considerar la importancia del objeto tecnológico, su capacidad de modificar su ambiente, su influencia; en un espacio su presencia se vuelve dominante. Este trabajo consistió en una gran habitación oscura, con 17 televisores exhibidos, cada uno sintonizado en un canal inexistente sin ninguna imagen. No había nada más en la habitación excepto la oscuridad de la misma, invadida por la luz emitida por los televisores (la superposición de un espacio iluminado sobre un espacio oscuro). Aquí el espacio no fue dividido o separado como en mi trabajo anterior, excepto que el efecto fue como si una hoja de papel blanco traslúcido fuera superimpuesto a una hoja negra

de cartón. (Lamelas en Katzenstein, *David Lamelas* 267)

Mientras que las obras de Bony y Lamelas se encuentran principalmente enlazadas a la historia del video, en *Experiencias Visuales* de 1967 Margarita Paksa mostró un trabajo que abría paso hacia el territorio del arte sonoro y las instalaciones interactivas, titulado *500 Watts, 4.635 Kc, 4,5 C*. Con la colaboración de Fernando Von Reichenbach, ingeniero, inventor y director técnico del Laboratorio de Música Electroacústica del ITDT, desarrolló una instalación integrada por un proyector de luz pulsante. El haz de luz atravesaba un espacio de dieciocho metros de largo en completa oscuridad y, al traspasar cajas de acrílico que contenían una sustancia gaseosa, formaba cilindros blancos en la sala. El empleo de células fotoeléctricas, destinadas a convertir energía lumínica en energía eléctrica, permitía que, cuando el público transitaba por el espacio, produjera transformaciones lumínicas y, en consecuencia, modificara el sonido de la instalación en tiempo real:

La descripción técnica sobre el sonido consigna que a partir de una nota fundamental del 2º, 3º y 4º armónicos, o sea la combinación de un sonido cuya frecuencia es múltiplo de la de otro denominado principal y que se produce simultáneamente con éste, se articula una cantidad de 2 sonidos (a, b, c) más un cuarto que es la suma de los componentes; el número de los parlantes es de 8 (dos por sonido); el volumen es de 3 a 6 Watts y el timbre es agudo-grave. (Paksa 40)

Al juego de oposiciones silencio/ruido y luz/oscuridad se sumaba el binomio materialización/desmaterialización. Para Paksa, la desmaterialización permitía llegar al “número en código” a través de una “situación tecnológica” (41) que conduciría a una “comunicación por otra forma de los sentidos, un desdoblarse de sí misma creando un estremecimiento del conocimiento, apuntando a lo intangible, pero repudiando toda situación metafórica o simbólica” (42). Esta

tentativa de materialización de lo inmaterial sería leída por Glusberg como un punto en que el proceso de desmaterialización “tocaba su fin”:

Deseaba la artista informar acerca de algo que es obvio: hacer visible lo invisible (haz luminoso), tornar audible lo inaudible (los sonidos que no estaban al alcance del oído humano). El proceso de desmaterialización tocaba su fin en este *environment tecnológico*: es que había llegado el sonido, y ello en virtud del empleo de la luz. (368)

En Experiencias de 1968 Paksa volvería a realizar una obra sonora. *Comunicaciones* presentaba una pista de arena en cuya superficie podía identificarse las siluetas impresas de un hombre y una mujer –contornos de Paksa y su pareja–. Junto a aquella, dos discos provistos de auriculares invitaban a escuchar grabaciones diferentes. En uno de los lados del disco (faz azul) se reproducía *Santuario del sueño*, un poema que presentaba la descripción minuciosa de un ambiente. El otro lado del disco (faz roja), titulado *Candente*, se oía los gemidos de una pareja en un encuentro íntimo. La experiencia perceptiva desplegada por la instalación permitía que el público reconstruyera una ausencia, de la que no quedaban sino rastros en el espacio expositivo. En la instalación se incluyó también *Esquema de trabajo*, un documento impreso que presentaba el circuito comunicacional establecido por la obra, identificando al emisor, al receptor y al código que actuaba en cada uno de los mensajes (Herrera, *La televisión* 208).

Otra de las incursiones del ITDT en las relaciones del arte y la tecnología llegó de la mano de Julio Le Parc, quien desde 1960 se encontraba realizando objetos tridimensionales lumínicos y cinéticos. Los movimientos sugeridos por las obras a veces devenían de efectos ópticos, producidos por el desplazamiento del espectador, pero en otras ocasiones eran físicos y reales. En ambos casos recurrentemente el rol desempeñado por el público era sustancial, ora a través del desplazamiento de su cuerpo en el espacio para

percibir determinadas transformaciones ópticas, ora mediante la puesta en marcha de algún sistema mecánico que permitiera la activación de la obra¹². En 1964, Le Parc fue invitado a participar en el Premio Internacional lanzado por el ITDT, donde presentó obras que generaban juegos lumínicos diversos, como *Inestabilidad. Proposición arquitectural*. Un motor conectado a ocho placas de aluminio imprimía movimiento al sistema, permitiendo que las luces rasantes de la estructura generaran sombras y reflejos que iban siendo modificados en el tiempo. Tres años después, el ITDT organizó una muestra retrospectiva dedicada a la obra de Le Parc, la cual reunió cajas, relieves e instalaciones de luz y movimiento, y se consagró como la exposición más visitada de la historia del CAV (Plante 20).

Una línea asociada al desarrollo tecnológico propio de la cultura de masas, también encauzada por artistas vinculados con el ITDT, fue aquella impulsada por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, miembros del grupo “Arte de los Medios de Comunicación”. Jaime Vindel-Gamonal sostuvo que mientras que Bony, Lamelas y Minujín desarrollaron su experimentación con las nuevas tecnologías dentro de las instituciones de vanguardia, este colectivo inscribió a sus obras en los circuitos de comunicación masiva, acompañados por las reflexiones de Oscar Masotta –figura clave para el campo cultural argentino de los años sesenta– sobre las nociones de discontinuidad y desmaterialización, cuyas teorías entrañaron aportes cardinales para la agrupación. Como explica Ana Longoni, la primera categoría refiere a una obra discontinua “no solo en tiempo y espacio, sino sobre todo en la percepción” (54). La idea de discontinuidad provino de la lectura que Masotta había hecho de Roland Barthes, en particular, de la interpretación que Barthes propuso para el libro *Mobile*, de Michel Butor: “Igual que en la escritura fragmentaria y palimpsestica de Butor, la nueva estética asume una forma discontinua, pretende revolucionar el lenguaje y expandir la noción de obra” (Longoni 53). Por su parte, el concepto de desmaterialización sugerido por Masotta se basaba en la concepción de desmaterialización tempranamente enunciada por El Lissitzky en “The Future of the Book”, un ensayo escrito en 1926 y reeditado en *New Left Review*, en febrero de 1967. En la conferencia impartida en el ITDT el 21 de julio de 1967, publicada como “Después del pop, nosotros desmaterializamos”, Masotta citaba los párrafos nerviosos y lúcidos de Lissitzky

y, de esa forma, daba cuenta de la influencia que sus propias disquisiciones habían recibido del artista ruso¹³. Antes que la desaparición de los materiales, la desmaterialización significaba el trabajo con materiales que hasta el momento no eran considerados artísticos, en un contexto signado por el surgimiento de happenings, ambientaciones y obras de los medios: “Evidentemente la noción quiere aludir no al fin de los materiales, sino a una característica nueva con respecto a las obras de arte anteriores: el desplazamiento del interés en ciertos aspectos materiales que apuntan a la obra única, permanente, estática” (Longoni 56)¹⁴.

Refiriéndose a la labor de “Arte de los Medios de Comunicación”, Vindel-Gamonal escribe: “Su trabajo con los medios persiguió generar extrañamientos e interrupciones en el flujo normalizado de la información y la visualidad en la industria cultural contemporánea, invitando mediante esa operación al espectador a la toma de conciencia de la naturaleza sobre los medios que lo encauzan” (532). Atravesados por las ideas de Marshall McLuhan –cuyos libros, recuerda Lamelas, pasaban de mesa en mesa en el bar Moderno (Lamelas en Katzenstein, *David Lamelas* 86)–, Jacoby, Costa y Escari iniciaron, hacia mediados de 1966, el *Happening de la participación total*, también conocido como *Happening para un jabalí difunto*, *Happening que nunca existió* o “antihappening”. La obra fue una suerte de experimento sociológico que consistió en hacerle creer a los medios de comunicación masiva que había tenido lugar un importante happening donde habían participado grandes personalidades de la época, cuando en realidad nada de ello había sucedido. Los artistas entregaron a la prensa un informe con el relato escrito de lo acontecido, a modo de gacetilla, y trece fotografías tomadas por Rubén Santantonín en distintos puntos de la ciudad (Teatro Avenida, Galería Bonino, Bar Moderno y la Zapatería Norde, entre otros). Efectivamente entre los meses de agosto y diciembre se publicaron una serie de notas periodísticas que hacían referencia a la experiencia. La obra se dio por concluida cuando apareció un artículo en el diario *El Mundo* que desmintió el reporte y el sociólogo Darío Cantón repartió una carta en la calle Florida, próximo al ITDT, donde calificaba a la experiencia como pobre por explicarle al público aquello que ya conoce aunque a menudo tienda a olvidárselo, a saber, que la confianza a priori del espectador en la información transmitida por los medios

garantiza la credibilidad de su discurso. En este caso, la relación entre el arte y la tecnología no se manifestaba en la experimentación con dispositivos tecnológicos, como en otras de las propuestas analizadas, sino en la utilización del espacio mediático con fines creativos, en vistas de discurrir sobre cómo los medios de comunicación de masas eran susceptibles de ser elaborados estéticamente, quebrando así las fronteras entre la cultura de masas y la cultura de élites.

Roberto Jacoby más tarde participaría en Experiencias de 1968 con su obra *Mensaje en el Di Tella*, una instalación conformada por la fotografía de un hombre afroamericano sosteniendo un cartel en el que se leía “I am a man” (“soy un hombre”), un teletipo que recibía las noticias de los sucesos del Mayo Francés en tiempo real, transmitidas por la agencia France-Press, y un manifiesto expuesto en la sala, también repartido a los visitantes. Entre otras ideas expresadas en el texto, Jacoby afirmaba que todos los fenómenos de la vida social habían devenido en materia estética, tal como quedaba demostrado a través de la moda, la industria, la tecnología y los medios de comunicación de masa.

Las diferentes obras que hemos mencionado indican que el ITDT mostró una apertura considerable hacia las poéticas tecnológicas, las cuales fueron incluidas en su programación como parte de las propuestas innovadoras y emergentes de la escena artística de los años sesenta. En muchos casos estas prácticas utilizaron los medios de comunicación masiva como nueva materialidad artística, operación que redundó en un “arte de los medios”¹⁵ desarrollado a través de happenings, performances, ambientaciones e instalaciones. Sin embargo, Herrera sostiene que “los medios y los efectos analizados son similares, pero los contenidos puestos en juego por cada tendencia son diferentes” (*La televisión* 187). Si las obras de Minujín expresan una cierta “dimensión dionisiaca de la tecnología”, mediante un “vitalismo lúdico” que no remata en una crítica hacia el poder mediático, las actividades del grupo integrado por Jacoby, Costa y Escari sí dan cuenta de un explícito compromiso político. La hipótesis que sustenta Herrera es que el hecho de que los medios masivos no encarnaran una tradición artística en la Argentina probablemente haya modulado cierto optimismo con respecto a su eficacia

como “vehículos de contenidos estéticos” (*La televisión* 188).

Un proyecto modernizador

Los imaginarios de modernización configurados a través de las obras exhibidas en el ITDT y los eventos organizados por la institución demuestran que, en lugar de ceñirse a una tecnofilia acrítica ante los desarrollos inusitados de la técnica, su plataforma renovó la aspiración de los artistas de la primera mitad del siglo de fundar un arte nuevo, mediante una trama de relaciones que nuevamente pivotó entre la escena local y el ámbito extranjero. La persistente apertura argentina hacia la influencia del exterior consolidó un campo artístico repetidamente convocado por la noción de internacionalismo (Giunta 17), en ciertas fases preocupado por adscribir a la escena del arte moderno mundial y, en otras, concernido por incluir sus propios programas en el marco internacional.

Como hemos adelantado al comienzo, el proyecto modernizador de la Fundación Torcuato Di Tella, entidad que respaldaba las actividades del ITDT, fue sostenido en la convicción de que el desarrollismo económico –estrategia clave durante el gobierno de Arturo Frondizi– podía ser transferido a la esfera cultural. Se creía que un arte sin precedentes operaría eficazmente para demostrarle al mundo que la Argentina era un país avanzado en materia económica (Giunta 104). Buenos Aires podía llegar a convertirse en uno de los principales centros de arte a nivel internacional, o por lo menos esa era la apuesta. En su investigación sobre el “programa de experimentación audiovisual Di Tella”, María Fernanda Pinta sintetizó en tres puntos las proyecciones especificadas por Enrique Oteiza en *Memoria 1963*: el desarrollo argentino y latinoamericano; la convivencia y coexistencia entre el individuo y el grupo dentro de la comunidad nacional; y el espíritu nuevo, no por tratarse de una institución recientemente creada, sino por las nuevas formas de organización y de resolución de problemas (40).

En *Memoria 1964*, ya en tiempos del gobierno de Arturo Illia, Enrique Oteiza y Guido Di Tella hacían referencia a una resistencia generalizada hacia las

“actividades modernizantes”, el único camino que habilitaría un verdadero cambio cultural:

La capacidad para generar e implementar el cambio es un requisito indispensable de las sociedades avanzadas. De la actitud cultural imitativa y dependiente, es necesario pasar a una postura creativa y activa. Esto, desde luego, no se realiza con solo enunciarlo. Es necesario comprender el rol que en estos procesos desempeñan la creación artística y la investigación científica y tecnológica, cuando estas actividades se convierten en un aspecto vital de la cultura de una sociedad. (Di Tella y Oteiza párr. 4)

En este escrito, los autores destacaban que los movimientos argentinos de vanguardia mantenían conexiones con tendencias del exterior pero, al mismo tiempo, estaban ganando autonomía. No obstante notaban evidentes limitaciones para aceptar nuevas propuestas que rompieran con esquemas conocidos y se apartaran de las tradiciones aceptadas. Paralelamente, replicaban que la investigación científica no contaba con el apoyo institucional adecuado: “Como en todo lugar periférico de tecnología importada, existe un fuerte retraso cultural en lo que se refiere a la comprensión de las formas relacionadas con los procesos modernos de producción y con los de creación y desarrollo de nuevas posibilidades.” (párr. 2)

Con la misión de materializar el proyecto de modernización, el CAV no solamente fomentó el campo de las artes visuales argentinas, sino que además propuso establecer relaciones multifacéticas con espacios y artistas extranjeros. De acuerdo con la hipótesis de Giunta, el proyecto de internacionalización de los años sesenta se tradujo en el impulso de políticas complementarias: lograr internacionalizar al arte argentino implicaba liberarlo de su atraso en comparación con la escena internacional pero, de manera simultánea, aspiraba a que alcanzara un amplio reconocimiento en los

principales centros artísticos (23). El apoyo económico proporcionado por Estados Unidos a diferentes instituciones latinoamericanas, entre ellas el ITDT, funcionó como táctica de oposición ante el avance del comunismo en Cuba¹⁶:

Desde la perspectiva regional, la mirada vigilante de Estados Unidos hacia sus vecinos latinoamericanos se cristaliza en diversos programas culturales, económicos y militares como estrategia de construcción de un frente común contra el comunismo y su representante en América: Cuba. Entre estas estrategias, se implementará el apoyo financiero y técnico de la región y sus instituciones culturales, el Di Tella. (Pinta 41)

Las iniciativas de Romero Brest combinaron la importación de exposiciones extranjeras, la exportación de muestras argentinas, un sistema de premios arbitrados por reconocidos críticos internacionales y el envío de becarios a Europa y Estados Unidos para que, luego de zambullirse en aquellos ambientes, elevaran el nivel del arte local. En la misma línea de Giunta, Herrera planteó que como parte del proceso de modernización argentino, el país creó un circuito artístico internacional para sí mismo, que “cobró cierta realidad en nuestros artistas aggiornados y viajeros, en las exposiciones internacionales que acogía el ITDT, principalmente, y en los importantes críticos que invitaba para dirimir sus premios, así como en los intelectuales progresistas nucleados en torno de él.” (*La televisión* 186)

Consideraciones finales: experimentaciones en pos de un arte nuevo

En el marco de este intensivo programa modernizador, las obras que intersectaban arte y tecnología permitían al ITDT encarnar el vigor innovador, inventivo y modernizante aclamado por Romero Brest, e inclusive afirmado desde la presidencia del instituto antes de que él asumiera como director del CAV. En el reporte de las actividades realizadas desde 1960, publicado dos

años y medio después de que la Fundación comenzara a funcionar, María Robiola de Di Tella ya declaraba: “podemos decir que el Instituto es una prueba del progreso esencial del país a pesar de su aparente crisis”¹⁷ (Robiola de Di Tella párr. 2). No obstante, al igual que en muchos de los eventos organizados por CAYC, las obras del ITDT que hemos relevado fueron exhibidas en las mismas oportunidades en que se mostraron otros trabajos que no hacían foco en el aspecto tecnológico. Por ejemplo, en *Experiencias Visuales* de 1967, proyectos como los de Oscar Bony, Margarita Paksa y David Lamelas fueron presentados junto con otras instalaciones e intervenciones que prescindían de recursos tecnológicos. Entre ellos, la estructura de 100 m² elaborada en satén blanco por Juan Stoppani, la pared construida por Pablo Suárez que bloqueaba el ingreso a la exhibición, o *Ejercicio de un conjunto*, de Ricardo Carreira, donde un muestrario presentaba de manera fragmentaria los distintos materiales constructivos del espacio expositivo (madera, yeso, vidrio, tiza y terciopelo), solo por mencionar algunos casos representativos. Así remitía Romero Brest a la pluralidad de experiencias reunidas en la muestra:

(...) la validez de estas “experiencias” se funda en significados, no de palabras, ni siquiera de imágenes en muchos casos, sino de actitudes enderezadas hacia una clase especial de realidades. Entonces será fácil comprender por qué llamamos así a esta manifestación de nuestros artistas y por qué hemos juntado experiencias tan disímiles. Porque responden a una misma intencionalidad, que no apunta a fijar las experiencias en imágenes como antes, y escogiendo experiencias que no son fijables apunta a lo contrario, a que sigan siendo tales en la conciencia de quienes las realizan por instigación de los creadores. (*Experiencias Visuales* párr. 2)

Teniendo en cuenta lo antedicho, es posible alegar que la misión de la

institución no giró en torno a los medios específicos empleados para generar propuestas diferentes y novedosas, sino en inaugurar una nueva concepción de obra de arte que trascendía las particularidades de las herramientas y los formatos utilizados. En suma, el ITDT constituyó un espacio protagónico en Argentina, no solo porque en sintonía con la irrupción del arte contemporáneo en las diferentes partes del globo forjó un arte nuevo en el país, sino porque además lo hizo propiciando un ámbito de coexistencia entre proyectos y prácticas que ampliaron los horizontes artísticos conocidos, combinando obras tecnológicas y aquellas que no hicieron uso explícito de las tecnologías.

Uno de los temas a ser inquiridos a futuro concibe la convivencia de unas y otras prácticas en la escena del arte contemporáneo, la cual habría subsistido solamente hasta los años noventa. Con el boom digital, se despertaría en Argentina una cierta fascinación hacia las tecnologías comprometidas por las obras –aquello que en el ámbito europeo Geert Lovink ha designado como tecno-fetichismo–, un fenómeno que provocaría la separación de las artes tecnológicas del resto de la escena del arte contemporáneo local. Mientras que las primeras quedaron asociadas a las búsquedas conceptuales, las poéticas tecnológicas fueron en gran medida circunscritas a las nociones de novedad, futuro e innovación.

Una vez atenuado el fetichismo tecnológico de la década del noventa, promotor del divorcio entre ambos circuitos, algunas iniciativas institucionales, artísticas y conceptuales impulsadas en Argentina demostrarían signos de reconciliación. De comprobarse esta hipótesis, el carácter pionero del ITDT se vería fortalecido: su plataforma habría audazmente adelantado aquella coexistencia entre diversas prácticas artísticas contemporáneas que recién sesenta años más tarde se lograría sostener y profundizar.

Bibliografía

Alsina, Paul y Hofman, Vanina. "Agencia y Materialidad en la Documentación del Arte de los Medios", *Icono* 14, 12 (2014): 56-69.
<https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/705>

Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, práctica (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.
Impreso.

Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
Impreso.

Cortés-Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la Nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011. Impreso.

Chandler, John y Lippard, Lucy. The Dematerialization of Art. *Art International*, 1968, 12, 2 (1968): 31-36.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Dubois, Philippe. "Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general". *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001. Impreso.

Di Tella, Guido. y Oteiza, Enrique. *Memoria 1963*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, 1964. Impreso.

----- (1966). *Memoria 1964*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella.
Impreso.

Gallo, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge: The MIT Press, 2005.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Impreso.

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

Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014. Impreso.

- González, Valeria. "David Lamelas 1966-76. The Cartography of an Artistic Tactic". En *David Lamelas. A Life of Their Own* (cat. exp.). Long Beach: University Art Museum– California State University Long Beach, 2017. Impreso.
- Herrera, María José. "David Lamelas and Buenos Aires". *David Lamelas. A Life of Their Own* (cat. exp.). Long Beach: University Art Museum – California State University Long Beach, 2017. Impreso.
- "La televisión en el museo". *Televisiones: Coloquio Internacional sobre TV*. La Ferla, Jorge (comp.). Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2012. Impreso.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.
- Katzenstein, Inés. "David Lamelas: A Situational Aesthetic (excerpt)". *David Lamelas. A Life of Their Own* (cat. exp.). Long Beach: University Art Museum – California State University Long Beach, 2017. Impreso.
- (ed.). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007. Impreso.
- Kozak, Claudia. "Tecnopoesía experimental en Argentina. Recorridos y lecturas". En Correa-Díaz, Luis y Weintraub, Scott (eds.). *Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecno/new-media en América Latina: definiciones y exploraciones*. Bogotá: Universidad Central, 2016. Impreso.
- Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004. Impreso.
- Longoni, Ana. *Oscar Masotta. Revolución en el arte*. Buenos Aires: Mansalva, 2017. Impreso.
- Lovink, Geert. "New Media: In Search of The Cool Obscure". Recuperado de: <http://bampfa.berkeley.edu/media/lovink.mp4>, 2007.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.
- Masotta, Oscar. "Después del pop: nosotros desmaterializamos". *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1969. Impreso.
- Negroponte, Nicholas. *El mundo digital*. Barcelona: Ediciones BSA, 1995. Impreso.

- Nitschack, Horst. "Antropofagia cultural y tecnología". *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 31, 2 (2016): 157-171.
- Pacheco, Marcelo. "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965". *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Katzenstein, Inés (ed.). Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007. Impreso.
- Paksa, Margarita. *Proyectos: sobre el discurso de mi*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 1997. Impreso.
- Parikka, Jussi. "La nueva materialidad del polvo". Allen, Jamie (coord.). "La materia de los medios". *Artnodes*. UOC, 12 (2012): 24-29.
<http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n12-parikka/n12-parikka-es>
- Paul, Christiane. *Digital Art*. Londres: Thames & Hudson, 2008. Impreso.
- Plante, Isabel. *Argentinos de París: Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2011. Impreso.
- Rizzo, Patricia. *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires: Fundación Proa, 1998. Impreso.
- Robiola de Di Tella, María. "Foreword". *Instituto Torcuato Di Tella – The first two and a half years*. Di Tella, Guido; Oteiza, Enrique y Robiola de Di Tella, María. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella, 1962. Impreso.
- Romero Brest, Jorge. *Arte visual en el Di Tella: aventura memorable en los años 60*. Buenos Aires: Emecé, 1992. Impreso.
- *El arte en la Argentina: últimas décadas*. Buenos Aires: Paidós, 1969. Impreso.
- "[La exposición denominada Experiencias 1968]". *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Longoni, Ana y Mestman, Mariano. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000. Impreso.
- "[Tal vez sea abusivo el empleo de la palabra experiencia...]". *Experiencias Visuales 1967* (cat. exp.). Buenos Aires: Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1967. Impreso.
- Rossi, Cristina. "Redes latinoamericanas de arte constructivo". *Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades*. Figueroa, M. G. (comp.). *Cuadernos del Centro de Estudios de Arte y Comunicación*, 60 (2016): 103-125. Impreso.

- Rush, Michael. *New Media in Late 20th Century Art*. Londres: Thames & Hudson, 1999. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. Impreso.
- Shanken, Edward. *Inventar el futuro. Arte, Electricidad, Nuevos Medios*. Nueva York: Departamento de Ficción, 2013.
- Taquini, Graciela. “Del mito de Narciso al de Proteo, un diálogo informal entre Narcisa Hirsch y Graciela Taquini”. *Narcisa Hirsch. Catálogo*. Torres, Alejandra (comp.). Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, 2010. Digital.
- Tribe, Mark y Jana, Reena. *Arte y nuevas tecnologías*. Köln: Taschen, 2006. Impreso.
- Vindel-Gamonal, Jaime. Por un arte semiológico: deshabitación y discontinuidad en el arte argentino de los años sesenta. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2014): 521-537. Impreso.

Notas

1 Este artículo constituye una adaptación de la segunda parte del Capítulo Dos de la tesis correspondiente al Doctorado en Teoría Comparada de las Artes, titulada *Ruinología contemporánea: emergencias de la escena de las poéticas electrónicas en Buenos Aires*. La tesis fue defendida el 10 de julio de 2018 en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires, Argentina) y financiada por la beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), bajo dirección de la Dra. Claudia Kozak y la Dra. Mariela Yeregui.

2 Este objetivo se encuentra detallado en la carta constitutiva del ITDT (1958).

3 “Con amargura [Narcisa Hirsch] se siente incomprendida por Jorge Romero Brest, el gurú del arte contemporáneo del momento, quien parece carecer de atracción por la imagen en movimiento. A pesar de la admiración que le profesa Narcisa y de lo vanguardista de su propuesta, no hubo un buen contacto con el director del Di Tella, tal vez pensaba podría haberse dedicado a la jardinería o a la cerámica sin vislumbrar que estaba haciendo un cine diferente, pero con el cual no se conectaba” (Taquini 38).

4 La llamada “manzana loca” estaba delimitada por las calles porteñas Florida, Paraguay, Maipú y Charcas. Allí se encontraba la sede del ITDT que albergaba el CAV y sus otros dos centros de arte –el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), dirigidos por Roberto Villanueva y Alberto Ginastera respectivamente–, próximos a la Galería del Este, los bares Florida Garden y Moderno y otros ámbitos de intercambio social y cultural.

5 La intención de convertir al ITDT en un ámbito enteramente dedicado a lo nuevo no solo era puesta en relieve a través de las prácticas artísticas que albergaba, sino también en el modelo de gestión llevado adelante: “Uno de los propósitos de aquellos que forman parte de la empresa es hacer del Instituto algo nuevo en Argentina. Nuevo no en el sentido de su creación reciente, sino en su organización, su espíritu, su manera de encarar problemas. Necesitamos que nuestro Instituto sea rápido para adaptarse, que no se someta fácilmente a los altibajos de las crisis políticas, que sea desprejuiciado y objetivo, y que esté en estado de alerta.” (En la cita original: “One of the purposes of those taking part in the enterprise is to make of the Instituto something new in Argentina. New, not in the sense of its recent creation, but in its organization, its spirit, its way of facing problems. We require our Instituto to be quick to adapt itself, not easily swayed by the ups and downs of political crises, unprejudiced, objective and on the alert”). (Di Tella y Oteiza párr. 7)

⁶ El problema de lo nuevo en Hispanoamérica ha sido abordado por diversos autores. Así como Goldgel consideró la aceleración de la prosa como una de las marcas centrales de la literatura moderna, Beatriz Sarlo investigó el modo en que los imaginarios de modernización vernáculos conjugaron la rapidez e inmediatez de la nueva vida cotidiana con algunos vestigios de prácticas, actitudes y sensibilidades de la realidad que poco a poco iba quedando en el pasado. De esa manera, los idearios de progreso fueron modulados por tendencias que simultáneamente intersectaron “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, criollismo y vanguardia” (Sarlo 15). La coexistencia de viejos componentes culturales y nuevas expresiones de la Modernidad incipiente habrían configurado, de acuerdo con el planteo de Sarlo, una “cultura de mezcla”, devenida de “elementos defensivos y residuales junto con los programas renovadores” (Sarlo 28). Por otra parte, la atracción ejercida por lo nuevo se encuentra estrechamente conectada con la expansión de la máquina. Al respecto de las relaciones entre novedad y surgimiento de nuevos medios tecnológicos, destacamos las pesquisas de Rubén Gallo acerca del impacto de las tecnologías en los procesos de modernización en México; Paola Cortés-Rocca en Argentina; y Horst Nitschack en Brasil.

⁷ La noción de nuevos medios en relación con la experimentación artística (Manovich, Rush, Tribe y Jana) se inscribe en el debate teórico en torno a las categorías idóneas para designar a los cruces entre el arte y la tecnología. Una de las nociones de “nuevos medios” más difundidas durante los últimos años ha sido la propuesta de Lev Manovich (13), quien sugiere que éstos se identifican por su “representación numérica”, “modularidad”, “automatización”, “variabilidad” y “transcodificación”, cinco nociones que surgen con la expansión de las tecnologías digitales. Sin embargo, la noción de lo nuevo implicada en la categoría “arte de los nuevos medios” es controvertida. Si tenemos en cuenta los diálogos que las obras que emplean tecnologías establecen con los “viejos medios” (por ejemplo, medios analógicos), con respecto a los cuales, además, aquellas se definen como novedad, es evidente el carácter paradójico del adjetivo implicado. Existen otras circunstancias propias de la práctica artística-tecnológica que nos exhortan a repensar el concepto de lo nuevo en conexión con el desarrollo tecnológico: diversos proyectos se sirven de dispositivos que han surgido hace por lo menos sesenta años, otras propuestas incorporan tecnologías de punta, y ciertas obras adoptan una estética *low-tech* a través de la utilización de componentes de fácil acceso por sus costos poco elevados. Con la intención de evitar el inconveniente suscitado por definición de lo nuevo, diversos autores han optado por otras categorías, como arte digital, artes tecnológicas y artes electrónicas (Brea, Dubois, Paul, Shanken). En este sentido, resulta especialmente significativo el aporte de Claudia Kozak junto con el Exploratorio Ludión, un grupo de investigación dedicado al estudio de las poéticas tecnológicas latinoamericanas, radicado en el Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. El colectivo propuso retomar la noción de “poéticas tecnológicas”, sugerida por Arlindo Machado, y reformularla en términos de “tecnopoéticas”. Según Kozak (2), estas últimas constituyen “modos de asumir el espacio técnico-artístico y el espacio técnico-social” que asimismo resultan políticas, teniendo en cuenta que toda práctica se encuentra conectada con el entramado social y técnico del que participa.

8 Los artistas contaron con las contribuciones de Floreal Amor, David Lamelas, Pablo Suárez y Rodolfo Prayón en el desarrollo de objetos, así como de Leopoldo Maler, quien realizó un film sobre la obra.

9 La conciencia del espectador acerca de su posición en el mundo debe ser leída en clave política. El texto citado fue escrito por Romero Brest en mayo de 1968 cuando la obra *Baños* de Roberto Plate, presentada en Experiencias de 1968, fue clausurada por la dictadura militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970).

10 *Conexión de tres espacios* obtuvo el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella de 1966. La obra consistió en tres cajas de luz dispuestas en distintos lugares del ITDT, de manera que la totalidad de la instalación solo podía ser reconstruida en la mente del público, a medida que el espacio iba siendo recorrido.

11 Junto con Lamelas, participaron en la exposición los artistas Manuel Álvarez, César Ambrosini, Ary Brizzi, Germaine Derbecq, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Ennio Iommi, Kenneth Kemble, Gyula Kosice, Jorge Edgardo Lezama, Eduardo Mac Entyre, María Martorell, Fernando Maza, Gabriel Messil, Margarita Paksa, Oscar Palacio, César Paternosto, Alberto Pellegrino, Alejandro Puente, Rogelio Polesello, Eduardo Rodríguez, Eduardo Sabelli, Carlos Silva, María Simón, Antonio Trotta y Miguel Ángel Vidal.

12 El papel activo por parte del público estuvo presente en la obra *Le Parc* desde sus inicios. En las pinturas abstractas realizadas desde 1956, ya el artista tenía en cuenta la percepción del espectador y cómo la misma variaba según las distintas situaciones visuales generadas por las obras. Este interés fue profundizado a partir de 1960, cuando en París participó de la fundación del G.R.A.V. (Grupo de Investigación de Arte Visual), un colectivo originalmente integrado por once artistas y, desde 1961, conformado por el propio *Le Parc*, Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral. Una de las principales intenciones del grupo, tal como fue plasmada en una de sus famosas experiencias participativas, titulada *Une journée dans la rue* (1966), fue la ruptura de las nociones de obra estable y permanente, y la idea de artista como un genio inspirado. Frente al ojo “cultivado”, “sensible”, “intelectual”, “esteta” y “diletante”, el G.R.A.V. proponía tomar como punto de partida al ojo “humano”.

13 “Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: ella crece, cree el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende así la cantidad de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Se repite después el mismo fenómeno. Resultado: la red de trabajo y el material de suministro crecen entonces hasta que son aliviados por la radio. Brevemente: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. Perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberada.” (Lissitzky en Masotta)

¹⁴ La noción de desmaterialización es ambigua dado que en ocasiones ha tendido a ser interpretada como la ausencia de materiales. Aquí entendemos a la desmaterialización en un sentido emparentado con el concepto de “inmateriales” propuesto por Jean-François Lyotard en la curaduría de *Les immatériaux*, organizada en el Centro Georges Pompidou entre marzo y julio de 1985. Bajo esa categoría, Lyotard designaba a la aparición nuevos materiales, materias y materialidades devenidos de la expansión de las tecnologías telecomunicacionales. Aquellas ponían en jaque la concepción moderna de materialidad, frecuentemente vinculada con obras, objetos y cuerpos físicos y asibles. En otras palabras, los inmateriales anulan la existencia del aspecto material, sino que aluden a la emergencia de materialidades que previamente a la expansión tecnológica del siglo XX no existían como tales. Por eso Lucy Lippard (33) explicó en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, un texto dedicado al análisis del arte conceptual reciente, que la desmaterialización es interpretada como una “retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo, decorativo)”, esto es, una pérdida de protagonismo del aspecto material, físico, estético y formal de la obra. En 1967, junto con John Chandler, Lippard había escrito el artículo “The Dematerialization of Art”, publicado en febrero de 1968 en *Art International*. Los autores aseveraban: “Durante los años sesenta, el proceso anti-intelectual, emocional/intuitivo del quehacer artístico, característico de las últimas dos décadas, comenzó a dar lugar a un arte ultra-conceptual que enfatiza el proceso de pensamiento de manera casi exclusiva (...) Esta tendencia parece estar provocando una profunda desmaterialización del arte, especialmente del arte como objeto y, si continúa prevaleciendo, puede resultar en la obsolescencia total del objeto” (Lippard y Chandler 31). En la contemporaneidad más reciente, el debate se amplía al considerar determinadas perspectivas teóricas que cuestionan la aparente “inmaterialidad” de las artes tecnológicas. Ubicamos aquí la convivencia entre átomos (objetos físicos) y bits (información) identificada por Nicholas Negroponte, así como las reflexiones provenientes del campo de la arqueología de los medios. Estas últimas introducen un matiz político significativo al considerar que la desmaterialización ha provocado una cierta invisibilidad de la materialidad en nuestra época que es preciso revertir o desmitificar (Alsina y

Hofman, Parikka).

15 En el texto citado Herrera explica que la categoría "arte de los medios" surgió de los propios artistas y fue adoptada por la crítica para designar a un conjunto de prácticas diversas ligadas al pop, el minimalismo y el arte conceptual. Por motivos de extensión aquí nos hemos limitado a citar solo la obra de algunos de los artistas nucleados en torno al ITDT. La experimentación con el medio fue también característica de muchas otras propuestas, entre ellas *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966), *Circuit Super Heterodyne* (1967) y *Minuphone* (1967) de Marta Minujín.

16 Este fenómeno puede ser asimismo rastreado a través de las exposiciones latinoamericanas organizadas en Estados Unidos. En 1968, la muestra *Más allá de la geometría*, curada por Romero Brest un año antes para el ITDT, fue rediseñada bajo el título *Beyond Geometry* y presentada en el *Center for Inter American Relation*, como celebración del décimo aniversario del CAV. Cristina Rossi interpretó la estratégica elección de la exposición como un evento "funcional al discurso de los anfitriones", quienes se encontraban temerosos ante "el avance de los movimientos de guerrilla y la radicalización de las izquierdas latinoamericanas." (párr. 4)

17 En la cita original: "It can be said that the Instituto is a proof of the country's essential progress in spite of its appearance of crisis."