

**NOTAS SOBRE EL ESPACIO SENSIBLE: ENTORNOS HÍBRIDOS Y MEDIOS AUDIOVISUALES.  
(BARCELONA-VALENCIA) EN LA DÉCADA DE LOS 90 DE PEDRO ORTUÑO**

Pau Pascual Galbis

*“(…) Una instalación es esencialmente un collage tridimensional que sucede en el tiempo, como la lectura de un libro aunque no de una manera lineal, de izquierda a derecha, sino como un libro de geometría variable y páginas sueltas que se ordenan a medida que se leen. Esta característica estratificación discursiva (o de estratificación de elementos visuales y aurales) se presta muy especialmente a la articulación de contenido”.*  
Francesc Torres

Recibido: 5 de diciembre de 2012  
Aceptado: 15 diciembre de 2012

Las primeras palabras del título del libro *El espacio sensible*, del artista y docente Pedro Ortuño, nos viene a la memoria la argumentación de Kant, sobre su estética trascendental, de que el espacio no puede ser un concepto del entendimiento, es solamente una intuición pura. Así pues con esta valoración kantiana a favor de la subjetividad se perciben los otros elementos conjugados pertenecientes al ambiente perceptual y su miscelánea técnica presentes en esta disertación artística. En la primera mitad de *El espacio sensible: entornos híbridos y medios audiovisuales* se investiga a lo largo de la década de los noventa el mestizaje sin prejuicios de la videoinstalación a través de su propia práctica personal con las piezas de otros creadores contemporáneos. Del mismo modo en la otra parte del libro se encuentra una manifiesta influencia entre las obras audiovisuales de artistas de Barcelona con las piezas de autores de la ciudad de Valencia, e incluidos ambos grupos mutuamente en la esfera de la *imagen expandida*, término propuesto por Gene Youngblood, y dirigido hacia los trabajos, que aparte de emplear los medios audiovisuales, utilizan el espacio arquitectónico como dispositivo destacado que articula su discurso. En el prefacio de *Expanded Cinema* de Youngblood, el crítico cinematográfico norteamericano define el cine expandido como un proceso en devenir, que explica con las siguientes palabras: “*When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn’t a movie at all: like life it’s a process of becoming, man’s ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes*” (Youngblood, 1970:

41). De hecho el artista californiano Doug Aitken profundizó estas teorías de Youngblod en un libro titulado *Broken screen: Expanding the image, breaking the narrative* (2006), manifiesto artístico redactado con el fin de encontrar nuevos lenguajes audiovisuales no lineales. Consta de una recopilación de veintiséis entrevistas a directores cinematográficos y artistas visuales, como por ejemplo: Ed Ruscha, Richard Prince, Robert Altman, John Baldessari, Chris Burden, Pipilotti Rist, Werner Herzog entre otros. En *Broken Screen*, Aitken explica el concepto de destrucción de la narrativa lineal en las artes visuales y desarrolla dos conceptos clave de su trabajo: la expansión de la conciencia y el carácter abierto de la obra.

Por otro lado Ortuño, comenta en su libro que en la actualidad se vive en un momento de constante cambio tecnológico y de crecimiento en cuanto al ámbito multimedia, por los progresos experimentados en la informática y en todo lo relacionado con lo digital. Estos avances también llegaron al mundo del arte y a la concepción de las piezas que han sido expuestas en un espacio público por parte de los artistas. Hoy en día los creadores abordan el espacio escultórico como un entorno híbrido, sin ningún tipo de prejuicios a la hora de utilizar elementos electrónicos y combinarlos con diferentes formas y objetos de distinta procedencia. Más adelante el autor nos relata el surgimiento del videoarte, -o como sugiere José Ramón Pérez Ornia, el arte del vídeo-, que deviene un producto libre, difícil e interesante, procedente de la televisión, el cinematógrafo y de las artes plásticas de las vanguardias. En este apartado he considerado oportuno añadir un texto de Laura Baigorri de su libro: *El vídeo y las vanguardias históricas* que enlaza y aclara esos puntos de conexión entre el arte moderno y la video creación de los sesenta: “*La irrupción del vídeo en el mundo del arte vino determinada por tres factores directamente vinculados a las vanguardias históricas: el interés por las posibilidades creativas de los nuevos medios tecnológicos; la predisposición inter/multidisciplinar en el arte y el compromiso con la situación social y política de su tiempo*”. (Baigorri, 1997: 7). Sigue Ortuño haciendo otra vez hincapié en la propia complejidad del videoarte y de que es un medio inscrito en un arte contemporáneo multidisciplinar, donde ha encontrado su lugar a finales del siglo XX. Agregar a su vez, que debido al contexto socio-cultural y a las dificultades dialécticas, de críticos y artistas en su propio intento de clasificación del videoarte; primero se encasilló la vídeo creación según su forma de presentación: -atendiendo al espacio y a la disposición de imágenes y objetos en ese espacio- como fueron: el circuito cerrado, videoescultura, videoinstalación, etc.; y más tarde en función de sus géneros: vídeo-danza, vídeo-musical, vídeo-performance, vídeo-documental. Por lo demás el artista valenciano profundiza sobre la videoinstalación como artefacto multimedia espacial y que al mismo tiempo desprende un carácter de obra total wagneriana *Gesamtkunstwerk*, como una parte visionaria integral de la creación, que a lo sumo describe Baigorri lo siguiente: “*Los performances y happenings de los 60/70 son, junto con el vídeo, las formas de arte contemporáneo que han propiciado una mayor cooperación entre las artes, facilitando la apertura a nuevos espacios y lenguajes interdisciplinarios. Esta predisposición se hace más evidente en la videoinstalación, un tipo de obra capaz de simultanear diferentes disciplinas y que contempla el espacio de la exhibición como parte integrante de la obra arte*”. (Baigorri, 1997: 55). De la misma manera Valentina Valentini menciona una serie de características teatrales en la videoinstalación que se pueden resumir según su terminología en cinco aspectos: la importancia del público, la presencia escénica, el efecto de realidad, el valor de la experiencia vivida y, por último, la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio. (Valentini, 1993: 5).

Aunque en *El espacio sensible* se concentre en la hibridación de la instalación audiovisual, intenta no perder nunca de vista que es una reducida minoría quienes se dedican a él con exclusividad. Y no es de extrañar que se encuentren en sus exposiciones todo tipo de objetos y artilugios que no incorporan el vídeo, incluso dibujos y fotografías realizados antes, durante y después de crear sus obras. También trata el libro sobre el origen del concepto de instalación multimedia, además de definirlo con el término de proyecto, instalación y exposición, que utilizaron algunos artistas que trabajaron con audiovisuales en los años setenta, aparte de profundizar de igual forma con la interacción de las exhibiciones con respecto al público que las vislumbra.

Respecto a los capítulos cuatro y cinco del libro, hay que comentar que se emprende un análisis de la obra de ocho autores, -tres de ellos pertenecientes al arte conceptual catalán y los restantes, unos artistas valencianos de los noventa que recogen su herencia.- Añadir que para analizar las obras seleccionadas, Ortuño ha partido en parte de una metodología analítica de corte socialista propugnada por especialistas españoles, como son Eugeni Bonet, Josu Rekalde, Juan Crego y Antoni Muntadas. Todos ellos con una visión crítica hacia los medios de comunicación de masas, acordes con el compromiso social activista originario de los sesenta y cercanos a la estética cotidiana del primer videoarte norteamericano. Por último estos artistas/teóricos comulgan con una predilección por estudiar el espacio público y privado dentro de determinados marcos sociales y la forma en que son utilizados para censurar o promulgar ideas. Por ende se constata que aparecen nuevos conceptos en relación al espacio de exhibición y al proyecto artístico desarrollado en un lugar determinado. Son formas nuevas de entender la exposición y que los artistas han estado y continúan investigando para hacer participar activamente al espectador en las muestras, innovando las tendencias tradicionales del arte y buscando nuevos lenguajes para reflexionar adecuadamente sobre diversos temas contemporáneos. Estos nuevos conceptos, que ha utilizado Ortuño en su análisis de las exposiciones, son los ya conocidos: *Site Specific*, *In situ*, *Time Specific Work*, *Meta espacio* e *Interactividad*. Referente el concepto de *Site Specific Works* (obras específicas para el lugar de ubicación) fueron en principio efectuadas a cabo por artistas de la costa del Pacífico de los Estados Unidos, experimentando y analizando la incidencia de los fenómenos lumínicos o la historia del lugar sobre el conjunto de las instalaciones, y cómo estas podían incluso llegar a cambiar y matizar sus significados. Además se perseguía la idea de transformar el papel pasivo que hasta entonces había mantenido el espectador en la recepción del arte y del mismo modo acabar con la idea de la galería como lugar de transacción artística. Un ejemplo notorio ha sido Vito Acconci, el cual trabajó esta nueva noción de obra, concibiendo el espacio como una alternativa en los límites del dominio del arte. En relación a los proyectos *In Situ* son los realizados para un espacio determinado y que sólo en ellos cobran sentido. Por otra parte los *Time Specific Works* son los proyectos desarrollados con otras connotaciones y que la especificidad del contenido lo deriva hacia otros trabajos paralelos. Concerniente al *Metaespace* es la perfecta inserción de la obra, aprovechando las características y relaciones que pudieran extraerse de ella, el propio artista puede servirse de aquello que está más allá del espacio físico de la sala para reclamar la atención del espectador, por ejemplo: del diseño de la exposición en sí mismo. Sobre *Interactividad* se puede interpretar como aquella, de una forma u otra, que ejerce alguna acción en el espectador, y recíprocamente en ella.

En cuanto a los antecedentes históricos efectuados por Ortuño en este trabajo, se destaca que las diferentes coyunturas político-sociales hicieron que concretos artistas de

los años setenta se posicionaran política y activamente en el ámbito del arte a través de un medio nuevo: el vídeo y la búsqueda de espacios alternativos para su exhibición. Efectivamente los más importantes elementos en los que se ha basado dicha producción artística fueron, las posibilidades derivadas del vídeo analógico portátil. Esto implicó una cierta autonomía y libertad del artista para moverse, cambiar de escenarios y lugares, como la no-edición de los vídeos y trabajos registrados en cintas. Por lo demás estos creadores pretenden resaltar la no manipulación de los contenidos, concediéndole una mayor proximidad a la realidad y a los hechos, tal y como suceden. Sobre los espacios alternativos podemos decir que fueron los que en un primer momento mostraron estos trabajos, a modo de canales *undergrounds*, de donde se deduce que el número de receptores y público era minoritario. Los centros y cadenas oficiales que permitieron su proyección y difusión se mostraron muy reticentes ante estos incipientes trabajos. Asimismo el autor del texto ha observado que el significado de la exposición en sí mismo se ha transformado, el artista toma conciencia del espacio y lo modifica y adecúa a la medida del proyecto.

Describe Pedro Ortuño que en Cataluña el uso del vídeo y las nuevas tecnologías derivadas de los nuevos medios de comunicación, así como el momento histórico en el que aparecieron -última fase de la dictadura del franquismo-, favorecieron el tratamiento de temas y cuestiones que tienen su origen en el propio medio: la ocultación, manipulación, censura, memoria histórica, denuncia de problemas sociales -género, minorías, religión-, así como reflexiones sobre la propia práctica artística. Todo esto, propició la configuración de una subjetividad crítica, de un posicionamiento más social que político en muchos casos, por parte del artista, y en definitiva, una de las primeras reivindicaciones de estos artistas agrupados bajo el lazo del conceptualismo español. A la hora de revisar este panorama en el territorio ibérico, Ortuño en su libro *Espacio sensible* declara que existen ciertos paralelismos en cuanto a temática y tratamiento de la obra de algunos artistas conceptuales, como principalmente, Antoni Muntadas, Eugènia Balcells y Francesc Torres, que trabajaban en Cataluña -aunque, previamente, lo habían hecho en el extranjero-, junto con los norteamericanos de los años setenta: Les Levine, Jean Otth, Martha Rosler, Dan Graham, Peter d'Agostino, entre otros. Igualmente estos artistas catalanes analizados están influidos por el arte conceptual de los Estados Unidos, y concretamente lo que Simón Marchán Fiz ha llamado como *conceptuales de la vertiente empírico medial* (Marchán Fiz, 1994: 260). En general este trío de creadores traen como característica común el compromiso social de la obra y la concepción de subjetividad crítica. Añadir que entre los pioneros en utilizar los *mass media* e introducir al mismo tiempo un sentido de crítica social a sus trabajos como los artistas catalanes, cabría citar a Dan Graham y Hans Haacke, Vito Acconci, Richard Serra y Juan Downey. Sin embargo Ortuño no ve todas estas novedades en el arte de finales de los años sesenta que solamente procedían de Norteamérica. Así algunos artistas españoles, analizando ahora aquellos momentos de la historia, valiéndose para ello de su sentido crítico y de la propia experiencia personal, rechazan esta versión proestadounidense sobre los orígenes del nuevo arte de crítica social, puesto que tan sólo es una versión de la historia, la cual está escrita y asentada sobre los principios del "etnocentrismo neoyorquino", según palabras de Francesc Torres. Así pues, para Torres, el arte político o alimentado con cuestiones sociales era algo que ya se estaba ejecutando desde los años cincuenta. Por ello la labor que los artistas españoles emprendieron fundamentalmente desde Cataluña a principios de los años setenta, a través de los eventos celebrados en la Universitat d'Estiu de Prada de Conflent en 1973, podrían ser considerados como eco de los movimientos artísticos y culturales que por

esos años se producen en múltiples ciudades del mundo -fruto del descontento de la población por el convencionalismo en el que se había instalado la sociedad capitalista- pero que en el caso específico español, dichas convulsiones estaban teñidas por un problema específico interno -la censura de la España franquista- y por un historial contestatario y de protesta.

En referencia al primer artista catalán tratado en el texto, Antoni Muntadas, es considerado como el padre del *net art* español y su trabajo interdisciplinar recae básicamente en la crítica obsesiva hacia los *mass media* desde posiciones teóricas sociales, con pensadores como Jean Baudrillard, Guy Debord, Roland Barthes y Frederic Jameson. Además de definirse a sí mismo como un traductor en imágenes de lo que pasa en el mundo contemporáneo.

*“Me molesta hablar de -obras o piezas-. Prefiero la palabra -artefactos- en el sentido más antropológico del término, en el sentido de que estos pueden ser activados”.* Antoni Muntadas

Igualmente Muntadas tiene en sus *artefactos* un deseo de revelar la naturaleza de la existencia contemporánea impregnada en los media, pero sus instalaciones no derivan exclusivamente de su antiguo interés sobre los medios de comunicación y la teoría de los medios -de hecho, según sus palabras, “*el artista en ningún momento se ha de convertir en el esclavo de las nuevas tecnologías*”-, de la misma manera que las instalaciones arquitectónicas, no derivan de su incipiente interés por la historia de la arquitectura y la política urbana. Caso, este último, que se puede ver en la exposición *Des/aparicions* en la que, aunque parte de la investigación de los usos que tuvo el edificio del Centre d’Art Santa Mònica anteriormente, incluye en ella una reflexión sobre su historia e incorpora un análisis de situaciones actuales.

En relación a Eugènia Balcells, Ortuño expresa que es la única mujer que en los setenta en el territorio español trabaja con instalaciones y medios audiovisuales experimentales, destacando en su lucha por denunciar y desmontar mitos culturales y estereotipos relacionados con el modelo femenino. Las primeras instalaciones, películas y vídeos que realiza se identifican con las corrientes crítico-sociológicas, -al igual que sus compañeros tratados en el libro- , tratando temas relacionados con la sociedad de consumo contemporánea y con los efectos de los medios de comunicación sobre la cultura de masas. A más de estar presente el interés por los objetos cotidianos en sus primeros trabajos, que es la base de la exploración del hábitat humano a través de los objetos de cada espacio y su esencia simbólica y energética. También observa el artista valenciano, que hay una cierta relación con Martha Rosler, -y desde mi punta vista con el trasfondo fílmico de Agnès Varda- e inicia una línea estética y de pensamiento que en España luego la seguirán multitud de jóvenes creadoras. Concretamente en *Exposure Time*, aunque habla principalmente de la memoria de la Barcelona preolímpica, sí comparte esa poética de búsqueda interior -en su caso, una mirada femenina-, huyendo de lo que ella llama “*guerreros del arte*” en referencia a sus colegas generacionales.

Por último Francesc Torres reflexiona críticamente sobre las diversas manifestaciones de la cultura, la política, la memoria y el poder a través de sus instalaciones multimedia, que le conceden un lugar singular en el arte de las últimas décadas. Según escribe Ortuño en la obra de Torres y específicamente en *El carro de fenc*, se encuentra el posicionamiento más político de entre este grupo de artistas. La

instalación forma parte de un bagaje personal con un punto de encuentro entre la memoria personal y la memoria histórica del siglo XX. Existe una constatación de la pérdida de la inocencia como parte integrante de los hechos subversivos o revolucionarios que han acompañado las utopías en Occidente; una desmitificación del mayo del 68 francés que, en sus propias palabras, “*vivió como una verbena de San Juan, (...) no podía distinguir cuando terminaba la acción artística y cuando la política*”.

Por lo demás Ortuño declara en su libro que coincide con la crítica Pilar Parcerisas, en que el arte español que se ha generado entre los ochenta y los noventa es deudor de aquella generación -Muntadas, Torres y Balcells- e igualmente el autor se refiere concretamente al realizado por los artistas valencianos; considerando que en Valencia durante la década de los setenta, dominada por la pintura, no llegó a existir una vertiente de artistas que trabajasen en una dirección conceptual, como sucedió en Cataluña. No fue, pues, hasta la década de los ochenta cuando las artes plásticas valencianas dieron un giro, siendo precisamente los escultores, a través del Museo IVAM y el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, los principales protagonistas de dicho cambio.

En este penúltimo apartado el autor de *El espacio sensible*, menciona a los artistas o grupos de artistas que son valencianos y/o que residen en Valencia en los años noventa y en los que tienen una denotada influencia común con los creadores catalanes, tanto por la tecnología -en especial la videoinstalación- como por la temática empleada siempre alrededor de lo social, político y ordinario. Así pues Ortuño empieza citando al grupo *Laboratorio de Luz* de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Trabajo en grupo, ya que para Pedro Ortuño parece algo que rompe con el concepto del *Grup de Treball*, que englobaba a artistas conceptuales catalanes que, sin embargo, trabajaban a nivel individual, principalmente. En palabras de María José Martínez de Pisón: “*Por la propia definición del Laboratorio de Luz, siempre decimos que trabajamos lo individual y lo colectivo: lo colectivo como el distribuidor de la información y, lo individual, como la participación de cada uno*”. También este colectivo utiliza la interactividad, justamente en el proyecto *PB 97-0035 (idea) (imagen) (universidad)*, cada miembro del grupo presentaba un vídeo con su visión personal de la idea de Universidad, que el espectador podía activar a través de sensores, aunque la responsable del grupo María José Martínez de Pisón opina que “*los sistemas interactivos tienden a atontarte. Habría que poner entre comillas que, por el hecho de interactuar, se te esté dando una participación*”. En este conjunto de docentes/artistas Ortuño encuentra vínculos con el imaginario de Muntadas en cuanto a la temática y la idea *in situ* sobre la imagen de la Universidad.

Según Ortuño el artista Miguel Molina recuerda en cierta forma a Francesc Torres, específicamente en la carga política de su obra *Speculation Times*; que de hecho, la pieza fue censurada por parodiar el espectáculo mediático de las elecciones en plena campaña electoral de 1996. También tiene reminiscencias de Antoni Muntadas, en cuanto a la intención del artista de usar los propios medios que utiliza el sistema de producción, en este caso el de la Banca, adentrándose de esta forma en la red interna de trasvase de datos que el propio sistema capitalista utiliza para sus clientes: “*es tanta la fuerza del medio que, muchas veces, te puede llegar a confundir*”, afirma Miguel Molina.

En la videoinstalación *Elsewhere*. (En otro lugar) de Mau Monleón, recrea la sociedad del ocio a través de la mirada de una mujer: es precisamente la *voz en off* de una mujer la que, en forma de monólogo dialogado, nos plantea la separación que hace nuestro sistema capitalista entre ocio y trabajo. Junto a la ya mencionada Eugènia Balcells, encontramos claras atribuciones de Antoni Muntadas. “*Muntadas marcó totalmente mí trabajo (...)*”, reconoce la propia artista.

En relación al creador Elías Pérez comparte la reflexión sobre el control y la vigilancia, tanto a nivel de conciencia como a nivel físico, a través de cámaras de vigilancia en *De sordos a mudos*. Un proyecto específico para un momento determinado, a principios de los noventa, con la polémica instalación de cámaras de vigilancia por toda la ciudad de Valencia. Para el autor del *El espacio sensible*, en Pérez son claras las referencias a la obra de Torres y Muntadas.

En el trabajo personal del autor del libro y concretamente en su exposición elaborada *El extraño honor de las gallinas* en la Sala Gallera en Valencia, Pedro Ortuño comenta que presenta la particularidad de tratar temas que estuvieron en los medios en los años de la exposición como la lucha por la igualdad de género, a partir de subvertir el propio espacio narrativo, creando un enfrentamiento de discursos para efectuar una posible reflexión. Para ello utiliza la entrevista en vídeo e imágenes de archivo; a más de existir paralelismos temáticos y técnicos con los proyectos de Muntadas y Balcells. Añadir que desde hace varios años la trayectoria de Ortuño ha rondado en torno a la utilización de la instalación audiovisual como una herramienta artística a la hora de concebir el espacio escultórico para la comunicación e interacción con el espectador. Los primeros pasos realizados en ese ámbito fueron en el marco de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, en el Departamento de Escultura, con la creación de una serie de vídeo esculturas en 1989, donde la imagen videográfica tenía una correspondencia conceptual con el objeto que albergaba al monitor de vídeo. Posteriormente, durante la estancia de tres años en Nueva York, tuvo la oportunidad de trabajar como asistente con artistas conceptuales como Antoni Muntadas, Ken Feingold y Juan Downey, influyendo sobremanera en sus incipientes instalaciones y hasta en sus últimos documentales.

Asimismo insistir como expresa el mismo autor de *El espacio sensible*, que el nexo fundamental que agrupa a los artistas de los que se ocupa este libro es la utilización de la videoinstalación como medio tecnológico heredado de los conceptuales de los setenta y que en los noventa vuelve a servir como expresión de las inquietudes de la época que nos ha tocado vivir. Y, como conclusión señala Ortuño, que a través de la temática de estas instalaciones audiovisuales se observa que existe un compromiso crítico hacia temas relevantes de la sociedad contemporánea, concluyendo que en el arte valenciano hay una serie de propuestas que han recibido entre otras, influencias de artistas catalanes, a partir de la cual se puede hablar de una nueva práctica artística en el panorama valenciano, conectada con el trabajo que desde los años setenta se viene desarrollando en ámbitos internacionales. Finalmente pienso que el libro a parte de contener un valor historiográfico considerable con respecto al análisis de la instalación *expandida*, trata interesantemente el influjo producido por el arte catalán hacia los creadores valencianos, que curiosamente esa conexión socio-cultural se ha repetido en muchas ocasiones a lo largo de los siglos.

## Bibliografía

- AITKEN, Doug, *Broken screen: Expanding the image, breaking the narrative, conversations with Doug Aitken*, Distributed Art Publishers, New York, 2006
- 26 BAIGORRI, Laura, *El vídeo y las vanguardias históricas*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997
- BALCELLS, Eugènia, Ver en <http://www.eugeniabalcells.com/>
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Tecnos, Madrid, 2002
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal Arte y Estética, Madrid, 1994
- MUNTADAS, Antoni, Ver en <http://interartive.org/>
- ORTUÑO, Pedro, *El espacio sensible: Entornos híbridos y medios audiovisuales. (Barcelona-Valencia) en la década de los 90*, Visión Libros, Madrid, 2012
- TORRES, Francesc, “Arte en la Baja Edad Media”, *Revista Telos* nº 9. 1987, Ver en <http://www.quadernsdigitals.net>
- VALENTINI, Valentina, *La théâtralité des intallations vidéo, Turbulence vidéo, Videoformes 93*, Clermont-Ferrand, 1993
- YOUNGBLOOD, Gene (Ed.), *Expanded Cinema*, E. P Dutton, New York, 1970