



Adler, Jazmín. "El Centro de Arte y Comunicación (CAYC): prácticas artísticas, medios tecnológicos y entorno social".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2020, vol. 9, n° 20, pp. 148-158.

El Centro de Arte y Comunicación (CAYC): prácticas artísticas, medios tecnológicos y entorno social

The Center for Art and Communication (CAYC):
Artistic Practices, Technological Media and Social Context

Jazmín Adler¹

Recibido: 21/08/2019
Aceptado: 11/03/2020
Publicado: 09/11/2020

Resumen

El Centro de Arte y Comunicación (CAYC) irrumpió en la escena de Buenos Aires hacia fines de los años sesenta con el objetivo de impulsar relaciones interdisciplinarias entre prácticas artísticas, medios tecnológicos y el contexto social. El presente artículo analiza un corpus de obras, exposiciones y actividades promovidas por el Centro, a la luz de las conexiones que la institución mantuvo con el ámbito internacional. Se concluye que tanto el estímulo de una nueva concepción de obra atravesada por el impacto de las nuevas tecnologías, como la formulación de una noción crítica sobre los modos en que la periferia se vincula con los desarrollos artísticos, técnicos y científicos de los países centrales, constituyeron dos operaciones clave que, de manera visionaria, permitieron al CAYC motivar la apertura hacia nuevos sistemas de comunicación.

Palabras clave

Arte; CAYC; comunicación; interdisciplinariedad; medios; tecnologías.

Abstract

The Center for Art and Communication (CAYC) burst onto the Buenos Aires scene by the end of the sixties, with the aim of promoting interdisciplinary relationships between artistic practices, technological media and the social context. This article analyses a body of artworks, exhibitions and activities organized by the Center, in light of the networks that the institution has built with the international scene. The impulse of a new conception of artwork engaged with the new technologies, together with the formulation of a critic notion about the connections of peripheral countries with artistic, technical and scientific developments of core countries have been two main strategies that enabled CAYC the opening of new communication systems.

Keywords

Art; CAYC; communication; interdisciplinary studies; media, technologies.

¹ Doctora en Teoría Comparada de las Artes por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente en la Licenciatura y la Maestría en Artes Electrónicas, y en la Especialización en Arte Sonoro, en UNTREF; en la Maestría en Diseño Interactivo en FADU-UBA; y en la Universidad Di Tella. Integra el colectivo "Ludión: exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas", radicado en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Contacto: jazminadler@gmail.com



Introducción: el CAYC en la historia de las artes tecnológicas argentinas

Buscar reconstruir una historia cronológica y lineal sobre las confluencias entre el arte, la ciencia y la tecnología, circunscrita a identificar las primeras obras que intersectaron estas esferas, exhorta a remontar el análisis a un estadio muy anterior a la irrupción de los saberes, herramientas e instrumentos tecno-científicos propios de la época contemporánea. Si bien los orígenes de las artes tecnológicas son previos a la invención de la fotografía y el cine,² fue hacia comienzos del siglo XX que la incorporación de las tecnologías en la práctica artística fue impulsada de manera sistemática, particularmente a partir del interés de las vanguardias por el nexo entre el arte y la praxis vital (Bürger; Buck-Morss; De Micheli).

En la Argentina, la historia de este campo respondió a un crecimiento acelerado desde la primera mitad de la centuria pasada. Entre otros de los trabajos teóricos dedicados a configurar posibles relatos acerca de la escena, se destacan los de Rodrigo Alonso, Mariela Yeregui, Graciela Taquini y Claudia Kozak. Todos ellos se han abocado al análisis de diversas manifestaciones artístico-tecnológicas producidas en Argentina durante los siglos XX y XXI. En algunos casos, aquellas investigaciones han procurado identificar los imaginarios de futuro imperantes en las artes tecnológicas argentinas, o bien reconocer determinadas líneas tecnopoéticas/políticas que operan inclusive en el arte contemporáneo. En otras palabras, distinguir el modo en que estas prácticas asumen su propio tiempo técnico, a través de “visiones exaltatorias, transgresoras o resistentes respecto de la construcción social implicada en la tecnología” (Kozak, *Poéticas/políticas* 5). Aunque este aspecto no constituye el foco del presente trabajo,³ la reflexión acerca de los idearios de modernización argentinos es elocuente para sondear uno de los temas que nos ocuparán en este artículo; a saber, los modos en que los países no hegemónicos se vinculan con los desarrollos artísticos, técnicos y científicos de los países centrales.

Luego de las visionarias obras lumínicas de Gyula Kosice y Lucio Fontana, y las esculturas hidrocínéticas realizadas por el primero, a partir de los años sesenta surgieron proyectos artístico-tecnológicos precursores, nucleados por el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT),⁴ como los de Marta Minujín, Rubén Santantonín, David Lamelas, Lea Lublin, Oscar Bony, Margarita Paksa y Fernando Von Reichenbach. Una década más tarde, el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) no solo propiciaría el desarrollo del arte por computadora, sino que también impulsaría otras investigaciones pioneras para la historia del arte y la tecnología. En constante diálogo con la escena internacional, la actividad encauzada por el CAYC constituyó un eslabón fundamental de los devenires de las artes tecnológicas argentinas, en la medida en que operó como plataforma bisagra entre las incipientes producciones artístico-tecnológicas del país y las subsiguientes experiencias locales que imbricaron lenguajes artísticos, conocimientos científicos y medios tecnológicos: las primeras devenidas en el período comprendido entre las décadas del cuarenta y el sesenta, como aquellas mencionadas en las líneas precedentes; las segundas, protagonizadas por la manipulación de la imagen electrónica posibilitada por el video

² Cabe considerar, entre otras, las creaciones estéticas y tecnológicas de Leonardo Da Vinci, las exploraciones de los artistas cuatrocentistas en torno a la perspectiva centralizada basada en principios matemáticos, o bien los autómatas difundidos en el siglo XVIII, los cuales anticiparon ulteriores desarrollos en el terreno de la robótica.

³ Este tema ha sido el eje de algunas de nuestras investigaciones previas, entre ellas: Adler (“Imaginarios de modernización latinoamericanos”) y Adler (“Después de la glorificación de la máquina...”).

⁴ El Instituto Torcuato Di Tella fue fundado el 22 de julio de 1958, con motivo del décimo aniversario de la muerte de Torcuato Di Tella, ingeniero, filántropo y empresario ítalo-argentino. La creación del ITDT por parte de sus dos hijos planteó como misión la instauración de un centro de investigación sin fines de lucro dedicado a impulsar el desarrollo científico, cultural y artístico de la Argentina, a través de un programa extenso de actividades que comprendió exposiciones, premios, publicaciones y estrategias de internacionalización del arte local.

en los ochentas, y signadas por la propagación del lenguaje digital hacia el último decenio del siglo.

Intercambios disciplinares entre el arte y la cibernética

Cuando hacia fines de los años sesenta la actividad del ITDT se encontraba en descenso,⁵ el CAYC irrumpió en la escena porteña y paulatinamente fue adquiriendo notoriedad. Dirigido por Jorge Glusberg –empresario, gestor cultural y curador argentino–, la institución derivó del Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC) creado en 1968, y se dio a conocer públicamente en la Galería Bonino de Buenos Aires en 1969. Desde sus primeros tiempos, el centro se dedicó a impulsar intercambios interdisciplinarios entre el arte, los medios tecnológicos y la comunidad. La muestra inaugural, titulada *Arte y Cibernética*, supuso un hito para la historia de las artes tecnológicas en Argentina. En aquella ocasión, un grupo de artistas exhibió sus obras realizadas por computadora, empleando un software provisto por IBM para crear imágenes en función de la reproducción y alteración de un patrón determinado. Los dibujos fueron desarrollados con la asistencia del Centro de Cálculos de la escuela ORT y,⁶ luego de ser impresos a través de la utilización de un plotter que era dirigido por coordenadas, se exhibieron en la Galería Bonino.⁷

Entre las obras que integraron *Arte y Cibernética* se incluyeron veinte trabajos de CTG (*Computer Technique Group*), un colectivo japonés fundado en 1966 por Masao Komura, Haruki Tsuchiya, Kunio Yamanaka y Junichiro Kakizaki, cuya producción ya había formado parte de la célebre exposición *Cybernetic Serendipity*, curada por Jasia Reichardt para el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, en octubre de 1968.⁸ En febrero de 1969, unos meses antes de la muestra en la Galería Bonino, Glusberg había conocido en Tokio a ocho artistas y matemáticos del grupo, quienes “unían su tradicional sensibilidad gráfica, la técnica y el rigor de la vedette científica del momento: la computadora” (Glusberg, *Del pop-art* 96). La

⁵ Marta Traba (142) explica que el cierre del ITDT respondió a causas complejas, como las presiones políticas de la dictadura militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970), pero también la oposición de la izquierda frente al respaldo proporcionado por las Fundaciones Rockefeller y Ford. Asimismo, la autora destaca la pérdida de apoyo financiero de la empresa Siam Di Tella, rescatada de la bancarrota por el gobierno.

⁶ Los ingenieros fueron liderados por Julio Guibourg (director del Centro de Cálculos) y Ricardo Ferraro (encargado de guiar la utilización de la computadora IBM 1130-2-C). Participaron también Arturo Montagú, Pablo Jonovich, César Armoza, Silvia Yacub y Silvia Brucciamonti.

⁷ Los artistas invitados a experimentar con el software de IBM fueron Antonio Berni, Luis Fernando Bedit, Ernesto Deira, Hugo Demarco, Gregorio Dujovny, Eduardo Mac Entyre, Mario Mariño, Isaías Nougués, Luis Pazos, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa, Osvaldo Romberg, Norma Tamburini y Miguel Ángel Vidal. Sin embargo, solamente exhibieron sus obras Berni, Bedit, Deira, Mac Entyre, Romberg y Vidal. El espíritu interdisciplinario del Centro fue también plasmado en la propuesta curatorial de la muestra, la cual incluyó, como parte de su ambientación, música electrónica compuesta por Dante Grela, Francisco Kröpfl, Carlos Rausch, Jorge Rotter y Eduardo Tejada. Además, la exposición comprendió el Seminario de Información y Acercamiento sobre la relación entre el arte y la computación.

⁸ De hecho, la crítica y curadora británica Jasia Reichardt fue una de las invitadas internacionales del CAYC, junto con otros referentes extranjeros, como por ejemplo Lucy Lippard –co-organizadora con Charles Harrison de dos exposiciones de arte conceptual exhibidas en el CAYC–, el físico, filósofo y especialista en teoría de la comunicación Abraham Moles –docente del curso “Hacia una sociología de los objetos”– y el dramaturgo polaco Jerzy Grotowski, gran fuente de inspiración para la conformación del Grupo de los Trece (Jacques Bedel, Luis Fernando Bedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala).

selección de obras argentinas y japonesas se completó con las obras de seis artistas británicos y estadounidenses de las Ediciones Motif de Londres.⁹

Si bien *Arte y Cibernética* marcó los orígenes del arte por computadora en Argentina (Alonso 52), Marta Minujín ya había empleado el ordenador en su obra *Circuit Super Heterodyne* (1967). Por otra parte, hemos adelantado en el primer apartado que, antes de la creación del CAYC, diversos artistas habían incursionado en la experimentación con diversos medios tecnológicos, algunos de ellos en torno al Instituto Di Tella. Entre otros ejemplos, podemos mencionar el circuito cerrado de televisión que fue incorporado por Minujín en obras como *La Menesunda* (1965),¹⁰ *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966) y *Minuphone* (1967). Por otro lado, la señal del ruido electromagnético del televisor fue el material artístico de *Situación de tiempo* (1967), de David Lamelas; las células fotoeléctricas hicieron su aparición en *500 Watts, 4.635 Kc, 4,5 C* (1967), instalación interactiva realizada por Margarita Paksa en colaboración con Fernando Von Reichenbach; y el teletipo como máquina de transmisión de noticias en tiempo real fue empleado por Roberto Jacoby en *Mensaje en el Di Tella* (1968).

En el texto de presentación de *Arte y Cibernética*, publicado en el catálogo de la galería Bonino, Glusberg identificaba a la computación como una de las experiencias más significativas del siglo, la cual debía ser difundida entre los artistas argentinos de cara a que descubrieran su potencial creativo:

Estamos hablando de un arte nuevo, dinámico, comprometido con el contexto social al que pertenece, con la época interplanetaria, que va más allá de las técnicas institucionalizadas. Un arte vivo, creado por el ejército de pioneros de nuestro tiempo que utilizan ideas, formas sintéticas o ecuaciones matemáticas, en lugar de pintura: luces y motores, e información en lugar de pinceles. (Glusberg, *Arte s/p*)

En relación con la escena internacional, el reemplazo de la pintura tradicional por luces y motores hace eco de la idea de sustituir el lienzo por el tubo de rayos catódicos, promovida por Nam June Paik hacia 1965.¹¹ Asimismo, conecta con el interés por experimentar a partir del espacio televisivo, suscitado por Lucio Fontana en el *Manifiesto del Movimiento Espacial para la Televisión*, el cual fue presentado ante las cámaras de la RAI en 1952. Más tarde, Eduardo Kac y Marcelí Antúnez Roca volvieron a plantear la necesidad de ampliar el horizonte de las artes tradicionales, en este caso incluyendo a las nuevas manifestaciones artísticas encarnadas por las obras robóticas.¹²

Sin embargo, una de las ideas que proponemos aquí es que Glusberg no aislaba a las obras que intersectaban arte y tecnología a un territorio apartado de otras prácticas contemporáneas. Las luces, los motores, las formas sintéticas y las ecuaciones matemáticas eran enumerados junto a los conceptos y la información, todos ellos expresiones de nuevas técnicas y lenguajes aún no “institucionalizados” que hacían foco en los procesos desencadenantes de la actividad creativa, en lugar de centrarse en la elaboración de obras terminadas, fijas y cerradas.

⁹ La confluencia de obras argentinas y extranjeras volvió a tener lugar dos años más tarde, cuando *Arte y Cibernética* fue presentada en San Francisco y Londres. En aquellas oportunidades, las obras argentinas fueron acompañadas por referentes internacionales, como un conjunto de artistas pertenecientes al grupo inglés *Computer Arts Society*, creado en 1968 por Alan Sutcliffe, George Mallen y John Lansdown.

¹⁰ *La Menesunda* fue desarrollada por Marta Minujín en conjunto con Rubén Santantonín.

¹¹ En un folleto repartido en 1965 en *Cafe a Go Go* (Nueva York) durante la exhibición de su primer registro en video con una cámara Portapak, Paik declaraba provocativamente que, así como la técnica del collage había reemplazado a la pintura al óleo, el tubo de rayos catódicos sustituiría al lienzo.

¹² En “Arte robótica: un manifiesto”, Kac y Antúnez Roca (s/p), afirmaban: “Los microprocesadores son tan importantes para la robótica como lo son los pinceles, el óleo y el lienzo para la pintura. Los robots pertenecen a una nueva categoría de objetos y situaciones disruptivos para la taxonomía tradicional del arte. Allí donde alguna vez hablamos de límites y fronteras, hoy encontramos nuevos territorios”.

Un proyecto institucional que comenzaba a entender el arte como proceso, en “estado de cambio continuo” (Glusberg, *Arte s/p*), basado en comportamientos y atravesado por las redes de comunicación, se vio lógicamente atraído por el arte cibernético, pero lo hizo del mismo modo que manifestó su interés por vertientes del arte conceptual ajenas a la investigación con las nuevas tecnologías.

La noción de sistema en el arte contemporáneo

Precisamente la categoría de “arte de sistemas”, difundida por el CAYC a partir de 1970 con la exposición *De la figuración al arte de sistemas*, llevada a cabo en el Museo Emilio Caraffa de Córdoba, englobó tanto a las obras que incorporaban explícitamente las tecnologías —el *Biotrón* de Luis F. Benedit, por ejemplo¹³— como aquellas que no lo hacían, como las pinturas de Nicolás García Urriburu con la documentación de las acciones de coloración de aguas y xilografías, poemas matemáticos y cajas de Edgardo A. Vigo, junto con el registro de sus señalamientos urbanos. El aspecto compartido por las obras reunidas en la exhibición consistía en sustituir el carácter figurativo de las obras, su tendencia a ser presentadas como objetos acabados y el rol contemplativo del público, por un arte como pura información, plasmado en todo tipo de experiencias destinadas a un público activo, eventualmente registradas por la cámara fotográfica y luego presentadas como parte de la propuesta artística.

La convivencia de obras que empleaban ostensiblemente las tecnologías y otras que no se basaban en una búsqueda semejante reapareció un año después en la exposición *Arte de Sistemas I*, albergada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA). El término “arte de sistemas” fue acuñado para designar a las manifestaciones focalizadas en los procesos y “no en los productos terminados del buen arte” (Glusberg, *Del pop-art* 101). Como han señalado María José Herrera y Mariana Marchesi (22), la categoría provenía del concepto *Systems Aesthetics*, elaborado por Jack Burnham en 1968 para aludir a las obras centradas en el aspecto conceptual de la propuesta estética, los procesos, la información y las interacciones sistémicas. En su artículo publicado en la revista *Artforum*, el teórico estadounidense aducía: “Nos encontramos en la transición de una cultura orientada hacia los objetos a una cultura orientada hacia sistemas” (Burnham 42).

Numerosos artistas locales exhibieron sus trabajos junto con artistas internacionales,¹⁴ entre ellos Vito Acconci, Allan Kaprow, Barry Flanagan, Joseph Kosuth, Richard Long y Mario Merz, muchos de los cuales habían formado parte de *Information*, una exposición curada en 1970 por Kynaston McShine en el Museo de Arte Moderno de Nueva York e integrada por un centenar de proyectos que investigaban distintas áreas de comunicación atravesadas por la noción de información.

Algunas de las obras argentinas que se presentaron fueron *Analogía I*, de Víctor Grippo, donde cuarenta celdas exhibían papas conectadas con electrodos a un voltímetro que mostraba la capacidad energética del tubérculo, metáfora de la conciencia; *Tierra*, de Carlos Ginzburg, intervención que presentaba dicha palabra escrita en el suelo de un terreno baldío cercano y podía ser observado desde el octavo piso del museo; y *Segmento AB=53.000 metros*, una

¹³ El *Biotrón* consistió en un hábitat artificial integrado por una veintena de flores artificiales de cuyo néctar se alimentaban cuatro mil abejas contenidas en la instalación. La obra fue exhibida en la XXXV Bienal de Venecia en 1970 y se consagró como una pieza fundamental para la historia del campo posteriormente conocido como bioarte, protagonizado por la intersección del arte y la ciencia en proyectos que utilizan toda clase de materiales orgánicos como recursos artísticos (células, tejidos, sangre, código genético, etcétera).

¹⁴ Luis F. Benedit, Mirtha Dermisache, Geny Dignac, Gregorio Dujovny, Nicolás García Urriburu, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Uzi Kotler, David Lamelas, Lea Lublin, Jorge de Luján Gutiérrez, Mario Mariño, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Héctor Puppo, Juan Pablo Renzi, Juan Carlos Romero, Clorindo Testa, Antonio Trotta y Edgardo Antonio Vigo.

performance fotográfica de Juan Carlos Romero, que registraba imágenes características del recorrido desde Buenos Aires hasta la ciudad de La Plata.

Así, una obra como la de Grippo, considerada antecedente indiscutible de los intercambios entre el arte y la ciencia en la Argentina, coexistía con prácticas que utilizaban la tecnología como medio de una acción performática, como la de Romero, o incluso otras obras que se interesaban por los procesos devenidos de intervenciones físicas del entorno. La curaduría del evento no hacía hincapié en las diferencias entre los medios implicados, sino que jerarquizaba el núcleo conceptual de la muestra, a saber, la noción de arte de sistemas, la cual funcionaba como nexo para conectar diferentes manifestaciones contemporáneas. La gacetilla que anunciaba la inauguración de *Arte de Sistemas*, fechada el 28 de junio de 1971, informaba:

El arte de sistemas incluye las últimas tendencias surgidas en la segunda mitad de este siglo. Arte como idea, arte ecológico, arte pobre, arte cibernético, arte de propuestas, arte político, se agruparán bajo el término de arte de sistemas; son las inquietudes aparentemente distintas de diferentes artistas de avanzada que se aprestan a investigar la entrada del hombre al siglo XXI, donde el arte —como consecuencia del cambio social y la automatización que aumentará el ocio— podrá no llamarse así, se convertirá seguramente en uno de los ejercicios espirituales básicos de las nuevas comunidades. (Centro de Arte y Comunicación s/p)

Una situación similar se vislumbró en otro de los eventos interdisciplinarios organizados por el CAYC, difundido como *Argentina Inter-Medios*, esta vez desarrollado en el Teatro Opera en el marco del X Congreso Mundial de Arquitectura, poco tiempo después de *Arte y Cibernética*. Durante dos días de octubre de 1969, se presentaron una serie de performances que imbricaron música electrónica, artes plásticas, danza, teatro, films experimentales, poesía y dispositivos tecnológicos, con el objetivo de constituir un “*environment* total donde los diferentes estímulos, en un intercambio dinámico, ponen los medios al servicio de la percepción audiovisual” (Glusberg, *Argentina* s/p). Al igual que en la muestra celebrada en la Galería Bonino y en las exhibiciones que acuñaron explícitamente la categoría de “arte de sistemas”, aquí se enfatizaba la intención de generar una experiencia artística a partir de “sucesos incipientes”, en desmedro de la exhibición de obras acabadas, y crear nuevos sistemas comunicacionales a partir de signos preexistentes. En el texto del catálogo del evento, firmado por Glusberg, se lee:

Las nuevas tendencias de la música, danza, pintura y escultura vuelven a trabajar sobre códigos precisos y convencionales, y la reconstrucción de los objetos artísticos que ellas realizan se dan sobre estructuras comunicativas ya preformadas: relaciones matemáticas, dibujos de historietas, carteles publicitarios, moda, danza, es decir utilizan elementos del lenguaje cotidiano, signos que en el ámbito de códigos específicos adquieren significados determinados; pero que el artista al utilizarlos, los convierte en signos de otro lenguaje, los refiere a distintos sistemas referenciales, y acaba por realizar sobre códigos conocidos, otros nuevos que la audiencia debe descubrir. Esa invención de códigos inéditos en una constante del arte de la década del 60, y su institución se efectúa dialécticamente, en relación a un sistema de códigos preexistentes y reconocibles. (Glusberg, *Argentina* s/p)

Para Glusberg, el arte de la década del sesenta —el arte contemporáneo— estaba marcado por la creación de códigos inéditos a partir de otros previamente conocidos. Aunque el abordaje específicamente sistémico fue introducido en el ámbito argentino por el propio Glusberg, la noción de obra dinámica, procesual y cambiante, en contraposición a la obra tradicional fija y cerrada, había sido formulada por Jorge Romero Brest poco tiempo antes, en el marco de las Experiencias, organizadas en el Instituto Di Tella: “[la palabra “experiencia”] 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” (Romero Brest [1968] en Longoni y Mestman 93).

Argentina Inter-Medios demostraba que la creación de nuevos códigos artísticos podía ser cometida desde las disciplinas más tradicionales, pero también a través de aquellas expresiones que incluían a las nuevas tecnologías. De hecho, unas y otras concurrían en las nueve partes que integraban un espectáculo que proclamaba “la relación entre el hombre y el espacio físico y social que lo rodea”, en un “nuevo urbanismo” resultante de la conjunción de “música, movimiento, ruido, luz, sombra y objetos” (Glusberg, *Argentina s/p*). El mismo evento reunió algunas acciones que ubicaron a las tecnologías en el centro de la escena, como aquella titulada *Música electrónica en vivo - Composición colectiva*, coordinada por Francisco Kröpfl, quien construyó un sintetizador electrónico y montó sobre el escenario un laboratorio de música electrónica que era operado por doce compositores, asistidos por dos técnicos en electrónica. Mientras que en esta performance protagonizaba la “materialidad sonora” –en palabras de Kröpfl (s/p), “su plasticidad revelada por los nuevos medios tecnológicos”–, determinadas acciones fueron más físicas y objetuales. Entre ellas se encontraba *El hombre come* del Equipo Frontera, experiencia compuesta por cine, teatro, poesía y esculturas de Inés Gross y Mercedes Esteves; también *Signo-señales-ruidos a través de una mujer actual, en pesadillas, realidad y persecución*, donde Berni exhibió un cuadro de Ramona representado por Graciela Luciani, acompañado por slides de Tato Alvarez y Eduardo Davrient, obra cinética realizada por Gregorio Dujovny y música compuesta por Haydée Gerardi.

Argentina en conexión con la escena internacional

La exhibición de obras extranjeras en Buenos Aires y la difusión de los trabajos argentinos en el exterior fueron también estrategias centrales encauzadas por el CAYC. Como hemos planteado precedentemente, Glusberg invitó a reconocidos artistas y teóricos internacionales a desarrollar diversas actividades en el centro, organizó importantes muestras para difundir producciones de distintas geografías y envió exposiciones argentinas a diferentes partes del globo.¹⁵

Por otra parte, las distintas iniciativas desarrolladas por el CAYC dan cuenta de las influencias ejercidas por ciertos proyectos artísticos y modelos curatoriales foráneos, las cuales asimismo evidencian una temprana y estrecha conexión de Glusberg con la escena internacional. Si *Arte y Cibernética* se vio inspirada por la propuesta curatorial de Reichardt en *Cybernetic Serendipity*, y *Arte de Sistemas* fue influida por *Information*, Glusberg (*Argentina s/p*) atestigua que el primer antecedente de *Argentina Inter-Medios* consistió en *9 evenings: Theatre and Engineering*, ideado por Robert Rauschenberg y Billy Klüver en 1966. Durante nueve noches del mes de octubre, los galpones del 69° Regimiento Armory de Nueva York se habían convertido en el escenario de las performances realizadas por diez artistas y treinta ingenieros de los Laboratorios Bell,¹⁶ quienes se desempeñaron colectivamente para crear diferentes acciones que imbricaban teatro, danza, música experimental y diferentes tecnologías. Este evento posteriormente devino en la agrupación *Experiments in Art and Technology*

¹⁵ Además de la participación en la Bienal de Venecia con la pieza *Biotrón* (1970) de Luis Fernando Bedit, anteriormente citada, en 1977 el Centro se sumó a la programación de la Bienal de San Pablo con la instalación *Signos en ecosistemas artificiales*, un proyecto que consagraría internacionalmente a la institución y sus artistas (Herrera y Marchesi 9).

¹⁶ Los artistas eran Steve Paxton, Alex Hay, Deborah Hay, Robert Rauschenberg, David Tudor, Yvonne Rainer, John Cage, Lucinda Childs, Robert Whitman y Öyvind Fahlström.

(E.A.T.), fundada en noviembre del mismo año por un conjunto de artistas e ingenieros de los Laboratorios Bell: Billy Klüver, Fred Waldhauer, Robert Rauschenberg y Robert Whitman. La organización buscó propiciar la incorporación de las tecnologías en la creación artística, partiendo de “la profunda convicción de que una relación de trabajo efectiva entre artistas e ingenieros, esponsorada por la industria, conducirá a nuevas posibilidades que beneficiarán a toda la sociedad” (Klüver y Rauschenberg s/p).¹⁷ Según explica Kathy Battista (37), E.A.T. constituyó el primer modelo de una práctica tan habitual en nuestros días como es el trabajo colaborativo entre músicos, arquitectos, ingenieros, científicos y otros profesionales.

Sin dudas las actividades encauzadas por el CAYC se inspiraron en la plataforma de E.A.T. No obstante, el impulso que dio el CAYC a los vínculos entre las prácticas artísticas y los desarrollos técnico-científicos constituía una de las vías posibles para lograr un proyecto que trascendía la curiosidad y experimentación tecnológicas. El ímpetu respondía, en cambio, a un programa mucho más amplio, acorde con las metas principales de la institución. En la conferencia inaugural de la muestra *Arte de Sistemas*, impartida el 19 de julio de 1971, el director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Guillermo Whitelow, declaraba las aspiraciones del centro del siguiente modo:

Sus objetivos fundamentales tienden a propiciar, apoyar y desarrollar aquellas tareas de interés social, estudios experimentales o investigaciones en el área del arte y la comunicación grupal, que planteen una integración interdisciplinaria, para mejorar y ampliar el escenario actual de las inquietudes humanas. Está formado por artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte y psicólogos cuya tarea en común apunta a destacar la conducta y el desarrollo de los fenómenos de comunicaciones masivas y la ruptura de las formas tradicionales, para permitir la apertura a nuevos sistemas de expresión, donde investigadores y artistas intenten perfilar los intereses plásticos del hombre del siglo XXI. (Whitelow s/p)

La anhelada “integración cultural” (Glusberg, *Del pop-art* 94) promovida por el CAYC provocó la interacción de distintos campos disciplinares; no solo la praxis artística, la ciencia y la tecnología, sino también la sociología, la filosofía, la psicología y otras ciencias humanísticas y sociales. Desde esta perspectiva, los medios tecnológicos suponían un recurso o “instrumento de creación” (Glusberg, *Arte* s/p) sugestivo para desarrollar nuevas situaciones de comunicación que tendieran hacia la “universalización de la cultura contemporánea”¹⁸ (Glusberg, *Del pop-art* 96), pero no el único.

Consideraciones finales: nuevos sistemas de comunicación

A través de su extenso programa de actividades y las prolíferas redes de intercambio con el ámbito internacional, el CAYC inauguró un modelo institucional sin precedentes en Argentina, cuyo carácter innovador radicó en dos operaciones simultáneas: por un lado, hemos argumentado que el Centro cumplió un papel relevante en la conformación de la escena de las artes tecnológicas en el país, concediéndoles a estas prácticas un espacio destacado en su

¹⁷ “E.A.T. está fundada en la fuerte convicción de que una relación de trabajo efectiva y esponsorada por la industria entre artistas e ingenieros, conducirá a nuevas posibilidades que beneficiarán a la sociedad en su conjunto” (Klüver y Rauschenberg s/p).

¹⁸ La idea de universalización de la cultura aparece directamente ligada a las tecnologías en el texto de presentación de *Arte y Cibernética*: “Una de las características más importantes de la cibernética es su universalidad: es decir las posibilidades de esta nueva disciplina científica para abarcar los fenómenos más heterogéneos” (Glusberg, *Arte* s/p).

proyecto institucional pero evitando posicionarse como un ámbito privativamente dedicado al nicho arte/tecnología. A pesar de que la relevancia de las artes tecnológicas en el marco de la plataforma del CAYC ya ha sido en varias ocasiones estudiada, aquí hemos sugerido que el cruce entre los procesos artísticos, las investigaciones científicas y la exploración tecnológica constituyó un medio para encarar el principal objetivo interdisciplinario perseguido por la institución, en lugar de un fin en sí mismo.¹⁹

Por otro lado, su modelo de gestión dio fe de continuas influencias de iniciativas extranjeras; sin embargo, éstas fueron abordadas por Glusberg (*Del pop-art* 50) desde una perspectiva que no descuidó discurrir sobre los efectos de los centros culturales sobre grandes “comunidades locales” como Buenos Aires, o bien sobre otras más pequeñas. Al analizar la dinámica de la penetración cultural, el director del CAYC identificaba un “progresismo” que aceptaba neutralmente las creaciones de los países centrales –por ejemplo, el arte pop y el hiperrealismo estadounidense de las décadas del sesenta y setenta que irrumpieron sin reservas en “ciertas comunidades locales que no habían pasado aún por rupturas más profundas en los cimientos de su creatividad” (Glusberg, *Del pop-art* 50)– y una “ideología abstencionista” que rechazaba lo extranjero por el simple hecho de serlo. A estas posturas se sumaba una tercera, designada como “circulación de información”, de acuerdo a la cual las tendencias vernáculas y las simbologías importadas podían vincularse de manera dialéctica: las comunidades locales reproducirían las “ideologías artísticas” pero no en un sentido de repetición sin diferencia, sino de “transformación reglada”, en función de las variables propias de cada geografía.

Lo cierto es que las tensiones enunciadas por Glusberg se entran en un mapa teórico-crítico considerablemente más amplio. En su análisis relativo a los vínculos entre Latinoamérica y Estados Unidos, Marta Traba expresó una postura más crítica que la de Glusberg al alertar sobre los peligros de la homogeneización cultural y la adopción pasiva de códigos exógenos. Los lenguajes efectivamente pueden ser heredados sin que ello traiga aparejado la reproducción mimética de componentes culturales provenientes de sociedades de consumo altamente industrializadas en otros contextos como los locales, los cuales difieren ampliamente de aquellas realidades: “no es peligroso, por consiguiente, la recepción de un lenguaje, siempre que dicho lenguaje solo represente el conjunto de signos que puede ser utilizado para fines diferentes y propios” (Traba 65).

Pero la mirada de Glusberg daba cuenta de una perspectiva más optimista e idealizada que la de Traba. De acuerdo con su posición, el desarrollo del videoarte en las comunidades locales necesitó de la tecnología sofisticada de las metrópolis para poder impulsar sus propios lenguajes de vanguardia. Las ideologías artísticas provenientes de los centros metropolitanos no solo abarcaban las propuestas conceptuales; también comprendían los recursos tecnológicos producidos por ellos y luego exportados hacia los países periféricos. Sin embargo, a juicio de Glusberg, el proceso de reproducción comprendía las instancias de producción, intercambio y consumo en una dinámica que no necesariamente jerarquizaba la actividad de los centros, debido a que las comunidades locales exigían a las metrópolis la renovación permanente de los modelos a ser exportados. Este juego de relaciones recíprocas daba cuenta de una lógica

¹⁹ En este artículo hemos focalizado en el análisis de un conjunto de obras y exposiciones desarrolladas entre fines de los años sesenta y comienzos de los setenta, es decir, en la época de la creación del CAYC y durante sus primeros tiempos. Las actividades de la institución continuaron su curso durante la década del ochenta y se extendieron hasta mediados de los noventa. El recorte temporal consignado respondió a la intención de mostrar cómo antes de la aparición de tecnologías más sofisticadas en el ámbito cotidiano (las primeras computadoras de uso personal en los años ochenta, el boom digital y la llegada de Internet en la década del noventa), todavía el campo de las artes tecnológicas no había conformado una escena separada del circuito del arte contemporáneo hegemónico. El caso del CAYC, al igual que el Instituto Di Tella, demuestra que su interés por las prácticas artístico-tecnológicas aspiraba a ampliar los horizontes del arte tradicional para configurar así una nueva concepción de obra contemporánea (dinámica, cambiante, efímera, desmaterializada).

compleja, “en la cual no se sabe si es mayor el peso del requerimiento por parte de la comunidad importadora, o el interés por la exportación en las grandes metrópolis” (Glusberg, *Del pop-art* 55). Unos años más tarde, Ronald Robertson (134) designaría a los procesos asimétricos de conjugación entre lo global y lo local bajo la categoría de “glocalización”, término que describe la integración desigual de los procesos de globalización en las diferentes localidades, de acuerdo con las características de cada uno de los espacios sociales.

En su investigación sobre el arte argentino de los años sesenta y el rol del Instituto Di Tella, Andrea Giunta (23) demostró que la apertura argentina hacia la influencia internacional consolidó un campo artístico recurrentemente signado por la noción de internacionalismo. El proyecto de internacionalización buscaba actualizar y modernizar la escena argentina con respecto al ámbito internacional, al mismo tiempo que procuraba que sus obras y artistas fueran reconocidos en los principales centros mundiales. No obstante, Giunta (24) plantea que el término fue variando en cada época: mientras que en 1956 internacionalización era sinónimo de integración y quiebre con respecto al aislamiento nacional, desde 1966 la noción se acercó a los conceptos de imperialismo y dependencia.

La voluntad de internacionalización defendida por Glusberg en el CAYC ciertamente retomó aspectos del proyecto de apertura hacia la escena extranjera llevado adelante por su antecesor en los primeros años de la década del sesenta: equiparar la producción argentina con la producción internacional mediante exhibiciones en diferentes ciudades del mundo que reunían las obras producidas en nuestras latitudes, además de la difusión en Buenos Aires de proyectos, prácticas, ideas y modelos de gestión originados en otros contextos. En el caso del Centro, las operaciones entrañadas pusieron su atención en la configuración de una nueva concepción artística, sustentada en la interacción entre el propio quehacer artístico, los medios científico-tecnológicos y la sociedad. Mediante fluidos intercambios disciplinarios, y la profundización de las relaciones entre la escena local y el ámbito internacional, el CAYC bregó por la ampliación de los sistemas de comunicación conocidos en un contexto que ya empezaba a asomarse a la proyección de futuro que traería aparejada la llegada del tercer milenio.

Obras citadas

Adler, Jazmín. “Después de la glorificación de la máquina: utopías críticas en las artes tecnológicas contemporáneas.” *Revista Vazantes, Programa de Pós-Graduação em Artes de la Universidad Federal de Ceará, Brasil* [en prensa], (mimeo).

_____ “Imaginarios de modernización latinoamericanos: glorificación tecnológica, utopía e invención en las artes visuales y la literatura de vanguardia.” *Káñina: Revista de Artes y Letras*, 2019, pp. 85-111.

Alonso, Rodrigo. *Elogio de la Low-Tech: historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Luna Editores, 2015.

Antúnez Roca, Marcelí y Kac, Eduardo. “Arte robótica: un manifiesto.” 1997, <http://www.ekac.org/kac.roca.sp.html>

Battista, Katty. “E.A.T. - The Spirit of Collaboration.” *E.A.T. Experiments in Art and Technology*, compilado por Sabine Breitwieser, Museum der Moderne, pp. 28-37.

Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Visor, 2004.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Las Cuarenta, 2009.

Burnham, Jack. “Systems Aesthetics.” *Networks*, editado por Lards Bang Larsen, The MIT Press, 2004, pp. 42-46.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma, 1979.

- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Siglo XXI, 2008.
- Glusberg, Jorge. *Argentina Inter-Medios* (cat. exp.). Centro de Arte y Comunicación, 1969.
- _____ *Arte y Cibernética* (cat. exp.). Galería Bonino, 1969.
- _____ *Del pop-art a la nueva imagen*. Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- Herrera, María José y Marchesi, Mariana. *Arte de sistemas: el CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*. Fundación OSDE, 2013.
- Klüver, Billy y Rauschenberg, Robert. *E.A.T. News*, <http://www.fondation-langlois.org/html/e/docnum.php?NumEnregDoc=d00009011>
- Kozak, Claudia (comp.). *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina 1910- 2010*. Editorial Fundación La Hendija, 2014.
- Kröpfl, Franciso. “Introducción a música electrónica en vivo. Composición colectiva” *Argentina Inter-Medios* (cat. exp.), compilado por Jorge Glusberg, Centro de Arte y Comunicación, 1969.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. El Cielo por Asalto, 2000.
- Pinta, María Fernanda. *Teatro expandido en el Di Tella: la escena experimental argentina en los años sesenta*. Biblos, 2013.
- Robertson, Ronald. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Sage, 1992.
- Taquini, Graciela; Alonso, Rodrigo y Tejeiro, Verónica. *Recorridos: arte, ciencia, tecnología* (cat. exp.). Centro Cultural Recoleta, 2012.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950- 1970*. Siglo XXI, 2005.
- Whitelow, Guillermo. *Discurso inaugural de la muestra Arte de Sistemas en el Museo de Arte Moderno* [versión mecanografiada]. Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 19 de julio de 1971.
- Yeregui, Mariela. “Post-video: las artes mediáticas de Argentina en la era digital.” *Historia crítica del video argentino*, compilado por Jorge La Ferla, Fundación Eduardo F. Costantini - Fundación Telefónica, 2008.