

El ICI de Buenos Aires. Epicentro del video de creación y vínculos con Uruguay¹

Alejandra Crescentino

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen:

Este artículo se refiere a la tarea desarrollada por el Instituto Iberoamericano de Cooperación (ICI) de Buenos Aires, durante el período que va desde 1988 hasta mediados de la década del noventa. A partir de una mirada sociológica del trabajo artístico, se abordan algunos factores que llevan a posicionar al ICI como lugar de intercambio, circulación y legitimación del video de creación, en un entramado que se complementa con una escena pre y coexistente. Bajo este objetivo, en primera instancia, se reseñan las líneas de interés institucional del ICI y los campos prioritarios de la agenda de cooperación española, para luego focalizar la atención en eventos y propuestas que se generan en torno al video en el cono sur y, especialmente, en los vínculos establecidos con la capital uruguaya.

Palabras clave: Argentina - Uruguay - Instituto de Cooperación Española - video creación - mundos del arte.

The ICI of Buenos Aires. Epicenter of video creation and its links with Uruguay

Abstract:

This article encompasses the work developed by the Ibero-American Institute of Cooperation (ICI) of Buenos Aires, from its opening in 1998 until the mid-nineties. Based on a sociological view of artistic work, some of the factors that led to the positioning of the ICI as a place of exchange, circulation and legitimization of video creation are addressed, in a framework that is complemented by a pre- and coexisting scene. Under this objective, firstly, the lines of institutional interest of the ICI and the priority fields of the Spanish cooperation agenda are outlined, to then focus attention on events and proposals generated around video in the Southern Cone, and especially, on the links established with the Uruguayan capital.

Keywords: Argentina - Uruguay - Spanish Cooperation Institute - Videocreation - Art Worlds.

¹ El grueso de esta investigación ha sido desarrollado gracias a un contrato pre-doctoral de Formación de Profesorado Universitario (FPU-MECD 2016) otorgado por el Ministerio de Universidades, Gobierno de España. Asimismo, el artículo se desprende de una presentación realizada en mayo de 2019, en el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

«El mate lleno de furiosas ilusiones», con este título, Eduardo Milewicz caracterizaba la «vertiginosa estructuración del campo del video», producida entre fines de los ochenta y principios de los noventa en Buenos Aires, que tenía como uno de sus nodos de gravitación al Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). Desde su inauguración, el ICI es consagrado al video de creación, al tiempo que se dedica a fomentar el intercambio y la circulación de agentes culturales en la región, siendo Uruguay uno de sus interlocutores más inmediatos. La flexibilidad y porosidad de su convocatoria lo convierten rápidamente en epicentro, un lugar que logra nuclear a actores y públicos que circulaban por las eventuales propuestas independientes e institucionales del momento.

El cambio de década marca el comienzo de una etapa decisiva para el video de creación, en donde se debate cuál debería ser su lugar: los museos y galerías, el mundo del cine y el del documental, o la televisión (Milewicz, 1993, pp. 59-58). El ICI, entonces, se presenta como un espacio de «definiciones» donde se exhibe, por primera vez, una exposición retrospectiva del video local, que permite que los miembros de la «tribu» se reconozcan y exploren su cultura videográfica (Milewicz, 1993, pp. 55-60).

La entrada en los noventa involucró mucho más que un simple cambio de decenio. A nivel político, significó adentrarse en un modelo social y cultural que, tras el fin de las dictaduras en el cono sur, permitía abandonar los miedos del pasado y encarar nuevas «ilusiones». Significó también el advenimiento de un modelo económico globalizado y neoliberal, asociado al desarrollo de una «sociedad fuertemente consumista». Es un momento de expansión de los medios de comunicación masiva y apertura a las nuevas tecnologías, de la mano de capitales extranjeros (Wortman, 2009, pp. 10-11).

En el mundo del arte, esta apertura conlleva, por un lado, una mirada esperanzada hacia el potencial democratizador de las nuevas tecnologías y, en particular para nuestro caso, de la accesibilidad que representa el video sobre otros medios audiovisuales (aspectos que se potencian, con el correr de la década, en el encuentro de los mundos analógico y digital). Por otro lado, trae aparejada la emergencia de voces críticas en torno al fenómeno de la mediatización de la vida, el discurso banal de lo tecnológico y el desigual «pasaje al mundo de las pantallas» (Sarlo, 1994). En este sentido, las palabras mencionadas de Milewicz, evocan el comienzo de una década que abriga grandes expectativas, tensiones y titubeos en la constitución de un circuito para el video, al tiempo que busca diferenciarse del uso banal que critica de los medios masivos.

Situadas desde estas coordenadas nos proponemos examinar la tarea desarrollada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires, desde fines de los años ochenta hasta mediados de la década del noventa, que lo lleva a posicionarse como lugar de intercambio, circulación y legitimación del video de creación. A tal fin, nos referiremos a las líneas de interés institucional del ICI y los campos prioritarios de la agenda de cooperación española. En este recorrido, prestaremos atención a algunos eventos y propuestas que se generan en torno al video de creación y los vínculos con Uruguay, en un entramado que se complementa con una escena latinoamericana pre y coexistente.

A este respecto, autores como Carlos Trilnick, Graciela Taquini, o Rodrigo Alonso, que han formado parte y configurado este campo, se han referido en numerosas oportunidades al rol central del ICI en la Argentina de los noventa. Investigadores como Jorge La Ferla, Enrique Aguerre, Clara Garavelli o Mariela Cantú, entre otros, también han destacado la importancia de los intercambios que allí se produjeron. Algunas publicaciones de estos referentes serán especificadas lo largo del escrito.

La perspectiva de la sociología del arte ofrece un marco para la comprensión del problema que permite atender a distintos aspectos de las relaciones establecidas entre agentes, instituciones y contextos socio-político-culturales. En su libro *Art Worlds* (1982), Harold Becker parte de la premisa de que toda obra artística es producto de un sistema social en donde el creador es una pieza más. Asimismo, el autor, manifiesta su distancia con la disciplina troncal al afirmar que:

La tradición dominante toma al artista y la obra de arte, y no la red de cooperación, como los puntos centrales del análisis del arte como fenómeno social. A la luz de esa diferencia, sería razonable decir que lo que hago aquí no es en absoluto sociología del arte, sino sociología de las ocupaciones aplicadas al trabajo artístico (2008, pp. 11).

En otras palabras, su foco está puesto en la red de cooperación que hace posible la existencia del arte. Luego, destaca que el grado de independencia de los mundos del arte es variable, y está sujeto a limitaciones (o posibilidades) organizacionales de las distintas formas de actividad colectiva con las que interactúa. En su análisis, sistematiza con amplitud la complejidad de los mundos del arte y enfatiza que el arte es producto y

resultado de la actividad colectiva. En la medida que ese trabajo cooperativo es exitoso, las producciones artísticas cobran existencia y perduran.

A partir de las nociones sistematizadas por Becker y asumiendo la metodología de *case study*, se toma el ICI como caso concreto situado en un contexto socio histórico específico. Se examinan algunos de los vínculos cooperativos que hacen posible la consolidación y legitimación de un fenómeno que se presenta como manifestación sin tradición y sin culto, para el cual –de acuerdo con Becker– se tenían que establecer (o afianzar) convenciones, destinar recursos y generar nuevos modos de distribución.

La creación del ICI, la cooperación española y el video de creación

En 1988, la sede de la librería Hispana se convierte en flamante Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires y su primer director será Pedro Molina Temboury. La dependencia de la embajada española estaba localizada en la calle Florida al 943, frente al otrora espacio ocupado por el Instituto Di Tella, una cuadra bautizada como la «manzana loca» del arte en los años sesenta. Este dato no es fortuito, ya que la celebridad vanguardista de esta zona del microcentro porteño, será asumida como parte del discurso mítico de creación de este nuevo «templo» de experimentación para el video de creación.²

Así el ICI define su afinidad desde el minuto cero, no sólo por su lugar de emplazamiento, sino también por las circunstancias de su apertura. En el mes de agosto, el centro se inaugura con la exposición «La Imagen Sublime. Video de creación en España (1970-1987)», a la que asiste su curador, el académico e investigador en comunicación audiovisual, Manuel Palacio. No es un detalle menor el hecho de que la exposición se hubiera estrenado en el Centro de Arte Reina Sofía apenas unos cuantos meses antes (septiembre-noviembre de 1987), junto con la creación de un fondo audiovisual en esta institución estatal (Palacio, 1987, p. 9).³ Con esta entrada en la institución-arte-contemporáneo por la puerta grande, «La imagen Sublime» marcaba un hito en la historia del videoarte europeo y daba una pauta del desarrollo y valoración de la práctica videográfica en el estado español.

En el catálogo de esta exposición Manuel Palacio afirmaba que no era posible definir completamente el video de creación, y que la dificultad para encontrar una definición provenía del polimorfismo del medio que «engloba trabajos difícilmente compatibles que solo de manera muy laxa pueden incluirse en el mismo territorio» (1987, pp. 33-35). Tal como señala Clara Garavelli, aunque videoarte y video de creación se entiendan y utilicen como sinónimos, su empleo está marcado por un bagaje histórico (2014, p.17). En este sentido, la nomenclatura *videoarte* está asociada a los orígenes anglosajones del video y a su filiación con un grupo de artistas de los setenta; mientras que *video de creación* está vinculado a la teoría europea que comienza a tomar fuerza a partir de la década de los ochenta. No obstante, Palacio subraya otra diferencia fundamental entre el *video de creación* con respecto al video de los orígenes:

Únicamente en los últimos años, coincidiendo con la ampliación de la base social de los usuarios del soporte como medio creativo, se está procediendo a una todavía timorata pero imprescindible reinterpretación de la historia y del papel del soporte electromagnético en el conjunto de los medios de comunicación y del lenguaje audiovisual. (1987, p. 35)

La relevancia y gravitación del Instituto de Cooperación Iberoamericana, como institución nodal de la videocreación en la región, no puede entenderse sin contemplar la ampliación de usuarios aludido por Palacio. Tal tecnología, se presentaba en la época, como un medio audiovisual doblemente accesible: por la facilidad de su manipulación y por constituirse como soporte tecnológico económico. Pensemos que los *video-cassettes*, *U-MATIC* o *Betacam*, se popularizaron fuertemente en el mercado profesional y, unos años más tarde, su uso doméstico se acentúa con los *video home system* (VHS). Al mismo tiempo –y aunque sus vínculos eran ambivalente–,

2 Véase: Graciela Taquini y Rodrigo Alonso (1999). «El epicentro energético de la vanguardia audiovisual», en Buenos Aires Video X. Buenos Aires: Ediciones ICI, pp. 17-18.

3 La exposición «La imagen sublime video de creación en España (1970-1987)», bajo curaduría de Manuel Palacio, con la colaboración de Eugenio Bonet, Guadalupe Echevarría y Antoni Mercader, es realizada entre el 28 de septiembre y el 2 de noviembre de 1987 en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura Español.

la cinta magnética se presentaba como herramienta crítica, frente a los discursos televisivos; y diferenciadora, frente a la especificidad del lenguaje y la materialidad del cine.

En el mismo orden de acontecimientos, los inicios del ICI se encuentran estrechamente vinculados a las políticas e intereses de la cooperación bajo los lineamientos del Estado Español.⁴ La flamante sede de Buenos Aires, fue la primera institución de la Red Española de Centros Culturales dependiente de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI)⁵ y, por lo tanto, su creación esperaba generar un impacto en la región. Como parte de las líneas prioritarias de la Red, se establecía el reconocimiento mutuo entre las partes como fundamento para las relaciones de cooperación cultural y científica. Aspecto que posibilitó la visita de agentes culturales españoles y europeos, así como la participación de aquellos locales en actividades que se realizaban a ambos lados del océano.



Una parte importante de los recursos iba destinado a la formación de los agentes locales, la concreción de actividades culturales y la adquisición de equipamientos adecuados. Por ello, la aparición del ICI fue acompañada por la puesta en marcha de una videoteca que disponía de los equipos necesarios para la consulta *in situ*. Este fondo, el primero de estas características en la ciudad, será muy apreciado por sus facilidades de acceso y su colección. Y, aunque en su estreno posee un número limitado de títulos sobre video de creación y series de arte, nace bajo el objetivo de ofrecer un «completo panorama de trabajo en video tanto español como Latinoamericano y local»,⁶ propósito que hará crecer su catálogo notablemente durante la década de los noventa.

En los comienzos, según relata Laura Buccellato –subdirectora del ICI–, no existían directrices detalladas, por lo que el contexto era ideal para proponer y diseñar un modelo de institucionalidad diferente a lo existente. En consecuencia, el centro no sólo era ocupado por el video de creación, también se integraron actividades culturales que no tenían cabida en otros espacios. Desde el inicio, se constituyó en lugar de cruce y reunión del video y el teatro experimental, la música electroacústica y el cine clase B. Otras expresiones más institucionalizadas del arte, como el dibujo o la pintura, eran igualmente bienvenidas (Pérez del Pulgar, 2005, p. 88-89).

4 La problematización de estos vínculos, múltiples y multicausales, son abordados en mi tesis doctoral en curso.

5 A lo largo de las décadas subsiguientes, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo (AECID- ex AECI) fundará numerosos centros culturales, de gestión española y de gestión mixta, que traza una activa red de vínculos en toda América Latina y genera un circuito institucional de intercambios. Tras el de Buenos Aires, en los años siguientes se inauguraron en el Cono Sur los Centros Culturales de Lima (1991), Parque de España en Rosario (1992), Santiago de Chile (1993), Córdoba (1998), Montevideo (2003), entre otros. Asimismo, se sumaron otros centros como el Juan Salazar de Asunción (1976) que hasta 1992 estaba adscrito al Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (MAEC). Véase: AECID Cultura: Red exterior: <<https://www.aecid.es/ES/cultura/red-exterior/red-de-centros-culturales>>. Consultado el 12 de marzo de 2021.

6 Tal como se anuncia en un folleto institucional desplegable: ICI de Buenos Aires Centro Cultural (1989), marzo, n°6.

Esa confluencia, podría pensarse como cualidad compartida de varios espacios por donde transitaba el video en esas décadas. En ese sentido, encontramos un paralelismo con las afirmaciones que realizara el autor catalán Eugeni Bonet, a fines de los ochenta: «el video arte –como el cine de vanguardia o experimental en sus inicios– ha sido un lugar de confluencia de las tendencias artísticas (en su más amplio sentido) contemporáneas a su desarrollo» (1987, p. 20). Es significativo, que la identidad híbrida e interdisciplinaria del video, tuviera su correlato en los espacios por los cuales circulaba y asumiera un rol conector entre diversas disciplinas.

No obstante, el video también se encontraba en la búsqueda de un lugar de pertenencia y de una identidad. Como afirmaba Milewicz «conceptualmente muchos ya saben qué es video, aunque no todos arriben a idéntica conclusión» (1993, p. 59). Esta avidez por definir qué es y qué no es videocreación, y dilucidar quién es o quién no es videoartista, por otro lado, es algo que Becker define como característica inherente a los mundos del arte, ya que conceptualizar un fenómeno implica intentar diferenciarlo de otros sistemas imperantes, darle una autonomía (2008, p. 56).

Tales búsquedas se iniciaron en los años ochenta en la escena porteña. Si bien, hasta el momento, ninguna otra institución había brindado un rol tan central, ni unos recursos tan sostenidos para el video de creación, que facilitaran esas indagaciones. Uno de los eventos que consolidaron una tradición en el ICI, fue la muestra *Buenos Aires Video*, celebrada todos los años desde 1989 a 2001, con un total de trece ediciones ininterrumpidas. A partir de 1989 y hasta 1993, Carlos Trilnick –coordinador del área audiovisual del centro cultural–, se convierte en curador de las primeras cinco propuestas anuales. Con ellas busca trazar un panorama videográfico local y consolidar un espacio de legitimación para las producciones locales. Así, en la primera muestra presenta una selección de trabajos realizados entre 1983 y 1988 que, tal como detalla el texto curatorial, establece:

un punto de partida que coincide con el inicio del periodo democrático y su consiguiente búsqueda de expresiones más libres. (...) Esta muestra es una selección presentada en forma cronológica (1983-1988). Es el resultado de diferentes formas de trabajo traducidas a estilos, géneros y experiencias diversas. Todo es parte de esta videografía nacional, ocupada casi exclusivamente en producir a pesar de las limitaciones técnicas y en investigar las posibilidades creativas del medio.⁷

Seis años más tarde, en el marco de la quinta edición de *Buenos Aires Video*, se realiza una reflexión retrospectiva sobre la producción local. Como broche de oro de la celebración del evento, Trilnick y Taquini elaboran y publican una «memoria» de la actividad artística con medios tecnológicos en Argentina, que se remonta al año 1929. Este pequeño libro, de tapas amarillas, se convierte, como comentó Graciela Taquini, en el primer intento de sistematizar una historia local, en donde se inscribe la aparición del ICI como un espacio que hace visible la existencia de «un culto al video sin videos de culto»⁸, y que busca configurar una historia del video «casi sin referentes» y «sin tradición» (Milewicz, 1993, pp. 56-57). En los años subsiguientes, *Buenos Aires Video* se convertirá en una muestra competitiva, con premios económicos que estimulan la participación y acrecientan el interés de los participantes.

La agenda cultural del ICI, contemplaba numerosas actividades artísticas, pero la atención dada al video era indiscutible. Se organizaban exposiciones, talleres y seminarios sobre el video de creación, dictados por teóricos españoles y latinoamericanos, entre los visitantes de los primeros años se encontraban los uruguayos Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi; las chilenas Lotty Rosenfeld, Gloria Camiruaga; los españoles Manuel Palacio, José Ramón Pérez Ornia, Estrella de Diego, Antoni Muntadas, etc. Todas las actividades organizadas propiciaban la difusión mediática, al tiempo que impulsaban los debates y fomentaban encuentros y colaboraciones entre estas personalidades.

Es necesario remarcar, que los agentes culturales que colaboraron o formaron parte más o menos estable de esta institución, se desenvolvían paralelamente en otros espacios de la escena cultural local, por lo que, rápidamente, se convierten en referentes regionales que participan de intercambios institucionales, muchas veces –aunque no exclusivamente– auspiciados o financiados por la cooperación española. Así la importancia que asume la videocreación está vehiculizada también por férreos difusores y defensores de la videocultura, que bogan por la profesionalización de los espacios, y los recursos humanos y materiales.

7 Folleto institucional desplegable: ICI de Buenos Aires Centro Cultural (1989), marzo, n°6.

8 La perspectiva histórica permite destacar que, aunque no existieran videos de culto en el sentido que se le atribuye a algunas piezas míticas del videoarte anglosajón, sí existían videos que había comenzado un recorrido «fundacional», como algunas obras de Roberto Cenderelli, Diego Lascano, Fabián Hoffman o Andrés Di Tella, que circulaban por circuitos nacionales y latinoamericanos.

Asimismo, la existencia del ICI fue precedida por un contexto auspiciante, los años ochenta vieron nacer la primera «generación videasta» en Argentina que –en palabras de Taquini–, se encontraba «más ligada al mundo audiovisual» que al circuito de las artes plásticas (2008, p.30). Ya para mediados de los ochenta, el video había entrado –aunque tímidamente– en diversos espacios institucionales a través de ciclos, jornadas y encuentros, fomentados en gran parte por artistas, productores y realizadores independientes.⁹ Sin embargo, y tal como describen Trilnicky Taquini:

La historia sin fin de las imágenes en movimiento se aceleraba con la continuidad democrática, si bien ninguno de los dos gobiernos, ni el radicalismo ni el menemismo, ya en la década siguiente, crearon políticas de apoyo a la videocreación. Todas las aperturas institucionales en el campo de la difusión se debieron, desde el ámbito oficial a la testarudez de algunos funcionarios de carrera que practicaron y practican una suerte de resistencia cultural (1993, p. 24).

El apoyo estatal al videoarte ha sido históricamente frágil¹⁰ –cuando no, inexistente–, y en este sentido, el rol de la cooperación española fue fundamental para crear un espacio de legitimación para el video dentro del mundo del arte. A diferencia de las instituciones públicas ligadas al estado o las iniciativas independientes, el ICI favoreció el establecimiento de patrones de cooperación estables, al proveer recursos, dotar de espacios y generar una agenda institucional que permitía cierta profesionalización en el mundo de la videocreación regional.

Siguiendo a Becker, las actividades encaradas desde el ICI en relación al video de creación, implicaban un cuerpo de convenciones que se concretaban en las prácticas, más o menos rutinarias. Prácticas que nacían de la cooperación entre distintos actores culturales e institucionales (desde la AECI, pasando por los funcionarios, directivos, curadores y hasta los realizadores y artistas), que hacían posible la circulación y valoración de las obras videográfica, ofreciendo un marco de distribución y financiación para las mismas.

El video en la región, encuentros y circuitos del cono sur

Podemos transpolar el concepto de «generación videasta» a todo el cono sur, ya que alude a un grupo de procedencia dispar vinculado al mundo audiovisual. Así, estaríamos habilitados a señalar como grupo, al colectivo difuso de realizadores que participó en eventos que propiciaron el pensamiento, el debate y la reflexión colectiva en torno al video en Latinoamérica.

Tadeo Fuica puntualiza que, tras diversos encuentros regionales que tienen lugar en las décadas de los ochenta y noventa, «el video pasó a considerarse una herramienta de información y creación necesaria para recorrer las transiciones políticas, económicas y sociales de la época». Lentamente, el video se cuela en los espacios tradicionales del cine como lo eran las Jornadas de Villa Gesell en Argentina, o los mencionados por Aufderheide para el caso latinoamericano: el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, los festivales brasileños de Gramado y Bahía, el de Viña del Mar en Chile, o el de Cartagena en Colombia (Tadeo Fuica, 2016, pp. 17-23).

Gracias a estas inclusiones, se produce una gradual «aceptación y naturalización del video», que repercute en la conformación de productoras y colectivos de video en todo el subcontinente. Los festivales y encuentros van a constituirse como espacios de conexión que canalizan, y van configurando, redes regionales de cooperación. Curiosamente, algunas instancias muy significativas de convergencia disciplinar en torno al video se inician entre 1988 y 1989. Es el caso de las Jornadas Internacionales de la Crítica en Buenos Aires en 1988;¹¹ los Encuentros de Latinoamericanos de Video desde 1988;¹² o la conformación de nuevas asociaciones

9 Al respecto pueden consultarse las cronologías y genealogías críticas realizadas por Taquini y Trilnicky (1993); Taquini y Alonso (1999), Taquini (2008), Garavelli (2014).

10 Cantú, Mariela y La Ferla, Jorge (2008) «Puntos de Partida», en Aramburu, Nekane (ed.) *¿Un lugar bajo el sol?: Los espacios para las prácticas creativas actuales. Revisión y análisis*. Buenos Aires, CCEBA AECID, pp. 42-48.

11 Organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte desde 1978, con periodicidad anual. A partir de 1988 y hasta 1994 son organizadas conjuntamente con el CAYC, con frecuencia bianual. La participación del Centro de Arte y Comunicación transforma estos encuentros proponiendo como temarios la relación del arte con la tecnocultura y con los medios de comunicación masiva. Véase: AICA. 1. Jornadas Internacionales de la Crítica: <<https://www.arteuna.com/AsociacionCriticos/jornadas.htm>>. Consultado el 16 de marzo de 2021.

12 «Estos encuentros nacen en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1987, donde se elabo-

y colectivos independientes, que congregan a productores y videastas, como el Núcleo Uruguayo de Video Arte (NUVA) en 1988,¹³ o la Sociedad Argentina de Videastas (SAVI) en 1989,¹⁴ entre otros.

En este contexto, desde 1989 y hasta mediados de los noventa, el ICI incorpora la celebración del «Mes iberoamericano», realizado todos los años, en noviembre. Tal ocasión se consagraba a invitar artistas de procedencias específicas. Así el año 1989 se dedica a Brasil, el año 1990 a Colombia y los subsiguientes a Chile, Uruguay, México y Paraguay, respectivamente (Pérez del Pulgar, 2006). Esta búsqueda de vínculos con los países de la región, sin duda fue influenciada por la celebración de eventos de larga trayectoria en el mundo del arte, como lo eran la Bienal de Sao Paulo¹⁵ o los Festivales Franco Chilenos (1981-1993) y Franco Latinoamericanos de Video Arte (1992-1996)¹⁶ —algunas selecciones de video de estos festivales pasan por el ICI—, pero también por la repercusión de eventos como los Encuentros Latinoamericanos de Video, de proyección regionalista.

El ICI se involucraba, de esta manera, en el conocimiento de las escenas latinoamericanas, a las cuales hacía partícipes convocándolas en exposiciones de arte y video arte, seminarios, presentaciones, y otro tipo de actividades. Asimismo, ya desde 1990 se comienzan a conceder las «Ayudas a la creación audiovisual», subsidios convocados por el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid para proyectos audiovisuales. La contraprestación exigida consistía en hacer constar en los créditos la colaboración, el auspicio del organismo y entregar de una copia del trabajo terminado para «uso estrictamente cultural». De esta manera, el instituto financió o cofinanció numerosas propuestas de «creadores audiovisuales españoles, iberoamericanos e hispanos de los Estados Unidos».¹⁷

Paralelamente, la Agencia Española de Cooperación Internacional se comprometía —de forma directa o a través de sus órganos locales— con diferentes eventos emprendidos en la región, mediante el otorgamiento de apoyo financiero, o recursos humanos y materiales. Entre ellos, participa en la organización de las Primeras Jornadas Internacionales de Video: «VideoImagen'91»¹⁸, del Festival Internacional de Video del Cono Sur, organizado entre el ICI y el Museo de la Imagen y el Sonido de San Pablo (MIS)¹⁹; y también se convierte en uno de los auspiciantes el III Encuentro Latinoamericana-

ra el acta fundacional del Movimiento Latinoamericano de Video impulsado por productores independientes de toda América Latina. Los encuentros anuales tendrán lugar en las ciudades de Santiago de Chile (1988), Cochabamba (1989), Montevideo (1990), Rio de Janeiro (1992) y Cuzco (1993)» (Aimaretti, 2020, pp. 184-213).

- 13 Plataforma de difusión del video arte uruguayo, conformada por Eduardo Acosta Bentos, Fernando Álvarez Cozzi, José Claudio, Julia Gadé, Roberto Mascaró, Clemente Padín, María Cristina Seoane y Enrique Aguerre; se desactivan como colectivo en 1994 aunque sus integrantes siguen vinculados al mundo del video. Asimismo, algunos de sus miembros, tienen una trayectoria anterior, asociada al Grupo Teatro-Danza de Montevideo, a través de la que exploran los lenguajes cinematográficos y videográficos desde 1974 (Aguerre y Álvarez, 2007, pp. 17-18).
- 14 Presidida por Rodolfo Hermida, la SAVI sus miembros participaron de los Encuentros Latinoamericanos de Video. También organiza exposiciones anuales de video argentino; en 1990 se realiza una «Muestra de Video Argentino» auspiciada por el ICI y el Goethe Institut, que establecía un diálogo con la muestra *Buenos Aires Video* (Taquini, Trilnick, 1993, pp. 41-43).
- 15 Celebrada desde 1951, organizada por el Museo de Arte Moderno de San Pablo hasta 1962, y luego por la Fundación Bienal de San Pablo, es una de las más antiguas y prestigiosas a nivel internacional. Fundação Bienal de São Paulo <<http://www.bienal.org.br/>>. Consultado el 16 de marzo de 2021.
- 16 Los Festivales Franco Chilenos de Video Arte se celebran en Santiago de Chile desde 1981. Surgen gracias al apoyo de la cooperación francesa en pleno contexto dictatorial. A partir de 1992, con el sostén de la Embajada Francesa, se comienzan a celebrar los Festivales Franco-Latinoamericanos de Video Arte (1992-1996) y la sede principal se traslada a Bogotá, la celebración de los franco-chilenos se mantendrá en paralelo tres años, hasta que se «diluye» en el Franco Latinoamericano. Fuente: Catálogos de los Festivales Franco-Chilenos de Video Arte y de los Festivales Franco-Latinoamericanos de Video Arte.
- 17 La convocatoria puede consultarse en el BOE (1993) «III. Otras disposiciones. MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES», *Boletín Oficial del Estado Español*, núm. 97, 23 de abril, p. 12077.
- 18 Coordinados por Jorge La Ferla y organizados conjuntamente por la Embajada de Francia en Buenos Aires, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Universidad del Cine y la materia «Medios expresivos II» de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad de Buenos Aires. Este evento contó con la visita de los cineastas y videastas Jean François Neplaz y Jean Paul Fargier, quienes vinieron desde Chile tras la celebración del Festival Franco-Chileno de Videoarte (Trilnick, 1992, p. 5).
- 19 El Festival Internacional de Video del Cono Sur se celebra en el ICI de Buenos Aires durante los meses de mayo y junio de 1993, y en São Paulo en el *Museu da Imagem e do Som* en julio del mismo año. Cuenta con la presencia de los curadores Sergio Martinelli y Geraldo Anahia Melo del MIS (Brasil); Daniel Stapff de la Productora Encuadre de Montevideo (Uruguay); Néstor Olhagaray (Chile); Ray Armele y Juan Maneglia de Alta Producciones de Asunción (Paraguay); Luis Valdovino, profesor

no de «Video Montevideo '90». Mediante estas acciones, que reforzaban los lazos latinoamericanos, y se posicionaba como nodo en una red de circulación, difusión e institucionalización del video de creación.

AGENCIA ARGENTINA DE COOPERACION INTERNACIONAL
Florida 943 Tel: 312-5850/3214 (1005) Buenos Aires Director Fernando Villalongh

1º FESTIVAL DE VIDEO DEL CONO SUR

ARGENTINA, BRASIL, CHILE, PARAGUAY Y URUGUAY

Desde los días lunes 22, martes 23, miércoles 24, jueves 25 y viernes 26 de junio se presentará en el ICA de Buenos Aires - Centro Cultural el Primer Festival de Video del Cono Sur. Este festival organizado por el Museo del Tránsito de San Pablo, Brasil y por el ICA de Buenos Aires tiene como objetivo central la integración regional promoviendo en todo caso el cumplimiento por los organizadores del MECOTVA a través de sus programas de apoyo del cine y el video.

El video como lenguaje, gran palabra y herramienta, surge en la respuesta de los cineastas, los video grabadores por "videoarte" del momento como representantes de los videoarte en video arte.

Este es entonces cuando observamos que cada video, los cineastas y grabadores de video de nuestro continente surgen como canalización y participación de un video arte en la medida de los usos cinematográficos y artísticos.

Podemos entonces que como cineasta referencia los mercados desde video y grabación y video, así que cada grabación que debe video como lenguaje grabación y video arte cinematográfico, en el momento de la grabación y video arte.

La programación de este Festival es, por lo tanto, cabida con espacio de intercambio de experiencias, cineastas, video de los cineastas de cada país, se presenta con sus nuevos lenguajes audiovisuales.

El Primer Festival de Video del Cono Sur se exhibirá en el ICA de Buenos Aires - Centro Cultural, Florida 943, con entrada libre y gratuita según el siguiente programa de pases:

Lunes 23 de junio
19.00 hs. Presentación del Festival y de los invitados especiales.
19.30 hs. Selección de Video de Brasil.
Presentación: Cecilia Anahí Miki (Coordinadora del Festival Brasil).

Martes 24 de junio
18.00 hs. La Voz Latino. Latin@ Video Arts de USA. Programa 1.
19.00 hs. Presentación: Luis Villalón (Canal por USA).
Selección de Video de Argentina.
Presentación: Cecilia Anahí Miki (Canal por Argentina).

Miércoles 25 de junio
18.00 hs. Selección de Video de la Biennial de Video de México.
19.00 hs. Selección de Video de Chile.
Presentación: Néstor Orlagoiti (Canal por Chile).

Jueves 26 de junio
18.00 hs. La Voz Latino. Latin@ Video Arts de USA. Programa 2.
19.00 hs. Presentación: Luis Villalón (Canal por USA).
Selección de Video de Paraguay.
Presentación: Juan Carlos Mangilla (Canal por Paraguay).

Viernes 27 de junio
18.00 hs. Selección de Video de Uruguay.
19.30 hs. Presentación: Luis Ángel (Canal por Uruguay).
Cierre del Festival a cargo de los invitados especiales.

Antes de cada pase se exhibirá el video realizado especialmente para el Primer Festival de Video del Cono Sur.

Se exhibirá un video especial histórico español-Paraguay que incluye la programación completa del Festival, los días de video y en todo sobre el Video en Latinoamérica del video-Brasil, Luis Ángel.

Este catálogo está a disposición del público en el Festival.

30.000 HOURS TO NO MAN'S LAND
DIRECTOR: DIEGO M. LASCANO ARGENTINA 1992

No obstante, el cambio de década también trae aparejados fricciones y debates sin solución de continuidad, en el seno del mundo del video. Tensiones a las que aluden Tadeo Fuica (2016, p. 22), Alvira (2016, p. 97) y Amaretti (2020, p. 195-200), en relación a los Encuentros Latinoamericanos de Video, y tiene que ver con el lugar ideológico que debía o no ocupar el video. Parafraseando a los autores, «Montevideo '90» fue un cisma, que dividió a quienes se sentían herederos del nuevo cine latinoamericano de corte social, de quienes –tras el fin de las dictaduras en el cono sur– consideraban que la atención debía centrarse en la «apertura al mercado y las industrias culturales». Tal discusión hace visibles diferencias irreconciliables sobre la ontología del video y conducirá a la lenta disolución del Movimiento Latinoamericano de Video, a mediados de la década de los noventa.

Estas polémicas, por otro lado, están vinculadas con la necesidad de definición de todo mundo del arte, y dejan en evidencia que el trabajo colectivo cooperativo no puede ser estático. Becker sostiene que, de este modo, «los sistemas cambian y se adaptan a los artistas tal como estos cambian y se adaptan a los sistemas» (2008, p. 119). La laxitud inclusiva del movimiento en sus comienzos, no pudo sostenerse, y termina por fragmentarse en las tres tendencias que coexistían desde el principio:

la sensibilidad popular —el video proceso, de bajo costo, fácil manejo y con una producción funcional a las organizaciones sociales—; la sensibilidad artístico-experimental —el videoarte—; y aquella que veía al video como un medio para llegar a la producción independiente profesional inserta en canales televisivos —fuente laboral— (Hernán Dinamarca, en Aimaretti, 2020, p. 200).

Estas tendencias y discusiones, que definieron a la generación videasta, seguirán presentes y oscilantes durante la década de los noventa, con mayor o menor intensidad.

Así pues, los diálogos generados entre productores independientes, asociaciones e instituciones, fueron fundamentales en la configuración de una red transnacional para la difusión y circulación del video de creación en las dos últimas décadas del siglo XX. Los festivales y encuentros, organizados a partir de estos intercambios, ayudan a comprender el valor que cobró el video en América Latina como herramienta que permitía documentar los cambios que se producían en las sociedades en transición. En especial para los videastas jóvenes y/o los productores independientes, para quienes el medio se presentaba como una posibilidad de «registro y creación de nuevas imágenes». Tal como explican Tadeo Fuica y Ramírez Soto «el fuerte deseo de hacer películas, incluso en las difíciles condiciones en las que se encontraban los cineastas latinoamericanos, llevó a los directores a adoptar el video tan pronto como estuvo disponible, y a explorar sus posibilidades expresivas y políticas» (2015, p. 713).²⁰

Flujos conectivos: Uruguay-Argentina

Dentro de esta red de vínculos mencionada, y como es lógico por su cercanía geográfica, las interacciones entre Montevideo y Buenos Aires, fueron frecuentes; y en relación al ICI, lo fueron especialmente, desde 1988 hasta mediados de los noventa. En este sentido, resulta de interés focalizar la atención sobre algunos aspectos de la escena uruguaya, y examinar los vínculos sostenidos entre las capitales a ambos lados del Río de la Plata.

Un aspecto importante a recalcar, es el hecho de que la producción videográfica en Uruguay ocupó un rol fundamental dentro de la cinematografía nacional. A este respecto es paradigmática la tarea desarrollada por los colectivos de producción independiente, que ya desde mediados de los ochenta, efectúan una importante labor al generar «imágenes alternativas que llenaban el espacio de un cine prácticamente inexistente, y que se diferenciaban de los contenidos televisivos locales» (Tadeo Fuica, 2016, p. 23). Las asociaciones del video en Uruguay, poseían más trayectoria y peso que sus vecinas al otro lado del río. En Argentina, además, la producción videográfica parecía presentar mayor afinidad con la experimentación plástica o a la retórica del cine experimental, y por lo mismo, circulaban por espacios alternativos, fuera de los mercados cinematográficos nacionales.²¹

Entre las productoras uruguayas, destaca la tarea llevada a cabo por el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA).²² Desde 1985, incorpora el video a sus realizaciones, y desarrolla una significativa producción durante toda la década con una fuerte preeminencia del enfoque social. Imágenes²³ es otro colectivo que surge con el inicio del período democrático en Uruguay (Tadeo Fuica, 2016, p. 23), y que junto a CEMA y un centenar de agrupaciones y videastas independientes, formarán parte del Movimiento Latinoamericano de Video cumpliendo un rol muy activo en la organización de los encuentros emprendidos por este. Entre las múltiples actividades generadas por el movimiento,

20 La traducción al español de la cita corresponde a la autora de este artículo.

21 En palabras de Garavelli, el video en Argentina «sigue siendo una palabra habitual para hacer referencia a un conjunto de obras realizadas entre las prácticas artísticas, cinematográficas y comunicacionales, en las cuales se exploran los límites de la imagen en movimiento y de los que la constituyen. Este uso indistinto de los términos ha conllevado una marginalización aún mayor del campo videográfico nacional, al no reconocer las limitaciones de cada uno de ellos y los estigmas que contienen en los ámbitos teóricos de otras latitudes» (2014, p. 7).

22 Creado en 1982, con el apoyo de organismos internacionales, tuvo como directores a Esteban Schroeder, Eduardo Casanova, entre otros, y contó con un número importante y distinguido de miembros (Balás, 2016, pp. 70-71; Tadeo Fuica, 2016, pp. 22-26).

23 Fundada por Mario Jacob y Walter Tournier a su retorno a Uruguay tras años de exilio (Tadeo Fuica, 2016, p. 23).

se propone la realización de una muestra itinerante de video latinoamericano. En 1990 y 1992, en el marco del III Encuentro «Montevideo '90» primero, y luego en el IV Encuentro en Cuzco, se da lugar a esta iniciativa. La muestra itinerante recorrerá varios de los países miembros, mostrando una equitativa selección de los trabajos presentados por cada país. Durante los años ochenta, los miembros del Grupo Teatro-Danza Montevideo, antes de constituirse en el NUVA, también encaran una importante tarea de difusión del video de creación uruguayo. Cuentan en su haber con la realización y participación en múltiples muestras de video en Uruguay, como las realizadas en la Alianza Francesa de Montevideo, el Instituto Goethe o el MNAV; y en el extranjero (Aguerre, 2007, pp. 34-35).

Por otra parte, el ICI de Montevideo –una de las sedes de la AECI en Latinoamérica–, asume un rol más activo en la escena cultural montevideana. En 1989, se designa como directora de Exposiciones a la arquitecta Patricia Bentancur,²⁴ quien demuestra rápidamente interés por el video de creación y concreta intercambios expositivos con el ICI de Buenos Aires. No obstante, esta no es la única entidad que establece un diálogo asiduo con el centro cultural porteño. El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), mediante su director Ángel Kalenberg, también alienta y respalda la realización de exposiciones de video en la institución (Aguerre, 2007, pp. 21-22).

De este modo, cuando el ICI de Buenos Aires aparece en el mapa, encuentra un interlocutor afable en la escena uruguaya. En diciembre de 1988, la institución recibe la exposición «Videoarte joven de/ en Uruguay»²⁵, organizada por el Instituto de Investigación y Promoción de Audiovisuales y Comunicaciones (Ipicac) y el propio ICI. En el marco de la misma se realiza una mesa redonda sobre el «Video rioplatense» con la presencia de Fernández Álvarez Cozzi y Enrique Aguerre del NUVA; y los argentinos Miguel Briante, Daniel García Molt y Carlos Trilnick (Taquini, Alonso, 1999, p. 87). Con ella se concretaba, tras medio año de existencia, la tercera muestra exhibida en el ICI de Buenos Aires que ofrecía un panorama de video extranjero, la primera había sido la española «La imagen Sublime» y la segunda, provenía de Chile: «Pre(fase) del video chileno». Estas iniciativas, funcionan como acicate para plantear una mirada retrospectiva del video argentino, que se concretará en la primera muestra de Buenos Aires Video de 1989, titulada «5 años en 5 días».

Retomando lo realizado por el NUVA, Imágenes, CEMA y otros grupos de video uruguayo, todos ellos continuarán formando parte de estas actividades y generando propuestas de intercambio videográfico, en colaboración con otras entidades. Tal es el caso de las ediciones de mayo 1989 y mayo de 1990 de Buenos Aires Monte-video », organizadas por el ICI de Buenos Aires y realizadas por el MNAV con la colaboración de estos los grupos mencionados. En estas exposiciones, se presentó una selección de la muestra Buenos Video I y II, respectivamente, realizada en el ICI de Buenos Aires. La primera edición de 1989, se constituyó además en la primera muestra de video argentino realizada fuera de Argentina, y fue acompañada por una mesa redonda en la que participaron Carlos Trilnick y Diego Lascano (Taquini, Alonso, 1999, pp. 87-88).

Como contrapartida, a partir de 1990, el ICI de Montevideo produce las muestras de video de creación de Uruguay «Videos en Banda», con tres ediciones anuales realizadas en el MNAV. La primera edición, es diagramada entre el CEMA y el NUVA en el Marco de «Montevideo '90» y, más tarde, será expuesta en el ICI de Buenos Aires. «Videos en Banda II», realizada bajo curaduría de Patricia Betancur, es exhibida en el marco de la muestra «Video de creación de Brasil, Paraguay y Uruguay», organizada por los institutos de cooperación iberoamericana de Montevideo y de Buenos Aires, y Magnetoscopio de Rio de Janeiro, entre los meses de junio y octubre de 1991 (Aguerre, 2007, pp. 23-24).

Otra exposición destacada, que inaugura la década, es «Video Arte Internacional». Realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y organizada por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA) y el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la curaduría estuvo a cargo de Laura Buccellato –subdirectora del ICI– y Jorge Glusberg –presidente de AACA y CAYC–. Gracias al impulso dado por estas dos entidades, se convierte en la primera exposición de videoinstalaciones y video arte efectuada en un museo nacional argentino. El video de creación experimentó resistencia por parte de los ámbitos más tradicionales

24 Curadora e investigadora en arte iberoamericano, más tarde se convertirá en directora del Departamento de Arte y Nuevos Medios en el Centro Cultural de España (CCE) en Montevideo. Véase: Patricia Betancur <<https://www.patriciabentancur.com/>>, consultado el 10 de marzo de 2021.

25 La muestra es realizada entre el 12 y el 20 de diciembre de 1988 en el ICI de Buenos Aires, con el auspicio de la Embajada de Uruguay. Allí se exhibieron videos de los pioneros Enrique Aguerre, Fernando Álvarez Cozzi, Grupo Teatro Danza de Montevideo, Roberto Mascaró, Juan Castillo, Clemente Padín, Leo Ricagni, Estaban Schroeder y Walter Tournier (Aguerre, 2007, p. 22).

del cine y las bellas artes en Argentina, por lo mismo, el apoyo del ICI y el AACA fue fundamental para que se concretase esta propuesta que mostraba, además del recorte argentino y el panorama histórico internacional, una selección iberoamericana compuesta por obras de España, Brasil, Chile, Uruguay²⁶ y Venezuela.²⁷

Como ya ha sido mencionado, en noviembre de 1992, el ICI de Buenos Aires dedica la celebración anual del mes iberoamericano a Uruguay, y lo hace con sendas exposiciones de los artistas Luis Camnitzer y Mario Sagradini. Como actividad paralela, en el marco de este acontecimiento, se organiza la muestra de «Video uruguayo», una selección de diez videos curada por la directora y productora Mariela Besuievsky, y presentada por Guillermo Casanova del CEMA.²⁸

Al mes siguiente, se presenta también en el ICI la segunda muestra itinerante surgida del IV Encuentro Latinoamericano de Video Arte de Cuzco. Durante cinco días se proyectan doce horas y media de videos compuesta por cuarenta y siete trabajos de diez países.²⁹ Patrocinada por Fundación Telefónica y auspiciada por la SAVI, el evento se abre con el video «De repente» (Casacuberta y Bervejillo, 1990), también mostrado en la apertura del Encuentro «Montevideo'90». Este trabajo, según Alvira, articula una reflexión sobre los desafíos coyunturales en relación, por un lado, a la urgencia de generar contenidos televisivos de calidad, y por otro, a la necesidad de recuperar las pantallas televisivas locales frente a la producción extranjera (2016, pp. 90-98).

Durante los años subsiguientes las mesas de debate, seminarios y otro tipo de actividades continuarán realizándose. No obstante, a partir de 1992 cesa la frecuencia de los intercambios expositivos en torno al video de creación. Posiblemente, debido al surgimiento de los Festivales Franco Latinoamericanos organizados por el Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia, que son celebrados hasta el año 1996. Este evento multisede de gran trascendencia, del que participaron Francia, Chile, Colombia, Uruguay, Argentina, y Brasil, ofrecía un espacio de legitimación y circulación potente para las selecciones nacionales.

En síntesis, el período que va de 1988 a 1992-1993, resulta muy próspero para el video de creación porque coincide con un momento en que las estructuras de producción, distribución y formación confluyen y, tal como señala Becker, «dan forma a un mundo del arte forjado en una red de relaciones que intenta destacarse de otros mundos» (2008, pp. 54-59). Sin embargo, ya para mediados de los noventa, la llegada del mundo digital es inminente, y la cinta magnética es reemplazada gradualmente por los formatos numéricos. Muchas de las productoras y asociaciones conformadas durante los ochenta empiezan a disolverse, y sus miembros toman caminos diversos. Las lógicas de circulación e intercambio institucionales se modifican, aparecen nuevos actores en escena y los vínculos se complejizan. Abordarlos exige un estudio específico que excede el objetivo de este trabajo.

Conclusiones

A lo largo de este escrito, hemos trazado un recorrido que observa los vínculos establecidos entre las dos capitales a orillas del Río de la Plata, a partir del itinerario de una institución particular: el Instituto Iberoamericano de Cooperación de Buenos Aires.

26 La selección uruguaya para el panorama de videoarte iberoamericano se conformaba por obras de realizadores de los colectivos NUVA y CEMA: «Gheto» (Roberto Mascaró, 1989, 5 minutos); «Memorial América Latina» (Francis James, Clemente Padín, 1989, 11 minutos); «El saco de Tiepolo» (Enrique Aguerre, 1989, 5 minutos); «Duo» (Julia Gadé, José Claudio, Fernando Álvarez Cozzi, 1989, 7 minutos); «Fundado en 1989» (Gonzalo Valera, 1989, 1:40 minutos); «Caída libre» (Enrique Aguerre, 1990, 4 minutos); «Para baldío» (Fernando Álvarez Cozzi, 1989, 4 minutos); «En una noche baja uno a la región del misterio» (Julia Gadé, José Claudio, Fernando Álvarez Cozzi, 1990, 16 minutos); «Lobo» (Eduardo Casanova, 1989, 15 minutos) (Video arte internacional, 1990, s/p)

27 Véase catálogo: Video arte internacional (1990), textos de Jorge Glusberg y Laura Buccellato.

28 Realizada el 18 de noviembre, se exhiben los videos: «Por una cabeza» (Pablo Dotta, Pablo Gutiérrez, 1982, 8 minutos); «Hacia uno» (Guillermo Casanova, 1991, 5 minutos); «La cumparsita» (Andrés Benvenuto, 1992, 8 minutos); «De repente» (Pablo Casacuberta y Matías Bervejillo, 1990, 8 minutos), y «La Mosca» (Pablo Gutiérrez, Daniel Vilar, 1990, 45 minutos). En: «Video uruguayo» (1992), *La Maga*, miércoles 11 de noviembre, p. 6.

29 P.M. (1992) «Se realiza una muestra de video Latinoamericano», *La Maga*, miércoles 9 de diciembre, p. 7.

En el ICI, el video de creación ocupó un lugar destacado desde el momento de su inauguración, lo que lo posiciona como referente a nivel local, regional e internacional, y lo convierte en una institución nodal del mundo de la videocreación regional. No obstante, hemos señalado también que el momento era propicio para que esta consolidación se produjese. Por un lado, existía un sustrato latinoamericano que tomaba forma en redes, circuitos y debates, perfilados durante los ochenta por los productores y videastas independientes. Por otro, gracias a la gradual popularización y accesibilidad que fue ganando el soporte video en esos años. Estos factores, entre otros, hicieron posible su afianzamiento y posicionamiento como espacio de convergencia e institucionalización deseada para las prácticas videográficas.

La importancia la cooperación española y del ICI en Argentina, y en la región, se fundó también, en el apoyo brindado para financiar proyectos audiovisuales y el otorgamiento de recursos, materiales y humanos, que facilitaron que el circuito independiente se institucionalizara. Como argumenta Becker, las formas de cooperación efímeras o inestables, pasaron a hacerse más o menos rutinarias y crearon patrones de actividad colectiva que permitían construir un mundo del arte (2008, p. 17).

En relación a los intercambios con Uruguay, se hace evidente que la escena del video estaba cimentada en el trabajo realizado por colectivos independientes, como el CEMA o el NUVA, que trazaron lazos con espacios institucionales receptivos, como el MNAV o el ICI de Montevideo. La escena uruguaya, iba aventajada en la consolidación del ámbito del videográfico con respecto a sus vecinos, y se convierte en un interlocutor inmediato del ICI, ofreciendo una valiosa plataforma de diálogo e intercambio.

Referencias bibliográficas

- Aguerre, E., y Álvarez Cozzi, F. (2007). *La condición video: 25 años de videoarte en Uruguay*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- Aimaretti, M. (2020). Entre la confluencia y la dispersión: el Movimiento Latinoamericano de Video y sus encuentros en Montevideo, Río de Janeiro y Cuzco. *Encuentros Latinoamericanos*, 4(2), 184-213.
- Alvira, P. (2016). De repente: video, televisión y latinoamericanismo. En B. Tadeo Fuica y M. Balás (Eds.), *CEMA: archivo, video y restauración democrática* (pp. 90-100). Montevideo: FIC-ICAU.
- Balás, M. (2016). Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay. Cuando el video empieza a ser creación, arte, información y registro. En M. Villarroel (Coord.), *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano* (pp. 69-77). Santiago de Chile: LOM.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BOE (1993). III. Otras disposiciones. Ministerio de Asuntos Exteriores, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 97, 23 de abril.
- Bonet, E. (1987). Metavideo. Del estado del vídeo, su historia y su estética. En M. Palacio (Ed.), *La imagen sublime: vídeo de creación en España (1970-1987)* (pp. 13-24). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Cantú, M., y La Ferla, J. (2008). Puntos de partida. En N. Aramburu (Ed.), *¿Un lugar bajo el sol?: los espacios para las prácticas creativas actuales. Revisión y análisis* (pp. 42-48). Buenos Aires: CCEBAAECID.
- Garavelli, C. (2014). *Video experimental argentino contemporáneo: una cartografía crítica*. Buenos Aires: Eduntref.
- ICI de Buenos Aires Centro Cultural (1989). [Folleto institucional], marzo, n.º 6.
- Milewicz, E. (1993). Los aires del video. En G. Taquini y C. Trilnick (Eds.), *Buenos Aires Video V* (pp. 55-60). Buenos Aires: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Museo Nacional de Bellas Artes (1990). Video arte internacional. Subsecretaría de Cultura de la Nación, Museo Nacional de Bellas Artes, Asociación Argentina de Críticos de Arte e Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires.
- Palacio, M. (1987). Cartografía video. En M. Palacio (Ed.), *La imagen sublime vídeo de creación en España (1970-1987)* (pp. 33-44). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Palacio, M. (Ed.) (1987). *La imagen sublime vídeo de creación en España (1970-1987)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Pérez del Pulgar, G. (2005). Entrevista a Laura Buccellato/Motor y huella. En G. Pérez del Pulgar (Ed.), *Inventarios 1988-2005* (pp. 85-93). Buenos Aires: CCEBA.
- Pérez del Pulgar, G. (Ed.) (2005). *Inventarios 1988-2005*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires.
- P. M. (1992). Se realiza una muestra de video Latinoamericano. *La Maga*, miércoles 9 de diciembre.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

- Tadeo Fuica, B. (2016). Hechos, historias y video. En B. Tadeo Fuica y M. Balás (Eds.), *CEMA: archivo, video y restauración democrática* (pp. 17-29). Montevideo: FIC-ICAU.
- Tadeo Fuica, B., y Balás, M. (Eds.) (2016). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.
- Tadeo Fuica, B., y Ramírez Soto, E. (2015). 'Punk' Use of Video in Latin America: Audiovisual Resistance and Rebellious Youth in Chile and Uruguay. *Quarterly Review of Film and Video*, 32, 712-727.
- Taquini, G. (2008). Una crónica del videoarte en la Argentina: de la transición a la era digital. En L. Baigorri (Ed.), *Video en Latinoamérica: una historia crítica* (pp. 27-40). Madrid: Brumaria-AECID.
- Taquini, G., y Alonso, R. (1999). El epicentro energético de la vanguardia audiovisual. En *Buenos Aires Video X*. Buenos Aires: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Taquini, G., y Trilnick, C. (1993). Una memoria del video en Argentina. En *Buenos Aires Video* (cat. exp.). Buenos Aires: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Trilnick, C. (1992). Videoimagen '91. *tipoGráfica. Revista de Diseño*, 16, p. 5.
- Video uruguayo (1992). *La Maga*, miércoles 11 de noviembre.
- Wortman, A. (Comp.) (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.