



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

TEMAS, FIGURAS Y ACCIONES

SOBRE LOS ORÍGENES DEL VIDEOARTE EN CHILE

Tesis doctoral

Presentada por:

Roberto Jesús Farriol Gispert

Director:

Dr. Francisco José Berenguer Francés

Codirector:

Dr. Carlos Javier Arenas Orient

Junio 2024

Agradecimientos:

Nada de lo expuesto aquí sería visible sin el apoyo incondicional de mi ex Director de Tesis, Dr. Carlos Plasencia Climent. Del mismo modo, agradecer a mi Director de Tesis, Dr. Francisco Berenguer Frances que me ayudó y acompañó en esta última etapa y a mi Codirector Dr. Carlos Arenas Orient en este largo proceso.

Dedicatoria:

Una dedicatoria puede tener dos dimensiones: el destino y la motivación. El hacia dónde va y desde donde nace. Son opuestas, pero indivisibles y coexisten simultáneamente.

Lo dedico a dos mujeres, a Michelle, mi compañera de viaje, y a mi madre que me dio la vida.

Resumen

La tesis propone una revisión de la emergencia y evolución del videoarte en Chile entre fines de los setenta y principios de los ochenta. Se enfoca en desentrañar las omisiones, transferencias visuales y las interacciones entre artistas, considerando la influencia de los contextos políticos y culturales. A través de entrevistas y análisis críticos de documentos históricos y vídeos, se busca comprender el papel del video como un medio de expresión y denuncia que refleja las dinámicas en tiempos de dictadura. El estudio abarca la contribución clave del festival de vídeo arte Franco-chileno y examina cómo éste influyó en el desarrollo del video arte en sus inicios en Chile.

Palabras clave

Videoarte, Chile, transferencias visuales, contexto político, dictadura, omisiones, memoria, historia, resistencia.

Resum

La tesi proposa una revisió de l'emergència i evolució del videoart a Xile entre fins dels setanta i principis dels huitanta. S'enfoca a desentranyar les omissions, transferències visuals i les interaccions entre artistes, considerant la influència dels contextos polítics i culturals. A través d'entrevistes i anàlisis crítiques de documents històrics i vídeos, es busca comprendre el paper del vídeo com un mitjà d'expressió i denúncia que reflecteix les dinàmiques en temps de dictadura. L'estudi abasta la contribució clau del festival de vídeo art Franco-xilé i examina com este va influir en el desenvolupament del videoart en els seus inicis a Xile.

Paraules clau

Videoart, Xile, transferències visuals, context polític, dictadura, omissions, memòria, història, resistència.

Abstract

The thesis proposes a review of the rise and evolution of video art in Chile from the late seventies to the early eighties. It focuses on uncovering omissions, visual transfers, and interactions among artists, considering the influence of political and cultural contexts. Through interviews and critical analysis of historical documents and videos, it aims to understand the role of video as a medium of expression and denunciation that reflects the dynamics during times of dictatorship. The study includes the key contribution of the Franco-Chilean video art festival and examines how it influenced the development of video art in its early stages in Chile.

Keywords

Video art, Chile, visual transfers, political context, dictatorship, omissions, memory, history, resistance.

Introducción

Justificación de la investigación

Antecedentes de la investigación	11
Contexto	13
Delimitación temporal	15
Vacíos y omisiones	16
Hipótesis	20
Objetivos	22
Metodología	23
Estructura	27

Capítulo I.

Antecedente internacional

Juan Downey	31
Mediaciones tecnológicas	35
El vídeo: transmisión en vivo.....	50
El vídeo portátil: la tevé comunitaria	63
Trans-América y los paradigmas de Occidente	67
Su relación con Chile	99

Capítulo II.

Primeras prácticas del videoarte en Chile

Contexto político, condiciones y espacios para la cultura ..	106
Juan Downey en Chile	113
Espacios de exhibición y contexto cultural	122
Inicios del videoarte en Chile	139
Sobre la(s) especificidad(es) del vídeo(arte)	150

Capítulo III.

Contexto de arte contemporáneo en Chile

Arte contemporáneo en el vídeo	186
Registro/Documental sobre/por arte	208
Narrativas no/lineales y citas de la historia	253
Videoinstalación: Simultaneidad / escena	301
Conclusiones	347
Referencias	363
Catálogos	370
Catálogos Festivales Franco-chileno de Videoarte...	376
Revistas y Publicaciones periódicas.....	377

Publicaciones electrónicas	378
----------------------------------	-----

Anexos

Anexo 1 audiovisuales	381
Anexo 2 entrevista personal Gonzalo Mezza	387
Anexo 3 entrevista personal Carlos Altamirano	439
Anexo 4 coloquio	464
Anexo 5 videografía chilena festivales (1979-1987)...	476

INTRODUCCIÓN

Justificación de la investigación

Antecedentes de la investigación

Esta investigación emerge de un exhaustivo proceso de indagación y recolección de material audiovisual, así como de publicaciones encontradas en archivos de artistas, centros de documentación, bibliotecas y colecciones privadas. Se centra en obras de videoarte presentadas en Chile en el 1979 y en las piezas mostradas durante los primeros Encuentros de Videoarte. Estos encuentros evolucionaron, y dos años después de su creación, se creó el primer el Festival Franco-chileno de Videoarte, organizado por el Instituto Chileno-Francés de Cultura. Los catálogos generados en estos encuentros y festivales binacionales constituyen, salvo algunas excepciones de exposiciones en centros culturales y galerías de Santiago, la fuente primordial de información para entender y analizar el videoarte en Chile. Complementando este trabajo, se han realizado entrevistas con artistas que estuvieron activos en este periodo. Estos diálogos han enriquecido la investigación al proporcionar acceso directo a testimonios de artistas que participaron en aquellos años. Esto es particularmente valioso dada la excepcional duración y alcance del movimiento franco-chileno de videoarte, que se extendió por más de una década. Este fenómeno es notable, especialmente si tenemos en cuenta las dificultades para acceder a la información y la escasez de publicaciones de la época, causadas por la limitación de recursos disponibles. La investigación se ha apoyado en una extensa consulta de archivos y colecciones. Entre ellos, destacan: el archivo de

Artistas Visuales Chilenos del Museo Nacional de Bellas Artes; Surdoc (Sistema Unificado de Registros); la Biblioteca Nacional Digital de Chile; la Biblioteca y el Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes, incluyendo su fondo patrimonial; el Museo Histórico Nacional; la Biblioteca Nacional de Chile; el Museo de la Solidaridad Salvador Allende; el Centro de Documentación de las Artes Visuales; así como las principales bibliotecas universitarias y colecciones privadas.

Recientemente, han surgido publicaciones que abordan el tema del video en Chile, representando un valioso aporte a la materia. Sin embargo, estas obras se enfocan desde perspectivas distintas: algunas estudian el video como una tecnología aplicable a la esfera audiovisual en general¹. Otras analizan archivos de la época de la dictadura en Chile, examinando materiales que circulaban en ese entonces². También hay estudios que contemplan el uso del video en el ámbito artístico, pero tienden a reiterar datos historiográficos ya conocidos o se centran en periodos más recientes que los investigados en este trabajo³.

¹ Germán Liñero Arend, en *Apuntes para una historia del vídeo en Chile* (2010) aborda un panorama amplio sobre el vídeo desde la aplicación de esta tecnología en diferentes ámbitos; a saber, en las principales producciones nacionales de televisión, continuando con el cine de ficción en vídeo, por motivos de costos de producción en comparación con el celuloide. Así como también la aplicación de esta tecnología en la publicidad, el periodismo y la producción de documentales y su divulgación en la televisión.

² Sebastián Vidal, en *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile* (2012) plantea una reconstrucción historiográfica del archivo, la tecnología y el archivo en Chile en el periodo de la Dictadura y transición a la democracia, con el análisis de cuatro casos.

³ Nestor Olhagaray, en *Del videoarte al net-art* (2002) y *Sobre el vídeo & artes mediales* (2014) aborda una sinopsis de las primeras

El análisis de la información obtenida a través de entrevistas ha resultado ser invaluable. No solo ha servido para complementar los datos publicados, sino también para corroborar episodios del conocimiento personal del investigador. Este proceso ha reafirmado que la historia puede ser contada desde múltiples perspectivas. Es importante tener en cuenta las omisiones que se produjeron durante la década de los ochenta, en el apogeo de la Dictadura, para entender o interpretar el modo fragmentario en que se ha construido la historia. La tendencia a relatar los sucesos de manera encubierta o dispersa, tanto de forma consciente como inconsciente, resultó de un nuevo modelo de convivencia que se arraigó en Chile durante los años del régimen (1973-1990). Esta práctica se vio reforzada e incentivada por una política económica neoliberal que fomentó el individualismo y una (auto)censura psicológica.

Contexto

Como señaló José Joaquín Brunner, el golpe de Estado y los subsiguientes 17 años de gobierno cívico-militar generaron una 'revolución militar' en Chile, mediante la cual “el régimen surgido del pronunciamiento de las Fuerzas Armadas chilenas no se pensó a sí mismo como un paréntesis restaurador. Fue, desde el inicio, un experimento de refundación nacional” (Brunner, 1988, p. 49). Este periodo se caracterizó por fomentar la desconfianza, lo que

prácticas del vídeo en Chile, generalizando y reiterando lo dicho en la historia pero avanzando en una selección de artistas más actuales, vinculados a su formación académica y desde su labor en la Bienal del artes mediales.

influyó en la manera en que los relatos de los acontecimientos respondieran bajo la presión de estas mismas dinámicas. La prevalencia del miedo puede haber contribuido a los vacíos de la narrativa histórica. Bajo esta óptica, es posible sostener una hipótesis que explique, o al menos establezca, las bases de cómo, tanto consciente como inconscientemente, se llegó a naturalizar una historia marcada por negaciones y omisiones en el contexto político-social que rodeó los comienzos del videoarte en Chile."

El contexto político de Chile tuvo un impacto decisivo en el desarrollo y la forma de difusión del videoarte. Las primeras expresiones de este medio surgieron como herramientas testimoniales que documentaban la situación social y, simultáneamente, como instrumentos políticos para denunciar las circunstancias de un país sumido en una dictadura cívico-militar. El video pronto se convirtió en un medio eficaz para la divulgación y exploración audiovisual desde las problemáticas del arte contemporáneo a través de la imagen en movimiento. Además de ofrecer una oportunidad para la creación de nuevos lenguajes y alteración de las narrativas audiovisuales convencionales, aplicando una tecnología que por sus características facilitaba una mayor experimentación.

A pesar del aislamiento internacional que experimentaba Chile, la creación del Festival Franco-chileno de Videoarte en 1979 por el Instituto Chileno Francés de Cultura abrió uno de los primeros foros significativos en América Latina dedicados a la divulgación y al encuentro en el campo del videoarte. Este festival se estableció como el evento anual más relevante para la exhibición, la discusión y el intercambio de obras y conceptos relacionados con el videoarte en el país.

Delimitación temporal

Considerando el limitado número de exposiciones de videoarte en Santiago durante esos años, los festivales binacionales organizados por el Instituto Chileno Francés de Cultura destacaron ampliamente, superando en frecuencia y relevancia a las muestras realizadas en otros espacios durante un año completo. Por lo tanto, esta investigación ha identificado al Festival Franco-chileno de Videoarte como el recurso más significativo para acceder a información sobre la producción de videoarte, así como sobre las obras y las discusiones teóricas que surgieron en el marco de este evento.

La delimitación temporal de este estudio se centra en los primeros Encuentros de Videoarte de 1979 y 1980, así como en los cinco años subsecuentes de festivales binacionales. Esta selección se basa en evidencia de la literatura existente, que indica que los participantes iniciales eran mayoritariamente creadores provenientes desde las artes visuales. La significativa concentración de estos artistas hasta mediados de los ochenta proporciona un marco relevante para definir el periodo de estudio del videoarte, enfocando así la atención y el análisis en la producción nacional de video en Chile, y las motivaciones y desafíos del arte contemporáneo de la época.

Según han indicado varios autores, a mediados de la década de los ochenta se observa una marcada disminución en la participación de artistas en los Festivales Franco-chileno de Videoarte. Este fenómeno coincide con un incremento en la presencia de realizadores de cine de

ficción y documental, entre otros. Historiadores y críticos de la época, tales como Justo Pastor Mellado, Galaz-Ivelic, Nestor Olhagaray y Nelly Richard, cuyos análisis se explorarán en capítulos subsiguientes, han resaltado esta reducción sin atribuirle causas definitivas hasta la fecha. Sin embargo, nuestra investigación ha profundizado en el estudio de este periodo para comprender la amplitud y el detalle de los discursos sobre videoarte y su singularidad, lo que ha permitido identificar motivaciones y circunstancias que contribuyeron a disminuir la presencia de artistas visuales en los festivales a partir de 1985.

Vacíos u omisiones

Los hallazgos de esta investigación han permitido realizar un diagnóstico inicial sobre el estado del videoarte en Chile y su evolución histórica. Una de las constataciones más relevantes es que existen lagunas y omisiones significativas en el registro histórico, producto de una tendencia a la repetición acrítica de narrativas previas. Se ha observado que la documentación del videoarte en el país adolece un estancamiento, con tendencia a recircular ideas y, a veces, a perpetuar los mismos errores históricos, manteniendo el relato hasta hoy. Esta práctica de omisiones sugiere que la escritura de la historia (social) del arte no solo refleja los hechos, sino que también puede ser influida por políticas historiográficas, transformando la historia en una política de la historia; parafraseando al argentino Arturo Jauretche, en su crítica sobre los verdaderos intereses subyacentes en la narración histórica.

“Lo que se nos ha presentado como historia es una política de la historia, en

que ésta es solo un instrumento de planes más vastos destinados precisamente a impedir que la historia, la historia verdadera, contribuya a la formación de conciencia histórica” (Jauretche, 2020. P. 11)

Proponer una revisión crítica de la historia que desafíe su aparente continuidad implica hacer una pausa y liberarse, aunque sea momentáneamente, de la inercia historiográfica. Solo así es posible aproximarnos la naturaleza discontinua de los eventos. Esta operación junto con asumir “un movimiento `a contrapelo´, es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* -la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática- el objeto y el momento heurístico de su misma constitución.” (Didi-Huberman, 2018, p.174).

Es fundamental considerar estos antecedentes en la investigación, dado que el contexto político de la dictadura fue absolutamente determinante en “el qué” y “el cómo” se escribiría la historia (del arte). Es decir, se trataría de un “ajuste” de los acontecimientos por medio de una desarticulación de la historia política reciente, en beneficio de la instalación un modelo de convivencia sociedad basada en el miedo y la autocensura; que fomentó el individualismo y propició la desconfianza, en esta "refundación de una nación" (Bruner, 1981).

Desde una perspectiva histórico-cultural rescatar esas historias, las múltiples anécdotas que se filtraron espontáneamente y se arraigaron, entrelazando las obras de los artistas en imágenes existentes en una dinámica de libertades opacadas. Estos relatos dispersos y a menudo no contados, conforman una trama vital que merece ser

reconocida y examinada para comprender plenamente el universo creativo de ese período.

Estamos ante una narrativa compuesta por innumerables historias parciales que nunca conforman un relato completo, donde no existen verdades absolutas. Esta concepción se alinea con la idea del 'pensamiento débil'⁴ de Vattimo (2006), que ve la experiencia como una superposición de microhistorias simultáneas, cada una proyectándose hacia un futuro, pero arraigadas en diversos orígenes, contextos y conexiones. Este enfoque se contrapone a la perspectiva estática y tradicional de una historia que ha quedado fosilizada, abogando por un entendimiento más dinámico y multifacético del pasado. "No hay una historia única, hay imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que haya un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unifica todos los saberes" (Vattimo, 1990, p. 76).

La metodología historiográfica de la época dictatorial, que luego se divulgó en los ochenta, se caracterizó por una narrativa que aísla la obra de arte del creador y su proceso creativo, omitiendo interacciones habituales, influencias mutuas y transferencias artísticas entre autores. Tal enfoque ha llevado a una 'cosificación' del videoarte, tratándolo como un mero producto estático, fosilizado en el tiempo por una historiografía conservadora. Esta visión restrictiva, arraigada en las prácticas de aquellos años, se ha perpetuado, lo que subraya la necesidad de una revisión

⁴ Para Vattimo el sentido de la palabra "débil" dice relación con lo inestable propio de un pensamiento dinámico y crítico, en respuesta al pensamiento "fuerte" basado en los grandes discursos hegemónico fundados en la instrumentalización de racionalidad.

crítica que incorpore el videoarte en un flujo vivo de la cultura visual.

Esta limitación en el enfoque historiográfico ha llevado a una omisión en la exploración de las interpretaciones, similitudes e influencias que emergen de una visualidad colectiva en el videoarte de finales de los setenta. Asimismo, se ha descuidado el análisis de las narrativas audiovisuales y el uso de signos comunes que sugieren convergencias entre las creaciones de distintos autores. El reconocimiento de estas conexiones podría revelar un entramado más rico y profundo de relaciones y corrientes dentro del videoarte de la época.

La motivación fundamental de esta investigación surge de la notable falta de reconocimiento de las relaciones interpersonales entre artistas a través de sus obras. Se busca descubrir y analizar las conexiones, las influencias recíprocas y las transferencias de conocimiento visual que son intrínsecas al proceso creativo de cada artista. Este intercambio, ya sea implícito o explícito, es esencial en la reinterpretación y reinención de su práctica artística dentro del contexto cultural que los envuelve. Adicionalmente, en una dimensión socio-artística, esta característica puede reflejar un desapego generacional o filial, un fenómeno al que historiadores sociales como Gabriel Salazar (2006) aluden cuando discuten la formación de la identidad de 'huacho'⁵.

⁵ Durante la Colonia, la exigencia del matrimonio católico como única forma de engendrar una descendencia legítima, práctica que se perpetuó en el siglo XIX generando un problema social e identitaria. La idea de no contar con padre(s) conocido(s) proviene de la lengua quéchua huak'cho, referido al animal que ha salido de su rebaño. Recién en la década de los años treinta, de siglo XX, se promulga

Por tanto, esta investigación resalta la importancia del trabajo colaborativo, directo e indirecto, de individuos e instituciones que fueron cruciales en la integración del video en las artes, pese a los desafíos económicos y el aislamiento cultural de Chile entonces. Se ha prestado especial atención a las prácticas artísticas que se desarrollaron en paralelo, subrayando la relevancia de las dinámicas sociales y coyunturales entre los artistas, sus interconexiones, iniciativas y los principales actores culturales, incluyendo poetas e intelectuales. Estos elementos juntos crearon una sinergia fundamental para los albores del videoarte en el país, resaltando un panorama de creatividad y resistencia cultural en tiempos difíciles.

Hipótesis

El análisis del material recopilado en este periodo de estudio revela lo que he denominado la 'historia naturalizada de orfandades artísticas'. Desde un enfoque histórico-político, este fenómeno de 'olvido' podría interpretarse como el resultado de las supresiones tácitas en la historia de Chile. Este vacío de referencias genera un efecto de desconcierto y paradoja, en el cual la ausencia o la negación de antecedentes artísticos pone en relieve los vestigios de una narrativa cercenada.

Por otra parte, se entiende que bajo esas circunstancias de dictadura se consideró la idea del 'gran relato', de la

una ley donde se le otorga los mismos derechos de ciudadano a todo individuo nacido en territorio nacional.

historia hegemónica y unidireccional, centrada en el objeto de arte o producto material, reflejo de una política neoliberal impulsada en Chile en dictadura.

En este contexto, es crucial interpretar el videoarte y su desarrollo, considerando la interacción con otros artistas y obras, tanto chilenos como extranjeros, influyeron y/o activaron puntos de convergencia en las primeras manifestaciones del videoarte en el país.

Este empeño por reexaminar y actualizar las interpretaciones del pasado impone la necesidad de combatir el olvido. Se propone un nuevo paradigma que exige un desvío en la manera de leer la historia, similar a un 'clinamen' — un desvío que permite que la historia adquiera una nueva trayectoria. Este giro no es solo necesario sino vital, ya que confiere movilidad y fluidez a la narrativa histórica, liberándola de su curso preestablecido y abriendo posibilidades para nuevas comprensiones.

Por ello, considerando los materiales y antecedentes disponibles y el papel significativo de la imagen en la conformación de subjetividades, la hipótesis que guía esta investigación propone que las prácticas de videoarte en Chile surgieron de una red de reciprocidades, transferencias e intercambios de diversas procedencias e influencias. Este intercambio creativo, entre finales de los 70 y principios de los 80, se ha pasado por alto en los relatos oficiales de la historia del arte en Chile.

Objetivo General

Ampliar la interpretación de las variadas fuentes y orígenes del videoarte en Chile, destacando las transferencias visuales y las conexiones entre artistas a través de sus obras, en el contexto de finales de los años setenta a inicios de los ochenta en Chile.

Objetivos específicos

Identificar a los principales actores culturales y sus interacciones, así como los intercambios que contribuyeron, influenciaron o motivaron el uso del video como medio de expresión artística.

Contextualizar el desarrollo y las condiciones de los principales espacios culturales en Chile dentro del marco de las condiciones políticas y económicas predominantes desde finales de los años setenta hasta inicios de los ochenta.

Desarrollar un análisis crítico de los discursos y las perspectivas teóricas destinadas a la definición de la especificidad del medio del video y sus efectos en la conceptualización y la evolución de los Festivales Franco-chileno de Videoarte.

Examinar, interpretar y establecer conexiones entre obras o fragmentos específicos que pudieron haber ejercido influencia o catalizado transferencias conceptuales y técnicas relacionadas con la espacialidad y el empleo de recursos audiovisuales en el videoarte en Chile.

Metodología

Esta investigación aborda los inicios del videoarte en Chile, posicionando al investigador no solo como observador sino también como participante activo, habiendo contribuido con presentaciones de obras propias en los Festivales Franco-chileno de Videoarte a principios de los años 80. Además, el estudio no solo recopila y actualiza publicaciones contemporáneas al periodo de interés, sino que también integra hallazgos de investigaciones recientes en Chile que exploran la especificidad del videoarte. Estas fuentes recientes abarcan un espectro amplio que va desde aspectos archivísticos hasta enfoques tecnológicos, así como las intersecciones del videoarte con el cine y la televisión.⁶

La metodología de esta investigación se fundamenta en un análisis crítico hacia la documentación histórica y otros recursos relevantes, incluyendo entrevistas con artistas pioneros del videoarte en Chile. Estos testimonios han sido esenciales para confirmar, contrastar y desvelar acontecimientos que han contribuido a una comprensión más rica de los descubrimientos realizados, delineando así una narrativa secuencial de su desarrollo. Además, el examen de este material dentro de una secuencia cronológica ha facilitado la interpretación de las obras artísticas y su interrelación con el contexto específico de su tiempo. El análisis de la documentación del periodo y las perspectivas obtenidas a través de las entrevistas son la estructura central de esta investigación.

⁶ En los últimos quince años se han realizado algunas publicaciones en torno al vídeo en Chile. Autores como Nestor Olhagaray, Germán Liñero o Sebastián Vidal.

En el estudio de los videos y su interconexión con otras producciones artísticas, se adoptó un enfoque cualitativo basado en fuentes publicadas y entrevistas realizadas. Este enfoque permitió una exploración detallada de los elementos plásticos e icónicos en las obras. Para la interpretación de la imagen audiovisual se analizaron los signos presentes en estas y en su estructura visual y sonora, estableciendo analogías y relaciones de proximidad estructural o semántica con otros vídeos. Es por ello por lo que se tendrá como referente el trabajo teórico del Grupo MU, como se detalla en su obra 'Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen' (1993). Esta elección metodológica es relevante, ya que muchas de las obras de videoarte estudiadas se caracterizan por el uso de metáforas y otros tropos visuales y plásticos. Además, se realizó una interpretación comparativa de las obras, buscando vínculos explícitos o implícitos con otras producciones, artistas y narrativas diversas, resaltando los intercambios y la pluralidad de influencias que caracteriza todo trabajo artístico.

En este estudio, la tarea de identificar conexiones, formar agrupaciones provisionales o establecer clasificaciones comunes se llevó a cabo mediante una metodología de exploración de antecedentes en forma comparativa. Esto implicó un análisis crítico e interpretación de las narrativas propuestas por los autores, buscando llegar a esos eventuales patrones, influencias y afinidades pretéritas. De ahí que “la imagen verdadera del pasado pasa fugazmente. Sólo el pasado puede ser retenido como imagen que fulgura, sin volver a ser vista jamás, en el instante de su cognoscibilidad” (Benjamin, 2009, 135).

Por consiguiente, la investigación profundizó en el análisis de la dinámica de los signos empleados en los vídeos, adoptando un enfoque basado en los estudios visuales que abraza la heterogeneidad, la provisionalidad y la mutabilidad. Esta perspectiva permite trascender la narrativa histórica dominante y alejarse de la búsqueda de significados universales, favoreciendo una comprensión más fluida y adaptativa de la expresión audiovisual. (Moxey, 2015) “uno tiene que entender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran uno con otro, chocan o se basan plásticamente uno en el otro, se bifurcan o, incluso, se enredan unos con otros”. (Didi-Huberman, citado por Moxey, 2015, p.111).

La interpretación de las obras audiovisuales se ha fortalecido mediante el uso de la hermenéutica, ofreciendo un acercamiento legítimo y disciplinado desde la estética que permite la interacción entre los fenómenos audiovisuales y los distintos niveles de significado cultural, social e histórico en los que se contextualizan las obras. Esta metodología fusiona la retórica con la interpretación hermenéutica y combina el análisis semiótico con un enfoque teórico-práctico en el ámbito del videoarte. El análisis de los objetos de estudio y su relación con otras obras abarca un nivel sintáctico que considera tanto los signos utilizados como sus construcciones narrativas o estructuras de montaje audiovisual.

Dentro del marco temporal específico que abarca esta investigación, se profundiza más allá de la simple utilización de la tecnología del video, adentrándose en los códigos culturales intrínsecos que informan su producción y recepción. Se considera la interpretación de estas obras audiovisuales a través de lentes críticos como el rol del

género en la narrativa histórica del arte y la relación dinámica entre la obra y el contexto en el que se presenta.

La investigación reconoce que las obras de videoarte pueden manifestar múltiples capas de tiempo simultáneamente, reflejando la noción de 'heterocronía' propuesta por Moxey (2015), dando paso así al uso de retóricas visuales susceptibles de interpretación, de tiempos que conviven con la imagen de su tiempo. Al respecto, "las teorías que demandan el acceso a lo 'real' sostienen que la percepción nos permite 'conocer' el mundo de una forma que puede eludir la función del lenguaje" (Moxey, 2015, p. 99).

Así, la investigación se abre a la exploración de temporalidades visuales discontinuas, donde los rastros preservados en las obras actúan como improntas que parecen portadoras de significado. Sin embargo, estos sentidos a menudo se revelan como indescriptibles, eludiendo la traducción directa al lenguaje verbal o solo pudiendo ser sugeridos de manera hipotética.

Además, en línea con el enfoque multidimensional de la investigación, se adoptó un marco interpretativo hermenéutico para profundizar en el análisis estético de las obras. Este enfoque promueve la permeabilidad interpretativa, facilitando el tránsito entre los fenómenos audiovisuales y los entramados de significado cultural, social e histórico en los que las obras están inmersas.

La metodología adoptada para el análisis visual se implementa de manera alternativa y paralela, buscando capturar la riqueza del universo simbólico relacionado con los creadores y sus obras, así como las intersecciones entre

diferentes artistas. Este análisis propicia un diálogo entre la estética y la teoría del arte, y constituye una inmersión tanto en la experiencia directa como en el contexto histórico del ámbito artístico. Además, se integra un entendimiento teórico y práctico profundo del medio audiovisual tecnológico durante el periodo de tiempo estudiado.

Estructura

Capítulo I - Los antecedentes acerca de la influencia internacional, desde las mediaciones tecnológicas del videoarte en Chile, traen consigo un primer eje de análisis del vídeo como medio de expresión artística en la obra del chileno Juan Downey, en el plano internacional.

La figura de Downey se ha considerado imprescindible, ya que se trata de uno de los artistas de mayor trayectoria internacional, cuyo proceso de investigación y creación, en un sentido general, logró reunir un amplio espectro de desarrollo, desde los primeros usos y exploraciones tecnológicas en el mundo hasta llegar al videoarte, experimentando en la postproducción y estableciendo nuevas formas de abordar el registro, convirtiéndose en uno de los artistas más relevantes y originales del vídeo a nivel internacional de origen chileno.

Su presencia en esta investigación adquiere relevancia ya que siempre mantuvo contacto con su país de origen en actividades, proyectos y encuentros con artistas chilenos. Por lo tanto, su trabajo y la colaboración que sostuvo en este país justifica considerarlo como uno de los referentes, cuyas influencias facilitaron las primeras experiencias y expresiones del videoarte en Chile.

La figura de Downey y su influencia en Chile, se acompaña en los próximos capítulos con la de otros artistas internacionales, lo que permite establecer un tejido de relaciones en el contexto nacional y los efectos en las primeras obras de vídeo en Chile.

Capítulo II - En esta sección se describen algunos aspectos significativos del contexto político nacional y los efectos de este en las condiciones y los espacios destinados para la cultura en ese momento en Chile. Se aborda la atmósfera de represión y limitación de libertades en el que se inician las primeras prácticas de vídeo en ese país: la instalación y sistematización de una serie de políticas de represión y censura, de ocultamiento de los acontecimientos, omisiones, la desaparición de personas, la inminente amenaza y el miedo instalado como forma de control. Estos antecedentes son importantes ya que permiten comprender, en parte, una de las interrogantes primarias en esta investigación, que dice relación con una historia de omisiones, hechos e intelectuales que aportaron de manera sustancial al desarrollo el vídeo.

El propósito de contextualizar este periodo es construir un marco que delinee las circunstancias históricas y políticas, y que clarifique las condiciones de los espacios culturales que fomentaron el videoarte en Chile. Especial atención se dedica al Festival Franco-chileno de Videoarte, una iniciativa del Instituto chileno-francés de cultura, reconocido por su papel crucial en la promoción y la reflexión del videoarte. Mediante el análisis de los trabajos publicados y presentados en estos festivales, se investigan los orígenes y referentes del videoarte, y se examina la literatura existente en relación a los debates, teorías y concepciones sobre las particularidades del videoarte, incluyendo sus

categorías y clasificaciones. Este capítulo resume las diversas motivaciones y perspectivas que caracterizaron los debates sobre el videoarte, y al mismo tiempo, profundiza en la justificación de la elección del intervalo temporal específico abarcado por esta investigación.

Capítulo III – En este capítulo, se realiza una interpretación detallada de las conexiones, afinidades y similitudes estéticas o semánticas entre una serie de escenas e imágenes seleccionadas de videos, considerando el contexto social e histórico del nacimiento del videoarte en Chile. A través de un enfoque analítico e interpretativo, se ha buscado construir una estructura conceptual clara, comenzando con la utilización del video como herramienta para documentar la acción y brindar testimonio. Luego, se examina un segundo grupo de obras que se aventuran en los recursos narrativos y experimentales de la creación audiovisual, culminando con un estudio sobre la integración del espacio y su interacción con el objeto.

Con base en esta clasificación, se seleccionaron los videos que destacan en su empleo del medio para discernir las relaciones, similitudes y transferencias formales, icónicas o estructurales con signos visuales con carga semántica. Para profundizar en esta exploración, la investigación se ha enriquecido con entrevistas a una gama de agentes culturales, incluyendo artistas, gestores, académicos e investigadores. Sus contribuciones han sido fundamentales para entender tanto la presencia del video en el arte contemporáneo de Chile como las influencias nacionales e internacionales que han permeado la escena artística, ya sea personalmente o a través de obras específicas.

En respuesta al carácter heterogéneo y múltiple de la diversidad inherentes al ámbito artístico y estético del video, se adoptó un método de análisis interdisciplinario que entabla un diálogo entre los contextos históricos y sociales y las diversas formas en que los discursos se articulan esparcidos en el campo artístico. Este enfoque incluye el estudio de cómo estos discursos se reflejan en publicaciones relevantes y cómo resuenan con los recursos retóricos empleados por los artistas en sus obras audiovisuales.

Para analizar e interpretar los videos seleccionados, se consideró la documentación original y las publicaciones contemporáneas a su producción, y material recién obtenido, lo que enriquece la investigación con nuevos cruces y referencias entre las obras de los artistas del periodo. Adicionalmente, se adoptó un marco interpretativo que, integrando elementos causales históricos, permite reconocer y articular las relaciones con una variedad de autores, intelectuales y poetas, tanto chilenos como internacionales. Estos colaboraron y contribuyeron con los artistas locales en el surgimiento del videoarte en Chile, influyendo en las motivaciones y las ideas intercambiadas, o formando parte de las divergencias creativas que, en conjunto, dieron forma a las estéticas predominantes de la época.

Capítulo I

Antecedente Internacional

Juan Downey

Juan Downey, una figura prominente en el ámbito del videoarte, comenzó su viaje artístico en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde se formó en dibujo clásico siguiendo métodos académicos tradicionales. Ann Sargent Wooster (1995), en su reseña de la exposición 'Juan Downey. Instalaciones, Dibujos y Vídeos' en el Museo Nacional de Bellas Artes, señala los comienzos de la carrera de Downey: "...parecía destinado a ser un artista académico o un arquitecto. Recibió una formación artística clásica, incluyendo el dibujo a partir de reproducciones en yeso de esculturas famosas" (Wooster, 1995, pp. 26-27).

Además de su formación en artes visuales, Juan Downey complementó su educación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde estudió arquitectura y se licenció en 1961⁷. La enseñanza que recibió estuvo influenciada por

⁷ En Chile, por esos años se desarrollaron iniciativas que apuntaban a la utilización tecnológica como parte de la exploración, experimentación y ligazón entre arte y ciencia. Así lo confirma el siguiente ejemplo: "el Abstractocopio cromático es un dispositivo creado por los físicos Juan Carlos Martinoya y Nahum Joël en 1960, que permite ilustrar el fenómeno óptico obtenido mediante las interferencias de luz polarizada en cristales birrefringentes. [...] Fue expuesto por primera vez al público en la 2ª Feria de Artes Plásticas,

los principios de la Bauhaus, los cuales promovían un enfoque interdisciplinario y una visión holística que integraba la arquitectura, las artes y el diseño⁸. Este enfoque educativo proporcionó a Downey una sólida base para una práctica artística que trascendía los límites tradicionales, fomentando una fusión de disciplinas y técnicas en su posterior obra creativa.

Juan Downey amplió su horizonte artístico durante su estancia en Nueva York, donde comenzó a explorar el video como una nueva forma de expresión en sus estudios en la Escuela de Arte y Diseño Pratt Institute⁹. Sin embargo, fue su tiempo en París, entre 1963 y 1965, el que marcó un cambio decisivo en su carrera. Allí, Downey tuvo la oportunidad de interactuar con artistas de la talla de Roberto Matta y Julio Le Parc y profundizar en su práctica artística en el Atelier 17 de Stanley W. Hayter, un lugar renombrado por sus innovaciones en técnicas gráficas. Esta etapa de su formación fue reconocida por Anne Sargent Wooster, quien alabó la habilidad de Downey en el grabado en la retrospectiva 'Juan Downey. Instalaciones, Dibujos y Vídeos', presentada en Chile en 1995.

a las afueras del MNBA en 1960” (Catálogo 11 Bienal Artes Mediales, 2013, p.25). Existe la probabilidad de que Downey asistiera a esta feria y conociera estos artefactos, considerando su formación interdisciplinaria inspirada de la Bauhaus.

⁸ Inédito proyecto de modernización en América Latina iniciado por el arquitecto Sergio Larraín García-Moreno, Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile. Motivado por su amistad con el artista alemán Joseph Albers, en ese entonces profesor de la Universidad de Yale y el pintor chileno Roberto Matta.

⁹ Instituto en el que será Profesor Asociado a partir del año 1970.

Trabajó en París como dibujante, en lo que es el comienzo usual de un arquitecto en un estudio de arquitectura en París. Pero su interés principal en Europa estaba en la pintura y la escultura. Estudió grabado en el Atelier 17 de Stanley Hayter en París y su primer éxito internacional se debió, precisamente, a sus grabados (Wooster, 1995, pp. 26-27).

En París, Juan Downey entró en contacto con el trabajo del surrealista Francis Picabia, lo que amplió su perspectiva artística. Su encuentro con el escultor cinético Takis y el arquitecto Julio Le Parc fue particularmente influyente; Le Parc lo introdujo al arte cinético y a las iniciativas del Groupe de Recherche d'Art Visuel¹⁰. A través de este grupo, Downey se expuso a las teorías innovadoras de Buckminster Fuller sobre el uso de la tecnología y las energías renovables como medios para transformar el modelo socioeconómico, teniendo en cuenta la finitud de los recursos del planeta. Esta filosofía se reflejó en las obras de Downey de la época, las cuales comenzaron a representar visualmente los sistemas invisibles de transmisión de energía, un tema recurrente en su trabajo que señala su compromiso con la traducción de conceptos abstractos a formas visuales concretas. Es así como lo expresa en sus

¹⁰ Desde las artes plásticas la artista chilena Matilde Pérez (1916-2014), pionera del arte cinético en Chile, en 1960 viaja a París e inicia su trabajo de investigación óptica y cinética junto a Víctor Vasarely y luego Jesús Soto, Cruz Diez, Julio de Parc y Francois Molleret. Se da la coincidencia que apenas con una separación de alrededor de dos años, dos destacados artistas chilenos, Matilde Pérez en el 1960-61 y Juan Downey dos años después, hayan coincidido sus visitas en la ciudad de París con los mismos artistas cinéticos, con los cuales compartieron y establecieron lazos de amistad e intercambio artístico.

propias palabras en un texto inédito: “El cosmos genera energía. También lo hace el Departamento de Policía. También lo hace el teléfono al sonar. Está ahí. Es libre. Yo la utilizo” (Downey, citado por Enguita, N., Guardiola, J., 1998, p.22).

La amistad y colaboración con figuras como Roberto Matta, Takis y Julio Le Parc, todos miembros destacados del Groupe de Recherche d’Art Visuel, fue un catalizador para Juan Downey en la exploración de obras op y cinéticas. Ann Sargent Wooster resalta un aspecto crucial al sugerir una hipótesis sobre el interés de Downey en el video como un medio que no solo replica sino que también expande la experiencia temporal. Según Wooster, la familiaridad de Downey con el grabado y su implicación tecnológica fue el puente que le permitió evolucionar de técnicas manuales hacia sistemas mecánicos de reproducción, facilitando su posterior incursión en el uso del video y la integración de tecnologías más complejas en su arte.

Estos artistas lo introdujeron en un nuevo registro de posibilidades [...] La escultura cinética, con su énfasis en el movimiento, con su frecuente inclusión de máquinas y mecanismos que pueden estar o no a la vista, es uno de los precursores desapercibidos del videoarte.

Aunque pueda parecer que hay un gran salto desde el grabado hasta un arte sustentado tecnológicamente como el video, los dos medios tienen mucho en común. Ambos son medios que estriban en la reproducción mecánica. El grabado, con su creatividad en múltiples etapas,

donde a menudo hay una distancia profunda entre el concepto original del artista y la ejecución final, tiene una similitud notable con el proceso de producción en vídeo (Wooster, 1995, p. 27).

Es esencial reiterar que, al igual que el grabado se define por su capacidad de reproducción a través de una matriz, el video comparte la característica distintiva de permitir la proliferación y distribución de un mismo trabajo o imagen. Esta capacidad reproductiva se extiende a la fotografía, el grabado y el video, posibilitando que las imágenes se multipliquen y se ubiquen en una variedad de espacios y contextos

Luego de su contacto con estos artistas en Europa, Downey continuó trabajando por un primer tiempo como un artista tradicional. Fue solo luego de mudarse a Nueva York, a mediados de los sesenta, cuando comenzó a experimentar con la construcción de esculturas multimedia utilizando células fotoeléctricas y otros recursos (Wooster, 1995, p. 27).

Mediaciones tecnológicas

Después de su período formativo en París, Juan Downey emprendió un nuevo capítulo en su carrera a mediados de los años sesenta al mudarse a Estados Unidos. Estableciéndose en Washington D.C., Downey comenzó a divergir del camino que había seguido en Francia,

abrazando un enfoque artístico diferente en este nuevo entorno. Como profesor de la Corcoran School of Art, forjó relaciones significativas con figuras como James Harithas y Marilys Belt. Durante los años 1965 y 1969, Downey se sumergió en una investigación artística con un fuerte enfoque tecnológico, lo que resultó en la creación de sus primeras esculturas electrónicas interactivas. Esta etapa de exploración también dio lugar a la fundación de 'The New Group', un colectivo que formó junto a Douglas Davis y otros artistas, marcando un hito importante en el desarrollo del arte tecnológico y colaborativo.

En 1969, Juan Downey se trasladó a Nueva York, lo que marcó el comienzo de su experimentación con nuevas tecnologías, como las células fotoeléctricas. Estos terminales interactivos se convirtieron en dispositivos clave para la participación activa del público, transformando a los espectadores en co-creadores de la obra, abriendo el espacio del arte a todo aquel que quisiera participar, proponiendo una nueva idea de arte en que toda obra de arte -en tanto es materia de sujetos que están insertos en una cultura- es también el resultado y parte integrante de la acción y directa participación de individuos pertenecientes a un colectivo en un contexto determinado.

En los sesenta Nueva York ofrecía el ambiente perfecto para el desarrollo de nuevas e híbridas formas de arte. Era un momento de experimentación y de ruptura de las categorías tradicionales [...] Downey formó parte de la primera generación que se hizo cargo de las posibilidades de un arte basado en la máquina, que pudiese funcionar como una

forma nueva y revolucionaria de pintura y escultura dentro de un campo expandido (Wooster, 1995, p. 27).

Es así como sus primeras obras realizadas en Nueva York no eran videos y, si bien su interés estaba en el uso de recursos tecnológicos, no se incluía la transmisión de imágenes como parte de un discurso análogo a la televisión u otro sistema de representación. El uso de estas tecnologías era estructural y procesual en una obra activada mediante la participación del público. Esto es el principal dispositivo y sentido ideológico de esta forma de hacer arte, donde el autor adquiere un tácito compromiso y complicidad con el espectador, borrando los límites entre autor y espectador, o, al menos, transformando la función pasiva y excluyente del espectador a un rol por excelencia activo e imprescindible como parte implícita y explícita de todo proceso y acción, convirtiéndose en un testigo privilegiado de la creación de la obra, dentro de un contexto y tiempo determinados.

Es crucial considerar estos antecedentes para trazar el recorrido innovador de Juan Downey, desde sus incursiones iniciales en la tecnología hasta su adopción del video como un medio de comunicación y expresión artística.

La predisposición de Juan Downey hacia la interacción del espectador se arraiga profundamente en su experiencia en París, donde la influencia de los artistas de arte cinético dejó una huella indeleble en su práctica artística. A Downey le fascinaba pensar que el arte no se observa, sino experimentado; por ello, valoraba el arte en la medida que involucraba al espectador en el movimiento y percepción.

Enfatizando que el significado no está solamente en el objeto artístico, sino en la experiencia sensorial y participativa que este evoca.

El enfoque de Juan Downey en lo intangible, en aquellos aspectos de la obra que solo se revelan mediante la interacción del espectador, establece un puente entre el arte cinético y su posterior trabajo con el videoarte. En su exploración de la 'energía invisible' y la percepción del tiempo, Downey encuentra una resonancia particular entre las obras cinéticas —cuyo nombre deriva del griego 'kinesis', que significa movimiento— y la naturaleza intrínseca del video, donde el movimiento es inseparable del flujo del tiempo. Es esta interrelación la que sugiere una alineación conceptual profunda: tanto en el arte cinético como en el videoarte, es el elemento temporal, el movimiento y la participación del espectador lo que completa la obra, convirtiendo el transcurrir del tiempo en el principal componente y medio expresivo en sí mismo.

En la evolución del arte de Juan Downey, se puede trazar una línea de continuidad desde sus obras cinéticas y las exploraciones de la 'energía invisible' hasta su trabajo con el video. Su interés persistente en entrelazar arte y tecnología —particularmente tecnologías emergentes en ese tiempo— se alinea con su metafórica exploración del fluir de la vida. Downey buscaba más que una mera presentación estética; aspiraba a inducir un cambio en la conciencia y los roles tradicionales mediante su arte. Las obras de Downey no solo reflejaban el auge del arte cinético en Estados Unidos, sino que también eran una

respuesta y continuación de las corrientes artísticas europeas de la década anterior.¹¹

La obra de Juan Downey refleja una progresión cohesiva desde sus primeros vínculos con el arte cinético en París hasta la exploración de medios tecnológicos que rompen con las convenciones de las Bellas Artes. Esta secuencia lógica, que vincula la fluidez de la imagen en movimiento con la adopción de nuevas tecnologías, aclara el camino de Juan Downey hacia el uso de tecnologías y su elección por el vídeo, por la video instalación¹² y las obras interactivas en general.

En la obra "With Energy Beyond These Walls" (Con energía más allá de los muros) de 1969, Juan Downey explora la transgresión de los límites físicos y perceptuales del espacio de la galería. Presentada en la galería Howard Wise, una vanguardia de la experimentación artística y tecnológica, esta pieza es un ejemplo temprano de su interés en relación a la práctica de la performance, los comisarios Nuria Enguita y Juan Guardiola señalan que dicha obra "es una obra compuesta por detectores repartidos en la ciudad, los que generan una pieza musical que es usada para el movimiento de unas bailarinas que es

¹¹ Algunos acontecimientos cumbre de obras cinéticas en Europa fueron exposiciones como *Bewogen, Bewigen*, organizada por K. G. Pontus Hulten, Daniel Spoerri y Tinguely en 1961 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, así como la presencia de artistas dedicados a este tipo de obras, en la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel de 1964.

¹² Respecto a este punto es conveniente tener presente que lo que se suele denominar, en sentido amplio, como "instalación", Downey lo definía con mayor precisión, en esa época, como "esculturas interactivas".

transmitido en un sistema de circuito cerrado de televisión a un monitor (Enguita, N. y Guadiola, J., 1998, p. 52).

Esta pieza, con su énfasis en el sonido y su producción mediada por tecnología, se alinea con el impulso neo-daísta de romper con las convenciones y desafiar las nociones establecidas del arte. La estrategia de Downey para la generación de obras artísticas se apoya en la transformación de la información en experiencia sensorial, extendiendo la práctica artística más allá de los límites convencionales. Fue realizada con la asistencia de diferentes ingenieros, en un trabajo interdisciplinario que iba con el espíritu de hallar nuevas formas de representación, promoviendo una comprensión del arte como un fenómeno interactivo y colaborativo.

La influencia de figuras intelectuales como Marshall McLuhan, con sus teorías de la comunicación y la sociedad mediática, y Buckminster Fuller, con sus ideas sobre la sinergia y la sostenibilidad, impactaron fuertemente entre los artistas. Su presencia en el discurso del arte de la época fue significativa, y sus principios sobre la interacción humana y el uso de la tecnología enriquecieron la creación artística, llevando a los artistas a cuestionar y expandir las fronteras de sus prácticas. En ese sentido, existía una percepción optimista de la tecnología en el arte, respecto a las nociones que hoy se manejan, la tecnología emergente era considerada como un factor que no solo rompería los esquemas dominantes hasta entonces, sino que tales renovaciones llegarían incluso a provocar profundos cambios sociales y económicos. Aunque todo sucedió, la ingenuidad de esos vaticinios radica en que esos cambios se vinculaban a un elemento liberador, en una postura prolongada respecto a las utopías de las vanguardias artísticas de la modernidad de principios del siglo XX.

La tecnología se veía como un factor de renovación que provocaría cambios sociales y económicos radicales. Dando continuidad a algunos movimientos de la vanguardia de principios de siglo, el interés por la tecnología y su aplicación al arte surgen en América como utopía, con un claro elemento liberador (Enguita, N. y Guadiola, J., 1998, p. 52).

El clima vivido en esos tiempos era el de la tecnología con una presencia en todos los campos de la vida, las actividades y el pensamiento del ser humano. Tal escenario era el inicio de la omnipresencia de las tecnologías; el estado de hiperconectividad y dependencia tecnológica que experimentamos en la actualidad, generando interrogantes y causando reflexiones en muchos artistas de aquel entonces sobre la naturaleza del arte, la autoría, la interactividad y el rol del espectador.

Otro factor que causó la aparición de este tipo de obras fue el cuestionamiento por el “objeto de arte”, heredado del post minimalismo, en el que se reevaluaron y desdibujaron los límites tradicionales. Esta fase estuvo marcada por una inclinación hacia la desmaterialización del objeto de arte, un interés en el proceso sobre el producto final, y una nueva relación entre el artista, la obra y el espectador. Más allá de presentar un objeto acabado, el fundamento de estas nuevas obras pone énfasis en la experiencia estética y en la participación activa del público para completar el acto creativo, con lo cual el proceso de realización de la obra se volvía central. Esto lleva a los artistas a buscar su material en distintos registros no necesariamente

vinculados a lo que se entiende como “tradición artística”, trabajando así en la misma naturaleza, la ciencia o la tecnología, entre otros. Todas estas nuevas coordenadas, que ejercen su influjo hasta el día de hoy, dieron lugar al llamado “arte expandido”, en donde los límites entre disciplinas, la separación entre obra y espectador, artista y espectador, e incluso la diferencia entre contextos artísticos y extra artísticos, se tornan difusos.

Este espíritu de expansión se manifestó en eventos como *Nine evenings: theater and engineering* (Nueve veladas: teatro e ingeniería) realizado en el 1966, cuya experiencia pionera en lo que respecta a las relaciones entre arte y tecnología, fue un enfoque innovador en la colaboración entre artistas y tecnólogos que marcó el comienzo de Experiments in Art and Technology (E.A.T.), una organización que fomentaba la colaboración entre artistas y científicos. La relación entre ingenieros y artistas se realizó en un permanente diálogo entre ambas disciplinas y una colaboración en igualdad de términos, y no como una relación de asistente y creador. Este proyecto fue impulsado por Billy Klüver, ingeniero sueco y asistente de Tinguely, y contó con *performances* y piezas teatrales de John Cage, Robert Whitman, Ivonne Rainer, Deborah Hay, Lucinda Childs y Alex Hay. Formando parte del momento artístico vivido, la obra de Downey tampoco se centraba en la creación de un objeto acabado, sino que en el proceso mismo de hacer y observar la realidad. Como testimonio de un acontecimiento único e irrepetible, transmitido y materializado mediante sistemas tecnológicos, donde la experiencia estética se vive en el momento de su realización, en un tiempo y un espacio determinados, además de los mismos procesos existentes en que la obra deviene con el azar.

Asimismo, en 1967, Billy Klüver junto con el artista plástico Robert Rauschenberg fundaron *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.), instancia dedicada a poner en contacto a artistas e ingenieros de todo Estados Unidos, con el fin de generar proyectos artísticos “que humanicen la tecnología” (Enguita, N. y Guadiola, J., p. 22). En el mismo nivel estaba el Center for Advanced Visual Studies, en Cambridge, Massachussets, creado por Gyorgy Kepes con fondos del M.I.T. y otras empresas locales. Como el E.A.T., Kepes proponía la formación de grupos de trabajo para la realización de proyectos artísticos comunes.

Siguiendo la idea y la tendencia a un arte expandido, la separación entre espacio plástico y espacio espectadorial, Downey trabaja de una forma en que logra una continuidad espacial y temporal, conjugando el proceso y el espectador dentro de la estructura fundamental de su obra. Downey utiliza tecnología de sensores y circuitos electrónicos para transmitir impulsos y fuerzas emitidas por los mismos espectadores, que se accionan desde los usuarios como artífices de la obra. De modo que sin la participación activa de un espectador la obra es inexistente, o bien se limita a la presencia de circuitos y aparatos muertos sin nada que los ponga en funcionamiento. Esta interactividad es una característica que persistirá en Downey en los años que vienen.

En noviembre de ese mismo año la Experiments in Art and Technology (E.A.T.) convocó a un concurso para que ingenieros y artistas presentaran proyectos. Los seleccionados participarían de la muestra *Some more beginnings* (Algunos comienzos más), en el Brooklyn Museum de Nueva York, sección dedicada a la tecnología

y que formaría parte de otra exposición más grande, organizada por Pontus Hulten. Downey logró ser partícipe de esa muestra, presentando un trabajo en conjunto con Fred Pitts titulado *The human voice. A time and space situation for the ears*¹³ (La voz humana. Una situación de tiempo y espacio para los oídos) **[Figura 1 y 2]**.

Es una instalación de cuatro cajas unidas por un conjunto de tubería plásticas a través de las cuales equipo de grabación de audio son activados registrando las voces de los espectadores al mismo tiempo que se reproducen otros sonidos similares ya sea en tiempo real o de modo retardado, estableciendo así una forma de comunicación o diálogo entre sujeto y máquina de un modo lúdico. Al respecto, el artista, en sus notas de 1967 referidas a este proyecto describe las tres maneras de jugar con esta escultura interactiva

1.- Si das dos palmadas, haces sonar tus llaves, o produces algún otro ruido comparable cerca de la parte superior de la caja de la izquierda, activas una grabadora situada sobre la caja de la derecha. La cinta explica la escultura. Mientras suena, tú le susurras a la caja de la izquierda. Mientras hablas, tu voz se oirá a través de las otras dos cajas, y se grabará la caja del centro.

2.- También puedes desencadenar las cosas dando palmadas cerca de la parte superior de la caja de la derecha. Eso

¹³ Esa misma obra la exhibió en 1968, en una exposición individual realizada en la galería Judson Church, en Nueva York.

enciende una radio situada sobre la caja de la izquierda. Ahora puedes susurrarle a la caja de la derecha y oírle por las otras cajas. También en este caso tu voz se grabará en la caja del centro.

3.- Aquí también empiezas por hacer un ruido. Esta vez cerca de la parte superior de la caja del medio. Y, de nuevo, tu voz surgirá de las otras cajas si te diriges a aquella por la que empezaste. Pero ahora la escultura tiene opciones en cuanto a su respuesta. Podrías ser grabado: pero también podrías oír otra grabación de todo lo que se ha dicho hasta ahora en esta habitación. (Juan Downey, citado por Enguita, N., Guardiola, J., 1998, p. 25).

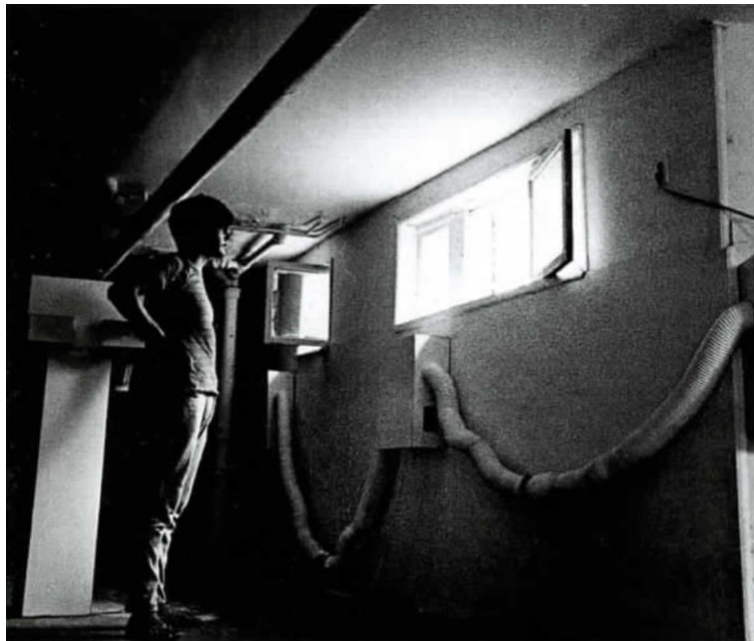


Figura 1
The Human Voice (La voz humana. Una situación de tiempo y espacio para los oídos). 1968, componentes electrónicos, plástico, contrachapado, grabaciones, cinta grabada, 61 x 914 x 20 cm.

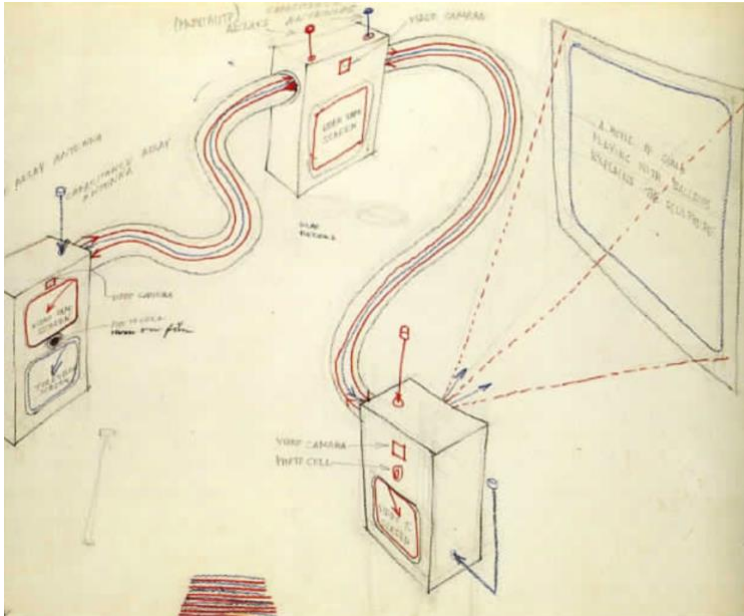


Figura 2
Vídeo/Space/Time. The Human Voice (Vídeo/espacio/Tiempo. La voz humana), 1968. Grafito y tinta sobre papel. 56x75c.

Como esta, muchas de sus esculturas interactivas trabajan con el sonido como producto final, tras traducciones de distintas energías. Obras operan bajo el mismo principio, pero el producto final son imágenes visuales, por ejemplo, *Against Shadows (Contra las sombras)* [Figura 3].

Se trata de un panel con foto sensores, conectado a una pantalla mural. Los sensores detectan sombra que activan las lámparas de la pantalla mural, reproduciendo la forma de la sombra, lumínicamente. Donde hubo sombra, luego hay luz.

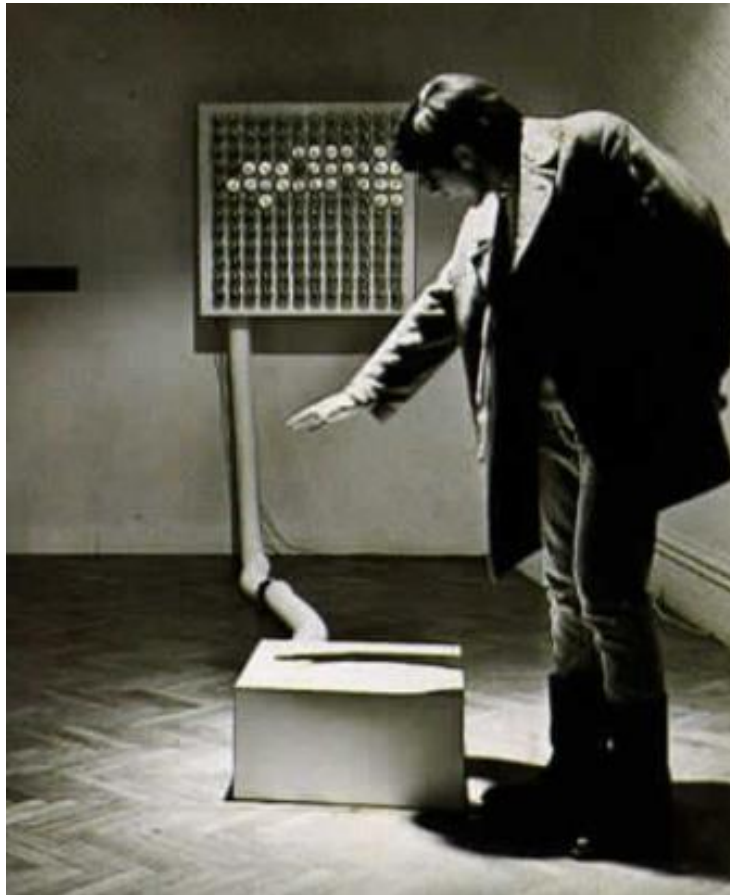


Figura 3

Against Shadows (Contra Las Sombras) 1968. Escultura cinética activada por sombras. Contrachapado, formica y componentes electrónicos. Colaboró con Fred Pitts. (Foto: Shunk-Kender, Nueva York)

En 1971, Downey es invitado por James Harithas, director del Everson Museum of Art en Syracuse, Nueva York, a hacer una exposición individual. En esta instancia presenta una variación de la obra *Against Shadows* (Contra las sombras), titulada *Shadows Storage* (Almacenaje de sombras), con la colaboración de Fred Pitts. La diferencia sustancial con su versión anterior es que esta nueva máquina almacena la información de las sombras proyectadas, pudiendo reproducirlas después. Esto marca un primer antecedente del interés de Downey por registrar

y conservar el acontecimiento para luego ser reproducido. Este registro, junto al título, anuncia un cambio en la modalidad: sustituyendo el “flujo” de energía por el de “almacenamiento”. Es así que, a la manera de un vídeo rudimentario, Downey inicia sus primeras obras con productos visuales “envasados” para ser representados en otro espacio del original, en un tiempo determinado y las veces que sean necesarias.

Otra de estas esculturas interactivas, según describe Anne H. Hoy (1989), es *Invisible Communication* (Comunicación invisible) de 1967, la que fue exhibida en la galería Judson Church (centro conocido por presentar formas experimentales de arte, en ese entonces). Hoy la describe como un pasaje en donde el espectador transita entre dos construcciones geométricas, interceptando señales luminosas y, en consecuencia, activando magnetos. Estos activan otros dispositivos generadores de luces, cuyas emisiones llegan a otros sensores que, en respuesta a estos estímulos lumínicos, emiten una serie de sonidos. De acuerdo a esas descripciones, la obra, sin la presencia ni la participación del espectador, no solo es incompleta, sino que fundamentalmente no se desarrolla.

If you walked between two geometric constructions, you intercepted a light beam that activates magnets, making one construction rock and causing light to hit a third construction, which emitted sound. The minimalist forms were austere and handsome, but the sculpture was silent

and static and thus incomplete without your involvement (Hoy, A., 1989, s/p).¹⁴

De forma similar, *Invisible Energy* (Energía Invisible) (1968) muestra al espectador las energías invisibles que hay en el entorno de la vida diaria, disponiendo un par de *walkie-talkies* en distintas frecuencias, captando varios mensajes dentro del vecindario. El propósito de Downey parece radicar no tanto en presentar sus invenciones, sino en advertir sobre fenómenos ya existentes y que no percibimos que, sin embargo, son parte de un complejo y rico tramado de relaciones sociales y culturales. Por esa época, sus intereses estaban en hacer “esculturas audio-cinéticas operadas electrónicamente”, como señala Hoy sobre estas obras audio-cinéticas:

They cause people to play, they make people aware of the vast number different kinds of energy in the universe; they pose a problem for the collectors of art objects...; they imitate aspects of life; art is more concerned with thinking about what people experience than with producing objects; they make people aware of the lively relations between different kinds of things...; sometimes they produce a

¹⁴ “Si caminabas entre dos construcciones geométricas, interceptabas un rayo de luz que activa imanes, haciendo que una construcción se mueva y provocando que la luz golpee una tercera construcción que emitía sonido. Las formas minimalistas eran austeramente hermosas, pero la escultura era silenciosa y estática y, por lo tanto, estaba incompleta sin tu participación” (traducción del autor).

reversal of natural phenomena (Hoy, A., 1989, s/p.).¹⁵

Esto también se observa en una de las obras de la serie *Invisible Energy*, donde ondas sonoras activan un conjunto de magnetos, los cuales crean un movimiento en partes específicas de la obra, alcanzando la misma línea cinética de sus primeras incursiones bajo la influencia de esta corriente. Estas partes en movimiento, al poseer pequeños espejos, destellan cuadrados de luz móviles sobre los muros y el techo. *The White Box* (1969), obra realizada sin la colaboración de Fred Pitts, es una máquina que, emitiendo ruido con las palmas, activa un proyector de imagen polarizada sobre una pared. Además, una foto receptor activa una grabación de sonido. Mientras que otras fotocélulas influyen en el filtro polarizador, cambiando, en consecuencia, la frecuencia del sonido.

El vídeo: transmisión en vivo.

Considerando el trabajo realizado por Juan Downey en los Estados Unidos y hasta llegar a sus trabajos en vídeo, a todas luces, se aprecia que fue parte de las primeras manifestaciones del videoarte, y uno de los precursores de todo ese movimiento que se apropia del vídeo en la ciudad de Nueva York. Es así que, después del periodo en que el

¹⁵ “Hacen que la gente juegue, hacen que la gente sea consciente de la gran cantidad de diferentes tipos de energía en el universo; ellos suponen un problema para los coleccionistas de objetos de arte...; imitan aspectos de la vida; el arte se preocupa más por pensar en lo que experimenta la gente que por producir objetos; hacen que la gente tome conciencia de las vivas relaciones entre diferentes tipos de cosas...; a veces producen una reversión de los fenómenos naturales” (traducción del autor).

artista experimenta desde el uso de la tecnología y su aplicación en diferentes contextos y espacios artísticos, llega a la utilización del video como registro de la obra en el contexto de las *performances* y las acciones de arte. Esta fase de su carrera resalta la importancia de la documentación en la práctica del arte performático y en las acciones artísticas, que por su naturaleza son transitorias. Sobre el perfil de su proceso posterior y característica sobre el vídeo, Bonet (1998) señala:

A comienzos de los años setenta, Juan Downey se centró en el videoarte y la videoinstalación, de los que es uno de los precursores a escala mundial, y que compatibilizó con la práctica de la fotografía y el dibujo proyectual, en el fondo muy de arquitecto (Bonet, 1998, p. 9).

En el contexto de los *happenings* y y el arte de *performance*, Downey comenzó con obras que se movían más allá de los límites tradicionales de la pintura y la escultura. Sargent Wooster, en el catálogo de la muestra *Juan Downey: Instalaciones, dibujos y videos*, realizada en Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en el año 1995, señala que la primera vez que Downey utilizó una cámara de vídeo, fue para el *happening* de 1967, *Invisible Communication*, de la serie *Invisible Energy*. Las bailarinas que recibían señales sonoras (como aparece descrito en otros apartados de esta recopilación) eran captadas, transmitidas en directo por medio de un sistema de circuito cerrado de televisión y, finalmente, grabadas en cinta.

Fue entonces cuando Downey utilizó su primera cámara de vídeo, una cámara de vigilancia ciega (no tenía visor), en blanco y negro, que estaba conectada a una configuración de circuito cerrado, de manera que los bailarines pudieran verse a sí mismos. La presencia del público y su frecuente participación espontánea en la “danza” fue grabada también por la cámara, haciéndola parte de la obra. Es interesante observar aquí que la utilización de la cámara por Downey es esencialmente documental (Wooster, 1995, p. 29).

Se trata de un registro en torno a esta obra de carácter performático, cuya particularidad radica en una forma deliberada de alteración o pérdida de límites entre el sujeto y el objeto observado. Es esta pérdida de los límites entre el observador y lo observado desde donde Downey se basa para producir vídeo desde una inédita perspectiva antropológica. En consecuencia, en este trabajo de registro de una acción y movimiento del propio camarógrafo, Downey busca una forma nueva de documentar la acción, no solo aspira a la creación de un registro como testimonio objetivo de esta, sino que, además, cruza los límites “objetivos” del documental, instalando la permanente “presencia” del propio artista a través del manejo de la cámara.

Esta inquietud expansiva de las expresiones artísticas iba a contrapelo de otras tendencias del arte y la arquitectura contemporáneas a Downey. Es el caso del minimalismo y de la retórica formalista inspirada en el pensamiento

teorizado por Clement Greenberg, “que pretendían evacuar en cada campo del arte las influencias extrañas para reducirlos a sus materiales brutos” (Wooster, 1995, p. 27).

Tales tendencias modernistas eran consecuencia de una postura conservadora y una visión purista, criticando la expansión de la escultura e intentando reducir las especificidades y materialidades, a diferencia de la obra de artistas como Downey, que buscan cruzar sus prácticas para integrar el conocimiento en sus diferentes niveles, y la experiencia y el azar en la construcción de dichas obras.

En el conocido ensayo “Art and Objecthood”, aparecido en el número de verano de Artforum en 1967, Michael Fried se quejaba de estas nuevas tendencias, diciendo que la renuncia de la escultura a mantenerse como un objeto inerte, su inclinación por un indecoroso despliegue de teatralidad, estaba causando su destrucción como una forma de arte independiente. Lo que Fried consideró un defecto fue estimado por muchos otros como un desarrollo positivo, en la medida en que la austeridad del minimalismo desembocó en el embrollado y caótico postminimalismo (Wooster, 1995, p. 27).

La discusión entre las tendencias minimalistas y las prácticas artísticas expansivas de artistas como Juan Downey es un elemento central en el debate sobre la dirección y el propósito del arte moderno. Mientras que el minimalismo, tal como fue defendido por Clement Greenberg y ejemplificado en las obras que Michael Fried

criticó, buscaba purificar el arte al reducirlo a sus elementos esenciales, artistas como Downey estaban interesados en explorar cómo el arte podría cruzar las fronteras entre diversas disciplinas y formas de experiencia, basado en una visión más interactiva y procesal del arte y la tecnología, con la participación del espectador y su contexto cultural.

Como ha hecho notar Jack Burnham, subyacía en este cambio una nueva confianza de los artistas en las ciencias biológicas y ciencias de la información, las cuales concebían la humanidad y el medio ambiente como partes de un sistema entrelazado (Wooster, 1995, p. 29).

Desde esa posición positiva respecto del arte y la tecnología, la relación del hombre con las ciencias y los nuevos objetos técnicos, no era considerada una relación alienante con la naturaleza, sino todo lo contrario: una relación donde el objeto técnico facilitaba nuestra incorporación a más naturaleza. Eso significó, también, que los artistas pasaran a tener una inquietud en asuntos relativos a la ecología y el medioambiente como un sistema integral.

Downey fue parte de ese entusiasmo ecologista, y puede verse en obras como *Life Cycle* (Ciclo de vida) (1971) **[Figura 4]**, instalación en donde dispuso un circuito cerrado de televisión registrando, bajo la luz de infrarrojos y ultravioletas un proceso que representa un ciclo virtuoso entre la interacción del abono, flores, agua, aire, las abejas se adaptarían y darían como resultado la miel.



Figura 4
Life Cycle (Ciclo de vida). Luz eléctrica + agua + tierra + flores + abejas = miel, vídeoinstalación, 1971. Dibujo sobre cartón.

En 1968, se unió a Douglas Davis, Ed McGowin y otros artistas marginales a la escena artística oficial de Nueva York para formar el New Group, artistas que retoman el happening del Dada y de Fluxus. Bajo esos mismos objetivos de confrontar diferentes planos de realidades y estrategias de representación de esta por medios electrónicos, y concibiendo la ciudad como un sistema de fuerzas de distinta índole, es que produce su compleja audio-instalación *Electronic Urban Environment*, en Washington D.C. en 1969. Esta consiste en la disposición de siete dispositivos de medición de diferente tipo (contadores Geiger, para la radiación; una fotocélula para variaciones lumínicas; un micrófono, etcétera) en siete instituciones culturales de la ciudad. Cada una de las señales registradas pasaron por un oscilador, que las convirtió en tonos electrónicos. La altura de cada tono era acorde a la intensidad de cada señal, en una escala desde

lo más alto a lo más bajo. Así, las siete “voces” de estas instituciones se unen en una suerte de concierto electrónico de la ciudad.

En obras interactivas como *Invisible Energy Dictates a Dance Concert* (1969-1970) (La energía invisible dicta un concierto de danza), *Three Way Communication by Light* (1972) (Comunicación lumínica en tres direcciones) o *Plato Now* (1972) (Platón ahora) es donde Downey incorpora de forma más frecuente el uso del vídeo. En estas obras, el uso del vídeo consistía en la transmisión y proyección de imágenes en vivo, por medio de sistemas de circuito cerrado de televisión. El uso del vídeo en la performance se suma como un dispositivo de acción para su percepción simultánea, revisión y manipulación complementarias a la presencia del cuerpo, por lo que hay que referirse a estas prácticas como vídeo-performance. *Invisible Energy Dictates a Dance Concert* (1969-1970) funciona bajo el mismo principio de *With Energy Beyond These Walls* (1969).

Los datos de los detectores de distinta índole, repartidos en diferentes puntos de la ciudad, terminan produciendo una pieza musical de cinco voces, gracias a una serie de osciladores electrónicos. Esa música es la que luego motiva el movimiento de las bailarinas. Una cámara de vídeo, en sistema de circuito cerrado, graba y transmite el baile a un monitor (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 52).

En el caso de la obra *Three Way Communication by Light* (Comunicación lumínica en tres direcciones) de 1972

[Figura 5 y 6], el circuito cerrado de televisión cumple una función más esencial, en donde tres vídeo-*performances* se comunicaban de entre ellos, a través de las cámaras y los monitores. Todos esos diálogos fueron grabados en vídeo y editados en versión monocanal. La versión monocanal devino una obra aparte titulada *Bill & Laura* (1973).



Figura 5
Three Way Communication By Light (Comunicación lumínica en tres direcciones), vista de la vídeo-*performance*. Central University Michigan, 1972

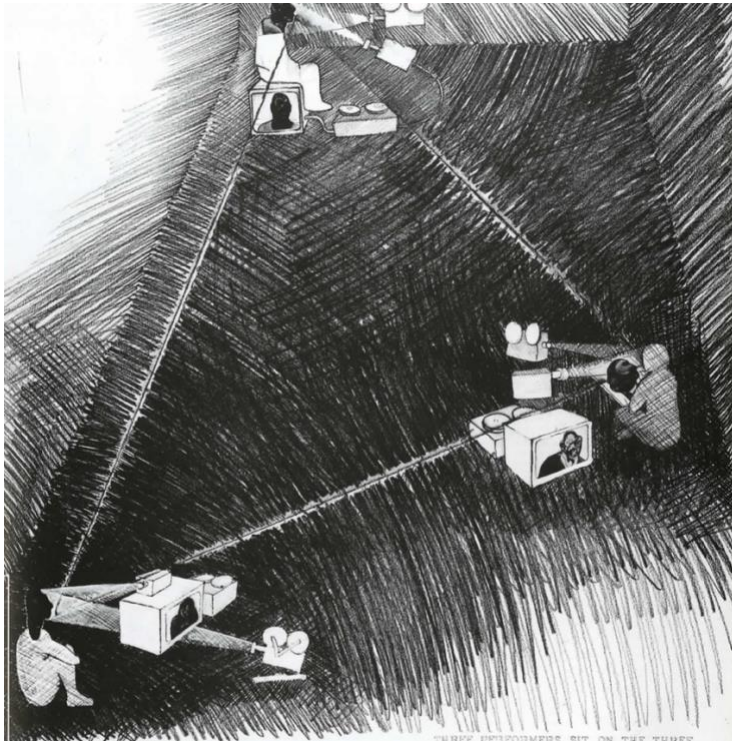


Figura 6
Three Way Communication By Light (Comunicación lumínica en tres direcciones), Grafito sobre cartón 51x56. 1972

En 1973, Downey expuso como artista invitado en el Everson Museum of Art la vídeo-*performance* *Plato Now* [Figura 7 y 8]. La obra se creó el mismo día de su inauguración, cuando coincidía con las exhibiciones de trabajos en vídeo del artista en Museo. Esta vídeo-*performance* consistió en la ubicación en el suelo de nueve sujetos (*performers*) sentados, dando la espalda al público. Downey colocó a cada uno dos audífonos y electrodos detectores de ondas cerebrales. Las señales que emitían dichos dispositivos eran transmitidas a través de esos electrodos, activando una cinta magnética de grabación de audio del diálogo de Platón sobre la alegoría de la caverna. En ese mismo sentido, las sombras de los espectadores, en la medida que recorrían la sala, eran proyectadas sobre el muro en que observaban a los *performers*, quienes, al mismo tiempo, miraban estas siluetas. Sus rostros son

reproducidos por medio de un circuito cerrado en monitores, dispuestos a espaldas de los *performes*, dirigiendo las pantallas hacia los espectadores.



Figura 7

Vista de la video-performance *Plato Now* (*Platón ahora*) en el Everson Museum of Art, Syracuse, 1973.

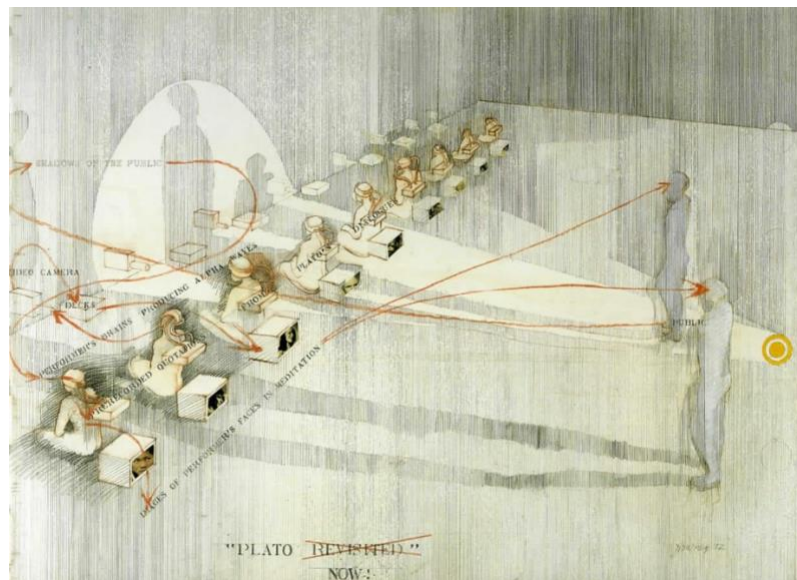


Figura 8

Plato Now (*Platón ahora*) Collage, acrílico y lápiz sobre cartón, 1972

En esta versión electrónica de la alegoría de la caverna, Downey provoca el “efecto” de separación entre el mundo sensible de los sentidos y el mundo de las ideas de Platón, separando los planos de acción de los actores (*performers*) respecto a los espectadores. Se trató de activar los planos de la comunicación, la percepción y la conciencia tanto de los nueve sujetos sentados de espaldas al público que mientras meditan, aislados del sonido ambiental a través de audífonos escuchando fragmentos del diálogo de la caverna de Platón, activan un público que observa sus propias sombras reflejadas en el muro, al mismo tiempo los televisores en el suelo con los rostros de quienes se encuentran meditando en un circuito cerrado de televisión. En la *performance* participaron Bill Viola, David Ross, Richard Simmons, Chris Harithas, Emmett Murria, Marilyns Downey, Juanfi y Rene Lamadrid. Luego de su registro, se llevó a una versión monocanal, edición que incorporó imágenes de *Three Way Communication by Light*.

Por otra parte, Marta Minujin y Richard Squires, residentes en Washington D.C., en 1973 realizaron junto a Downey una exposición-ambiente en la galería Harold Rivkin en dicha ciudad *Soft Gallery. 200 Mattresses* (Galería blanda. 200 colchones) **[Figura 9]**, del 5 al 27 de abril de ese mismo año “Ésta consistió en una instalación de doscientos colchones en el suelo, paredes y cielorraso de la galería, en donde se realizaron diversas actividades y exhibiciones. Ahí, Downey decidió instalar varios monitores, presentando diversos videos” (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p.70).



Figura 9
Soft Gallery. 200 Mattresses (Galería blanda. 200 colchones)
 Videoinstalación, Galería Harold Rivkin, Washington D.C. Nueva York, 20-21 abril 1973.

Ese mismo, año Downey hizo otra *vídeo-performance*: *Ternary Transfigurat* [Figura 10] para la exposición colectiva *About 405 East 13th Street*, en la casa-estudio de Jean Dupuy ¹⁶.

Downey proyectó un ciclo continuo de película super 8 con imágenes del cuerpo desnudo de su esposa, Marilyns Belt de Downey, sobre el cuerpo (vestido de blanco) de su hijastra, Titi Da Great (nombre artístico que la niña se puso a sí misma). El cuerpo de Titi –vestida y pintada de blanco- sobre una de las paredes del estudio servía de pantalla a la

¹⁶ Dupuy produjo tres exposiciones en su casa-estudio, entre 1973 y 1975. De la obra de Downey, solo queda documentación de su participación en la primera de ellas, en donde también participaron Charles Atlas, Shigeiko Kubota, Gordon Matta-Clark, Antoni Miralda, Charlotte Moorman, Antoni Muntadas, Nam June Paik, Larry Rivers y Richard Squires, entre otros.

película. Las imágenes de la madre proyectadas sobre el cuerpo eran recogidas por una cámara de vídeo de circuito cerrado, y visionadas a través de un monitor. (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p.71).



Figura 10

Ternary Transfigurat (Transfigurat ternario) Vídeo-performance.
Casa-estudio de Jean Dupuy, Nueva York, 4-14 mayo 1973

Casi como en anteriores trabajos de registro, la obra se editó en versión monocanal, bajo el título *Ternary Transfigurat*, confirmando la tendencia de conservar la acción y, en consecuencia, la construcción (edición) del acontecimiento. Dicho “montaje” de planos de acción en forma paralela o superpuestas, manifiestan el claro interés de Downey de intentar construir un relato, producto de diferentes procedencias, soportes y sentidos, ya que Downey formaba parte de un momento donde el arte tomaba formas híbridas (característica que perdura hasta hoy), donde se pensaba en la posibilidad de que el arte podía abrirse a nuevas formas y democratizarse con las nuevas tecnologías. No solo para mostrar nuevos registros

del cosmos, sino para producir obras interactivas, en que el espectador pasara de espectador a tener un rol más activo y, en consecuencia, pudiera devenir un elemento esencial para la existencia de la obra, al punto de influir en su forma.

La transmisión de información en tiempo real resultó ser un contexto óptimo para los objetivos de los artistas de ese momento. Ello permitió la directa relación entre sujeto (espectador) y el objeto (resultado) en procesos simultáneos, como un modelo de inmediatez imperante, signo de la comunicación y democratización de la información, siendo el paradigma originalmente anhelado con la aparición de la televisión, como tecnología capaz de entregar información en vivo, amplitud de la radio hacia la imagen hacia toda una sociedad.

El video portátil: la tevé comunitaria

Queda claro que, a partir de la obra de Juan Downey, partícipe desde sus inicios a nivel mundial, es posible recorrer y conocer el periodo de transición tecnológica e interactiva desde la cual se pasa a la utilización el vídeo como medio de expresión artística. A fines de la década de los sesenta, se produce en Estados Unidos un renovado impulso en el uso del vídeo, en el contexto del arte y el activismo político, debido, en buena parte, a la comercialización de los primeros equipos de vídeo grabación portátiles, fabricados por Sony Corporation en 1968, especialmente el DV-2400 Portapack Sony, media pulgada, carrete a carrete. Las facilidades técnicas de estos equipos (mínima necesidad de edición, sincronía entre imagen y audio, visionado instantáneo de lo grabado,

a diferencia del filme, entre otras características) hizo que pasaran a ser uno de los instrumentos de registro y transmisión a distancia más utilizados por los artistas.

Por consiguiente, el vídeo pasó a ser el instrumento tecnológico preferido de los artistas de finales de los sesenta, principalmente por su gran capacidad de registro de la realidad, su posibilidad de análisis de esta y permitir, por consiguiente, un empleo crítico de este, en virtud del uso de esta tecnología en los mecanismos de poder y control de la sociedad a través de la televisión. En un contexto en que la televisión ya había entrado en la gran mayoría de los hogares y su poder de persuasión, manipulación y control de la información, en consecuencia, de la realidad. A través de la imagen y el sonido, la televisión se convertiría en la ventana desde donde se mira el mundo, adquiriendo nuevos hábitos, valores y necesidades en función de una sociedad de consumo.

Joaquím Dols (1980), destaca el valor que adquirió el vídeo portátil en ese entonces, sirviendo principalmente a la formación de un lazo de integración de los diferentes individuos en la sociedad, con el propósito de crear una nueva forma de compartir y, en consecuencia, de un nuevo modelo de crear un nuevo concepto de comunidad, de sociedad y sus correspondientes cambios políticos. En este sentido político del arte, el uso del vídeo permitía contrarrestar el discurso oficial, destinado a desacreditar la rebelión y las protestas ciudadanas como acciones destructivas, para poner en relieve las capas culturales ocultas y silenciosas de del sujeto común, desmantelando la instrumentalización de los mensajes instalados en la televisión, el principal medio de comunicación y manejo de la información hasta el día de hoy.

En ese entonces, Nueva York era el centro más importante de los grupos *underground* de vídeo (Videofeex, People's Video Theater, Global Village, Raindance Corporation, entre otros), los cuales se orientaron en dos direcciones divergentes: Guerrilla Televisión y Community Video. Mientras que unos se organizaron como productoras, con el fin de generar los vínculos para la creación de obras en la televisión, los otros mantenían una postura crítica a través del video, en grupos minoritarios situados en el límite del establishment, propiciando la creación de emisoras propias de televisión de alcance local en determinadas comunidades. Asimismo, Downey, entre finales de los años sesenta e inicios de los setenta, mantuvo una cercana relación con grupos de artistas activistas, por medio de algunas presentaciones en vídeo de sus *performances* como *Invisible Energy Dictates a Dance Concert* (1969), o *Three Way Communication by Light* (1972), colaborando además en la revista *Radical Software*, destinada a la divulgación del vídeo *underground*, editada por Beryl Korot y Phyllips Gershuny.

Por otra parte, Juan Downey, Frank Gillette, Beryl Korot, Andy Mann e Ira Schneider, formaban parte de los miembros de Electronic Art Intrmix Inc. (E.A.I.), creada por Howard Wise en 1971, cuyo propósito era el apoyo a los artistas en sus producciones de vídeo, por medio de la gestión, producción y búsqueda de financiamiento, con el objetivo otorgar a los artistas independencia de la televisión comercial. Así fue como Electronic Art Intrmix contribuyó a la difusión del vídeo y de los sistemas independientes de televisión por cable en sus primeros años, a través de la colaboración de Perception, formado por Steina y Woody Vasulka en 1971. En consecuencia, este espacio logró

promover tanta actividad en torno al videoarte que derivó en la realización de *The Annual Avant Garde Festival* (Festival anual de vanguardia), el cual constituyó un espacio fundamental para el desarrollo del videoarte en Nueva York. Juan Downey participó en su novena edición con *Three Way Communication by Light*, en el Alexander Hamilton Hudson River Boat, donde se lograron exhibir alrededor de quince videoinstalaciones.

En esta década de los 1970, en plena guerra fría, son grandes “los esfuerzos que desarrollan las TV para que el vídeo no llegue a perfilarse del todo como un planteamiento televisivo/televisable autónomo, son profundos y bastante eficaces: fomentan tácitamente su adscripción al ámbito artístico de los movimientos de vanguardia” (Dols, 1980, p. 84). Consecuencia de esto se desarrolla una política de la integración del vídeo “en circuitos tradicionales, el vídeo-art pasa a ser un *ismo*, un lugar concedido para la legitimación artística” (Bonet, 1980, p. 106) en galerías, museos, instituciones de educación superior y en las principales bienales.¹⁷ Es así como las instituciones que en un principio

¹⁷ Coincidente con esta política, por parte de los canales de televisión, durante esta primera mitad de la década de los años setenta, en los Estados Unidos se originan numerosos espacios especialmente destinados para la práctica y difusión del vídeo con fines artísticos: El departamento de vídeo en el *Museum of Art, en Syracuse*, cerca de Nueva York (1971). El *Electronic Arts Intermix* de Nueva York como un centro distribuidor de vídeo-arte (1972). La *Videorecord Corporation* destinada a la creación de librerías de cintas de vídeo. Nuevos laboratorios de vídeo-arte, en la WNET-TV, financiados con fondos de la *Rockefeller Foundation* y del *New York State Council for the Arts* (1972). En Europa acontece el mismo interés por el vídeo en certámenes y encuentros de arte, se valida la práctica del vídeo como parte de las nuevas expresiones del arte contemporáneo: G. Schum presenta cintas de vídeo-arte, en la *Bienal*

se dedicaron a la distribución del vídeo terminaron por absorber los roles que inicialmente tuvieron los artistas, por una parte, y los “trabajadores del vídeo” o activistas, por otra. En consecuencia, se abandonaron las posturas radicales. acercándose a los *mass-media* bajo una actitud más pragmática, formando, adicionalmente, canales autosustentables de vídeo, independientes de los circuitos galerístico y certámenes vanguardistas. En esta misma época, se consolida un nuevo mercado de arte contemporáneo, interesado en prácticas no tradicionales como el *land art*, el *body art*, el *happening*, etc. Producto de esto, los autores de vídeo pueden disponer de mejoras tecnológicas y reconocimiento en circuitos especializados.

Trans-Américas y los paradigmas de Occidente

Desde entonces, Downey no deja de valerse del vídeo para sus obras, aunque continúa produciendo dibujos y grabados. La idea de enfatizar la relatividad de la

de Venecia y en la *Documenta de Kassel (1972)*¹⁷. En Francia el *Centre National pour l'Animation Audiovisuelle* (CNAAV) es creado por el *Ministère des Affaires Culturelles* con el objetivo de promocionar el uso del vídeo (1972). En Florencia se crea el *Art/Tapes/22*. En Buenos Aires el *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC) organiza varios encuentros internacionales sobre vídeo (1975). En la *Feria Internacional de Arte* de Basilea se muestran cuantiosas cintas de vídeo-arte, logrando este medio un papel preponderante (1975). Con similares características el vídeo se presenta en la *Biennale de Arte* de París en el año (1975). Todo esto indica el especial interés de parte de instituciones culturales y políticas por ofrecer un espacio “apropiado” para el vídeo-arte, como se manifiesta en términos explícitos durante la Conferencia de la *American Association of Museums* (AAM), celebrada en la ciudad de Los Ángeles, donde se presta una especial atención a crear y fortalecer las relaciones del museo con el vídeo (1975). (Dols, 1980, p. 87-90)

percepción por parte del artista se mantuvo aun en su serie iniciada en 1980, titulada *The Thinking Eye*. Entre tanto, durante los setenta, si bien también persistió con el vídeo como medio, sus problemáticas devinieron más políticas y el vídeo sirvió como vehículo para documentar e, incluso, para criticar el género del documental en su vertiente más convencional. Downey proponiendo una retórica más cercana al espacio místico del chamán, como sujeto capaz de transformar su propia su mirada. Lo interpreta como si se tratara de un material maleable, como el mismo Downey señala:

Proponemos una estética que manipule la sociedad misma como si fuese una cosa tridimensional. No es el poder político lo que queremos obtener por medio del arte. No pretendemos expresar un conjunto de ideas políticas por medio del arte. La experiencia estética debido a que no consiste sino en gozar de lo impensable, manipula a veces los sistemas sociales como si fuesen un material escultórico (Wooster, 1995, p. 34).

Resulta interesante cómo este proceso de transformación como sujeto social lo desplazó con extraordinaria flexibilidad en la tecnología del Portapack. Por una parte en los ejes centrales de su obra videográfica donde está presente su inquietud por la arquitectura prehispánica (en su serie *Vídeo Trans Americas*) y en los rasgos comunes entre las diversas culturas indígenas del continente americano en esa búsqueda mística de recuperación de sus ancestros; y por otra parte, desde la contingencia política de su lugar de origen, a través de una voluntad de

denuncia, visible, especialmente, en sus obras alusivas a la dictadura chilena, entre los setenta y los ochenta.

Es así como puede apreciarse en su serie de vídeos *Trans-Américas*, comenzó a valerse de la tecnología del Portapack, y a explotar las ventajas de movilidad e instantaneidad de la grabación en vídeo para su uso como registro y documentación, y no solo de su uso en circuito cerrado para las vídeo instalaciones.

En 1973, el vídeo se ha convertido en el medio de expresión preferido por Downey. Su potencial de retroalimentación y reflectividad –el vídeo como espejo en el que el artista se refleja a la vez que se proyecta en la sociedad- es idóneo no solo para expresar las ideas acerca del espacio y el tiempo que estaba investigando, sino también para dar forma a lo que será el proyecto más ambicioso de cuantos hubiera realizado hasta entonces: sus series de *Video Trans Americas* (V.T.A.) y su continuación en el trabajo realizado con la comunidad Yanomami de Venezuela [...] La idea inicial de este proyecto, desarrollado entre 1971 y 1979, surge en Nueva York como consecuencia de un “choque cultural” que le conduce a la búsqueda de sus raíces, tras casi diez años viviendo y trabajando en España, Francia y E.E.U.U (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, pp. 94-95).

La intención original de *TransAmérica* consistió en el registro en vídeo toda una gran expedición desde el extremo norte al sur del continente americano, que se iniciaba en la ciudad de Toronto, atravesando el continente hasta llegar el extremo sur en Tierra del Fuego, para luego reunir ese material audiovisual en una única obra en vídeo.

El programa de trabajo incluía la grabación de diferentes comunidades y la posterior proyección de los resultados en estas mismas comunidades, así como en otros contextos dentro del continente. Finalmente se editaría en una única obra que mostraría las interacciones de tiempo, espacio y contexto, destinada principalmente a la audiencia de Estados Unidos (Enguita, N. y Guardiola, 1998 J., p. 95).

En sus escritos, Downey expresa al respecto:

Las implicaciones estéticas buscan un intercambio cultural entre los habitantes actuales de América. Las imágenes versan sobre mitologías, acercando lo aborígen a lo ultra civilizado, de la misma manera que el presente se muestra próximo a las culturas indígenas del pasado (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 95).

Downey realizó este trabajo bajo una modalidad inspirada en el documental. No obstante, al igual que muchos de sus contemporáneos videastas, Downey apuntó su mirada,

justamente, a aquello no advertido o no tomado en cuenta, apartándose del formato y la mirada predecible del documental televisivo. He aquí una forma que el autor ya ha experimentado en otros trabajos de videoinstalación, donde explora con la pérdida de los límites entre sujeto observador y sujeto observado y, en cierto sentido, borra los límites convencionales de la representación, la que tiene por objetivo la observación de la realidad externa, intentando ubicar al sujeto observante (autor) como una suerte de explorador de la imagen, sus convenciones y subjetividades propias del autor. Sobre la relación de Downey con el documental y su forma narrativa, John Hanhardt, en referencia al vídeo *Information Withheld* de la serie *The Thinking Eye*, señala:

A lo largo del proceso, Downey re-inventa el documental, deconstruyendo su intento a través de una cámara y de un punto de vista constantemente desestabilizador. Se trata de una reelaboración lúdica del género documental lineal como argumento para toda una narrativa de significado social. La reconstrucción downeyana del documental televisivo lleva a cabo un replay de su contenido y estructura lineal, hacia delante y hacia atrás, revirtiendo el juego de Downey, el artista, como un buscador de la verdad. El papel que juega Downey como autoridad tradicional del documental, como un narrador que, a la manera de un dios, es conocedor de todo lo que vemos en la pantalla de la televisión, se transforma aquí en el de un lúdico prestidigitador de metáforas e

íconos históricos. Downey ejerce un juego video-cósmico y semiótico de “catch”, al tiempo que las palabras y los significantes explotan y vuelan lúdicamente a través de la pantalla y dentro de los mundos reales de Egipto y Nueva York (Hanhardt, 1995 pp. 11-14).

Esta travesía de sentidos y cruces, que le permite a Downey traspasar los límites de las convenciones y crear, manifiesta su interés en la concepción alucinatoria que el artista mantiene con su(s) tiempo(s), que transitan en una especie de impredecible “turbulencia y combustión psíquica”, como diría Wooster (1995, p. 39) citando a Halifax, en la exposición de Juan Downey realizada en Chile en el Museo Nacional de Bellas Artes (1995).

El acercamiento a las comunidades de vídeo de artistas en Nueva York y la potencialidad social de este medio frente a la televisión le indujeron a crear una red de comunicación horizontal entre las diferentes culturas del continente americano, frente a la red de control vertical de la televisión. VIDEO TRANS AMERICAS (V.T.A.) supone a su vez una profundización en el compromiso social y político que ya se había manifestado en varios proyectos anteriores del artista en los que se aproximó a la planificación urbana, la ecología o a temas más abiertamente relacionados con la política como el trato injusto a algunos grupos de

población minoritarios (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 95).

Sobre los vídeos de corte documental, acerca de pueblos aborígenes, Carlos Aldunate hace reflexiones sobre la aproximación antropológica que Downey establece con la otredad, proporcionando una mirada de orden más inconsciente, que resulta de utilidad para entender la diferencia entre el estudio etnográfico, amparado en el aspecto cognitivo y, por otro lado, lo testimonial desde la propia subjetividad del autor, asunto que Downey aborda explícitamente en sus documentales de *Trans-Américas*:

Es aquí donde se deben trazar los límites entre los vídeos etnográficos o antropológicos y la obra artística de Downey en el campo de los indígenas americanos. La etnografía pretende una descripción objetiva de los pueblos, que puede servir de base para posteriores estudios comparativos. Desde hace mucho tiempo sabemos que esto no es más que una presuntuosa utopía, pues la observación y, más aún, la descripción pasa por los cedazos de los códigos visuales, cognitivos, por la percepción y el lenguaje del autor y del observador, que sumergen sus resultados en medio de una inquietante relatividad, y escapan a la antes añorada y segura "verdad científica", sobre la cual se construía el conocimiento occidental.

Al contrario, Downey explora las diferencias del Otro para encontrar en

ellas, como en un espejo, las oportunidades de sí mismo y esto es lo que da a su obra un carácter artístico, testimonial y, a la vez, profundamente humano. Es por ello que sus videos son una exploración de su inconsciente y se convierten en productos de validez universal, produciendo siempre una interacción con el espectador, que se siente tomando parte de cada escena (Aldunate, 1995, pp. 19-29).

De esta manera, Downey superpone, cruza y mezcla todo tipo de referencias provenientes de las artes tradicionales, electrónicas y símbolos, y en su reencuentro los transforma, desapareciendo él para transformarse en (nos)otros. Es decir, en este desplazamiento de roles, el artista pasa a convertirse en un medio (médium) catalizador de las reflexiones de la sociedad, de travesías espirituales, lecturas deconstructivistas y obsesiones sociales.

En esa misma época, Downey expresó su intención por volver la mirada a sus orígenes latinoamericanos. Pese a su éxito en Estados Unidos, no se sentía del todo parte de ese mundo y experimentaba cierto desencanto con la cultura occidental, que lo hacía sentir extraño en ella. Así lo señaló en 1976, en el contexto del proyecto Trans-Américas:

Luego de pasar diez años en España, Francia y Estados Unidos, me di cuenta de que nunca me adaptaría al mundo desarrollado, y desde un punto de vista inverso, que mi propio tercer mundo nunca

será un mercado para mis trabajos culturales y estéticos. Un shock cultural perpetuo fue fácil de manejar en un principio; pero la edad solo aumentó el abismo y la saudade hacia un país que ya no existe más (Wooster, 1995, p 32)

Ese fue el espíritu que lo motivó a la realización de su serie *Trans-Américas*. En palabras de Wooster, “fue entonces que utilizó por primera vez el vídeo como medio artístico principal” (1995, p. 32).

La pregunta sobre la construcción de la realidad desde el vídeo, o sobre el propio vídeo y su flexibilidad como soporte de la configuración permanente de realidades, cercanas o distantes, objetivas e imaginadas, todo esto para Downey se transforma una posibilidad de reflexionar poéticamente en un concierto de convenciones y sincretismos culturales permanentes, desde la imagen cubierta de signos y desnuda de propósitos.

En consecuencia, para él y otros artistas, las características tecnológicas del vídeo le permiten aproximarse a este propósito, lo que significó acceder a una nueva dimensión de posibilidades estéticas y sociales.

El temprano uso artístico del vídeo fue generalmente concebido por éstos como un acto político. Al acceder a las herramientas de la cultura de masas y utilizarlas para nuevos fines, muchos videístas comenzaron a mostrar comunidades y tipos de personas que no estaban representados en la difusión televisiva, liberando a los oprimidos que no

podían ver su realidad o sus rostros en el espejo del televisor (Wooster, 1995, p. 34).

Es así como Downey parte para Sudamérica, desarrolla un trabajo de registro de pueblos, culturas y arquitecturas hasta entonces escasamente tomadas en cuenta por el medio televisivo. Poniendo el ojo en aquello omitido por la doctrina de Occidente. Esa era la motivación de Downey en esta serie.

Tales videos eran, al mismo tiempo, encuentros con monumentos como las pirámides mayas, que suelen ser omitidas de la historia del arte occidental, e interludios más personales en los cuales resonaba el eco del slogan del movimiento de mujeres “lo personal es político” (Wooster, 1995, p. 34).

Dada su formación de arquitecto y su interés en las culturas indígenas, Downey quedó fascinado con el *shabono*, construcción comunitaria circular de madera y paja, que no era fija ni constante, sino en permanente armado y reparación. Más allá de las inquietudes ecologistas de Downey (en donde el *shabono* significaba una armonía entre la cultura y la naturaleza), este tipo de construcción lo fascinó de forma tal, que lo llevó a realizar un vídeo editado con material filmado de los yanomamis: *The Abandoned Shabono* (1979).

Trans-Américas fue el primer gran proyecto de cruzar el continente (desde Toronto a Tierra del Fuego), cuyo viaje partió en 1973. Habiendo partido en Nueva York, y pasando por distintas ciudades, el 11 de septiembre de ese año,

estando en Tikal, se sabe del golpe militar en Chile y de la muerte de Salvador Allende. El viaje se interrumpe y vuelven a Nueva York. Los artistas que lo acompañaron fueron Ira Schneider, Frank Gillette y Mary Lucier, entre otros.

La serie de videos de corte documental de *Trans-Américas* se realizan entre 1973 y 1975. Comienza a valerse sistemáticamente del portapack, para la grabación magnetoscópica de imágenes en vídeo. Por lo tanto, a diferencia del período anterior, la grabación del vídeo deja de ser registro de una obra con fines de conservación de un acontecimiento, y pasa a ser el registro, el material y el motivo central para la creación de una obra desde la necesidad de recuperar su cultura, refiriéndose a sus ancestros indígenas, probablemente de su lado materno.

La serie *Trans-Américas* cuenta con más de treinta títulos en video y más de una docena de dibujos y esquemas. La primera serie de Video Trans-Américas (VTA) consistió en tres viajes, de los cuales el último se desarrolló en Chile bajo el régimen militar. Por ese periodo, Downey relaciona directamente la tradición occidental al imperialismo militar en general y en lo particular del caso de Chile. La gran cantidad de material recopilado, producto de todas esas vivencias registradas entre 1973 y 1975, fue posteriormente utilizado para distintas videoinstalaciones y vídeo-*performances*, entre 1973 y 1979.

Uno de los títulos de esta serie, *Moving* (1974), fue un viaje por distintos puntos de Sudamérica, acompañado de su colega videasta Frank Gillette y el crítico de arte Willoughby Sharp. El objetivo consistía en apartarse de paradigmas judeocristianos, en cuanto a mitos, noción de sociedad y arquitectura, y explorar las formas sociales nativas de la

zona en su propio contexto. Es en esa misma meta donde subyace el eje de todos los demás vídeos de esta misma serie.

El vídeo *Guahibos* (1976), registro de nativos del Orinoco Medio, presenta la vida tanto política como económica “al borde de la civilización”, según la define A. H. Hoy. Asimismo, respondía a la expectativa de Downey de hallar una suerte de lo “genuinamente primitivo”, asunto ciertamente abordado desde una postura pro-indigenista de culturas originarias, muy próximas a formas “genuinas” de vida. Pero la mirada de Downey no es ingenua, ni niega la decadencia e inminente desaparición de ese estado arcaico de las cosas. Al final de la cinta figura una danza ritual, un mundo originario, mundo mítico, donde todo tenía sentido, una suerte de génesis o paraíso, en la que muchos guahibos visten jeans.

Posteriormente realizó la serie de videos *Yanomami Healing I y II*, en 1977 **[Figura 11]**, donde vivió ocho meses entre los yanomamis del Alto Orinoco, al sur de Venezuela. A continuación, y dentro de una forma más convencional, *The Abandoned Shabono* (1978), presenta el refugio de Shabono, acompañado del antropólogo francés Jacques Lizot, quien vivió ocho años con los yanomamis. En un diálogo entre el autor y el especialista, se llega a ideas apocalípticas respecto al futuro de los nativos y su “integración” al occidente y, consecuentemente, su desaparición como cultura.



Figura 11
Yanomami Healing One (Curación yanomami uno) 1977. Vídeo, 51:27, b/n, sonido.

Dentro de esta misma serie, Downey llega a un ápice de complejidad en *The Laughing Alligátor*, de 1979 [Figura 12], el famoso documental donde Downey, estando en pleno trabajo de registro y exposición, facilita su cámara de video a los nativos Yanomami. La diferencia con el resto de los documentales está, esencialmente, en el cambio de rol que el autor adopta respecto de los nativos y del uso de la cámara. Los límites entre tecnología y civilización occidental se cruzan, adoptando la cámara una “mirada” ciertamente distinta, a ojos del propio espectador, que ya “sabe” de dónde proviene el interés por la imagen. De modo que, lo etnográfico deja de ser un objetivo para transformarnos nosotros en nuestra propia definición de lo real. Ya no cabe clasificar lo ficcional del documental, así como las diferencias entre documental y estudio etnográfico, u obra de ficción. ¿cómo saberlo si ya estamos siendo vistos por el otro?



Figura 12

The Laughing Alligator (1979), (*El Caimán con la risa de fuego*)
Video, 27:00, color, sonido.

Esta pérdida del autor para “ser visto por el otro” ya estuvo presente la primera vez que Downey empleó una cámara de vídeo, en el año 1967 para el *happening Invisible Communication*, de la serie *Invisible Energy*, donde el artista utiliza la cámara desde un propósito de documental y, al mismo tiempo, desde una ambigüedad existente entre el terreno documental y un resultado de imagen artística en la cual los códigos son subvertidos. Downey se identifica con una suerte de héroe mítico, relatando su video como si fuese una historia épica.

Ahora bien, el video en las manos de Downey ¿es registro artístico o un documental antropológico? Partamos de la base que el particular enfoque del documental en la obra de Downey tiene una original postura antropológica. Su objetivo es la captura de la diversidad humana bajo una óptica alejada de la explicación metódica y descriptiva de

una sociedad en particular, modelo proveniente de las ciencias sociales, que tiene como horizonte alcanzar la explicación de esa realidad cultural, desde la perspectiva occidental. Su rol, ciertamente, abarca el campo documental, pero la diferencia que marca este artista es que no tiene preferencias de tipo etnográfico; es decir, en lugar de alejarse de la realidad como “observador” que busca explicaciones, se involucra con esta o, también se podría decir, se mediatiza en la realidad, para mostrarnos unos signos, sin códigos aparentes, donde el sentido del mensaje se manifiesta en lo escurridizo de sus significados.

Downey no tiene la urgencia del “conocimiento” ni la rigidez de técnicas aprendidas en los laboratorios universitarios. Es elástico, abarca mucho, no hay restricción prefijada. Él ve cosas que el etnógrafo se prohíbe, como verse a sí mismo, como justificarse o mirar en lo que ya se sabe, pero que tal vez ha dejado de existir. Sus “razones” están más acá de la “lógica”, y de las “lógicas”. ¿Y para qué? No quiere ver estudiar a los otros, busca más bien convivir con los otros, actuar estrechamente entre ellos, dentro de lo posible (Mege, 1987, p. 75).

Downey conoce y practica las técnicas de la filmación que estudia en la Escuela de Arte y Diseño Pratt Institut de Nueva York. Más allá de los beneficios de costos del vídeo, ¿qué otros motivos tienen este artista para reemplazar la excelente calidad del film por la baja resolución del vídeo?

Esto revela la importancia del registro directo del vídeo, en tanto se convierte en experiencia directa al poder ver lo hecho. Y, por otra parte, la simplificación del equipo de vídeo, cámara y magnetoscopio con sistema simultáneo de audio e imagen, en comparación con el aparataje del film-sonido. Por esta razón, a diferencia de la simplicidad del vídeo, el empleo de una cámara de cine de 16 mm, con su aparato de audio independiente y el equipo de operadores necesario para su uso, no permitiría el trabajo de campo que Downey utiliza. Su metodología de trabajo consistía en conocer y recopilar códigos, para luego hacer uso de la cámara -sin cinta-, a través de un trabajo de monitoreo, entregando las bases para una participación en la estructura narrativa sin roles preconcebidos. Con lo cual permite facilitar la participación en diferentes tiempos, permitiendo una retroalimentación y conocimiento del medio en ese contexto, para dar como resultado un proceso de mutuo autoaprendizaje.

J. Downey pasó los primeros 4 meses en la selva como lo hubiese hecho un antropólogo: recopilando palabras de sus informantes y aprendiendo destrezas interpersonales. No estaba seguro de que fuera apropiado registrar en ese contexto. Cuando sacó finalmente su equipo, este fue utilizado sin cinta, en primera instancia: sólo juegos basados en la retroalimentación (feedback) y monitoreo de distancia. Su sensibilidad pudo venir, en parte, de una preocupación del proceso como opuesta al producto, tan corriente en ciertos círculos del arte contemporáneo.

Él estaba interesado en participar con los Yanomami en un proceso de comunicación, no en obtener un producto. Cuando empezó a grabar, los Yanomami actuaron como directores, sugirieron eventos para ser grabados y prohibieron otros (Michaels, 1987, p. 78).

Comúnmente, se percibe al cine documental y etnográfico como medios de representación vinculados estrechamente a la literalidad y a la descripción objetiva de la realidad, hasta el punto de que la figura del narrador omnipresente se considera esencial para guiar al espectador a través del material audiovisual. Sin embargo, Downey, disconforme con este enfoque, exploró un conjunto de técnicas no convencionales para transmitir información básica. En este proceso, asumió el rol de artista, aplicando su conocimiento en estética formal para revelar, a través de su lente, aspectos que la antropología tradicional no logra capturar. ¿Qué mira Downey?

Los criterios estéticos se basan en equilibrios particulares de la información; organización formal, espacial y de color; y coherencia visual. La habilidad en esta área permite al artista de vídeo quitar el énfasis de la explicación narrativa, cargando los canales visuales y auditivos, con el peso de la información (Michaels, 1987, p. 80).

Como resultado de su primer viaje, exhibió la primera versión completa de 'Vídeo Trans-América' (VTA) en 1973, en una exposición organizada por David Ross en el Long

Beach Museum of Art. Ese mismo año, se realizó una presentación parcial previa en The Electric Gallery en Toronto, Canadá. Estas experiencias permitieron al artista adaptarse a diferentes contextos, aprovechando el conocimiento adquirido durante su periodo de trabajo en proyectos espaciales, interactivos y de performance con audiencias.

Las series *VTA* adoptarán distintas formas en sus sucesivas instalaciones, no solo por la especificidad de cada uno de los lugares, sino sobre todo por el deseo del autor de expandir los medios con los que trabaja, lo que le permite una gran variedad de aproximaciones a los diversos contenidos. Como ya hiciera en sus primeras performances, Downey integra vídeo, cine y danza en sus instalaciones (Enguita, N. y Guardiola, J, 1998, p. 133).

La segunda serie de *VTA* fue realizada en la Reserva Federal del Amazonas, en Venezuela. Es allí donde registra con su cámara a los nativos Guahibo y Yanomami.

En 1976, recién terminada la edición de las primeras obras de la serie *VTA*, Downey decide dar un paso más en su proceso personal de descubrimiento a través del continente americano. El deseo de profundizar en la búsqueda de los orígenes le conduce a la ribera del Amazonas, lugar señalado porque constituye el asentamiento de numerosas comunidades de indígenas que, con

dificultad, han conseguido mantener su identidad y sus territorios frente a la influencia y el expansionismo de la cultura (católica) occidental. [...]. Aunque parezca que Downey continúa con la más pura tradición cinematográfica del documental etnológico de pioneros como Flaherty o Rouch, esto es, sumergirse en un “lugar de los hechos”, adoptar las costumbres de la comunidad con la que convive, y al igual que aquellos, establecer un diálogo con los “observados” a través del visionado de las imágenes que graba con su equipo, en este caso de vídeo, las analogías se reducen a eso ya que la aproximación al género que hace Downey está tamizada por un componente de subjetividad que subvierte las normas clásicas de aquel (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 141).

Del mismo modo que en la primera serie de *VTA*, Downey presenta distintas videoinstalaciones a partir del material obtenido y editado de su convivencia con los nativos del Alto Orinoco.

El 26 de noviembre de 1976 Downey envía una carta a la galería Leo Castelli, su distribuidora en Nueva York, con el proyecto de una videoinstalación bajo el título de *The Circle of More than Two Fires*, inspirada en la vivienda comunal de los Yanomami, así como en su sistema numérico (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 180).

Otras videoinstalaciones de esta serie son: *Moving Yanomami* (Yanomami en movimiento/Yanomami conmovedor) [Figura 13], que fue expuesta en la Manderville Art Gallery de la Universidad de California en San Diego, La Jolla, durante enero y febrero de 1979; y *Yanomami Body Rhythms (Ritmos corporales yanomami)*, presentada en la galería MATRIX de Nueva York en 1979, y más tarde en el Collegi d'Arquitectes de Catalunya en 1980.

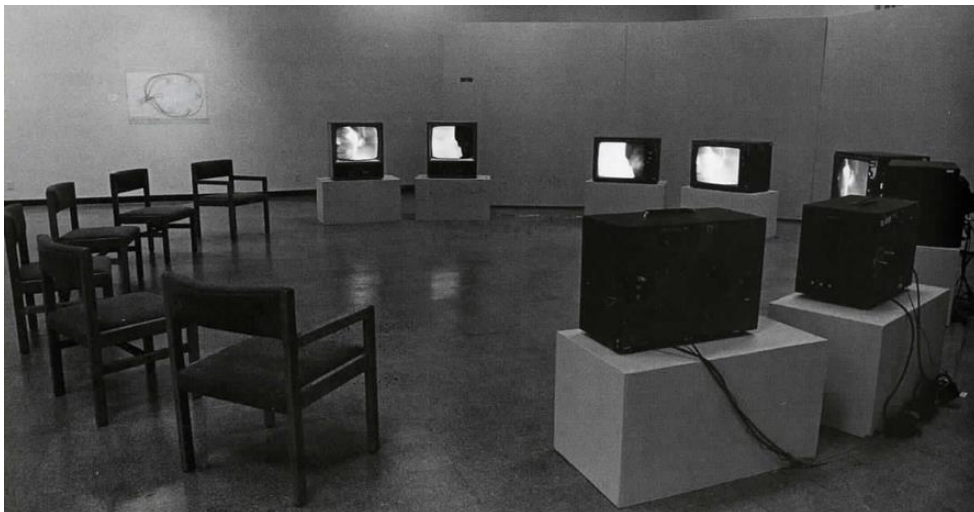


Figura 13

Moving Yanomami (Yanomami en Movimiento/Yanomami Conmovedor) Videoinstalación. UCSD's Mandeville Art Gallery, University of California, San Diego, La Jolla, enero 1979.

En la década de 1980, Downey emprendió un nuevo proyecto con la serie 'The Thinking Eye: Culture as the Instrument of Active Thought'. Esta serie, que incluye destacados trabajos como 'The Looking Glass' (1981), 'Information Withheld' (1983), 'Shifters' (1984), 'J.S. Bach' (1986) y el videodisco interactivo 'Bachdisc' (1988-1989), marca un cambio en el enfoque de Downey con respecto a su serie previa, 'Trans-Américas'. En 'The Thinking Eye', Downey se sumerge en los paradigmas de la cultura

occidental, que él considera parte de su herencia cultural europea, haciendo referencia a países como Inglaterra, Francia y España como ejes de su ascendencia cultural.

La serie se compone tanto de videoinstalaciones como de vídeos monocal diseñados para su transmisión en televisión pública. Los vídeos monocal, en particular, poseen un marcado carácter pedagógico y se dedican a analizar diversos signos e iconografías de la historia del arte occidental, evidenciando una profunda reflexión sobre estos elementos culturales.

A principios de la década de los ochenta, Juan Downey inició una nueva serie titulada *The Thinking Eye* (El ojo pensante) basada en la noción de cultura como un instrumento de pensamiento activo. El título, inspirado en Paul Klee, designa a un grupo de obras, además de diversas videoinstalaciones (*Venus and Her Mirror* [La Venus del Espejo], *Signage* [La Era del signo/señalética] y *Obelisk* [Obelisco] y dibujos, que se compone fundamentalmente de una serie de vídeos monocal pensada para la televisión pública donde se analizan signos, símbolos y sistemas de representación en la historia de la cultura occidental (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 236).

Aunque los documentales de Downey podrían parecerse a otros transmitidos por emisoras educativas como PBS (Public Broadcasting System) en su intención educativa, se distinguen de estos por su enfoque subjetivo y una

estructura narrativa poco convencional. Además, Downey hace uso de tecnología avanzada en edición videográfica, lo que aporta a sus obras una dimensión única. En este proceso de edición contó con la asistencia de Rick Feist, quien aportó su experiencia del sector comercial televisivo de Berlín.

Toda la serie se caracterizó por el uso inventivo de los efectos de post-producción, debido a que la mayoría de las cintas se editaron en Matriz, dentro del “Standby Program” con Rick Feist (su editor y fundador). Downey y Feist desarrollaron una estrecha colaboración editor-productor que fructificó en unos vídeos que desafiaron las técnicas documentales y la definición del vídeo de creación. El “Standby Program” surgió a iniciativa de Rick Feist y Alex Roshuk, a raíz de la experiencia del primero de ellos quien trabajó en Alemania en un lugar que permitía a los artistas acceso al estudio fuera de las horas del trabajo (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 236).

Mientras trabajaba en la compañía Matrix, Feis logró obtener autorización para que los artistas tuvieran acceso a equipos de vanguardia a través de una iniciativa conocida como el Standby Program. Este programa fue crucial para artistas como Downey, quienes, hasta ese momento, solo podían acceder a tecnología de postproducción de alta gama a través de la televisión pública. En 1983, el Standby Program tuvo un impacto significativo en la producción de

vídeo de la década, transformando el panorama de la video-creación.

La colaboración entre Downey y el técnico Feis reflejaba una dinámica similar a la existente entre artistas e ingenieros en Experiments in Art and Technology (E.A.T.) a finales de los sesenta, caracterizada por la cooperación y la participación en igualdad de condiciones.

Standby se convirtió en 1983 en parte de una red de programas (que también incluían en Media Alliance Online, D.C.TV, el Electronic Televisión Center en Owego, Synapse en Syracuse y Media Study en Buffalo) organizados por artistas en el estado de Nueva York que influyeron decisivamente en la video-creación estadounidense de los años ochenta. El tipo de obras post-producidas allí fueron mayoritariamente trabajos situados en un territorio híbrido entre el documental y del vídeo de creación (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 236).

Con más de dos décadas de trayectoria artística, Downey fusionó con éxito el género documental con el registro de obras de carácter performático. Un ejemplo de ello es el vídeo 'Representation/Las Meninas', que documenta una performance para luego incorporarla como elemento narrativo en un documental sobre la obra de Velázquez.

La serie 'The Thinking Eye' de Downey, aunque consiste en vídeos de corte documental, se distingue por su enfoque y técnica de las obras presentadas en la serie 'Trans-

Américas'. Mientras que 'Trans-Américas' trasciende los límites del documental convencional a través de un tratamiento subjetivo del contenido, 'The Thinking Eye' lleva la experimentación un paso más allá. En esta serie, Downey se sumerge en el arte de la edición y la postproducción, empleándolas de maneras innovadoras que no se habían explorado en la serie anterior.

Desde una perspectiva subjetiva en su trabajo de edición, Downey creó una serie de vídeos enfocados en algunas de las obras maestras y figuras clave (junto con sus respectivos investigadores) de la historia del arte occidental, reflejando así la influencia de la tradición cultural europea en su formación. 'The Looking Glass' (El Espejo), realizado en 1981, ofrece un análisis visual, lingüístico e iconográfico de la función y el uso de los espejos en el arte y la arquitectura europeos. Por su parte, 'Information Withheld' (Información Retenida) de 1983, se presenta como un ensayo acerca de la utilización de signos y símbolos, donde el artista decodifica e interpreta una gama de signos visuales, desde señales de tráfico hasta pinturas de Miguel Ángel, ilustrando los sistemas de comunicación en la sociedad contemporánea. Como continuación de esta exploración, en 1984 Downey produjo 'Shifters' (Traslaciones) **[Figura 14]**, donde aplica un enfoque semiótico para seguir examinando el uso de signos y símbolos en la cultura occidental, mezclando reflexiones personales con análisis de expertos y aficionados.

En 'Shifters'¹⁸, Downey continúa su análisis de la imagen y se adentra en la exploración de intersecciones semánticas

¹⁸ *Shifter* es un elemento lingüístico que designa el sujeto del enunciado, pero no lo significa.

que abordan la alienación y los desajustes entre el signo lingüístico y su referente, utilizando conceptos de la teoría de Roman Jakobson y Jacques Lacan. Este vídeo aborda transposiciones políticas y culturales a través de seis temas principales que Downey identifica y distingue: las dinámicas de poder en Egipto, la figura de Napoleón, los escolares, el abuso de un gato, y el melodrama de 'La Vida es Sueño' de Calderón de la Barca.



Figura 14

Shifters (1984) (Traslaciones), video ¾, NTSC, 28:10, color, sonido estéreo.

De manera similar, en 'J.S. Bach' (1986), Downey cuestiona las convenciones y códigos culturales predominantes en la televisión, procediendo a desmantelar sus estructuras a través de su perspectiva subjetiva. Aunque inicialmente se centra en la biografía del célebre músico, el video termina entrelazándose con la propia vida de Downey. Esta fusión no es casual, sino que refleja de manera coherente el

espíritu y la narrativa que Downey desarrolla en relación con la obra de J.S. Bach.

La Última cinta, *J.S. Bach*, realizada en 1986 [Figura 15 y 16], investiga la vida, la obra, y la teoría compositiva del músico Juan Sebastián Bach, pero introduciendo efectos de postproducción en vídeo como analogías de las estructuras musicales del compositor [...] Los cuatro vídeos se “apropian” de la estructura, del formato y del lenguaje de un género televisivo: el documental cultural (con la supuesta “objetividad” inherente al narrador) para subvertirlo en su propia forma.

El artista concibió la serie como un reflejo de esta “subjetividad teñida” que permite que elementos líricos y personales se proyecten, induciendo así al espectador a ver algo de sí mismo en cada cinta. Para ello, Downey hace uso de análisis lingüísticos, semióticos e iconográficos “contaminados” de referencias subjetivas y personales que crean un nuevo género: el ensayo videográfico. (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, pp. 236-237).



Figura 15

J.S. Bach, 1986. Video ¾'NTSC, 28:25, color, sonido estéreo.



Figura 16

J.S. Bach, 1986. Video ¾'NTSC, 28:25, color, sonido estéreo.

El título de la serie de Downey, 'The Thinking Eye' (El Ojo Pensante), encierra un juego de palabras que explora la homofonía entre 'eye' (ojo) y 'I' (yo) en inglés. Esta ambigüedad permite una doble lectura: por un lado, 'el ojo

pensante' y por otro, 'el yo pensante'. John Hanhardt aborda esta dualidad en su texto sobre la serie, señalando que:

Que su arte fuese producido en video significa que Downey vio la posibilidad de la televisión, el hecho del telecast, como un medio para transmitir y una vía que permite al artista participar en la circulación global de las ideas, y comprometerse en diálogos significativos a través de proyectos creativos. En la fe y esperanza de Downey en la televisión no hay, pues, una actitud naife, sino activista, que está decidida a expresarse a través del ejemplo y la producción. El arte de Downey interpela a la integridad del arte y las ideas, y a la creencia ideológica de que el arte es sinónimo del pensamiento y de que el pensar creativo es la forma más alta de la identidad personal (Hanhardt, 1995, p. 11).

En lo que respecta al uso que Downey hace del vídeo y su abordaje de cuestiones relacionadas con la historia del arte y la imagen en el espacio, en 'The Looking Glass' (1982) explora la retórica de la imagen-espejo en los interiores de Versalles. A través de esta imagen, que se convierte en constructora de realidad, y el sonido de sus propias palmas al chocar, que genera un eco en el tiempo y se multiplica visualmente, Downey cuestiona la percepción y la representación. Hanhardt destaca que esta obra sintetiza cómo la imagen y el sonido en el arte pueden transformar la comprensión del espectador sobre el espacio y la historia, creando una experiencia multisensorial que desafía las narrativas establecidas.

Downey utiliza efectos de video para seguir visualmente el argumento de Steinberg y descubrir la lógica oculta de la pintura. Está empleando el vídeo como un medio para revelar, para descubrir las estructuras ocultas del texto estético. De este modo, las raíces de Downey en el arte conceptual y su creencia rigurosa en un estructuralismo-con-rostro-humano guían su brillante desalojo del envoltorio superficial de complacencia que cubre la transmisión del conocimiento (Hanhardt, 1995, p. 11).

Desde una perspectiva más pedagógica, 'The Looking Glass' (El Espejo), de 1981, utiliza el análisis iconográfico para interpretar obras como 'Los Embajadores' de Hans Holbein y 'Las Meninas' de Velázquez, además de estructuras arquitectónicas emblemáticas como El Escorial. Un enfoque similar se encuentra en 'Information Withheld' (1983), que examina el tondo de Miguel Ángel, 'La Madonna y el Niño con San José'. La ambigüedad de esta imagen, en términos de si la Virgen está entregando al niño o recibiendo al niño, lleva a Downey a reflexionar sobre cómo las obras de arte, a diferencia de las señales de tráfico, a menudo retienen información. Para él, mientras que la ambigüedad en el arte invita a la reflexión, en las señales de tráfico podría resultar en un desastre.

No solo es una pieza pionera en el sub-género del vídeo-ensayo cultural, sino que supone todo un paradigma de la innovación formal videográfica. Una obra

clave con la que Juan Downey, en palabras de Richar Simmons, vendría a representar a la 'Academia del Videoarte' o, más bien, como señaló Marita Sturken, su enfant terrible (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 247).

Contemporánea a su serie *Trans-Américas*, Downey realiza la obra *The Maidens of Honor* (1975) (Las doncellas de honor) [Figura 17], videoinstalación donde el artista cita la obra *Las Meninas*, de Velázquez, pintura que le causó un gran impacto en su visita al Prado a los 22 años. Esta pintura es replicada por la artista Roser Bru¹⁹, y se hace parte de a videoinstalación, en la cual, en el lugar donde el espejo refleja los rostros del rey y la reina, Downey los reemplaza por una pantalla de televisión, en la que figuran actores interpretándolos.



Figura 17

Maidens of Honor Representación/Las Meninas (1974-75) (*Las Meninas*), monitor, una cámara vídeo C.C. T.V., un proyector, película

¹⁹ Roser Bru (n.1923) Pintora catalana que arriba a Chile en el año 1939 en carguero Winnipeg, gestionado por Pablo Neruda, ayudando a escapar a partidarios de la república.

en ciclo continuo, espejo, sábana, veinte velas y óleo sobre lienzo - copia por Roser Bru del cuadro *Las Meninas* de Diego Velázquez.

En este montaje Juan Downey desarrolla una puesta en escena sobre el juego de los espejos, el abismo y las preocupaciones del arte (Barroco) a través de los problemas de la representación en la pintura. A partir de un análisis iconográfico, el artista involucra al espectador en el espacio. Siguiendo el sentido de la cita de Velázquez, Downey contextualiza datos históricos con una interpretación de la obra del pintor español, incorporando un relato sobre el significado del reflejo, como una metáfora de la vida y la representación. *Las Meninas* son analizadas por Downey, contextualizadas en la España del siglo XVII y, al mismo tiempo, son el punto de referencia para estructurar un relato que, dentro de la modalidad de un ensayo sobre el espejo, se transforma en un pretexto para reflexionar sobre el paradigma de las transparencias y reflejos de la representación de las imágenes en la historia.

El vídeo de Downey es un documental explicativo de la tesis de Steinberg. Sólo emplea la excusa del grafismo electrónico para ejecutar el diagrama de su 'instalación' avant-la-lettre acerca del nuevo estatuto del sujeto de la enunciación a partir de la Dióptica. Esa enunciación es efecto constitutivo de un sujeto que se reconoce en el proceso especular de su propia construcción (Mellado, 1987, p. 36).

En consecuencia, la propuesta de Downey es más que la cita que ilustra una temática al interior de la historia del arte, por

el contrario, lo que hace es invadir otro territorio del conocimiento, cruzándolas desde diferentes perspectivas audiovisuales. En esta obra, Downey rememora su experiencia de enfrentarse a *Las Meninas* en el Museo del Prado de Madrid y aborda la sensación que tenía al enfrentar la pintura, explica que se sumergía a ese "espacio barroco del cuadro, en una experiencia total del arte... similar al orgasmo" (Downey, citado por Hoy, 1987, p. 17).

La cita a la obra de Velázquez continúa con la *Venus and her mirror*, de 1979 **[Figura 18]**, réplica, en este caso, en blanco y negro, elaborada por el pintor chileno hiperrealista Claudio Bravo, siguiendo el mismo procedimiento de la obra anterior, instalando un monitor de televisión inserto en la tela en el lugar en que se ubicaba el espejo. De tal manera que la figura en el monitor reproduciendo el registro del mismo cuadro, genera una puesta en abismo desde la óptica barroca como también desde la proliferación de la tecnología de la televisión. "El Espejo, (el cual proyecta a la Venus misma) la instalación define el vídeo como el reflejo de la imagen pública y el estímulo de su contemplación erótica, mientras invita a la audiencia a proyectarse de manera narcisista sobre el vídeo espejo" (Hoy, 1987, p. 18).

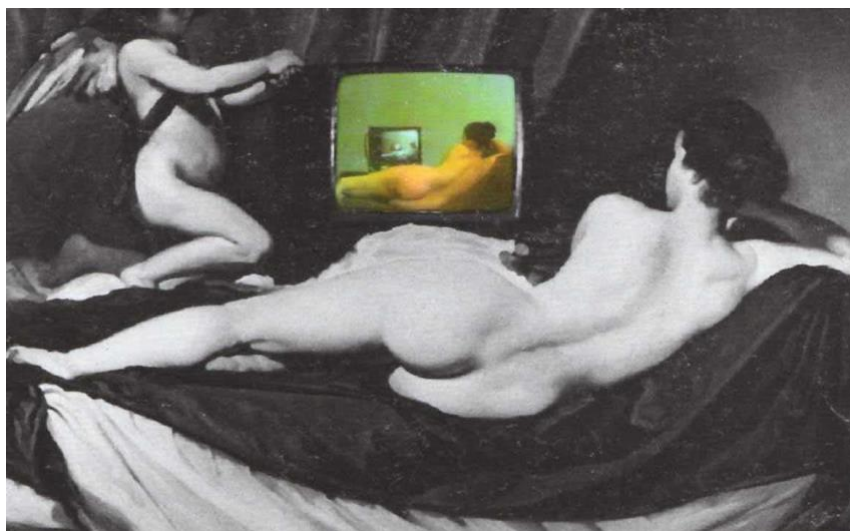


Figura 18

Venus and Her Mirror (1979) (Venus y su espejo). Monitor, reproductor de un canal, una cinta de vídeo NTSC y un óleo sobre lienzo -copia en blanco y negro por Claudio Bravo del cuadro *La Venus del espejo* de Diego Velázquez.

Su relación con Chile

Pese a que el artista radica en el extranjero, sus trabajos son expuestos en Santiago de Chile en encuentros de videoarte, desde finales de la década de 1970. Asistiendo y participando de manera permanente en encuentros de videoarte organizados por el Instituto Chileno Francés de Cultura, aportando en nuevas ideas y prácticas artísticas. Desarrollando proyectos individuales, colectivos y exhibición de sus obras que permitió a los artistas nacionales tener una referencia cercana y directa sobre el quehacer artístico del videoarte en el extranjero. Siendo una figura fundamental en la escena chilena, reconocida como parte de la actividad del videoarte nacional, como un importante referente para dicha práctica en Chile. En este sentido, ante las enormes diferencias de acceso a este medio tecnológico, en plena dictadura militar a finales de los años setenta, la participación de Juan Downey en los

festivales de videoarte binacionales fue uno de los factores que motivaron la incorporación de la tecnología del vídeo en el arte en Chile.

Sobre estas distancias tecnológicas en que se encontraba Chile respecto a los Estados Unidos de Norteamérica, el escultor Gaspar Galaz y el esteta Milan Ivelic (1986), hacen referencia a Juan Downey y comparan sus condiciones de producción del vídeo en los EE.UU. respecto a Chile en los inicios de los años ochenta. Galaz e Ivelic señalan la buena infraestructura de la que dispone Juan Downey, radicado en Nueva York, dedicado exclusivamente al trabajo del vídeo, con lo cual puede, además, “vivir de su trabajo artístico” (p. 5) subrayan los autores. Esta comparativa destaca las diferencias significativas en términos de infraestructura y apoyo financiero, lo que refleja la disparidad de condiciones para la producción artística entre ambos contextos. Según estos autores, esta precariedad de medios, desde el plano estrictamente tecnológico, “define una modalidad productiva y marca una práctica en nuestro país” (Galaz e Ivelic, 1986, p. 13).

Sin embargo, Juan Downey no comparte esta lectura, él tiene una visión muy distinta al respecto, asunto que reiterará en varias ocasiones. Ante la pregunta que le formulan a Downey, en el catálogo del VI Festival Franco-chileno de Videoarte, acerca de su visión y relación con artistas chilenos y las dificultades de realizar vídeo en Chile, en comparación a los recursos disponibles en Estados Unidos de Norteamérica, responde lo siguiente:

Creo que es mucho más difícil hacer videoarte en Nueva York que en Santiago de Chile, porque hay una mayor

competencia. Es cierto que hay más posibilidades, pero hay gente de todo el mundo tratando de hacer lo mismo que uno (Downey, citado por Naranjo, R. – Briceño, V., (1986), p. 41.

Por otra parte, desde el contexto político chileno en plena Dictadura, y visto desde la relación de este autor con los artistas nacionales, si bien es cierto que Juan Downey siempre manifestó su respaldo al gobierno chileno de Salvador Allende, no siempre fue buena la relación con sus pares artistas nacionales. En una ocasión fue expulsado y censurado por el director, en ese entonces, del Museo Nacional de Bellas Artes. Bajo un clima politizado y polarizado en extremo, toda referencia o empleo de tecnología proveniente de los EE.UU., fue interpretada como una forma de intromisión ideológica norteamericana y, en consecuencia, una forma de acción y mensaje contrario a las medidas de autodeterminación y nacionalización de la minería del cobre impulsada por el gobierno de Salvador Allende.

Los prejuicios sobre el uso de tecnologías estadounidenses eran fuertes en aquel entonces en Chile. A pesar de la innovación y crítica que Juan Downey aportaba al arte, y de sus conexiones con importantes grupos activistas en Estados Unidos, en el contexto chileno dominaba un sentimiento antiestadounidense debido a la tensión política y dentro del contexto de la Guerra Fría. Esto llevó a un rechazo generalizado a cualquier cosa asociada con Estados Unidos.

Después del Golpe Militar del 1973, a pesar de los problemas políticos y sociales en el contexto de la dictadura

en Chile, Juan Downey mantuvo su compromiso con el desarrollo del videoarte en Chile, colaborando con artistas locales y promoviendo espacios para la difusión del videoarte, incluyendo su participación en festivales organizados por el Instituto Chileno Francés en Santiago. Su persistencia en visitar Chile y trabajar junto a artistas chilenos durante la dictadura refleja su dedicación y la importancia de su contribución al arte contemporáneo en el país durante un período en extremo complejo.

El director del Museo de Bellas Artes, Milan Ivelic, haciendo un *mea culpa*, a propósito de la retrospectiva *Juan Downey. Instalaciones, Dibujos y Vídeos*, realizada Postdictadura en el año 1995 hace declaraciones en relación a rechazos y omisiones hacia Juan Downey en los espacios culturales chilenos.

¡Cuántas veces golpeó sin éxito las puertas de nuestros espacios culturales! No obstante, en sus cortos y distanciados viajes tuvo algunas oportunidades para exponer sus dibujos y grabados, y, sobre todo, sus trabajos de videoarte que se transformaron en una opción prioritaria desde fines de los años sesenta. Pero esas visitas esporádicas no alcanzaron a crear un clima de amplio interés en relación con el artista y su obra. Y sin entrar a analizar las insuficiencias crónicas del circuito interno del arte, el conocimiento y la valoración de su corpus artístico han sido y es muy insuficiente en Chile (Ivelic, 1995, p. 3).

Por su parte, en el ensayo titulado *En la encrucijada Norte-Sur: vídeos de Juan Downey*, Coco Fusco describe un detalle sobre las difíciles relaciones entre el videasta y el ambiente artístico de su país natal durante el gobierno de la Unidad Popular.

Aunque las relaciones entre Downey y las instituciones culturales chilenas del período de Allende eran, en cierta manera, problemáticas –por ejemplo, su pieza *Chilean Nitrate of Soda Potash* (Nitrato de Chile de potasio sódico) fue censurada por artistas chilenos y retirada del Museo de Bellas Artes de Santiago en 1971-, su sentido de la propia identidad cultural como latinoamericano desplazado era realzado por su repudio a la implicación estadounidense en los asuntos nacionales de su país (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 187).

La historia a menudo está marcada por omisiones o énfasis selectivos que resaltan ciertos eventos mientras minimizan otros. La participación de Juan Downey en Chile durante la dictadura no siempre ha sido plenamente reconocida o documentada. Estos hechos no siempre salen a la luz omitiéndose, incluso, los episodios correspondientes a la participación de Downey en la década de los setenta en Chile, durante la Dictadura militar. Todo ello probablemente con el fin de desplazar el centro de interés hacia otro lugar, a las importantes participaciones que Downey en los encuentros de vídeo, lo que sugiere una posible inclinación a concentrarse en los encuentros internacionales de videoarte y en su colaboración con artistas chilenos. Tales

decisiones editoriales o historiográficas influyen en la comprensión pública y académica de la contribución de un artista y el contexto.

En relación con el reconocimiento, la influencia que Downey tuvo en la escena artística en Chile de final de los setenta e inicios de los ochenta, Justo Pastor Mellado, crítico de arte chileno, en la publicación *Copiar El Edén*, refiriéndose a la trayectoria de este artista y su relación con artistas nacionales, actividades y encuentros con artistas chilenos, destaca el efecto de Downey en Chile:

Downey dejó Chile en 1962 y se instaló en el Nueva York de mediados de los 60, participando activamente en las primeras manifestaciones de intervención de arte público y de videoarte. Sin lugar a duda se forjó una imagen de “héroe nacional del vídeo” y no dejó de participar, durante una década, de los festivales de videoarte organizados en Chile entre 1980 y 1990, bajo la protección del Instituto Chileno-Francés de Cultura. Su obra nunca dejó de estar presente en el debate conceptual chileno, y su videografía se convirtió en un referente para la generación de los 90, aunque no es un artista con el cual esta generación haya tenido una relación directa. Más bien ésta fue mediada a través de diversas operaciones. Un número importante de su videografía estuvo disponible desde comienzos de los años 80 en el Museo de Arte Precolombino de Santiago. Sus envíos al Festival

Franco-chileno de Videoarte eran un acontecimiento esperado (Mellado, 2006, p. 130).

Lo señalado por Mellado recalca la presencia de Juan Downey en Chile, en la historia de los orígenes del videoarte en el país, contribuyendo al desarrollo del videoarte en Chile, tanto por su producción artística como por su presencia en los festivales binacionales de videoarte organizados por el Instituto Franco-chileno de cultura.

Capítulo II

Primeras prácticas del vídeo-arte en Chile

Contexto político, condiciones y espacios para la cultura

En el contexto de la investigación sobre las influencias y motivaciones detrás del nacimiento del videoarte en Chile a finales de los años setenta, la obra del artista chileno Juan Downey, quien residía en Nueva York, se destaca como un punto de referencia clave. Profundizaremos en su trabajo y su contribución a las primeras manifestaciones de videoarte en Chile, destacando su interacción con otros artistas y su participación en eventos durante las visitas que realizó a su país natal.

Para comprender el contexto chileno de aquel periodo, es crucial describir la situación del país bajo la dictadura cívico-militar, coincidente con los albores del videoarte en Chile. En un ambiente marcado por la censura política y las restricciones a la libertad de expresión, donde prevalecía la sensación de una amenaza constante, surgieron las primeras expresiones de vídeo en el arte contemporáneo chileno. Por tanto, para profundizar en el análisis de los primeros trabajos en videoarte, resulta imprescindible tener conocimiento de los antecedentes políticos y sociales de Chile durante este periodo crítico.

Durante la década de 1970, Chile experimentó transformaciones profundas que resonaron con cambios similares en la región. Un hito destacado fue la nacionalización de la industria del cobre bajo el gobierno de

la Unidad Popular, liderado por el presidente Salvador Allende, reasignando el control del principal recurso nacional previamente dominado por intereses extranjeros. A su vez, la reforma agraria, iniciada durante la presidencia de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) de la Democracia Cristiana, puso fin a una larga historia de abusos en el campo chileno. Estos eventos históricos, influenciados por la tensión global de la Guerra Fría, culminaron en el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, el cual trajo consecuencias dramáticas y permanentes para la sociedad chilena. Se marcó un punto de inflexión en la política, economía, sociedad y, por ende, en la cultura del país. Bajo una dictadura militar, se impuso un radical sistema económico neoliberal, apoyado por el sector conservador chileno y consolidado a través de un régimen de poder absoluto.

Bajo el régimen autoritario establecido, se desarrolló un sistema de comunicación en televisión y prensa escrita que se caracterizó por una política de desinformación y ocultamiento respecto a los sucesos del país. Este enfoque mediático apoyaba la construcción de un 'nuevo modelo' social en el que el concepto de ciudadanía fue suplantado por la noción de consumidor. Este modelo fomentaba el individualismo y la gratificación personal, transformando a los individuos en consumidores enfocados en la competencia y la adquisición de bienes, lo que delineó una conducta social basada exclusivamente en la competencia y el consumo.

Chile experimentó uno de los capítulos más oscuros del siglo XX durante este periodo dictatorial, sufriendo una severa represión a la libertad de expresión, característica común en regímenes autoritarios. La economía, precariamente dependiente de la exportación de cobre y una industria en desarrollo, se vio afectada por el aislamiento internacional.

Este aislamiento fue una respuesta directa al rechazo global de las violaciones de derechos humanos perpetradas por la Junta Militar, lo que llevó a Chile a un período de desconexión global. La falta de canales de comunicación e información restringió severamente el desarrollo y el intercambio cultural y académico.

Durante la dictadura, la Junta Militar chilena aplicó medidas represivas severas, incluyendo un estado de sitio que restringía severamente la libertad de movimiento. Se estableció un toque de queda que prohibía a los ciudadanos transitar por las vías públicas desde las once de la noche hasta las seis de la madrugada, limitando así la vida cotidiana y la libertad personal.

Durante estos años se articula ya con sistematicidad, un aparato de represión física y discursiva que despeja el camino para la operación de las coordenadas económicas, sociales y culturales, que se va imponiendo a todo el país como el nuevo encuadre vital.

La dictadura de Augusto Pinochet estableció un corte dramático, en la evolución del arte y la cultura en el país, cuyas resonancias llegan hasta hoy. La represión, el control sobre instituciones culturales y de educación, la desaparición o exilio de intelectuales, el discurso ideológico-moral oficial, la sustitución del Estado por la empresa privada como patrocinadora de la actividad cultural dentro de una economía reencaminada hacia el

neoliberalismo, fueron algunos de los factores que quebraron violentamente los derroteros de la cultura y detonaron nuevos procesos artísticos (Mosquera, 2006, p. 15).

Por otra parte, la propaganda de la Junta militar tenía como objetivo estratégico el control de la información en todos los ámbitos. Una manera de llevar a cabo dicho control era por medio de una sistemática desinformación política de los hechos que ocurrían en Chile, a través del canal estatal de televisión y con el apoyo de la prensa escrita. La desinformación sobre el acontecer nacional era parte de una política de prensa que privilegiaba las noticias del extranjero, en desmedro de lo nacional, como una manera de aplastar la escasa información que circulaba sobre los dolorosos hechos que acontecían en Chile. “A esto se suma la intervención militar de las universidades y de los espacios académicos tradicionales”. (Liñero, 2010, p. 31). Al respecto en el Encuentro Internacional del arte, la ciencia y la cultura, organizada por la Comisión Chilena de Derechos Humanos en el 1988, informa de una serie de limitaciones y restricciones al desarrollo de la cultura. Una de estas fue denegar el auspicio a la obra *Ardiente Paciencia*, de Antonio Skármeta, sobre los últimos días de la vida del poeta Pablo Neruda. Así como se ve afectada la creación y difusión del arte y la cultura en términos de su financiación, también se aplica la censura por parte de la autoridad, a partir de 1973, a través de “el Decreto ley 1.281 de 1975 que autoriza la censura previa por parte del gobierno de la prensa, radio y televisión y de todos los medios de información.” (Aylwin, J. 1988, p. 28)

En este clima de represión, cualquier crítica o denuncia contra las acciones de la Dictadura implicaba un riesgo significativo, con la amenaza constante de ser detenido y acusado de comprometer la 'seguridad del estado'. Esto llevó a los artistas e intelectuales a forjar un lenguaje crítico codificado, abordando temas sensibles mediante el uso de alusiones y metáforas. En particular, emplearon retóricas visuales y audiovisuales sutiles que permitían la expresión de sus denuncias de una forma encubierta y segura.

Lo ideológico y lo político son dos de las categorías más severamente vigiladas y censuradas por el totalitarismo del sistema dictatorial. Bajo tales condiciones de vigilancia y censura, lo artístico-cultural se convierte en el campo constitutivo – desplazatorio y compensatorio- que permite trasladar a figuraciones indirectas lo prohibido por el discurso oficial. Lo artístico-cultural sirve, en los comienzos del período dictatorial, para evocar - invocar las voces silenciadas, las representaciones mutiladas y los símbolos desintegrados, y para forjar en torno a las víctimas de la historia una identidad colectiva que comparte el desgarramiento comunitario (Richard, 2006, p. 103).

La vida cultural en Chile, bajo la sombra de la represión, se replegó hacia lo privado, influida por la información y los mensajes que dictaba la televisión²⁰. En este sentido,

²⁰ La televisión chilena estaba constituida por tres canales, dos de ellos dirigidos y patrocinados por instituciones universitarias privadas y con una cobertura de transmisión reducida: el canal 5 de la

considerando la importancia del equilibrio entre lo individual y lo social, al perderse esto se produce una distorsión generada por la privación del contacto con el espacio público y con lo social en general. Esta reclusión y permanencia en la esfera privada (Sennet, 2011) equivale a haber sido despojado de los aspectos más básicos de toda convivencia humana. Este confinamiento al ámbito privado resultó en la pérdida de los elementos fundamentales de la convivencia humana: la capacidad de experimentar el mundo colectivamente, de expresar y compartir subjetividades individuales, y de ser visibles y escuchados por los demás.

La ausencia de vida nocturna debido al toque de queda y la disminución de la creación musical, literaria, teatral y cinematográfica debida al exilio, desaparición o muerte de muchos de sus principales creadores, sumieron al país en lo que se conoció como “apagón cultural”. Los artistas que permanecían en Chile debieron autocensurarse para subsistir laboralmente (o para sobrevivir a la represión). (Liñero, 2010, p. 30-31)

Los canales de televisión en Chile, en esa época, se vieron forzados a alinearse con la ideología del gobierno militar. La programación estaba dominada por series estadounidenses y una limitada producción local enfocada en el entretenimiento. Es importante destacar cómo los noticieros

Universidad Católica de Valparaíso y canal 13 de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El tercer canal, el 7, el canal Nacional perteneciente al Estado, el cual cubría casi la totalidad del territorio, a través de una red de antenas retransmisoras.

moldeaban los eventos y la percepción de la realidad, afectando todos los aspectos de la vida cotidiana de los espectadores. La televisión, en este contexto, se transformó en un instrumento de control, convirtiendo la imagen individual de cada persona en parte de una construcción colectiva vigilada, similar a la dinámica de un panóptico.²¹.

En 1978, Chile experimentó un hito significativo en la evolución de sus medios de comunicación con la primera transmisión de televisión en color por el Canal Nacional del Estado. Este avance tecnológico desencadenó una de las mayores oleadas de importación de televisores en la historia del país, en magnitud comparable solo con la de automóviles. Las marcas locales de televisores en blanco y negro, como Antú, que se habían popularizado durante el gobierno de la Unidad Popular, y otros como Bolocco, cedieron su lugar a una masiva importación de dispositivos a color, predominantemente de origen japonés. El aumento en la posesión de televisores coincidió con un auge consumista de electrodomésticos entre 1978 y 1982, lo que propició el crecimiento de agencias de publicidad y un impulso a la industria publicitaria nacional, estimulada por el creciente mercado de consumidores atrapados a las pantallas de televisión.

A pesar de la rápida adopción de televisores en color, en Chile todavía era difícil para la mayoría de la gente poseer equipos

²¹ Michel Foucault, en su texto "Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión", refiriéndose a la estructura de vigilancia en cárceles, manicomios, etc., menciona *el ojo controlador*, a partir de la idea del panóptico de Bethman, "el panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto: el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo sin ser jamás visto" (Foucault, 1996, p. 205).

de grabación de vídeo, como el sistema doméstico Betamax y el VHS (Video Home System) para cintas magnéticas de ½ pulgada, o el formato semiprofesional U-matic de ¾ de pulgada. Esta barrera llevó a los artistas a buscar colaboración con productoras audiovisuales, agencias de publicidad y universidades, para poder utilizar esta tecnología en sus creaciones artísticas. Pablo Oyarzún, en su texto 'Parpadeo y piedad' de 1989 incluido en el catálogo 'Cirugía Plástica', refleja esta realidad y aborda el compromiso y la resistencia de los intelectuales y artistas chilenos frente a la dictadura en los últimos años de la década del 70.

Como todo lo demás en Chile, la cultura ha sufrido alteraciones profundas tras el golpe de Estado de 1973. Las alteraciones, qué duda cabe, han sido traídas y reforzadas a un tiempo, por la constancia de la opresión, la censura, la ferocidad del poder. Pero del otro lado expresan una voluntad y un deseo; una ética y poética de sobrevivencia (Oyarzún, 1989, p. 30).

Juan Downey en Chile

Dado el contexto represivo y la emergente práctica del videoarte en Chile, Juan Downey desempeñó un papel crucial. En medio de la dictadura, realizó una serie de obras audiovisuales que no solo registraban los eventos, sino que también servían como una forma de protesta y denuncia contra las consecuencias del golpe militar. Estos trabajos reflejan su compromiso con la realidad sociopolítica de su

país y su uso del video como un medio para la resistencia y el testimonio.

Downey realizó una acción y una tirada de trescientas camisetas blancas con el eslogan “*Chile sí, junta no*” impreso junto a diversas manchas que simulaban sangre. Las imágenes de esta protesta y de los manifestantes, alternadas con otras de la lectura poética de Pablo Neruda realizada en la Universidad de Nueva York en 1972, fueron editadas junto con diverso material rodado en Chile en su instalación bacanal *La Frontera* (1976, canal 2) (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 208).

En 1974, Juan Downey realizó una obra que se trata de una protesta frente a la sede neoyorquina de la multinacional International Telephone & Telegraph (I.T.T.), empresa de telecomunicaciones implicada en el golpe militar en Chile y en la caída del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. En ese mismo año, Downey produjo un video documental con un estilo de travelling, capturando los murales de la Brigada Ramona Parra en Santiago y Valparaíso. Estos murales presentaban imágenes y textos que evocan las luchas socialistas, tal como se refleja en el título del video: 'Chile, June 1971' ('Chile, junio 1971').

[Figura 19 y 20].

Durante la proyección, la narración en off de Downey en inglés expone la historia reciente de Chile y comenta las imágenes, culminando con el último discurso del presidente Allende, emitido por radio la mañana del golpe del 11 de septiembre de 1973, momentos antes del bombardeo al

Palacio de La Moneda²². La obra concluye con una imagen del presidente derrocado.

²² “Seguramente, esta será la última oportunidad en que pueda dirigirme a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las antenas de Radio Magallanes. Mis palabras no tienen amargura sino decepción. Que sean ellas un castigo moral para quienes han traicionado su juramento: soldados de Chile, comandantes en jefe titulares, el almirante Merino, que se ha autodesignado comandante de la Armada, más el señor Mendoza, general rastrero que sólo ayer manifestara su fidelidad y lealtad al Gobierno, y que también se ha autodenominado director general de carabineros.

Ante estos hechos sólo me cabe decir a los trabajadores: ¡No voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad al pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que hemos entregado a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.

Trabajadores de mi Patria: quiero agradecerles la lealtad que siempre tuvieron, la confianza que depositaron en un hombre que sólo fue intérprete de grandes anhelos de justicia, que empeño su palabra en que respetaría la Constitución y la ley, y así lo hizo. En este momento definitivo, el último en que yo pueda dirigirme a ustedes, quiero que aprovechen la lección: el capital foráneo, el imperialismo, unidos a la reacción crearon el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición, la que les enseñara el general Schneider y reafirmara el comandante Araya, víctimas del mismo sector social que hoy estará esperando con mano ajena, reconquistar el poder para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios.

Me dirijo a ustedes, sobre todo a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños. Me dirijo a los profesionales de la Patria, a los profesionales patriotas que siguieron trabajando contra la sedición auspiciada por los colegios profesionales, colegios clasistas que defendieron también las ventajas de una sociedad capitalista.

Me dirijo a la juventud, a aquéllos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquéllos que serán perseguidos, porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente; en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando las vías férreas, destruyendo los oleoductos y los gaseoductos, frente al silencio de quienes tenían la obligación de proceder. Estaban comprometidos. La historia los juzgará.

Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz ya no llegará a ustedes. No importa. La seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal con la Patria.



Figura 19

Chile, June 1971, (murales de la Brigada Ramona Parra) de Juan Downey (1974), color, sonido, 11'49''. (ver anexo 1.1)

El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse. Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.

¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!

Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que, por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.” (Allende, 1973) (ver anexo 1.1)

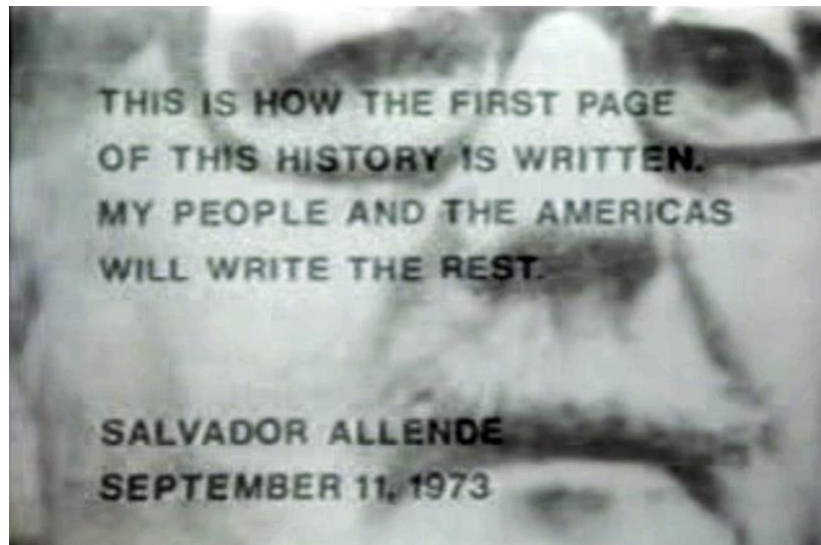


Figura 20

Chile, June 1971, (imagen final de Salvador Allende) de Juan Downey (1974), color, sonido, 11'49''. (ver anexo 1.1)

Juan Downey, al realizar y mostrar su trabajo en Nueva York, gozaba de una libertad creativa y de expresión significativamente mayor que la de sus contemporáneos en Chile. Un ejemplo de ello es 'Chilean Flag' ('Bandera chilena') de 1974, una performance que fue grabada en video y posteriormente editada. En ella, Downey explora el simbolismo de los colores de la bandera chilena, colaborando con miembros de su familia y otros artistas, incluyendo a su esposa, su hijastra, Rolando Peña, Isabel Morrison-Peña, Maruja Da Acosta-Gómez, Alexis del Lago, Steve Smith y Michael Krugman. La obra fue transmitida por Manhattan Cable Televisión el 12 de noviembre de 1974, de 21:00 a 22:30 horas. Otra muestra de la libertad artística de Downey es el video 'Publicness' ('De naturaleza pública'), creado en el mismo año, que también refleja su capacidad de trabajar con temas y formatos que, posiblemente, no habrían sido posibles de abordar bajo el clima represivo de Chile.

Juan Downey con motivo de su exposición
Publicness, realizada en el espacio

alternativo de *The Kitchen* (484 Broome St., Nueva York) del 19 al 23 de noviembre de 1974, presentó una versión de su performance televisiva *Chilean Flag* editada para video monocanal. Esta performance para vídeo se grabó en la casa-estudio de Jean Dupuy y contiene diversas escenas que critican, parodian o denuncian a personas y entidades que participaron activamente en el derrocamiento del gobierno democrático de la Unidad Popular de Salvador Allende, como la CIA y las compañías norteamericanas I.T.T., Kennocott Copper o Anaconda Copper Minino Co. En colaboración con la Junta Militar (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 213).

Aunque residía en Nueva York, Juan Downey mantuvo firmes lazos con Chile, lo que quedó demostrado en su participación en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte en 1986. Como afirmó en ese evento, "He tratado de participar. Desde el año 74 he estado promoviendo, mostrando, enseñando video (en ARCIS, por ejemplo), participé en "Satelitenis" con dos videastas chilenos (Carlos Flores y Eugenio Dittborn). Mantengo el diálogo constante, haciendo muestras, participando en foros, etc." (Naranjo, R. – Briceño, V., 1986, p.38). Durante un viaje en 1986 a Chile, exploró la zona costera de Quinteros, reviviendo sensaciones y recuerdos de los lugares que frecuentaba en su adolescencia. Incluso durante la dictadura, creó obras significativas como 'Frontera, 1&2' (1976), filmada en 1974 en el sur de Chile y editada dos años después como un tributo al poeta Pablo Neruda en su lugar de nacimiento. Esta edición especial incluye testimonios

de los locales y la voz del propio Neruda, grabada por Downey durante una visita a la Universidad de Columbia en 1971.

Utiliza la estructura de dos monitores que exigen mirar de un lado a otro continuamente. El audio, que contiene largos pasajes mudos, también incluye sonidos ambientes que se alternan con la voz del poeta. Un poema sobre Chile es leído mientras se muestran titulares de revistas (“Pinochet, nuevo hombre fuerte de Chile”) y metraje de *Estado de sitio.*, que, en ese contexto, parece un documento grabado secretamente (Enguita, N., Guardiola, J. y 1986, p.38).

Bi-Deo (1976) es la versión en video de la *performance* multimedia del mismo nombre. Fue incorporada a la serie *Trans Américas* y es un lamento por las injusticias del régimen dictatorial en Chile. También registra en vídeo obras teatrales opositoras al régimen, editando el vídeo *In the Beginning* [Figura 21]. Obra de teatro puesta en escena para vídeo por el grupo de teatro universitario El Aleph. Se trata de una obra narrativa que se estructura en diversas escenas.



Figura 21

In The Beginning, 1976. Video ¾'NTSC, 17'20'', B/N, Sonido.

La obra es una crítica a la alta burguesía chilena y una denuncia de su complicidad y su apoyo al golpe militar. La representación de obras del grupo El Aleph fueron prohibidas tras el golpe militar y sus miembros perseguidos por la policía del régimen, siendo algunos de ellos encarcelados y torturados. Downey realizó una grabación clandestina de la obra y la proyectó internacionalmente con el siguiente mensaje: "Este programa está basado en una obra de teatro creada e interpretada por El Aleph en Santiago, Chile. Como resultado todos los actores han sido encarcelados por la Junta Militar. Escribid a: General Pinochet, Santiago, Chile. ¡Exigid la libertad para todos los artistas e intelectuales! (Enguita, N. y Guardiola, J., 1998, p. 219).

Si bien Juan Downey desarrolló su obra principalmente en Estados Unidos, siempre mantuvo un diálogo creativo con el medio artístico de su Chile natal en proyectos específicos. Un ejemplo destacado es 'Satelitenis' de 1984, una colaboración con el artista Eugenio Dittborn y el cineasta Carlos Flores. Este video colectivo adoptó la estructura de un 'cadáver exquisito', un método de colaboración artística que propone Downey para explorar diversas prácticas en el uso del video. Se creó mediante el envío de una cinta de video por correo entre Santiago de Chile y Nueva York, en un intercambio de ida y vuelta que tuvo lugar tres veces. Con esto, Downey innovó una obra de arte postal, alineándose con las tradiciones de las vanguardias artísticas del siglo XX que experimentaron con el arte por correspondencia.

En 1987, Juan Downey expande su repertorio con 'The Motherland', un video en el cual entrelaza imágenes que él mismo grabó con material tomado de la televisión chilena. Esta obra teje una narrativa alegórica que refleja la historia de Chile y la biografía del artista, ofreciendo una visión introspectiva y crítica. 'The Motherland' se distingue por ser una obra autónoma que trasciende el simple registro o el documental, y cuenta con una secuela titulada 'Motherland'. En ese mismo año, Downey retoma el formato de videoinstalación con 'About Cages', presentada en la sexta edición del World Wide Video Festival-Kijkhuis en La Haya. Esta pieza marca una evolución desde sus videoinstalaciones de finales de los sesenta, ya que la imagen en el monitor no proviene de un circuito cerrado, sino que es una grabación reproducida por magnetoscopio, ampliando así las posibilidades narrativas y expresivas del medio.

Es así como Downey jugó un rol activo en la realidad chilena como agente difusor de temas censurados en el país, registrando valiosos momentos de la historia política de Chile, recopilando material *in situ* en los diversos viajes que realizó a su país natal, posibilitando, de este modo la visibilidad internacional de hechos a través de sus obras, las que fueron exhibidas solamente fuera de Chile, por estar prohibida la divulgación de este tipo de material por el régimen militar.

Espacios de exhibición y contexto cultural

Para comprender el contexto en el que surgieron los primeros trabajos de videoarte en Chile a finales de la década de los setenta, es fundamental considerar el panorama cultural y los espacios de exhibición disponibles en Santiago por aquel entonces. El Museo Nacional de Bellas Artes, siendo la principal institución museística del país y operando bajo la tutela del estado, reflejaba y promovía los intereses ideológicos de la junta militar. Así, este y otros espacios culturales, así como los medios de comunicación, estaban predominantemente dirigidos por simpatizantes del régimen, y sus actividades, previsiblemente, estaban alineadas con la narrativa y las políticas del sistema político imperante.

A pesar de los permanentes llamados de agentes culturales adictos al gobierno por que se establecieran políticas oficiales de fomento al arte, “leyes que protejan la música nacional” o campañas por la restauración del folklore musical en las

radios o la supervisión de los contenidos de la televisión, el argumento oficial consistía en plantear que la intervención del estado en estas áreas implicaba la creación de una cultura totalitaria y que el arte debiera ser “libre” y no tener intervenciones políticas, evitando con ello el “dirigismo cultural. (Donoso, 2013, p. 126)

Ante la represión del régimen militar, los artistas y pensadores opuestos a la dictadura, y aquellos que temían por su seguridad, se movilizaron hacia circuitos de arte alternativos, independientes del sistema gubernamental o alejados de potenciales vínculos con el oficialismo. De particular relevancia fueron las instituciones culturales de Francia, Alemania y Estados Unidos. Específicamente, el Instituto Chileno Francés de Cultura cobró protagonismo con sus festivales binacionales de videoarte; el Goethe Institut destacó por sus exhibiciones de artistas y pensadores vanguardistas, incluyendo al destacado poeta y filósofo Roland Kay; y el Instituto Chileno-norteamericano de cultura, a pesar de los vínculos de su embajada con el golpe de estado, patrocinó seminarios de arte conceptual dirigidos por la teórica Nelly Richard. Apoyadas por sus respectivas embajadas, estas instituciones jugaron un papel crucial en la promoción de la cultura y el arte, organizando seminarios, ciclos de cine y exposiciones de artistas e intelectuales tanto locales como internacionales. Proporcionaron un espacio seguro y sin censura para los artistas chilenos que no apoyaban al régimen, contribuyendo significativamente a la continuidad y difusión de su trabajo.

En aquel contexto represivo, las pocas galerías de arte que existían en Santiago, como Galería Bucci, Época, Sur, Carmen Waugh, Cromo y algunas otras, enfrentaban grandes desafíos para sobrevivir financieramente en un mercado del arte prácticamente inexistente. Sin embargo, su misión iba más allá de la mera comercialización de obras. Estas galerías se dedicaban a la creación de espacios alternativos enfocados en la libertad de expresión artística. En consecuencia, se convirtieron en los principales puntos de encuentro para el desarrollo de manifestaciones artísticas que desafiaban las narrativas oficiales impuestas por el gobierno. Con el tiempo, estos lugares emergieron como referentes cruciales de la actividad cultural en Santiago, convirtiéndose en el epicentro de las vanguardias de las artes visuales y otras formas de expresión artística en Chile.

Los espacios públicos los conforman salas (Teatro La Comedia, Teatro Universidad Católica, Espacio Cal); centros culturales (Centro Cultural Mapocho, Plaza Mulato Gil de Castro); institutos binacionales (chileno-francés, chileno-norteamericano, Goethe Institut); galerías de arte y ciertos centros de estudio. En estos espacios se realizan ciclos de exhibición, festivales y concursos de videogramas. Asimismo, se presentan nuevos videogramas en presencia de sus realizadores (Ulloa, 1985, p. 43).

Es importante reconocer que, aunque los artistas y sus circuitos de arte operaban al margen de las estructuras oficiales, su estatus no siempre se traducían en una clandestinidad total o una persecución política abierta. A

través de un manejo astuto de la retórica audiovisual, y empleando conceptos de gran complejidad y referencias eruditas que a menudo eludían la detección por parte de los entes censores del estado, estos artistas lograban mantener una cierta visibilidad. Esta astucia les permitía trascender los límites de sus espacios de exhibición habituales y alcanzar audiencias más amplias, incluso fuera de sus círculos cerrados de exhibición.

A pesar de la opresión sistemática, los artistas e intelectuales en Chile encontraban maneras de persistir en su labor creativa, intercambiando ideas y experiencias siempre que era posible. Inicialmente, por motivos de seguridad y para mitigar el riesgo de represalias dentro del clima de vigilancia del régimen militar, muchas de estas actividades culturales se realizaban en la intimidad y con discreción, lejos de la esfera pública y los ojos del gobierno. En aquellos tiempos de restricción, un grupo de artistas encontró dirección y mentoría bajo la tutela de intelectuales destacados, quienes se convirtieron en referentes cruciales en el desarrollo de un arte crítico y reflexivo. Una figura prominente en este ámbito fue el filósofo, poeta y ensayista Roland Kay, cuyas contribuciones incluyen 'Del espacio de acá: señales para una mirada americana' (1980), un estudio analítico y poético sobre la fotografía en el arte contemporáneo. Además, Kay tuvo un rol decisivo como editor de la revista 'Manuscritos' en 1975, cuya única edición contó con la colaboración de notables artistas e intelectuales chilenos tales como Sergio Guzmán, Cristián Huneeus, Raúl Zurita, Nicanor Parra y Cástor Narvarte, forjando un legado de pensamiento crítico y creatividad en un tiempo de considerable represión cultural. Se trata de una de las publicaciones más significativas en la exploración de la imagen como medio poético y crítico, especialmente en su intersección con la palabra escrita.

Dentro de sus páginas, se encuentran reediciones de las fotografías del 'Quebrantahuesos', una colección de registros fotográficos de actuaciones en espacios públicos llevadas a cabo por figuras destacadas como Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky en 1952. Estas imágenes documentan intervenciones artísticas que rompieron moldes y desafiaron las percepciones convencionales del arte y la literatura en Chile, que representan un hito en la cultura visual chilena.

La revista 'Manuscritos', auspiciada por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, se convirtió en un hito en el campo de la poesía visual en el país. Esta publicación es frecuentemente citada como una de las iniciativas más influyentes en la promoción del trabajo interdisciplinario dentro del arte contemporáneo chileno, evidenciando el compromiso con la innovación artística y la experimentación cultural.

Un ejemplo de estas búsquedas corresponde al seminario realizado en el Departamento de Estudios Humanísticos de la misma casa de estudios:

[...]Lihn o Kay conducían un seminario de profesores en que se analizaban textos de Rimbaud a partir de lecturas de Freud, Derrida, Lacan y otros autores, en una especie de desafío a los límites de la disciplina literaria y de la disciplina filosófica (Valdés, 2006, p. 36).

Ronald Kay²³ fue una figura clave en la creación y promoción de espacios para la divulgación y el intercambio de conocimientos sobre arte contemporáneo en Chile. Un evento destacado mediado por su iniciativa fue el seminario centrado en la obra del artista alemán Wolf Vostell, que Kay organizó en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, conocido como Goethe Institut. Este seminario, realizado a mediados de los años setenta, congregó a una amplia audiencia de artistas y estudiantes de arte de Santiago, convirtiéndose en un foro importante para el diálogo y aprendizaje desde las prácticas del arte contemporáneo. El seminario organizado por Ronald Kay no solo presentó una extensa colección de documentos gráficos de la obra de Wolf Vostell, sino que también incluyó la proyección de material audiovisual relevante. Kay proporcionó una fundamentación teórica rigurosa, delineando los conceptos clave de la práctica artística de Vostell con claridad y sencillez.

Esta metodología didáctica facilitó la comprensión de las técnicas innovadoras de Vostell, generando un interés creciente entre los asistentes sobre los temas tratados en el seminario. La respuesta entusiasta del público fue unánime, eso subrayó una resonancia especial con los principios críticos de Vostell, particularmente en su equivalencia arte = vida y en su crítica al modelo social, al consumismo, a la televisión y a los efectos de la (pos)guerra. Estas discusiones establecían analogías directas con la realidad sociopolítica de

²³ Ronald Kay, nació en Hamburgo en 1941. Licenciado en Filosofía, Universidad de Konstanz. Poeta y crítico que trabajó con Wolf Vostell y tradujo al castellano ensayos en diversas revistas: *das Objektiv der Zeichen-Wolf Vostell: Salat, T.O.T., Schnee: ein Happening über die Grenze*, ensayo, Dumont Verlag, Köln, 1975. Participando en el Departamento de Estudios Humanísticos, U. de Chile.

Chile en aquel entonces, conectando el arte con las experiencias vividas bajo la dictadura.

En otro seminario significativo en el Goethe Institut, Ronald Kay se centró en el análisis del ensayo trascendental de Walter Benjamin, 'La obra de arte en la era de la reproducción mecánica'. Este texto, considerado fundamental en el estudio del arte y sus métodos de reproducción, proporcionó un marco esencial para comprender y debatir el uso y significado de la fotografía en el arte contemporáneo. Abordó temas como la reproducibilidad de la imagen y su relación con la mecanización y la proliferación de la imagen en el arte moderno. Utilizando sus propias traducciones de Benjamin, Kay impartió conocimientos que nos influyeron y que luego iniciáramos en la práctica del videoarte y las exploraciones en la serigrafía fotográfica, así como en otras formas de reproducción de imágenes aplicadas a nuevos medios.

Con la dirección y el impulso de Ronald Kay, se organizaron exposiciones en Santiago que presentaron obras de artistas contemporáneos internacionales. Estos eventos no solo exhibieron contenidos innovadores y procesos creativos singulares, sino que también destacaron el uso del video, una tecnología emergente que captó la atención de la comunidad artística local. La influencia de estas muestras fue considerable, estimulando a los artistas chilenos a incorporar el video, enriqueciendo así sus prácticas artísticas y expandiéndolas más allá de las disciplinas tradicionales.

La exposición "El Huevo" de 1977 **[Figura 22 y 23]** en la galería Época es una de las muestras más destacada y significativas en la historia del arte chileno, sugiriendo que precedió y tal vez influyó en el desarrollo de eventos posteriores, como el primer encuentro de videoarte en el

Instituto Chileno Francés de Cultura, realizado dos años después. La mención de Ronald Kay organizando una muestra de la obra de Wolf Vostell, que había sido parte de la Documenta 6 en Kassel, subraya la relevancia de esta exposición y su posible papel como introducción de Vostell y su trabajo al público chileno.

La exposición de Wolf Vostell en 1977, se centró en los fenómenos del tiempo y el entorno, invitando al espectador a reflexionar sobre la transitoriedad de la vida y el arte. Vostell proponía en su catálogo que 'la vida es un de-collage', sugiriendo que la existencia humana y la creación artística son procesos paralelos de construcción y envejecimiento, lo cual implicaba, como artista y sujeto del mundo, un cambio conciencia: “la vida es un de-collage, señalaba en su catálogo, ya que “en la medida que se construye el cuerpo, pero se desgasta y envejece en un mismo proceso – una destrucción permanente” (Vostell, 1977, p.33).

La muestra se llevó a cabo en un espacio íntimo de la galería Época, transformado por la instalación de proyectores de cine y monitores de televisión dispuestos en diferentes alturas y posiciones en los muros. La única iluminación provenía de estas fuentes de luz, las cuales se repetían simultáneamente una multitud de imágenes cinematográficas y videográficas sobre las paredes. Este de-collage visual, junto al latido ininterrumpido del corazón, presentaba secuencias poderosas de documentales, incluyendo escenas de conflictos bélicos como la guerra de Vietnam, junto con registros de las acciones artísticas recientes de Vostell en ciudades de Alemania, creando una experiencia inmersiva y un efecto de shock para los asistentes.

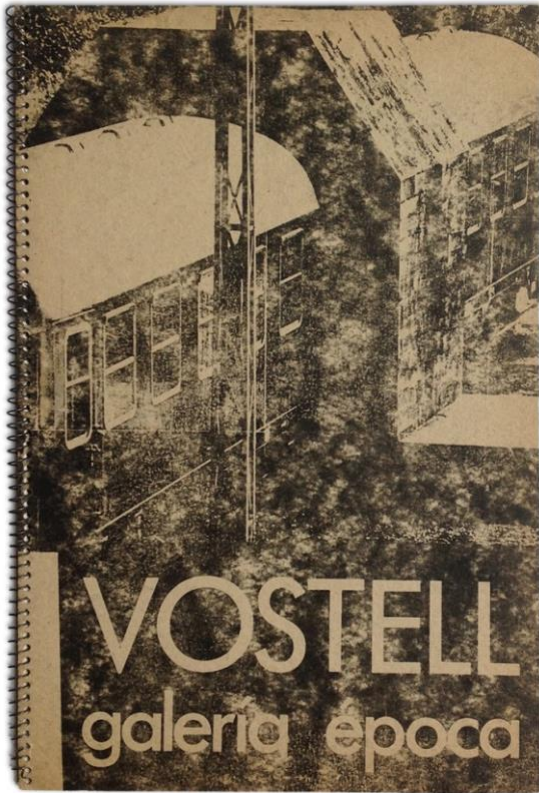


Figura 22. Vostell, *El huevo 1977* (catálogo) Galería Época, Santiago de Chile.

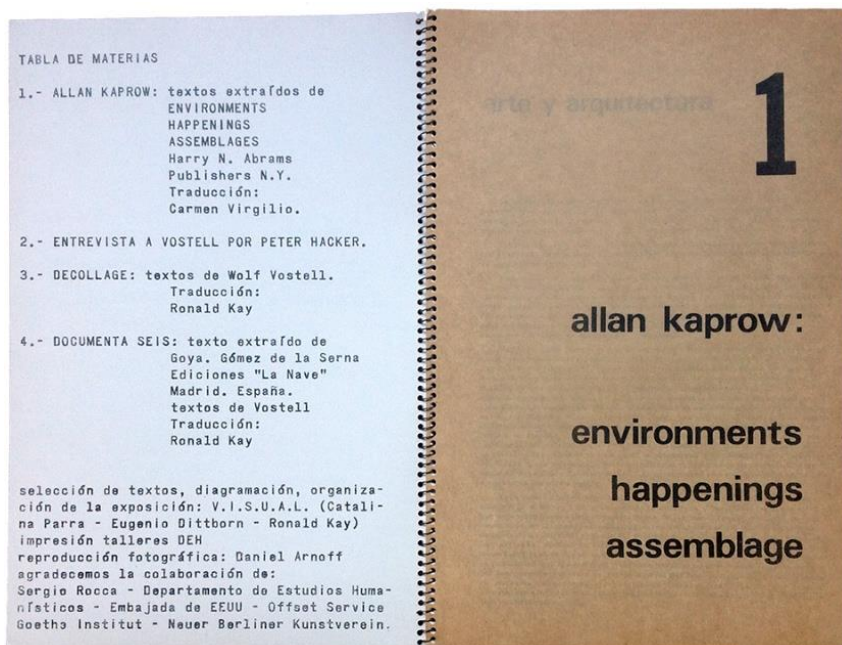


Figura 23. Vostell, *El huevo 1977* (catálogo) Galería Época, Santiago de Chile.

La exposición presentaba un conjunto de imágenes que documentaban una serie de intervenciones artísticas y acciones que utilizaban hormigón sobre diversas superficies, incluyendo cuerpos humanos, televisores, vagones de tren y automóviles. Estas imágenes eran proyectadas simultáneamente a través de cine y televisión, con dispositivos estratégicamente ubicados en diferentes alturas y posiciones alrededor de las paredes de la sala. El efecto era una saturación audiovisual deliberada, diseñada para invocar una sensación de agotamiento en los espectadores, exacerbada por el parpadeo constante de las pantallas. Este bombardeo visual estaba acompañado por una banda sonora ininterrumpida y resonante: el latido de un corazón, contribuyendo a la atmósfera envolvente y a la intensidad de la experiencia.

Wolf Vostell incorporó en este montaje imágenes de sus acciones, como 'Circulación bloqueada' de 1969, mezclándolas con poderosas y perturbadoras imágenes de la guerra de Vietnam. Su intención era provocar una reacción visceral en el espectador, un estado de shock que, a través de la sobreestimulación audiovisual, transformaría la experiencia artística en algo sensible y real como la vida misma. Vostell buscaba influir en el nivel de conciencia del individuo respecto a su entorno, empujándolo a confrontar y reflexionar sobre la realidad. La noción de 'de-collage' en su trabajo se manifiesta como una partida irreversible, comparable al despegue de un avión.

El avión al despegar (dé-coll/age) se despegó un concepto con acontecimientos opuestos. [...] Formas de dé-coll/age: demoler, romper, borrar, esfumar, desteñir, decolorar, distorsionar, doblaje, foto

movida, sobre impresión, interferencia de la TV. [...] Formas de los acontecimientos dé-coll/age, accidentes automovilísticos, desastres aéreos, terremotos (Vostell, 1977, p.34).

La obra de Wolf Vostell estaba imbuida de un concepto de movimiento continuo; los estímulos sonoros y visuales eran parte de un 'environment', un espacio diseñado para ser vivido desde dentro. Vostell concebía la experiencia artística como una inmersión que convertía al observador de un receptor pasivo a un participante activo, implicado y comprometido con la obra. Este tipo de interacción, que él entendía como un 'de-collage' o un collage en movimiento, buscaba involucrar al espectador en un evento vivencial que podría catalizar un cambio en su conciencia y, potencialmente, en la sociedad en su conjunto.

En el catálogo de la exposición, Vostell incluyó un manifiesto que reflexionaba sobre la función y el rol del artista en la sociedad, profundizando en su visión de que el arte debería provocar y contribuir a la transformación social. "La nueva belleza es un acto social. Quiero decir una solución creativa a los problemas de la humanidad. El nuevo arte es un método nuevo para resolver los problemas del hombre, pero no sólo verbalmente" (Vostell, 1977, p.50).

Esta obra promueve una ruptura con las barreras tradicionales entre el espectador y la obra de arte, diluyendo las divisiones entre el arte institucionalizado y la vida cotidiana, una noción resonante con los ideales del grupo Fluxus. Esta estrategia subversiva y contestataria desafía las convenciones conservadoras del arte, invitando al público a una experiencia más participativa. La exposición en la galería Época es una 'obra abierta' que ofrecía una diversidad de

interpretaciones a partir de estímulos audiovisuales simultáneos. Dejaba en manos de los espectadores la tarea y responsabilidad de interpretar y dar sentido a la proliferación de imágenes, así como decidir el tiempo dedicado a cada secuencia.

Esta estrategia rompía el modelo lineal y la forma convencional del relato audiovisual del cine y de la televisión, obligando a los espectadores a dejar atrás su pasividad, impidiendo la perspectiva única del relato, frente a la imposibilidad de aplicar las convenciones ante la profusión de imágenes presentes en dicha instalación.

La innovadora estrategia de montaje audiovisual introducida por Wolf Vostell ofreció una perspectiva inédita en la construcción de obras audiovisuales. Su enfoque, caracterizado por una estructura aleatoria, basada en la simultaneidad y la repetición de imágenes. Esta metodología tenía el potencial de transformar y alterar el significado de las imágenes, potenciando así el valor del significante como una herramienta para desarticular el discurso unívoco de los medios. La profusión de imágenes y la acumulación de elementos diversos eran estrategias clave para subvertir y reconfigurar la narrativa convencional, desafiando la percepción tradicional y lanzando una crítica al discurso hegemónico.

Ese tipo de estrategia, basada en una estructura de repetición, como si se tratara de un relato de carácter circular o cíclico, obliga a reflexionar sobre la imposibilidad de observar todas las imágenes y los efectos de la simultánea, y el sentido que esto despierta a través de sus reiteraciones y aleatorias apariciones.

Esto establece una forma y una relación de tiempos que se dan en paralelo y superposiciones entre las imágenes.

Recurso, estructurado en las simultaneidades de imágenes, que permite establecer una compleja relación de tiempos paralelos desde la percepción visual y el recuerdo, convirtiendo la instalación en un desafiente evento, sin principio y final, que se desarrolla en un eterno presente, produciendo en el espectador una fatiga producto de la acumulación y saturación audiovisual.

Consecuencia de la provocación, ante esta 'fricción' entre las imágenes, se manifiesta en un agotamiento frente a la constante sucesión de acontecimientos que parecen desarrollarse sin avanzar, cuestionando la linealidad tradicional del relato y la percepción del tiempo y la memoria

Desde una aproximación al cine experimental y sus vinculaciones con las prácticas del videoarte, durante ese periodo se impulsaron encuentros y ciclos de cine en institutos y centros culturales, de realizadores con obras que despertaron el interés por explorar en una nueva estética, una mirada que permitía encontrar nuevas formas de expresar por medio de metáforas o manejos del tiempo dilatado en permanente incertidumbre, en obras del director teatral y ópera de la postguerra Werner Schroeter; o también en propuestas de un cine-documental de corte experimental del realizador Werner Herzog, con obras como *También los enanos empezaron pequeños* (1971), un relato lleno de metáforas en torno a la ruptura y destrucción de un sistema consecuencia de una rebelión; o su enigmática obra *Fata Morgana* (1970) **[Figura 24, 25 y 26]**, donde se hace uso de provocadores recursos visuales y narrativas a la manera de ensayo, a través de las cuales pone en tensión la imagen y el sonido, estableciendo un efecto audiovisual anempático (Chion, 1993), poniendo en crisis los límites entre la ficción y el documental, junto al uso de la repetición y la duración de las tomas.

Del mismo modo se trata de “una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. [...] lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación...”. (Chión, 1993, p. 19).

Es así como se inicia *Fata Morgana*, con ocho distintos aterrizajes introduciéndonos en la experiencia de la repetición, “repetición de una acción que se encuentra todo el juego místico de la pérdida y la salvación como también todo juego teatral de la vida y de la muerte” (Farriol, 1994, p. 43), para continuar con las largas tomas del desierto, se trata de un paisaje extremo con una serie de situaciones paródicas de dos músicos tocando en un escenario casi inmóviles, alienados en su propia repetición, o los tres niños en la playa posando en una acción congelada simulando cuyos gestos, tal vez se perpetúan esperando escuchar el clic de la cámara que conservará sus imágenes.



Figura 24. *Fata Morgana*, Documental, 1970, escrito y dirigido por Werner Herzog, 79 minutos, la imagen exacta en 00:02 (ver anexo 1.16).



Figura 25
Fata Morgana, Documental, 1970, escrito y dirigido por Werner Herzog, 79 minutos, la imagen exacta en 13:45 (ver anexo 1.16).



Figura 26. *Fata Morgana*, Documental, 1970, escrito y dirigido por Werner Herzog, 79 minutos, la imagen exacta en 1:00:12 (ver anexo 1.16).

Desde mi perspectiva como artista y testigo de aquel tiempo, mi comprensión de estas dinámicas culturales se ha enriquecido a través de textos académicos y entrevistas que realicé durante mi investigación con artistas de esa era. Muchos de ellos subrayaron el impacto significativo que tuvo la exposición de Vostell, describiéndola como una influencia crucial en el desarrollo de sus propios trabajos en video. Resaltaron cómo Vostell, con su uso de múltiples pantallas y la repetición de imágenes, desafió y transformó la percepción convencional del tiempo y la estructura audiovisual, abriendo nuevas vías para la expresión artística y la narrativa.

Nelly Richard, teórica francesa afincada en Chile, ofreció una perspectiva estructuralista del arte contemporáneo a través de un seminario impartido en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. A lo largo de varias sesiones, Richard presentó un análisis detallado de las tendencias artísticas de la época, apoyándose en definiciones claves, movimientos relevantes y una cuidadosa selección de autores contemporáneos. Con una entrega metódica de material documental, estableció un discurso crítico que construyó las bases para lo que ella denominaría la 'Escena de Avanzada'. Este término englobaría a un grupo de artistas que exploraban prácticas como el body art, land art y el conceptualismo, todas corrientes artísticas que, hasta ese momento, habían sido prácticamente ignoradas o marginadas por las instituciones de enseñanza del arte en Chile, debido al clima político represivo.

El seminario dirigido por Nelly Richard tuvo como finalidad revelar y difundir conocimientos sobre movimientos artísticos que estaban más allá del espectro del arte local, estableciendo un marco de referencia claro sobre estas corrientes. Su intención era facilitar la comprensión de cómo

el arte se estaba expandiendo hacia nuevos medios y estrategias más allá de las prácticas artísticas convencionales. Una parte esencial de su programa académico incluía una crítica contundente hacia la pintura, que Richard veía como una representación simbólica e ideológica de las instituciones dominantes, como sucedió en el resto del mundo en la década de los años sesenta. En este sentido, la pintura se asociaba con la tradición y, por extensión, con el clima político de la época en Chile. Richard, en consecuencia, sostenía que la pintura, en su visión conservadora y en su función como objeto de mercancía, estaba intrínsecamente vinculada al mercado de arte, el cual estaba controlado por las mismas fuerzas políticas y sociales que apoyaban la dictadura militar.

La crítica que Nelly Richard plantea contra la pintura y su implicación en un sistema económico específico encuentra sus raíces en discusiones previas que tuvieron lugar en Europa. John Berger, en su análisis de la pintura al óleo, la considera simbólicamente no como una ventana al mundo, sino como 'una caja fuerte empotrada en el muro' (Berger, 1975 p. 122). Berger sugiere que la pintura al óleo se convierte en un depósito para el mundo visible, tanto material como inmaterial, del propietario de la obra. Esta interpretación destaca la función de la pintura como un símbolo de acumulación y preservación de riqueza, y no solo como un medio de expresión artística.

Inicios del videoarte en Chile

En este contexto surgieron las primeras iniciativas institucionales orientadas a crear plataformas para la promoción y difusión del videoarte en Chile. Destacando entre estas, sin lugar a dudas la más relevante de todas, fue la originada en la iniciativa del Instituto Chileno Francés de Cultura en 1979 marcó un precedente al convocar un encuentro de artistas centrado en el videoarte. Este evento pionero sentó las bases para lo que, en 1981, se consolidaría como el Festival Franco-chileno de Videoarte, adoptando un carácter binacional que suscitó un creciente y sostenido interés por parte de artistas y creadores.

El nacimiento del videoarte en Chile se inició con los Encuentros de Videoarte, realizados durante 1979 y 1980, exclusivamente con la participación de artistas locales. La consolidación de esta práctica artística se dio en 1981 con el lanzamiento oficial del primer Festival Franco-chileno de Videoarte. La notoria capacidad de convocatoria del festival para atraer participantes justifica su continuación a lo largo de los años. Este evento no solo se destacó por la exhibición de obras video artísticas nacionales y francesas, sino también por su programación de mesas redondas, conferencias y debates abiertos a cuestiones de arte, lenguaje y tecnología. Se convirtió en el evento artístico más significativo de la época, logrando reunir anualmente a artistas y teóricos del arte, así como a una numerosa y heterogénea audiencia.

La dinámica de estos festivales atrajo no solamente a los artistas visuales que comenzaban a trabajar el vídeo, aunque fueron constantemente el motor de este

espacio, sino también a realizadores del vídeo documental, algunos ligados a algunas ONG de la época o al periodismo de denuncia -como también a una serie de cineastas, que a falta de una industria cinematográfica y la falta de apoyo estatal al audiovisualismo, se refugian esencialmente en la producción publicitaria- me refiero a Juan Forch, Francisco Vargas, Gastón Roca, Carlos Flores principalmente. Estos productores independientes jugaron un gran papel en ofrecer en muchos casos sus infraestructuras tecnológicas a los artistas vídeo (Visual y TV cine).

Debo mencionar, el rol importante que jugaron los teóricos Nelly Richard y Justo Pastor Mellado en la organización y dinámica de este espacio.

Destaco a algunos realizadores: Gloria Camiruaga, Pablo Lavín, Francisco Fábrega, Roberto Farriol, Pablo Basulto, Polo Correa, Gonzalo Ravanal...”
(Olhagaray, 2008, 107-108)

Hasta la fecha, el Festival Franco-chileno de Videoarte se mantiene como uno de los eventos más duraderos e influyentes en el escenario del arte contemporáneo en Chile en dictadura y postdictadura, especialmente en lo que respecta a la promoción y difusión binacional del videoarte. Cada edición del festival no solo fue una plataforma para la exhibición de obras, sino también un espacio crucial para la producción y publicación de teoría y crítica en torno a este medio. La riqueza del festival surge del intercambio de

experiencias y perspectivas desde la práctica y la teoría. Este evento funcionó como un espacio de libertad de expresión y divulgación artística, enriqueciendo los vínculos culturales y ampliando el alcance del videoarte.

“Un aspecto importante del festival ha sido el intercambio entre productores franceses y chilenos que se encuentran en los festivales. De este encuentro han surgido relaciones que han abierto posibilidades de participación a realizadores nacionales en eventos internacionales en Francia. Existe además en curso un proyecto de coproducción de beneficio evidente para los productores chilenos” (Ulloa, 1985, pp.43-44).

En este contexto las condiciones para la producción de videoarte en Chile a finales de los años 70 son adversas debido a la compleja situación económica, el aislamiento cultural y la censura gubernamental. Esta realidad creó un entorno donde los recursos tecnológicos y la infraestructura disponibles para los artistas locales palidecían en comparación con lo que tenían a su disposición sus homólogos en otros países. Un claro ejemplo es el del artista chileno Juan Downey, cuya obra y desarrollo se beneficiaron enormemente del entorno más liberal y de los recursos avanzados que encontró en Nueva York. Esta disparidad pone de manifiesto las dificultades adicionales que los artistas chilenos tuvieron que superar para crear y promover su trabajo en el campo del videoarte.

En el análisis del desarrollo del videoarte en Chile, más allá de las limitaciones económicas y de acceso a tecnología

avanzada comparadas con otros países, lo que realmente resulta esencial y definitorio son las restricciones a la libertad de expresión impuestas durante la dictadura. Estas no solo influenciaron las temáticas abordadas por los artistas sino también sus métodos de producción, sus lenguajes creativos y sus estrategias de distribución. A pesar de los desafíos económicos y tecnológicos de la época, el video emergió como el medio predilecto para la experimentación artística y la crítica social. Se convirtió rápidamente en una herramienta expresiva y testimonial vital, posicionándose como un medio de denuncia contra las violaciones de derechos humanos y para abordar cuestiones urgentes de la realidad social y política, las cuales eran sistemáticamente censuradas o manipuladas por la televisión y otros medios de comunicación controlados por el estado.

Aunque el Festival Franco-chileno de Videoarte fue la plataforma más destacada, no constituía el único escenario para la exhibición de videoarte en ese periodo en Chile. Otros foros incluían espacios dentro de instituciones culturales como el Goethe Institut y galerías de arte como la ya mencionada Galería Época. En estos lugares, también se llevaron a cabo exposiciones significativas, como la obra de Wolf Vostell, proporcionando a los artistas locales e internacionales oportunidades vitales para mostrar sus trabajos en un contexto más amplio y diversificado.

El uso de la tecnología del vídeo en el Festival Franco-chileno de Videoarte fomentó una variedad de formatos, estructuras narrativas y temáticas. Este medio tecnológico se convirtió en un lienzo común para la experimentación y la expresión, permitiendo a los artistas y creadores explorar y presentar sus visiones únicas dentro de un contexto amplio y diverso del uso del vídeo desde el campo del arte contemporáneo.

Se fue dando una exploración y experimentación no sujeta a cánones o límites de los marcos convencionales del medio audiovisual. Así lo señala el crítico de arte Justo Pastor Mellado, en el X Festival Franco-chileno de Videoarte, al referirse al efecto que causó la aparición de estas formas de expresión en el contexto del arte en Chile:

Reducida – en términos de una percepción pública- a la presencia de un instituto de enseñanza de idioma, desarrollando un plan de difusión cultural muy limitado, el hecho de que en 1981 abriera sus puertas a una actividad de difusión de un “arte extraño”, fue recibido con vivo interés por un contingente expectante de artistas, que adquirirían así un nuevo espacio de encuentro. El servicio de difusión francesa percibiría y acogería con particular complicidad, las pulsaciones de un cierto tipo de “excitación formal” que recorría la superficie del campo plástico (Mellado, 1990, p. 83).

Así fue como el Festival Franco-chileno de Videoarte se destacó como el evento más relevante, atrayendo a un número significativo de participantes, incluyendo artistas tanto chilenos como franceses. Los catálogos publicados del festival dan cuenta de esto y de una amplia gama de obras presentadas. Estos encuentros no solo sirvieron como plataforma para los vídeos más notables del año, sino que también se transformaron en el punto cúlmine anual de exposiciones de videoarte. Además, su éxito estimuló la promoción de exposiciones de vídeo en nuevos espacios preparatorios para el festival, fomentando así un sistema

cultural más robusto. En parte, otros espacios culturales, como la galería Época o el Goethe Institut, entre otros, se sumaban a esta tendencia de promocionar este medio en sus espacios.

La significativa evolución del Festival Franco-chileno de Videoarte es fundamental para entender el creciente número de obras presentadas en sus ediciones sucesivas. Los dos primeros eventos (1979 y 1980), aunque limitados a artistas nacionales, ejercieron un impacto considerable en el ámbito artístico de Chile. Con la transformación del festival en un evento binacional en 1981, el interés se amplió, atrayendo a participantes de todo el espectro audiovisual y más allá de los límites y prácticas del arte. Esto incluyó a cineastas, documentalistas y realizadores en general que, aunque no provenientes del mundo del arte. De esta manera, se fueron incorporando en el festival en categorías vinculadas al cine, al documental y a la creación de subcategorías dentro del festival.

A pesar de no ser la única plataforma de exhibición y concurso de la época, el Festival Franco-chileno de Videoarte, por su magnitud y organización, se erigió como la principal instancia artística para la mayoría de las obras audiovisuales vinculadas al arte producidas en Chile. Este festival no solo representaba un espacio de muestra, sino que también se convirtió en un referente cultural y en el principal referente sobre el desarrollo y la innovación en las prácticas audiovisuales del país.

Una revisión detallada y comparativa de los catálogos y las listas de obras presentadas en las ediciones iniciales de los Encuentros de Videoarte y los siguientes Festivales Franco-chileno de Videoarte revela un cambio notable. Al examinar

las descripciones de las obras, así como las intenciones y motivaciones de los artistas, se observa una transformación del festival: de ser un espacio para y desde el videoarte, pasó a ser una instancia abierta de las producciones audiovisuales. El elemento unificador en esta transición fue el uso de la tecnología del vídeo, indicando que el arte no era el único fin. El festival se convirtió en un escenario que acogía una diversidad de objetivos, intereses y perspectivas en la práctica audiovisual, reflejando la versatilidad del medio.

A medida que el Festival Franco-chileno de Videoarte se desarrollaba, cada edición empezó a establecer distintas clasificaciones de géneros o subgéneros, reflejando la diversidad en el uso del vídeo, independientemente del interés por la experimentación o la exploración de nuevos lenguajes visuales, o su vinculación con las prácticas del arte contemporáneo.

Esto se pueden constatar las extensas y variadas clasificaciones y subclasificaciones sobre el uso del vídeo en los catálogos publicados del Festival Franco-chileno de Videoarte. En estos documentos se presentan paulatinamente una amplia gama de categorías y subcategorías que van desde nociones amplias provenientes del ámbito del cine, como es la ficción y el documental, a particulares categorías y subcategorías como video ficción, ficción experimental, ficción-gráfico-experimental, ficción argumental y ficción video metraje, entre otras más. Llegando a formular áreas específicas, que, desde una posición centrada en la práctica del documental, se indica el registro de obras de teatro, la vídeo-performance, el registro de performances, el vídeo cine, los vídeos musicales, vídeos experimentales, etc.

En consecuencia, disminuyeron las exhibiciones de vídeos con el énfasis en las prácticas del arte, reemplazándolo a todo tipo de temas o tratamientos narrativos. Así se fue consolidando esta constante, en la medida que aumentaban los intereses de profesionales del amplio ámbito audiovisual en participar en el festival. Si bien el festival se inicia desde la práctica del videoarte, sus problemáticas y desplazamientos desde el arte contemporáneo, con el tiempo esta condición no representó un requisito para cualquiera que quisiera participar. Por una parte, es explicable que ocurriera así, ya que las difíciles condiciones del país permitían a entender este espacio de encuentro como una de las pocas instancias culturales de reunión y discusión sin censura. Amparado por la Embajada de Francia, el festival se transformó en un espacio de libre expresión de opiniones sobre arte, pudiendo compartir en un intercambio de cultural desde el uso en común de esta tecnología.

Consecuencia de ello, los festivales realizados años después no se desarrollaron desde las preocupaciones y motivaciones que dieron inicio a los primeros encuentros. Pasado el tiempo, y una vez institucionalizado el festival, este fue adquiriendo un protocolo que determinó una modalidad de preselección de trabajos, basada en una serie de categorías preestablecidas de acuerdo con los variados usos del vídeo desde un amplio uso del vídeo en el mundo audiovisual, lo que trajo consigo un cambio en el perfil de dicho festival y el creciente interés de realizadores, documentalistas, cineastas, etc. y, en consecuencia, modificando así la el contexto discursivo y conceptual en el cual las obras se presentaban.

Así es como, en 1996, Michelle Goldstein destaca en su texto introductorio del VI Festival Franco-chileno de Videoarte, un evento significativo que, a su juicio, señalaría un viraje decisivo en el rumbo del festival, repercutiendo en las características de los vídeos que se presentarían. Dice: “En la parte chilena, por primera vez los videos han sido seleccionados: lo que es una garantía de calidad artística y de rigor metodológico que el festival necesitaba” (Goldstein, 1986, p. 2).

Coincidente con la abrupta disminución de artistas participantes, estas palabras marcan un precedente que rápidamente se vería reflejado y acentuado en los festivales desde 1995 y 1996 en adelante. Marcando, en forma definitiva, una clara diferencia respecto a las versiones de los festivales anteriores. La disminución de artistas participantes (selección) en el Festival Franco-chileno de Videoarte es coincidente con el año en que se presentan los trabajos de los primeros estudiantes egresados formados en las recientemente formadas universidades e institutos de comunicación audiovisual²⁴.

Así como en los primeros años del festival, se exhiben en su gran mayoría vídeos desde exploraciones audiovisuales motivadas desde problemáticas del arte, o realizadas por artistas, trasgrediendo los lenguajes o códigos provenientes del cine y la televisión. La presencia de todo un espectro de usos fue generando una distancia entre quienes empleaban el medio de un modo experimental respecto a uso funcional

²⁴ 1981 se crea el instituto ARCOS destinado a la formación de profesionales destinados al campo de desarrollo y producción audiovisual, y luego en 1982 de la carrera audiovisual, en la universidad ARCIS, para responder a un naciente mercado de las comunicaciones para los canales de televisión y la publicidad.

desde una narrativa basada en los códigos presentes en el cine, el formato del documental o el uso del vídeo como un recurso técnico recurso para el registro de presentaciones de obras teatrales, basado en el formato de la televisión. La distancia entre los discursos, y argumentaciones teóricas y técnicas, entre los objetivos de los artistas en relación con las especificidades de los cineastas y documentalistas fue generando una brecha en los Festivales Franco-chilenos de Videoarte, donde cada uno de ellos hacía sentir su derecho y validación del uso del vídeo, basándose en teorías del cine o del documental, respondiendo así hacia aquellos que utilizaban el vídeo desde un plano experimental del arte.

Este dato, basado en expresiones que abordaremos más adelante, nos permite introducirnos sobre las diferentes percepciones de quienes, viniendo del cine, la publicidad, el documental o del teatro tenían respecto al sentido y uso del vídeo desde el arte contemporáneo. De alguna manera cada uno se sentía extraño, frente a las motivaciones o problemáticas del arte, o desde los fines y lenguajes procedentes del cine o la televisión para otros.

Al respecto, en un programa de un canal de televisión, Carlos Flores del Pino, conductor de un programa de TV, en su texto "Videar el video" en el catálogo del VII Festival Franco-chileno de Videoarte, comienza con una descripción acerca de las diversas cualidades alienantes de la TV, la cual define como "perversa". Declara, que su público (televisivo) es "abúlico", que no pide nada nuevo, pues eso sería la manifestación de la crisis de la TV. Flores produce y conduce un programa de televisión en un canal

universitario de la ciudad de Valparaíso (UCV Televisión)²⁵, donde pone a prueba su capacidad como conductor al intentar introducir en los televidentes un cambio en los hábitos y gustos adquiridos.

Bueno, esa es la televisión. Y nos divierte. Para esta televisión hemos realizado *En Torno Al Video*, un programa que pretende cambiar el gusto del público. Producido por *Tv Cine*, se ha exhibido desde hace cuatro años por la antena del más pequeño, marginal y precario de los canales de televisión chilenos: Canal 5 UCV Televisión. [...] Contaminamos la televisión de arte. Contaminamos el arte de televisión (Flores, 1987, p. 27).

Esta figura retórica, lejos de ser un extrañamiento sobre el arte o la televisión, es una gran metáfora de la forma en que se siguieron realizando cada año los Festivales Franco-chileno de Videoarte. Adoptar esta nueva tecnología nunca estuvo no estaba exenta de complejidades y prejuicios. Muy por el contrario, se había creado y estaba al servicio de los canales de la televisión y todo el contexto ligado al control de la información, la publicidad y el entretenimiento. En consecuencia, resultaba lógico esperar que para quienes buscaban una experimentación desde el arte contemporáneo, inevitablemente esto implicaría pervertir el uso habitual de esta tecnología, desbordando sus usos y

²⁵ En el año 1959 se realizan las primeras transmisiones de televisión en Chile, casi al mismo tiempo la Universidad Católica de Chile y la Universidad Católica de Valparaíso.

trasgrediendo su funcionalidad aplicada en la televisión o narrativas aplicadas en el cine.

Sobre la(s) especificidad(es) del vídeo(arte)

Consecuencia de un número de producciones cada vez más crecientes, no necesariamente de arte (contemporáneo), de vídeos procedentes de un amplio espectro de realizadores, con intereses y objetivos ligados a formas de la narrativa cinematográfica, registros y actuaciones centrados en la dramaturgia, del documental en sus diferentes formas, etc., los organizadores del festival se vieron en la necesidad de establecer perfiles de usos del vídeo, considerando las diferentes características de los vídeos que se habían produciendo hasta ese momento. Para lo cual se definieron estructuras y tipologías sobre el uso del vídeo, basadas en una serie de categorías o géneros, que, se diferenciaban del arte, o del videoarte, respecto de otras prácticas que se aproximaban a una aproximación del documental, que abarcaba un amplio espectro del trabajo de registros, de denuncia desde un plano periodístico o del vídeo como una alternativa tecnológica en la producción de un cine de bajo presupuesto.

Las categorías establecidas en el festival dieron lugar a extensas y complejas discusiones, que a menudo culminaban en posturas radicalizadas sobre el uso del vídeo. Estas discusiones abarcaban desde posiciones y legitimaciones sobre el uso de este medio, en ocasiones declaraciones radicales de corte ideológico a idealizaciones o transferencias metafísicas sobre el sentido de esta tecnología.

Respecto a esto, generalmente, los puntos de vista que se expondrán más adelante, más allá de sus legítimos alcances, por una parte, plantean interrogantes sobre este medio en sí mismo; es decir, sin considerar el contexto dentro del cual se llevaba a la práctica el uso de esta tecnología. Son discursos que se instalaban ajenos a las condiciones socio culturales o políticas en las cuales los realizadores se enfrentaban en la realidad.

Por otra parte, los argumentos de los principales exponentes del vídeo-arte en ese periodo, basados en un interés experimental de lenguajes de un medio, además, planteaban una posición crítica respecto a esos mismos lenguajes, a la historia política (del arte), a las dificultades de acceso a estos mismos, a las condiciones político-económicas que se vivían y a todo el contexto cultural y de medios (televisión y prensa) que caracterizó, según Richard, este cruce de los límites en las prácticas del vídeo en Chile en sus inicios:

Se vuelve así a cumplir en Chile una de las funciones que caracterizaron el surgimiento de la práctica video: la de cruce entre las diferentes dinámicas de extensión y cuestionamiento de los formatos delimitados por una compartimentación de los géneros, constituyéndose así en una especie de campo de citas de los distintos recorridos de modernidad, confrontados bajo el signo híbrido de la movilidad y del traspaso de lenguajes (Richard, 1986, p. 13).

Consecuencia de toda una convergencia de intereses desde esta tecnología y su futura aplicación en un naciente

mercado audiovisual en Chile, a los pocos años de iniciado el festival se lleva a cabo uno de los primeros estudios realizados para el análisis sobre las categorías o tipologías de vídeos producidos en Chile. *Vídeo Independiente en Chile*, de Yessica Ulloa; socióloga y periodista, licenciada en Comunicación Audiovisual y realizadora de cortometrajes en cine y vídeo, publica en el año 1985 el resultado de un estudio de campo, proyecto realizado con el apoyo del World University Service.

Este trabajo es de carácter descriptivo desde el cual la autora, recopila e indica el funcionamiento y el desarrollo de un conjunto de las iniciativas desarrolladas en torno al vídeo independiente, es decir, a toda la diversidad de procedencias y objetivos presentes en el uso del vídeo, excluyendo los vídeos desarrollados por las productoras de publicidad destinados a un mercado y las producciones realizadas en los canales de televisión.

El documento entrega una serie de antecedentes, a partir de los que determina una estructura general de clasificación o tendencias de los vídeos, argumentada con ejemplos de obras realizadas entre los años 1979 y 1984. A partir de estas producciones, Ulloa define una “tipología de videogramas” basada en cinco categorías:

Argumental, documental, experimental, registro y musical.

1) Argumentales: Películas de ficción, narrativa.

2) Documentales: Basados en hechos reales y destinados a la información.

Documentales periodísticos, testimoniales, antropológicos, didácticos.

3) Experimentales: El énfasis es puesto en la búsqueda de nuevas formas de expresión y de comunicación.

a) Creación de lenguaje mediante la manipulación de los efectos visuales propio de la tecnología del vídeo.

b) Tratamiento visual de la realidad, cuya intencionalidad es la develación y la modificación de la percepción, utilizando procedimientos diversos (contraposición, reiteración, descontextualización, etc.).

c) El vídeo como soporte de expresión artística.

4) Registros: Filmación de hechos de distinto orden (sociales, políticos, religiosos, artísticos) en el cual el producto final transcribe el hecho filmado sin alteraciones significativas en su estructura narrativa.

5) Musicales: Videogramas de difusión de la expresión musical.

a) Vídeo-clips: Ilustración visual de un tema musical.

b) Documentales: La narración entrega elementos variados de información sobre la música y sus autores (compositores e intérpretes)

c) Registros (Ulloa, 1985, pp. 14-15).

Esta tipología de videogramas aportó en sentar las primeras bases para establecer una serie de delimitaciones o especificidades, de acuerdo con las características

señaladas en cada una de las tipologías, contribuyendo a la legitimación de todas las prácticas del vídeo en los Festivales Franco-chileno de Videoarte, introduciendo así, todo tipo de materiales y formas audiovisuales diversas y amplias que se realizaban en ese entonces. No obstante, y consecuencia de esta legitimación, de inició una disminución, por parte de los artistas, a participar en los siguientes festivales. La diversidad de usos del vídeo no contribuía a la profundización esperada desde el plano del arte.

En consecuencia, el interés en profundizar en esta investigación en las lecturas y propuestas de clasificación tiene motivos metodológicos, en tanto permite acotar un periodo de festivales constituidos mayoritariamente por artistas y, por otra parte, buscar las causas y motivaciones que generaron su disminución en años posteriores. Es así como, este interés por la clasificación instalada en un festival de videoarte y su formalización a través del estudio de Ulloa, coincide con la disminución de la participación de artistas a los festivales, y además guardó relación directa con la participación de los primeros egresados de las escuelas audiovisuales en Santiago, carreras²⁶ vinculadas con realizadores y teóricos que formaron parte de la discusión y, en consecuencia, de la formalización de las distintas categorías en el festival. Consecuencia de esto, y desde el contexto de los festivales, se conforma en el año 1993 la Corporación Chilena de Vídeo, cuyo objetivo es apoyar a sus socios que trabajan con el vídeo, en cualquiera de sus formas, con el fin de regular la comercialización de lo audiovisual y los derechos de autor en el mercado chileno.

²⁶ Creadas en el mismo año (1981) en que se inician los festivales. Instituto profesional ARCOS (1981) y la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS (1982).

De este modo, queda establecido que el Festival Franco-chileno de Videoarte se constituirá, en adelante, como un espacio de amplia divulgación audiovisual de las artes²⁷ por medio del vídeo, entendidas estas desde el teatro, cine, música, danza, etc. Esto indica que se trata de un cambio cualitativo y positivo al abrir un espacio a las artes de la representación como el teatro, la danza, etc., e incorporando toda la gama de expresiones artísticas que en ese momento se realizaban en Chile a través del uso del vídeo. En consecuencia, es un momento en el cual, a pasar de mantener el nombre de Festival Franco-chileno de Videoarte, deja de ser exclusivo del videoarte, o desde las prácticas del arte contemporáneo trasladadas a esta herramienta, para transformarse en un festival de vídeo de todas las artes.

Esta serie de acontecimientos, coincidentes en las sucesivas acciones que se fueron produciendo, que se acabamos de exponer, hacen que el Festival Franco-chileno de Videoarte, a contar del año 1995, pasa de ser una instancia abierta para todos los ámbitos, prácticas y funciones que empleen el vídeo como un recurso en común.

En consecuencia, y sin desmerecer la producción audiovisual en general de los años posteriores, son los primeros años de encuentros de videoarte y los cinco festivales binacionales siguientes donde el uso del vídeo está preferentemente utilizado desde las prácticas del arte contemporáneo y por realizadores formados en disciplinas o áreas de las artes visuales. En consecuencia, el periodo seleccionado (1979-1985) es el más consistente para

²⁷ El uso plural de artes es mío.

efectos de esta investigación centrada en los orígenes de las motivaciones, referentes o influencias que permitieron de manera directa o indirecta la constitución de múltiples formas y usos en Chile de los primeros vídeos en el campo del arte.

En consecuencia, el trabajo de investigación y clasificación de esta tipología sobre el uso del vídeo, correspondiente al periodo seleccionado para esta tesis. Así como buena parte de las conversaciones, presentaciones y declaraciones en torno a esta tipología, publicadas en ese periodo o versiones posteriores desprendidas o vinculadas con estas, se formularán considerando lo señalado en ese periodo de años.

Para entrar en las categorizaciones y sus efectos, se podría deducir que dicho interés por establecer esta clasificación tenía por objetivo el deseo de profundizar y/o ampliar los discursos y resultados prácticos sobre del videoarte, pero haciendo un análisis de estas categorías y sus argumentaciones, las discusiones en torno a estas, las declaraciones, manifiestos, etc., más que reflejar la intención de extender o enriquecer el uso del vídeo desde el arte, producen adaptaciones hacia lugares comunes y usos convencionales de la herramienta audiovisual, como es el caso de los criterios y consideraciones sobre el uso de la imagen en movimiento determinados por el cine o el documental, indicadas como estructuras fundamentales. Por otra parte, en el área del videoarte se habría esperado un aporte más significativo, o al menos una mayor dedicación considerando fundamentalmente el perfil del festival, pero queda reducido a la categoría de experimental²⁸.

²⁸ Esto evidencia el perfil y formación de la investigadora, al aplicar un término que la industria del cine utiliza para distanciar el cine

Analizando la investigación de Ulloa, algo que le compete a su área y sin restarle su aporte, llama la atención la denominación de soportes audiovisuales, como lo indica con la categoría de película y film, que menciona sin una justificación explícita, ya sea cultural (hábito) o ideológica (lenguaje), pese a que es el vídeo el medio analizado en tanto posee una especificidad tecnológica que lo distancia del proceso de producción, edición, postproducción y distribución de una película.

Así define las categorías de Argumental y de Registro, mediante la utilización del soporte del celuloide fílmico: la categoría de Argumental como "Películas de ficción" y la categoría de Registro como "Filmación de hechos". Los menciona como si se trataran de categorías a partir de las cuales, y de forma unívoca, les correspondiera un medio específico. Una suerte de doctrina de los medios basada en categorías que no sufre alteraciones según los medios o, por el contrario, en ciertos medios que sólo les correspondiera definirlos desde una categoría.

Establecer categorías es también analizar e interpretar como se comportan ciertos recursos según el medio tecnológico en ese periodo donde el cine se realizaba a través del celuloide.

Este sistema análogo (film) implicaba etapas previas de "filmación" y revelado y positivado antes de su visionamiento, respecto al sistema electrónico (cinta magnética) que se puede revisar y borrar mientras se realiza el registro del material.

basado en una narrativa literaria o propagandística de aquellas prácticas poéticas, plásticas o abstractas de la imagen y lo sonoro.

Esto marcó una forma inédita de abordar el registro en vídeo, en la medida que el vídeo le permite a quién registra ser parte del proceso de ver y verse, tal como lúcidamente lo realizó Juan Downey en el trabajo preparatorio realizado con las comunidades Yanomami en el Amazonas de Venezuela, al emplear una cámara y grabadora de vídeo como un circuito cerrado de televisión, en una serie de etapas preparatorias de integración y conocimiento con los Yanomami, utilizando la imagen en vivo, presente en el monitor, pero sin cinta.

Una posible explicación del uso de ese término (film), al menos en la categoría argumental, es posible justificarla como un lapsus o una transferencia del deseo de hacer cine filmando. Los altos costos de producción que implicaba el cine en Chile. La empobrecida industria cinematográfica post golpe militar y sin fuentes de financiamiento, son enormes dificultades que se ven enfrentados los cineastas nacionales. En consecuencia, la única forma de producir sus películas, con el poco financiamiento disponible, los obliga a utilizar el vídeo como una solución alternativa y por el momento. Es así como esta tecnología de bajo costo les permite producir cine, siguiendo los códigos y los recursos narrativos propios de este.

Un antecedente que permite tener una razonable base de sustentación para lo señalado se encuentra en las fichas técnicas de estos vídeos, las que la misma autora publica en un anexo de los catálogos de las producciones. En estas fichas queda en evidencia que los vídeos argumentales son producciones basadas en las formas de realizar una película. Manteniendo la estructura y convenciones del lenguaje y tratamiento habitual del cine, el sistema de realización y producción de la industria cinematográfica. Es así como, en

los créditos se da a conocer los miembros del equipo técnico, el director y el productor, dirección de fotografía, sonido, una lista de actores y actrices, ordenados según el protagonismo (del personaje) el guionista, diseñadores, encargados del set, iluminadores, ambientadores, vestuaristas, maquilladores, etc.

Basado en este formato se realizaron importantes registros de obras de teatro de la dramaturgia nacional. Todas ellas están basadas en guiones literarios o en adaptaciones al cine, escritas por grupos teatrales como el ICTUS o por actores, dramaturgos y literatos. Marco Antonio de la Parra, Sergio Vodanovic y José Donoso, entre los más conocidos.

Ahora bien, en cuanto a la clasificación en las distintas categorías y sus definiciones, en el caso de la categoría de Documentales y la categoría de Registro, Ulloa señala que, en ambos, el material de trabajo está basado en “acontecimientos reales”, de modo que las diferencias entre uno y otro radicarían en el grado de interpretación o manipulación del hecho. Es decir, así como el Documental se constituiría en una nueva estructura narrativa desde el registro de la realidad, para un particular acercamiento o interpretación de esta, el valor del Registro, en cambio, radicaría en la captura del acontecimiento en sí mismo, más que en una propuesta narrativa.

Lo dicho, si bien es aceptable en un sentido general, resulta en extremo discutible si lo abordamos con un mayor rigor desde la fenomenología de la percepción y la incidencia del contexto cultural en la mirada.

Sería esperable a estas alturas, y sobre todo considerando la obra visionaria de Juan Downey, de la serie Trans-Américas (1973-78), Ulloa hubiese considerado, al menos,

algunas de las reflexiones de los trabajos de registro con los Yanomami de dicha serie. Cada vez que se utiliza una cámara para registrar de ciertos acontecimientos en particular, fijando la atención dentro de un encuadre a partir de una lente, con un cierto ángulo y tiempo determinado, privilegiando la luz o el color, sólo se trate de un registro o captura de un acontecimiento. Como si esta “captura” o transmisión de aquello que el camarógrafo enfrenta como realidad (visual) estuviera desprovista de “su mirada”.

Esta, como toda mirada, nada tiene de inocente, de una u otra manera, consciente o inconscientemente, está sujeta a un tipo de construcción y selección motivadas por connotaciones que, *a priori* y por razones subjetivas, están predeterminadas y son las que establecen lo que se podría llamar un pre-guion. En un cierto sentido interpretativo sería una forma de visualizar el transcurrir de un pensamiento.

Sobre las funciones de los dos tipos de videogramas, que Ulloa como Documental, ambos están enfocados con un sesgo periodístico hacia ámbito de lo social o lo político y, por otra parte, en la categoría de Registro, la autora agrega, una amplitud de diversas funciones, como el registro lo religioso o lo artístico. Con el fin de ejemplificar la definición de Registro, la autora agrupa como equivalentes los vídeos realizados a partir de una instalación, una *performance*, un sermón de la Iglesia, una obra teatral o el discurso de un político. Esta generalidad es problemática, pues no permite entender el aporte de esta categoría y menos una profundización o las esperadas interrogantes sobre el vídeo y sus variadas utilizaciones, tanto dentro como fuera del espacio del arte.

Sin embargo, así como Ulloa ha definido esta tipología del Registro con un amplio espectro de contenidos y usos, reduciendo la funcionalidad del medio a un recurso de captura de acontecimientos, sin valorar el contenido de cada registro o el contexto en el cual se exhibe dicho contenido, es en la tipología de Musicales, definida desde la difusión y expresión de esta área, donde Ulloa define tres subclasificaciones, cuyos ya empleados anteriormente: el Videoclip, el Documental y el Registro.

Sobre el videoclip, describe una estructura basada en la banda sonora como base y una serie de recursos de sincronización y ritmo, bajo una narrativa audio visual, fundamentada y estructurada desde los tiempos y características musicales. No obstante, en el caso del documental y el registro de la categoría musical, no entrega una explicación técnica o base teórica suficiente para ubicarlos en particular en la categoría musical. Confundiendo la particularidad del medio audiovisual al servicio de la música con el ámbito de la música (creadores, productores, intérpretes, etc.). No se explica el cambio de criterios respecto al uso del Registro, ya que la ubicación de los recitales, las entrevistas a compositores, intérpretes, etc., debería corresponder, según el caso, a las categorías del Documental o del Registro.

Este cambio de criterio en las clasificaciones, más allá de su inexplicable contradicción y vacíos de las necesarias fundamentaciones, al menos nos permite conocer la posición y el conocimiento que la autora tiene sobre el videoarte o las motivaciones que dieron origen al construir, en dicha tipología, la denominación de Experimental a las variadas prácticas del videoarte en un festival particularmente enfocado en la práctica del vídeo desde el arte.

La denominación de Experimental, respecto al uso del vídeo desde el arte, probablemente Ulloa lo aplica a partir de los motivos ideológicos y comerciales que estuvieron presentes en el cine, cuya comercialización debió ajustarse a las convenciones y dando respuesta a un mercado, respecto de las vanguardias del arte y sus derivaciones cine experimental. Desconociendo la historia de la construcción de imágenes desde el arte, el impacto con la aparición de la fotografía y las vanguardias del arte a inicios del siglo XX, para continuar con la invención de la tecnología de la transmisión a través de la televisión.

Por este motivo, conocer los criterios de esta clasificación del vídeo nos proporcionan una visión cimentada en las propiedades y objetivos del cine, y al mismo tiempo, un desconocimiento en materias de las artes plásticas o visuales, con una esperada falta de profundidad en las interrogantes sobre el lenguaje o los sistemas de circulación, como también, y de manera prioritaria, la validación del arte en el contexto de lo contemporáneo, y toda una serie de desplazamientos e interpretaciones a través del uso de la tecnología del vídeo.

A modo de concluir este análisis sobre este modelo de clasificación del uso del vídeo, en la categoría Musicales, la autora incluye el Registro y los Documentales en la categoría de Musicales. De acuerdo a este criterio, los registros de las acciones de arte o las *performances* de artistas visuales deberían estar agrupados en la categoría de Experimentales, como en el caso de la categoría de Musicales. De modo que no se explica el motivo por el cual no incluye el Documental y el Registro en la categoría Experimental y, por otro lado, se contradice al agrupar en la

categoría Musical las subcategorías de Registro y Documental.

Finalmente, resulta insólito que Ulloa, en el género de Documentales excluya lo experimental, sin considerar la la puesta en crisis de este género, de la antropología tradicional y de la historia, en los vídeos realizados por Juan Downey.

Por otra parte, los vídeos de entrevistas a artistas plásticos, clasificados en Documentales por temática, siguiendo el modelo de clasificación de Musicales, debieran ubicarse en la categoría Experimentales, en donde se encuentran la totalidad de las obras producidas por artistas plásticos. O como es el caso de autores que basan su propuesta testimonial desde posturas y recursos presentes en las vanguardias del arte contemporáneo.

Ciertamente, no es fácil llegar a una definición definitiva en el plano del arte, ya que cada obra audiovisual posee una serie de características que la hacen única y, muchas veces, en extremo particularidades. Es así como, lejos de ser objetivas, están abiertas y sujetas a las múltiples interpretaciones de acuerdo con su contexto, y teniendo en cuenta que estas, en el caso de las producciones audiovisuales en arte, poseen intenciones tanto expresivas como informativas.

No obstante, lo anterior, el área del arte queda desmembrada en varias categorías que no reflejan los aportes realizados por los artistas hasta ese momento. En tal sentido, tanto la separación como los difusos límites entre lo expresivo y la información, o entre lo subjetivo y lo objetivo, Ulloa los aplica en cada categoría bajo diferentes criterios, basándose en un modelo aplicado desde una generalidad

cuando se trata de las aproximaciones al vídeo desde la expresión, entendida esta desde las artes plásticas o del arte en general. En contraste con la otra aproximación, de la información de los acontecimientos, desde una objetividad y neutralidad inexistente, cuyo punto de referencia es en el llamado reportaje periodismo independiente.

Respecto de esta supuesta separación, entre el plano subjetivo asociado a la expresión (de las artes u otras áreas de las humanidades) y el plano objetivo destinado a la comunicación objetiva (donde el mensaje del emisor coincidiría con la lectura realizada por el receptor), Eugeni Bonet, a partir de estas diferencias sobre los objetivos de la práctica del vídeo, sostiene que la oposición entre arte y comunicación es incorrecta, en tanto el arte también es una forma de comunicación, afirmando que identificar la técnica del vídeo como videoarte es una forma de reducción, cuyo objetivo es establecer la unidireccional del vídeo, con el fin de legitimar y preservar el status [comercial] del artista. En tal sentido, Bonet destaca la cercanía, considerada irreconciliable, que se genera entre el vídeo y el arte (videoarte), dirigido a una minoría, y la vídeo-información, esta última entendida como un tipo de práctica de vídeo comunitario, destacando la tradicional oposición entre arte y comunicación. En tal sentido, reemplaza la nomenclatura anterior, y propone el binomio arte/periodismo, argumentando dichos términos del siguiente modo:

- a) Con el primero (arte), he vuelto aparentemente al principio; ahora bien, yo no me refiero al video-art (o a: vídeo=arte), sino a un tipo de comunicación.
- b) Si damos por bueno este último término, podemos aceptar en principio la distinción

formulada por diversos teóricos en torno a los distintos tipos de comunicación; y, más concretamente, la distinción entre lo que es comunicación artística y lo que es comunicación informativa o periodística.

c) Tales términos no están libres de sospecha, pues han servido a muy diversos intereses, pero los recuperamos en su sentido más positivo y sin aderezarnos con adjetivos con los cuales tampoco adelantariamos mucho (por ejemplo: arte alternativo, arte periodístico).

d) En cualquier caso, entiendo arte y periodismo como dos oficios, dos formas de hacer, que no necesariamente se oponen, y que por tanto pueden formar parte de la práctica de un mismo individuo o grupo (Bonet, 1980, p.108).

Lo señalado por Bonet aclara, amplia y permite una permeabilidad terminológica en el término comunicación (artística, informativa o periodística) que, por cierto, no se trata de una regla, pero despeja el sesgo primordialmente comunicacional que Ulloa determina en su clasificación sobre los vídeos chilenos.

El modelo neo-liberal ha traído como consecuencia una involución en las relaciones internas de la sociedad civil, disgregándola, pero ésta desarrolla respuestas de reconstitución del diálogo social. La sociedad civil que ve renaciendo, encuentra en el vídeo un medio de comunicación adecuado a sus

necesidades de información y de participación (Ulloa, 1985, p. 16).

Finalmente, en la categoría Experimental, más allá de tratarse de un término muy amplio, donde podrían caer todas las categorías sin distinción, el término no es el más apropiado para el estudio sobre la práctica del arte en general, la teoría de la imagen o la estética. En tanto que se sobreentiende que toda acción o producción de arte, por las características propias de toda acción de carácter expresivo, en mayor o menor grado, está denotada de experimentación. Ulloa señala que “el énfasis es puesto en la búsqueda de nuevas formas de expresión y comunicación” (Ulloa, p. 14). El uso del vídeo lo vincula al uso tecnologías en lo “experimental”, señalando que estaría conformado por efectos visuales, característica que no exclusiva del arte.

- a) La creación de nuevos lenguajes por medio de efectos visuales propios de la tecnología del vídeo.
- b) El uso de tratamientos visuales para modificar aspectos propios de la percepción.
- c) La condición en general del vídeo como soporte de expresión artística (Ulloa, 1985, p. 14).

En primer lugar, se refiere a aquellas búsquedas cuyos atributos están centrados en la forma particular de materialización del medio, manifestación que lleva a pensar en la natural inclinación hacia la explotación de la especificidad del soporte tecnológico desde la superficie, desde la definición de la imagen o la técnica del montaje en vídeo con relación al cine.

En la segunda característica, enfocada hacia la percepción, cabe la posibilidad de interpretar lo señalado desde el uso de la instantaneidad o simultaneidad propia del circuito cerrado del vídeo, así como también de la exhibición de una misma imagen a través de varios monitores en forma simultánea o la transmisión en tiempo diferido. Sobre esto último, uno de los primeros ejemplos de sistema de registro y de problematización sobre la percepción del tiempo y de la realidad, es el realizado por el artista Dan Graham, quién se preocupa de la experiencia del espectador ante su propia imagen reflejada en espejos y reproducida en monitores unos segundos después. Como lo señala Iliana Hernández, en la obra de Graham *Present, Continuous, Past(s)* (1974)

[...] el tiempo aparece para el espectador como la reflexión de su conciencia de sí, en la acción; se trata de observar y de ser observado por los otros; es una acción particular, desligada de un espacio físico, una actividad del pensamiento, iniciada por el cruce de las capas de tiempos presentes. Dan Graham desarrolla este dispositivo a partir de la utilización del registro de diferentes momentos de acción de los participantes. Esto permite captar diversos tiempos en el presente (Hernández, 2002, pp. 105-106).

Finalmente, en la categoría Experimental, el uso de este medio para la expresión artística engloba un amplio sentido de aquello interpretado como expresión, más allá de lo que se entiende por artístico. Esta postura general sobre el videoarte contribuye a abrir interrogantes sobre una la existencia de una especificidad y, en consecuencia, de uso

determinado del vídeo, más que en la exploración, interpretación y discusión sobre los vídeos presentados en los festivales. De este modo es como se instalan las posturas ideológicas de validación del uso del vídeo por sobre otras, propiciando una tendencia hacia la radicalización de las ideas, en lugar de explorar sobre la praxis y compartir este medio desde sus capacidades de hibridación de lenguajes, como se escuchó decir de parte de Downey y otros artistas en años anteriores.

Así es como se fueron dando las discusiones en torno a la dependencia o a las filiaciones del vídeo con otros medios, aflorando genealogías provenientes de los lenguajes audiovisuales como el cine de ficción, el documental o las vinculaciones tecnológicas contra la televisión. Así es como se instala un criterio de referencias comparativas con el video desde dos campos muy específicos de la producción audiovisual, que Ulloa muy bien desde su profesión, a saber, el cine y la televisión.

Si bien a lo largo de los distintos catálogos, en sus distintas versiones de Encuentros y Festivales Franco-chileno de videoarte, se reitera el conocido discurso ideológico entre el vídeo y la TV, o el cine, intentando buscar una continuidad del vídeo con el cine, con la televisión u otras formas de manejo audiovisual, son escasas las ocasiones en que autores o autoras logran plantear al vídeo desde una perspectiva crítica; es decir, o desde su propia tecnología que precisamente ofrece una serie oportuna de integración de distintos lenguajes. Muy por el contrario, se cierra toda posibilidad de aportar una nueva manera de ver y pensar, un cambio que permitiera modificar los hábitos adquiridos a través del cine y la TV.

Permanentemente, pareciera que se necesitara ubicar el vídeo como hijo (menor) del cine o de la TV. Sobre esto, no pareciera haber unanimidad de opiniones. En una entrevista a Hervé Nisic, ante la situación en la que se encuentra el vídeo en relación con la TV y el cine, establece una proyección de usos indistintos, en virtud de una eventual integración de recursos, en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte comenta al respecto que:

El cine era un fenómeno de feria. Antes de organizar su distribución no existía para el público masivo. Igual ocurre para el video, pero es la TV la que puede darle un lugar para el público masivo. La TV comienza a darse cuenta de la importancia de este nuevo lenguaje; pero todavía esto no se cumple, porque la TV se viste de video al exterior y lleva el cine al interior (Derosier, 1986, p. 43).

Lo señalado por Nisic se sigue manteniendo hasta el día de hoy, en cuanto a la utilización de la tecnología del vídeo para la difusión de programas y formas de lenguajes y estructuras narrativas consolidadas por la industria del cine y su distribución de películas llamadas comerciales, producidas para el consumo masivo de un cine destinado a un espectador pasivo, un sujeto que no se le exige esfuerzo alguno ante lo presentado en la pantalla.

Esta lógica, de oposiciones o “resistencias” a un sistema de mercado, obedece a las posturas políticas basadas en radicalizaciones propias de esa década, tanto en Chile como en el resto del mundo en el contexto, en el contexto de una guerra fría extendida por todo el planeta. Todo este mercado,

connotado de lo institucional, representaba los intereses de la dictadura en Chile y de los grupos de poder económico que le apoyaban. Es en ese contexto, mientras los espacios de la TV estaban controlados por la dictadura, surgen en el año 1981 y 1982 dos instituciones de enseñanza audiovisual, el Instituto Profesional (Arcos) y la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (Arcis). La TV. era el destino laboral que estas instituciones ofrecían a sus egresados, resultando en extremo contradictorio plantear un discurso anti-televisión, como lo sostenía Olhagaray siendo profesor de una de estas instituciones, a estudiantes que paradójicamente los estaban formando para cumplir su labor como profesionales en los canales de televisión. Este discurso crítico entre el video y la televisión, y contra la televisión, desaparecerá con la llegada de la democracia.

Este discurso tiene su origen en la década de los sesenta y queda de manifiesto en las primeras producciones de vídeo y la relación de los activistas y artistas con y contra la TV. Fueron los pioneros del video activismo y luego del videoarte a nivel internacional quienes lo expusieron. Paik y Vostell, cada uno desde sus perspectivas, contextos y formaciones, abordan una nueva forma de uso del medio tecnológico, trastocando las condicionantes preestablecidas de este medio utilizado en la televisión. Al respecto, Olhagaray, en el VII Festival Franco-chileno de Videoarte, señala:

Para nacer, debió oponerse a la relación incestuosa que le tendía la institución Televisiva. Hablo de un divorcio necesario para gestar su autonomía, y poder hoy en día hablar de igual a igual con la televisión. Es así como el vídeo [se] formó de la cultura de subversión, fue así como los

artistas plásticos hicieron de él un instrumento indagatorio, experimental, que responde al insaciable espíritu de creación, que comienza por la voluntad de revisar, de reinventar los lenguajes.

Fue así que, en nuestro país también el vídeo formó parte de los espacios resistencia, del video y del videoarte, donde su relación no fue precisamente con la TV. Esto llegó a transformar al vídeo en un medio en tensión no sólo con la TV sino todo el sistema heredero de la tradición de la historia del arte (Olhagaray, 1987, p. 24).

La posición de Olhagaray, respecto a la participación de artistas en la TV, menciona el ejemplo de *Global Groove*, realizado por Paik en 1973, marca su posición entre la TV y este artista en *Global Groove*.

Global Groove aparentemente es solo una concesión al mundo TV: marcando las diferencias y las distancias. Lo que se transforma en una denuncia. *Global Groove* aparentemente es solo una concesión al mundo TV (véase incluso la utilización como recurso sonoro un rock taquillero), pero en el fondo es una lección de lucidez, es escribir el alfabeto video por medio de una intrusión, es usar la TV para demostrar, desde dentro (con sus códigos), por alguien desde fuera, aquello que es incapaz de ver por sí misma. Lo concreto es que esa obra marca aún más,

las evidencias de una incompatibilidad de dos mundos regidos por dos lógicas diferentes (Olhagaray, 1987, p. 24).

Hay que considerar, que se trata de una producción norteamericana realizada en plena guerra fría para un televidente norteamericano. Este contexto no puede pasarse por alto ya que, más allá del medio y sus vinculaciones con el poder y la sociedad en su conjunto, fue en esas circunstancias donde se determinaron las relaciones y los límites acordados y/o trasgredidos entre las intenciones de los artistas y los intereses de la televisión.

Esta incompatibilidad, que se potencia según el contexto cultural y la situación política del país, no deja de sorprender que, en el caso señalado, la aparición de *Global Groove* en el mismo soporte de los noticieros, películas, etc., se produjo de una ruptura audiovisual que introdujo, temporalmente, una nueva forma de aprender a mirar la televisión. Una interferencia en una televisión pensada para un público habituado a ver y aceptar la repetición de estereotipos, pudo dar paso a un cambio significativo en los códigos convencionales de escuchar y ver la música y el baile, bajo un criterio o forma más abstracta. Esta relación, entre la televisión y los artistas, desde un plano ético-valórico, es un asunto que en el tiempo ha sido mejor entendida.

En cambio, para Juan Downey es posible la una relación del videoarte con la TV educativa. Es así que en el VI Festival Franco-chileno de videoarte recuerda sus primeras incursiones como artista en ese medio y de qué manera los contextos son determinantes en esa relación entre TV/artista. Con lo cual, manifiesta que los medios y los artistas sí pueden integrarse en un contexto cultural más

amplio que los tradicionales circuitos artísticos del arte contemporáneo.

He mostrado videos en la TV educativa de Estados Unidos y en Europa, muchas veces. Claro que son estaciones con un interés cultural y no económico. O probablemente tienen un interés económico, pero no hacia mí. En U.S.A. es prácticamente imposible entrar a la TV comercial (Naranjo, R. – Briceño, V., 1986, p. 41).

Así mismo, en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, Fargier aborda este asunto en torno a la exhibición de un vídeo desde un canal de televisión, donde realiza un interesante ejercicio de contextualización y tensiones del vídeo pensado para espacios de exhibición convencionales, como la televisión y las modificaciones que sufre la imagen pensada desde el cine o el arte al instalarse en la TV. Pero no solo en el aparato, sino que, fundamentalmente, en el significado que adquiere la imagen puesta en el “contexto” del aparato de televisión, como un electrodoméstico más junto a sus connotaciones.

Fargier ofrece una reflexión sobre el cine y sobre el arte video, y en cierto sentido proyecta el arte video dentro o desde lo que podría entenderse un laboratorio de televisión. Se plantea problemáticas de televisión que no son propias de este medio. Plantea un ámbito interesante sobre el papel que juega la TV y el papel que la televisión juega como soporte del videoarte.

En consecuencia, ante los análisis, interrogantes y clasificaciones del vídeo tan complejas y variadas en Chile,

algunas con visiones radicales y sesgos puristas o determinismos ideológicos, la templada visión de Fargier da cabida a múltiples clasificaciones, sin dejar de lado los diferentes contextos y destinatarios del vídeo; por el contrario, pone en relieve un aspecto olvidado en toda discusión: al espectador, como eje y destinatario de todo tipo de reflexiones y propuestas.

Todo esto con el propósito de poder incorporar una visión transversal y amplia para un nuevo tipo de telespectador. Lejos de una visión elitista del arte y sus circuitos, Fargier intenta ampliar los sentidos y funciones del arte hacia destinatarios que, incorporados a una TV educativa, se relacionen con el videoarte a través de la TV como plataforma de difusión de estos contenidos.

Este perfil de realizador, Fargier lo explica en *Profesión: videasta* (1986), donde plantea una serie de funciones que considera propias de un realizador, de un artista del vídeo y de un videasta, esclareciendo los roles y destinatarios de quienes trabajan para la televisión, respecto de aquellos que lo hacen para los circuitos del arte, para finalizar con el caso de un aparente profesional que, siguiendo un rol flexible de diseñador audiovisual, se mueve según el tipo de destinatario, circuito o encargos en variados contextos.

El realizador de televisión hace shows, reportajes, dramas, juegos, misceláneas, ensayos. Él trabaja para la televisión. **El artista** video trabaja para los circuitos del arte (museos, galerías, festivales). Concibe instalaciones, espectáculos, cintas. Es lo que se denomina un autor. Tiene su mundo, su manera, sus tics y su prestigio. Algunas veces, una de sus obras

pasa en la televisión. Es un espacio muy circunscrito. **El videasta** es alguien que hace televisión sin la televisión y arte fuera de los circuitos del arte. Realiza videoclips, noticias, ficción, un desfile de moda, una exposición de pintura, un coloquio, una entrevista, un concierto, un juego Interactivo, un crédito, un spot publicitario, un decorador de metro, un environment de grandes almacenes, una miscelánea; en breve, todo lo que puede hacerse en video, por encargo de los patrocinadores más diversos. Entre los cuales, cada vez más, se encuentran los programadores de televisión (Fargier, 1986, p. 23)²⁹.

Sobre la crítica a las posturas reduccionistas del uso del vídeo, que buscan una eventual “esencia” que conduzca a su especificidad como medio, lo señalado por Fargier es coincidente con lo expresado reiteradamente por Juan Downey, al afirmar este su interés en expandir el vídeo y no reducirlo a una forma determinada o preestablecida.

Desde esta perspectiva en común, Fargier y Downey consideran absurdo crear formas de realización o uso en función de las características de la herramienta que, de acuerdo con lo señalado en la cita, no guarda relación con un lenguaje por sí mismo. Es decir, se trata de una absoluta independencia entre el soporte tecnológico respecto del lenguaje o la forma de estructurar los signos dentro de este recurso audiovisual.

²⁹ El destacado con negritas es del autor

Al respecto, varios autores y autoras han caído en la confusión, suponiendo que una “materialidad” lleva, irreductiblemente, a una “forma o lenguaje” específico; a una suerte de determinismo, heredado del utilitarismo aplicado a este en su aplicación inicial. Por el contrario, basta con recorrer la historia del arte para encontrarnos con los muchos ejemplos de apropiación de estéticas a partir de recursos visuales provenientes de la fotografía, el cine o el video, y viceversa respecto a estos con la historia del arte.

Para Downey resulta más interesante crear formas que vayan más allá de la herramienta; de sus usos para un mercado determinado. A propósito, en ese VI Festival Franco-chileno de Videoarte, Downey hace un comentario con el fin de demostrar que la herramienta es un medio y no un fin, borra la supuesta especificidad, ya que considera que son infinitas las variables tratadas en una imagen, al punto de confundir o transformar nuestra percepción de la misma sobre lo observado.

Esto de la especificidad me parece muy curioso. Me escribió hace poco un amigo de J.P.F. [Fargier] que también escribe en *Cahiers du cinéma* y me dice en esa carta que no le gusta mi video sobre Bach porque parece cine. En cambio, le gusta mucho *El espejo*, porque, según él, ahí finalmente he usado el medio en toda su potencialidad. Pero *El espejo* lo hice en cine. Así que le escribí de vuelta diciéndole que esa era la muerte de su argumento, porque me estaba dando como propiamente video algo que estaba realizado en cine. Eso demuestra la

angostura del argumento [...] Me preocupa lo que tengo que decir y no tanto de las herramientas. No soy vendedor de máquinas. Soy un artista. Lo que tengo que decir va ligado a las herramientas necesarias para transmitir ese mensaje (Naranjo, R. – Briceño, V., 1986, p. 40).

Pasados unos años de las primeras experiencias de vídeo en Chile, en el artículo “El videoarte en Chile”, Gaspar Galaz y Milan Ivelic (1986), publicado en la revista *Aisthesis*, sobre las principales tendencias del vídeo, desarrollan su planteamiento a partir de algunas obras de vídeo realizadas por artistas que se acercan a una clasificación de las tendencias, señalando las ventajas del medio tecnológico y describiendo las principales cualidades, los autores destacan el rápido interés por el uso del vídeo por sus características económicas de producción y postproducción y por poseer, además, una duración de grabación ininterrumpida de, a lo menos, una o dos horas según el soporte y, en consecuencia, haciendo alusión al uso del vídeo como un medio muy adecuado para el registro de las prácticas de arte efímero, propuestas performáticas y acciones de arte en general. Por consiguiente, señalan que la tecnología del vídeo es un excelente soporte para la documentación de prácticas del arte contemporáneo, como un soporte de conservación de la memoria de lo acontecido.

No obstante, el tema de la especificidad sigue latente. Indica los posibles desplazamientos de códigos y estructuras del relato audiovisual desde la tecnología del video. Este formula preguntas acerca del orden de la sintaxis de esta nueva práctica, cuyo objetivo es hallar una nueva forma de gramática del medio.

Las reglas de componer, en el universo del vídeo, no son tan exactas y sistemáticas como las lenguas naturales. La gramática del vídeo, si existe, no tiene el mismo carácter normativo de la gramática de los mensajes verbales. [...] cuando digo que una imagen videográfica debe tener un recorte cerrado, debe tender siempre al primer plano, esta afirmación tiene apenas un valor indicativo, no es una regla absoluta [...] En fin, es necesario considerar también que, en el universo de las formas audiovisuales, el estatuto de la significación está íntimamente ligado a la propuesta “estética” de la obra (Machado, 1994, p. 116 - 120).

En este sentido, lo específico tecnológico del vídeo puede ser común a otras cualidades de otros medios, permitiendo, así, conocer los umbrales con los cual el realizador se topa, decidiendo si traspasarlos o no. Esto último, que forma parte de una actitud abierta y creativa sobre el uso del vídeo, implicó la sustentación de las posiciones encontradas, que nos revelan los distintos ámbitos y criterios personales desde los cuales se habla y, como consecuencia, las influencias implícitas o explícitas presentes en los realizadores al momento de utilizar el vídeo, durante las primeras manifestaciones en el campo del arte. Esto no siempre fue bien entendido, debido a los distintos intereses o aplicaciones que se desarrollarían en torno al uso del vídeo en comparación a los primeros festivales.

Al respecto, Mellado, en el VIII Festival Franco-chileno de Videoarte, considera necesario recordar el periodo en que se origina el videoarte en Chile, donde participaron artistas que buscaban abrir o explorar formas distintas en el uso del vídeo, cuyas tendencias podían venir de problemáticas del lenguaje, muchas de ellas originadas por su formación plástica y conocimientos sobre arte contemporáneo. Estas prácticas gradualmente se fueron contrastando con realizadores provenientes de mundo cinematográfico, con producciones de corte ficcional o documental, y profesionales de la publicidad y audiovisualitas formados en las instituciones técnico y universitarias creadas a inicios de los años 80.

Hasta el 84-85 el video chileno se debatía en la disputa entre los videastas de proveniencia plástica o los cineastas jóvenes, tanto en sus tendencias documentales “veristas”, ficcionales formalistas y “comerciales”. Sobre todo, para estos últimos, el video aparecía en el horizonte para abaratar costos de producción, cuando no permitía apropiarse de una técnica de apoyo audiovisual en programas de captación popular. En el curso de los 86-87 emerge una tendencia de reemplazo relativo que ha insistido, sin resultados consistentes todavía, en la exploración de la Ficción video. Es lo que permite pasar del minimalismo plástico a la puesta en cuestión de las narrativas a dominante televisiva. Lo cual en caso algunos cancela las otras prácticas, sino que todas

subsisten en situación relativamente subordinada a esta última. La puesta en cuestión de la narrativa televisiva se ha realizado desde el clip y el spot publicitario. Es una puesta en cuestión parcial; estos son los únicos espacios de los cuales se puede esperar algo en cuanto a la Renovación Plástica del Medio (Mellado, 1988, p. 37).

Dos años después, en el X Festival Franco-chileno de Videoarte Mellado reitera su visión ante lo sucedido con los festivales, esta vez es más explícito al indicar la forma de conducción de los discursos hacia una subordinación de formas de un sometimiento discursivo.

Es lógico pensar que aquellos que sobredimensionaban su rol en la “conducción del proceso político oposicional”, buscaban subordinar toda actividad pública. El espacio del Festival no estaría ausente a esta presión. Pero también se vería atravesado por la diversidad y permeabilidad de un espacio cultural en plena ebullición, convirtiéndose en un terreno único de disputa teórica entre los defensores de la procedencia plástica, fortalecidos por la referencia tutelar a Fluxus y Vostell, y una interpretación semiológica que pretendía someter la práctica naciente a la vigilancia de la gran sintagmática metziana (Mellado, 1990, p. 83).

Para Mellado, el problema siempre radicó en las posturas de exclusión instaladas desde posiciones con aspiraciones hegemónicas sobre el uso del vídeo, las que impedían el normal desarrollo del videoarte, tal como lo declaró en el X Festival Franco-chileno de Videoarte:

Así presentadas las cosas, el videoarte debería enfrentar dos obstáculos: por un lado, el deseo de subordinación militante; por otro, el dogmatismo lingüístico. Esta situación caracterizaría la disputa hasta los años 1984 y 1985, donde que resiente el efecto de las primeras generaciones de egresados de las escuelas privadas de enseñanza audiovisual, nacidas en la coyuntura del mercado educacional de los años 80 (Mellado, 1990, p. 83).

Lo señalado nos indica que, en poco más de seis años, el Festival Franco-chileno de Videoarte fue un espacio para la exploración del video desde el contexto y las problemáticas del arte, para luego pasar a transformarse en un espacio que sirvió de plataforma de difusión de las nacientes instituciones formadoras de profesionales audiovisuales. En consecuencia, como era de esperar, esta situación fue aumentando en el tiempo, minando el espíritu que dio origen a los festivales y desmotivando la participación de artistas por exhibir sus trabajos en este espacio.

A diez años del primer encuentro Franco-chileno, permanecen las discusiones en torno a una posible acotación de los géneros del videoarte. Es así como Martine Dondeyne, ese mismo año, con el fin de abrir espacios de discusión y diálogo, recalca su postura de no caer en

definiciones innecesarias sobre esa especificidad o ideologización del medio. Interrogantes que siguen planteándose a nivel mundial y sin respuestas definitivas.

También a propósito del estatuto del videoarte o de la video creación en Chile. Les puedo decir, pero ustedes ya lo saben muy bien, que en todos los países del mundo se plantean estas mismas interrogantes [...] El vídeo es un soporte que tiene mucho que pelear para obtener un cierto reconocimiento. Pero el vídeo nos gusta sobre todo porque es justamente “no-instalado”, “no-oficial”, a pesar de ser probablemente la herramienta de creación más adecuada a su época. (Dondeyne, 1990, p. 62).

Esta misma falta de conclusiones derivadas sobre qué es vídeo-arte y qué no, o si el vídeo-arte es propio del video, llegando a caer en el temor de no ser “suficientemente específico” o de no definir siquiera una somera aproximación, formaron parte de largas discusiones sobre los diferentes ítems de “las categorías del vídeo” que, poco a poco, fueron demostrando la ausencia de reflexiones más profundas, respecto a las características o aspectos del vídeo desde la práctica, a pesar de todos los debates dados a conocer en los ensayos de este catálogo.

El debate en estas categorías se transformó en una forma de llenar los vacíos en torno a este debate, lo cual significó una abstención (por parte de los artistas) a proseguir participando.

Se llegó así a formular una variedad de categorías no conducentes a un diálogo, sino a una dispersión de ideas y

confusiones conceptuales, estableciendo categorías como: videoclip, videoarte, vídeo-ficción, vídeo-experimental, experimental-videoarte, vídeo-documental, documental-experimental, vídeo-argumental, video-artesanal, video-plástica, video-espontáneo, vídeo-ensayo-documental.

Todo esto generó una mayor confusión y extrema ambigüedad a la hora de conocer los criterios de clasificación de los vídeos en los festivales y sus formas de analizarlos. Situación que se fue acentuando y generalizando como práctica recurrente y permanente, llegando al VI Festival Franco-chileno de Videoarte con ejemplos que hicieron dudar que dichas clasificaciones tuvieran algún objetivo metodológico, dispersando y borrando, así, los objetivos presentes en los primeros festivales de videoarte.

Mientras el vídeo de Lotty Rosenfeld *Ay de los vencidos* (1986) figura como videoarte, el vídeo *J.S. Bach* (1986) de Juan Downey figura como vídeo experimental. Nunca se dieron a conocer los criterios, o qué aspectos que se consideraron para que uno de los vídeos (Rosenfeld) quedara determinado como videoarte por tener preocupaciones, eventualmente, desprendidas desde ese campo de estudio, respecto a otro vídeo (Downey) que se hallara en una etapa experimental y, como consecuencia, no estaría suficientemente vinculado con el uso de un lenguaje o tratamiento audiovisual proveniente del arte, o videoarte, en cualquiera de sus formas. Todo este proceso de clasificación, más que acotar, esclarecer o profundizar diluyó absolutamente el sentido inicial de los festivales y oscureció toda posibilidad de desarrollar un trabajo teórico-práctico sostenido desde el plano del arte.

Coincidentemente, en este mismo periodo de transformación, se crea la *Sociedad Chilena de Video*, cuyo objetivo fue el incentivo del uso del vídeo, apoyo en la difusión de proyectos de investigación y promoción de un sistema de resguardos legales hasta ese momento inexistentes. Naranjo publica ese mismo año en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte:

Esta iniciativa se cristalizó el martes 15 de julio del presente año (1996), cuando, en la sede del Instituto Chileno-Francés de Cultura, tuvo lugar la Asamblea Constitutiva de la Sociedad. En dicha reunión, que contó con la presencia de una treintena de asistentes, quedó designada una directiva provisoria compuesta por ocho personas: Ignacio Aliaga (coordinador), Magali Meneses, Justo Mellado, Nelly Richard, René Naranjo, Jaime Muñoz, Néstor Olhagaray y Yéssica Ulloa, y se aprobaron los estatutos de la Sociedad. Entre los propósitos de la nueva organización, se cuentan: la promoción de las obras de sus miembros, el desarrollo de la investigación en lo que se refiere a los aspectos mediales, estéticos y técnicos del video; el resguardo de los derechos de autor de los miembros de la Sociedad; la difusión de las actividades relativas al video que se realicen en el país y en el exterior; el establecimiento de acuerdos y convenios con organismos tanto nacionales como extranjeros que permitan la realización de videos para sus

miembros, así como el intercambio de sus obras, etc.

La primera actividad organizada por la Sociedad Chilena de Video fue una jornada de análisis de las principales tendencias del video en Chile. Así, durante los días 6, 7 y 8 de agosto, Ignacio Aliaga, Nelly Richard y Néstor Olhagaray abordaron, respectivamente, los siguientes temas: “Cine documental y video documental”, “Panorama del videoarte” y “Video y ficción (Naranjo, 1986, p. 4).

Todo esto concluyó en una serie de acuerdos que, junto a quienes dirigían el festival, establecieron las nuevas formas de clasificación de los vídeos que comenzaron a operar regularmente, desprendidas de los ejes definidos sobre las categorías de lo audiovisual para el Festival Franco-chileno de Videoarte. Así es como, en estas jornadas de análisis, se organizaron los temas en torno al documental (Cine documental y Vídeo Documental) y en torno a Videoarte y vídeo (cine) ficción). El término de audiovisual, por tratarse de una sociedad de video, los ejes en los cuales definían y fundamentaban el video guardaba poca relación con el vídeo en términos de exploración, investigación en arte o sobre arte, sino más bien con los aspectos legales y protocolares que daban inicio y promoción de la naciente enseñanza audiovisual, es decir, el fortalecimiento de esta con la industria del cine y la televisión.

Capítulo III

Contexto de arte contemporáneo en Chile

Arte contemporáneo en el vídeo

Como consecuencia de lo señalado en el capítulo anterior, a partir de 1985 y 1986 se evidencian cambios respecto del proyecto original del festival de videoarte. En este sentido, siguiendo el objetivo de esta investigación, abordaré las fuentes desde las que se han obtenido las reflexiones en torno a la práctica del videoarte, siendo, en su mayoría, los catálogos publicados en torno a los Festivales Franco-chileno de Videoarte organizados por el Instituto Chileno-francés de Cultura. Iniciado como Encuentros de videoarte con participación exclusivamente de artistas nacionales en los años 1979 y 1980, y oficialmente como festivales binacionales en el año 1981.

En relación con estos catálogos, y fundamentalmente desde una visión que se adquiere a distancia de lo ocurrido en los primeros años del festival, lo publicado posteriormente, en los festivales de los años 1986 y 1987 son una suerte de resumen de lo ocurrido en los primeros años. A mismo tiempo representan un cierre y, los cambios que marcarían los nuevos ejes que modificarían definitivamente el objetivo inicial de los festivales. Se trata, entonces, de una serie expresiones de reconocimiento sobre lo acontecido en esos primeros años, que, a modo de despedida de los festivales de videoarte, marcan un nuevo modelo de festivales bajo los criterios de una nueva dirección que permanecería en las próximas versiones.

Es así como, en el año 1987 Michelle Goldstein escribe en la presentación del catálogo del Festival Franco-chileno de Videoarte de ese año (VII) sobre este cambio de ruta, respecto a dejar a tras los primeros vídeos chilenos, ante los desafíos que en ese momento había que abordar a un mercado audiovisual, dice:

Augurémosle larga vida y brillante futuro a esta manifestación que, iniciada como una simple presentación de un pequeño número de obras, en un campo estético aun mal definido, en algunos años se ha transformado en un suceso (Goldstein, 1987, p. 169).

El carácter de una producción numéricamente pequeña y además de un campo estético poco definido, da pie para interpretar que Goldstein se está haciendo de esas ideas sembradas en las discusiones y conclusiones en torno a la especificidad del vídeo y sus categorías. A estas alturas, como era de esperar, la participación de los artistas en los festivales era minoritaria, respecto al número creciente y en aumento de la producción de vídeos de los recientes egresados de las carreras audiovisuales enfocadas en la realización de cine, publicidad y periodismo, como lo reconoce Goldstein en su presentación del catálogo del VII Festival Franco-chileno de Videoarte.

Pues el videoarte está naciendo, y tiene dificultades para afirmar su especificidad en medio de una producción audiovisual aplastante (la publicidad, la imagen televisada, etc.). Es conveniente entonces

darle un lugar y distinguirlo de las otras formas de expresión, guiadas por otros criterios (Goldstein, 1987, p. 169).

Coincidente con esta declaración, del año 1987, en la cual la máxima autoridad del Festival Franco-chileno de Videoarte relativiza y disminuye el aporte del videoarte realizado desde el año 1979 en Chile, al año siguiente, en el catálogo del VIII Festival Franco-chileno de Videoarte, Néstor Olhagaray parece sumarse a lo dicho por Michelle Goldstein. Olhagaray pone en duda la consistencia de la producción en vídeo realizada desde el plano del arte, y afirma que habrían sido otras las causas que habrían originado la disminución de artistas en los festivales de videoarte.

El videoarte en Chile no posee estatus de corpus, a pesar de la existencia perseverante del Festival Franco-chileno de Videoarte, debido, en parte, a un recambio de sus actores. Los años 83-84-85 y 86³⁰ fueron marcados por una evidente participación de artistas plásticos, que hoy, prácticamente, han abandonado el soporte video o en el mejor de los casos, empiezan a lanzarse en la aventura de videoinstalación (Olhagaray, 1988, p.29).

³⁰ Olhagaray no explica o justifica el motivo por el cual omite los cuatro primeros años de Encuentros y Festivales 1979 al 1982. Probablemente se deba a la fecha en que regresó a Chile (inicios de los ochenta) y es 1984 cuando Olhagaray presenta su primer videoarte en el IV Festival Franco-Chileno de Videoarte.

De estas categóricas declaraciones, vinculadas a una serie de cambios en las políticas culturales de dicha institución, son las que transforman un festival de videoarte, abierto a una exploración y expresión desde un contexto social, político y cultural con objetivos de orden plástico dentro de las corrientes del arte contemporáneo, en un festival de vídeo como parte de una plataforma que facilite el intercambio cultural y profesional de profesionales entre Chile y Francia.

Sin embargo, para mantener la unidad y la coherencia del Festival, hemos resuelto presentar solamente las obras, francesas y chilenas de cualquier género (video-documento, video-ficción, -video-retrato, etc.) que estén claramente influenciadas por las preocupaciones y los criterios del videoarte.

Pues, y esa es la segunda razón de nuestra opción, es en este terreno —el de la belleza de las imágenes, de su fuerza, de su organización en búsqueda de sentido- que se puede establecer un diálogo entre nuestras dos culturas: allí donde no se trata de realidades, sino de miradas (convergentes, divergentes, contradictorias o complementarias) sobre la realidad (Goldstein, 1987, p. 169).

Todo indicó que esta entrada del vídeo en el espacio artístico institucional y profesional significó su fin como medio de libre expresión política y crítica del lenguaje, como lo ocurrido en los Estados Unidos a finales de la década de los sesenta, con el propósito de aislarlo del entorno sociopolítico del

espacio público, para ubicarlo en el espacio institucional del arte, controlado y aislado cada vez más; es decir, encapsulado en prácticas de estetización y recreación visual. No es extraño que Jean-Louis Le Tacon (1987), invitado a participar en el catálogo del VII Festival Franco-chileno de Videoarte, refuerce estas prácticas del vídeo desde esa posición: "Las imágenes video son imágenes inútiles, sin rentabilidad ideológica" (p. 73).

Esta postura es coincidente con la de Goldstein, respecto a privilegiar la belleza y plasticidad de la imagen como un vehículo de comunicación universal. Esta afirmación, que despierta razonables sospechas sobre dicha "universalidad", se enmarca en los intereses estratégicos que movilizaron esa búsqueda de una quimera sobre la anhelada "especificidad del video", en lugar de enfocarse en el trabajo audiovisual concreto, realizado a partir de una serie de influencias, puntos de convergencia y temáticas sobre contingencia nacional.

Esta política reduccionista, ajena a toda práctica del vídeo desde el plano del arte, instrumentaliza la búsqueda de una especificidad del vídeo, intentando hallar el o la forma del "vídeo en sí mismo", lo cual, mientras más se busca esa "esencia", más se disuelven, se confunden y se crean un sin número de catalogaciones que, en su diversidad, nominalmente estarían ampliando los espacios de participación.

Estamos lejos, en efecto, de los primeros debates donde se confrontaban obras de videoarte, de video-ficción, de video-documental y de videoclip. Hoy podemos hablar de video-fantástico, de video-moda, de video-numérico, de ficción-animación,

de arte-video-abstracción, de video-musical, video-documental-experimental, y así sucesivamente (Goldstein, 1987, p. 169).

Al respecto, Justo Pastor Mellado, en una revisión de la historia de los festivales, junto a los orígenes y desarrollo del videoarte en Chile, en el X Festival Franco-chileno de Videoarte se refiere a los distintos sesgos que dominaron el ambiente en los festivales. Mellado indica sobre el enfrentamiento que se produjo, desde los inicios de los festivales, entre aquellos autores que venían de una formación desde las prácticas y cambios sufridos en el arte contemporáneo respecto a otros autores que sostenían narrativas más convencionales:

Ciertamente el videoarte no se instala sin conflicto. En Chile, su instalación como escena de producción artística de marcada deuda plástica –tanto pictórica como conceptual- se realiza en un espacio amenazado por el reduccionismo de una ideología sesentézca de la representación social. El videoarte no podía estar ajeno a este intento de manipulación, siendo el festival uno de los espacios de enfrentamiento más visibles en el terreno audiovisual (Mellado, 1990, p. 82).

Esto deja entrever la disputa ideológica y política, que persigue imponer otros parámetros y objetivos para las prácticas del videoarte en Chile.

No obstante, antes de los primeros encuentros de videoarte organizados por el Instituto Franco-chileno, en el año 1974,

el filósofo Ronald Kay realiza una serie de performance con la que participaron Catalina Parra³¹, Juan Balbontín, Eugenio García y Raúl Zurita, utilizando televisores y recursos sonoros, en la acción de arte *Tentativa Artaud* [Figura 27 y 28], realizada en el ático del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile³². Kay utiliza estrategias similares a las empleadas por artistas provenientes de las *acciones de arte y performance* realizadas en Europa y Estados Unidos.

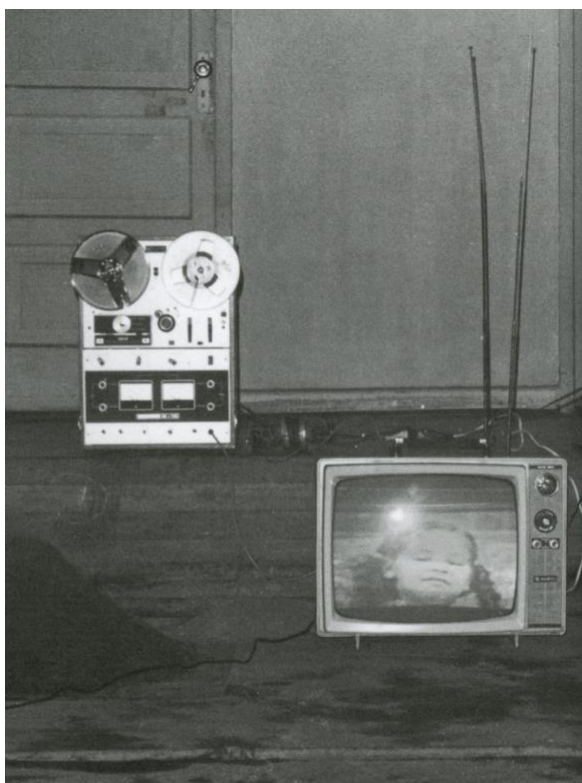


Figura 27

Tentativa Artaud, (1974) Ronald Kay, muestra audiovisual homónimo, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile en el 2008. Fotografías de catálogo.

³¹ Catalina Parra, artista visual, creadora de los imbunches. hija de Nicanor Parra y sobrina de la conocida cantautora nacional Violeta Parra.

³² Dicha casa posteriormente perteneció a la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), la Central Nacional de Inteligencia (CNI), ambos aparatos de inteligencia de la dictadura. En la actualidad es el Museo de la Solidaridad Salvador Allende y Fundación Salvador Allende.



Figura 28

Tentativa Artaud, (1974) Ronald Kay, muestra audiovisual homónimo, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile en el 2008. Fotografías de catálogo.

En una entrevista a Kay, este señala que *Tentativa Artaud* fue una experiencia que, a la manera de un punto de inflexión, le permitió crear y publicar la revista *Manuscritos*, que a su vez se expandiría hacia las prácticas de los desplazamientos de las artes visuales hacia las acciones performáticas que sucederían posteriormente. Así lo señala Mellado en el X Festival Franco-chileno de Videoarte, poniendo nuevamente en relieve el papel que jugó el arte en las prácticas del vídeo en Chile a finales de la década de los años setenta:

En Santiago, desde 1977, se hacen sentir desplazamientos significativos en el terreno de la gráfica y las acciones de arte.

El videoarte no estará ajeno a dichas experimentaciones, pasando los registros de acciones de arte y de “performance” a constituir el primer fondo documental del videoarte chileno. El primer festival [encuentro], desarrollado en 1981, recogió parte de esta “pequeña tradición de ruptura” y como tal, mantiene una deuda originaria con el espacio de las artes visuales (Mellado, 1990, p. 83).

Estas primeras prácticas, de lo señalado por Mellado habría que agregar los dos Encuentros de videoarte, previos al primer festival binacional del 1981. Se trata de dos Encuentros realizados en el 1979 y 1980, tienen la particularidad de ser los dos únicos encuentros que no fueron binacionales. Quienes participaron mostraron líneas de trabajo, y estrategias en el videoarte, que continuarían en su labor como artistas en los siguientes años. En una entrevista, Olhagaray, hace una lectura panorámica sobre las tendencias de las prácticas del vídeo en Chile en el contexto de los Festivales Franco-chileno de Videoarte y su relación con las tendencias y procedencias:

Por entonces los autores ligados al audiovisualismo eran periodistas y artistas visuales, donde algunos se relacionaban con productoras. Pocos tenían información del uso del vídeo en el espacio del arte. Roberto Farriol, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Lotty (Rosenfeld) y Gloria (Camiruaga), son algunos que se fueron especializando en el área audiovisual. Relacionados al arte,

practicaban video desde el mundo de las artes visuales. También está un grupo que venía del documentalismo, gente que trabajaba entre el audiovisualismo y el periodismo, como Augusto Góngora. Incluso ligados a ONG's que hacían resistencia política frente a la dictadura. Había otro espacio que compartían publicistas y cineastas, donde estaba Juan Forch, Juan Francisco Vargas, Gastón Roca. Otros venían del diseño, como Francisco Fábrega. Había indagación, experimentación. Un tinte político general (Lara, 2012, s/p.).

Es en este escenario diverso y nuevo es que Justo Pastor Mellado, en el X Festival Franco-chileno de Videoarte, nos recuerda que la práctica del vídeo, así como de otras formas de expresión en los circuitos artísticos y, particularmente en el videoarte, se daban pugnas de poder de diferentes sectores de la política de izquierda. Unos basados en un plano conceptual o plástico proveniente de los cambios y reformulaciones sobre el arte desde una visión crítica del lenguaje y otros desde relatos y testimonios más amparados en fórmulas conocidas y mensajes unívocos. Así es como, desde esas militancias, en los circuitos artísticos y la contingencia sociopolítica en los inicios del videoarte, son diversas las expresiones, que desde las investigaciones y las exploraciones con el medio colisionan con los modelos de narrativas habituales y entrevistas de carácter testimonial descriptivo.

Desde sus inicios pesaría sobre éste (el Festival) la amenaza de aislamiento, por

parte de cultores que conciben –todavía– el arte como una extensión del psico-social-drama. Recurrir como defensa al carácter de la situación general de los espacios de expresión artística bajo la dictadura, es no considerar que “ciertas” artes visuales, no solo no estaban dispuestas a ser “vagón de cola” de las ilustratividades programáticas que se disputaban la hegemonía de la actividad oposicional al régimen militar, sino que se proponían anticipar espacios de apertura, permitiendo la proliferación de múltiples “tentativas nómades”, que de manera intersticio fueron agrediendo la estructura de los poderes constituidos. Incluyendo los poderes referenciales de la tradición política clásica de la izquierda chilena (Mellado, 1990, p. 83).

A nivel teórico, queda de manifiesto la evidente distancia de las prácticas provenientes desde el arte, en sus diversas facetas plásticas, deconstructivas o conceptuales en las que se mueve el arte, alejadas de las formas habituales y convenciones audiovisuales, provenientes de la industria o producción audiovisual en general.

Por otra parte, la insistente búsqueda de la especificidad del vídeo fue creando cada vez una mayor confusión, desde diferentes posiciones, y a veces muy alejadas de las preguntas o de las investigaciones audiovisuales del campo del arte. Lo publicado es un ejemplo de ese interés por clasificar un medio que, por el contrario, ofrecía la integración de muchos lenguajes.

Por cierto, el vídeo, más allá de ser un soporte electrónico con notable diferencias con su antecesor, el cine, posee ligazones con este medio, en tanto es registro de la imagen en movimiento, con aspectos en común si nos remitimos a los antecedentes de las primeras experiencias a inicios del siglo XX y luego del cine experimental. Es en este aspecto, constructivo y descriptivo que se sobreentiende que cine y vídeo comparten similitudes, pero sus historias del como se iniciaron o sus orígenes y aplicaciones político-económicos son muy diferentes. Es así como la aparición del vídeo a comienzos de los 60 en el mundo del arte nos habla sobre las posturas críticas, formaciones y contextos de cada uno de sus autores.

Para tener una aproximación sintética de este hecho, hay que considerar el inicio de la práctica del vídeo en campo del arte, con el trabajo de carácter plástico y crítico de Nam June Paik, sobre una pantalla de televisión trastocando la, hasta ese entonces, la icónica hegemonía de la televisión. Deformar y interrumpir la imagen se convierten en una forma de hacer visible una dislocación del mensaje televisivo, del emisor, donde además este objeto de rayos catódicos hace visible la materialidad y fragilidad electrónica del aparato de televisión. Por otra parte, Wolf Vostell con sus intervenciones, entierros, cementaciones y destrucciones del aparato de televisión, nos remite a sus operaciones de "de/collages", donde la experiencia y expresión de violencia hacia el sistema social, es traducido sobre el objeto del televisor y el contenido o señal que este propaga.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, Nelly Richard analiza la labor taxonómica de la producción de videoarte chileno y propone tres modalidades de ocupación del vídeo en relación con las

prácticas del arte contemporáneo. Estas serían la del vídeo-registro, el vídeo autónomo, y la videoinstalación. La autora desarrollando el término de vídeo-registro en tanto, por su cercanía al documental o prácticas periodísticas, es una de las modalidades más controvertidas y discutidas en los festivales:

Algunas primeras ocupaciones del video nacieron como simples extensiones grabadas de las “acciones de arte”; soportes-memoria de intervenciones creativas que sólo perduran como imágenes en la cinta que edita su recuerdo [...] estos productos evidencian un uso restringido de las posibilidades técnicas de manipulación de la secuencia-imágenes limitándose a documentar la acción que buscan reproducir con fidelidad de testimonio (Richard, 1986, p. 13).

Sin intentar plantear una subclasificación del vídeo-registro, Richard destaca un caso excepcional en el uso del vídeo-registro, se trata del trabajo realizado por la artista Lotty Rosenfeld con su vídeo *Una milla de cruces sobre el pavimento* de 1979 (exhibida ese mismo año en el Festival Franco-chileno de Videoarte). En ese caso, Richard considera que, pese a cumplir con la función de capturar un hecho, este registro en particular posee ciertas características temporales que lo convierten en algo más allá que el registro de un acontecimiento.

[s]e libera de su dependencia realista a una función simplemente referencial-documental y que opera una completa re-

escenificación técnica del material creativo.

Desde sus comienzos esta artista ha también buscado quebrar la pasividad del video-registro como simple testigo reproductor de un proceso ya consumado (la "acción de arte") al convertir este registro en agente re interventor de un espacio-tiempo real: es así como ella ha proyectado –en 1979, en la avenida Manquehue - las imágenes cine y video de su intervención callejera de las cruces en el mismo sitio donde, a horas de distancia, había marcado el pavimento. La pantalla creaba así un juego de diferenciaciones entre el gesto y su repetición, el paisaje y su sustituto, la imagen y su mediación tecnológica, lo real y su espectáculo (Richard, 1986, p. 13).

De esta manera, Richard expande el uso del vídeo-registro como un que supera el instrumento mismo de registro, hacia la problematización del registro y meta representación del propio tiempo del acontecimiento, en tanto este habita en el mismo espacio y de manera simultánea, dentro de tiempos que coexisten diferenciados, en paralelo e integrados. Todo esto representado, por medio del vídeo, en el registro de la acción de arte, mientras en el mismo espacio físico se representa (proyecta) en una pantalla el registro de la primera intervención. De este modo, sin perder el sentido inicial de esta categoría, Richard denota la diferencia que implica el como abordar el registro desde las múltiples temporalidades que desde el arte adquieren un nuevo sentido del registro, respecto de formas de trabajos en vídeo

basados en un enfoque de corte documental o de registro de un acontecimiento.

El tratamiento artístico o experimental del video privilegiaría, por el contrario, el valor auto significativo de sus formas o procedimientos, remitiendo la imagen a su propia aventura de experimentación material y estética. Contra el determinismo referencial del contenido (video documental y testimonial) y contra la transparencia representativa de la historia (video ficción), el videoarte designaría aquellas obras en las que los recursos de construcción se exhiben a sí mismos como artificios, en las que la imagen se auto señala como proceso e intención, en las que la materialidad de las fórmulas se recalca a sí misma bajo un régimen de saturación e intensidad de los significantes (Richard, 1986, p. 14).

Lo expresado por Richard responde con argumentos, desprendidos del análisis de un vídeo, a respuestas concretas ante esa búsqueda conducente a determinar “la especificidad del medio”. En ese momento se constata que no hay acuerdo acerca de lo que muchos insisten en llamar “la especificidad del medio”; una suerte de quimera inasible, pues, al fin y al cabo, son reflexiones guiadas por una serie de esencialismos o determinismos ideológicos vinculados a proyectos educativos, en torno a lo audiovisual, más que en motivaciones artísticas o de una investigación crítica consistente. Desde la creación de los primeros Festivales Franco-chilenos de Videoarte (1981) se desató una lucha

permanente y sistemática por imponer una manera de cómo se debía entender y emplear el vídeo, basadas desde las prácticas audiovisuales presentes en el cine y el documental. Este modelo de enseñanza, desde teorías aplicadas en los recientes espacios de enseñanza audiovisual bajo normas de significación y comunicación, consideraba irrelevante e inconsistente toda práctica del vídeo vinculada con el arte o el sentido de la creatividad, como lo indica Richard.

Desde que el Festival de video tiene memoria, existe recuerdo de la polémica entre grupos de discusión enfrentados al problema de la “especificidad del medio”: es decir, al problema de la autorreflexibilidad crítica de una práctica de decodificación de la imagen. Los que se asignaron el privilegio de ser los legítimos detentadores de esta verdad erudita, entraron rápidamente en conflicto con las manifestaciones de videoarte juzgadas irresponsables y simplistas, ingenuamente pegadas a los supuestos transparencias de una ideología del “registro”. La discusión sobre la autonomía formal de la imagen se polarizó durante años en torno al eje de diferenciaciones video/cine, debido mas que nada a la sobre determinación académica de las teorías aplicadas por grupos de ARCIS. Esta polarización contribuyó a obliterar el efecto de las problemáticas generadas desde el videoarte mediante la censura ejercida, en nombre de un saber fetichizado, sobre la creatividad; entendiendo aquí por

“creatividad”, una propuesta de desorganización del sentido (y transgresión al código) como crítica a lo socialmente normado en materia de significación y comunicación (Richard, 1986, p. 14).

Richard señala que las obras desarrolladas como videoarte siempre consistieron en una búsqueda experimental, cuya misión principal, desde el arte, estuvo en desestabilizar o desobedecer los saberes acerca de los códigos audiovisuales. Como consecuencia de esta experimentación, Richard señala que se generaron muchas más propuestas innovadoras y aportes que en las discusiones sobre la especificidad de la misma, criticando, además, las posturas de orden dogmático y de carácter excluyente.

“Pienso, sin embargo, que el campo del videoarte ha sido particularmente rico en proposiciones que desbordan y rebasan el cerco trazado por las versiones más dogmatizadas del problema de la “especificidad del medio”. De acuerdo a esto, estas serían propuestas de videoarte que seguirían una línea de exploración y crítica basadas en “reflexiones más culturales que académicas; es decir, cuyo espacio sea de confrontación de las prácticas a las dinámicas sociales que las presionan y las interrogan, y no de transmisión del saber en un espacio clausurado de auto legitimación” (Richard., 1986, p. 15).

A partir de las razones planteadas, y producto de las motivaciones y los efectos que generaron el cambio de los Festivales Franco-chileno de Videoarte, es que se estableció el periodo de estudio sobre las primeras prácticas de

videoarte desde el año 1979 al 1985. Dentro de este periodo, en que se dieron a conocer las motivaciones e intereses presentes en la selección de obras y lo publicado, se podrá establecer los eventuales cruces, provisionales influencias y algunas claves respecto al cruce de recursos utilizados en una selección de vídeos.

A continuación, desde lo señalado en torno a las clasificaciones del vídeo y los distintos usos y discursos, se analizarán algunas de las obras seleccionadas, con el fin de establecer comparaciones de las propuestas de las obras y los argumentos o fundamentos por parte del autor o autora. Esto permitirá establecer un tejido de relaciones con los vestigios sobre vinculaciones y referencias que los realizadores tuvieron, directa o indirectamente, en la realización de sus vídeos. De este modo, las anécdotas, entrevistas y material adicional permitirán aproximarnos a una reconstrucción de los distintos puntos de inicio de influencias u orígenes de sus trabajos. El propósito de esto, y de acuerdo con nuestra hipótesis, es aproximarnos a la presencia de los orígenes e influencias que, de manera simultánea y muchas veces velada por la historia, facilitaron e impulsaron las primeras prácticas del videoarte en Chile.

La siguiente lista de autores y autoras, corresponde a artistas que participaron en los Festivales Franco-chileno de Videoarte desde 1979 a 1985. Para los fines de esta investigación se considerarán solo aquellos vídeos realizados a partir de producciones en videoarte, propuestas experimentales espaciales/volumétricas o registro de acciones de arte, realizadas entre ese periodo de tiempo. Criterio que será aplicado dentro de una selección reducida de obras disponibles, con la información obtenida en los

catálogos de los festivales, en revistas y periódicos, así como en entrevistas realizadas en el contexto de esta investigación:

Carlos Altamirano, Cristóbal Arteché, Andrés Besa, Sybil Brintrup, Carlos Cabrera, Claudio Cáceres, CADA, Gloria Camiruaga, Jorge Cano, Vera Carneiro, Juan Castillo, Víctor Hugo Codocedo, Tatiana Cumsille, Eugenio Dittborn, Juan Downey, Diamela Eltit, Soledad Fariña, Roberto Farriol, Carlos Flores, Mario Fonseca, Juan Forch, Tatiana Gaviola, Ramón Griffero, Grupo Cine Qua Non, Alfredo Jaar, Diego Maquieira, Magali Meneses, Gonzalo Mezza, Nestor Olhagaray, Carlos Olivares, Ximena Prieto, Demetrio Psijás, Lotty Rosenfeld, Jorge Rossi, Nelly Richard, Patricio Riquelme, Marcela Serrano y Eugenio Tellez.

Con el propósito de establecer comparaciones, cruces y equivalencias, me basaré en la estructura simple de categorías propuesta por Richard, del vídeo-registro, el vídeo autónomo y la videoinstalación, permitiéndome así establecer las diferencias antes tratadas sin caer en especificidades innecesarias a la hora de establecer las relaciones de proximidad o distancia en común de los vídeos. De este modo se abordarán los cruces e ideas generales tratadas en las discusiones en torno al arte y sus aproximaciones, profundizando, así, eventuales líneas de desarrollo o propuestas audiovisuales específicas que sean pertinentes, de acuerdo con las diferentes modalidades de uso del vídeo aplicado en el campo del arte en el contexto de esta investigación.

Para ello, emplearé las tres categorías generales propuestas por Nelly Richard, incorporando otras variables sujetas o relacionadas a estas ideas. Previo a esto, y siguiendo su

argumento histórico general, comparto con Richard la necesidad de citar las dos vertientes desde las cuales parte el videoarte en el mundo. Por una parte, Nam June Paik desde la exploración con la materialidad electrónica, con el signo plástico y lo formal propio del medio y, por otra, desde Wolf Vostell con una visión crítica hacia los medios de comunicación y, en particular, con la TV. Este último autor ya se ha citado anteriormente, en el contexto de una serie de gestiones realizadas por Ronald Kay en Chile. Este dato anticipa una mayor tendencia hacia una de estas dos modalidades, particularmente la presencia de Vostell en Chile, a través de Kay.

Sobre estas modalidades y las prácticas en el videoarte, Richard, en un texto en defensa del videoarte en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, en relación con las tendencias del uso de este medio, en la práctica del videoarte local, señala:

Estaría relacionada con un posible rasgo de especificación de un llamado 'arte latinoamericano': con la constante de que sus obras tienden a remitirse permanentemente a su contexto de producción escenificando o reformulando las determinantes sociales, económicas, políticas, etc. Que las sitúan y las marcan en términos de su pertenencia geográfica e histórico-cultural (Richard., 1986, p. 12).

Es decir, en el contexto chileno de la dictadura habrían existido razones de todo tipo de restricciones que habrían determinado esta vertiente, la de Vostell, ya sea por los motivos históricos y políticos en que se encontraba Chile en

dictadura. Esto subraya e indica lo señalado al inicio de este capítulo, sobre cómo las circunstancias políticas y económicas habrían determinado el tipo de práctica del vídeo en Chile.

Bajo estas condiciones, y considerando la simplificación de las categorías sobre el videoarte, de acuerdo a las aproximaciones u otras prácticas que habrían marcado una(s) tendencia(s) en la producción del videoarte desarrollado el vídeo en Chile, me basaré en lo antes señalado por Richard cuando sostiene que, según las prácticas desarrolladas por Paik y Vostell, propone lo que denomina “tres posibles demarcaciones” al conjunto de producciones: video registro, vídeo autónomo y vídeo instalación.

El vídeo registro, cuya principal función es la de operar como “soporte – memoria” de acciones de arte, dentro de una restringida manipulación del material, con el fin de entregar un testimonio de carácter documental lo más fiel al acontecimiento.

El video autónomo, basado en una propuesta crítica sobre las convenciones del lenguaje, los géneros y sus funciones o en la forma de construir una estructura narrativa que atente con la convención de organización temporal lógica de los hechos.

Y finalmente, los vídeos instalaciones. Trabajos que incorporan el sistema de instalación vídeo como dispositivo escenográfico a través, por ejemplo, de la esculturización del objeto TV, de la

simultaneidad de las pantallas, de las cadenas de monitores cuyas interferencias luminosas remodelan la percepción del espacio, etc. (Richard, 1986, p. 14).

Respecto a las videoinstalaciones, el uso explícito de uno o más aparatos de televisión o monitores, estas prácticas se incorporan dentro una función del objeto volumétrico en el espacio, distinguiéndose de aquellas que conforman, de una manera general, las condiciones de un montaje de proyecciones en el espacio. Al respecto, ya sea en pantallas o en proyecciones, la simultaneidad audiovisual nos introduce hacia nuevas formas de percepción, modificando las lecturas lineales hacia formas de fragmentación audiovisual consecuencia del efecto discontinuo espaciotemporal.

En consecuencia, los siguientes análisis e interpretaciones de obras se basarán indistintamente y en diferentes grados de aproximación en estas tres áreas. En la primera referida a aquellos trabajos en torno al registro. La segunda en la exploración con lenguajes y narrativas. Y la tercera con el uso del espacio físico.

Registro/documental sobre/por el arte³³

Desde una perspectiva histórica, el uso del vídeo como medio expresivo y testimonial en Chile tiene profundas raíces en la tradición del cine documental. Al examinar los antecedentes, se establecen conexiones claras con las características del vídeo empleadas recurrentemente como herramienta de comunicación y recurso narrativo documental en periodos anteriores.

En el ámbito latinoamericano y, más específicamente, en el contexto chileno, se destaca una importante herencia de cine documental que alcanzó un punto culminante en la década de los sesenta. Este período fue marcado por destacados cineastas documentalistas cuyas obras reflejaban un cine directo, testimonial en sintonía con las demandas sociales de la época. Se centraron en temáticas que abordaban a individuos y comunidades al margen de la sociedad, así como en las luchas socioeconómicas y las reivindicaciones culturales de los pueblos originarios, frecuentemente invisibilizados. Este enfoque comprometido con un relato de demandas históricas llevó a los realizadores a explorar nuevas formas narrativas y a emplear la herramienta audiovisual de manera innovadora, dando lugar a lenguajes cinematográficos ajustados a las realidades y destinatarios en sus respectivos contextos culturales.³⁴

³³ Una forma de aproximarnos a los usos y límites del vídeo desde operaciones de registro es, por una parte, utilizando la definición *sobre* el registro de acciones de arte destinadas a conservar un hecho y, desde otra perspectiva el registro como un medio de investigación y creación *por* el arte. Baqué (1996).

³⁴ En Chile, a finales del siglo XIX, en el teatro de la Unión Central de Santiago, por primera vez se exhiben las películas de los hermanos Lumier, lo que despertó el interés por filmar la

Durante la década de 1960, en el ámbito universitario, emerge una nueva corriente conocida como 'documental de autor'. Esta tendencia fue destacada por Aliaga en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, quien la describe como una expresión con raíces profundas en la tradición del documental chileno y latinoamericano de esos años.

En Latinoamérica, todas las influencias confluyen en la década del '60 para el desarrollo de un gran quehacer documentalista, motivado tanto por la tecnología del cine-directo o el trabajo de Grierson e Ivens, como por el advenimiento de los movimientos de reivindicación social que hallaron en el cine documental una forma extraordinaria de registrar y poner de relevancia los problemas angustiosos de las capas desposeídas del continente. Obras como *Tire Dié* de Fernando Birri y *La hora de los Hornos*, de Fernando Solanas en Argentina, los filmes del grupo *Ukamu* de Bolivia y de los documentalistas chilenos del período así lo atestiguan (Aliaga, 1986, p. 8).

realidad que les rodeaba. Naciendo el primer género basado en lo denominado, por ese entonces, como "registro de la actualidad"; es decir, el documental. A partir de ese momento, este género fue explotado por instituciones privadas y el Estado como una herramienta de divulgación comercial y de propaganda política.

Aliaga propone una interpretación del cine documental como una respuesta a la necesidad de comprender y comunicar los acontecimientos políticos de América Latina. Los cineastas de esta tradición se orientaron hacia la exploración de un lenguaje narrativo distintivo, empleando técnicas descriptivas en fotografía y adoptando convenciones del cine documental. Este enfoque estaba arraigado en contextos históricos específicos y perseguía el objetivo de alcanzar a una audiencia amplia y diversa.

Hablar de cine documental en Chile, al menos en los años que incluyen las décadas de los '50 y los '60, es hablar de Sergio Bravo y de Jorge Di Lauro-Nieves Yankovic, cuya obra influencia hasta hoy en día a muchos documentalistas nacionales.

A fines de los '60 y primeros años de los '70, el sentido social del cine documental se acentuó, por el momento sociopolítico que vivía el país. Junto a las influencias anotadas, permanecía vivo el sentido un tanto didáctico del cine de Grierson (Aliaga, 1986, pp. 8-9).

Este panorama sobre los principales documentalistas en Chile es una perspectiva valiosa de considerar como una de las fuentes o tendencias más frecuentes del uso del vídeo, como sucesor del cine documental, hacia una práctica sujeta a la valoración de testimonios, registro de realidades sociales y políticas o el registro de las acciones de arte. Esta última modalidad, junto con corresponder a uno de los primeros usos del vídeo en el espacio del arte, fue compartida por muchos artistas. Como en el caso de Juan

Downey que, desde una exploración audiovisual más allá de las puntuales temáticas o diferentes usos narrativos, aborda el vídeo como una forma de documentar, desde una muy particular poética y perspectiva antropológica, su experiencia como artista y su interacción con la cultura Yanomami.

Es fundamental considerar los argumentos presentados en los festivales sobre la singularidad del vídeo y sus raíces en el cine documental latinoamericano, en la búsqueda de entender cómo el documental ha influido o contribuido al emergente medio tecnológico del vídeo en Chile. Esto es evidente en el trabajo de Downey con los Yanomami, que no solo ilustra la transición del mismo hecho del registro y la observación inmediata de este, hacia el uso de tecnologías de registro electrónico, sino que también demuestra cómo estas tecnologías han impulsado una transformación de la producción y experiencia temporal del registro en el documental. Aliaga, en su calidad de documentalista, reconoce esta transición y su impacto en el campo del arte visual. Tal como expresó en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte.

El video documental aparece, como es sabido, después del desarrollo alcanzado por el cine documental en los años 60, cuando se instala el cine-directo con las nuevas tecnologías.

La aparición del videotape-recorder, en especial cuando se hace portátil, permite aplicar este soporte a diversos usos no-artisticos, como la investigación, la terapia, la docencia, en general a todos los fenómenos en que la memoria de los actos o sucesos resulta de una gran utilidad.

Esta posibilidad del registro imagen-audio simultáneo, con tomas de larga duración, hace del video un medio eficaz para la técnica de la encuesta y la entrevista, tan caros en el cine-directo (Aliaga, 1986, p. 9).

Los cineastas de la época destacaron al vídeo por sus ventajas significativas, especialmente por ser una opción de bajo coste de producción. Asimismo, resaltaron la capacidad tecnológica del vídeo para capturar eventos de manera extensa y continua, utilizando cintas magnéticas profesionales como el formato U-Matic. No obstante, el uso del vídeo no solo trajo ventajas de costos de producción, sino que también ponía al alcance de un mayor número de personas un medio de registro³⁵ y de comunicación, de carácter comunitario o local, similar al que se desarrolló en los Estados Unidos en la década de los sesenta. Es desde esta perspectiva que el vídeo adquiere una dimensión adicional y crucial cuando se considera como una herramienta de cohesión social. Su relevancia y valor político se manifiestan en la formación de colectivos que usan este medio para establecer canales de comunicación entre individuos de comunidades locales, barrios y zonas urbanas marginadas. En este contexto, el vídeo se erige como una alternativa vital para contrarrestar el discurso dominante de los medios de comunicación comerciales, proporcionando una plataforma de expresión más accesible y democrática.

Agrégase a esta característica tecnológica el empleo de cámaras portátiles de gran versatilidad y el montaje electrónico hasta

³⁵ En sus versiones domésticas del formato VHS (Video Home System) o Betamax, creados por las compañías japonesas JVC y Sony respectivamente.

en equipos sencillos de 1/2", que abren paso a la aparición de los video-trabajadores [...] Aparecen grupos, colectivos y equipos dedicados al testimonio social, para quienes se acaba el mito de lo inalcanzable tecnológico, planteándose de manera diferente el ciclo de la comunicación. [...] Este afán testimonial, por decantación sociológica y pragmática, adquiere mayor profusión, inclusive en Chile, de tal manera que la idea es convertir al antiguo receptor en un emisor-receptor, que en nuestro país se da especialmente por marginalidad en relación al medio oficial TV; aquí ante la TV masiva, al video le cabe la opción minoritaria de grupos (Aliaga, 1986, p. 9).

Esta herramienta tecnológica posibilitó una extensa práctica del documental de una manera inédita. Su uso recurrente para capturar acciones con el fin de preservar, rescatar y testimoniar realidades diversas, lo posicionó como uno de los medios más empleados en la narrativa contemporánea. Este auge del vídeo propició el surgimiento de comunidades de cineastas, colectivos de arte y productoras, todos aprovechando esta tecnología para incursionar en el emergente mercado audiovisual. Esto explica, en parte, que el festival se haya transformado en una plataforma de divulgación del trabajo de cineastas documentales. Asimismo, esto permitió desarrollar de manera más amplia el video desde el documental en Chile, lo cual implicó, necesariamente, una dinámica que fomentó un extenso desarrollo del vídeo desde la perspectiva documental en Chile, reflejado en las contribuciones significativas

producciones de corte documental presentadas en los Festivales Franco-chileno de Videoarte.

Nos encontramos, por una parte, frente a una gran cantidad de producciones, la que se debe, sin duda, a la accesibilidad de la tecnología video (en sus diversos formatos), lo que ha permitido la formación de grupos, organismos y empresas que se dedican al documental, con distintos fines (Aliaga, 1986, p. 11).

La rápida evolución de la industria audiovisual en Chile fue notable, particularmente en lo que respecta al género documental. Este crecimiento no solo definió la amplitud y variedad del documental como género, sino que también refleja la multiplicidad de objetivos con los que estos documentales son producidos. Por lo tanto, se deduce que la producción documental está orientada a satisfacer las variadas demandas del mercado.

A partir de lo anterior, en el contexto de crecimiento y diversificación y con la intención de expandir dicho género a zonas como, por ejemplo, la del cine o del arte, Aliaga propone una tentativa de clasificación para esos vídeo-documentales en las categorías de documentales argumentales, testimoniales, comunitarios y experimentales. A un año de la clasificación de Ulloa, Aliaga, nuevamente reproduce las categorías y sus zonas de intersección planteadas en el año 1985 por Ulloa. Esta vez, Aliaga, en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, presenta cuatro líneas (categorías) dentro del género del documental. Estas categorías no solo perpetúan las zonas de intersección identificadas por Ulloa en 1985, sino que también siguen una

estrategia de relaciones y jerarquías de corte tradicional y hegemónico imperante en el mercado audiovisual.

La primera la basa en la tradición del cine documental. “En éstos, el montaje ocupa un lugar importante, como un recurso para estructurar un texto destinado o desarrollar cierta tesis personal para develar un fenómeno o un objetivo comunicacional.” Una segunda vertiente de alguna manera fundiendo el registro con un tipo de reportaje, que denomina Video-memoria.

“Se incluyen aquí los video-reportajes, con carácter alternativo y de interés coyuntural o de registro para una documentación sociopolítica, como es el caso de “Somos más” que registra una manifestación de mujeres en Providencia, o los trabajos documentales de ICTUS.”

La tercera línea de desarrollo estaría conformada por un trabajo cuya principal característica estaría radicada en el trabajo (vídeo) comunitario, asunto que el mismo autor considera en estado aún en discusión. Para finalizar, la cuarta, en un ámbito experimental que asociaría al videoarte.

“En esta línea encontramos una serie de videos que pueden encontrar “cierta familiaridad”³⁶ con el video-documento que han desarrollado los videastas franceses, no exento de un intento experimentalista, destinados a intervenir sobre el material

³⁶ Las comillas son mías.

mismo. Esta práctica se funde a veces con el videoarte.

Esta última línea de documentales desde el vídeo intenta mantener los mismos recursos del vídeo documental tradicional, por medio del recurso del montaje, agregando algunos aspectos técnicos que no alcanzan a producir diferencias sustanciales. “El recurso del montaje se privilegia, pero ya no tan solo un montaje de corte, sino también de la incrustación y otras técnicas de vídeo (Aliaga, 1986, p. 11).

Lo señalado por Aliaga perpetua una forma que se reusa a cambiar o a asumir su uso desde recursos más experimentales que formaron parte de los albores del documental, como es el caso del vanguardista soviético Dziga Vértov, con propuestas innovadoras y revolucionarias sobre el género del documental realizadas en la segunda década del siglo XX. Por otra parte, subvalorando los intentos experimentalistas, que no menciona, de la obra de Downey quien planea la puesta en crisis del género tradicional del documental y del registro etnográfico tradicional, como práctica recurrente desde una antropología clásica. Sin embargo, Aliaga está consciente de que, más allá de sostener su planteamiento desde perspectiva de la tradición del documental en Chile, aún falta por avanzar en lo que respecta a las categorías. Concluyendo en una abierta dispersión de ideas.

Será necesario avanzar en la definición de estas líneas de trabajo, o refutarlas, puesto que ellas están señalando campos propicios para el video documental en nuestro país. Así también, creo que esta

reflexión no debe desconectarse con la discusión en torno a la relación video-realidad, video-articulación espacio tiempo, video-géneros video y video-otros medios audiovisuales (Aliaga, 1986, p. 11).

Respecto a la temática utilizada en los vídeos de corte documental y/o testimonial en ese entonces en la dictadura en Chile, no sería justo decir que solo trataban temas relativos al terrorismo de estado presente en la dictadura. Al observar las fichas técnicas y descriptivas del catálogo, se puede constatar que la mitad de los vídeos chilenos tratan de esa temática. Otro grupo de número similar, por el contrario, como los que presentados por Sandra Quilaqueo Henríquez, consisten en el registro de coreografías o ensayos de danza. También están presentes los videoclips y los cortometrajes de corte narrativo dentro de códigos cinematográficos, así como también documentales sobre la marginalidad en la ciudad.

Retomando el sentido del registro como género testimonial a través de la práctica del videoarte, su desarrollo se inició de acuerdo al uso del vídeo como recurso tecnológico que permitía el registro de las acciones o performance realizadas en las prácticas del arte contemporáneo. A diferencia de las clasificaciones provenientes del cine o el documental, en este caso se trata de criterios relativos al objetivo que, por una parte, se desprende desde la exploración de los recursos audiovisuales y, por otra, desde la necesidad de registrar un acontecimiento irreplicable a partir de una acción de arte, *performance*, *happening*, etc. Esto permite una clasificación que, si bien es general y en algunos casos

referidos exclusivamente al espacio del arte, resulta mucho más útil, incluso, conlleva a que otras clasificaciones, generadas por una lista larga de “tipos” de vídeo descriptivos, pierdan toda precisión y utilidad en la búsqueda de las motivaciones o influencias señaladas en esta investigación. Al respecto, en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, Richard, refiriéndose a estas dos formas de abordar el videoarte (desde el lenguaje y desde el registro), destaca y argumenta las causas por las cuales se desarrolla en mayor medida el registro y las motivaciones del registro en el arte contemporáneo en un contexto de problemáticas comunes por las que atraviesa Latinoamérica.

En Chile, como en la mayoría de los demás países latinoamericanos, la primera de estas dos tendencias ha sido muy escasamente difundida. Circunstancia que responde –quizás- a una doble razón: la primera, relacionada con las dificultades de acceso (económico y técnico-profesional) a las estructuras de producción requeridas por el manejo de un lenguaje ultra perfeccionado. La segunda razón (invocable no solo como limitante sino también como opción) estaría relacionada con un posible rasgo de especificación de un llamado “arte latinoamericano”; con la constante de que sus obras tienden a remitirse permanentemente a su contexto de producción escenificando o reformulando las determinantes sociales, económicas, políticas, etc. que las sitúan y las marcan en términos de su pertenencia

geográfica e histórico-cultural. Se explicaría así el escaso interés en América Latina por la práctica formalista, del video, en cuanto dicha práctica supondría dejar en suspenso las interrogantes más vitalmente relacionadas con los conflictos históricos o políticos que atraviesan su campo de referencia social (Richard, 1986, p. 13).

De este modo, el registro en vídeo representó la oportunidad de contener el tiempo y la expresión de un gesto marcado por el testimonio de las acciones, *performances* e intervenciones realizadas por los artistas, a través de las cuales, más allá de las diferentes estrategias audiovisuales, primó el uso del vídeo como la forma de conservar una memoria para ser reproducida.

A partir de esta utilización del vídeo, uno de los registros más destacados fue el realizado en la acción de arte *Para no morir de hambre en el arte*, realizada por el Colectivo Acciones de Arte³⁷ (CADA) en 1979, en diferentes espacios públicos de la ciudad de Santiago de Chile. Esta acción de arte marcó una posición contra la dictadura militar, basado una operación de arte expandido hacia otras disciplinas, como la literatura o la sociología.

Este desplazamiento del arte hacia acciones y cruces con la literatura, la poesía visual, la sociología y el espacio público,

³⁷ En el año 1979, surge el Colectivo Acciones de Arte (CADA), conformado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

es equivalente a las estrategias aplicadas por los grupos de artistas-activistas de finales de los años 60 en Nueva York. Y tiene un precedente en Chile en la publicación editada por Ronald Kay en *Manuscritos N°1* y su publicación del *Quebrantahuesos* (1975)³⁸. Se trata de la primera publicación realizada en Chile después del golpe, centrada en acciones de arte y sus desplazamientos en el espacio público.

En el caso de *Para no morir de hambre en el arte*, acciones realizadas por el Colectivo Acciones de Arte (CADA) la utilización del vídeo es aplicado como un medio de poder registrar las diferentes acciones que, de manera complementaria a la fotografía, permitieron revivir o experimentar el sentido de las acciones en una extensión temporal determinada.

El vídeo *Para no morir de hambre en el arte* **[Figuras 29 y 30]**, está conformado por el registro editado de una serie de acciones realizadas en la periferia de Santiago y en el Museo Nacional de Bellas Artes. Este vídeo fue exhibido ese mismo año en el primer Encuentro de videoarte (1979) donde sólo participaron artistas chilenos y constituye, dentro del campo del arte, una de las acciones de arte más citadas de finales de los setenta.

³⁸ Rewriting (reescritura) Poesía urbana. Arte de la calle, realizado por Kay, es uno de los seis ensayos visuales y poéticos publicados en este primer y único número.



Figura 29

Para no morir de hambre en el arte (1979), CADA, Registro de la acción de distribuir $\frac{1}{2}$ litro de leche (ver anexo 5).



Figura 30

Para no morir de hambre en el arte (1979), CADA, Registro de la acción de distribuir $\frac{1}{2}$ litro de leche (ver anexo 5).

El registro de estas acciones en vídeo y fotografía, como una herramienta de conservación de la memoria, es explicada y fundamentada por el poeta Raúl Zurita, uno de sus integrantes. A cuatro años de exhibido este vídeo, en una entrevista realizada a los integrantes del grupo CADA, en el programa televisivo *En torno al vídeo*, del Canal 5 Televisión

Universidad Católica Valparaíso, programa conducido por el cineasta Carlos Flores. Ante la pregunta que Flores le formulada a Raúl Zurita, sobre dónde está el vídeo, este señala que ellos (CADA) usaron esta tecnología para registrar lo sucedido durante la acción de arte. Como una huella de algo que ha sucedido en otro lugar, y en espacios públicos como es el caso de *Para no morir de hambre en el arte* (1979). Al finalizar la entrevista, Zurita resume este punto de vista, recalcando que el vídeo (como contenido de arte), no está en el vídeo, sino en el espacio donde acontecen los hechos. Zurita lo fundamenta indicando que la experiencia, y el poder de cambio, se encuentra en los espacios donde la gente vive.

Es así como el grupo CADA, integrado por artistas plásticos, poetas y sociólogos, abordan esta forma de registro y expansión más allá de los medios tradicionales considerados en las artes visuales, produciendo así un arte testimonial y contestatario de códigos implícitos destinados a responder en este escenario político.

Este colectivo, de perfil crítico contra el sistema-arte, se basó en los conceptos planteados por Wolf Vostell, proponiendo a la sociedad entera como un macro escenario de la revolución artística, reforzando la síntesis integradora y cohesionadora del todo, de una verdad universal de la conciencia histórica. Consecuente con esto, en una mirada sobre el arte en Chile de mediados de los setenta, Richard, en un análisis sobre los límites institucionales del arte, cita a Vostell, reiterando su influencia en este colectivo, tanto en la crítica a lo sacro del arte y, al mismo tiempo, a través de museo, como al simbolismo cultural de la dictadura. En la publicación *La insubordinación de los signos*, Nelly Richard establece relaciones de orden ideológico y estético con los principios o

postulados de este artista con el Colectivo de Acciones de Arte (CADA).

El grupo CADA declara que el artista es 'un simple obrero de la experiencia' y que su obra no es sino 'vida corregida': auto-procesamiento crítico de la vida remodelada en sustancia estética.

El llamado vanguardista a vivir el arte como fusión integral entre estética y cotidianeidad, implica superar los confines simbólicos y materiales de la institución artística y 'desmontar la noción maniqueísta del arte como alternancia de vida'. Implica reconciliar arte y vida en un todo sin divisiones ni compartimentaciones (Richard, 1994, pp. 41-42).

Con este objetivo, los integrantes del colectivo adoptan otros recursos y medios, reemplazando el carácter denotativo y figurativo de la consigna social, propia de los mensajes de la década de los años 60 y 70 en América Latina. Este cambio está centrado en el uso de una retórica, que a partir del significativo como parte del proceso de construcción de la obra, permita ofrecer por medio de metáforas la crítica a la coyuntura política. De este modo, recurriendo a operaciones conceptuales, mediadas por el vídeo, pueden dar a conocer los quiebres sociales, las denuncias sobre abusos y violaciones a los derechos humanos.

Continuando con el uso del vídeo como medio de registro de acciones, la artista Lotty Rosenfeld marcó un hito con su obra 'Una milla de cruces sobre el pavimento' en 1979. Este vídeo

documenta su intervención sobre las líneas de tráfico de la Avenida Manquehue en Santiago de Chile, obra que fue una de los vídeos exhibidos en el primer Encuentro de videoarte de artistas chilenos, en el Instituto Franco-chileno de cultura. Este material de registro, luego de un proceso de edición, es proyectado sobre un telón seis meses después en el mismo lugar de la intervención original a un costado de la autopista. En este sentido, este vídeo está constituido por los dos momentos que conforman las dos etapas del registro de intervención sobre la línea segmentada de la avenida. El primer registro tiene por objetivo registrar la acción que realiza la artista cruzando una serie de cintas blancas sobre las líneas segmentadas del pavimento, produciendo la forma de una cruz.

El registro editado de esta primera edición luego es empleado en una segunda intervención realizada en el mismo lugar donde, a modo de recordatorio, se proyectó en una pantalla lo registrado en la primera intervención, mientras se proyecta este hecho, la artista realiza una segunda intervención similar a la primera, creando esta meta representación simultánea del mismo acto.

El registro trasciende la mera documentación del acto artístico, asimilándose a lo que en criminalística se conoce como 'reconstitución de escena'. De esta forma, la representación se aleja de ser solo un registro funcional de eventos pasados y se transforma en una 'escenificación' que opera en dos niveles: uno que reafirma lo ocurrido y otro que lo revive en tiempo presente. Este entrelazamiento de tiempos crea una narrativa histórica que, como Didi-Huberman (2018) señalaría, provoca un encuentro simultáneo con múltiples temporalidades (p.171).

En el primer vídeo, se destaca la prioridad dada al pragmatismo y la funcionalidad del medio, enfocado en capturar el hecho tal como ocurrió, independientemente de la interpretación que pueda surgir a través de la cámara y la edición. El propósito es documentar un 'hecho real' y mantenerse fiel al evento original. Sobre esta noción, Raul Zurita alude al registro al referirse al vídeo 'Para no morir de hambre en el arte' (1979) como una 'huella de una obra', una metáfora también aplicable a 'Una milla de cruces sobre el pavimento' (1979) de Rosenfeld. No obstante, la proyección (representación) de la acción en su lugar original actúa como un indicador denotativo, como una forma de preservar una memoria en constante peligro de ser olvidada. En consecuencia, esta acción en paralelo a la proyección de una similar acción representa una desviación y puesta en crisis de la práctica convencional de capturar el espacio y el tiempo. Esta forma de operar con el registro en vídeo, simultánea y paralelamente, en una re-escenificación del registro como testimonio y, al mismo tiempo, es un cuestionamiento sobre el espacio del arte, Nelly Richard, en 'Contra el pensamiento-teorema: Una defensa del videoarte en Chile' recalca los efectos de esta mediación tecnológica en el catálogo del VI Festival Franco-chileno de Videoarte ³⁹:

Las imágenes cine – vídeo de su intervención callejera de las cruces en el mismo sitio donde, a horas de distancia, había marcado el pavimento. La pantalla creaba así un juego de diferenciaciones

³⁹ Si bien el registro en vídeo de una acción de arte no transforma necesariamente ese material en un videoarte, desde el punto de vista del valor como archivo y del interés por parte del coleccionismo, la tendencia es que los archivos pasen a formar parte de un corpus de obras para un ávido mercado del arte.

entre el gesto y su repetición, el paisaje y su sustituto, la imagen y su mediación tecnológica, lo real y su espectáculo; el dispositivo vídeo interceptaba la cotidianeidad del recorrido trazado por el sistema de signos de ciudad, haciendo que el transeúnte se preguntara por las rutinas perceptivas o conductuales que normaliza ese sistema a causa del descontrol sorpresivamente provocado por la infracción de la pantalla (Richard, 1986, p. 13).

En este vídeo la relevancia reside tanto en el registro de la acción misma de crear las cruces como en la documentación y manipulación de acciones simultáneas posterior de la primera acción. La obra adquiere una nueva dimensión a través de su re-escenificación: una 'actualización' que traslada el acto pasado al presente y lo revitaliza en su ubicación original. Este proceso no solo conserva la acción, sino que también la reinterpreta y la reinventa, estableciendo un diálogo continuo entre el pasado y el ahora.

Estos procesos presentes en las obras de Rosenfeld, y de otros artistas chilenos, forman parte del análisis sobre el registro en vídeo de acciones del arte contemporáneo chileno. Gaspar Galaz y Milan Ivelic (1986) sostienen que, a partir de una serie de características, las operaciones de registros de acciones de arte permitirían una definición propia del videoarte, en comparación con un simple registro, argumentando que, para tal conclusión, existirían diferencias significativas entre un video registro y un registro de arte, manifestando un interés en los límites y en los requisitos que definirían un videoarte. Refiriéndose al vídeo de Rosenfeld

Una milla de cruces sobre el pavimento (1979) [Figura 31 y 32], Gaspar e Ivelic señalan:

En un primer análisis, se podría afirmar que se trata de un vídeo – registro, vale decir, una cámara ‘inocente’, no comprometida con ninguna mirada correctora frente a lo que registra. Pero esta afirmación deja de ser categórica si el análisis lo trasladamos a lo que se está grabando (o filmando). La acción que ella ejecuta está pensada para ser registrada e, implícitamente, supone la adopción de una pose: la relación acción – grabación no es accidental ni gratuita, compromete tanto a quién graba (Ignacio Agüero) como a quien es grabada (Lotty Rosenfeld). No es, pues, un vídeo–registro, entendido sólo como acontecimiento reproducido (Galaz e Ivelic, 1986, p. 11-12).

Ante este planteamiento, denotan a la cámara (y la mirada) como inocente, se puede desprender que los autores se basan, para esta afirmación, en una posición innatista de la percepción, a partir de la teoría de la Gestalt⁴⁰. Según esta afirmación, toda operación de registro, de carácter espontáneo, estaría connotada de una inocencia de la mirada por el solo hecho de desconocer el orden de los acontecimientos, salvo en el arte en que se darían otras lógicas. Esto amerita una breve reflexión sobre la eventual

⁴⁰ Rodolf Arnheim una de las nociones que desarrolla en particular con la teoría de la Gestalt es “el pensamiento visual”, basada en la experiencia de los datos sensoriales que obtenemos de inmediato a partir de nuestros órganos. No obstante no es posible descartar la “intervención del lenguaje” en dicho proceso. (Aumont, 1992, p. 98)

existencia de una mirada inocente, que nos lleva a deducir que los autores no han considerado el papel que juega la cultura visual y la influencia del lenguaje al momento de hacer un encuadre o el movimiento de cámara, adelante el manejo del tiempo y el orden de las secuencias en la construcción de todo relato audio visual.



Figura 31
Una milla de cruces sobre el pavimento (1979) Lotty Rosenfeld, intervención, (ver anexo 1.22).



Figura 32
Una milla de cruces sobre el pavimento (1979) Lotty Rosenfeld, intervención, (ver anexo 1.22).

Volviendo a la cita, para Gaspar Galaz y Milan Ivelic un videoarte se validaría con el solo hecho de contener material de registro de una acción de arte “para ser registrada e, implícitamente, supone la adopción de una pose” (Galaz e Ivelic, 1986, p. 11-12). Es decir, lo que llevaría a considerar a dicho registro como videoarte, sería el registro de una “actitud”, determinada por una pose, con un previo conocimiento de la acción (pauta) a realizar. Este previo conocimiento o pauta, acordada entre artista y camarógrafo, no se desarrolla lo suficientemente por los autores como para informarnos sobre cuáles serían esas características que permitirían diferenciar un vídeo registro de un videoarte, considerando que lo señalado por ellos establece paralelismos con el registro de representaciones de teatro, danza, etc. En el mismo vacío se encuentra lo referido a los conocimientos previos de quién registra, en su intento por dar una visión “ajustada” al desarrollo del acontecimiento, como parte de su intención por comunicar a través de un sistema de códigos audiovisuales.

Consideramos la grabación – vídeo *Una milla de cruces sobre el pavimento* como vídeo – arte, cuya retórica particular es puesta en acción para manipular el tiempo, los cortes de escena, la selección de sucesos y, por último, el ordenamiento de todo el acontecimiento, alterando, espacial y temporalmente, la acción realizada por la artista”.

El vídeo, al seleccionar, excluye necesariamente, partes de la acción que se ejecuta, las que quedan fuera de la historia. En este sentido, el videoarte es un

corrector, ya que al recibir el original (la acción de arte), lo corrige al traspasarlo a otro sistema semiótico, a la manera de una pasada en limpio.⁴¹ El vídeo – arte se convierte, así, en la obra final de otra obra (Galaz e Ivelic, 1986, p. 12).

Lo particular de esta argumentación, basada en operaciones de descriptivas de un acontecimiento, estaría fundamentada en los procedimientos básicos de edición en vídeo o de montaje, obligando a formular una pregunta respecto al criterio anunciado en el punto anterior. No obstante, en ese mismo sentido, cuando los autores señalan que la “corrección” en el vídeo es aquello que caracteriza el videoarte, a lo que se refieren es al carácter simultáneo de ambas acciones (presentaciones y representaciones de la acción). Deduciendo que el registro no-inocente de la cámara, la manipulación del material original (registro y presentación), estarían planteando la construcción de una narrativa compleja en el vídeo, como requisito de determinar este vídeo como un registro dentro del campo del videoarte. Finalmente, ¿qué característica, de la estructura narrativa, convierte un registro de una acción de arte, a través de la edición, en un videoarte?, Los autores cuando señalan explícitamente que este tipo de operación, de registro “calculado”, permitiría la eliminación de todo accidente y gratuidad que pudiera acontecer, resulta consecuente con la característica de “mirada correctora”. La cual, todo indica, que estaría centrado en el manejo del tiempo u orden de los acontecimientos en la edición del vídeo. Es decir, lo que permitiría otorgarle al relato un criterio de unidad desde el

⁴¹ *Pasar en limpio* está connotado de aquello pulcro que se obtiene por medio de la eliminación de los vestigios de las modificaciones realizadas o actos fallidos producidos a través de un proceso.

arte, sería el tipo de selección del conjunto de imágenes que bajo un cierto criterio no lineal, podrían llegar a establecer un orden complejo de las acciones dentro de una estructura narrativa no lineal.

En relación con la idea del videoarte propuesta por Galaz e Ivelic, como corrector de una “mirada inocente” (p. 12), en un vídeo realizado por las artistas Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, *Materiales de cámara* (1985), cuyo vídeo está basado en la intención de registrar entrevistas a personajes marginales de un modo directo, utilizando un registro sin cortes y con escasas variaciones de movimientos de cámara, este caso resulta inexplicable que Galaz e Ivelic no se inclinen por asociar este tipo de práctica de registro dentro de lo que ellos denominan “una cámara inocente” o “no comprometida”, considerando que, anteriormente, daban a entender que, al realizar el registro sin guion o pauta previa, existiría una “falta de compromiso” con la acción, introduciendo el accidente y gratuidad, sin “traspasarlo a otro sistema semiótico, a la manera de una pasada en limpio”.

Con frecuencia se sostiene que el videoarte requiere de un afinado trabajo de edición, donde no están ajenos los efectos especiales, la selección cualitativa de las imágenes (las ‘mejoras’), la sincronización imagen-sonido, etc. Pues bien, nada de esto ocurre en el vídeo que examinamos. Su valor no reside en la manipulación técnica del material grabado o en la depuración sintáctica de las imágenes, sino que en la presentación –sin artificios televisivos- de una realidad humana

dolorosa y cruel, sobre la cual cae la cámara sin concesión alguna.

La cámara no hace concesión alguna frente a lo que graba: no encubre ni oculta, no sublima ni idealiza. Imagen y sonido se conjugan para poner al descubierto, dramática y dolorosamente, seres y situaciones humanas que están ocultos a los ojos de la sociedad y en los márgenes de los espacios habituales de frecuentación social (Galaz e Ivelic, 1986, p. 13).

Del planteamiento inicial y las posteriores afirmaciones se puede concluir que *Materiales de cámara* (1985) es un vídeo registro como un acontecimiento reproducido, no un vídeo - arte. En la medida que no se darían las condiciones necesarias “de corrección” para determinar este vídeo como un vídeo – arte.

Todo esto deja en evidencia que las disputas sobre las numerosas categorías o límites entre arte y no arte, si bien no siempre se explicitan teóricamente, sí se manifiestan desde conceptualizaciones que terceros realizan sobre los vídeos realizados. La pregunta sobre el uso del registro como un saber específico o autónomo del arte se derrumba ante una apócrifa argumentación de carácter enciclopédico.

Todo indica que en el momento de analizar los vídeo, los autores modifican injustificadamente los planteamientos desarrollados en cada una de las obras, sin una fundamentación o giro epistémico que permita entender el sentido por el cual, en el primer análisis se menciona el valor del uso consciente de la cámara como característica de un videoarte, argumentando el compromiso de quién registra en

cuanto al conocimiento que este dispondría, en contraste con el segundo análisis, ante la inocencia de una cámara que registra sin compromisos y alejado de “una mirada correctora” de edición. En este segundo caso se sustituye lo significativo de la operación del registro, como parte fundamental del proceso de captura y posterior edición de un vídeo, por un aspecto centrado en denotar el drama social y humano a través de una serie de testimonios de sujetos marginales.

Las obras antes señaladas, me permiten destacar, que en estas primeras prácticas del vídeo en Chile la significativa presencia de videastas mujeres. Destacándose por un planteamiento. desde un campo de interrogantes y problemáticas en el videoarte, relativo a la inserción de “lo femenino” o del rol de la mujer en el contexto cultural, político y social de un país en dictadura, con la intención de instalar una nueva mirada. Los nombres, antes mencionados, de Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit se suma el de Marcela Serrano⁴², quien participa con dos vídeos en el año 1980 en el segundo Encuentro de videoarte, previo a la creación del Festival Franco-chileno de Videoarte, con *Autocrítica I* y *Autocrítica II*. Para continuar en el II Festival Franco-chileno de videoarte en el 1982 con vídeos de las artistas Gloria Camiruaga, Ximena Prieto, Soledad Fariña y Magali Meneses; en el III Festival Franco-chileno de videoarte en el 1983 participa Sybil Bintrup y en IV Festival Franco-chileno de videoarte en el 1984 Tatiana Cumsille, Vera Carneiro y Tatiana Gaviola. Todas ellas presentan sus trabajos audiovisuales desde distintas motivaciones, temas, narrativas y recursos técnicos.

⁴² Agrego a la artista Marcela Serrano en la lista, ya que no ha sido visibilizada en la historia a pesar de su trabajo.

En el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, Richard (1986) destaca el aporte de las artistas en el área de lo audiovisual, desde el videoarte, acorde a un trabajo de investigación y de exploración artística, señalando que la mayor parte de ellas apunta a “desmontar los supuestos de lenguaje e ideología que articulan el imaginario visual dominante, y la de explorar una nueva sintaxis de la imagen solidaria de sus tanteos de identidad y representación sexuales (p. 16).

Al respecto es Marcela Serrano una de las primeras artistas mujeres en participar en los Encuentros de videoarte con el vídeo *Autocrítica I y Autocrítica II* (1980), **[Figuras 33 y 34]**. Su propuesta de trabajo es, claramente, una declaración sobre la mujer y una reivindicación de sus derechos, basada en una crítica desde su contexto histórico y cultural, en paralelo a la mujer en las culturas originarias de la historia de Chile. El vídeo captura una serie de performances íntimas en las que la artista, a través de su desnudez, participa en actos de cubrir, recubrir y encubrir su cuerpo.

Para ello, emplea estrategias desde el uso de las operaciones cotidianas, como el hábito del acto de maquillarse y sus connotaciones culturales, hasta cubrir su cuerpo completamente de pintura blanca, como una forma de hacer visible su planteamiento crítico en torno a lo que se suele llamar “blanqueamiento” cultural y racial como forma de validación social y racial.

Estas acciones sirven como una poderosa metáfora del cuerpo colectivo de Chile, reflejando temas sociales y políticos. Según el crítico conocido por el seudónimo A.M.F. y citado en el periódico 'Hoy', la acción se describe concisamente como:

Con su acto, delicadamente tratado por la cámara (Carlos Flores), Marcela Serrano se borra, pasa sobre su propia autoimagen, anula su sexo y su personalidad, se interroga, quiere replantearse todo, volver a la esencia, asumir el dolor y las contradicciones propias y ajenas, asimilándose a todas las mujeres chilenas (A.M.F., 1980, p. 47).



Figura 33
Autocrítica I y II (1980) Marcela Serrano, performance. ½, 4', - ¾,
15'. NTSC



Figura 34

Autocrítica I y II (1980) Marcela Serrano, performance. $\frac{1}{2}$, 4', - $\frac{3}{4}$, 15'. NTSC

Por otra parte, desde esta misma perspectiva de cuerpos desechados por la historia, a modo de cita a las fotografías del sacerdote y etnólogo polaco Marín Gusinde (1886-1969) a Tierra del Fuego, traza en su cuerpo tatuajes como el de las mujeres Selk'nam de Tierra del Fuego. Se ha escrito poco sobre esta artista que fue pionera en la performance desde su visión como mujer y el rol que se asume desde el plano cultural y artístico del cuerpo y su desnudez, de la historia de los cuerpos en las culturas originarias, del exterminio de estos y su analogía con la desaparición, o blanqueamiento cultural, a través del cuerpo de la propia artista. Lo publicado sobre la historia del arte

contemporáneo en Chile escasamente la nombran sin hacer declaraciones explícitas a su obra ni al pensamiento y reflexiones de la artista, a pesar de su trabajo pionero, salvo una reciente publicación realizada en el contexto de una exposición.

Autocrítica es un término bien interesante empleado en diferentes latitudes. En Chile, se desarrolla justamente a comienzos de los años 80. [...] Hay muchos otros artistas que trabajan con este concepto (autocrítica) –directa e indirectamente–. Las obras *Self-Painting* (1964) de Günter Brus, *Art Make-Up* (1968) de Bruce Nauman o *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* (1975) de Marina Abramovic, emplean la mediación de su cuerpo a través del video y, a la vez, cuestionan su propia identidad. En algunos casos haciendo referencias directas a sus contextos político-sociales más próximos (Brus), en otros, bajo aspectos más formalistas y/o conceptuales (Nauman) o, en otros, problematizando el propio sistema artístico (Abramovic). En el caso de Serrano, ella hace una mezcla de estas tres direcciones explícitamente. Cuestiona su rol como mujer, como artista y a la vez dentro del propio contexto dictatorial de aquel entonces (Valenzuela, 2019, s/p).

Considerando lo anterior, la artista Gloria Camiruaga estaría, según Llanos (2010), dentro de esta línea que cruza lo testimonial (político) con una estética que, para el autor, “se inscribe en las narrativas del Cono Sur que rescatan la memoria del olvido y dentro de lo que Alvear ha denominado las narrativas de la derrota y el duelo” (Llanos, 2010, p. 47). Ella aplica técnicas equivalentes a los documentalistas de registro directo, donde registra una serie de acciones y sujetos viviendo en precarias condiciones socioeconómicas de periferia y exclusión, tanto por su condición social como sexual.

Son temáticas sociales expuestas de una manera crítica, manifestando un claro interés por el contexto político, social y cultural de lo que Richard (1986), en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, aplica en el uso estas tecnologías sin memoria o “desmemorias”, es decir, es el uso del vídeo sin las convenciones usadas comúnmente en los registros audiovisuales de tipo documental o periodístico.

Su obra la menciona no como un registro. Richard destaca el papel de videastas mujeres en relación con el registro de “lo femenino” en las prácticas culturales, propendiendo a “desmontar los lenguajes” (p. 16) del documental, y en consecuencia, a la manera de un ensayo, explorando nuevas sintaxis sobre la identidad de la mujer en la sociedad y su representación en la cultura visual.

Desde otra temática, pero aludiendo a la presencia y ausencia de la mujer en el contexto cultural, Camiruaga realiza el vídeo *Tricolor* o *Un espacio ganado* (1983) **[Figura 35, 36, 37, 38, 39 y 40]** exhibido un año después en el IV Festival Franco-chileno de Videoarte. Se trata de visiones cruzadas y superpuestas sobre la connotación que puede llegar a tener la emblemática nacional de la bandera de Chile (blanco, azul y rojo). 17 artistas y poetas son invitados

por Camiruaga a participar en este vídeo: Roser Bru, L. Murialdo, Luz Donoso, Concepción Balmes, Sammy Benmayor, A. Silva, Patricia Israel, Gonzalo Cienfuegos, Gloria Camiruaga, Nemesio Antúnez, Lotty Rosenfeld, Magali Meneses, José León, Diamela Eltit, Víctor Codocedo, Lea Kleiner y Raúl Zurita. Camiruaga con el registro de cada uno de los rostros, la artista, realiza un montaje aludiendo a la emblemática nacional (la bandera). La autora señala que le asignó un color a cada invitado, motivándoles a que de manera libre hicieran una asociación verbal o gestual ante la cámara sobre su respectivo color. Esta estructuración aleatoria con las palabras y las expresiones faciales de cada uno de ellos y ellas, en un sentido amplio, se transforma en una metáfora sobre la necesidad de compartir, o recuperar, las múltiples subjetividades desde lo colectivo, frente al contexto político y social que se vivía en Chile.

“El video *Tricolor* o *Un espacio ganado* es una obra que interroga la situación de las mujeres en el espacio del arte. Fue concebida como respuesta a la experiencia colectiva propuesta en 1983 por el artista José Ignacio León. Éste dispuso seis telas de 120 x 120 cm –dos blancas, dos azules, dos rojas–, cada una dividida en cuatro secciones, cada artista debía elegir una sección y el color de la tela en que realizaría su trabajo. Eran en total 24 planos cuadrados de 60 x 60 cm, y al final de la intervención colectiva quedaron en las telas varios espacios “en blanco” o intocados por los artistas.

Según Gloria Camiruaga el video *Tricolor* se gestó a partir de la constatación de la escasa presencia de artistas mujeres en la obra colectiva, de modo que la ausencia de la mujer constituyó el asunto del video. En un documento autógrafo en el que describe la obra y su producción, la autora dice:

“Yo comparecí con un video, el cual se gesta a partir de la fuerte impresión que me causa la escasa presencia (numérica) de artistas mujeres en este trabajo colectivo. Pasando a ser esta idea de ‘ausencia’ de la mujer el eje central del video.” (Arqueros, 2017, pp. 138 – 140)

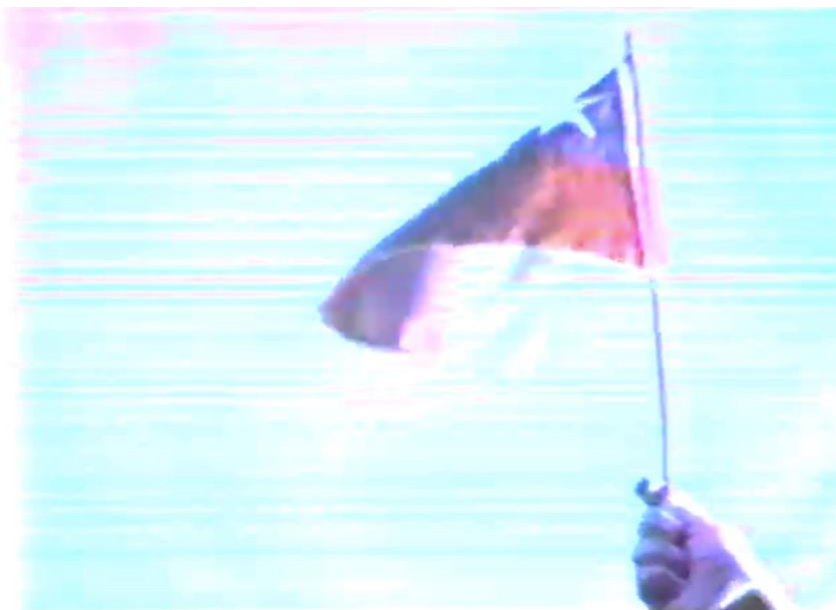


Figura 35
Tricolor, o Espacio ganado, (1983). Gloria Camiruaga. ¾", NTSC, 60 min., (ver anexo 1.6).



Figura 36

Tricolor, o Espacio ganado, (1983). Gloria Camiruaga. ¾', NTSC, 60 min., (ver anexo 1.6).



Figura 37

Tricolor, o Espacio ganado, (1983). Gloria Camiruaga. ¾', NTSC, 60 min., (ver anexo 1.6).



Figura 38
Tricolor, o Espacio ganado, (1983). Gloria Camiruaga. ¾', NTSC, 60 min., (ver anexo 1.6).



Figura 39
Tricolor, o Espacio ganado, (1983). Gloria Camiruaga. ¾', NTSC, 60 min., (ver anexo 1.6).



Figura 40

Tricolor, o Espacio ganado, (1983). Gloria Camiruaga. ¾', NTSC, 60 min., (ver anexo 1.6).

Camiruaga, en su línea testimonial, trabaja en los márgenes de lo experimental del videoarte. Su propuesta forma parte de lo que la autora desarrolló a lo largo de su vida, instalando una narrativa que busca aunar lo estético del encuadre fotográfico y la libre participación del sujeto con lo político, lo cual ha caracterizado su producción audiovisual en torno al mundo femenino, la historia dictatorial reciente y la marginalidad social.

Respecto del vídeo *Popsicles* (1984) [**Figura 41 y 42**], Llanos señala que la obra de Camiruaga, desde el plano social, testimonial y documental, siempre está abordando esas fisuras, márgenes y temas sobre ciertos límites que se escapan de las formalidades propias del documental de ese momento.

Los documentales de Camiruaga se caracterizan por indagar en el mundo femenino y en la marginalidad social. El polémico *Popsicles* (1982) inicia una

reflexión histórico-social que veremos también en su documental *Diamela Eltit* (1986) sobre los significantes del discurso cultural durante el régimen dictatorial (Llanos, 2016, p.46).



Figur41
Popsicles (1984), Gloria Camiruaga, ¾'', NTSC, 5 min., (ver anexo 1.5).



Figura 42
Popsicles (1984), Gloria Camiruaga, ¾'', NTSC, 5 min., (ver anexo 1.5).

Así mismo, Richard, en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, destaca la perspectiva de un vídeo que rompe con las linealidades del tiempo y el desarrollo del relato:

Esta perspectiva del vídeo de las discontinuidades narrativas desde lo femenino ha permitido dismantlar un campo de visualidades con el fin de desmontar el auto evidencia de una imagen, portadora de una construcción masculina del imaginario sexual que siempre reafirma la supremacía del que mira, y reinventar un goce de la imagen que reparta de manera igualitaria el placer del juego entre la mirada (sujeto de) y lo mirado = ya no ecuación femenina de la pasividad (Richard, 1986, p. 16).

Siguiendo la línea de lo femenino y el cuerpo, el vídeo *La Comida* (1983) [Figura 43, 44 y 45], de las artistas Magali Meneses y Sybil Brintrup, exhibido ese mismo año en el III Festival Franco-chileno de Videoarte, es la puesta en escena sobre el acto de dos mujeres que comparten el rito preparar una comida y compartirla. La comida se convierte en el eje que anuncia el encuentro de los dos cuerpos, reunidos a través del comer, connotado de leyes, prohibiciones y tabúes.



Figura 43
La Comida (1983) Sybil Brintrup y Magali Meneses. ½', 15 min.,
NTSC, (ver anexo 1.3).



Figura 44
La Comida (1983) Sybil Brintrup y Magali Meneses. ½', 15 min.,
NTSC, (ver anexo 1.3).



Figura 45

La Comida (1983) Sybil Brintrup y Magali Meneses. ½', 15 min., NTSC, (ver anexo 1.3).

Este motivo les permite a Meneses y Brintrup establecer, en esta *performance*, una serie de ejes en el uso de los primeros planos, miradas y acciones de corte voluntario, o inconsciente, que remiten al deseo, sujeto a los placeres del paladear con los ojos, las manos y la boca. Las artistas preparan un plato de piures⁴³, extrayendo el molusco de su caparazón para llevarlo a la boca. Richard (1986) subraya, en su artículo del VI Festival Franco-chileno de Videoarte, la acción que va más allá del acto, ellas están “tramando dos códigos (el doméstico, el erótico) mediante el juego cruzado de las dos connotaciones, como teatralización de una cotidianeidad femenina realizada por la metáfora sexual de la diferencia y de la ambigüedad” (p. 16).

De acuerdo con estas prácticas, es el registro en vídeo desde problemáticas del arte, uno de los usos más frecuentes en los primeros años del videoarte en Chile. Así

⁴³ Marisco comestible de color rojo, que se desarrolla en la costa de Chile y el Perú.

lo demuestran la mayoría de los vídeos realizados por los artistas antes mencionados. Junto a las razones, generalmente, de orden práctico ante la necesidad de conservar el testimonio de un arte efímero, el vídeo se convirtió en la mejor herramienta exploración sobre registro a través de las prácticas performáticas desarrolladas en el contexto del arte en Chile.

Pese a la aparente similitud en el acto de registrar, este tema se transformó en los festivales en el centro de los debates sobre la “especificidad del medio”, sus límites o funciones y sus categorizaciones.

Son extensos los ensayos, entrevistas y comentarios que se refieren sobre los intentos de instalar ejes diferenciadores y marcas que pusieran el límite entre el videoarte y otras prácticas audiovisuales como el cine o el documental, tomando como premisa el medio tecnológico; es decir, entre el celuloide y la cinta magnética o, desde la perspectiva del género, entre el cine y el documental.

En este aspecto, Juan Downey, poseedor de una sólida producción en arte y experimentación audiovisual, señala a continuación, respecto a la especificidad o los límites entre el videoarte y el registro de acciones, a veces asociadas al ámbito del documental, que para su *Vídeo Trans-Américas* (V.T.A.) utilizó cine, simplemente porque no contaba con vídeos disponibles. Para Downey se trata de algo tan casual y circunstancial como la disponibilidad de materiales, como lo indica a continuación.

La técnica de utilizar indistintamente cine y video la he seguido utilizando hasta ahora. En la actualidad hay una moda de ser puristas (en Francia y en Norteamérica) y de excluir lo que no sea

video. Se habla de la especificidad del medio. Yo siempre trabajé con ambos. Me interesa más la ambigüedad. Me parece mucho más contemporáneo trascender ese estudio de la especificidad de una herramienta, cuestión que me parece más propia del modernismo. No creo que un medio sea superior a otro.

Hoy existen muchas discusiones sobre cuál medio es mejor. Eso es ridículo. Es como comparar el fresco con la escultura en madera. No se puede decir cuál es mejor. Son dos cosas distintas. Por ejemplo, el cine tiene una definición mucho mayor, tiene una escala imponente, tiene una capacidad de distancia y de ángulos abiertos que el video no tiene. Ahora, el video tiene esa capacidad de retroalimentación, que es una maravilla, tiene una especial calidad para el tratamiento de los primeros planos, de entrevistas. El video no hace ruido y a menudo el entrevistado logra olvidarse de la cámara. En el cine eso es imposible. Ambos tienen propiedades inherentes que el artista debe combinar” (Naranjo, R. – Briceño, V. 1986, p. 38).

La actitud flexible de Downey, en lo que respecta al uso del vídeo y el cine, se extiende a una crítica ante un purismo y un reduccionismo que confunden el medio con su función o expresión; crítica y fundamenta el uso del vídeo para replicar convenciones del cine, sin aportar en uno ni otro. En este contexto, ante una pregunta acerca de lo que observa en

Chile desde el uso del vídeo y en qué medida se siente ligado a este tipo de práctica.

Me interesa más lo que se refiere al video como arte y documental. Me interesa menos lo que hacen aquellas personas que usan el video como una manera de hacer cine barato. Eso me parece una traición total tanto al cine como al video y a sí mismos, a las personas que lo hacen. Como si alguien dijera: "En vez de hacer un avión, porque no tengo plata, voy a hacer una acuarela". Te quedas sin avión y sin acuarela (Naranjo, R. – Briceño, V. 1986, p. 38).

En el catálogo del VI Festival Franco-chileno de Videoarte, una cita del crítico de arte francés Raymond Bellour me permite descentrar el tema de discusión en torno a la relación del cine-vídeo para desplazarlo, según Bellour (1986), a la relación de proximidad establecida entre el vídeo y las artes plásticas: "Proximidad, a veces subrayada, del arte video con las artes plásticas más que con el cine" (p. 21). Esta cita pone en relación el papel que jugó el espacio del arte y sus códigos procedentes de las artes plásticas en los orígenes del uso del vídeo; a través de la reflexión de Bellour, entramos en una serie de interrogantes sobre el uso del vídeo, que el autor pone en duda con respecto al cine y por el contrario su proximidad con las prácticas de las artes plásticas. Juan Downey, tiene una cierta coincidencia o flexibilidad con la posición de Bellour, en tanto para Downey les es indiferente utilizar film o cinta magnética, de hecho no cree en la especificidad del medio, habiendo trabajado con

ambos, incluso apelando a la ambigüedad como una forma de abordar asuntos ligados al arte contemporáneo.

Olhagaray mira desde otro ángulo y, en esa misma ocasión, señala que su intención es tratar sobre la noción de la ficción en el cine y de como esta se habría extendido hacia el vídeo. Su planteamiento es muy diferente al de Bellour, y no comparte el pensamiento desprejuiciado de Downey. Olhagaray considera que para pensar el vídeo, es necesario partir desde el cine. Para él, y así lo afirma en el catálogo VI del Festival Franco-chileno de Videoarte, desde su formación en cine justifica el uso del vídeo como un medio para hacer cine. Argumento que fundamente a la luz del escaso tiempo en que viene utilizándose el vídeo respecto a los complejos lenguajes, códigos y recursos que hemos asimilado desde la invención del cine.

Algunos se preguntarán; ¿será necesario, a estas alturas, hablar de vídeo sin recurrir al cine? Yo creo que estamos todavía obligados a hacerlo, primero, porque el video de cierta manera está atravesado por el cine; en el video coexiste el cine y por otro lado seguiremos forzados a seguir hablando de ambos hasta que muchos videastas sigan utilizando el video como sucedáneo del cine: el cine-video. (Olhagaray, 1986, p. 19).

Señala que, a diferencia del cine, el vídeo es incapaz de negar su condición de imagen, “no puede mentir, no puede hacernos creer en la analogía.” Con esta afirmación recalca su posición y visión del cine desde una óptica ilusionista de una imagen que nos oculta su materialidad o superficie;

privilegiando con ello lo representado a diferencia de la superficie que se vislumbra como trama o textura en la imagen en un televisor. Olhagaray propone esta tesis basándose en estructuras binarias sobre “la materialidad del vídeo y el soporte magnético en comparación con la alta impresión de realidad que nos proporciona el cine”. (Olhagaray, 1986, p. 20).

Delante de la proposición foto-fluorescente, de un monitor video, leemos inmediatamente una imagen incapaz de re-enviarnos a un referente del real, sino más bien nos remite a otra imagen-referente (el vídeo sería solo una puesta en imagen). La imposibilidad, por parte de la imagen video, de negar su sustancia de la expresión deja al desnudo su auto negación como imagen. (Olhagaray, 1986, p.20).

Se desprende que el cine, para Olhagaray, es la imagen real o su representación lo que se diferenciaría del vídeo, que este último, junto con su incapacidad de lograr “la impresión de realidad”, sería una suerte de imagen negada. De acuerdo a esto surgen interrogantes sobre la propia noción de que es una imagen y el grado de iconicidad (reconocimiento) que debería tener como para constituirse como imagen, antes de desaparecer. O por otra parte, desde lo que podríamos entender como realidad o lo real, resulta difícil aceptar que la baja resolución de la imagen de un vídeo (en esa época) es un motivo suficiente como para afirmar que dicha imagen carece de realidad. Estas reflexiones nos permiten dimensionar las posiciones en que se confrontaban los conceptos y nociones ligados a los sentidos de la imagen

del cine respecto a la textura de la pantalla de un televisor. Todo podría resumirse a dos objetivos ideológicamente diferentes u opuestos: para unos, establecer los límites en torno a la especificidad del vídeo, y para otros su libre uso bajo los diferentes propósitos, funciones o interrogantes que cada cual determine.

Narrativas no / lineales y citas de la historia.

Quizás he leído o probablemente pensé que Marcel Duchamp había dicho que algunos artistas continúan pintando porque están adictos al olor del aguarrás. El quehacer de estos no es por lo tanto estético, sino que es una dependencia biológica de la química de este médium. Aire acondicionado de pared a pared, el zumbido de los carretes rebobinando a altas velocidades, paraíso y corporación, electrones disparados para estrellarse contra la pantalla fosforescente... ¡Ese es mi aguarrás! (Downey, 1987, p.9).

Se podría establecer, a modo de una primera lectura que, más allá de las motivaciones de este artista, en la producción de vídeo habría un punto de inflexión, desarrollado fundamentalmente en el trabajo de edición, desde el cual se plantea una problemática en relación con una nueva manera de “construir” el relato audiovisual, experimentando dentro de una estructura narrativa determinada. La pertinencia del uso del vídeo en el campo del arte estaría basada, entre otras cosas, en la búsqueda de una forma de construcción

no lineal, que se conseguiría, entre otras cosas, al alejarse de las convenciones del lenguaje cinematográfico o en aquellas formas aplicadas en la industria de la televisión y documentales.

Esta particular manera de construir, una serie de secuencias de imágenes y sonidos se ubicaría desde una postura exploratoria y experimental, desde los códigos sonoros y visuales, como forma de explorar en la estructura, sincronismo o asincronismo audiovisual, sino también, sobre todo en el campo del arte, desde la experiencia del tiempo en sus variados sentidos expresivos. En definitiva, en la organización del discurso o la deconstrucción del relato, sus convenciones, exploraciones en formas desconocidas de construcciones temporales y en todas las complejidades posibles de exploración durante la edición.

En tal sentido, y considerando los diferentes aportes desde el montaje fotográfico, el collage y otros del arte contemporáneo, se podría sostener que este tipo de propuestas además de influenciarse por la historia del arte, podrían también tener sus orígenes, motivaciones, y en algunos casos influencias o citas directas de la cultura visual, o en interrogantes planteadas desde otras áreas disciplinarias al campo del arte contemporáneo.

Importantes interrogantes se encuentran en la práctica del arte contemporáneo, fundamentalmente aquellas correspondientes a las desarrolladas dentro de la lógica de los desplazamientos de un medio a otro, cuestionando los aparentes límites o pretendidas autonomías de los medios, aplicados tanto desde lo bidimensional como de lo tridimensional. Todo esto acarreó una nueva relación entre los distintos procesos y medios artísticos, transgrediendo sus convenciones, experimentando todo tipo de asociaciones y mezclas; provocar, en consecuencia, una

permanente hibridación de las disciplinas, hacia una interdisciplinariedad y transdisciplinariedad contraviniendo los postulados puristas.

El vídeo en Chile, en sus orígenes a finales de los setenta, coincide con las prácticas de las vanguardias del arte contemporáneo de los años sesenta en Europa y Estados Unidos. Este cruce con otras disciplinas, medios o estrategias del arte contemporáneo se produce pese a la censura y las limitaciones económicas por las que atravesaba el país. De tal modo que, para expresar o denunciar, pese al riesgo que esto conllevaba, cada cual buscó formas no convencionales, desde la imagen y el sonido, que aludieran a ideas por medio de metáforas o conceptualizaciones; de modo de no caer en formas adquiridas y presentes en los géneros audiovisuales conocidos.

Es así como, se recurre a variadas estrategias con el propósito de entregar mensajes implícitos, a través de interrogantes sobre el sentido de la imagen, el espacio presentes en las artes plásticas y sus desplazamientos aplicados en el arte contemporáneo. En consecuencia, y a pesar de todo, muchos artistas pudieron explorar en el vídeo adaptándose a una nueva manera de expresarse en esta nueva herramienta tecnológica.

No obstante, siguieron coexistiendo dos formas de expresión en oposición, por una parte, la tradicional a través de una estrategia de representación denotativa. Una forma denotativa de representaciones que se manifestaban ante la tragedia, dolor y rebelión, perteneciente a la tradición pictórica previa al golpe militar, como lo sostiene Richard en *Copiar el Edén*.

El frente cultural opositor al régimen militar, que reagrupó tendencias y sensibilidades provenientes de la izquierda tradicional, se manifestaba a través de festivales y homenajes cuyos registros –el folclor, la música popular, el teatro, etc.- debían representar la identidad sacrificial de un Chile mártir, apelando al lenguaje emotivo-referencial de la denuncia y la protesta. En el arte que se practica dentro de este frente cultural opositor [...] prevalece lo figurativo de una imagen que es el grito, llanto, súplica, oprobio o rebelión [...] Frente al efecto trastocado de la crisis de la historia desatada por el golpe militar de 1973, muchos artistas [...] sintieron la necesidad de recomponer el sentido caído a pedazos, parchando identidades y zurciendo códigos: reanudando lazos de continuidad con la dignidad de un pasado que debía ser protegido como memoria redentora. Este arte siguió relativamente fiel a las técnicas y formatos heredados de la tradición pictórica (Richard, 2006, p.103).

Por otra parte, desde una estrategia basada en posturas estructuralistas, plásticas, o de intereses constructivos y conceptuales de las relaciones que se establecen entre los medios y los procesos de construcción de significado que se daban en el arte contemporáneo en Chile.

Si bien los primeros artistas en utilizar el vídeo en Chile como soporte crítico de expresión provienen de las artes visuales

tradicionales. No obstante, su formación no les impidió utilizar el vídeo como un medio más para desarrollar sus obras. Ellos y ellas son una parte mayoritaria, Mosquera se refiere al corpus de videastas del Chile de finales de los setenta a inicios de los ochenta.

A partir de la reacción al trauma de la dictadura [...] se suceden etapas artístico-culturales específicas que desarrollan nuevas orientaciones. Éstas apropian y transforman tendencias internacionales para discutir el contexto chileno o establecen recursos propios, que dan fuerte personalidad a varios artistas. Así, en el período se asientan inclinaciones pos conceptuales, postminimalistas, performáticas y hacia la crítica de la representación, prácticas deconstructivas mediante la apropiación, resignificación y trasvase de imágenes y técnicas de reproducción provenientes de diversos campos. También tienen lugar intervenciones urbanas efímeras, la pintura neo expresionista, el vídeo-arte, el postsituacionismo, el diálogo participativo con objetos cotidianos y con recursos e imaginarios de los medios masivos, la publicidad, el espectáculo y el consumo, el desdibujo del arte en la vida diaria y la experiencia personal [...] Algunas de las orientaciones parcialmente enumeradas poseían antecedentes, pero sólo desde mediados de los 70 crearon un corpus diferenciado (Mosquera, 2006, p. 15).

En otro aspecto, la problemática de la linealidad histórica, desde una narrativa audiovisual, su fractura es asumida por numerosos artistas chilenos como una metáfora de indicar el quiebre de la historia, en tiempos de dictadura. En tal sentido, las obras y acciones de arte que se presentaban se estructuraron desde una oposición al sistema del arte como objeto de mercancía y su valor económico, en desmedro valor material de la obra y su permanencia en el tiempo, con el fin de ofrecer una resistencia al flujo de intercambio del arte como objeto de mercancía transable. Desde esta actitud el uso del vídeo cobra una mayor importancia, al ser entendido como un sistema de registro de acontecimientos de carácter efímero, fuertemente testimonial, destinado a conservar una memoria social sistemáticamente borrada o distorsionada por los medios de comunicación.

De este modo, la inmaterialidad del vídeo, así como también la precariedad de los materiales empleados en arte, apuntaban a un permanente alejamiento de cualidades susceptibles de ser consideradas objetos valiosos en términos tradicionales. Así lo indica Richard en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, valorando el sentido inmaterial y precario como parte de una estrategia de alejamiento y oposición a cualquier sistema de intercambio económico, en consecuencia, ligado al arte oficial de ese momento.

Estaban hechas [las obras] para ser inasimilables por cualquier sistema cultural "oficial": Eran obras que planteaban algo no aprovechable ni recuperable por la lógica totalitaria, algo inservible que no entraba 'en el sistema de intercambio, en la economía, en la

circulación dentro del sistema, ni aún bajo la especie de signos explícitos de la disidencia (Richard, 2006, p. 16).

De esta manera la pintura en Chile, como disciplina, está connotada de la tradición de la historia del arte, y es cuestionada al igual que las vanguardias históricas del arte contemporáneo de la mitad del siglo XX. En Chile, por analogía a esa tradición y visión conservadora de la sociedad, la pintura representaba la forma del arte oficialista directamente relacionada con una élite vinculada con la Dictadura militar.

Considerando que el registro audiovisual tiene la tendencia a establecer una idea y unidad semántica, construida generalmente de manera sincrónica entre la imagen y sonido o con concordancia semántica ambas, en el año 1982 Rosenfeld realiza el vídeo, *Una herida americana*, exhibido el mismo año en el II Festival Franco-chileno de Videoarte, proponiendo un cambio en esta convención. Se trata de una visión crítica sobre un modelo de construcción audiovisual. La obra, *Una herida americana*, reutiliza partes de diferentes acciones, separando intencionalmente el sonido de su imagen correspondiente, entrecruzando sintácticamente la representación visual con un referente sonoro ambiental.

En esa dirección, la artista llega más lejos al presentar, en el siguiente año, *Proposición para (entre) cruzar espacios límites* (1983) [Figura 46 y 47], exhibido el mismo año de su creación en el III Festival Franco-chileno de Videoarte. El vídeo, donde la artista interviene las líneas segmentadas de la pista de automóviles, continua con la propuesta del vídeo antes mencionado, haciendo que el material de registro sea intervenido, separado en el orden de los canales y señales

de la imagen respecto al audio, agregando en *off* las voces de varios locutores radiales hablando en diversos idiomas.



Figura 46

Proposición para (entre) cruzar espacios límites. (1983) Lotty Rosenfeld. Túnel del Cristo Redentor (Chile-Argentina). $\frac{3}{4}$, 4', NTSC, (ver anexo 1.21).

Este vídeo, desde el uso de las marcas (cruces) en el flujo de circulación entre espacios, a diferencia de su primera intervención *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), incorpora una nueva intervención espacial, esta vez referida a los límites políticos que separa los espacios o territorios entre Chile y Argentina, estableciendo las fronteras políticas que se superponen al territorio, a través del túnel del Cristo Redentor, equivalente a la división de las dos Alemanias, Federal y Democrática, por medio del muro de Berlín. Sobre este gesto reiterativo presente en las obras de Rosenfeld, Nelly Richard establece un paralelo de estas obras realizadas entre el año 1979 al 1985:

Se documenta y analiza la obra de Rosenfeld producida entre 1979-1985:

acciones de arte y videografía en la que se da cuenta de la reiteración del gesto inicial y sus combinatorias en el tiempo y las distintas superficies de inscripción de la línea que indica la separación de las vías de tránsito de las calles de la ciudad, la que Rosenfeld interviene transformándola en una cruz (Richard, 2006, p.15).

Estos límites operan como metáforas de la intercepción y cruces equivalentes al vídeo *Una herida americana* (1982) (**Figura 47**), intervención realizada frente a la Casa Blanca en Washington D.C., interrupción y cruces se mezclan con el sentido de dicho lugar en la historia americana, y desde la procedencia de la artista, habría que agregar de Latinoamérica y en particular de Chile. En ambos vídeos se ha producido un desplazamiento de lo estructural, referente al uso de lo audiovisual, trasgrediendo la norma aplicada en el cine, la televisión y el documental. En consecuencia, estos vídeos, además del sistemático desfase y desencuentro entre las fuentes visuales y sonoras, reemplaza la importancia temática del registro, como documento de una acción, hacia un argumento artístico, a través de problematizar lo audiovisual de la etapa de edición, con una propuesta deconstructiva de lo audiovisual, y dentro de la flexibilidad que ofrecen los recursos del vídeo.



Figura 47

Una herida americana. (1982) Lotty Rosenfeld. Washington D.C. $\frac{3}{4}$ ', 5', NTSC.

Al respecto, Olhagaray (2002), en su publicación *Del vídeo-arte al net-art*, pasa por alto los aportes artísticos y exploratorios por parte de los artistas, como es el caso de los aportes de Rosenfeld que acabamos de ver, al momento de señalar el rol y significado de estos creadores en la compleja problematización audiovisual del videoarte en Chile, durante la década de los ochenta. Afirma que “[...] los artistas plásticos abandonaron muy pronto la vídeo creación, pues en realidad sólo se habían servido de él instrumentalmente” (p.89).

Desde un punto de vista diametralmente opuesto a lo señalado por Olhagaray, Richard, en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, pone en valor una serie de aspectos significativos que solo desde las experimentaciones generadas desde el arte fueron posible y visibles, destacando los aportes de los artistas en el videoarte chilenos en sus inicios.

El videoarte chileno ha generado una serie de experimentaciones creativas [...]

mediante su insistencia en preguntas que aluden a un sujeto histórico y socialmente situado: sujeto traspasado de marginalidad (dependencia y colonialismo, censuras, exclusión), encadenado a distintas gramáticas de la opresión sexual y social. Inintegrable al lenguaje pleno y centrado de los hegemonismos de representación postulados por la cultura dominante.

Estas preguntas, articuladas por el videoarte, fueron tachadas de una especie de formalismo teórico, obsesionado por la pureza de un modelo de cientificidad, que recorta el significante de toda interacción contextual susceptible de contaminarlo: sexo, ideología, historia y sociedad (Richard, 1986, pp. 16 - 17).

En esta exploración de lenguajes, códigos y estructuras o construcciones narrativas desde el vídeo, en una metodología discursiva, audiovisualmente, hubo trabajos realizados bajo esta modalidad, en que intentó establecer una forma de diálogo discursivo y, sobre todo, una retroalimentación sobre formas, estrategias de montaje y formas de introducirse en la experimentación de esta herramienta.

Esto se inició el año 1982 entre Juan Downey, Eugenio Dittborn y Carlos Flores, con una serie de envíos y respuestas desde Nueva York (Downey) y desde Santiago de Chile (Dittborn y Flores). Este trabajo a distancia, bajo el título *Satelitenis* (1984), se basó en una obra resultado del proceso de los envíos de *Satelitenis*; en los cuales se generaron propuestas audiovisuales que luego eran

interpretadas, o respondidas, en cada envío y su devolución. De ahí el título, *Satelitenis* equivalente a un partido de tenis. El proceso de construcción de este vídeo se inicia en el 1982 y finaliza en 1984, año que es exhibido en el IV Festival Franco-chileno de Videoarte.

Este proyecto posee un interés particular en los objetivos de esta investigación. Puesto que, su proceso y resultados proporcionan una serie de antecedentes en torno a las primeras experiencias que desarrolla Dittborn en el plano de la edición y el ritmo en el vídeo; es decir, en el uso de los tiempos de las secuencias. Esta forma inédita es un importante antecedente, considerando que a la fecha sus registros son de planos secuencias (tomas continuas) como es el caso de *Lo que vimos en la cumbre Corona* (1981), *Pieta I* (1981), y las versiones posteriores *II* y *III* (1982), exhibidos en el I Festival Franco-chileno de Videoarte y el II Festival Franco-chileno de Videoarte respectivamente.

Por una parte, si bien esta iniciativa permitió explorar en formas de abordar el vídeo, la primera respuesta por Downey desde Nueva York, en *Satelitenis* no fue bien entendida. El artista comenta en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte sobre su trabajo, indicando que intentó ser muy didáctico con la propuesta inicial de Dittborn y Flores, señalándoles de manera directa con el medio formas de explorar en las cualidades de esta tecnología, respecto a las formuladas desde Chile: Downey se enfocó en ofrecer una exploración libre sobre el uso de las propiedades tecnológicas visuales y sonoras del vídeo. Considerando que lo realizado por Dittborn y Flores está basado en un registro lineal, parodiando recursos cinematográficos y televisivos. En una entrevista, Downey señala el uso que le da al material del primer envío de Chile, explica que su intención era,

precisamente, lograr una retroalimentación con Dittborn y Flores.

Allí hubo una intención muy clara de mi parte en un sentido casi educativo. Me parecía que en Chile se estaba usando el video como cine barato. Entonces los capítulos que yo hice fueron precisamente para mostrar las propiedades del video. No obstante, eso fue muy malentendido. Hubo muchas críticas. (Naranjo, R. – Briceño, V. 1986, p. 38).

Al respecto, con el fin de producir una reelaboración del material recibido, Downey aplica en el envío de Dittborn y Flores una serie de recursos rítmicos y distorsiones sonoras, modificando en sentido descriptivo de la imagen y sonido para llegar a provocar una integración audiovisual compleja temporalmente.

Es un reeditado de los vídeos chilenos. A Carlos Flores lo edité al ritmo de mi respiración. Allí había también una muestra de retroalimentación, de qué es lo que pasa cuando uno pone la cámara frente al monitor y el micrófono está creando una retroalimentación sonora [...] Yo no sé por qué lo entenderán tan mal. Hubo una crítica muy negativa porque no entendieron lo que yo estaba tratando de decir. Lo tomaron como un juego. Y los envíos posteriores me confirmaron esa incomprensión (Naranjo, R. – Briceño, V. 1986, p.38).

Sobre esta retroalimentación por parte de Downey, Flores comenta en una entrevista publicada por Vidal (2012) sobre la reedición del envío Downey-Flores, que considera que la reedición de ese primer envío por parte de Downey “fue como una crítica: una lección sobre cómo había que trabajar con este medio. Nuestro trabajo era un poco naïve” (p.124). El trabajo que realiza Dittborn junto a Flores se remonta a finales de los setenta, cuando Flores le hace a Dittborn el registro fotográfico de la intervención realizada por Dittborn en el desierto de Atacama. Respecto a este trabajo, Nelly Richard, en la publicación *Pié de Página* (2006), aborda la amistad de Dittborn con Flores y su vinculación a una serie de prácticas en vídeo y en guiones que no se concretaron, según lo expresa el propio Dittborn:

Tiene que ver en primer lugar con mi amistad con Carlos Flores del Pino, quien antes de conocer todo lo relativo a la producción video (grabar y editar), era cineasta, es cineasta. Juntos hicimos en 1980 varios guiones-video que nunca realizamos. [...] Junto al mismo Flores y a Juan Downey, hicimos *Satelitenis* entre 1982 y 1984 (Richard, 1986, p.15).

“El proyecto tuvo un revés inicial debido a que la idea de crear una red internacional con otros artistas nunca se llevó a cabo”. Según lo señala Vidal (2012) en una publicación en torno a los archivos de este periodo, agregando las complejidades que se fueron produciendo como consecuencia de artistas que, si bien manejaban el mismo medio, poseían distintas ópticas culturales y conocimientos técnicos sobre este medio. “Además es importante señalar

las profundas diferencias en el lenguaje y la técnica entre Downey y sus pares en Chile” (p.125).

Las principales características de *Satelitenis* se explican en la descripción que Cristián Huneeus publica en el IV Festival Franco-chileno de Videoarte, sobre lo realizado por Dittborn y Flores y la respuesta de Downey. Huneeus realiza una descripción de cada uno de los envíos, indicando en cada secuencia, o escenas, las acciones que se presentan junto a una breve interpretación.

Vídeo de Dittborn / Flores

Dittborn, encarnado en Jaime Vadell⁴⁴, con gafas oscuras y aire de cafiche “Yo soy Eugenio Dittborn”, (dice el actor), pone en un tocadiscos de prostíbulo pobre el bolero Eclipse cantado por Pedro Vargas (un contemporáneo de Bing Crosby). Luego filma a una desentonada ciega de esquina cantando boleros y enhebra la imagen y el sonido con Vadell y con Vargas. Por último, unos pétalos de rosa roja flotando en una corriente de agua –de una tina de baño– subrayan el coherente asedio de Dittborn en su pintura a los temas del deseo y el sueño patéticamente burlados por la realidad latinoamericana.

Flores, con su fraseo narrativo de cineasta, viaja por las calles de un barrio medio de Santiago [...] escuchando música norteamericana en la radio del

⁴⁴ Jaime Vadell Amión es un destacado actor chileno de una larga y exitosa trayectoria en el teatro, cine y televisión.

auto, y se hace filmar desde el asiento trasero, como los detectives que se desplazan por Los Ángeles en los seriales de TV.

Vídeo de Downey

Downey, por último, introduce el violento e incitante ritmo neoyorquino en una proliferación de imágenes que transmiten el desorden, la urgencia y la revelación fortuita: París, el Museo Pompidou, una perversa menina rubia de Velásquez (...), un coito, un peluquero neoyorquino, la cabeza rapada de un negro y el tajo de la navaja, la sangre en una toalla, un match de box en TV: citas, persecución de obsesiones, búsquedas, tentativas que rechazan todo control (Huneeus, 1984, p.8).

Analizando el material inicial de Dittborn – Flores y el realizado por estos dos artistas en su versión posterior al envío de Dawney, se observa un proceso con cambios muy marcan un punto de inflexión desde el primer envío de un vídeo (1982) de corte performativo a los siguientes que realizan Dittborn y Flores que realizan en agosto de 1982. En el Primer envío de Dittborn - Flores, de forma manera lineal, incorporan una serie simbolismos, paradojas o situaciones paródicas de doblajes y actuaciones, donde el eje está centrado en los relatos o representaciones o sustituciones de sujetos. La idea de Dittborn y Flores es tratar sátira abordada desde un contexto local, en el entendido que dicha noción de doble (o copia), en términos de sustitución o

imitación, tiene en Chile una connotación de subalternidad cultural. [Figura 48, 49 y 50].



Figura 48

Satelitenis. (1982) Eugenio Dittborn y Carlos Flores. 1er. envío, ¾', NTSC, la imagen exacta en 00:01 (ver anexo 1.10).



Figura 49

Satelitenis. (1982) Eugenio Dittborn y Carlos Flores. 1er. envío, ¾', NTSC, la imagen exacta en 01:30 (ver anexo 1.10).



Figura 50

Satelitenis. (1982) Eugenio Dittborn y Carlos Flores, 1er. Envío. $\frac{3}{4}$, NTSC, la imagen exacta en 04:58 (ver anexo 1.10).

No obstante, luego de las “devoluciones” que Downey les hace de su envío, el trabajo de Dittborn y Flores en agosto del 1982 adaptan un uso dinámico del tiempo y, en consecuencia, cobra un mayor interés, en la medida que las linealidades narrativas y los planos secuencia se van organizando de una manera rítmica, o arrítmica, con una serie de cortes, de interrupciones de la acción, por medio del uso de fragmentos de las acciones y variaciones en la duración de cada plano **[Figura 51, 52 y 53]**. Todos estos cambios, realizados por Dittborn y Flores, les permiten incorporar un mayor juego y dinamismo audiovisual en las variaciones e interferencias, quiebres narrativos y repeticiones, rompiendo así la linealidad constructiva propuesta en sus envíos iniciales.



Figura 51
Satelitenis. (1983) Eugenio Dittborn y Carlos Flores, 2º Envío $\frac{3}{4}$, NTSC, la imagen exacta en 13:37 (ver anexo 1.10).

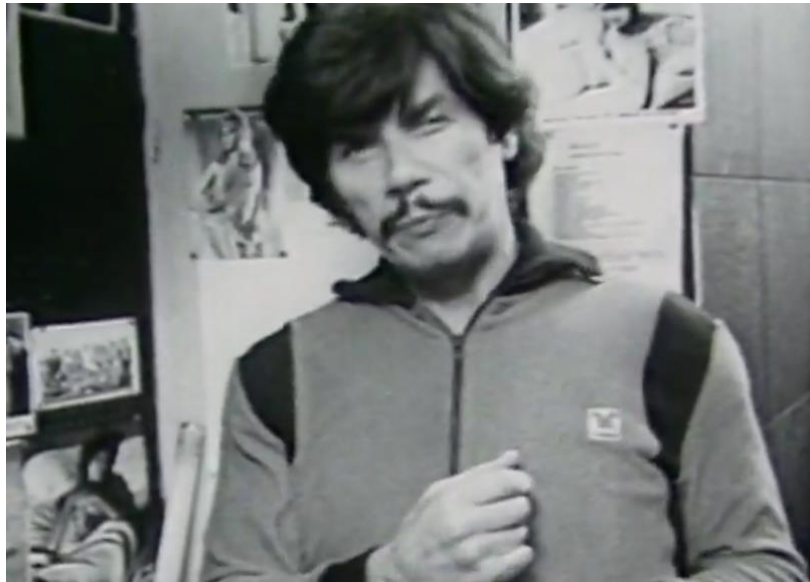


Figura 52
Satelitenis. (1983) Eugenio Dittborn y Carlos Flores, 2º Envío $\frac{3}{4}$, NTSC, la imagen exacta en 18:27 (ver anexo 1.10).



Figura 53

Satelitenis. (1983) Envío Eugenio Dittborn y Carlos Flores, 3er. envío, ¾', NTSC, la imagen exacta en 24:23 (ver anexo 1.10).

No cabe duda, en la propuesta de Dittborn se aprecia un nuevo manejo y uso de las velocidades, los cortes, empalmes, retrocesos, mezclas de imagen, sonido, etc.

Utilizando como metáfora las imágenes del combate de box en el envío de Downey, esto me permite, parafraseando la didáctica intervención de este artista, señalar que *Satelitenis* les permitió a Dittborn y Flores iniciar un ejercicio de flexibilidad o “juego de cintura” de sus acciones, adoptando la rapidez de movimiento y la “soltura de cuerpo” de Downey.

La propuesta de Downey se crea desde la sala de edición, desde el lugar, que a modo de taller o laboratorio se produce esa alquimia audiovisual, esa reelaboración (reescritura) de los envíos de Dittborn y Flores. “¡Ese es mi aguarrás!”, lo confesó Downey (1987) en *Video Porque TeVe*, “sentir el ruido del rebobinado de las cintas a altas velocidades. El ruido de las máquinas equivale al placer del pintor en su taller, al contacto con este medio [...] hacer vídeo naca como

la dependencia del aguarrás, la droga y el médium” (citado en Pérez de Arce, 1987, p.9).

La didáctica de Downey es ejemplar, las “devoluciones” de Downey, la segunda [Figura 54] y última [Figura 55 y 56] pasan por tres momentos claramente didácticos de posibilidades y usos del vídeo.

El primer envío es en torno a la temporalidad y el orden del relato, es decir, sobre la construcción misma desde una postura flexible en la edición del vídeo, produciendo cambios a partir del sentido de la imagen y el sonido, independientes del orden cronológico del registro y del relato verbal de los personales.

En el segundo envío, Downey se basó en el manejo del espacio, con superficies simultáneas y texturas de monitor, tensiones visuales en circuitos cerrados, dobles pantallas, puestas en abismos, capas y transparencias; todo esto con tecnología al alcance: una cámara un par de televisores y dos sujetos que miran, esto es, los recursos mínimos de producción, sin efectos, solo superficie y espacios.

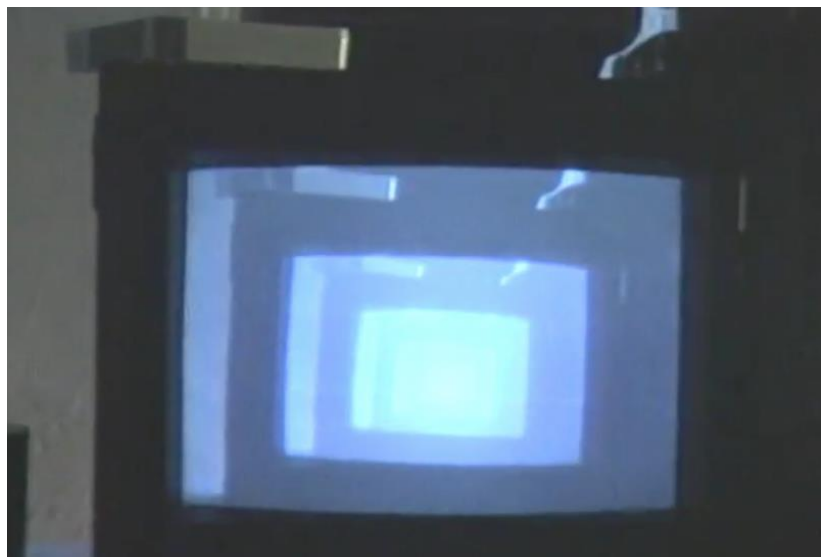


Figura 54

Satelitenis. (1984) Juan Downey, 3er. envío. ¾', NTSC, la imagen exacta en 07:59 (ver anexo 1.10).



Figura 55

Satelitenis. (1984) Juan Downey. 3er. envío, $\frac{3}{4}$ ', NTSC, la imagen exacta en 24:03 (ver anexo 1.10).



Figura 56

Satelitenis. (1984) Juan Downey, 3er. envío, $\frac{3}{4}$ ', NTSC, la imagen exacta en 33:13 (ver anexo 1.10).

El último envío de Downey, realizado el año 1984, se centra en el relato del barbero, oficio ligado al carnicero en sus orígenes. Desde ese contexto el artista establece asociaciones a través de los colores y la relación con la

materialidad y corporalidad del cabello y la sangre, para adentrarse en los recuerdos de su infancia.

Cabe hacer notar que el vídeo que Downey “devuelve”⁴⁵ a Dittborn y Flores -desarticulando el registro lineal de ambos y generando tiempos entrecortados y discontinuos, en la construcción de ritmos y cruces entre el material de Dittborn y Flores- más allá de la molestia por parte de Dittborn, les permite “entrar en el juego”; es decir, a partir de esto pueden iniciar una práctica con mayores exigencias y posibilidades de experimentación. Este hecho es coincidente con el vídeo realizado por Dittborn *Historia de la física*, a finales de 1982, expuesto ese mismo año en el II Festival Franco-chileno de Videoarte.

En este vídeo Dittborn propone un orden de aparición (montaje) a partir de seis secuencias, las que serán editadas en alternancias de tiempos, a partir de la progresión matemática de Fibonacci⁴⁶. Las secuencias se ordenaron siguiendo esta estructura temporal, ya que según las declaraciones del artista, para él, el montaje (edición) no tenía un “valor expresivo” en sí mismo, sino que se trataba de la posibilidad de acumular información sin profundidad,

⁴⁵ Cabe recordar que se utiliza la idea de devolver (la pelota) siguiendo el sentido del proyecto, análogo a un partido de tenis (*Satelitenis*). Por consiguiente cada autor utilizaba el material de “su oponente” con el fin de hacerle una devolución con un nuevo enfoque (o ángulo de disparo) y, así, ir conociendo y aprendiendo las diferentes estrategias de juego.

⁴⁶ Leonardo de Pisa (1170 - 1250), también conocido como Fibonacci, fue uno de los matemáticos más importantes de la Edad Media en Europa. Creó una proyección numérica basada en la sucesión de: $0+1=1$, $1+1=2$, $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$, $5+8=13$, $8+13=21$, $13+21=34$, $21+34=55$, $34+55=89$, $55+89=144$, $89+144=233$, $144+233=377$, $233+377=...$

como un “depósito superficial” de fragmentos o “miradas provisionales”. En el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, Richard analiza e interpreta el uso de este recurso temporal. En la línea de “video autónomo” de los trabajos de Eugenio Dittborn, refiriéndose a *Historia de la física* (1982).

Distantes del vídeo registro, se han también producido obras que implican un uso autocrítico del lenguaje del video asumido como sistema autónomo de recursos significantes [...] Desmonta el artificio narrativo de la ficción, al trabajar con un sistema de montaje que recorta las imágenes sobre la base de una programación modular de alternancia y sucesión en el tiempo (Richard, 1986, pp.13-14).

La autora considera que este tipo de edición frustra la narración como progreso lineal, culminando en un no desenlace, al someterla a la distribución arbitraria del tiempo.

En este sentido, *Historia de la Física* guarda una cercana relación estructural con el vídeo *Una herida americana* (1982), realizado por Rosenfeld, esel mismo año. Esto denota una eventual cercanía o el intercambio de trabajo entre ambos artistas.

El cruce y la disfuncionalidad semántica audiovisual y temporal, desarrollado en ambos, si bien están estructurados por diferentes fuentes de registro de acciones de arte, programas televisivos, etc., ambos apuntan al quiebre de una forma narrativa espacio temporal convencional. En el caso de Dittborn, “Fue un hallazgo porque era una fórmula”. (Dittborn, citado por Vidal, 2010 p. 117), éste se basa en la

utilización de la progresión numérica del matemático Fibonacci, por medio de la cual inserta fragmentos de cuatro registros, de manera alternada con el propósito de alterar la estructura de una narrativa o impedir que se produzca una hilación semántica, con estos cuatro relatos, dentro de un orden y duración regulado secuencialmente desde esta progresión numérica, independientemente del sentido de cada escena. El artista utiliza esta progresión como base de una narrativa de estructura reticulada y regulada a través de un sistema numérico predeterminado.

Las secuencias de *Historia de la Física* [**Figura 57, 58, 59, 60, 61 y 62**] obedecen a una estructura de tiempos ajustada a la serie de Fibonacci a partir de seis secuencias.

La pelea por título mundial de boxeo entre Sugar Ray Leonard y Thomas Hearns, el cantante norteamericano Frankie Lane, la nadadora chilena Claudia Cortés, el percusionista Santiago Salas, imágenes del nacimiento de su propia hija y de una performance realizada por él en 1980 -con Flores de camarógrafo-, en la cual arrojó 120 litros de aceite quemado desde un tambor al suelo del desierto de Atacama (Vidal, 2012, p.117).

Las imágenes de las seis secuencias se superponen de acuerdo a estas medidas temporales, sin establecer un interés narrativo. En una entrevista publicada en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, Dittborn señala:

El montaje no tiene para mí valor expresivo [...] es para mí la posibilidad de

construir una memoria que no acumule información en profundidad (depósito volumétrico), sino que lo haga en extensión (depósito superficial), depósito éste último que en rigor no acumula sino al cual se adhieren, yuxtapuestos, fragmentos, miradas abruptas o simplemente “miradas” [...] es decir *miradas provisionales* (Richard, N – Muñoz, J., 1986, p.35).



Figura 57

Historia de la Física. (1982) Eugenio Dittborn. 16'. $\frac{3}{4}$ ', NTSC, la imagen exacta en 00:03 (ver anexo 1.7).



Figura 58

Historia de la Física. (1982) Eugenio Dittborn. 16'. $\frac{3}{4}$ ', NTSC, la imagen exacta en 01:29 (ver anexo 1.7).



Figura 59

Historia de la Física. (1982) Eugenio Dittborn. 16'. $\frac{3}{4}$ ', NTSC, la imagen exacta en 03:00 (ver anexo 1.7).



Figura 60

Historia de la Física. (1982) Eugenio Dittborn. 16'. $\frac{3}{4}$ ', NTSC, la imagen exacta en 06:07 (ver anexo 1.7).



Figura 61

Historia de la Física. (1982) Eugenio Dittborn. 16'. $\frac{3}{4}$ ', NTSC, la imagen exacta en 08:28 (ver anexo 1.7).



Figura 62

Historia de la Física. (1982) Eugenio Dittborn. 16'. ¾', NTSC, la imagen exacta en 10:33 (ver anexo 1.7).

(Probablemente mi deseo de hacer video no sea más que el deseo de salir de mi taller y de los talleres de serigrafía, entre los cuales me moví desde 1977 hasta aproximadamente 1981). Y me llevó desde la imagen fija hasta la imagen movimiento la posibilidad de grabar imágenes televisivas, de reprocesar las imágenes grabadas por mí y grabadas de la tele regrabándolas, por ejemplo, reflejadas en espejos cóncavos, transformándolas en negativo, granulándolas, desenfocándolas, monocromizándolas, congelándolas, ralentándolas fluida o entrecortadamente. Y también me llevó desde la imagen fija hasta la imagen movimiento la posibilidad de editar. (Ah [sic] cortar, insertar, recortar,

borrar, mezclar, sobreponer, yuxtaponer)

(Richard, N – Muñoz, J., pp.34-35).

Esta transformación de lo narrativo a lo acumulativo, a la manera de un montaje fotográfico, *collage* (o *de-collage*) de acumulación de citas o referentes de distintas procedencias, tiene importantes similitudes con la publicación realizada en Chile de *Manuscritos* (1975) [Figura 63 y 64], editada por Ronald Kay, donde se publica *El Quebrantahuesos*, semanario de poesía visual basado en intervenciones en la vía pública, a partir del concepto de Nicanor Parra, junto a Jorge Berti, Roberto Humeres, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Luis Oyarzun, y Jorge Sanhueza expuesto sen la vía pública en 1952 en dos lugares del centro de Santiago.



Figura 63

Manuscritos. (1975) Ronald Kay. Portada de la revista *Manuscritos* e Intervención de Nicanor Parra.

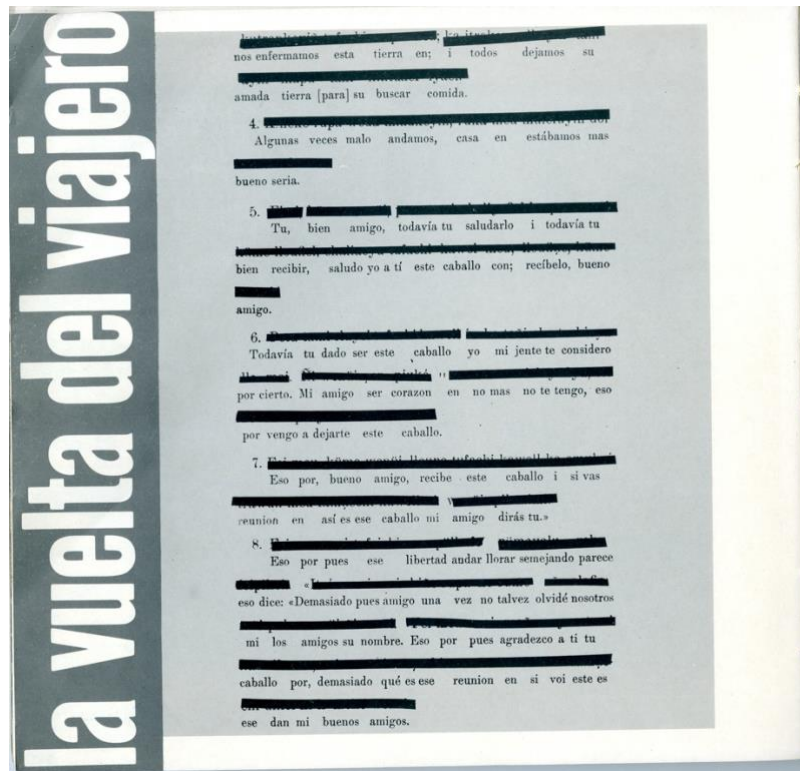


Figura 64
Manuscritos. (1975) Ronald Kay. Portada de la revista *Manuscritos*
 e Intervención de Nicanor Parra.

Bajo el título *La calle=La física de la matemática poética*, Ronald Kay parte con un texto en *Manuscritos* (1975), desarrollando el sentido de las intervenciones en la vía pública de *El Quebrantahuesos* [Figura 65 y 66], de lo que denomina como un collage y a la vez happenings, poesía mural o graffitis mecánicos.

La posición frente a la escritura – desde y en su propia exterioridad – produce dos alternos mecanismos de significación: - el corte – (= la secuencia de recortes que conforman la “noticia” quebranta huesos aislada y, el environment o peritexto / = la constelación obliterada (apagada) del conjunto de las “noticias” menos una, la

que se está leyendo (encendida)/. Analizar la relación sustitutiva entre corte y environment. Entran en juego una temporalidad reversible, la topografización, el diagrama y la puesta en escena del escrito. La escenificación (que visibiliza y lee la huella que deja el vaciado del lenguaje en el lay-out impreso) es ella misma la tachadura concreta de la exterioridad e inspiración. (Kay, 1972, pp. 27).



Figura 65

Registro intervenciones de *El Quebrantahuesos*. Páginas 5 y 7 de *Manuscritos* (1975). Nicanor Parra, junto a Jorge Berti, Roberto Humeres, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Luis Oyarzun, y Jorge Sanhueza.

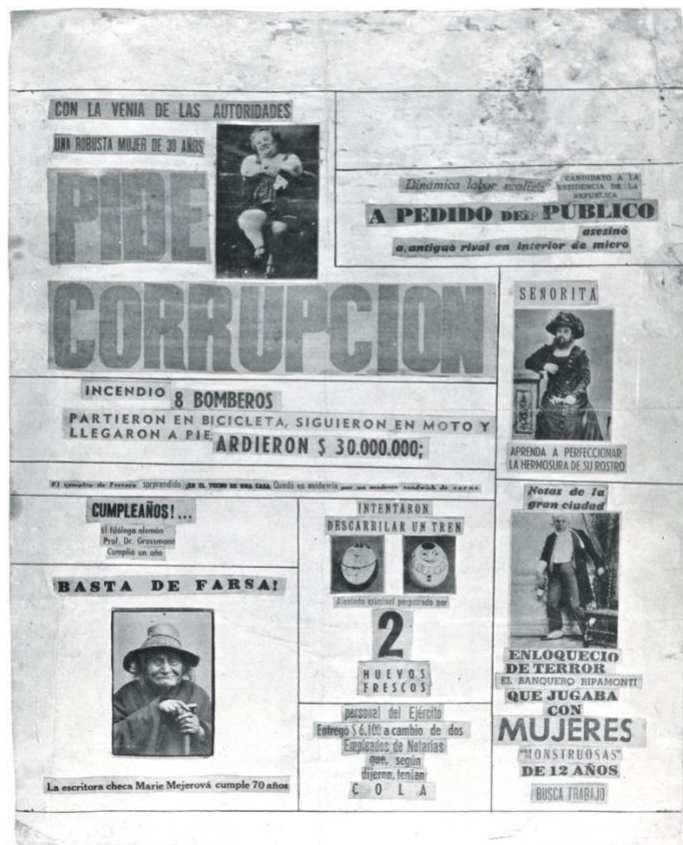


Figura 66

Registro intervenciones de *El Quebrantahuesos*. Páginas 5 y 7 de *Manuscritos* (1975). Nicanor Parra, junto a Jorge Berti, Roberto Humeres, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Luis Oyarzun, y Jorge Sanhueza.

La propuesta de Kay, de relecturas de imágenes públicas, parten del interés por las fotografías impresas de amplia difusión. Paradojalmente, son imágenes ya vistas, y por muchos ojos, no obstante, el desafío de Kay es procurar intentar hacer una re-visión de esas imágenes, verlas como si se trataran de imágenes sin procedencia anterior, desde un extrañamiento, distancia necesaria para poder situarnos en la mirada de aquel que está expectante a conocer. Es así como esta publicación comienza a circular en Chile, convirtiéndose en un referente de la poesía visual a partir de la manipulación y sintaxis del residuo de un material publicado, descontextualizado y recontextualizado desde un

juego de transformación semántica y visual entre palabra e imagen.

Desde esta perspectiva, continuando con esta estrategia de reutilización de material residual impreso o fragmentos de la historia, el vídeo antes señalado de Eugenio Dittborn *Historia de la Física* (1982), basado en la utilización de seis secuencias, estructurado a partir de un orden matemático, una de las secuencias, la acción del derrame de aceite (lubricante quemado) en el desierto de Atacama, proviene del registro de un proyecto inconcluso que Dittborn tenía contemplado realizar un año antes.

Este registro del derrame de aceite, denominado *Cambio de aceite* (1981) **[Figura 67]**, era parte de una de las cuatro intervenciones que el artista tenía contemplado realizar. Se trataba de cuatro acciones de derramamiento de aceite en los cuatro puntos cardinales del territorio de Chile. La fundamentación de estas acciones, el artista las connotó desde un plano de referencias, citas y analogías con la historia (del arte) y, el aceite, con la pintura al óleo en lo particular. Se trataba hacer una alusión a estrategias y procedimientos de la aplicación del óleo, o de cómo se genera la mancha de aceite sobre una tela. Así el artista proponía, a través de la acción de verter el lubricante quemado (óleo) sobre una superficie, una analogía a la práctica de la pintura y la tradición de la historia (del arte), haciendo uso de la mancha (corporal) como una forma de hacer visible los vestigios de la historia de un territorio, a través de la demarcación simbólica en los cuatro puntos cardinales.



Figura 67

Cambio de aceite (1981), Eugenio Dittborn, ¾', NTSC (ver anexo 1.9).

Es desde esta operación que Eugenio Dittborn denomina pinturas a estas intervenciones metonímicas, de manchar una superficie, por el acto equivalente de pintar sobre una superficie. Cada una de estas acciones en los cuatro puntos cardinales, entendidas por el artista como desplazamientos de la pintura, permiten fundamentalmente establecer los límites políticos del territorio chileno.

Lo citado por el propio artista, es publicado por Galaz e Ivelic (1981) quienes, sin agregar mayor información o fundamentación al respecto, entregan una base descriptiva de las operaciones que constituían el proyecto del derramamiento de aceite en los cuatro puntos cardinales:

1. Derrame sobre el Desierto de Tarapacá (mancha del norte).
2. Derrame sobre una playa de la Zona Central (mancha oeste).
3. Derrame sobre la Cordillera de los Andes (mancha este).

4. Derrame sobre la Zona Austral (mancha del sur).

El Conjunto de las cuatro manchas constituyen propiamente el trabajo de pintura una vez llevado a término (Galaz e Ivelic, 1981, p.355).

Fue la primera acción, la realizada sobre la superficie del desierto de Atacama, la única que el artista logró concretar. Eso no impidió cumplir con el sentido que Dittborn señaló como una operación de pintura, o desplazamiento de la práctica de la pintura. Galaz e Ivelic describen el objetivo y los resultados de este proyecto de pintura.

A.- Las seis reproducciones de esta página son documentos fotográficos de un trabajo de pintura realizado por Eugenio Dittborn el día 4 de febrero de 1981 entre las 10:30 y las 14:30 horas sobre el suelo del desierto de Tarapacá.

B.- Dicho trabajo de pintura, realizado a 50 kilómetros al Este de la ciudad de Iquique (5 kilómetros al Noreste de la ex oficina salitrera de Humberstone), es un derrame de 120 litros de lubricante quemado.

C.- Dicho derrame es el primero (único realizado hasta el momento) de una serie de cuatro:

D.- La documentación del derrame sobre el suelo del Desierto de Tarapacá fue realizada en vídeo por Rafael Gaete y en diapositivas por Carlos Flores del P. y Julio Pereira (Galaz e Ivelic, 1981, p.355).

Examinando esta acción de arte en el desierto de Atacama surgen una serie de detalles diseminados en los movimientos que realiza el artista, que se revelan como testimonio de la planificación de una acción destinada a constituir un acontecimiento visual sobre la mancha en una superficie, lo que me permite realizar una interpretación de la propuesta que realiza Dittborn, como “pintor”.

En lo publicado por Kay en *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana* (1980), Dittborn hace mención a las materialidades y superficies que aplica en su intervención en el desierto de Atacama:

Debo mi trabajo a sustancias acuosas, sustancias oleaginosas, derramadas sobre soportes pictóricos, lienzos absorbentes, tramados, secos, opacos, lino crudo, yute, linoca, tela de buque; Debo mi trabajo al movimiento uniformemente retardado de las sustancias nombradas habiendo penetrado los tejidos descritos (Dittborn, 1980, p.32).

Ese mismo año, en una oficina del Instituto de chileno francés de cultura, junto a un grupo de artistas, Dittborn nos muestra el material, sin edición, del registro de la reciente intervención realizada en Atacama. En este registro, la imagen de la intervención en el desierto nos ofrece varios planos de lectura. Para empezar, se condensa en el desierto la metáfora de la superficie de la tela sobre bastidor, expresada a través de la regularidad plana y la sequedad del terreno, constituido por la extensión ilimitada del desierto. No obstante, en este caso la superficie de la acción, el desierto,

estaría determinada por la superficie del encuadre fotográfico.

Resulta significativo manchar (con aceite) sobre una superficie bidimensional, en tanto se utiliza la mancha como metáfora del “cuerpo de la pintura”. Salabert (1985). La mancha, y su aplicación en la pintura, la señala como el “uso de una inmediatez que hace de esta materia del signo prolongación del cuerpo que pinta” (p.51). Esta metáfora, a través del vestigio de la mancha, ya se encuentra en la obra gráfica de Dittborn, para Richard (1981) “el acontecer de la mancha en los campos pictóricos y gráficos trabajados por Dittborn sirve de revelador de una memoria corporal aún reclusa, atrapada en la mancha” (p.23).

Tal como lo señala Ronald Kay (1980), la mancha para Dittborn es la primera impronta de escritura, entendiéndola como una huella del cuerpo.

Retroactivamente se puede afirmar que la escritura, la pintura y luego la fotografía son la versión corregida y calculada de las expresiones directas y orgánicas, de las impresionantes revelaciones del cuerpo, de su efusión difusa, de su extrovertida difusión incontinente y confusa (p.32).

Su trabajo con el grabado intervenido, que precede a este vídeo, está basado en operaciones de exteriorización orgánica del cuerpo, desde los aspectos metabólicos a los expresivos de la emoción o el dolor (orina, heces, sudor, vómito, semen o lágrimas).

Sin perjuicio de lo anterior, habría que analizar el fenómeno mismo del acto de manchar en dicho registro, en la medida

que se pueden observar una serie de situaciones, que forman parte del derrame del lubricante quemado que no se han considerado. Esto revela una vez más la tendencia de anteponer un discurso, o el deseo, al resultado de la obra con todas sus variables inesperadas. Esta situación que ya ha sido destacada en capítulos previos en torno a las clasificaciones y categorizaciones del vídeo.

El sentido del derrame de lubricante sobre el desierto se ha fundamentado en nociones e ideas pertinentes, todas ellas atravesadas con acto de pintar, o de manchar u cuerpo y sus secreciones.

No obstante, el registro de la acción nos demuestra que en la medida que la acción se ejecuta sobre la superficie del desierto, esta se ve trastocada, de acuerdo con el guión propuesto por el artista. El artista no consideró la extrema sequedad del desierto, lo que impidió que se formara una mancha en su forma expansiva e irregular que naturalmente se da. Muy por el contrario, el derrame de aceite en el desierto fue absorbido inmediatamente, marcando una zona muy reducida, equivalente a un punto en lugar de una mancha **[Figura 68 y 69]**. Ante esta inesperada situación, el artista decide intervenir el fluido, moviendo el lubricante quemado con sus manos, con el propósito de intentar crear una forma irregular equivalente al aspecto accidental característico de una mancha. Esto revela un problema ya tratado en capítulos precedentes, la dificultad de realizar un análisis crítico y objetivo de la obra.



Figura 68
Cambio de aceite (1981), Eugenio Dittborn, $\frac{3}{4}$ ', NTSC (ver anexo 1.9).



Figura 69
Cambio de aceite (1981), Eugenio Dittborn, $\frac{3}{4}$ ', NTSC (ver anexo 1.9).

Se podría señalar que este hecho inesperado aconteció como si se tratara de un accidente. A mi entender considero que esta acción es la representación o simulacro de una mancha, en tanto es una “mancha” que basada en un

discurso se busca privilegiar, pese a la realidad del hecho registrado.

No obstante, si nos remitimos al hecho mismo, al registro, esta acción que sigue estando ligada a la pintura, en tanto disciplina representante de una las prácticas constructivas de la Historia (del arte), nos ofrece una declarada estrategia del ocultamiento y el camuflaje, como crítica a los forzamientos de una historia local desvirtuada. Se trata, desde esta perspectiva, y más allá de los signos, de colocar el discurso por sobre el fenómeno visual. Precisamente estos hechos no planificados despiertan reacciones que nos permiten entender la influencia que para el artista posee el sentido de la forma accidental de la mancha y, por otra parte, cual es su reacción ante un accidente real; ante lo inesperado.

La historia del arte y de la pintura tiene un peso muy significativo para Dittborn, como artista sabe que no se puede huir de esta tradición.

Como también, es a través de esta mancha, podemos aproximarnos a conocer cuál es la noción que el artista tiene sobre el azar (de una mancha), desde la historia del arte u otras experiencias.

Desde estas preocupaciones, o preguntas vinculadas con la (historia de la) pintura y la representación, a través de un parodia sobre el gesto (pose) “detenido” en la pintura, realicé el vídeo *Para Rembrandt de Superman* (1984) **[Figura 70 y 71]**, exhibido ese mismo año en el IV Festival Franco-chileno de Videoarte, basado en obras representativas de la historia de la pintura. Entre las imágenes elegidas, se cita a la obra de Rembrandt *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632). La escena, que simula los aspectos generales las poses y composición general, está montada en escena con

la participación de un grupo de tramoyas de un teatro. Estos, bajo el efecto de un claroscuro que ilumina sobre sus rostros, posan inmóviles durante unos minutos, creando una interpretación de la disposición de estas figuras y gestos de dicha pintura.

Esta cita es un punto de partida, para luego ir incorporando otras alusiones y parodias de la pintura, con el fin de abordar legitimación y valoración de esa u otras obras a través del hábito; sus identificaciones o afinidades por un gusto a las Bellas Artes. En consecuencia, desde una perspectiva fenomenológica de la imagen, la presencia de la pintura, a través una cita a la historia del arte, es también la paradoja de un transcurrir del tiempo de registro del vídeo ante la inmovilidad del sujeto en el tiempo.



Figura 70

Para Rembrandt de Superman, (1984), Roberto Farriol, 8', ½'. NTSC, (ver anexo 1.13).



Figura 71

Para Rembrandt de Superman, (1984), Roberto Farriol, 8', ½'. NTSC, (ver anexo 1.13).

Desde esta posición, el vídeo intenta ubicarse entre a la alusión a la pintura y el autor de esta (Rembrandt, ante la mirada del espectador. La presencia la pose del modelo es la evidencia del artificio de la representación, como elemento fundamental de todo cuadro viviente en el tiempo. Al respecto, Richard señala que las dificultades tecnológicas habrían permitido la utilización de formas o medios alternativos, como una forma de autorreflexión desde esta precariedad, asumiendo esta como parte de un lenguaje. En este sentido, es importante el medio y sus aplicaciones fuera de lo convencional, lo cual implica revisiones y cruces de códigos y lenguajes dentro de una estructura o discurso audiovisual.

No se trata de un modelo constante, sino más bien de la constante del relato. La idea está más próxima a la de un temblor permanente de propio cuerpo. [...] Sostengo que, así como la mirada del

pintor, cristaliza los fragmentos que quedaron atrapados en la retina, redefiniendo la imagen a través de una acumulación de gestos sobre la tela, mi propuesta en vídeo es capturar al modelo en su vacilación. [...] puesto que en la pintura se oculta la vacilación del modelo y en mi vídeo develo esta vacilación. Lo que considero comunes entre la pintura y el vídeo, es que ambos medios son, por decirlo de alguna manera, 'depósitos de instantes' (Farriol, R. – Baeza, O., 1997, p.12-13).

Este montaje implica una relación discontinua del relato, siguiendo el principio del *de-collage* de Vostell aplicado en mi primer vídeo *Cuerpo Común* (1982). Este desfase de los planos visuales y sonoros, es el mismo aplicado que en los trabajos realizados posteriormente en *Para Rembrandt de Superman* (1983) o *Historia Americana* (1983) ambos exhibido ese año en el III Festival Franco-chileno de Videoarte. El objetivo es producir una serie de descalces que permitan desarticular la linealidad temporal. *Historia Americana* (1983) se estructura por medio de una serie de iteraciones de largas tomas y dilataciones de las acciones, extendidos en los cuarenta minutos, con escenas fijas, escasos movimientos de cámara y de los personajes. Tiempos y gestos detenidos son parte de una escenificación o condensación de instantes dilatados en una serie de pliegues y repliegues temporales alusivos hacia una escenificación de la Historia (de América).

El instante esencial es una noción de naturaleza plenamente estética, que no

corresponde a ninguna realidad fisiológica, y representar un acontecimiento por un 'instante' sólo es posible apoyándose, mucho más de lo que pensaba Lessing, en las codificaciones semánticas de los gestos, de las posturas, de toda la escenificación. (Aumont, 1992, p. 245)

Esta estética se basa en planos secuencia y movimientos pausados de los tiempos y acciones detenidas a la manera de un cuadro, donde el mínimo movimiento se transforma en un acontecimiento significativo. Estos pequeños movimientos se traducen en microhistorias de fotogramas. Esto, como motivación estética es también ubicarse en un umbral intentando de acontecimientos anacrónicos, con vestigios del alta y de la cultura popular, el vídeo de Juan Downey *Las Meninas*⁴⁷ (1975), por medio de fotografías y textos, se transforma en un punto de referencia que me permite retomar la historia del arte, la mirada del pintor y la representación, para concluir en el montaje (escena) como metáfora de la historia.

Si consideramos que la historia del arte y la pose, operan desde la fijación y detención de los hechos con el propósito de crear la simulación de la construcción en la historia, no resulta extraño, que desde esa posición del arte contemporáneo, la operación de registrar el gesto o inmovilismo del gesto en el tiempo del vídeo se transformó en uno de los recursos más provocadores, en la medida que

⁴⁷ 20:34 minutos, color, sonido. Ejecutantes: Carmen Beuchat, Suzanne Harris. Fotografía: Veranos De Elaine. Textos: Michel Foucault, George Kubler.

se ubica en el punto intermedio o umbral, entre la imagen fija de la pintura y la imagen en movimiento que se extiende en el tiempo sin cambios.

Esto se constituye como una forma de experimentar con el tiempo representado a través de las poses de la (historia) pintura, las modelos y sus destinatarios.

Es así como surgen las metáforas ligadas a estos gestos connotados de mensajes para “ser vistos” por otro. En esos términos, lo publicado en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, da cuenta del interés que esto suscita en obras de realizadoras mujeres, como es el caso de Magali Meneses, en el vídeo *Frágil* (1985) **[Figura 72]**. La artista tensiona la relación de poder que ha tenido el desnudo femenino en la historia de arte y su relación con la mirada masculina.

En la cita, Meneses adopta los gestos y las posturas destinadas a las miradas de un destinatario masculino. Y al mismo tiempo Meneses está “escenificando la discontinuidad narrativa de un esbozo de ficción deshilvanada o inconclusa, en la suma embrionaria de comienzos de historias o de preámbulos de gestos todos anteriores a su consolidación en una arquitectura de la pose o del relato (Richard, 1986, p.16).

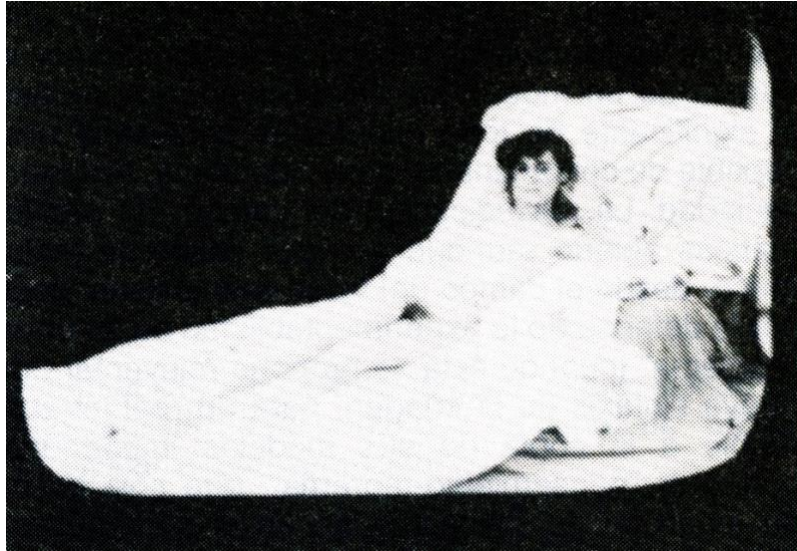


Figura 72

Frágil (1985), Magali Meneses, ½'. 1', NTSC.

Adoptando esta pose la artista cita el desnudo de la *Maja desnuda* de Goya [Figura 73], que al igual que la Maja, Magali mira consciente que está siendo registrada a través de la cámara de vídeo y que será observada en una pantalla. Su imagen se replica a través de una tecnología cuyo objetivo es su propia proliferación en cada televisor. A partir de esto, su obra establece un vínculo con *Venus y su Espejo* (1979) [Figura 74] videoinstalación de Juan Downey. Estos vínculos de poses extendidas, citas a la historia del arte son, en cierto sentido temporal, una puesta en abismo de las miradas que se retrotraen y multiplican en el infinito de los aparatos de televisión.

En este caso, podría agregarse que es la propia artista (Meneses) la que adopta la pose, mientras es registrada; posa observándose ante un (potencial) monitor como primera destinataria, para transformarse en su propio “objeto del deseo”.



Figura 73
La maja desnuda (1800) Francisco de Goya, óleo sobre lienzo, 98 cm. X 191 cm. Museo del Prado. Madrid



Figura 74
Venus and Her Mirror (1979) (Venus y su espejo). Monitor, reproductor de un canal, una cinta de vídeo NTSC y un óleo sobre lienzo -copia en blanco y negro por Claudio Bravo del cuadro *La Venus del espejo* de Diego Velázquez.

Videoinstalación: simultaneidad / escena

Así como hubo prácticas artísticas sobre la historia y las citas en el arte, por otra parte, surge una posición crítica el sentido de la imagen en la historia. Se trata de un pasado que acaba de desaparecer, al punto que el presente se ha convertido en algo irreconocible y extraño de referentes. Esta nueva categorización del tiempo, de los cortes y las fracturas, deja a su paso una acumulación de fragmentos que proliferan en tiempos simultáneos.

Es así como, desde finales de los años 70, se producen sistemas de producción artística transdisciplinarias, permeando los límites de cada una de las disciplinas de las artes y de otras áreas, confluyendo las artes visuales con la literatura, poesía y vídeo, *performance* y sociología, espacio urbano y videoinstalación, etc. Todo ello con el fin de preguntarse más allá de los límites de las prácticas artísticas tradicionales, como una forma de establecer una crítica a las condiciones límite propias de un contexto totalitario de represión social. Esta posición opositora se propuso abrir nuevos espacios y lenguajes, como una forma de hacer frente al discurso totalitario, de un orden establecido por la fuerza bajo un sistema de vigilancia y de control. Como resultado de esta emergencia se despertó un impulso de libertad ante el control, la vigilancia y la censura. Pablo Oyarzun (1989) en el catálogo *Cirugía Plástica* se refiere a estrategias visuales en torno a la entrega de mensajes en el contexto chileno:

La actividad cultural, la producción de arte, satisfizo demandas de representación surgidas del contexto de la experiencia política, mientras la represión sistemática

erradicaba del terreno de esta experiencia las relaciones sociales orgánicas de la representatividad, y la forzaba a padecer sin tregua los incómodos síntomas de sus crisis. En los niveles más inmediatos, el arte era llamado a asumir la función de cifrar un mensaje político de resistencia para hacerlo circular clandestinamente en el tejido social, o preservar, más bien, su memoria y, con ella, el espíritu de cuerpo. Es obvio que una dirección de esa índole tiende de suyo a asignar un carácter ilustrativo a la elaboración visual del mensaje; en el caso chileno, tal asignación confirmaba un modo relativamente arraigado de entender la función social del arte (Oyarzun, 1989, p. 30 - 31).

En el contexto de la idea de presencia de otras disciplinas o los cruces iniciados en las prácticas del vídeo, Mellado (1990) comenta en el X Festival Franco-chileno de Videoarte, a propósito de los desplazamientos o uso de diversos medios, fundamentalmente en la práctica del vídeo en sus primeros años, como el uso del registro y utilización del televisor o la programación de la TV, y su expansión a la vídeo-instalación que, por sus problemáticas temporales y culturales son puntos de referencia en las estrategias de los nuevos lenguajes presentes en las artes visuales contemporáneas, así como también de los cuestionamientos a los medios tradicionales, al objeto como mercancía y toda una gama de desplazamientos a otros soporte, entre ellos principalmente el vídeo y su relación con las acostumbradas narrativas audiovisuales, la televisión en su espectro tecnológico y social, la literatura o la plástica:

Si hubiera que resumir [...] habría que precisar a su vez dos “épocas”: la primera que va del registro de acciones al cuestionamiento narrativo de una ficción que se sostiene en el desmontaje del documentalismo [...] La segunda época se apoya en una reconsideración crítica - paródica- de formatos televisivos (telediarios y teleseries), así como la recuperación plástica de la autobiografía y la puesta en escena de la palabra. [...] En este contexto, la aparición de las Instalaciones asegura más aún la deuda plástica del medio. Se trata de ampliar el “marco” del monitor, recuperando las banderas de las “acciones en el entorno”. Esto obedece a un cambio de ritmo en la interpelación de la pintura y de la escultura “clásica” en el espacio chileno de artes visuales. El videoarte, si bien no es un espacio dependiente del espacio plástico, asume a su modo las repercusiones de sus mutaciones internas (Mellado, 1990, p. 84).

Sobre el espacio, dispositivo de toda video instalación o uso de aparatos (televisores) en un contexto determinado, uno de los aspectos que habría que indicar es precisamente la forma en que el espacio se transforma en parte de una vídeo instalación. Para ello una reflexión de Fargier en el 1986 da pie para comprender la forma de relacionarse la imagen del vídeo en el espacio. Fargier señala, en su nota *Continuidad de miradas* (1986) del VI Festival Franco-chileno de

Videoarte, que una de las diferencias más generales entre cine y vídeo, más allá de los géneros y usos múltiples como el cine de ficción o documental, está basada en las posibilidades y diferencias técnicas que están disponibles en cine, en ese espacio identifica un fenómeno característico que permite que el espectador opere, de una manera determinada, en los límites pantalla del cine.

En el cine, cuando un personaje mira hacia el borde de la pantalla, tarde o temprano, lo que fija [...] termina por aparecer ante los ojos del espectador. Ya sea que la cámara avanza hacia ese objeto y nos descubre. Sea que el objeto avanza hacia ese personaje y entra en su campo visual (Fargier, 1986, p. 29).

Una de las propiedades de la imagen es el encuadre, este aparece como un elemento central para entender el propio límite de la imagen; de este nace la relación con el fuera de campo, agregando, además, un dato importante al respecto, junto con el problema del tamaño entre la proyección del cine y el tamaño del televisor, y es el fuera de campo, que en el caso del cine siempre se encuentra en el plano oscuro (vacío) de la sala y abstraído de cualquier elemento que no sea el film.

Sea como sea –movimiento o continuidad– el resultado es el mismo: algo que no estaba un instante atrás, ahora sí está; apareció, va a desaparecer, va a dejar a su vez el lugar en la pantalla a otra cosa, que un llamado de la mirada tal vez ahí también habrá sacado fuera de campo.

Dialéctica de campo y fuera de campo: se tiene aquí una de las articulaciones más estratégicas (Fargier, 1986, p. 29).

En un cierto sentido, cabe la posibilidad que ese vacío sea completado por el espectador; en cambio, y muy por el contrario, en la imagen de la pantalla del aparato de TV, el fuera de campo está compartido por otras realidades en forma simultánea: el marco, borde y volumen del mismo aparato y el entorno en que está instalado, las características del espacio, la arquitectura, la luz, eventuales objetos y los propios espectadores.

En video, las cosas deberían ser de otra manera. Ya que el video, debido al tamaño de su imagen, que induce una ausencia de “fuera de campo” no puede apostar a una dialéctica afuera/dentro tan fuerte como la que tiene lugar en el cine. [...] Los grandes videastas se reconocen, por el contrario, por el descubrimiento de nuevos modos de aparición y de desaparición. (Fargier, 1986, p. 29-30).

Estas observaciones de Fargier ponen en relieve una de las características del vídeo, en tanto imagen transmitida desde un receptor (o varios al mismo tiempo); es decir, aquí se marca una diferencia tecnológica que es parte fundamental de sus diferencias con el cine, esta última desde su forma convencional de recepción en el cinematógrafo. El fuera de campo en el aparato de televisor no sólo “encuentra” su contraparte dentro del espacio a través de otro(s) aparato(s), sino que, a través de estos o entre estos, construye, de

manera sincrónica, una serie de imágenes idénticas en distintos lugares y espacios con sus propias características. Este fuera de campo y su correspondencia con el espacio que lo contiene, y por medio de la utilización de dos o más monitores, es una de las experiencias más aplicadas en las primeras prácticas de la videoinstalación del vídeo.

Para ejemplificar esa diferencia tecnológica, Fargier (1986) cita y describe, en el VI Festival Franco-chileno de Videoarte, un vídeo de Dara Birnbaum titulado *Damnation of Faust: evocation* (1983) (La condena de Fausto: evocación). Se refiere a la autora como “aquella que, por primera vez, sustituyó la continuidad de miradas por la mirada de la continuidad” (p.30). Luego, explica cómo es que logró esa inversión:

Pone en escena una mujer joven que mira jugar, en las calles de Nueva York, unas veces niñas, otras veces niños, acordándose de su propia infancia en el campo [...] Lo importante reside en la articulación que Dara Birnbaum encontró para hacer aparecer lo que mira la joven, sin por tanto hacerla desaparecer, operando de todas maneras una sucesión de planos (y no un plano secuencial). La actriz, y lo que mira, no están en el mismo plano, aunque están en la misma imagen. ¿Cómo? Dividiendo la imagen, por supuesto. Esto se hizo antes (desde sus orígenes la imagen de video es una imagen dividida, múltiple), pero nunca desde el punto de vista de una coincidencia entre el movimiento de la

mirada y el movimiento del objeto grabado
(Fargier, 1986, p.30).

Es decir, el efecto de dividir la pantalla (*wipe*), utilizado para sustituir planos sucesivos por planos simultáneos, en ese entonces, no sólo es un elemento ausente en el cine, solo permitido en el vídeo, sino, además, como lo indica Fargier es la contraposición de los tiempos que se cruzan lo que permite romper con un presente único. No obstante, como señala el autor, toda relación entre cine y vídeo es producto de su época y, en tal sentido, es posible entender esta nueva manera de narrar desde un medio que lo permite de acuerdo con las convenciones de su época.

Al introducirnos en las primeras prácticas de videoarte en Chile, estas surgen en forma coincidente con las primeras video instalaciones. Para contextualizar esta casualidad se deberá recurrir a un dato presente en el primer Encuentro de videoarte del año 1979, donde participaron solo artistas chilenos.

Como ya sabemos, fue organizado por la Agregaduría Cultural de la Embajada de Francia, a través del Instituto Chileno Francés de Cultura. En ese primer encuentro participan los artistas Gonzalo Mezza, el Colectivo Acciones de Arte (CADA), Lotty Rosenfeld y Juan Downey. Con un total de nueve vídeos se realiza este primer Encuentro de Videoarte, que posteriormente se transformarían en los Festivales Franco-chileno de Videoarte.

El número reducido de participantes nos revela que los artistas, en ese periodo en Chile, recién están adoptando el vídeo como medio. No obstante, llama la atención la participación de Gonzalo Mezza con cinco obras del total de los nueve vídeos exhibidos en ese encuentro, y entre los

cinco trabajos de Mezza dos son vídeo instalaciones (ver anexo 5).

Para comprender esto hay que contextualizar a Mezza. Mientras en la década de los sesenta Juan Downey vive en Nueva York, realizando obras y estudios en la Escuela de Arte y Diseño Pratt Institut. Diez años más tarde, en la década de los setenta Gonzalo Mezza⁴⁸ se encuentra radicado en Barcelona, con el objetivo de obtener una formación profesional en fotografía y cine. En ese contexto es que conoce al artista catalán Antonio Muntadas, con el cual inicia un proceso de exploración artística y conocimiento del uso del vídeo. “Con Muntadas, en los setenta, vivimos juntos incluso. Cuando él se va a Nueva York y yo me quedo en la calle Comercio (en Barcelona)” (Mezza, entrevista personal, 7/09/2004). En sus primeros trabajos, a inicios de 1970, Mezza emplea películas de formato Súper 8 y 16 milímetros, para luego pasarse al *videotape*. Entre 1970 y 1977, el artista desarrolla varios proyectos individuales y otros tantos colectivos con Muntadas. Esta tecnología le facilitaba el registro de las acciones e intervenciones en el espacio público. Su punto de encuentro, como para tantos otros artistas en ese momento, es la fuerte influencia de referentes originados en las artes plásticas y las media.

En este contexto, Muntadas es un artista que se posiciona desde una postura crítica a los medios de comunicación y la TV, “Muntadas piensa en la posición realmente comunicativa

⁴⁸ Nace en Santiago de Chile el 2 de febrero del 1949. Realiza sus estudios de Licenciatura en Arte en la Escuela de Bellas Artes, de la Universidad de Chile y, posteriormente, en la Escuela de Diseño -pro-Bauhaus- EINA de Barcelona (España). Posteriormente, obtiene un Master en el IMA, Instituto de Medios Audiovisuales, en Barcelona.

de la técnica televisiva. [...] Él [Muntadas] propone un “área geográfica real en lugar del área geográfica artificial.” (Cirici, 2002, p. 287) En esta perspectiva crítica, Muntadas y Mezza recogen la orientación de los artistas Paik y Vostell, vinculados a las corrientes de vanguardia de finales de los sesenta e inicio de los setenta. Corrientes que se encuentran en la permanente búsqueda de la integración de los medios con la televisión, la pintura, la música, la *performance*, el espacio y la escultura.

Gonzalo Mezza en una entrevista (2004) destaca y valora su vinculación con el artista Antoni Muntadas, uno de los ejemplos es el registro en vídeo de la intervención *Vacuflex 3*. **[Figura 75 y 76]**. Este trabajo colaborativo permitió la realización de otros proyectos que requirieron del conocimiento, experiencia y reciprocidad artística. “Sobre la base de todas sus experiencias. Muntadas emprendió la acción en Cadaqués, en colaboración con Darío Grossi y Gonzalo Mezza, y ayudado por los equipos técnicos de la Sony.” (Cirici, 2002, p. 288.

En Cadaqués, el año 71, proyecto un land art, una instalación en el paisaje sobre el mar. Después terminamos trabajando en conjunto en una instalación, con Muntadas, el *Vacuflex 3*, los tres medios, que eran una estructura móvil de participación en el paisaje. Imagínate de los conceptos que estamos hablando. (Mezza, entrevista personal, 7/09/2004) (ver anexo 2).

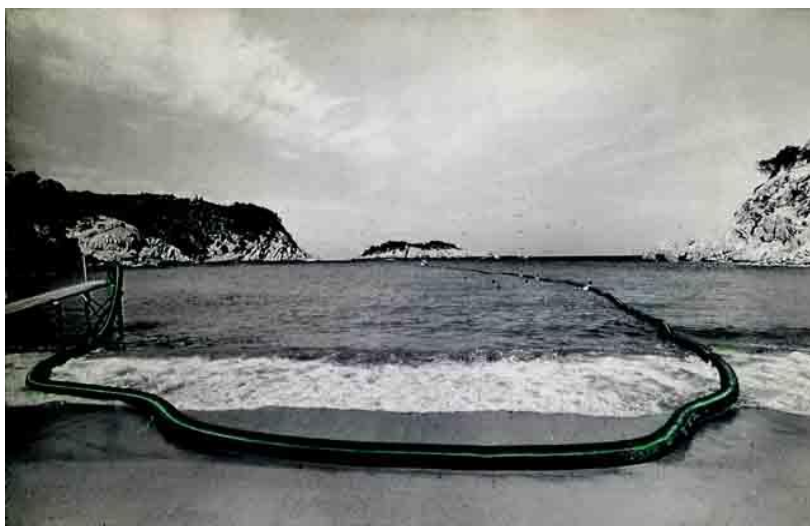


Figura 75

Vacuflex 3. (1971) Antonio Muntadas. Land art. VII Congreso del International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), organizado por la Agrupació de Disseny Industrial del Foment de les Arts Decoratives (ADI/FAD), Ibiza (ver anexo 1.20).



Figura 76

Vacuflex 3. (1971) Antonio Muntadas. Land art. VII Congreso del International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), organizado por la Agrupació de Disseny Industrial del Foment de les Arts Decoratives (ADI/FAD), Ibiza (ver anexo 1.20).

Casi diez años después, en 1979, luego de algunas estadias cortas, Mezza regresa definitivamente a Chile. A pocos meses de su llegada, expone *Instalación Deshielo Venus 1 2 3*, [Figura 77 y 78] una de las primeras instalaciones

donde interactúan diversos medios tales como: un registro en vídeo de la *acción* que realiza el autor, registro exhibido en televisor; tres bloques de hielo teñidos de colores azul, rojo y blanco (de hielo), una fotografía ampliada del proyecto original y una proliferación por fotocopias sobre la gráfica del proyecto; todos estos elementos dispuestos en una sala junto a otros expositores invitados.

El vídeo, exhibido a través de un televisor⁴⁹, muestra el registro de una *performance* que realiza Mezza, correspondiente al proceso de traslado de los bloques de hielo, allí presentes, desde un frigorífico ubicado en algún lugar de Santiago hasta el Instituto Cultural de Las Condes, donde se realiza esta exposición. En estas tres barras de hielo, Mezza ha introducido, previamente, fotografías de las venus, presentes en la gráfica de la muestra, fotografías que serían liberadas de su confinamiento una vez derretido el hielo.

⁴⁹ Hacemos la distinción entre monitor y televisor, en tanto este último término connota la identificación del aparato electrodoméstico receptor de señal, a diferencia del monitor que carece de sintonizador de canales.



Figura 77
Instalación Deshielo Venus 1 2 3, (1979), Gonzalo Mezza (ver anexo 1.18).



Figura 78
Instalación Deshielo Venus 1 2 3, (1979), Gonzalo Mezza (ver anexo 1.18).

Las piezas de hielo, instaladas verticalmente, están teñidas con los colores de la bandera chilena (blanco, azul y rojo) delante de un muro cubierto de fotocopias alusivas a la imagen de la Venus. En un muro contiguo, Mezza coloca una ampliación de las tres venus y sus colores, del proyecto

original fechado el 1972. Es esa la razón por la cual Mezza fecha esta vídeo instalación 1972-1979.

Se trata de un proyecto que se realizaría ese año (1972). Es un recordatorio de una obra que siete años después se realiza (1979).

En uno de sus viajes a Chile, durante el gobierno de la Unidad Popular del presidente Salvador Allende, Mezza intentó exhibir esta vídeo instalación en el año 1972. La extrema polarización política que se vivía en Chile le impide presentar dicho trabajo. Esta videoinstalación (en ese entonces llamado nuevos medios) estaba compuesta con diversos de soportes, recursos técnicos y uso de medios. Recibió duras críticas, acusándolo de poseer un mensaje pro-estadounidense.

Similar a lo ocurrido a Juan Downey, en esa misma época, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La video instalación *Deshielo Venus 1 2 3* (1979), es exhibida en el segundo Encuentro de videoarte de 198. Mezza en una entrevista realizada el año 2004, en el contexto de esta investigación, explica el cierre de este proceso de obra interrumpida.

Quando yo, en el Instituto Cultural de las Condes, hago *Deshielos Venus 1 2 3* (1979), actualizo los deshielos que no me dejaron hacer en el año 72, por que los grupos de choque de la Brigada Ramona Parra me destruyeron los moldes en la escuela que yo estudié (Universidad de Chile). Consideraban que eso era reaccionario.

Es que no están entendiendo nada... no entienden nada. Después son los primeros

en abordar a Vostell y a Christo y bla bla bla ¿me entiendes?

No estaban entendiendo nada. Cómo iban a entender algo si yo estaba deshelando la bandera chilena, viendo la disolución de la democracia. [...] Imagínate, el año 72, antes que venga Vostell a Chile. Entonces ¿de qué estamos hablando?

El contexto político es un contexto que todos hacemos causa común, naturalmente, todos criticamos la dictadura y toda esa cosa. Y cada uno siguió diferentes caminos...Y diferentes lenguajes, pero mi video instalación *La Venus de hielo* que vengo a hacer el año 72 a Chile, fue discutida en la época de las brigadas. Yo estoy hablando de un arte contemporáneo, ellos (las brigadas) decían que era un arte (norte) americano. Yo estoy hablando del siglo XXI, estoy hablando de lo que hoy día es arte contemporáneo, y eso no se entendió. (Mezza, entrevista personal, 7/09/2004) (ver anexo 2).

El mismo año Gonzalo Mezza realiza una vídeo instalación iniciada en Dinamarca el año 1977, que expone en el Instituto Cultural de Las Condes el año 1979. La instalación está compuesta por tres televisores que emiten el registro de fotografías de la actriz Marilyn Monroe **[Figura 79]**. Esta vídeo instalación se exhibió junto a las obras de otros artistas chilenos. Los alcances de esta obra y su relación con el artista catalán Antoni Muntadas, fue expuesto como parte de esta investigación en el *Coloquio de Videoarte /*

Archivo abierto (2006) realizado en el *Centro Cultural La Moneda*. La presentación bajo el título *Hallazgos de la obra de Gonzalo Mezza y su relación con Muntadas* (ver anexo 4).

Es un relato de tres imágenes, de tres secuencias simultáneas, según la imagen que aquí aparece habría sido así, trabajo que también se habría sido expuesto el año 79 en el instituto cultural de la Condes. A un costado izquierdo de la foto aparece un fragmento de una pintura de Gonzalo Cienfuegos y al costado derecho un trabajo de Carlos Gallardo. Esto es para ubicarnos en el tiempo. Esta obra si se ven desde lo que presentan, son tres imágenes simultáneas, un mono canal con tres televisores, televisores además con las antenas extendidas, ni siquiera son monitores, sin embargo, la razón, también desde un plano doméstico, ya que su idea original eran tres imágenes distintas, por razones simplemente de disponibilidad de equipo solamente puedes mostrar una [secuencia]. Mi hallazgo, es este sentido, fue encontrarme con las tres imágenes, aquí les mostraré el material [simulando las tres imágenes distintas] (ver anexo 1.19), sobre la fotografía, con el sonido original y las imágenes con los tres canales de Gonzalo Mezza [que nunca se exhibieron] (Farriol, 2006, ver anexo 4).



Figura 79

Marilyn Monroe vs. Andy Warhol (1977-1979). Gonzalo Mezza, 3 monitores, 3 reproductores (ver anexo 1.19)⁵⁰.

Un año después de su llegada a Chile, Mezza gana el Concurso de la “VI Colocadora Nacional de Valores” con la Vídeo instalación *Cruz del Sur* (1980) [Figura 80 y 81] en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. La obra fue

⁵⁰ El archivo de esta y otras obras formaron parte del proyecto “Archivo digital de producciones de videoarte para el apoyo a la docencia” Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Católica de Chile (VRAID) 2005. El objetivo fue la recuperación y restauración parcial de una selección de vídeos de artistas chilenos: Carlos Altamirano, Gonzalo Mezza y Sybil Brintrup entre otros. Se entregaron los resultados a la VRAID y se donaron copias de estos al Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC) para su archivo y uso público.

En el caso en particular de este material Marilyn Monroe vs. Andy Warhol (anexo 1.19) se realizó una simulación, a través de la superposición digital de los tres vídeos sobre la fotografía de la muestra, con el objetivo de apreciar como habría sido si Mezza hubiera podido disponer de los tres reproductores $\frac{3}{4}$ que requería dicha instalación.

exhibida ese mismo año en el segundo Encuentro de videoarte organizado por el Instituto Chileno-francés.⁵¹

Cruz del Sur (1980) es una videoinstalación en que utiliza diversos soportes a partir del registro de una acción que el artista ejecuta en una playa. Son reunidas varias materialidades y sistemas de reproducción técnica como es el caso de impresiones de fotografías polaroid, fotográficas reveladas en papel, un reproductor de vídeo y un televisor además de una casetera con el audio del lugar donde acontece la acción.

Esta diversidad de medios instalados simultáneamente convierte su propuesta artística en una de las más complejas videoinstalaciones (o nuevos medios en ese momento) realizadas en Chile, por artistas chilenos. Mientras los artistas más vanguardistas en Chile se encuentran haciendo desplazamientos de la pintura objetualizada, o traspasos de la fotografía a la pintura, como también desde el grabado tradicional a la impresión industrial la foto-serigrafía, Mezza produce un cruce y disposición de medios de registro de una *performance*, sobre los cuatro puntos cardinales con el audio de dicha acción, fotografías blanco y negro Polaroid y vídeo.

⁵¹ Este es el último encuentro de videoarte con artistas nacionales. A partir del siguiente año 1981 será binacional, dando inicio al primer Festival Franco-chileno de Videoarte.

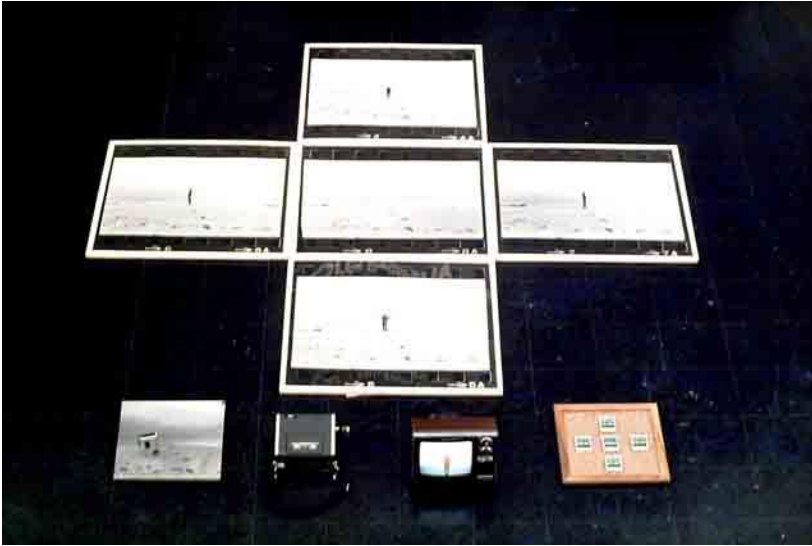


Figura 80

Cruz del sur (1980), Gonzalo Mezza, instalación, fotografía, vídeo, polaroid, audio (ver anexo 1.17).



Figura 81

Cruz del sur (1980), Gonzalo Mezza, instalación, fotografía, vídeo, polaroid, audio [fotograma del registro de la acción] (ver anexo 1.17).

Este inédito uso de diversos recursos tecnológicos aplicados de manera simultánea permite abrir la discusión ideológica en torno a la libertad de medios en el arte en Chile. Mezza propone un espacio de intersección tecnológica en el

contexto de la instalación, como una forma de trabajo integrador entre medios tradicionales y los nuevos medios. Su práctica artística, a través del vídeo, fue un aporte en el contexto nacional con sus trabajos en los festivales. En términos locales, Mezza fue parte de las primeras producciones de vídeo realizadas en Chile, a finales de los años setenta. Junto al desarrollo de sus vídeos, además colaboró en la realización de varios de los primeros vídeos de artistas chilenos. Es así como, en el año 1979, cuando Mezza regresa a Chile, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Lotty Rosenfeld le piden su colaboración, quienes están iniciando sus proyectos de acciones de arte en ese entonces.

¿Por qué?, porque ellos no saben usar la tecnología, no tienen idea. La Lotty Rosenfeld me propone que yo le filmé sus cosas y le dije, no, tú haz tus cosas. Yo ya tengo mis cosas hechas en el desierto de Atacama, el 76. (Mezza, entrevista personal, 7/09/2004) (ver anexo 2).

Mezza en una entrevista personal, señala que estos artistas acuden a él para pedirle su ayuda en el registro de sus trabajos performáticos. De los cuales colabora en la *performance* de Carlos Leppe *Acción de arte-estrella* (1979) **[Figura 82]**, realizada en la *Galería Cal*. El artista hace uso de su cuerpo, rasurado su cuero cabelludo con la forma de una estrella, una cita a la obra *Tonsura* de Marcel Duchamp (1912). “La fotografía y el vídeo se limitaron a realizar algunas tomas.” (Galaz – Ivelic, 1988, p. 201). Esta *performance* fue registrada por el artista Gonzalo Mezza bajo el título *Leppe vs. Duchamp*. Este cambio del título que

realiza Mezza es un llamado de atención exigiendo su derecho de propiedad intelectual en los créditos.

Ahora, cuando yo llegué el 79, Carlos Leppe para hacer su performance [*Acción de arte-estrella*], ¿a quién llama? A Gonzalo Mezza, que es el único que puede trabajar con video. [...] Y yo le hice los primeros videos a Dittborn, el 79 entonces se pusieron todos muy celosos, vieron competencia y vieron que su estrategia curatorial estaba desfasada.

Y ¿qué pasa aquí en Chile? Cuando Leppe (Carlos) ¿a quién llama? Llama a Gonzalo Mezza para hacer su performance de Duchamp. ¿Por qué acepté?, porque es importante. *Leppe versus Duchamp*, pero precisó muy bien que no es la tonsura en la estrella de la bandera si no que es Leppe versus Duchamp, porque él está haciendo un referente. (Mezza, entrevista personal, 7/09/2004) (ver anexo 2).



Figura 82

Leppe versus Duchamp (1979), vídeo ¾ color, 20 min. Santiago de Chile

Desde un interés por el uso del espacio estableciendo los puntos cardinales, Mezza en la entrevista personal realizada el 2004, señala que en el año 1976 realizó proyectos de intervenciones en diferentes lugares de Chile.⁵² Uno de ellos, *Acción-Asociación Mente-Paisaje*, se trataba de realizar una intervención en el desierto del norte de Chile. Se trataba de intervenir las líneas segmentadas de la carretera del desierto de Atacama, produciendo una serie cruces sobre el pavimento, cerca de un cementerio. **[Figura 83]**

⁵² Las primeras intervenciones en el espacio abierto por parte de Mezza se originan en el año 1970, en la carretera hacia la costa central de Chile. Su trabajo en el espacio lo continua posteriormente en España con Antoni Muntadas, colaborando con el registro del vídeo y edición de dichas intervenciones. (Mezza, Gonzalo. *Sitio Web*)



Figura 83

Acción-Asociación Mente-Paisaje [Proyecto] (mayo-junio 1976),
Desierto de Atacama-Cementerio de Chuqui, Gonzalo Mezza

Continúa agregando que, en estos proyectos, siguiendo con la relación de los puntos cardinales, estaban explicadas otras intervenciones en el extremo sur, en los hielos de la Antártida, hacia el este, en la cordillera de Los Andes y, finalmente, hacia el oeste, en la costa de Chile. Este proyecto, documentado por medio de bocetos y esquemas explicativos, de acuerdo con lo señalado por Mezza, se lo había entregado a Ronald Kay para que lo conociera y lo apoyara en la parte teórica. Posteriormente, según señala el artista, este dossier Kay lo habría dado a conocer a algunos artistas chilenos, quienes, según Mezza, se habrían basado en estos para la realización de obras realizadas años

después (Mezza, entrevista personal, 7/09/2004) (ver anexo 2).).

Y aquí me encuentro con que todos están como lobos queriendo subirse al carro del video... Está bien, está perfecto... y escribir la historia. Pero cuando voy viendo que... que me empiezan a ocultar y a dejar fuera, habiendo sido yo el que hago el video... con el único que termino bien es con Ronald Kay. (Mezza, entrevista personal, 7/09/2004) (ver anexo 2).

Lo señalado por Mezza condensa los aspectos que, según él, caracterizaron su llegada a Chile. Existía una distancia de los artistas en Chile ante la tecnología del vídeo, esto implicaba tener conocimientos técnicos – instrumental y práctica con este dispositivo de captura, pero también por la falta de experiencia audiovisual sobre propiedades expresivas particulares y diferentes respecto a la imagen fija de la fotografía. Sin embargo, el manejo del espacio, objeto TV y otras prácticas de carácter performático o acciones de arte, en el espacio, permitieron ingresar en la práctica de esta tecnología audiovisual.

En consecuencia, el trabajo de la videoinstalación, marcaría una importante diferencia respecto de otras formas de abordar las prácticas del videoarte, en tanto que se incorporaría una función que opera junto a la reproducción de una imagen en el televisor; es decir, es la incorporación del espacio, el recorrido en este y, en ocasiones, al espectador como sujeto que forma parte de la obra. Al respecto, esta utilización del espacio puede llegar a constituir una puesta en escena con aparatos y objetos, o la

realización y construcción de un volumen, en un sentido escultórico, por medio de la acumulación de los aparatos de TV, así como la utilización de múltiples pantallas, proyectores o monitores distribuidos en el lugar.

En este sentido espacial, el artista Carlos Leppe trabaja con esta modalidad utilizando varios monitores junto a una acción performática como *Sala de espera* (1980), expuesta en la galería Sur ese mismo año. En ella, a través de varios televisores, muestran partes del cuerpo del artista en primeros planos **[Figura 84]**. En las paredes se colocaron tubos de neón, a lo que se sumaban conexiones de entrada para un televisor que transmitía programas en que se mezclaban óperas de Wagner, gritos y voces. Al respecto, Mellado (2011) describe su percepción y sensación de la instalación:

En Sala de Espera se produjo una atmósfera expresionista provocada por la exacerbación del yo biográfico, simbolizado en la prisión de su cuerpo por el yeso ortopédico que lo envolvía casi totalmente, dejando parte del pecho y vientre descubiertos como símbolos de lo potencialmente femenino, imagen que apareció en los tres televisores instalados en la sala de exposiciones (Mellado, 2011, s/p.).

Toda esta escena se acompaña de la imagen de la madre del artista, que, desde otro televisor, habla de su hijo y describe su vida en familia. **[Figura 85]**

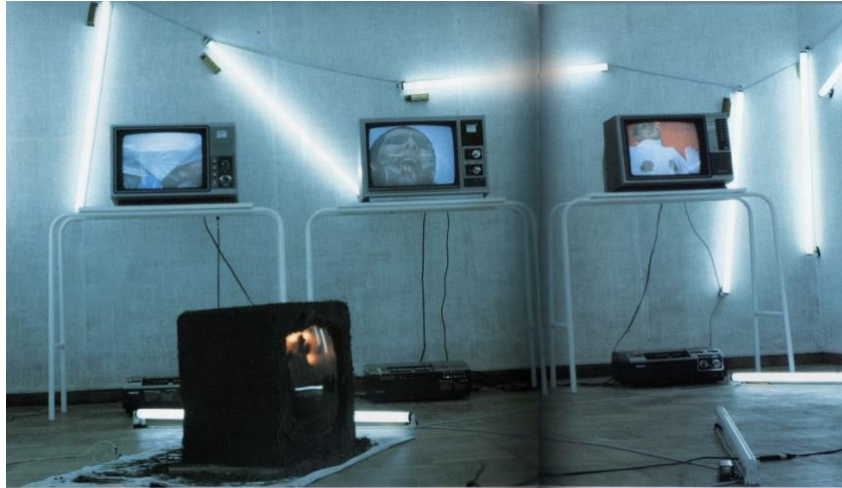


Figura 84

Sala de espera. Las cantatrices (1980), Carlos Leppe. Galería Sur, Santiago.



Figura 85

Sala de espera. Las cantatrices (1980), Carlos Leppe. Galería Sur, Santiago.

La estrategia de Leppe se ocupó en desmontar la sobre determinación pictórica de la pose fotográfica y puso en evidencia la hegemonía de las ortopedias fotográficas en la construcción de las narrativas visuales que fomentaron la representación de la Nación. Estos eran los problemas formales y políticos que

animaban la escena chilena de ese entonces. La pose remitía, en su historia, a reconfigurar la dependencia de modelos matriciales metropolitanos -que provenían del período colonial y habían persistido durante la construcción de la república” (Mellado, 2011, s/p.).

Esto plantea una relación entre la inmaterialidad del vídeo y la corporalidad del artista, en una *performance* que transcurre a través los tiempos discontinuos entre cada televisor. En este sentido, la obra de Leppe logra un cruce entre el vídeo, los aparatos de televisión, susceptibles de ser entendidos como parte de la corporalidad del artista, y donde el aparato de TV, como dispositivo de la instalación, se connota como parte del electrodoméstico y emblema de la manipulación y consumo de la *mass media*. En relación con esto, Richard en *Contra el pensamiento-teorema: Una defensa del videoarte en Chile*, señala el catálogo de VI Festival Franco-chileno de Videoarte:

Confronta el arte a la televisión como referencia socio comunicativa de manipulación del contexto bajo cuyos efectos, de censura y persuasión, se inscribe en Chile cualquier producción de imágenes destinada a ser mirada en un símil denunciante –el monitor video- del modelo culpable –el televisor (Richard, 1986, p.15).

La declaración de Richard refuerza el sentido del video como medio para problematizar un contexto desde operaciones semánticas y espaciales complejas. Continúa retomando la

definición de videoarte o, más bien, su acotación, sus límites. Para establecer un área posible alrededor del videoarte he tomado como referencia aquello de lo que el videoarte se diferenciaría, según la autora, en “los demás productos video que enfatizan su vocación informativa o comunicacional en la transmisión de mensajes o representación de contenidos puestos al servicio de un desciframiento lineal o instrumental” (Richard, 1986, p.14).

Parte de las estrategias del videoarte consistieron en emplear este medio testimonial para permear en los límites de otras prácticas artísticas, haciendo uso de la historia del arte o sus instituciones, mediante una combinación del registro de signos que desbordan las especificidades técnicas y de formatos provenientes de la pintura o de la televisión. Este cruce de disciplinas es lo que formará parte de una reestructuración de lenguajes, así lo señala Richard (1987) señala en *Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973*. Se trata de mezclas que responden a la necesidad de experimentar en el vídeo con el significante, con la exploración de tiempos, así como la necesidad de constituir desde el arte con el cine, la televisión, la sociología, el periodismo, la literatura, etc.

De ahí la incansable actividad de reformulación de los signos llevada a cabo, dentro del arte, por una escena que se pone en movimiento impulsada por la necesidad de revisarlo todo, sometiendo cada recurso a comprobación; necesidad de des construir todos los artificios de representación puestos al servicio de la tradición y de sus ilusionismos. [...] Necesidad sobre todo de reestructurar el

lenguaje de la creatividad hasta potencializar el trabajo de arte como fuerza disidentora de la autoridad y de sus normas de disciplinamiento de sentido (Richard, 1987, p. 3).

Desde la construcción de nuevas formas que establecen lecturas críticas sobre la historia, Carlos Altamirano⁵³ utiliza los discursos instalados sobre el paisaje y su relación con la historia de la pintura en Chile, en paralelo con la contingencia política de Altamirano. En el vídeo *Altamirano/u* (1981)⁵⁴ **[Figura 86, 87 y 88]** exhibido ese año en el I Festival Franco-chileno de Videoarte, Altamirano por medio de dos televisores pone en tensión un paralelo entre la representación del paisaje realizado por el pintor Juan Francisco González⁵⁵ (1853-1933), representando la ciudad de Santiago, junto al registro en vídeo de la misma ciudad realizado por Altamirano.

Este trabajo consistió en la instalación de dos monitores, que enfrentaban al público; televisores dispuestos a poca distancia entre uno y otro. En uno de ellos, en un plano secuencia, se reproducía la imagen de la pintura *Panorama de Santiago desde el Santa Lucía*, del pintor chileno Juan Francisco González, registrada en la sala del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. En el otro televisor, el artista adhirió un texto sobre el vidrio de la pantalla, que a modo de una ficha técnica de cédula de museo, indica:

⁵³ Carlos Altamirano (n. 1954), artista chileno, de la denominada Escena de Avanzada, que ha tratado la pintura en diferentes medios, buscando poner en crisis la institucionalidad del arte.

⁵⁴ Erróneamente, a veces se señala, como fecha de realización 1979. También se suele usar el título *Panorama de Santiago*.

⁵⁵ Pintor chileno de corte impresionista que influyó en generaciones posteriores de artistas.

“Panorama de Santiago, óleo sobre tela. J.F. González”. El vídeo es la acción que el artista realiza con cámara en mano, corriendo desde el Museo Nacional de Bellas Artes hasta la Biblioteca Nacional⁵⁶. Mientras corre va registrando con la cámara lo que esta alcanza a capturar, son vistas borrosas de la ciudad de Santiago, con permanentes “barridos” producidos por el movimiento continuo. Durante todo el recorrido, se escucha la voz exhausta del artista repitiendo sin parar “Altamirano artista chileno”. Richard interpreta esta relación de cuerpo y paisaje como un claro signo de desobediencia y creación de nuevos signos de comportamiento social “y de sus micropolíticas de la percepción, del gesto o comportamiento, del afecto y de la emoción, de la intercomunicación (Richard, 1987, p. 6).

Por otra parte, Rita Ferrer (1996) interpreta los efectos que se traducen de ese vídeo, en *Retratos de Carlos Altamirano* desde una lectura poética estableciendo un sentido amplio y vinculante con el paisaje en la obra de Altamirano.

⁵⁶ Existen publicadas tres versiones del recorrido: *Desde el Museo a la Biblioteca Nacional* (Nelly Richard, 1986), *desde la Biblioteca al Museo* (Rita Ferrer 1996) y *entre la Biblioteca y el Museo* (Natalia Babarovic 2003). Probablemente, estas diferencias no sean un aspecto relevante (pudiendo ser transformaciones a consecuencia de la transmisión oral del relato), a menos que consideremos el origen y el destino de dicho recorrido como un elemento significativo de la obra. No obstante, de estas posibles variables ($a > b$, $a < b$ y $a = b$), es la primera versión, señalada por Richard, la que se ajusta a las referencias urbanas que se logran identificar en el vídeo.



Figura 86

Altamirano/Artista chileno (1981) Carlos Altamirano. ½', 8', NTSC (ver anexo 1.2).



Figura 87

Altamirano/Artista chileno (1981) Carlos Altamirano. ½', 8', NTSC, pintura Juan Francisco González, Museo Nacional de Bellas Artes (ver anexo 1.2).

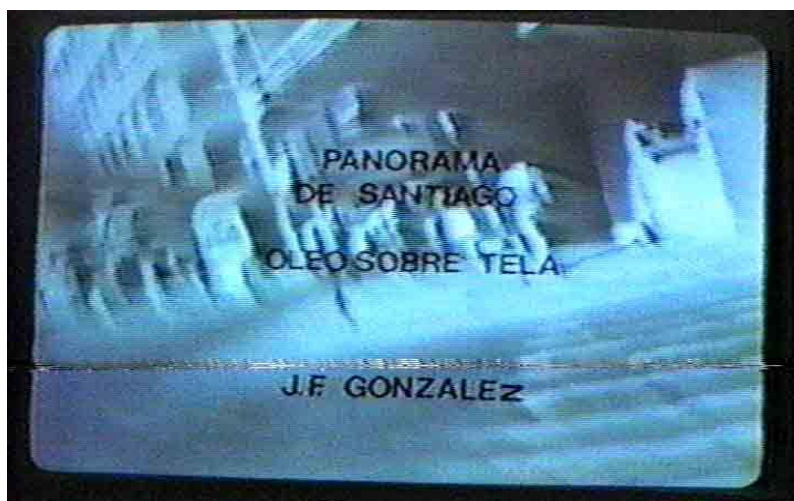


Figura 88

Altamirano/Artista chileno (1981) Carlos Altamirano. ½', 8', NTSC (ver anexo 1.2).

Quizá, las acuarelas de Conrado Martens, los óleos de [Alberto] Valenzuela Llanos, Juan Francisco González o Pablo Burchard, los dibujos de [Alexander] Caldcleugh o [Claudio] Gay no lograron insinuarle las claves del paisaje como con claves universales del género. O, quizá, por el contrario, fuese justamente esto lo que mejor le convocara a ejercer una práctica crítica, propicia, apenas iniciada su voluntad de arte. Fuese lo que fuese, el paisaje siempre ha estado presente en la obra de Carlos Altamirano. Paisaje urbano o rural. Panorámico o fragmentado. Pictórico o documental. Full color o blanco y negro (Ferrer, 1986, p.42).

La grabación, del recorrido sobre la ciudad, con la cámara colgada del hombro de Altamirano, registra una ciudad en una permanente "borradura" de referentes urbanos, una ciudad de nunca alcanza a definirse, perdiéndose en sus

formas difusas. Formas borrosas y el sonido de la voz jadeante del artista conforma un cuadro en movimiento la resistencias y urgencias. Babarovic en *El paisaje fuera del cuadro: Dittborn, Altamirano y Díaz* (2003) señala: “Altamirano corre por esa zona representada a distancia por González y muestra eficazmente el abismo que hay entre la representación y su modelo” (p.106). Este recorrido es una metáfora de lugares presentes y ausentes, tanto dentro de la pantalla como en el espacio y espacios institucionales del arte. Babarovic prosigue: “Es respecto del paisaje, no ya un fuera de cuadro, sino una carrera dentro del laberinto estrecho de Santiago” (Babarovic, 2003, p.106).

En definitiva, a través de una entrevista realizada a Altamirano, este aclara que su estrategia era establecer una crítica al contexto político, por medio de señalar la ciudad como territorio común. Bajo ese objetivo, la pintura de J. F. González opera como una sinécdoque del Museo Nacional de Bellas Artes haciendo referencia a este modelo de institucionalidad de la “política del arte”. Para ello, el paisaje de J.F. González le resultaba el mejor motivo para acercarse a la realidad de la ciudad de ese momento, en esta, Altamirano (2004) hace referencia a los motivos que lo llevaron a la elección de la pintura del paisaje como un recurso para contextualizar el mensaje:

Sí, fueron más los paisajistas, porque me imagino que por un lado agarraba sujetos que eran íconos de la historia del arte chileno, eran importantes, no eran cualquiera, y por otra parte el paisaje... no tiene un relato. Si tú “agarrái” a Arturo Gordon, ya hay una anécdota, hay un cuento, ya hay personajes que pertenecen

a determinado sector social. Hay un relato que se está haciendo, que me interfería con lo que quería hacer. En cambio, el paisaje era, además, equiparable al paisaje contemporáneo. De hecho, lo que hice yo en ese vídeo, fue poner juntos el panorama de Santiago de Juan Francisco González y el panorama que yo registraba en el vídeo. Eso lo podía hacer con un paisaje. Si me pongo a contar un cuento no tiene sentido. Por eso elegí un paisaje (Altamirano, entrevista personal, 2004) (ver anexo 3).

El brusco barrido de este registro en movimiento tiene su contraparte con lo acontecido en el otro monitor. Aquel, por el contrario, exhibe una toma secuencia, con cámara fija, de la pintura de J. F. González. La permanencia de la imagen inmóvil contrastaba con la aparición ocasional de visitantes del Museo que transitaban ante la cámara, bajo un efecto de inmaterialidad y borradura equivalente al registro exterior. Por otra parte, en torno al uso de los dos monitores, el artista señala:

Y eso era una instalación que hice arriba de un escenario con dos pantallas. En una estaba una cámara fija, con el cuadro de Juan Francisco González, que no se movía, y... el fantasma, porque técnicamente las cámaras, en esa época, no eran capaces de recomponerse cuando pasaba alguien. Entonces pasaba gente por delante y quedaba el fantasma en la grabación. Entonces eran fantasmas de

personas. Eso no fue un efecto, sino que se produjo (Altamirano, entrevista personal, 2004) (ver anexo 3).

Altamirano hace uso de diferentes recursos técnicos, semánticos y temáticos para referirse a la pintura como modelo inicial de representación del arte en Chile y su versión actual con el registro de la carrera con cámara en mano. La superficie de la pintura de J.F. González, considerando su construcción modular de la mancha, tiene su equivalencia con el efecto fragmentado e inestable de la imagen registrada por Altamirano en la carrera. Una suerte de efectos de barrido, propias de la reproducción de esta acción, se hacen presentes, de alguna manera, en ambas pantallas.

Este cruce que el artista realiza de referentes de la historia del arte, el uso de la imagen en movimiento (barrido) en relación con la fija (pintura) como prácticas o estrategias del arte contemporáneo, son parte de una aproximación desde una visualidad empírica y desde un plano interpretativo de la imagen o asociativo de los sentidos que el artista le adjudica a una serie de fotografías de obras contemporáneas publicadas en revistas de divulgación de arte contemporáneo.

Mi aprendizaje ha sido muy asistemático, por que fue así. Fue conversando, mirando revistas, especulando, sobre cosas, además que... muy especulativo por que, ¿qué hacíamos nosotros? Nosotros nos juntábamos con [Carlos] Leppe y la Nelly [Ricahrd] y a mirar... *Art pres*, por ejemplo, que a la Nelly le llegaba, entonces tu veías

unas fotos de este porte [10x10 cm.], en blanco y negro.

Claro. De una obra, y nos pasábamos horas especulando sobre lo que nos imaginábamos a partir de esa foto. Bueno, había un texto debajo, que sé yo, pero era una construcción de inventos, finalmente, que uno hacía a partir de la información que venía en la página, de algo que jamás en tu vida habías visto. Y, a partir de eso, inventábamos.... (Altamirano, entrevista personal, 2004) (ver anexo 3).

Por otra parte, siguiendo el plano interpretativo, respecto al tipo de uso del vídeo, Carlos Altamirano, en una entrevista personal para esta investigación (2004), recuerda la ya mencionada exposición del artista Wolf Vostell en la galería *Época*, la que fue coincidente con una exposición suya de grabados, junto a la de otros artistas. Para Altamirano, Vostell fue su principal referente en la utilización del vídeo como medio de registro de las acciones de arte.

Vino una obra, una muestra muy pequeña, de Vostell, en el año 1977. La trajo Kay (Ronald). Sí, fue en la galería *Época*. Era bien impresionante. Fue en la misma época en que exponíamos, con la exposición de Vostell, en la [galería] *Cromo* con la Catalina Parra y [Eugenio] Dittborn, y la inauguración, incluso, parece que fue el mismo día... Yo no me acuerdo si la mía coincidió con la de la Catalina o

con la de Vostell. Era como una especie de guerra de inauguraciones, pero fue el mismo día. [...] Un gran montaje (el de Vostell) con una gran proliferación de imágenes y sonidos. [...] Era bien impresionante (Altamirano, entrevista personal, 2004) (ver anexo 3).

Esta manera de intervención de las pantallas en la obra de Vostell, Altamirano la incorpora en el vídeo, que presenta en el I Festival Franco-chileno de Videoarte, *Altamirano-Artista chileno* (1981) con el texto adherido sobre la superficie de la pantalla del monitor que muestra el recorrido “Panorama de Santiago, óleo sobre tela, Juan Francisco González”.

Con esta intervención a la pantalla, se pueden hacer confluír dos superficies en forma simultánea y, por otra, evidencia la presencia de la trama de la pantalla, vinculante con la materialidad del cuadro de J.F. González. El cuadro, en ocasiones y en forma momentánea, lo cubría el paso de algún espectador en la sala del museo, produciéndose un efecto fantasmal. Efecto que Altamirano describe e interpreta en la entrevista confiriéndole un valor expresivo y crítico al contexto político que vivía en país..

Claro, de personas que quedaban fundidas en el cuadro. Entonces, pero era eso, era justamente lo que tú dices, el movimiento completamente inmóvil, con estos fantasmas y, al lado, en la pantalla del lado, estaba esta pantalla que era a toda velocidad. Entonces, justamente, estaban la oposición, ahí, de la cámara fija con la del movimiento y lo inmóvil con lo vertiginoso y que sé yo. Estaba esa

oposición. No te puedo decir que yo la teorice, ni mucho menos, pero estaba ahí. Inicialmente, para mí la pintura era, en ese minuto, y en la medida que era posible verla de acuerdo al contexto y a la discusión misma que había en ese momento, como el lenguaje oficialista. La pintura representaba la manera idealista de ver el arte y el tema... se homologaba a eso. Entonces, era una manera indirecta... o sea, tú, al reclamar, al 'machacar' el lenguaje oficialista, machacabas el oficialismo, pero sin decirlo. Es decir, es la primera entrada: al atacar la pintura, atacar el cómo se dice, atacas el quién lo dice, sin hacerlo. En esa época, evidentemente, estoy en contra de los milicos, es algo que mostraba, evidentemente, que estaba en contra de los milicos y contra la manera de hacer... Esa era una de las formas (Altamirano, entrevista personal, 2004) (ver anexo 3).

En consecuencia, y siguiendo el ejemplo de Altamirano, el uso de la disciplina de la pintura estaba connotada de una postura reaccionaria; vinculada a una ideológica conservadora del arte y, por asociación, simpatizante del sistema político y económico imperante en Chile. En consecuencia, representaba una posición ideológica proclive a la Dictadura militar.

En consecuencia, y como una forma de crítica al discurso oficial, los artistas sabotean y cuestionan el marco institucional del cuadro. Cuestionan la validación y consagración de la "obra" y su tradición, como objeto-

producto transable como una mercancía más, a través de prácticas comerciales, asunto que ya se planteaba en la década de los años sesenta, ante el resurgimiento de la figura de Duchamp.

En tal sentido, resultaba adecuado y consecuente las prácticas y acciones de arte efímero, cuyo único “producto material” sería el registro en vídeo o fotografía. Resultando esto la mejor instancia para burlar el consumo artístico, deslocalizándolo y desfuncionalizándolo del mercado. Tanto los signos como su materialidad son trastocados de una normalidad de uso, con el fin de garantizar su autonomía de lenguaje. Richard (1987) aborda esto desde una visión crítica:

La conciencia de tener que rebasarlo todo debido a la remecida de las estructuras de organización social del lenguaje y del pensamiento, lleva al operador de signos a necesariamente desconfiar de todo lo dado por seguro o permanente; de lo aparentemente garantizado por una legalidad de sentido o por una normalidad de comunicación que se ha vuelto enteramente sospechosa por su trato complicitario con las fuerzas de reglamentación del orden (Richard, 1987, pp. 2 - 3).

Es estos usos de televisores y del registro de los contenidos de la televisión, como electrodomésticos reguladores de un sistema, el vídeo *Cuerpo Común* (1981) [**Figuras 89, 90, 91, 92 y 93**] videoinstalación de mi autoría, exhibida en el II Festival Franco-chileno de Videoarte del 1982. A través de dos televisores, se reproduce la señal abierta de canales

junto a la intervención con carne, amarras y materias viscosas, se intenta producir una multiplicidad de estados, tiempos, lugares y sentidos de manera caótica. Esta “espiral audiovisual creciente, es la referencia del mundo en que vivimos, que transforma la televisión en la esencia de la realidad de los lugares comunes” (Farriol . 1994 p. 49)

Es así como la objetualidad del aparato (televisor), soporte receptor de la transmisión de la televisión, ha conformado parte fundamental de la cotidianidad. Esta práctica reflexiva y creativa desde el arte establece una tensión con uno de los objetos (TV) más polémicos del siglo XX y XXI. Es así como la presencia del objeto TV ocupa un lugar central, que siguiendo el tratamiento de Vostell “la violencia que [se] ejerce a la imagen televisiva también es aplicada a la televisión como objeto, es decir, a su aparato” (Aldunate, 2011, p. 18) El problema se transforma en una autorreflexión sobre el mismo signo-objeto y la presencia del espectador que, al igual que el aparato, en otros momentos pasa a ser un telespectador.

Mi práctica de video se origina a través del descubrimiento de los "de/collages" de Wolf Vostell, en una instalación de monitores y proyecciones de registro de escenas correspondientes a la documenta N°6. Este environment: *El huevo*, expuesto en Santiago en Galería Época (1977); encuentro aquí una crítica a las informaciones dadas por la televisión, insertada a partir de un contexto mass media, como un vehículo de la ideología dominante (Farriol, 1994, p.13).

En esta video instalación se hace una crítica sarcástica sobre la televisión y los sentidos que se generan entre el cruce de mensajes provenientes de telenovelas, con series norteamericanas y publicidad. Esta instalación, de dos televisores, a su vez es el registro de otros televisores. Una meta representación del cuerpo del televisor, que por extensión es metáfora de la televisión, como un "cuerpo común" instalado en nuestra cotidianeidad. Desde es cuerpo se (re)producen y se confunden los cuerpos de la historia, los discursos y migraciones. Al respecto Mellado en "La representación de la corporalidad", señala:

Farriol desmaterializa la representación de la corporalidad, afectando su trabajo en soporte videográfico. Afectar, en el sentido de destinar una fuerza para remover las escorias de la memoria familiar. Hijo de migrantes, los efectos de viaje se discuten y discurren en la mesa familiar. La historia de los desencuentros migratorios son la suma de los relatos parentales, deshilvanados en una escena de comensalidad en que se combinan el hambre de rememoraciones con el exceso del olvido. La comensalidad será la escena adecuada para resolver las omisiones de los cuerpos que faltan. [...] Farriol lo consensa mediante el uso de un referente ya conocido por la historia documentaria y documentada de las guerras. [...] Este es otro efecto Winnipeg" (Mellado, 1996, pp. 15 – 16).

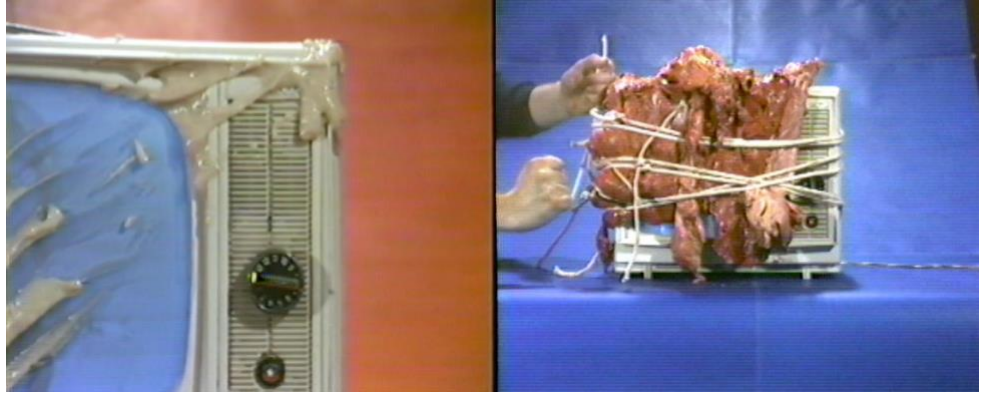


Figura 89
Cuerpo Común (1982), Roberto Farriol, ¾'14 minutos. Video instalación: 2 monitores (ver anexo 1.14).

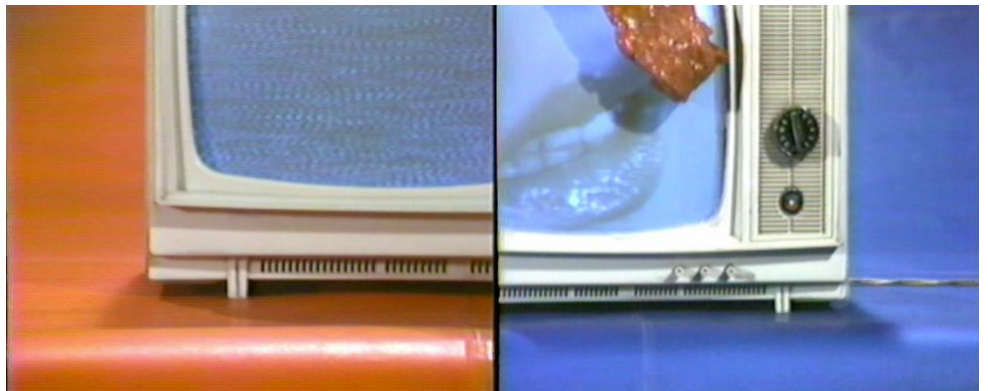


Figura 90
Cuerpo Común (1982), Roberto Farriol, ¾'14 minutos. Video instalación: 2 monitores (ver anexo 1.14).

Esta noción de interferencia, que desarrollo en el video a través de una acción intercampos entre las pantallas de los televisores, mediante la simultaneidad entre las imágenes, busca activar la mirada del espectador, recorriendo alternadamente los monitores.



Figura 91

Cuerpo Común (1982), Roberto Farriol, $\frac{3}{4}$ '14 minutos. Video instalación: 2 monitores, 1 proyector de diapositivas (22 diapositivas), 6 paneles de fotografías (ver anexo 1.15).



Figura 92

Cuerpos en Común (1982), Roberto Farriol, $\frac{3}{4}$ '14 minutos (ver anexo 1.15).



Figura 93
Cuerpo Común (1982), Roberto Farriol, 6 paneles de fotografías.

Por otra parte, desde el sentido objetual del televisor y su analogía con el cuerpo del sujeto que observa la pantalla en su cotidianeidad, y también, por extensión, un sistema de comunicación regulador nuestras vidas, la vídeo instalación que realiza Carlos Altamirano *Pintor como un estúpido* (1985). **[Figura 94]** alude al [su] cuerpo observado y observador para hace referencia a la mirada del pintor [del autor] vaciado de sentido en si mismo y transformado en una corporalidad [social] ausente.



Figura 94

Pintor como un estúpido (1985), Carlos Altamirano, Vídeo instalación. Galería Bucci, Santiago.

El aparato de televisión cuelga desde el techo como un cuerpo en tránsito de algo. El artista exhibe en la pantalla una relación al uso del aparato y su mirada, en es tanto espectador y espectáculo. Richard (1986) hace un análisis de esta en *Contra el pensamiento-teorema: Una defensa del videoarte en Chile*.

La cámara se erotiza en el cuerpo a cuerpo del sujeto que se autorretrata; nuevamente, una intervención corporal media el dispositivo de filmación y pulsionaliza el registro de la imagen.

Otros environment realizados en galerías de arte, asumen la concreción del aparato-

TV como objeto-signo cotidiano del consumo doméstico de la información; en las mismas obras de Altamirano (Bucci-1985), una serie de contraposturas del televisor instalado en las salas (televisor suspendido, inclinado; siempre en disposición de peligro), inestabiliza la mirada operando, por lo tanto, un des acondicionamiento perceptivo de la actitud de reposo que se tiene diariamente frente a la imagen y una crítica -metaforizada- a sus hábitos domésticos de recepción pasiva y cotidiana. (Richard, 1986, p. 14).

Este último aspecto, sobre el objeto y el espacio, pareciera ser un retorno al principio de las primeras prácticas de videoarte en Chile de finales de los setenta e inicios de los ochenta. Y es significativa esta coincidencia de revivir las primeras experiencias en torno al vídeo recurriendo una vez más a la objetualizada corporalidad de un electrodoméstico. La presencia del aparato de televisión, o pantalla actual, sigue estando presente, regresando a una de las principales preocupaciones sobre el aparato de TV connotado de las formas de persuasión instaladas en los imaginarios de nuestra sociedad. Ante la pregunta al artista Altamirano sobre este trabajo y su relación con el espectador desde el espacio, el tiempo y la materialidad del TV, sostiene que, a pesar de ser un objeto físico suspendido desde un espacio, no es el espacio o la arquitectura de este el punto de su interés.

No... nunca me interesó el espacio físico en que está instalada la obra, no me intereso en cuanto a arquitectura o escultura, la modificación del espacio no

tiene sentido para mí. El espacio es importante en el sentido de que es la hoja en la cual trabajai por lo tanto determina las proporciones, las distancias de las cosas que estay montando. No es lo mismo montarlo aquí que montarlo allá, que sé yo, pero esas obras que son mínimal o land art, como una línea que arma arquitectónicamente el entorno en que está, para mí, no tiene mucho sentido. Es un tema que no me ha interesado. (Altamirano, entrevista personal, 2004) (ver anexo 3).

Esta área compleja de la vídeo instalación se cruza con la imagen de la pantalla, el aparato, la espacialidad y nuestra cotidianeidad. Por ello el aparato de la TV sigue siendo una influencia presente sin precedentes de simultáneas propagaciones y repeticiones. En cierto sentido, la obra de Altamirano intenta dejar en suspensión el cuerpo físico del televisor, para formular preguntas en torno a esas fuerzas generadoras de las inercias colectivas.

¿Qué se encuentra más allá de los bordes del aparato de televisión? ¿No representa acaso el marco del monitor un umbral infranqueable? Más allá del límite, el vértigo; el marco-dintel-embocadura es un soporte, una estructura desde la cual la imaginación entra en ejercicio. En este caso, el vídeo ocupa el interior del espacio del aparato de televisión, como un cuerpo orgánico que se ofrece en espectáculo (Farriol, 1994, p. 9).

Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha podido reconstruir vínculos y establecer relaciones que rodearon un periodo del videoarte en Chile, en torno a sus orígenes (1979-1985), desde su desarrollo en torno con los primeros Encuentros de Videoarte (1979-1980), y la creación posteriormente de los Festivales Franco-chileno Videoarte a partir del 1981.

La indagatoria se enfocó en búsqueda de las numerosas fuentes, temas, figuras, acciones y agentes que, de una u otra manera, contribuyeron y formaron parte de los múltiples orígenes y desarrollos del videoarte durante ese periodo, los que, a continuación, planteo en los siguientes puntos.

1

Esta investigación partió desde una premisa respecto al periodo de esta investigación: entre los años 1979 y 1985, la producción de video con trabajos desde problemáticas del videoarte se caracterizó por una mayoritaria participación de artistas en los dos primeros Encuentros de Videoarte (1979-1980) y en los primeros Festivales Franco-chileno de Videoarte.

La disminución progresiva de artistas a partir de los años 1984 y 1985, si bien parecía un “efecto natural”, consecuencia del aumento progresivo de realizadores provenientes de un amplio espectro audiovisual, no quedaba

suficientemente claro las posibles causas de la disminución de artistas en los siguientes festivales.

En el proceso de recopilación y análisis de información al respecto surgieron hallazgos relevantes, que fueron expuestos en el capítulo II en torno a las discusiones sobre las clasificaciones y búsquedas de la especificidad del vídeo, arrojando pistas respecto de una serie de hechos que, en forma coincidente y sistemática, contribuyeron en la antes mencionada disminución:

1.- La aparición las escuelas audiovisuales, como Arcos y Arcis, destinadas a formar profesionales para el mercado de la publicidad y la televisión.

2.- La investigación sobre la práctica del vídeo realizada por Ulloa, traducida en una serie de clasificaciones de usos de este medio.

3.- La instalación de una extensa discusión en torno a una serie de interrogantes basadas en la búsqueda de “una especificidad” del vídeo.

4.- La creación de la Corporación Chilena de Vídeo, destinada a incentivar la industria del cine, el documental y el ámbito experimental desde la tecnología del vídeo.

5.- La declaración de Michelle Goldstein (1987), como Agregada Cultural de la Embajada de Francia y responsable del Festival Franco-chileno de Videoarte, anunciando en forma oficial una nueva forma de participación en los festivales, estructurados desde las diferentes categorías aparte del videoarte.

6.- La indefinición de la práctica del videoarte, declarada por Goldstein (1987), como un campo estético mal definido,

acompañada del anuncio de un incentivo a la producción audiovisual a través de la creación de “una Bolsa de productores” franceses.

Todos estos hechos, declaraciones, acciones e intereses corporativos, como se ha podido comprobar, se sumaron, o se canalizaron, en pro de la instauración de un modelo de festival que permitiera incentivar las necesidades de una incipiente industria audiovisual del cine, el documental o la televisión, más allá de la práctica específica del videoarte, destinada a un reducido circuito de arte contemporáneo, en las escasas galerías o espacios culturales de ese entonces.

A través de la instalación sistemática de una duda, o permanente cuestionamiento, sobre los límites y las especificidades del vídeo, se fueron cimentando las bases de una nueva estructura del festival, que validó el cine ficción, el documental y todo tipo de usos del vídeo, al interior de un espacio destinado originalmente a la exploración y divulgación de videoarte. En consecuencia, el Festival Franco-chileno de Videoarte, como único espacio de difusión del vídeo (arte), se transformó en una plataforma de difusión de los profesionales egresados de las recientes instituciones de enseñanza en la formación audiovisual.

2

Sabemos que Juan Downey mantuvo una relación estrecha con Chile y aportó con su presencia, apoyando instancias como el Festival Franco-chileno de Videoarte. No obstante, si lo vemos desde el impacto que Downey tuvo en la práctica misma del vídeo, suele entenderse que no habría una influencia directa ya que su producción artística y su enseñanza la realizó en Nueva York. Ante lo cual, esta investigación ha constatado que, por el contrario, Downey sí

tuvo una relación directa e influencia con la práctica del vídeo en Chile. Al respecto, un ejemplo destacado es el proyecto *Satelitenis* de Downey, desde Nueva York, y Dittborn/Flores en Santiago de Chile, es una pieza clave que permite establecer la existencia de un efecto Downey sobre el videoarte y en artistas chilenos.

De lo anterior se desprenden dos conclusiones. La primera es confirmar el impacto que Juan Downey generó en la práctica directa del video en Chile. El primer envío de Downey, del proyecto *Satelitenis*, es una de las obras ejemplares de este artista, que de manera simple y eficaz dialoga con los resultados de sus oponentes en este juego de intercambios (Flores/Dittborn). Downey ofrece auténticas interrogantes sobre el vídeo, como tecnología, y con exploraciones de corte didáctico destinadas a intercambiar visiones y establecer puentes audiovisuales entre los contextos culturales, económicos y sociales diferentes de EE.UU. y Chile. En tal sentido, los envíos de Juan Downey producen el efecto de “bisagra” hacia un vídeo exploratorio para Chile (Flores/Dittborn) aún entendida y utilizada dentro de recursos provenientes de la narrativa del cine o el registro documental.

Tanto estructural como narrativamente el proceso de exploración audiovisual de Juan Downey representó una forma didáctica de explicar y expresar, desde una práctica tecnológica simple, las principales características del medio electrónico respecto al tiempo en la edición, la importancia del ritmo y el espacio bidimensional del soporte electrónico, de las propiedades de registro y visionamiento simultáneo (circuitos cerrados de TV), la superposición de planos a través del uso simultáneo de pantallas de televisión, intercalando encuadres y sobre encuadres, en puestas escena que

inducen una puesta abismo. Finalmente, Downey, en su último envío, realiza una propuesta que, a la manera de un ensayo audiovisual, aborda una temática desde su cotidianeidad, a través de un ejemplo simple obtenido en el contexto de un corte de pelo de Juan Downey en una barbería de barrio. Mientras es atendido por el barbero, se dan una serie de diálogos que Downey cruza con otros contextos, aplicando analogías a través de alusiones y metáforas visuales, las palabras del barbero y la historia, donde lo cotidiano hace historia. No es la historia de lo cotidiano.

Los envíos de Flores/Dittborn, luego de recibir el envío de Downey, la respuesta que Flores y Dittborn realizan es radicalmente modificada respecto a la primera versión de estos. Flores/Dittborn hacen uso de una serie de recursos en las secuencias bajo un criterio de asociación libre y dinámica, aplicando una sintaxis visual que permitió establecer nuevos sentidos entre las secuencias. Esta forma de montaje rompe con la modalidad hasta ese momento utilizada por Dittborn. En sus vídeos anteriores como por ejemplo *Lo que vimos en la cumbre del Corona* (1981), a través de un plano continuo la actriz de radio, teatro y televisión Maruja Cifuentes dramatiza con su voz lo publicado en torno al accidente de un avión en la cordillera, en la revista VEA, del 2 de enero del año 1965, bajo el título *Lo que vimos en la cumbre del Corona*. El plano secuencia registra sin alteración la acción destinada, a ser escuchada. Esta puesta en escena posee una similitud formal y sarcástica con la escena de la pianista y el baterista, en el documental *Fata Morgana* de Herzog. En ambos casos, el tiempo (en el escenario) transcurre paradójicamente sin

acción, o con mínimos movimientos, en *Fata Morgana* la pianista y el baterista, ejecutan inmóviles una pieza musical dentro de un sistema de representación (teatral), recurso ya expresado por Herzog en *También los enanos empezaron pequeños* (1971). En ambos casos se trastoca la función representacional, en el caso de Dittborn a través del texto periodístico representado y dramatizado verbalmente a través los recursos del drama (teatral), sin olvidar el efecto nostálgico de la radio novela en esta puesta en escena.

Una segunda conclusión desprendida desde el primer envío de Juan Downey *Satelitenis* (1982-1984) corresponde a que, en este proyecto, se puede identificar una suerte de “eslabón perdido” de los vídeos que posteriormente realiza Dittborn. Por la calidad del uso del medio en el envío de Juan Downey, resulta razonable y comprensible suponer que el trabajo de Juan Downey tuvo un impacto concreto en los vídeos realizados posteriormente por Eugenio Dittborn.

Desde sus primeros vídeos *Pietá I* (1981), *Pietá II y III* (1982) y *Lo que vimos en la cumbre Corona* (1981), Dittborn utiliza el vídeo usando planos continuos como lo señalado anteriormente. No obstante, el efecto Downey en su envío de *Satelitenis*, le permite a Dittborn dar un paso significativo al realizar uno de sus vídeos más complejos: *Historia de la Física* (1982). En este vídeo, Dittborn incorpora una estructura temporal de planos contrapuestos, cuyo criterio de montaje audiovisual lo aleja del relato lineal y registro continuo que hasta ese momento utilizaba. A esto hay que agregar el orden, frecuencia y ritmo, que, si bien no se basa en las propiedades de la imagen o el sonido, para la composición en el tiempo como sucede en Juan Downey, si aplica en este caso Dittborn un criterio en la duración de cada

imagen, estructurada a partir de la progresión numérica de Fibonacci.

Las imágenes y los elementos simbólicos permean los tiempos a través obras audiovisuales. Así mismo, la cultura visual que estuvo presente en esos años, en ciclos de películas exhibidas en años fueron pocos, pero gravitantes ante la escasez de oportunidades de ver buen cine. Como es el caso de *Fata Morgana* (1971) de Werner Herzog, documental de corte experimental, se inicia con el registro desde un mismo ángulo de numerosos aterrizajes de distintos aviones que arribando a la misma pista. Esto puede entenderse como metáfora de todo aquello que se inicia, pero también se trata del efecto hipnótico y reiterativo de la visión en la experiencia misma del espejismo. En *Fata Morgana* esta primera secuencia de reiterativas imágenes está acompañada del título *La creación*.

Esta alusión de la creación, como extensión del sueño de volar, es una metáfora que adquiere su propia contemporaneidad en el envío que realizan Flores/Dittborn en *Satelitenis*, (1982-84). En este envío, mientras la voz en *off* de Flores presenta en inglés el proyecto e inmediatamente en castellano, docenas de veces se reitera la imagen de un despegue de un mismo avión sin variación, siguiendo el mismo procedimiento inicial de *Fata Morgana*. Este mismo documental de Herzog, en una de las escenas, ha sido comparado anteriormente con otro vídeo de Dittborn, a través del uso del manejo escénico en la dramatización de *Lo que vimos en la cumbre del Corona* (1981).

Desde esta misma perspectiva, desde la cual la cultura visual se va construyendo desde el simple acto de mirar,

(re)conocer y adoptar o interpretar, lo señalado por Carlos Altamirano en la entrevista personal (2004) transparenta esta práctica que muchas veces está cubierta de un misterio de complejidades elaboradas por terceros, proyectando la idea de un sujeto irreal. Altamirano es un ejemplo y un hallazgo inédito, en relación a todo lo escrito de este autor. Los efectos producidos por la observación de una obra, o habría que precisar diciendo la observación de una fotografía impresa en una revista, desde el plano de la experiencia, sin duda conllevan a una legítima apropiación de ésta. Del mismo modo, lo señalado por Altamirano nos permite entrar en el mundo personal del artista, revelando lo que para él forma parte de su aprendizaje, que de manera empírica compartió con Carlos Leppe y bajo las lecturas de Nelly Richard.

Al mismo tiempo el artista se desprende de esa aura para indicarnos que como artistas somos recopiladores de vestigios de otros, asunto que subraya el sentido múltiple y escurridizo de todo proceso artístico, como tantas veces lo señaló el propio Juan Downey. Por medio de la entrevista Carlos Altamirano explica lo simple del acto de recolectar, valorando la imagen sobre el discurso, al mismo tiempo de la dimensión compleja e inexplicable del acto de ver y el de producir algo con esos objetos, ideas o imágenes.

Tu no tenís por qué saber que yo me encontré ese alambre en alguna parte, y de repente no funciona. O sea, lo que yo creo es que, cuando funciona, se produce ahí una carga que es perceptible como tal. No necesariamente descifrable pero sí perceptible carga y ya po, con eso me basta porque eso... lo que hace eso es fijar y eso

es lo que me gusta hacer (Altamirano, entrevista personal, 2004) (ver anexo 3).

3

Desde otra perspectiva, estableciendo relaciones de una manera más conceptual y literaria a la vez, sin dejar de ser inconsciente, se adoptan posturas, gestos o formas de ver e interpretar que tienen su origen en definiciones, conceptos o ideas desprendidas en otras obras. Es así como en Coloquio de Video-arte / Archivo abierto, realizado el año 2006 en el Centro de Documentación de las Artes Visuales de Cineteca Nacional, del Centro Cultural Palacio La Moneda, el curador Justo Pastor Mellado, a propósito del vídeo de Eugenio Dittborn *Lo que vimos en la cumbre del Corona* (1981), afirma establecer una clara influencia en esa obra con el manifiesto de Wolf Vostell, exposición que el artista alemán realizara en la *Galería Época* Santiago de Chile el año 1977, Mellado señala:

Si hubiese una influencia directa, directa de Vostell en Chile sería *Lo que vimos en la cumbre del Corona* (1981), que el Dittborn del 80 en ese vídeo, justamente a partir de la noción de de-collage, del de-collage vosteriano del objeto, del discurso de ese vídeo de Eugenio [Dittborn] es el accidente aéreo del DC3 en los Andes. (Coloquio de Videoarte / Archivo abierto, 2006, en 1:54:55) (ver anexo 1.12)

Efectivamente, comparto la relación conceptual y textual del manifiesto de Vostell en torno al de-collage y la metáfora del

despegue del avión y su caída, pero si bien se puede establecer esa relación conceptual entre ambos acontecimientos (del accidente), por otra parte, desde el plano de la imagen, la puesta en escena de *Lo que vimos en la cumbre del Corona* (1981) y la relación que se desprende del texto histórico dramatizado por la voz de la actriz, este plano está cercano a la mirada de Herzog y no de Vostell. La estética de Vostell es física, apunta al efecto del shock utilizando elementos, acciones, sonidos e imágenes y de experiencias sinestésicas, en cambio la estética de Herzog es más reflexiva haciendo uso de las paradojas y las metáforas.

No obstante, una vez más, considerando de lectura que hace Mellado sobre el efecto de *vostelle* en Dittborn, en tanto lo relaciona a la exposición de Vostell en Chile *El huevo* (1977), ciertamente Vostell marcó una influencia directa, explícita e implícita, en la mayor parte de los artistas que se iniciaron en ese entonces en la práctica del vídeo desde el plano del arte. Las ideas, traducidas en imágenes, sobre el *de-collage*, las cuales Vostell describe en el catálogo usando la analogía de la imagen del avión que despegó y en el desastre aéreo, son un vestigio de estas imágenes y declaraciones que luego serían utilizadas por otros artistas.

La obra de Vostell influyó de manera directa en el campo local con el uso de los aparatos de televisores, desde lo funcional en el espacio hasta la intervención de estos, como en el caso de *Cuerpo Común* (1982), sustituyendo la materialidad del cemento, como recurso de intervención el aparato, por la carne, la materia viscosa y las amarras de esta en el televisor. O también se puede interpretar en *Pintor*

como un estúpido (1985) de Carlos Altamirano, como la forma de metaforizar el objeto del televisor como una extensión del cuerpo suspendido o torturado. Su obra ocupa estrategias similares a las utilizadas por Vostell en el uso del aparato como un cuerpo signifiante, atado y suspendido de su función instrumental de todo un sistema instalado en la propagación de la información, pasando de ser el cuerpo del televisor, como una sinécdoque de la televisión, pero también parte constitutiva de una proyección del cuerpo del propio sujeto telespectador.

Siguiendo esta línea de influencias, en la investigación podemos confirmar y constatar el permanente aporte que realizó Ronald Kay en la divulgación de artistas, intelectuales, como también su capacidad de entrar en un nivel de análisis crítico, contestatario y puesta en valor del arte contemporáneo desde una serie de problemáticas identificadas en el contexto local y latinoamericano. Sin lugar a dudas su labor, probablemente una de las más destacadas en el ámbito específico del videoarte en Chile, es por su visión como intelectual y como gestor en la divulgación de la obra de Wolf Vostell en la exposición realizada en 1977 y los seminarios que desarrolló en torno a esta artista. Tal vez esto sea lo más presente en la mayoría de los artistas que en los inicios de la década de los años ochenta utilizan el vídeo, desde el arte, basados en interpretaciones y motivaciones despertadas en la obra de Wolff Vostell. Así lo confirman, en el ámbito del videoarte en Chile, las declaraciones de artistas y en los textos referidos a su aporte en el arte contemporáneo en este país.

Kay impulsó proyectos desde el año 1974 en *Tentativa Artaud*, realizada en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, utilizando la instalación de televisores y equipos en la performance, la publicación en el año 1975 de *Manuscritos*, la divulgación y traducción de Benjamin, la gestión de la exposición de Vostell, y una docena de publicaciones sobre las líneas de Nazca, Lorenzo Berg y Vostell, hasta *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, se constata la relevancia de una de las figuras que mayormente aportó e incidió, de manera directa e indirecta, en la práctica del videoarte en Chile.

4

Ampliando el espectro, ya anticipado en un informe emitido en el transcurso de esta tesis, se concluyen otras vertientes y referentes el origen del videoarte, que en algunos artistas habría sido resultado de una tradición heredada de importantes autores de la historia del cine documental chileno y latinoamericano en general de la década de los sesenta y setenta. Esta investigación permitió vincular y relacionar la práctica del origen del videoarte en Chile con una tradición de corte documentalista, testimonial político-social de sectores marginados de la sociedad. De este modo se pudieron establecer líneas equivalentes en el tratamiento del registro en el vídeo, centradas en temáticas sociales de discriminación racial, sexual, económica en los sectores marginados de los privilegios y muchas veces, marginados de sus derechos, para lo cual las consecuencias de la pobreza se transforman en el motivo del directo registro testimonial, intentando reflejar la realidad de manera lo más objetiva posible. Ya sabemos que, desde el uso de una cámara, la edición y el tratamiento audiovisual, la objetividad

habrá que considerarla como un intento de aproximación a una interpretación de la realidad, más que la realidad en si misma.

Cabe destacar, que el documental en América Latina, fundamentalmente en la década de los sesenta, permite analizar, desde otra perspectiva, obras como la de Gloria Camiruaga. La que en su forma de registro directo aborda temáticas de manera crítica sobre el contexto político y social. En este caso, como en el de otras artistas mujeres mencionadas en la investigación, se destacan por su investigación, exploración y rupturas en el lenguaje en torno a “lo femenino”.

Y desde el contexto de las problemáticas del género, y su vinculación a los vacíos y omisiones, surge en medio de esta indagación el caso de la artista Marcela Serrano, presente en los primeros encuentros de videoarte, y su casi omisión en la historia, o como parte de una sistemática borradura de la historia (del arte). Se confirma que vivimos en una “naturalizada” historia de negaciones y olvidos. La artista Marcela Serrano, una de las primeras artistas en la práctica del videoarte, participa en el segundo encuentro de artistas nacionales, con su serie de vídeos *Autocrítica I y II* (1980), haciendo uso de su cuerpo en una serie acciones de borradura y afirmación sobre su condición de mujer, pintando su cuerpo de blanco, “borrándose”, aludiendo a la negación una identidad, pero también “objetualizándose”, escultóricamente, desde la visión física de la mujer objeto. Ella es una de las artistas invisibilizadas. A pesar de toda su labor, no fue reconocida por sus contemporáneos. Marcó una pauta e innovó, desde su visión, sobre su condición de mujer en paralelo con mujeres de culturas originarias del extremo sur de Chile. Fue omitida discretamente en la primera y segunda publicación destinada a tratar sobre la

historia del videoarte. Al poco tiempo, abandonó la práctica del arte para convertirse en una conocida escritora. En una entrevista reciente, ante la posibilidad de iniciar indagaciones sobre estos antecedentes (omisiones) en torno a la historia del arte, manifestó que esta iniciativa sería como abrir de una caja de Pandora.

Del mismo modo, desde esa cadena de transmisión de conocimientos y experiencias, mediante el análisis de la obra del artista Gonzalo Mezza, se puede determinar el aporte del artista catalán Antoni Muntadas en Gonzalo Mezza, en las intervenciones del espacio e instalaciones que Mezza realiza a su llegada a Chile a finales de los años setenta.

El hecho es que Mezza colaboró en obras de Antoni Muntadas, realizando el trabajo de registro y de edición final de las acciones del artista catalán, por lo tanto el contacto con este artista sin duda le permitió conocer las vanguardias en España en ese periodo, esto se tradujo en instalaciones que Mezza produciría luego en Chile, destacándose por sobre los artistas de ese entonces, como es el ejemplo de *Cruz del Sur* (1980), aplicando relaciones objetuales, tecnológicas y coordinadas espaciales y territoriales de contención y organización de superficies, cuyo antecedente lo encontramos en obras que desarrolla junto a Muntadas en el año 1974 en Cadaqués, cuando, junto a Dario Grossy, colabora en la intervención y experiencia de registro del proceso de *Vacuflex 3*.

En Chile la obra de Mezza ha estado presente de manera explícita pero no con la importancia que debería, considerando los hechos recopilados en la historia y el aporte que entregó a través de su conocimiento técnico,

como también su forma indagatoria artístico - tecnológica que siempre estuvo presente en sus propuestas. Cruz de sur, es tal vez la instalación más emblemática de este artista, ahí se refleja su interés por los medios, donde los temas pasan a ser un pretexto para problematizar la materialidad del arte. Es a través de las tecnologías desde donde Mezza logra imprimir el sentido temporal y virtual en sus obras. En esta perspectiva resulta congruente lo señalado por el autor en la entrevista personal (2004) cuando indica su interés por los sistemas y metodología de investigaciones y creaciones desde las propiedades de los nuevos medios digitales.

5

Finalmente, a modo de iniciar futuras nuevas líneas de investigación desprendidas de estos hallazgos, surgen una serie de antecedentes sobre un encuentro indirecto, o comunicación implícita, que habrían tenido los artistas Juan Downey y Matilde Pérez en la ciudad de París con los más importantes cinéticos de ese momento en Francia. Julio Le Parc, Víctor Vasarely y luego Jesús Soto, Cruz Diez y Francois Molleret, compartieron en el año 1961 con Matilde Pérez y dos años más tarde con Juan Downey.

Pérez y Downey están interesados en el arte cinético, algo poco usual en el Chile de los sesenta. Ambos artistas frecuentan y coinciden dentro de un breve tramo de la historia en áreas tan específicas como el arte cinético con los mismos artistas. Este cruce lo señalo a modo establecer una futura tarea de investigación que pretendo desarrollar. Ciertamente esto se expande más allá de los objetivos sobre el videoarte presentados en esta tesis, pero no puedo sino suponer que, si hubo un cruce, directo o indirecto entre Juan Downey y Matilde Pérez, esto implicaría que algo de Juan Downey probablemente esté en la obra de Matilde Pérez,

como también, algo de Matilde Pérez habite en alguna obra de los vídeos de Juan Downey. Así se cierra una etapa y se inicia otra desde la misma motivación inicial, en torno a las reciprocidades, transferencias e intercambios en el arte.

Referencias

Aumont, J. (1992). *La Imagen*. Ediciones Paidós. Barcelona.

Aylwin, J. (1988). El Derecho a la Cultura en Chile bajo el Régimen Militar. En: Comisión chilena de derechos humanos. *Derechos humanos en Chile. Diagnóstico y Propuestas. Encuentro Internacional del arte, la ciencia y la cultura por la democracia en Chile* (pp. 21 – 35).

Benjamin, W. (2009). *Estética y Política*. Las Cuarenta. Buenos Aires.

Berger, J. (1975). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Bonet E., (1980) Alter-video. En: *En torno al vídeo*, Editorial Gustavo Gili. Barcelona (pp. 101 – 183).

Brunner, J. J., (1988) *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Editorial FLACSO. Santiago de Chile.

Brunner, J. J. (1981). *La cultura autoritaria en Chile*. Editorial FLACSO. Santiago de Chile.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.

Cirici, A., (2002) Cadaqués, Canal local. En: *Muntadas. Con/textos*. Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), Buenos Aires (pp. 287 – 292).

Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

Dols J., (1980) Historia del audiovisual magnético televisivo: Televisión, TV, vídeo. En: *En torno al vídeo*, Editorial Gustavo Gili. Barcelona (pp. 30 – 100).

Donoso, K. (2013). El apagón cultural en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. En: *Outros Tempos* 10 (16) (pp. 104-129).

Farriol, R. y Baeza, O. (1997). *Vídeo - Pintura de la figura humana*. Autoedición, Santiago de Chile.

Farriol, R. (1994). *El Ciclo en el Vídeo, como movimiento inmóvil*. [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Paris I, Panteón – Sorbonne.

Ferrer, R. (1996). *Retratos de Carlos Altamirano*. Editorial Ocho libros. Santiago de Chile.

Foucault, M., (1996) *Vigilar y castigar. Nacimiento de una prisión*. Siglo Veintiuno editores. México.

Galaz, G. – Ivelic, M. (1988). *Chile Arte Actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Galaz, G. – Ivelic, M. (1981). *La pintura en Chile. Desde la Colonia hasta 1981*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Grupo Mu. (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Ediciones Cátedra. Madrid.

- Hernández, I. (2002). *Mundos virtuales y habitados. Espacios electrónicos interactivos*. Centro Editorial Javeriano, CEJA. Bogotá.
- Jauretche, A. (2020). *Política nacional y Revisionismo histórico*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires.
- Kay, R. (1980). *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada americana*. Editores Asociados. Santiago de Chile.
- Liñero, G. (2010). *Apuntes para una historia del vídeo en Chile*. Ocho Libros. Santiago de Chile.
- Mellado, J.P., (2006) "La escena de los 90". Mosquera, G. (Ed.). En: *Copiar El Edén*. Editorial Puro Chile. Santiago de Chile (pp. 120 – 141).
- Mosquera, G., (2006) "Introducción". En: *Copiar El Edén*. Editorial Puro Chile. Santiago de Chile (pp. 15 – 33).
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Sans Soleil Ediciones. Barcelona.

Olhagaray, N. (2014). *Sobre vídeo & artes mediales*. Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile.

Olhagaray, N. (2008). Breve reseña de la historia del videoarte en Chile. Laura Baigorri (Ed.) En: *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*. Brumaria A.C., Madrid (pp. 105 - 113).

Olhagaray, N. (2002). *Del videoarte al net-art*. Editorial Lom. Santiago de Chile.

Richard, N., (2006) “La escena avanzada y su contexto histórico-social”. Mosquera, G. (Ed.). En: *Copiar El Edén*. Editorial Puro Chile. Santiago de Chile (pp. 103 – 119).

Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile.

Richard, N. (1987). *Arte en Chile desde 1973. Escena Avanzada y Sociedad*. En: *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Programa FLACSO- N°46, Santiago de Chile (pp. 1 – 13).

- Salabert, P. (1985). *(D)efecto de la pintura*. Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona.
- Salazar, G. (2006). *Ser niño "huacho" en la historia de Chile (siglo XIX)*. Editorial LOM. Santiago de Chile.
- Sennet, R., (2011). *El declive del hombre público*. Ediciones Anagrama. Barcelona.
- Ulloa, Y. (1985). *Vídeo Independiente en Chile*. CENECA, CENCOSEP. Santiago de Chile.
- Valdés, A., (2006), A los pies de la letra: Arte y escritura en Chile. En: *Copiar El Edén*. Editorial Puro Chile. Santiago de Chile (pp. 35 – 49).
- Vattimo, G. (2006). *El pensamiento débil*. Cátedra Ediciones. Madrid.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Vidal, S. (2012). *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*.

Ediciones Metales Pesados. Santiago de Chile.

Catálogos

Aldunate, C. (1995) Viaje Hacia la Totalidad. En: *Juan Downey. Instalaciones, Dibujos y Vídeos*. Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes (pp. 18–23).

Aldunate, R. (2011) TV Dé-coll/age. En: *Vostell, X Bienal de vídeo y artes mediales*, Santiago de Chile (pp. 18 – 19).

Aliaga, I. (1986). Cine y vídeo documental. De Joris Ivens a nuestros “chilenos” días. En: *VI Festival Franco-chileno de Videoarte*, Santiago de Chile (pp. 6 – 11).

Arqueros, G. (2017) Gloria Camiruaga. Tricolor (un espacio ganado). En: *Catálogo razonado. Colección MAC*. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo (pp. 138 – 140).

Bonet, E. (1989) Presentación. En: *Downey, J.: with energy beyond these walls (con energías más allá de los muros)*. Institut Valencià d'Art Modern IVAM. Valencia.

Derosier, C. (1986). Entrevista a Herve Nisic. En: *VI Festival Franco – Chileno de Videoarte*, Instituto chileno-francés de cultura, Santiago de Chile (pp. 42 – 43).

Dondeyne, M., (1990). Bis. En: *Catálogo X Festival Franco – chileno de Videoarte*, Instituto chileno-francés de cultura, Santiago de Chile (pp. 62 – 63).

Downey, J. (1987) El olor al aguarrás. En: *Video Porque TeVe*. Ediciones Visuala. Santiago de Chile (9–11).

Enguita, N., Guardiola, J. (Comisarios) (1998). *Downey, J.: with energy beyond these walls (con energías más allá de los muros)*. Institut Valencià d'Art Modern IVAM. Valencia.

Fargier, J. P., (1986) Aportes críticos. En: *VI Festival Franco – chileno de Videoarte*, Instituto chileno-francés de cultura, Santiago de Chile (pp. 22 – 30).

Flores, C., (1987), Videar el vídeo. En: *VII Festival Franco-chileno de Videoarte*, Santiago de Chile (pp. 27 – 28).

Goldstein, M. (1987). Siete años. En: *VII Festival Franco – chileno de Videoarte*, Santiago de Chile (p. 169).

Goldstein, M., (1986) Presentación. En: *VI Festival Franco – chileno de Videoarte*, Instituto chileno-francés de cultura, Santiago de Chile (p. 2).

Hanhardt, J., (1995), El Arte de Juan Downey en The Thinking Eye. En: *Juan Downey. Instalaciones, Dibujos y Vídeos*. Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes (pp. 8 – 17).

Hoy, A. (1989), Juan Downey: 20 years. En: *Juan Downey: Of Dream Into Study*, Editorial Lord Cochrane. Santiago de Chile (pp. s/p.).

Hoy, A. (1987) El ojo pensante. En: *Video Porque TeVe*. Ediciones Visuala. Santiago de Chile (pp. 17 – 20).

Huneeus, C. (1984). Satelitenis. En: *IV Festival Franco – chileno de Videoarte*, Santiago de Chile (p. 8).

Ivelic, M., (1995) Presentación. En: *Juan Downey. Instalaciones, Dibujos y Vídeos*. Catálogo

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile (p. 3).

Mege, P., (1987) Alquimista de imágenes. En: *Video Porque TeVe*. Ediciones Visuala. Santiago de Chile (pp. 75 – 76).

Mellado, J.P. (1996). La representación de la corporalidad. En: *La isla de Citerea, viajes, efectos y transferencias en el espacio plástico chileno*, Santiago de Chile (pp. 14 - 17).

Mellado, J. P., (1990) Diez años del Festival Franco Chileno. En: (Catálogo) *X Festival Franco – Chileno de Videoarte*, Instituto chileno-francés de cultura, Santiago de Chile (pp. 82 – 85).

Mellado, J. P. (1988). El vídeo-arte como terreno de anticipación para para la renovación plástica de la televisión chilena. En: *VIII Festival Franco – Chileno de Videoarte*, Santiago de Chile (pp. 37 – 38).

Michaels, E., (1987) Como vernos viendo a los Yanomami, viéndonos. En: *Video Porque TeVe*. Ediciones Visuala. Santiago de Chile (pp. 77 – 82).

Naranjo, R. (1986). Sociedad chilena del vídeo. En: *VI Festival Franco-chileno de Videoarte*, Santiago de Chile (p. 4).

Naranjo, R. – Briceño, V. (1986). Entrevista a Juan Downey. En: *VI Festival Franco-chileno de Videoarte*, Santiago de Chile (pp. 37 – 41).

Olhagaray, N. (1988). Video de poesía. La aventura pasoliniana y el videoarte. En: *VIII Festival Franco – Chileno de Videoarte*, Santiago de Chile (pp. 29 – 30).

Olhagaray, N., (1987), Videoarte/televisión-publicidad. Espacios en conflicto. En: *VII Festival Franco – Chileno de Videoarte*, Santiago de Chile (pp. 22 – 26).

Olhagaray, N. (1986) Vídeo y ficción. En: *VI Festival Franco – chileno de Videoarte*, Instituto chileno-francés de cultura, Santiago de Chile (pp. 18 – 21).

Oyarzun, P. (1989) Parpadeo y piedad. En: *Cirugía Plástica*. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (ed), Berlin (pp. 29 – 39).

Richard. N. (1986). Contra el pensamiento-teorema: Una defensa del videoarte en Chile.. En: *VI Festival Franco – Chileno de Videoarte*, Instituto chileno-francés de cultura, Santiago de Chile (pp. 12 – 17).

Richard. N. – Muñoz, J. (1986). Entrevista a Eugenio Dittborn. En: *VI Festival Franco – chileno de Videoarte*, Instituto chileno-francés de cultura, Santiago de Chile (pp. 34 – 36).

Vostell, W. (1977). El Huevo. *Media Environment, documentación Documenta 6*. Galería Época. Santiago de Chile.

Wooster, A. S. (1995), Juan Downey. En: *Juan Downey. Instalaciones, Dibujos y Vídeos*. Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes (pp. 24 – 44).

Catálogos Encuentros y Festivales Franco-chileno de Videoarte.

II Encuentro Franco-chileno de Videoarte [catalogo] –
1982. <https://cutt.ly/Nn0nPWA>

III Encuentro Franco-chileno de Videoarte [catalogo] –
1983. <https://cutt.ly/EnMWmv4>

IV Encuentro Franco-chileno de Videoarte [catalogo] –
1984. <https://cutt.ly/jnMWbOw>

V Festival Franco-chileno de Videoarte [catalogo] – 1985.
<https://cutt.ly/BnMWkSz>

VI Festival Franco-chileno de Videoarte [catalogo] –
1986. <https://cutt.ly/unMcAKs>

VII Festival Franco-chileno de Videoarte [catalogo] –
1987. <https://cutt.ly/inMWWr3>

VII Festival Franco-chileno de Videoarte [programa] –
1987. <https://cutt.ly/8nMWEYZ>

Revistas y Publicaciones periódicas

A.M.F. (1980). s/r. *Hoy* (Periódico). Santiago de Chile, p. 47.

Babarovic, N. (2003). El paisaje fuera de cuadro: Dittborn, Altamirano y Díaz. En: *Cuadernos de Arte Nº9*, PUC, pp. 97 – 108.

Baqué, P. (1996). Algunas preguntas, reflexiones y comentarios sobre una práctica universitaria de investigación en artes plásticas. En: *II Coloquio Internacional de Investigación en Artes Plásticas*, Cuadernos de la Escuela de Arte UC, pp. 47 – 67.

Galaz, G., Ivelic M., (1986). “El videoarte en Chile. (Un nuevo soporte artístico)”. En: *Aisthesis 19*. Departamento Estética, Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 5 – 21.

Kay, R. (1972). Rewriting. En: *Manuscritos*. Departamento de Estudios Humanísticos, Santiago de Chile, pp. 26 – 32.

Machado, A. (1994). El vídeo y su lenguaje. En: *Textos de Arlindo Machado, Vídeo Cuadernos VI*, Nueva Librería S.R.L., pp. 116 – 134.

Publicaciones electrónicas

Arqueros, Gonzalo (2017) “Gloria Camiruaga. Tricolor (un espacio ganado)”. En: *Catálogo razonado. Colección MAC*. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, pp. 138 - 140.
<https://cutt.ly/mnMW5IX>

CADA. Colectivo Acciones de Arte. *Artistas Visuales Chilenos*. <https://cutt.ly/rnMEcyc>

Camiruaga, Gloria. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Catálogo razonado de la Colección del MAC. <https://cutt.ly/inMEb83>

Lara, C. (10 de enero de 2012). *Nestor Olhagaray: La Bienal ha sido reflejo de tendencias internacionales* (entrevista). Artishock. Revista de Arte Contemporáneo (s/p.). <https://cutt.ly/mnMEfiF>

Leppe, C. (1980). *Las Cantatrices*. Galería Época.
<https://cutt.ly/vnMEhRS>

Llanos, B., (2010). Memoria y testimonio visual en Chile: El documental “La venda” de Gloria Camiruaga, En: *Chasqui*, Vol. 32, N° 2. <https://cutt.ly/rnMW6Kf>

M. Zárate, Patricio (2014) “Los cuerpos de la historia”. En: *Arte en Chile. 3 miradas*. Museo Nacional de Bellas Artes, catálogo en línea, pp. 41 – 49.
<https://cutt.ly/FnMEspa>

Mellado, J.P. (2011). *Carlos Leppe / El cuerpo de Leppe*. Espavisor - Galería Visor. Valencia, (s/p.).
<https://cutt.ly/JnMEgaj>

Memoria chilena. *Memoria chilena Videoarte en Chile (1981-2017)*. Biblioteca Nacional de Chile.
<https://cutt.ly/enMEzZi>

Mezza, Gonzalo. *Sitio Web - Vídeos*. <https://cutt.ly/TnMETiZ>

Mezza, Gonzalo. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (SURDOC). Ministerio de las Culturas, de las Artes y el Patrimonio.
<https://cutt.ly/7nMEvOD>

Para no morir de hambre en el arte, (1979). CADA, Hemisferic Institute, <https://cutt.ly/gnMElui>

Valderrama-Valdivia, Sebastián (2019) *Un cuerpo escenificado: Foto, vídeo y libro-performance de Marcela Serrano*, Galería D21.
<https://cutt.ly/snMEGD>

Valenzuela-Valdivia, S., (2019), *Marcela Serrano: Reconstruir desde el archivo*. Revista electrónica Artishock. Santiago de Chile. <https://cutt.ly/onMEoLz>

Anexos

Anexo 1

Audiovisuales

- 1.1 Allende, S. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Último discurso del presidente Salvador Allende en el 11 de septiembre del 1973* [Archivo de vídeo]. En: memoriachilena.cl Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de:

<https://cutt.ly/GnMEE8d>

- 1.2 Altamirano, C. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Altamirano/Artista chileno* [Archivo de vídeo-extracto, reunión de las dos pantallas]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565257289/a1463e67d0?share=copy>

- 1.3 Brintrup, S. – Meneses, M. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *La Comida* [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565255274/92a9899e2f?share=copy>

- 1.4 CADA [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Para no morir de hambre en el arte* [Archivo de vídeo-extracto]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565257835/fe90336559?share=copy>

- 1.5 Camiruaga, G. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Popsicles* [Archivo de vídeo-extracto]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565258348/8d5ff79777?share=copy>

- 1.6 Camiruaga, G. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Tricolor, o Espacio ganado* [Archivo de vídeo-extracto]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565264052/e601d99469?share=copy>

- 1.7 Dittborn, E. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Historia de la Física* [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565252918/1024e6688d?share=copy>

- 1.8 Dittborn, E. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Lo que vimos en la cumbre Corona* [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565254066/5ae3a991e2?share=copy>

- 1.9 Dittborn, E. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Cambio de aceite* [Archivo de vídeo-extracto]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565251778/7c15434869?share=copy>

- 1.10 Downey, J. - Dittborn, E. – Flores, C. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Satelitenis* [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565259099/1adc5a1612?share=copy>

- 1.11 Downey, J. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Chile, June 1971* [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565246606/93429ffe34?share=copy>

- 1.12 Farriol, R. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Hallazgos de la obra en vídeo de Gonzalo Mezza y su relación con Antoni Muntadas* [Archivo de vídeo]. En: Coloquio de Videoarte / Archivo abierto. Centro de Documentación de las Artes Visuales. Centro Cultural Palacio La Moneda (51:21 al 1:18:51). Recuperado de:

<https://cutt.ly/BnMT9HI>

- 1.13 Farriol, R. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Para Rembrandt de Superman* [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/697955236/8b37a76678?share=copy>

- 1.14 Farriol, R. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Cuerpo Común* [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/782004771/0393116924?share=copy>

- 1.15 Farriol, R. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Cuerpos en Común* [Archivo de vídeo-extracto]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/389788767/b8ec422f08?share=copy>

- 1.16 Herzog, W. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Fata Morgana* [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565267045/0a4ad8d729?share=copy>

- 1.17 Mezza, G. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Cruz del sur* [Archivo de vídeo-extracto]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565248836/8696d6e9bd?share=copy>

- 1.18 Mezza, G. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Instalación Deshielo Venus 1 2 3* [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565248836/8696d6e9bd?share=copy>

- 1.19 Mezza, G. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Marilyn Monroe vs. Andy Warhol* [Archivo de vídeo-extracto, con simulación de monitores sobre fotografía]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565256591/7a31a07b87?share=copy>

- 1.20 Muntadas, A. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Vacuflex 3* [Archivo de vídeo]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565262636/e3390a3893?share=copy>

- 1.21 Rosenfeld, L. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Proposición para (entre) cruzar espacios límites* [Archivo de vídeo-extracto]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565248382/771934e0c8?share=copy>

1.22 Rosenfeld, L. [Roberto Farriol] (2021, 06, 20). *Una milla de cruces sobre el pavimento* [Archivo de vídeo-extracto]. Recuperado de:

<https://vimeo.com/565262074/304d762d1e?share=copy>

Anexo 2

Entrevista

Gonzalo Mezza. Entrevista personal, 7/09/2004., Santiago de Chile, (2004). Registro audio. (115 min.), mono.

Roberto Farriol: Quiero contextualizar mi interés en esta entrevista:

Cuando empecé a investigar esto me llamó la atención la falta de documentación al respecto... conocí lo ocurrido del año 80 – 81 en adelante, pero previamente a esto [1979] tu producción fue importante, o sea, más de la mitad de los vídeos que se exhibían eran tuyos...

Gonzalo Mezza: Por supuesto, si nadie hacía vídeo acá.

Y tú venías llegando de una larga estadía en España, donde realizaste estudios en este medio.

- A ver, mi primer video será del año 70, o sea, mi relación del arte con la tecnología y el videoarte es paralelo a Juan Downey, él se desarrolla en Nueva York y yo me desarrollo en España, en Europa. Ahí está la clave. Y él habla de información retenida y yo hablo de información liberada, por que aparece el concepto de que es posible, el camino de él fue

convencional, revolucionario en términos de hablar de videoarte. Pero a mí me pareció que era importante hablar también de lo que venía y lo que yo he hecho es un puente entre las nuevas tecnologías, multimediales, que es una realidad como artista de multimedios, y que vengo de la plástica, también estudié en la U. de Chile y después hice el postgrado en la Escuela de Diseño EINA de Barcelona pro - Bauhaus, un postgrado en el IMA master Instituto de Medios Audiovisuales de Barcelona. etc. tengo toda una trayectoria.

Ahora, en esos años, cuando yo regreso el 79 a Chile, tuve contacto con la primera gente que estaba intentando hacer una performance o abordando el video, y yo ya tenía 10 años de trabajo. Y eso es lo que no está bien escrito. Incluso, estas cuestiones actuales con Juan, que es muy genial, es muy interesante lo que él hizo desde la plataforma norteamericana. Es decir, qué ocurre entonces con la información, porque para mí el arte es información, es información retenida pero hoy día es liberada, y ese es el camino que yo he hecho. Esa es la exploración, y el aporte mío a la cultura contemporánea. Y, no solo eso, soy un pionero, en Latinoamérica, absolutamente, de la cultura digital. Esto del área de la pintura digital fue la punta del iceberg, porque el problema está en que la información es posible desplegarla en diversos medios y yo he hecho el tránsito entre lo análogo y lo digital. Lo he hecho tanto en video, como en fotografía, como en la pintura. Yo me atreví a hablar de pinturas digitales en el

año 80 y después hablé de hacer ciber pintura cuando aparece la red de la Internet. Imagínate la hecatombe que significa eso.

¿Está mal escrita la historia?

- Esta totalmente mal escrita

- Porque ¿qué me pasó? cuando yo me vine el año 79, después de 10 años de vivir en Barcelona. Yo me fui con 18 años, Jaar se fue de Chile en el 79. Cuando llegué, Jaar había hecho un video cortito y partió a Nueva York y él desarrolla su cuestión allá, pero en la parte análoga. Yo llevaba 10 años trabajando en la parte digamos videoarte. El concepto de videoarte. El origen del videoarte. Solo que Juan Downey lo desarrolló, estéticamente y maravillosamente, en un concepto contemporáneo, pero arte envasado. Como quien coloca un cuadro en una galería, y lo que Juan ha hecho es poner un video bien contemporáneo en un espacio museal. Y es fantástico. Pero lo que yo decía: ¡no! ok, lo importante es liberar la información, es como hacer participar a la gente, interactuando, y ahí llegan las computadoras, y llega la internet, y llega la red, y llega todo este fenómeno multimedial. Entonces, no confundamos los términos y cuando hice esta retrospectiva, por que hice esta retrospectiva en el marco de 30 años, es para ver el tránsito entre los años setenta al 2000 y de ahí para adelante... 2003,

que cruza, naturalmente con lo que aconteció en Chile, políticamente, económicamente, plásticamente, todo... Ahora, cuando yo llegó el 79, Carlos Leppe para hacer su performance, ¿a quién llama? A Gonzalo Mezza, que es el único que puede trabajar con video

Leppe versus Duchamp.

- Leppe versus Duchamp. Por qué, porque ellos no saben usar la tecnología, no tienen idea. La Lotty Rosenfeld me propone que yo le filmé las cosas y le dije, no, tú has tus cosas. Yo ya tengo mis cosas hechas en el desierto de Atacama, el 76. Y yo le hice los primeros videos a Dittborn, el 79 entonces se pusieron todos muy celosos, vieron competencia y vieron que su estrategia curatorial estaba desfasada.

Ahora, ¿tú crees que esta es una de las razones? o más bien fue parte del contexto político...

- ¡No! El contexto político es un contexto que a todos nos pone... todos hacemos causa común, naturalmente, todos criticamos la dictadura y toda esa cosa. Y cada uno siguió diferentes caminos...

Y diferentes lenguajes también...

- Y diferentes lenguajes, pero mi video instalación "la venus de hielo" que vengo a hacer el año 72 a Chile, que fue discutida en la época de las brigadas. Yo estoy hablando de un arte

contemporáneo, ellos (las brigadas) decían que era un arte americano. Yo estoy hablando del siglo XXI, estoy hablando de lo que hoy día es arte contemporáneo, y eso no se entendió

¿No se entendió?

- Absolutamente, hoy día sí. Entonces, yo soy un pionero en este país, del videoarte junto con Juan (Downey), de todas maneras. Y pionero en la cultura digital, de todas maneras, en Latino América. No existe producción de obra, no existe materialización de obra digital anterior a la mía, incluso me atrevo a hablar desde Latino América y mis pinturas digitales que son antes que las pinturas electrónicas que fueron enviadas por los americanos a la Bienal de Venecia. Entonces, ¿estamos hablando de qué? Downey y yo somos chilenos, es un artista local, pero del tercer mundo. Ahora, me he visto con mis pares, bombardeado y muchas veces, ocultado ... si, me han ocultado porque no les funciona mi estrategia. Porque antes de la performance del video en Chile existían otras muestras anteriores, y ya había gente hablando de la noción de arte, o sea de instalación. Entonces cuando Gonzalo Díaz se pone a hablar de instalaciones yo estoy hablando de ciber instalaciones hace mucho rato. Lo que corresponde, hoy día, a hacer ciber instalaciones, porque ellos usan un modelo, para mí tradicional, que ya no es. Es contemporáneo sí, porque las estructuras contemporáneas están adecuándose a nuevos

métodos. Obviamente él tiene éxito, es Premio Nacional y está bien, muy bien, macanudo que un Premio Nacional sea dado a un artista contemporáneo como Díaz, me parece estupendo. Pero cuando yo gano la Colocadora con la video instalación en que ocupo los tres, los cinco lenguajes: fotografía, polaroid, video, sonido se abren las compuertas a la instalación en Chile, que obra es mas compleja de la instalación en Chile, el año 79, El Díaz está colgando los trípticos de la dicha con las tres esculturas, al frente. Esa es la verdad, y él (Gonzalo Díaz) reniega de todo eso.

- Yo no reniego de la pintura ni de nada, se tiene que convivir con la pintura

¿Tú te nutres de la pintura y de todo lo que aprendiste?

- Lógico, porque, lo que yo hago es explicar que aquí hay un tránsito...no solo de un siglo a otro, sino de un nuevo paradigma, yo hablo del ciber espacio. Hasta el siglo XX ocupábamos espacios museales, espacios públicos, y hoy día estoy hablando del ciber espacio hace mucho rato. Entonces es un nuevo espacio posible se puede interconectar. Ahora, si volvemos al origen, si la pintura es un fin o un soporte, qué problema hay si resulta que un americano coloca pinturas con los pies y yo coloco con una computadora, no es aceptada. Eso es ridículo, es una cosa ridícula, ignorante. Entonces, por qué hablo de pintura, porque que me di cuenta

que las nuevas tecnologías también, la falta de materia empieza a afectar la producción. Ahora, yo materializo algunas cosas, que no quiere decir que es pintura, porque no hay impresión, lo que yo estoy haciendo es colocar un pigmento sobre un soporte... es pintura robotizada. Un artista moderno contemporáneo, es decir, yo no dejo de ser arquitecto porque uso un computador. No dejo de ser médico porque uso computador. No dejo de ser artista porque uso computador. Eso es lo que yo he hecho. Ahora, en el video he hecho mi contribución, porque yo me dediqué a buscar otro límite, que es la democratización de la información, que es lo que hoy día tenemos. Entonces, me dedique a... me sirvió como para entender, soy un artista conceptual desde los inicios. El año 70 fui a trabajar con los conceptuales catalanes, y el concepto, y me tocó aprender las herramientas que yo utilicé, fueron todas seguidas por video y después apareció la computadora, que me permite como la matriz, que me permite hacer el discurso, hacer la producción, y esos han sido mis recursos técnicamente.

Un diagnóstico sobre el origen del vídeo en Chile, normalmente da cuenta de falta de información.

- Absolutamente, falta información. Lo otro que te quiero decir, cuando se hace acá el festival de video

¿Cuál de todos?

- Estamos hablando del video francés (1979), me llaman y nos juntamos el grupo, pegados con chicle porque en el fondo...

¿Pegados con chicle...?

- Sí. Porque estamos hablando que un artista que lleva 10 años trabajando el videoarte.

Y también estaba el grupo CADA, ¿creo no?

- Bueno, es que ellos en el fondo, yo les paso todo un dossier de trabajo. El 83 en la Galería Sur hago una muestra de arte contemporáneo y coloco todos los trabajos, y ya trabajo con informática. El vídeo, hablando de la cosa con Juan Downey la importancia de él, un chileno instalado en la cultura contemporánea igual que Alfredo Jaar, pero los dos son analógicos, totalmente analógicos...
- Entonces aparece Gonzalo Díaz y dice que está trabajando un concepto de digital que es un puente y eso es paralelo. Entonces es... y como le decía a ... como se llama... a este del encuentro que hay de video...

Nestor Olhagaray

- A Néstor, que se sube al carro, se suma, y usted: vamos echándole para adelante y no es así pues señor. Usted no puede entregar un Premio Juan Downey a lo digital, él no es un artista digital, no tiene nada que ver con lo digital ¡no tiene nada que ver con digital! Ni pensó

siquiera, no lo pensó. Pero para él era electrónica, claro naturalmente ha hecho un gran avance porque es una persona que representa la cosa contemporánea acá en el video. Pero es otro lenguaje, es como mezclar óleo con acrílico...

- Es otro medio, me mezclen lo analógico con lo multimedial. Y así se mostró muy bien cuando Jaar vino a Chile, ¿qué es lo que hizo?, poner las cosas en su lugar. Jaar es analógico, porque él se mueve en la media tradicional. Y está muy bien, si tiene que ser así, pero no mezclemos las cuestiones, porque lo multimedial es otra cosa, corresponde a otra manera de trabajar. Ahora, el punto es que, parte de la cultura contemporánea está siendo retenida entre cero y uno, que también lo vengo diciendo hace años. La cultura está siendo conservada entre cero y uno, en lo digital muy bien. Pero también tiene que ver con el ADN, y también con lo que dice Maturana, porque en los orígenes del video ha habido dos chilenos, precursores Downey y Yo, y después, en las instalaciones para qué decirte. Si yo estaba trabajando en esta instalación, no es que esté defendiendo..., lo importante es una curatoría seria...

- Y ahí están los videos. Y yo cuando hago mi retrospectiva, es para... justamente eso, ocupé los 5 pisos del MAVI, para ir explicando los pasos, estos son como los daguerrotipos, cuando los fotógrafos trabajaban sobre vidrio o la emulsión sobre cobre, y voy haciendo algunas

obras, explorando y trabajando, y por ahí se ocupa la cosa del video.

- Videoarte tiene que ver con la electrónica, por lo tanto, es otro mundo. Es otro mundo que hoy día se entrecruza y que lo digital hace posible la masificación, la interactividad. Hace posible la difusión y lo hace en el acto. Si no, habría seguido siendo la cosa..., siempre el arte ha sido una cosa elitista.

- Entonces, Juan Downey es magnífico, pero él siguió pensando en colgar en un cuadro dentro del museo y a mí no me interesa colgar ni ocupar un espacio museal, como le interesa a Juan. Mi pensamiento es que la obra sea compatible con aquello que es de tránsito. La arquitectura contemporánea ha abarrotado los museos de objetos y de nuestras cosas.

¿Por qué en la pintura? porque a mí me parecía que ahí se dan dos fenómenos, fundamentalmente, importantes del punto de vista del referente y, uno son los aspectos plásticos, la visualidad, toda la materialidad y el uso de un soporte. Y, el otro, es el uso de la iconicidad. Todo el trabajo de citas que también Downey lo usa, en ese sentido, en ese sentido su trabajo es más icónico que el tuyo. Tú trabajas más la plasticidad y un juego también de muchos códigos, más polisémico...

- Pero yo me he encontrado haciendo mi camino prácticamente solo y he intentado en la

cosa contemporánea, fuera y acá también he hecho...

- Ahora, justamente el año pasado se me hizo un reconocimiento al Premio Municipal de artes visuales 2003, un reconocimiento al aporte... que ha sido... que ha sido, para futuras generaciones... o sea, pensar el problema, verlo y... darse cuenta, un poco, cuál es el verdadero fenómeno, qué es lo que está ocurriendo...con él...

Con el videoarte en Chile. Tú lo plantea de una manera mucho más general, desde un punto de vista desde el ciber espacio. Estás en un plano distinto...

- Es un poco lo que te resumía... a mí me interesa la cuestión de la pintura, lo que pasa es que perfectamente se puede hablar de tipos de pintura... y, bueno, lo que pasa es eso... o sea, entender, lo que yo te explico... el pintor cuando pinta, lo que hace es... obedece a impulsos electrónicos, condiciones cerebrales, el mismo gesto, que para mí es lo robótico, es lo mismo. Se está obedeciendo... ¿Por qué Matta se fascinó cuando descubrió tardíamente lo digital? ¡Claro! Lo que pasa es que él ya tiene un nombre... la firma de él vale tanto que el hecho que él use una computadora (pinturadora), lo catapulta hasta no sé dónde. Por qué el Dittborn usa de repente el vídeo... claro, pero ¿qué está haciendo? Si él ¿qué es lo que está haciendo? Es una persona, se está registrando no más, es un registro.

- Y el registro lo está haciendo en vídeo.
- Y eso no lo hace ni más ni menos contemporáneo.

La obra de Dittborn es gráfica.

- Y por eso que él continuó con su obra...
- Y está bien, pero... usemos bien los soportes

Exacto. El otro día, compre un libro que lanzó Olhagaray. “Del videoarte al Net art”.

- Está improvisando (Olhagaray)
- Está improvisando y se está subiendo al carro rápidamente. Eso es lo que ha hecho. Olhagaray qué es lo que ha hecho. Subirse al carro rápidamente.
- Actualizándose. Ahora, hablando de cosas que, cosas que son más profundas, cosas son muy relevantes, que no son tan livianamente. Incluso yo lo invité a mi mesa redonda en MAVI para hablar, justamente de este tránsito de lo analógico, porque él habla del videoarte análogo, y yo estoy hablando de lo analógico a lo digital, que me parece más... más correcto...
- Por eso él habla de net art. Pero ¿Qué es el net art en el fondo? Es pintura digital, tiene que ver con lo digital, tiene que ver con la red del internet, que es otro fenómeno, no tiene nada que ver con el video... no tiene nada que ver con el video...lo que él podría haber dicho, desde el

videoarte hasta el video digital, y ahí pongamos a Downey y a mí, como los dos referentes de este tránsito.

- Pero si, ¿que ha hecho la Nelly [Richard], lo que ha hecho [Justo Pastor] Mellado lo que han hecho ellos, es eso.

- Poner su propia visión. ¿Por qué fue destituido Mellado de esta Universidad?.

- Por lo mismo... por lo mismo. Por falsear la Historia.

- Por falsear la Historia. Por mentiroso, y se lo he dicho en Porto Alegre.

- Sí, si soy amigo de él, pero también yo le decía a él ¿cómo es posible que me hayas dejado fuera? No estoy peleando por lo mío, me da lo mismo, no necesito de ti.

- A Dios gracias, hoy existe el internet, existe la democratización de la información. Quien quiera recurrir a mi trayectoria va a estar, no dependo de tu línea curatorial. En algún determinado momento puedo depender, pero en otros no. Ahora, lo que tú no puedes hacer es que te encarguen un proyecto de escribir la historia contemporánea, más menos en los límites de la historia contemporánea en Chile, y tú falsear esa historia.

- Invitar a gente con obras del año 2000, recién... el año 2000 y tú estás hablando, estamos hablando del año 70.

- ¿Qué es eso?

- Y en esta misma Universidad, él me dijo que iba a colocar como pieza central, la Video Instalación La Cruz del Sur, de la Colocadora, y después... después dijo: no, no. Prescindió. Porque era fundamental. Porque, como te digo, esa obra abre una compuerta. A partir de ahí, en Chile se habló de instalación, hasta entonces las inscripciones eran: pinturas, grabados... pinturas.

- Fotografía y grabados

- No había más. Al año siguiente, se llamó Nuevos medios, instalación. Y claro, el grupo CADA gana al año siguiente con la Instalación Traspaso Cordillerano. Con la Lotty [Rosenfeld], ¿por qué? Porque se abre la compuerta. Estaba bien inscrita. Mi obra debió haber ganado La Colocadora, si es que era para ganarla o no, en multimedia.

- No multimedial. Multimedia, o nuevos medios.

- Ah perdón, era escultura, pintura y grabado. Eso era, y gráfica. Pintura, escultura y gráfica. Estamos hablando del año 80.

- Ahora, el año 80 se abren espacios ¿Te fijas? Ahora como te digo este grupo, de Dittborn, Leppe, la Lotty, todos... y la Nelly, estaban “plop” naturalmente. Y que ya sabían que yo había trabajado en el inicio de los setenta con Muntadas.

¿Con Antoni Muntadas?

- Pero claro poh. Nada menos. Pero si yo soy... yo era el que le hacía los videos a Muntadas.

- Sí, o sea, Fonceca, que va a ver mi exposición, después sale una crítica de él hablando del infinito, que yo hablo solo no más de un infinito, la cuadratura infinita. Muy bien enfocado. Pero él me dice “con la colaboración técnica de Muntadas” Oye si es al revés. Resulta que Muntadas recurre a mí, porque yo soy el que ejecuto, yo hago el video. Ahora, distinto es que, en conjunto trabajemos... la obra, que eso es muy normal, porque yo soy una persona que cedo mi espacio. A mí me interesa la interactividad. Me interesa. A mí no me interesa la cuestión egocéntrica yo, con mi obra. Pero si que se me reconozca mi trabajo.

- Eso sí, soy más exigentes hoy en día. Tengo que escribir bien, y yo me he dedicado un poco más...a hacer.

- A hacer. Por qué en el MAVI puse, lo más didácticamente posible la técnica, los soportes,

para precisar bien los lenguajes, de qué estamos hablando.

- Con Muntadas, en los setenta, vivimos juntos, incluso. Cuando él se va a Nueva York y yo me quedo en la calle Comercio... y cuando... en Cadaqués, el año 71, proyecto un land art, una instalación en el paisaje sobre el mar. Y después terminamos trabajando en conjunto en una instalación, con Muntadas, el *Vacuflex 3*, los tres medios, que eran una estructura móvil de participación en el paisaje. Imagínate de los conceptos que estamos hablando. ¿Cómo se registraba aquello? Con un video pues.

- Cómo sea. Para ser fiel a la postura conceptual de no trabajar para que el mercado no atesore la obra, no tenga precio, aún que después, termine siendo absorbida. Existe el vídeo.

- Entonces estamos hablando a diez años de distancia con Dittborn en el desierto.

- Diez años... once, doce años. Entonces, en esos años usábamos video. Después Muntada, naturalmente, cuando él empieza a explorar los sentidos ¿A quién recurre? A un chileno pues. Que trabaja el "desing" y que trabaja y estudia en la Escuela de Diseño EINA de Barcelona pro-Bauhaus, producto catalán de resistencia al Franquismo. O sea, mi dictadura me llegó mucho antes que la chilena. También por ahí empezamos. En ese tiempo compartimos

también el taller, el atelier, en calle Comercio, en Barcelona, con Antonio, que hoy día es el español pionero, de la cosa multimedia. Y yo, paralelamente, naturalmente a él le debo, generosamente, que él tiene más llegada en su movida con las galerías. No nos olvidemos que yo voy en el año 74 a trabajar con Nam June Paik a la galería Vandrés (Madrid) con Charlotte Moorman y todo el cuento. Entonces, de qué estamos hablando. De qué estamos hablando. Que esta gente ¿qué me viene a decir? Escribamos bien nosotros. Entonces Muntadas, como él no puede operar, porque él no era diestro con la tecnología, y además necesita asociarse, está bien, está perfecto. Pero paralelo a desarrollar su trabajo, también desarrolla el mío ¿Te fijas?

- Y ¿qué pasa aquí en Chile? Cuando Leppe (Carlos) ¿a quién llama? Llama a Gonzalo Mezza para hacer su performance de Duchamp. ¿Por qué acepté?, porque es importante. Leppe versus Duchamp, pero precisó muy bien que no es la torsura en la estrella de la bandera si no que es Leppe versus Duchamp, porque él está haciendo un referente.

- Y aquí me encuentro con que todos están como lobos queriendo subirse al carro del video... Está bien, está perfecto... y escribir la historia. Pero cuando voy viendo que... que me empiezan a ocultar y a dejar fuera, habiendo sido yo el que hago el video... con el único que termino bien es con Ronald Kay

- Porque es un alemán, porque es un tipo así, que entiende, no es un tipo egoísta, es un tipo generoso.

- Es otra historia. Bueno con Ronal Kay.... Entonces me llama Dittborn, en la galería Cal, ahí, para que le haga también su video. Ahí me empiezo a dar cuenta que...

- Saca su catálogo y no aparezco en ninguna parte. Yo le hago la fotografía, y yo sé la importancia que es un registro.

- No, no aparezco y eso es una sin vergüenza. Eso es robo de propiedad intelectual, que lo puedo decir con mucha propiedad hoy día. Y lo estoy diciendo, en esta Universidad. Me robó propiedad intelectual. Y cuando Leppe saca su cuestión y no aparezco. Fue como si fuera un...

- Un técnico. Amigo, es un artista contemporáneo de vanguardia. Pionero, en Latino América, del videoarte. Entonces, más respeto, por que yo no soy un registrador de... no...

- Al revés. Y cuando gano La Colocadora es porque, teniendo fecha para exponer en la Galería Sur, la video instalación Cruz del Sur, ahí se mete el Leppe, porque tiene amistades con Roser Bru, ponte tú, y tengo que decirlo,

entonces me quitan la fecha y voy y me inscribo.
Mejor pues. Gané La Colocadora.

**Entonces tú estabas exponiendo cuando él expuso
Las Cantatrices.**

- Exactamente. Por qué, para que yo no me fuera a adelantar. Yo no estaba compitiendo con nadie, amigo, yo estaba haciendo arte contemporáneo. Yo estaba muy tranquilo. Cuando yo, en el Instituto Cultural de las Condes hago los deshielos de La Venus, actualizo los deshielos, que no me dejaron hacer en el año 72, por que los grupos de choque de la brigada Ramona Parra me destruyeron los moldes, en la escuela que yo estudié.

- ¿En qué se basan?

- En que no están entendiendo nada... no entienden nada. Después son los primeros en abordar a Vostell y a Crhisto y bla bla bla ¿me entiendes?

- No estaban entendiendo nada. Cómo iban a entender algo si yo estaba deshielando la bandera chilena, viendo la disolución de la democracia. Hablando de los continentes, hablando de juntar el Mar Muerto, el Egeo con... el Pacífico. Lo mismo que habla Matta. O sea, es una obra muy profunda. Los Deshielos de la Venus de Hielo. Imagínate, el año 72, antes que venga Nam June Paik a Chile. Entonces ¿de qué estamos hablando? Yo empiezo a montar los

moldes en la Escuela... en la Escuela que fue bombardeada por los militares, porque yo estudié en el Bellas Artes.

- Me fui a Barcelona, desde la escuela de Bellas Artes, antes del Golpe, y cuando regreso, para ser... teniendo fechas, por eso tengo los documentos de Pedro Medra, de los frigoríficos Savory. Estoy hablando de la relación del artista con la empresa privada... para ellos eso era... era ser reaccionario ¿de qué me hablan? Estoy hablando de relación..., de cómo se hace arte contemporáneo. Con la empresa privada... naturalmente, tengo que hablar con Nestlé, Savory, que va a congelar los moldes... las venus las va a congelar y yo los voy a deshielar en la Sala Matta o en el Hall central del Museo Nacional de Bellas Artes. Las tres barras. Los tres clásicos para hablar de la cultura contemporánea en transformación. Ver, congelar, retener... información retenida. Por eso hablé de hielos... de hielos, congelación, retención de imagen, todos esos conceptos estaban ahí. Entonces es absurdo... entonces yo me desligo, y sigo mi camino solo, porque me doy cuenta de que no entienden absolutamente... O si lo entiende muy bien, que hay que destruir para reinar.

- Y es el sentimiento de muchas personas, porque yo no les pido nada, yo he incorporado a todo el mundo. Yo respeto a la pintura, respeto el trabajo de los demás, y me parece muy bien que al Díaz (Gonzalo) le vaya bien con sus

instalaciones. Pero él tiene que entender que si yo soy representante de Chile en la Bienal de San Pablo teorizando de la desmaterialización del Arte, que es muy lícito, él no puede entrar en conflicto con eso. Porque él está hablando de instalación y yo estoy hablando de ciber instalación... concepto de ciber espacio, que dejo que la gente participe de la instalación. Entonces están hablando de lenguaje contemporáneo, de la movida, de lo que está ocurriendo.

- Ideologías completamente distintas

- Si poh, entonces yo estoy... creo que estoy en el camino cierto, porque el Olhagaray, discutimos también con su festival. Es decir, él hace una "movida", es decir habla de videoarte y habla de la cosa, pero dice "ah no" entonces yo no voy a recurrir a la empresa, a la empresa que son reaccionarios, se mete en la contradicción con el capital.

- Un poquito añejo. Es ridículo. Yo le digo, entonces tú qué ¿qué quieres? Has otra cosa entonces, pero si... las tecnologías están en manos del poder

- De la industria también. Pero somos nosotros los que podemos manejar, y es esa la gran revolución, amigo, es la gran evolution que nosotros llamamos de nuevo evolución, el gran cambio. Los países subdesarrollados son tan inteligentes como los otros, solo que nos faltan

los medios y que hay que ocupar aquellos medios, y es lo que yo he intentado hacer. ¿Quién me va a poder financiar? El Estado no tiene un peso. A mí el Estado chileno nunca me ha dado un peso, habiendo sido también, formado parte de los inicios del Fondart, de la generación del logo de las papelerías que todo el mundo usa del fondart...claro entonces ¿quién tiene recursos? el área privada y ¿quién tiene las tecnologías? Las empresas, que si les interesa...claro los fines de ellos son otros... consumir... que entienden muy bien este campo que también me he desarrollado como fotógrafo.

- Pero, el arte tiene otra movida, entonces...

- Yo invité a una mesa redonda del MAVI para hablar de evolution 0+1 y para hablar de qué es lo que está ocurriendo e invité a [Arturo] Duclos, invité a [Gonzalo] Díaz, invité al director del Animal... Andreu [Tomás] como mediador. Invité a Alicia Villarreal, invité a [Francisco] Brugnoli y a mí me dio la impresión que ellos estaban viendo otra cosa. No estaban viendo, no estaban viendo el aporte, no estaban viendo lo que yo estaba tratando de decir, que yo estaba haciendo metáforas también. Que lo multimedial también está entrampado en la cosa de la materialidad. O sea, la obra mientras no es visible sigue siendo trípica o, no escrita. Entonces tú tienes que aterrizarla y colocarla... ¿colocarla dónde?... en un espacio museal. Yo nunca he tenido complejo de ocupar los espacios. Yo cuando llegué a Chile les dije:

“Ustedes están errados. Ustedes tienen que ocupar los espacios. Ustedes están siendo doblemente marginados: por la dictadura y por sus propias ideologías”

- Sus prejuicios. Yo voy a instalar y a hablar de una video instalación en La Colocadora. “Es que no, es que eso es de la derecha y que el Museo está la Nena Ossa” Y qué me importa a mí que esté la Nena Ossa.

- Si poh, Pero al año siguiente estaban instalados ellos ahí. Yo voy a instalar en plena Plaza del Mulato en Galería de Arte Actual, ahí van ellos después ¿Te fijas? Porque hay que ocupar esos espacios. Si no, no tenemos lectura... no hay lectura. Voy a hacer las performances o a hablar de, o meto esos televisores como la Luisa Ulibarri que hoy en día hace cátedra ahí en el Ministerio, o es asesora...

- Sí, cuando ella era periodista me fue a entrevistar y me dice “oye, y estos 4 televisores” no estaba entendiendo nada. O sea, tengo una foto, a todo esto, en mi página web está todo. La historia la estoy escribiendo en mi página web. O sea, estoy reescribiendo la historia del arte chileno

- O sea, estoy colocando, curatorialmente, imágenes

- Claro, con fechas y todo eso

- La Luisa Ulibarri, ponte tú, cuando está en el Cultural de Las Condes. Hay que ocupar esos espacios, que eran los espacios posibles de trabajo. Aunque cierren la galería, aunque... teníamos que hacer cosas ahí. Aunque Gallardo, le quemen a este y al otro en el metro... o sea, ahora, yo tenía más o menos claro el asunto, que junto con la situación de dictadura y de restricción de libertades y... habían polos de desarrollo también. Si no podemos negar eso. Sí hubo polos de desarrollo, y que ya no era imprescindible estar en Nueva York o en Berlín. Y mi trabajo fue, venirme a Latino América para ir, más o menos, haciendo mi trabajo

- Y hoy día, que la curatoría es tan importante, hablemos bien.

- Los curadores agarraron un poder inusitado, increíble. Se están quedando con todo el dinero, se están quedando con todo y nosotros seguimos siendo los que producimos los ladrillos de la estructura

- De la pirámide

- Entonces, somos desechables, da lo mismo. Colocan uno o el otro

- Da lo mismo... si el hueco lo coloca...ahora, ellos también están acusando un poco, y eso también es un tema si curatorialmente, es importante pensar como a escribir mejor el

asunto (la historia). Ahora, creo que toda historia tiene tergiversación y hay... ahora me parece que en los grupos de trabajo de acá eso lo han tenido siempre muy claro, que excluyendo, que publicando las cosas en el momento cierto, haciendo registros, como que se soslaya todo lo demás

- Langlois [Júan Pablo] también es uno de los personajes que ha sido no bien tratado, pero ya tiene un sitio más o menos... Langlois también... estamos hablando de esos años que ya tenía conceptos de instalación y que sé yo.

- Entonces, como te repito, el video está súper claro

Me gustaría que hablaras sobre tus estudios.

- Bueno yo entré a la Chile, a la Universidad, en los años que había carrera de Bellas Artes, pero ahí, paralelamente me fui a estudiar a Barcelona, camino a Italia, a estudiar arquitectura en Florencia, en esos años, por un dato de la Roser Bru, de España me dijo "mira está esta Escuela, esta escuela EINA que es como un polo de la "cultureta" catalana que es como de la resistencia... yo no entendía mucho que me hablaba por que acá no había dictadura todavía, había un período democrático.

- Pues ahí, claro, ahí se pasó un período de los 69 al 70... 79, en España. Viajando con el Muntadas a Francia e Italia... después, yo me fui

a Dinamarca y... visitando y conversando con Juan Downey un par de veces en Nueva York, pero caminos distintos, porque él desarrollaba la parte estética del video, y a mí me interesaba qué hacer con esa inclinación... como llevarla a la instalación... como abrir espacios a las nuevas...a las nuevas instalaciones... como hablar de la pintura, que se puede hablar de los soportes, de los cruzamientos.

- Antes estaba todo como... fotografía acá... color allá. No, hoy día se entrecruza todo

- No, hoy día es más fácil, por eso te digo

- Ahora del video tengo del año 70, 71... en ese tiempo eran video tapes.

- Estamos hablando de las cintas. Tengo algunas cintas acá que incluso en el Museo nadie iba a colocar, por que en la parte baja del piso yo iba a colocar las cintas y en lo posible en el monitor trasmitiendo el homenaje a Neruda con Alberti, de cosas que se relacionan. Metáfora Neruda - Alberti en Barcelona... mi propio camino... te estoy hablando de video tapes.

De ¾

- Sí, ¾, después de los de ¾, están los de media pulgada... y... después viene la cuestión digital que es los discos ópticos, o sea que como mi pintura.

¿Siempre piensas en pintura cuando trabajas?

- No, yo soy un artista conceptual que trabaja con información y que he abierto y he hecho el puente, como te digo, he abierto y he oxigenado un poco el discurso de la pintura, el discurso de la instalación y el discurso... sí, el de la fotografía.

- Además, he hecho... he hecho pioneramente el tránsito. Y para qué hablar de la fotografía, si soy fotógrafo profesional, que me ha.. Me significó financiar mi carrera. La fotografía es lo que se vende. Si tú, es lo que puedes vender y adquirir más fácilmente. Yo no puedo vender una pintura, no puedo vender una instalación, o un plasma o... lo que es más fácil vender, financiando mi carrera también. Entre galería y fotografía he podido financiarme sin tener compromisos con nadie... mi carrera como artista. También está ese tránsito, tan importante, de la foto análoga a la fotografía digital. O sea, de la química, de los químicos, de los negativos, todo lo que queda del amarelo del que muchos son detractores hoy día, no tienen idea porque dicen "no es que eso no es fotografía" No tienen idea. Si la foto digital es más precisa. Mucho más impresionante que la otra, mucho más. No están entendiendo lo que está pasando. Yo he investigado todo eso. Di los primeros servicios, en este país, en discos ópticos. Cuando tú decías, pero qué tiene ahí la foto, tenía aquí las imágenes... pero qué, cómo.

Bájamelas... o sea no, en ese tiempo no existía el término “bajar” necesito verlas necesito una transparencia. Y ahí aparecen las tecnologías para pasar de lo digital a una transparencia. Cosa errada y equivocada porque para qué si tú ya te puedes ir directo a una matriz ¿Te fijas? Y te hablo todo esto, sin hablar del tema de la fotografía, que es un gran cambio... digamos es como si Lucho Poirot...o la Paz Errázuriz... se metan en lo digital

- No, porque ella [Paz Errázuriz] escogió bien el soporte. Hay que ser honesto. Porque ella... es que no excluyen lo uno con lo otro. Yo puedo hacer una obra con la fotografía contemporánea en lo digital y puedo hacer una obra contemporánea con la fotografía tradicional... y aquí mismo... no es excluyente.

- Ahora la pintura que es el tema es la pintura digital, es, digamos, la imagen digital. Entonces, si en mi exploración ha sido hablar del videoarte, hay plasma, no hay net art, hay plasma. A la pantalla de cristal líquido, de eso estoy hablando yo, a la robótica

- Sí poh. Porque el plasma lo que emula es el cuadro, plano...

- Pero también, está maravillosamente visualizando, materializando la obra. Eso es lo fantástico. Que el día de mañana una conexión neuro... mis neuronas conectadas y me parecen

en el plasma. Cómo visualizo lo que yo quiero ver. Por ahí va el asunto.

¿Tuviste alguna influencia o alguna referencia? o en el momento en que te fuiste desarrollando en lo audiovisual con Muntada, ¿te abriste a otros trabajos que te parecieron relevantes...?

- No

- Perdóname, pero estoy adelantando el camino. No tengo referente. Yo soy... por ejemplo, es lo que te explico. Estamos hablando Bienal de Sao Paulo, los teóricos y curadores están hablando de la desmaterialización del arte contemporáneo. Año 96 estamos hablando ahí. Brasileños curadores que piensan el problema porque son inteligentes y están viendo lo que está ocurriendo con el arte. ¿Qué obras hay realmente? Qué obras hay que acompañen el pensamiento curatorial... ninguna. Porque lo que se envía en los países son instalaciones, tipo Díaz [Gonzalo], que son analógicas. Qué obra hay, realmente contemporánea, la de Gonzalo Mezza. La de un chileno que habla de ciber instalación, donde hay pintura digital, ciber pintura, computadoras conectadas, red, internet, interactúan con las personas. Una mexicana y un italiano... un italiano que trabaja con unas fotos digitales y las proyecta. Ahí nos acercamos. O sea, hay solo tres obras en toda la Bienal. Porque el resto es acomodar las video instalaciones. Pero para mí eso no es desmaterializar el arte

- Entonces yo les digo... ¿qué referente?
Claro. Hoy día hay más referente por que hoy día hubo una explosión.

- Pero en mi momento... Hoy día sí podemos decir que hay artistas que están... Cuando la Transmedial vino a Chile yo ahí si que dije pucha que estuvo buena la obra. Pero está claro el concepto. Porque hay gente que... Hoy día en Chile ya artistas.

- El Oyarzún, el artista medial, multimedial

Cristian

- Sí. Ahí tiene un tipo que merece respeto, por que él sí entiende el problema. Él sí está realmente trabajando con la media. Ahora hoy día es imposible abarcarlo todo. Tú tienes que ir explorando diversos campos

- Yo estoy explorando el campo del plasma. Metiéndome en la cuestión del grabado, del ciber grabado. Viendo qué significa. El disco duro sí es como una matriz de grabado. El artista es un editor, hace su producción, estoy trabajando con celulares, estoy trabajando con la misma obra de la Bienal de La Habana, La Pirámide de azúcar. *Cuba, cubo libre*. Estamos entrando en lo mismo. Estamos hablando de los mismos temas de los años 70. *Cuba, cubo libre*. Por qué, porque attachment estoy hablando yo, hoy día la información transita más libremente.

Y como hay un cerco en la Habana para la internet y para la información y para que los artistas... como en China, controlar un poco... Yo monté una sala, entera con pigmentos rojos, digamos, y monté en el centro una pirámide de azúcar... con cubos de azúcar, blanco que emulan metal como los cristales líquidos. ¿Como está construida esa obra?. Con la participación de los cinco continentes. Cualquiera podía entrar por la red a la ciber instalación y enviarme su imagen para una parte de la pirámide

- Entonces yo decepciono la imagen y la proyecto sobre la pirámide. Entonces es una obra que siempre está moviéndose.

- Como no hay posibilidades yo hablaba en ese tiempo ya de envío de vía celular, de texto. Hoy día ya es un hecho. Tu puedes ver imágenes en la misma pantalla, puedes participar. Entonces yo el 2000 planteé ese trabajo. Y de ¿cómo construí la obra?, claro, con la participación, que está colocada en mi página web, de artistas o gente que pudo pensar una imagen para una instalación en Cuba. Donde los cubanos, igual que los brasileros en el 96, los cubanos en el 2000 se plantearon qué está aconteciendo con las nuevas tecnologías y la cultura digital en los países desarrollados y en los subdesarrollados. Hasta donde está afectando eso. Qué está sucediendo. Y ahí tú te das cuenta de cómo los cubanos también están adelantados, porque también están pensando el problema, no lo

están soslayando. Ellos quieren tener participación, pero también quieren corregir los excesos o quieren corregir el poder, contrarrestar el poder. Qué es lo que le pasa a Nestor [Olhagaray]. Que él dice “Oye no, las grandes transnacionales...”. Sí, pero tenemos que hablar, entender porque existe Bill Gates y también existe Linux y Machintosh y también existen nosotros los artistas que podemos contra restar eso. Y porque no los cubanos, quizás, una vez que los dejen funcionar, van a poder crear y corregir. Van a poder contrarrestar. Entonces mi exploración no ha sido tanto en robótica, si con los nuevos medios de salida, las materializaciones y es ahí donde yo no encajo con el Diaz [Gonzalo], por un sentido de que es importante la flexibilidad, ¿ah? Porque la obra, o sea que sentido tienen hacer un museo de instalaciones si la obra es como la materia gris, que no tiene consistencia. No puede ser tan rígido tiene que convivir. Entonces de cómo me instalo, sobre la manera más creativa o inteligente, de cómo lo muestras y cuál puede ser tu aporte, porque están ahí los recursos. Están ahí los recursos, están ahí y están disponibles. Lo que sucede es que nos están dando la posibilidad y esa es la gran revancha de lo que han desarrollado. Que toda esta tecnología que estaba en mano de los poderosos, hoy en día, puedes tener acceso a ello y es importante eso.

- ¿Por qué un artista va a rechazar eso? Claro, se puede decir, “esto no tiene nada que ver con el mercado del arte” yo creo que nunca ha

estado al servicio del mercado del arte, todo lo contrario. Yo soy un investigador, un científico, no científico, pero creo que el artista vuelve a ocupar su papel que tuvo en algunas partes. Un renacimiento que tu trabajas por la posibilidad de arte, ciencia y tecnología... eso. Y bueno, por aquí por allá tienes que ir sacando los recursos, los medios

He visto de tus trabajos que están elaborados plásticamente, más que aspectos temáticos coyunturales o explícitos desde el punto de vista del mensaje. ¿Tú crees que es así?

- Es que yo, mira para ser sincero... para establecer los parámetros de mi discurso o sea cuál es mi contribución he tenido que recurrir a la tradición también, porque es más fácil explicar la transgresión también. Porque, si yo ocupo la Venus de Velásquez, que Juan [Downey] también ocupo la Venus en el monitor, pero él dice, él coloca en el monitor lo que está diciendo, oye, pero ocupémosla para que la gente interactué ya que si los museos son interactivos hagámoslos de verdad. Entonces, lo dijimos en la mesa redonda, me decía Duclós [Arturo] "aquí vemos las imágenes" ...claro, no importa, lo que tú estás viendo no es lo que estoy queriendo decir. No es lo que estamos queriendo decir. Aquí se vale de imágenes, iconos para que... lo que yo explicaba también ¿Cuál es nuestro paisaje? ¿Cuál es nuestro territorio antes de la llegada de los españoles? Cuáles eran nuestras relaciones intercontinentales, cuál es el paisaje

de América. Era con el Asia y con el África. La internet emula eso, es una metáfora... hoy día la navegación, navegar significa... antes era vía marítima los lazos culturales y si hablamos de globalización y preservar el patrimonio local bueno, si... esta ok. Pero no es como... no obviemos el tema. Entonces..., también recurro a imágenes de repente populares por que el arte tiene una parte popular, en la plástica en la pintura ... como Botero, que es la popular, digamos, y tiene la parte elite, la parte del arte culto, la parte digamos museal. Recurro a ironizar muchas veces lo que se ha hablado de la post modernidad, lo que se ha hablado de las citas. Yo he recurrido a lo que se llama "la cita", a las citas digitales, para poder explicar el problema

- Para centrarme en eso de que es lo que esta aconteciendo. Ahora, como no me interesa yo ocupar mi espacio museal y sí me interesa la cuestión del fenómeno interactividad y la participación del público que tiene mucho que decir, dicto una cátedra de cómo ocupo el espacio. Es el mercado el que me está instalando ahí. La movida, en Chile me está instalando ahí. La movida en Chile la hace muy bien... Si a mí no me cuesta nada marquetear una pintura hasta la saciedad y después instalarle en un museo y nunca ha sido mi interés. Entonces en lo que estoy en este minuto es trabajando la cosa de la interactividad a través del plasma y las conexiones... ahí

empezamos con el net art... y eso no tiene nada que ver con el video...

- Net art eso es participación, posibles conexiones... entonces la obra se hace entre varios.

Y simultáneamente

- Claro y se va modificando, lo que no significa que de repente puedan quedar registros. Entonces yo me voy dando cuenta, yo me voy haciendo registros. Un museo virtual. Entonces, el paisaje en América ese era nuestro paisaje antes de la llegada de la Europa, el encontronazo como se llama, de quien descubrió a quien. Entonces, pero, estoy escribiendo el ciber espacio... estamos. Entonces, si tú me dices para donde iba la cuestión mía era ocupar dentro de lo posible ese nuevo espacio de trabajo. No me interesa usar un nuevo espacio museal o el espacio público como algunos, los escultores tienen ahí la gran cuestión ahí colocada y para que decir los museos ojalá pintara en el museo y mientras más grande el cuadro mejor. Y mientras más me llene de dólares vale y ahí me quedo contento. Nunca ha sido mi camino. No digo que no es lícito, pero eso es mercado

- Y por otro lado, el arte, están en esa disposición, la movida está ahí, se está desplazando, ya hay curadores africanos holandeses japoneses.

- Está muy movida la cosa. Lo que no significa que no existan grandes intereses. Alguien tiene que hacer el show y quien se lo están encargando a los curadores los curadores se están encargando de poner la cara, y de escoger al artista... que son desechables. Algunos no, pero la mayoría son descartables porque ellos están ocupando el papel que le corresponde al artista... eso está muy claro, por qué han entrado en confrontación algunos grandes de acá con Mellado [Justo Pastor]... ese es el problema, porque ellos hacen el discurso se llevan el dinero.

- Y legitiman todo el tiempo, yo saco a delante mi idea. Bienal de no se qué... Este año en la bienal de Kassel, son artistas que están haciendo la curatoria, pero ocurre un poco eso... en que el mercado por un lado está el mercado tradicional y después está este otro nuevo mercado que se abre por que la cultura genera millones y hay un gran interés. Y el subdesarrollo en Chile es eso, que no se invierte nada. Tenemos un ministerio de cultura virtual, si recursos.

- En el papel... bueno eso es más o menos lo que... entremedio tú tienes que ir fusionando... He tratado de ser lo más honesto posible en digamos, haciendo esto.... En este catálogo que te voy a regalar hay un crítico brasilero que habla de retención de arte en el tiempo de lo digital y él dice que ... analiza un poco mi trabajo.

También deja una mirada. él dice que también estoy colocado..., que también estoy aportando entre... las posturas más radicales y también haciendo un aporte, una visión de por dónde podría ir la cosa, respecto a lo que tú me estás preguntando, cual ha sido mi... de quien me... si tú quieres que... de que yo me...

Has influenciado

- Yo me he influenciado en el conjunto de la cosa contemporánea, de cómo la integración museal es en la medida contemporánea, pero no porque yo sea... no. Si es porque he hecho un camino bastante solitario

- Si , hoy día no, hoy día ya estoy más acompañado, por que, sin ir más lejos, se hace el encuentro de videoarte y multimedia.

- Artes... electrónicos. Y ahí nos encontramos con que la mente se importa o se exporta, la transmedial se instala en Chile al grupo alemán que viene para acá y coloca las obras claro en un local inapropiado.

- Que es como que uno dice qué pasa aquí, ¡qué es esto! Claro la cosa que le pasa el museo... como si le pasaran el muro de Berlín y tú te instalas maravilloso para la foto, pero no es el espacio contemporáneo. Ves tú que eso no tiene nada de museo contemporáneo. O sea, tiene el pensamiento la estructura, tiene los artistas, pero se está cayendo a pedazos.

Entonces le decía (Néstor Olhagaray), viejo hay que pensar la sobrevivencia de este gran aporte que ha sido el tuyo de mantener el fuego vivo del videoarte en Chile, pero hay que corregir...

- Le dije yo cuando estaba con mi retrospectiva, que no tenía idea que él quería lanzar y cuando me invitó a una sala y me dice tú vas a ir como representante de Chile en esta cosa medial. El problema está ahí... porque ahí tuve una serie de diferencias con el Ministerio de cultura que está trayendo la transmedial a Chile, con los patrocinadores entonces oye, es complejo si vamos a hablar con Apple o vamos a hablar con Samsung o con... ¿cuál es el problema?... si las reglas están claras: ellos necesitan a cambio... O sea, mira que divertido, los alemanes sí que vienen financiados y nosotros chilenos, cero financiamientos. No es que nosotros tenemos que auto gestionarnos. Cómo es eso, cómo vas a empezar una auto gestión. O sea, es importante la auto exigencia. Siempre ha sido importante. Pero también es importante si están ahí los recursos disponibles te tienes que acercar... la gracia es que... hay que saber cómo hacerlo. Cómo seducir... no seducir, digamos... cómo le interesa al área privada, en este gran evento que es muy contemporáneo, porque no hay discusión con eso que la cosa medios o multimedios es eso.

- No, comenzamos esto porque, en realidad, son cuestiones que están pasando y son discusiones que también están emergiendo en

Brasil en Argentina, en el Uruguay en Venezuela, o sea América también ha despertado un poco es este fenómeno y es súper reciente es tan reciente como que... lo que no es reciente son el videoarte y las instalaciones de videoarte y usar el video como imagen... eso no es reciente ya esta como incorporado. Entonces ya cuando manda una proyección de una luz blanca

- Analógica, todo el mundo plop claro porque es la punta de la cosa súper importante... por que se comienzan a definir a clarificar un poco y... bueno creo que también el mercado del arte va reaccionando favorablemente, está viendo, conviviendo con lo otro. Si lo otro es como la cosa de la materialización, los objetos... y por ahí va avanzando y es interesante es bien interesante lo que está pasando. Y eso es un poco lo que te puedo decir.

- Bueno, me alegra que tu puedas escribir algo

- Yo por eso hice *evolución*, tenemos uno como para escribir un poco... yo te voy a prestar algunas cuestiones dentro de la cultura digital por que hablo de cultura no hablo de pintura digital.

- La pintura digital es... es una cuestión y... le dije también a Néstor [Olhagaray] tu podrías hacer también, podrías tratar de... deberíamos conversar más sobre el tema y no confundamos las cuestiones y también me dijo "ah en realidad

poh” si poh, le dije yo, en realidad. Cómo pones a Juan Downey a dar un premio de multimedia, ¿qué es eso? Premio videoarte, claro, porque él es uno de los precursores

- De los que ha llevado para arriba la cuestión. Pero... pero podemos conversar más poh, porque hay una generación de artistas que están trabajando con ... y otros están definitivamente cerrados y detractores y... bueno... y bueno, tenemos que hablar sobre el asunto. Lo mismo que tú dices como estos del video art al net art. Si, pero entonces yo no puedo leer bien su libro, pero... pucha hay varias etapas antes, hay que quemar varias etapas antes.

- Antes de hablar así... tan rápidamente

Bueno, por otra parte están todos los documentos que son parte de la historia y los catálogos.

- Hay otra persona que está trabajando acá, también que... la Margarita Schutz, puedo decir que dio sus primeros...

- Que está trabajando, que está profundizando... y que le ha ido muy bien fuera incluso, mucho más que acá afuera atendido más reconocimiento. Obviamente que se tiene que pulir bastante, pero tiene sus herramientas épicas y filosofía y...

- Pero, sí se ha metido en el tema y ha estado como lentamente tomando posición y a mí me

ha tratado desde el 74 cuando yo converse con ella y ella empezó como ah... empezamos a conversar un poco y le he contado cosas y hoy día ella es una de las personas en Chile que ha profundizado bastante y va a fuera y ha sido invitada a plataformas de análisis del video y de la cosa digital del info arte

- Es que está metida por que, por que se da cuenta que está muy virgen en el campo también, no esta escrito... o sea Pierre Levai lo tiene clarísimo. Te puedo contar una anécdota, cuando estuvo Pierre Levai en Brasil conversamos en un bar, me acuerdo... es un filósofo de otro nivel ¿lo conoces?

- Lo que él habla... me dijo, he encontrado en tu trabajo la materialización he encontrado resultado, he visto cosas, claro. Por eso te digo, fuera de esta gente y otros artistas son pocos

- Son re pocos. Ahora te digo sinceramente, en este momento, quién está en Chile teorizando y escribiendo, es el Oyarzún [Cristian], está muy bien aceptado... está potente, porque es coherente en su discurso con la obra y eso es lo otro que tú ves poh... cuando ves la obra...

- No, pero también como artista

- También puede ser un referente de las nuevas generaciones

- Y el otro es, el otro es.... Un músico y que es pinto, como se llama?... que vive en Francia ahora... que hicimos ahí en el instituto francés... en el Instituto Chileno Hispánico... digital también

- Bueno y hay una generación joven también que se está moviendo en torno al animar haciendo cuestiones, pero siempre muy en torno al video, a la cosa del video, de la imagen proyectada... claro

Pero yo quiero concentrarme en ti, en torno a lo que respecta al origen...

- Ya, si, Bueno

- Estamos hablando de 33 años... hoy día es más fácil

Por supuesto

- Te explico, hoy día es nuestras utopías contextuales de esos años. Hoy día están de relevo. O sea, hay que crear otras utopías. Y otras utopías son algunos proyectos en el ciber espacio y la movida que uno pueda ir haciendo. Entonces por eso te digo, de repente, es bien difícil y yo digo que puedo aportar... sería tan re fácil, para mí ponerme a proyectar imágenes y hacer videoarte y cuestiones que están más que hechas, están requete hechas y lo demás en amaneramiento, es volver a... No, no es lo que estoy queriendo hacer.

Que opinión tienes de otros artistas que trabajan la video proyección como son los famosos trabajos de proyección de Bill Viola.

- Bill...bueno, pero es que Bill Viola es como... si tú ves la trayectoria de él, Bill es... es que Bill Viola es... incluso estuvimos en Brasil, en Río, que le hicieron una retrospectiva... no, es súper consecuente

- Claro, es que son artistas potentes, es como Rauchenberg que van paso a paso es como Nam June Paik, él ha hecho su aporte porque cuando ves este universo de gente tu te das cuenta que es un océano que tu... no es como para volverse loco... a ver cuál puede ser un aporte. Si es lo mismo que en pintura, es lo mismo. Si yo voy a ser un pintor serio, cuál va a ser mi aporte. Qué puedo hacer con los pinceles y con el óleo en este universo y cuál podría ser. Imagínate en esto. Claro hay una ventaja, es más... es un universo explorado por muy pocos donde hay una gran cantidad de soporte, son ... hoy día son infinitos los soportes con los que yo comencé a los años setenta a los que hoy día... imagínate. Yo materializaba con 3M, con emulsiones. Imagínate hoy día la cantidad de cosas que yo tengo que escoger como lo hago mejor. O sea, qué tipo de plasma voy a usar, si es un sony si voy a usar... no son iguales, Cómo explico eso ¿son todos iguales? No poh, claro que no son todos iguales. Cuando llega ese tipo de, como Juan [Downey] que era exquisito él en

editar y editar la imagen hasta que llegara el video... bueno no es lo mismo verla en un monitor de 14 que en un monitor de... o le decía no hay que verlo en un monitor de 17. Cuando tú llegas a eso...

- Entonces, tienes que verlo en uno de 17 por que, por que el otro no es lo mismo verla en una pantalla

- En la calle Ahumada... entonces hasta en eso hay que aprender y precisar, bueno modestamente he ido aprendiendo un poco entonces si yo voy a hablar de una suerte de instalación que es el tema que desarrollamos tengo que saber muy bien qué computadora voy a usar que matriz que plasma cuánto. qué tipo de tecnología es la que más se adecua para esta... entonces me habían encargado una para el bicentenario y estaba mateando una obra súper grande que felizmente el presidente mando, estamos hablando de cómo se maneja la cultura contemporánea, que de un plumazo se pueden cambiar las directrices, llevábamos más de un año trabajando, y por una de mis razones de estar en Chile. Para el bicentenario me habían encargado una obra... una instalación... y bueno, como puedo decirte la trabaje...y ahora no porque se va a firmar la Apec o, vienen el tratado de libre comercio entonces vamos a instalar, en ves de ... si se había ganado ese espacio con una propuesta un grupo, un grupo que mayormente no para una cosa tradicional en un nuevo espacio que va a haber en el Palacio

de la Moneda. Ahí abajo. Bajo la moneda habrá un nuevo espacio de centro cultural. De la noche a la mañana no, el presidente dice que es mejor estrechar relaciones con México... y claro que es importante la economía... es súper importante, pero de un plumazo... pero eso que tiene que ver con que dentro de un espacio súper contemporáneo pensando no sea consecuente con obras más recientes

- Porque así son las cosas, así son las cosas. Te puedo decir que estoy indignado. Llevábamos más de un año trabajando con varias gentes que iban a hacer sus cosas. O sea, si inauguraba con... con quien... incluso había hasta pensado que Alfredo [Jaar] viniera ya a Chile para confrontar un poco el mundo de lo analógico y político. Todo eso quedó... incluso tengo que llamarlo más tarde... Bueno hablando de eso por eso te digo. Cuando uno trabaja así ya pensando que tipo de soportes usar para que el público realmente reciba bien el mensaje

- Y aunque no creo aquello de [Marshall] MacLuhan que el medio es el mensaje, no, el artista es el mensaje. Hoy día se recupera

- Es lo que yo les digo "si es ustedes, siempre ha sido así" pero resulta que el artista detrás siempre hay un especialista una persona que ... entonces puede guiar. ¿Por qué, no puede ser el público que esté también detrás como estas sombras?... alguien tiene que ... ¡pero no el curador!

- No el curador. El curador puede decir ok a este evento vamos a escoger tal obra, eso sí.

¿Habría una suerte de inercia que se ha legitimado?

- Si, hay mucho de eso. Pero es... ocurre en todo o sea no... siempre ciertamente... Igual con el tiempo la justicia tarda, pero llega
- Y yo me siento así, que lentamente cada vez me llaman más estudiantes cada vez me llama más gente que está viendo y analizando video... te digo estoy desde estoy haciendo lo desde las escuelas municipales. Tú sabes que el 70 por ciento de los chilenos que se educan no parten en las escuelas municipales. Desde ahí a los más chicos estoy ahí tratando de aportar. Desde ahí hasta... no sé, cada vez como que hay más... por eso como que me alegro cuando me escribiste y dije bueno pucha que bueno que haya alguien que pueda tener otro enfoque
- Porque en la medida que tú escribas eso va a haber otro referente
- Eso en cuenta es importante, y no quiere decir que la tome o no.
- Pero si la están tomando en cuenta fuerte
- Muy importante, que es la cuestión globalización, quienes están escribiendo, están viendo la cuestión contemporánea, a donde va

la cuestión, como se está moviendo, es importante

- Que junto con defender la producción nacional también se esté analizando la producción de otros países de América

- Como algunas de las instalaciones de Bill Viola o de los americanos o de los alemanes....

- Hace poco vino un chico de Alemania aquí invitado por la universidad también a hacer una investigación de la robótica de la informática en... desarrollando cuestiones

- Estaba hasta como sorprendido, "wow" decía en esos años sí, en esos años porque ellos piensan que uno no

- Que, por que ellos tienen la media, nosotros no hemos empezado antes.

- O no hemos trabajado con aquello... no, no.

Creo que es fundamental, cuando uno elabora una línea.

- Acá está lo de lo...marqué en el año 83 en la *Galería Sur* coloqué la computadora dentro de la Sala.

- Bueno, este fue un pequeño como... es como ya como un bocetito...

- Que conste de...la idea era tener un catálogo... la idea era que en la estación de trabajo la gente se interesaba y yo le entregaba una parte de la información, de mi computadora... entonces, le grababa, ponte tú, a esta carpeta del disco duro y al mismo tiempo le pasaba unos PDF, no hice catálogo

- No hice catalogo... Y como te digo estoy en eso... tratando ahora, de dedicarle un tiempo a ir subiendo a la red la información de la obra mía que tengo: instalaciones, videos. Le estoy dedicando un tiempo a los videos. No los tengo todos, pero tengo... tengo en cajas algunos de esa época. No son muchos, por lo mismo que te estoy diciendo. Mi idea no era producir obra, mucha obra, si no que ir haciendo en la medida que iba buscando caminos.

- Entonces hacia video, hacia instalaciones,

- Fotografía. Lo de fotos era para subsistir para financiarme. Raramente use fotografía a no ser por la video instalación de la Cruz del Sur como soporte de arte. Fotografías de grandes formatos. Pudiendo tirar la foto en gran formato. E hice algunas... tengo obras.

- Con toda la onda de la Polaroid, la cosa de la instantaneidad, reproducción inmediata de la imagen, resultado... es una de las grandes analogías también, el resultado de la Polaroid con la instantánea de la cámara, y la idea de multiplicidad, los cuadraditos, los colores...

- Pero como te digo, yo decía ya, si hacíamos en los años setenta instalaciones de video, como ... que... como lo podemos hacer

¿Trabajabas solo cuando llegaste a Chile?

- Sí, mi taller con mis amigos incluso me fueron a buscar al aeropuerto la Nelly Richard, no sabía quiénes eran y empecé a conocerlos. No estaba muy al tanto del panorama. Sabía que habían barrido con todo aquí... había un grupo emergiendo y haciendo cosas. Ahí a Cienfuegos, se estaban yendo de taller y yo le arrendé el taller a Cienfuegos, ahí en la calle, en Providencia, que estaban haciendo el metro.

En Providencia, en el Golf.

- Si ahí y nos hicimos bastante amigos, conversamos y ahí me mudé po. Después monte mi estudio de fotografía profesional, para funcionar y paralelo iba incursionando en el arte... en la producción local
- Ahí me fui como haciendo cuestiones
- Por ejemplo, tengo esa instalación 0179... 09... 0793... una instalación que era en tres canales. Una cuestión que es impresionante. Como los tres canales mostraban al mismo tiempo las mismas... las mismas noticias, todo del año 79. Si trabajaba solo poh, si... ahora me

iba, como te digo, decidía que había dictadura férrea con todos, con todos los problemas, pero esas cosas se desarrollan. Imagínate que yo decía. Oye que increíble, y pensar que, si yo estuviera en Nueva York ahora, me costaría mucho más caro... mucho más inaccesible sería. Claro tendría libertad para poder pintar, decir o ganar quizás más plata para vivir, pero pucha lo tengo acá y Santiago está moviendo una cantidad de equipamiento y soporte disponible que están siendo utilizados para publicidad, para otros fines como imágenes de consumo y yo estoy aquí, porque no voy... yo ocupé los primeros escaner que llegaron a Chile. Eran... imagínate en esos años hablar de un escáner cuando yo trabajaba con trataba de buscar sistemas de video para pasarlos a la computadora o como salgo de la computadora entonces había estas cuestiones que estaban en las empresas que por... por el desarrollo de la economía ponte tú, libre mercado abierto... tú tenías acceso, ¿Te fijas? súper increíble. Y yo decía, bueno en realidad vale la pena irse quedando y de... ocupando y todo, ocupando estos soportes. Ahora, igual no era tan fácil porque era re caro. Era caro, y bueno luchando con otros medios. Si para qué estamos con cosas. Si allá había que... si los espacios las galerías todos funcionaban en un circuito del siglo 18 en el siglo 20

¿Cuántas eran, 2, 3?

- 2 o 3 poh

Si no había más

- O sea, no había una Animal
- No había una Galería Animal que dijera bueno nos la vamos a jugar por los nuevos soportes por los nuevos medios. Ni la Uniac ni tantas cuestiones que hoy día, ni la Católica, o sea, era más restringido

Mucho mucho más... censura y auto censura también

- Pero si el 74 cuando yo hice la instalación en la Sala Matta y desplegué el computador a pinturas digitales de grandes formatos, ahí partieron los cabros a pedir a las universidades que se reformaran, que pidieran materiales, que pidieran..., materiales.

Tecnología

- Tecnología, pedir tecnología. La Chile, la Católica, algunas universidades privadas. Y yo les dije, claro si ustedes están out... out... tienen que exigir que les proporcionen... bueno y de hecho hoy día hay más recursos
- Pero se producen las reacciones de quienes están en contra y.... ocupo o no ocupo esto

Otro escenario era

- Otro escenario... Y tenemos otro grupo que trata de aplastar la cosa con lo que interesa es sumar

Anexo 3

Entrevista personal

Carlos Altamirano. Entrevista, Santiago de Chile, 19/08/2004. Registro audio. (52 min.), mono

Roberto Farriol: Sí, mira es... se trata de echar un poco atrás la película ¿no? Tú quizás no la tienes...

Carlos Altamirano: Puta, mira lo tengo como... por ahí ¿ah?, en alguna parte... borroneado.

Me interesa hacerte algunas preguntas relacionadas, por ejemplo: en ese entonces hubo varios artistas que trabajaron fundamentalmente el video en los años 1980, 81, 82...

En tu trabajo artístico, más allá del soporte, siempre pusiste mucho énfasis en relación con o desde la pintura. Obviamente, si se contextualiza en la problemática de la crisis de la pintura, y de la pintura como todo un referente de todo un asunto con la tradición asociado, también con el contexto político del momento, se mezclaban varios componentes.

Sin embargo, en lo particular tu continuaste abordando la pintura sistemáticamente, en una muestra que hiciste en la Bucci, "Pintor como Estúpido", se llamaba. Luego, saltándome algunos años, está el trabajo que presentaste en la Bial de

Venecia del año ..., en ese trabajo, la secuencia está construida con imágenes residuales que son lo que tú has manejado siempre, como el intento de rescatar la memoria y todo eso, pero, además, dentro de un marco, ironizando y parodiando la misma historia. Entonces, en relación con todo eso, me gustaría, saber qué cuales eran los motivos de tratar el tema de la pintura: ¿como soporte, como contexto, como símbolo, desde el punto de vista económico?

- Inicialmente, a mí la pintura me sirvió como... no sé cuál es la palabra exacta... pero... la pintura era, en ese minuto, y en la medida que era posible verla de acuerdo al contexto y a la discusión misma que había en ese momento, como el lenguaje oficialista. La pintura representaba la manera idealista de ver el arte y el tema... se homologaba a eso. Entonces, era una manera indirecta... o sea, tú al reclamar, al machacar el lenguaje oficialista, machacabas el oficialismo, pero sin decirlo. Es decir, es la primera entrada: al atacar la pintura, atacar el cómo se dice, atacas al quién lo dice, sin hacerlo, en esa época, evidentemente, estoy en contra de los milicos, es algo que muestre evidentemente que estás en contra de los milicos y contra la manera de hacer... Esa es una de las fórmulas. La otra es una cosa importante también en ese momento, que es el pensar, el auto pensarse del arte. El arte como el acto autorreflexivo que se piensa a sí mismo, y, por lo tanto, revisar el modo de hacer, la propia historia, las técnicas..., por ahí partió... el uso de la pintura como... se me van los términos

para definir el rol que cumplió. Pero era esa la idea. Tenía también que ver también con el tema de identidad que, por alguna razón, nos importaba en esa época, por lo tanto, revisar la historia del arte chileno. Yo hice un trabajo, varias cosas con respecto a ese tema.

Ahora dentro de los referentes que tú tomas, al parecer, están más vinculados con los pintores paisajistas, me da la impresión....

- Si, fueron más los paisajistas, porque me imagino que por un lado agarraba sujetos que eran íconos de la historia del arte chileno, eran importantes, no eran cualquiera, y por otra parte el paisaje... no tiene un relato. Si tú agarrai a Arturo Gordon, ya hay una anécdota, hay un cuento, ya hay personajes que pertenecen a determinado sector social. Hay un relato que se está haciendo que me interfería con lo que quería hacer. En cambio, el paisaje era, además, equiparable al paisaje contemporáneo. De hecho, lo que hice yo en ese video, fue poner junto e *Panorama de Santiago* de Juan Francisco González y el panorama que yo registraba en el video. Eso lo podía hacer con un paisaje. Si me pongo a contar un cuento no tiene sentido. Por eso elegí un paisaje. Hice un trabajo, una vez con él... [Juan Francisco González], pero no... la verdad es que no... quedó por ahí, con *La perla del mercader*. Estuve jugueteando con esos trabajos un rato, pero la verdad es que la cosa se me fue por el lado del paisaje por esas razones, que era muy

fácil hacer un discurso paralelo entre ambos paisajes, los paisajes pintados y los paisajes fotográficos que yo registraba.

Y en esta relación con la pintura, en algún momento se te paso por la mente lo específico de la imagen fija, en la pintura, me refiero, pues también se da en la fotografía, pero, fundamentalmente en la pintura ¿se te ocurrió pensar en esa suerte de congelamiento de imagen, de trabajar el video, de una manera también que forzara el movimiento, de alguna manera, inmóvil?

- Ese video, la primera vez que yo lo mostré fue en el primer Festival, justamente, en el chileno francés...

¿Te acuerdas el año?

- 80 – 81, una de las dos, en la primera versión, donde se hizo en el chileno francés que quedaba ahí en Miguel Claro

Exacto, yo estuve ahí cuando hiciste ese trabajo

- Y eso era una instalación que hice arriba de un escenario con dos pantallas. En una estaba una cámara fija, con el cuadro de Juan Francisco González, que no se movía, y... el fantasma, porque técnicamente las cámaras, en esa época, no eran capaces de recomponerse cuando pasaba alguien. Entonces pasaba gente por delante y quedaba el fantasma en la grabación. Entonces eran fantasmas de

personas, que eso no fue un efecto, si no que se produjo...

Un efecto de barido.

- Claro, de personas que quedaban fundidas en el cuadro. Entonces, pero era eso, era justamente lo que tu dices, el movimiento completamente inmóvil, con estos fantasmas y al lado, en la pantalla del lado, estaba esta pantalla que era a toda velocidad. Entonces, justamente estaban la oposición, ahí, de la cámara fija con la del movimiento y lo inmóvil con lo vertiginoso, y que sé yo. Estaba esa oposición. No te puedo decir que yo la teorice, ni mucho menos, pero estaba ahí.

Me acuerdo, que, en esa ocasión, en el momento de la instalación, del montaje e inicio de esa exhibición tu colocaste sobre la pantalla del televisor, con una cinta adhesiva, unas letras...

- Bueno, sí. Eran letras Seth

Entonces, en las imágenes de la pantalla que mostraba el movimiento, de un lado a otro, decía: *Panorama de Santiago*, óleo sobre tela, Juan Francisco González.

- Correcto. Correcto.

- Tengo fotos de eso.

En el texto que publicaste sobre tu trabajo ¿te acuerdas? Un texto muy completo de imágenes con textos de Rita Ferrer...

- En el catálogo, ahí aparecen también ...
- Sí

Los paisajes. En ese sentido, para ti, el elemento textual era poner en tensión la imagen? ¿Era un argumento más bien temático respecto al referente que estabas usando? ¿Cuál era tu posición en la cual te encontrabas? ¿Por qué agregaste un texto sobre la imagen, en condiciones que la imagen ya tenía su propio texto?

- Eh... creo que lo que estaba haciendo ahí era, nominalmente, como pictórica el video, transformarlo en cuadro. O sea, lo nominaba cuadro. Esta cuestión que se estaba moviendo, eso era el cuadro, ese forzamiento... por ahí iba el cuento. Estoy especulando ahora a 25 años de distancia, por lo que puede que mienta, pero yo creo que va por ahí la cosa...

Lo que no recuerdo bien es si el texto estaba en los dos monitores

- No
- Estaba solamente en uno...
- Estaba solamente en el que no era el cuadro

En el que estabas tú....

- Claro, en la carrera...

En ese sentido, los trabajos que vinieron después, dejando de lado el video.... en relación con la pintura, unos que el año pasado en el Museo de Bellas Artes, de pequeño formato.

- O sea, yo me pasé durante toda mi vida dándole duro a la pintura hasta que hace 2 ó 3 años decidí pintar, por primera vez, como para completar el círculo, o sea, dar vuelta ahí y partir por el otro lado, o partir de atrás...hacer toda la...

Claro

- Entonces he hecho 2, 3..., 3 cuadros..., así pintando hasta este minuto y así partí por aprender a pintar porque nunca en mi vida había pintado un cuadro... Y agarrar todo el cuento de la pintura y tratar de entenderla... pero fue un... por un lado eso, digamos, por un lado, volver la principio, circularmente. Por otro lado, una manera de... ¿Cómo decirlo? Tiene que ver con... con un desinterés absoluto, a estas alturas, por el arte. Entonces lo único que me queda es... como el... o sea la pintura es como... ¿cómo decirlo? Es como la reducción absoluta... es como la esencia del arte, de alguna manera, históricamente. O sea, la pintura es como sinónimo, o sea ahí... si ahí no queda nada de arte ya no me queda por ningún lado. O

sea, soy incapaz, en este minuto, de hacer alguna instalación o de hacer un video, incluso, cualquiera de las pantomimas del arte contemporáneo no me queda ninguna. Estoy pintando por una razón de... no me queda otra. O sea, más allá no hay nada más. Desaparece la pintura y ya, ya chao no más. Entonces, es como una manera de retomarla, porque sí no... como para no abandonar definitivamente. Un poco eso.

¿Lo ves como un retorno el volver a la pintura??

- No es un retorno por que nunca fui. Yo nunca pinté. Es más, un retorno circular, como te digo. O sea, es un proceso que empezó y ha dado toda la vuelta y por alguna razón llegó a donde mismo partí, pero al lado de acá de la calle, ¿cachai?... Partí por allá y....

Llegaste al otro lado...

- Claro, por el otro lado porque... o sea, en un punto de partida que nunca tuve. Llegué al punto de partida, pero, la verdad, es que siempre partí de la estación siguiente... no partí de la pintura y la empecé a descomponer y destrozarla, y todas esas cosas, si no que partí después de la pintura, entonces es como llegar por atrás a algún lugar. Yo creo que tiene ese sentido. Se me arma de esa manera.

¿Siempre estás mirando a la pintura en tu trayectoria..., en la lejanía y en la cercanía?

- Digamos, así fue siempre, yo creo que por eso me ha costado tanto pintar. O sea, yo me sorprendí mucho con el resultado del cuadro porque, a pesar de que me ha costado mucho y lo veo muy difícil... igual los cuadros no quedaron nada de mal... quedaron bastante bien... y yo creo que tiene que ver con que me quedo mucho tiempo observando la pintura, o sea... y como que aprendí ¿Te fijas? Sin saberlo.

¿Pintaste mentalmente?

- Claro, pinté mentalmente durante mucho tiempo. De hecho, mi manera de mirar es: “como cresta lo hizo”. Esa pregunta es la que me he hecho... me hago siempre, cada vez que observo un cuadro, desde siempre, entonces.... Por eso me di cuenta de que no me costó tanto....

Una pregunta respecto al principio del video. Tú tenías referentes cuando empezaste a trabajar con relación a la pintura, con el arte. Recuerdo que estuviste trabajando con Eduardo [Vilches]. Yo fui alumno [Licenciatura en Arte] mientras tú fuiste ayudante por un breve tiempo de Eduardo [Vilches] en la Escuela. ¿Tuviste alguna referencia respecto al arte contemporáneo?

- Yo ahí no sabía nada. No sabía ni quién era un ingenuo huaso. Yo empecé a enterarme de cosas después que salí de la Escuela, cuando...

cuando me junté con Leppe y la Nelly, porque ellos sí sabían, y entonces ahí me pegué un proceso de aprendizaje...que fue intenso... viví con ellos como 5 años. Era todos los días... ahí aprendí mucho, pero ahí. Y ni siquiera del arte chileno. Yo no sabía, ni siquiera, del arte chileno. Yo no sabía quién era... Balmes, en esa época. Cuando yo llegué, yo venía de provincia. Yo era huaso y no sabía nada, entonces no tenía ninguna. no había visto ninguna exposición. Estaba en la Escuela cuando vi la primera exposición de Vilches... las primeras exposiciones que a mí me importaron...que me impresionaron fueron, me acuerdo, la de Vilches, de la chilena ¡No, *Goya contra Bruegel*, de Dittbon, que eran un dibujo a tinta china. Ese tipo de cosas fueron mis primeras aproximaciones no más. Y de arte contemporáneo.... Yo conocía a la *Pinacoteca de los genios* que tenía mi papá en la casa.

Lo que todos estudiamos en algún momento, los grandes hitos.

- Claro. O sea, era ignorancia total. Ahora, todo mi aprendizaje ha sido muy sistemático, porque fue así. Fue conversando, mirando revistas, especulando, sobre cosas, además que... muy especulativo porque, ¿qué hacíamos nosotros? Nosotros nos juntábamos con Leppe y la Nelly y a mirar... *Art pres*, por ejemplo, que a la Nelly le llegaba, entonces tu veías unas fotos de este porte [10x10 cm.], en blanco y negro.

Claro. De una obra, y nos pasábamos horas especulando sobre lo que nos imaginábamos a partir de esa foto. Bueno, había un texto debajo, que sé yo, pero era una construcción de inventos, finalmente, que uno hacía a partir de la información que venía en la página, de algo que jamás en tu vida habías visto. Y, a partir de eso, inventábamos....

Eso es muy habitual...

- Sobre todo, que en esa época... claro ahora tú tenís mucha más información. En esa época era esa, cachay, o sea de Vostell vimos tres fotos y ¡chao! O sea, ahora tu tenís toda la historia de la obra del huevón y, así, de todos los demás.

Vino una obra... una muestra muy pequeña de Vostell, en...

- La trajo Kay

Fue en la *galería Época*.

- Era bien impresionante. Fue en la misma época en que exponíamos con... la exposición de Vostell, si no me equivoco, fue simultánea, no me acuerdo si a la mía o a la del Leppe. Lo que si se, es que estaba en la galería *Cromo* y en la galería *Cromo* expusimos Leppe, Smithe, yo, Tagle y varios más. Y en la *Cromo* expuso la Catalina Parra, Dittborn y Vostell y la inauguración, parece, incluso que eran el mismo

día... Yo no me acuerdo si la mía coincidió con la de la Catalina o con la de Vostell, era como una especie de guerra de inauguración, pero fue el mismo día. La trajo Kay.

- Sí. Sí me acuerdo. Un gran montaje con una gran proliferación de imágenes y sonidos.

- Era bien impresionante.

- Me gustó muchísimo ese trabajo. Me marcó muchísimo ese trabajo.

Y en torno a eso, a la instalación y al espacio... ¿Las instalaciones para ti son una nueva manera de reconstruir un espacio...?

- No... nunca me interesó el espacio físico en que está instalada la obra, no me intereso en cuanto a arquitectura o escultura, la modificación del espacio no tiene sentido para mí. El espacio es importante en el sentido de que es la hoja en la cual trabajai por lo tanto determina las proporciones, las distancias de las cosas que estoy montando. No es lo mismo montarlo aquí que montarlo allá... que sé yo, pero esas obras que son minimal o land art, como una línea que arma arquitectónicamente el entorno en que está, para mí, no tiene mucho sentido. Es un tema que no me ha interesado.

Mas bien te has centrado en lo bidimensional

- En.... Claro... digamos, lo espacial es porque es espacial no más. O sea, cuando tú haces a un evento en que está tu cuerpo metido no es bidimensional es espacial, pero quiero decir que no es... tema de cómo el cuerpo modifica el espacio mientras se desplaza y todas esas cosas, es un tema que nunca tomé en cuenta mientras hacía las cosas, si no que era el acto que estaba haciendo, propiamente.

En ese sentido, el espacio no es protagonista.

- Ah claro. No para nada,

¿Es un soporte?

- Un soporte. Un soporte que había que considerar, ahí hay que manejarlo y que hay que ponerle un punto de vista, pero no es parte del lenguaje.... Y nunca fue para mí

La idea de la residualidad, que en tus trabajos ha sido constante, en relación con la propagación de imagen en los medios, la memoria, la fragmentación de la historia, etc. Tu trabajo, de alguna manera, funcionó en esta lógica. De residualidad, de superficies, de los movimientos cuando corrías. En esas escenas tú planteas un plano fijo [de la pintura], donde la imagen queda superpuesta.

- Sí, sí... entiendo a lo que te refieres y claro, no sé mucho que decir sobre eso, pero... siempre la materialidad de la imagen es... ha sido tan determinante como la imagen misma...

su fisicidad. O sea, para mí, una foto de 9 x 12, significa como tal, más o tanto como la imagen que hay dentro de la foto. Entonces, mi trabajo siempre ha sido no conectar el retrato que está en el papel, sino que, el papel completo con otro material que tiene a su vez otro sentido... Que una foto es otra cosa, digamos. Pero el soporte, o el pigmento, o la imagen, o lo que sea, siempre tienen una materialidad que para mí es totalmente significativa, ¿cachai??

- Cosas que he armado ¿Cómo te explico?... Esto es... esto es la cuenta, es la boleta, no, la cuenta, claro es la cuenta... es la primera cuenta que me pasó mi psicoanalista, cuando yo fui a psicoanálisis. La primera vez que me la pasó... y me la pasó: "vale tanto" y me la pasó y me vi que no sabía cómo cresta se la iba a pagar, y cuando venía caminando por la calle, me encontré este... esta huevada ¡que puta es!... no tiene punta, no tiene entrada no tiene nada. Pero yo no voy a... ni tomarle una foto a esto... o sea, físicamente tenía que ser tanto el tornillo que es "el" tornillo que me encontré con "la copia" y... o sea la conexión de ese papel con ese tornillo es tan importante como el hecho de que esa sea la cuenta y como el hecho que me lo encontré, no se si me explico

- Lo que he hecho siempre, siempre... Entonces, yo tengo una caja de fotos y de recortes y de ¿qué sé yo? que he ido juntando a lo largo de la vida y con eso trabajo. Ahora, igual las traspaso. Ocupo, a veces la imagen, a

veces la... de hecho un retrato lo que hice fue agarrar esta caja y pasarla toda por el computador, pero ahí justamente hubo un proceso de borrar toda la materialidad.

Cuando tu colocas esa letra seth en tu trabajo en los años 80 - 81, en ese vídeo, vi un trabajo de superficie en la pantalla del monitor, sin recurrir al habitual uso [del texto] desde la propia tecnología del vídeo.

- Claro, tiene ese sentido, en que la pantalla se hacía evidente, se siga viendo como tal y, para mí, ese sentido era fundamental en ese momento, de manera más intuitiva que después. Después lo sistematicé, pero en ese sentido. La materialidad y lo físico de la imagen, es la imagen.

Lo que tu planteas sería una estrategia de extrañamiento, de alejamiento.

- Claro, o sea un lápiz es un lápiz. O sea, ese lápiz también puede representar la escritura, pero es un lápiz, antes que cualquier cosa es un lápiz. A demás de eso puede ser... Claro y eso, de una u otra manera, ha estado siempre presente. Entonces, lo que se conecta entre sí, y por eso a veces en el arte se producen conexiones súper aberrantes. Algunas funcionan más que otras, muchas veces no funcionan, son como el personaje completo ¿cachai? No es el teórico de arte con el artista, si no que es tú y yo, con tus contradicciones y mis contradicciones, y nos juntamos y no

funciona, porque nos odiamos. Con los materiales pasa lo mismo, o de repente encajan a pesar de ser...

Procedencias distintas...

- Claro, se produce un cuento de... digamos, la imagen con su cuerpo como totalidad. No es separada del... bueno en semiología todo esto tiene una terminología que me da lata usar, pero esta clarito.

Por supuesto. Y para ti están cargados de significado.

- Están cargados de significado que no necesariamente es traducible.

No, por supuesto.

- O sea, tu no tenís por qué saber que yo me encontré ese alambre en alguna parte, y de repente no funciona. O sea, lo que yo creo es que, cuando funciona, se produce ahí una carga que es perceptible como tal. No necesariamente descifrable pero sí perceptible carga y ya po, con eso me basta porque eso... lo que hace eso es fijar y eso es lo que me gusta hacer, digamos. Lo he intentado hacer siempre en el arte y por eso que yo hago tan pocas cosas, y tan eventualmente siempre... Tratar de agarrar ese chisporroteo que se produce, de repente, cuando se encuentran, sea en mi cabeza, sea en algún minuto... cuando se conectan esos dos

celestinos, sujetos, objetos y se produce, huevón, ahí, una carga casi eléctrica que, leí un texto de Lacan que hablaba de la idea de agarrar una nube con la mano, de agarrarla, o con lo que sea, de agarrar la nube y mostrar... Y llevarla y ponerla en otro contexto y que tú la veai tal cual, que es una huevada imposible, como un intento... Osea, yo no puedo agarrar una nube y mostrarle a mi mamá y decirle: "mira la nube que me encontré", porque no es atrapable, no más. Porque cinco segundos después, ya es otra nube, porque tú no la puedes agarrar. Pero, en la vida, así como que a uno se le producen, de repente, esos instantes en los que uno los tiene que fijar y, en el intento de fijarlo.... O sea, me estoy enredando, pero... Pero tiene que ver con eso. Con esas cargas de sentido que son muy metafísicas, que tienen las cosas y al mismo tiempo con su... materialidad más extrema. Están juntas. Y en esa conexión, algunas veces, muy ocasionalmente, se produce un ensamblaje que es significativo. No describible, no traducible en una cosa que no sea sí misma, digamos, pero que... Que tiene una carga, huevón, que es percible por otros. A veces sucede... Y eso es lo que me gusta armar. Por eso, para mí, no tiene ningún sentido hacer series de cosas. Es inimaginable. No podría hacer 15 variaciones sobre un tema por que no... ¿para qué? Porque no es lo que busco.

Todo esto parece pertenecer a un plano bien inconsciente.

- Claro, no es un... no estoy discursando para nada. Ni siquiera yo sé lo que estoy diciendo, es agarrar una cuestión que no es decible de otra manera. En ese sentido está el tema de la nube: la única manera de mostrarla es agarrarla y llevarla. Lo otro es describirla, decir que era rosada, redondeada... pero eso ya es otra cosa. Cómo cresta agarrarla y llevarla y mostrársela a mi mami: "mira". No puedes hacerlo, pero de repente algo pasa, en ese traspaso algo pasa y, por lo menos, el intento es... Es apasionante. Es como un sentido que tiene para mí el arte... que a estas alturas es "huevear" poco.

¿Quieres decir que estás desilusionado del arte Contemporáneo?

- Claro

¿Se ha vuelto una industria?

- ¡Una industria! de partida ... una industria.... En todo sentido, o sea por el lado que lo mires. La pura idea de pensar que hay 14 escuelas de arte en Santiago, y que salen, que se yo, 15 huevones al año, con cartón de artista, desesperados, buscando una sala donde exponer, ¿cachai? Esa ya es una aberración... es una huevada que es "de que estamos hablando". De ahí para adelante, o sea... Es un sistema que se auto alimenta, entonces se hacen clases a los pendejos para que sigan haciendo clases porque, qué cresta más saben hacer estos jóvenes. Entonces, crean a estos

huevones para que al final vendan sus cuestiones en doscientas lucas, ahí están con los galeristas y en las exposiciones... Y Fondart po, el mismo Fondart que es una cuestión, aparentemente espectacular, pero en este sentido lo único que hace es crear funcionarios del arte. O sea, mocosos que salen de 20 años de la escuela, sabiendo exactamente cómo formular un proyecto para ganarse el Fondart y se pasan 15 años ganándose el Fondart todos los años, postulando todos los años, haciendo instalaciones, porque es lo único que pueden proyectar, porque ¿qué otra cosa? Una pintura, un trabajo no lo podis proyectar, no sabes cómo lo puedes hacer. ¿Cómo proyectar? ¿Cómo se puede hacer esto? Por fallido que sea... porque lo más probable es que falle. Al Fondart lo que tienes que hacer es presentar una "cuestión" para que el huevón que lo evalúa diga "ah le va a salir regio" y el resultado de eso es que tú vas a una exposición y es una lata... Son puras huevadas inteligentes... pillinas... y seguir llenando el mundo de basura de ese tipo a mi me da lata. ¿Para qué? ¿Para qué hacerlo al final? ¿Cuál es el agrado? Son gentes más inteligentes que yo, más ingenioso... entonces por eso no...no me atrae, a mí, a estas alturas... por eso estoy pintando y es una cuestión casi... terapéutica, y lo hago porque tengo ganas no más

¿Pintar es lo que más te gusta?

- Me cuesta hacerlo, me aburro, encuentro que pintar lento, es pajero, pero de repente agarro vuelo. Estoy haciendo un cuadro... ya llevo más de un año haciéndolo. Pinto de repente. Agarro un día entero pintando, un mes entero y ahí está. Es una relación mía, conmigo mismo, que no tienen ningún objetivo social. ¡Esa es la otra!, el artista como una especie de... No sé lo que es, a estas alturas, pero sé que tiene un rol en la sociedad muy... aparentemente muy importante pero muy indefinible. Si tú te fijas, siempre las exposiciones los tipos (artistas) está diciendo cosas, aparentemente muy trascendentales... como la percepción de la luz sobre... huevadas...

Me llamó la atención tu presentación del lanzamiento del catálogo de las exposiciones del 2003 en el Centro de Cultural de España. Dabas cuenta de tu gran preocupación por los artistas jóvenes ahí presentes.

- Ah si, ahí hablaba de eso. Sobre los proyectos. Aquello lo improvisé, así que no fue muy claro, pero.... Porque no iba preparado a hablar nada.

Pero se entendió perfectamente. En ese sentido, me pareció que proponías una mirada distinta. ¿Encuentras que hay una especie de desfase entre tu visión y aquella que viven estos [jóvenes] artistas?

- Probablemente sí, o sea, de repente siento que estoy hablando como los viejos de antes,

pero el cálculo que hago es que... las cosas que creí en algún minuto ya no creo, de partida y las que me quedan de esas, no tienen mucho sentido con lo que pasa actualmente. Entonces, para qué hacerlo, po, si no me interesan no porque... o sea, no me interesa mucho ser artista actualmente. El arte que yo veo no es lo que yo quería hacer cuando yo empecé a ser artista. Tampoco quiero hacer lo que quería hacer cuando empecé a hacer arte. En esa época, yo tenía ideas, tenía cosas claras como el rol del artista, pero era otra época, ya no las tengo, pero tampoco... pero lo que me interesa no tiene mucho que ver con lo que tendría que hacer ahora o, lo que me da la impresión que debería hacer, entonces no me atrae la idea. No me atrae, para nada, ser un artista profesional dedicarme a eso y hacer todo lo que hay que hacer para ser un artista profesional y todo eso.

Pero tu desilusión parecía ir, más bien, en relación con la práctica y los sistemas de circulación, con el contexto...?

- Con todo poh. Porque la circulación es la obra a estas alturas. O sea, son inseparables. Justamente lo anacrónico de la pintura que estoy haciendo yo, que no contempla nada, se queda y es una cuestión completamente fuera del contexto, no tienen ninguna utilidad para nada... no es encajable, digamos, en ningún...

En ese sentido, ¿Crees que obra actual puede llegar a ser tan “contestataria” como lo fue en los ochenta?

- En un sentido puede serlo, pero también es un poco como forzar las cosas. O sea, es contestar, es una respuesta [la obra] que no hace daño a nadie, que le importa un carajo a nadie tampoco. Había en la otra [época]... bueno tampoco, pero al menos tenía la ilusión de ser combatiente. Esta no es combatiente... lo que hago ahora no combate, sino que se retira y es contestatario en ese sentido, en la indiferencia, pero... claro con buena voluntad podría decir que sí, pero yo creo que más bien no tendría mucha fe en eso.

Claro, son dos maneras distintas, en los dos casos hay la tendencia a una oposición al oficialismo, como tú lo planteaste en los ochenta.

- Claro, al principio era una oposición directamente y ahora es...

Un alejamiento

- Un alejamiento... pero esa especie de alejamiento se transforma, de alguna manera en una respuesta... puede serlo, pero ya no está implícita en mis trabajos esa intención.

En relación con la búsqueda de información sobre el videoarte en los encuentros de vídeo en el chileno francés, desde un principio no fue fácil, mucha información se perdió. He sabido que se botaron los catálogos, las copias de los vídeo chilenos y franceses. Actualmente no hay un solo video. Según

que una autoridad de esa institución ordenó eliminar toda la información. No sé más detalles...

- De eliminarlo

De borrar la memoria. Un trabajo de muchos años, donde Chile era pionero en América Latina.

- Increíble

Lo borró completamente... en la biblioteca del instituto encuentras dos o tres catálogos... yo tengo más catálogos en mi biblioteca personal. Hay más catálogos en la universidad o cualquier instituto... Es paradójal... y bueno, me propuse esta tarea de armar estos pedazos de estos encuentros.

- Y eso debe haber sido más o menos luego, hace poco. Esa, esa... borrada

No, más de 10 años... Por ahí por los noventa y tantos más o menos

- Porque...claro... Porque hubo un tiempo que estuvo la Rita [Ferrer] ahí, y había un montón de cosas...

- Después de eso tiene que haber sido

Y también hay una leyenda de que en realidad alguien ...

- Alguien la tiene

Claro...

- Pero eso es otra historia.

Si..., como te digo, tratando de armar la historia me encuentro con pedazos que no calzan con fechas, con obras con distinto nombre...

- En esa época, desde el arte, yo creo que nadie hacía video

Estaba Gonzalo Mezza, en los primeros encuentros mostró muchos trabajos. Dittborn...

- Dittborn hizo en esa época videos o los hizo un poco después?

También después, con la Historia de la física

- Y eran rebuenos
- Bueno, Forch, también Downey
- Bueno, lógico. Pero yo digo de acá.
- Meneses estaba también, en ese tiempo
- Sí no, es que, a partir como del 82 para adelante ahí empezaron a aparecer más. Es que antes no había video acá po huevón. Técnicamente... yo ese lo hice con uno que me prestó Alfredo Jaar.... Alfredo Jaar tenía equipos... bueno él era poderoso, tenía plata, sus papas tenían plata y él venía desde fuera y

traía cosas, entonces... él tenía... y él me prestó ese equipo para hacer ese video. Pero no era llegar y conseguirse equipo.

- Sí, eran caros. Bueno las instituciones tenían, o gente con plata, con recursos

- Y ninguna posibilidad de editar, ninguna... entonces no era llegar y hacer video

Básicamente operaba la modalidad de registro.

- Casi hay que buscar la arqueología del video para poder ver distinto...

- .

Anexo 4

Coloquio

Hallazgos de la obra en vídeo de Gonzalo Mezza y su
relación con Antoni Muntadas.

Coloquio de Videoarte / Archivo abierto
Centro de Documentación de las Artes Visuales,
Cineteca Nacional.

Centro Cultural Palacio La Moneda
Noviembre de 2006. (51:21 al 1:18:51)

- Parte 2

[https://www.youtube.com/playlist?list=PL1C1
FB99F1D04EEBD](https://www.youtube.com/playlist?list=PL1C1FB99F1D04EEBD)

Al igual que todos, muchas gracias por la personal, y más allá de lo personal es una gran oportunidad en lo colectivo, en tanto se mezclan y se conjugan visiones a fines y a veces encontradas, pero es lo permite nutrir esta gran historia de la cual hasta ahora hemos hablado o han hablado. Bueno, esta especie de postura de arqueólogo aficionado a la historia y digo arqueólogo porque la verdad es un trabajo que realmente es

complejo trata de juntar las piezas y unir las con el fin de crear más o menos una figura que supuestamente se parezca aquello que dice o se ha escrito sobre eso. Por lo tanto, en mi investigación que vengo desarrollando hace dos años, que ha pasado por altibajos, el objetivo es intentar generar lecturas sobre hechos, me refiero al origen del videoarte en Chile y agregar como complemento un análisis sobre alguna de sus obras en relación al área que a mí me interesa fundamentalmente que es desde las áreas de la artes plásticas o artes visuales

En ese territorio me voy a expandir y hare primero una breve demarcación de esta investigación de cosas que ya se saben pero que nunca esta demás repetir las y recordarlas, ya que se trata como se ha dicho, de esta en permanente perdida, recuperación, reinterpretación etc.

La elaboración fragmentada de documentos teóricos o históricos sumada a la pérdida del material de años video gráfico, sumamente importante, ha condicionado que justamente en este contexto del videoarte en Chile hay una serie de omisiones, estas omisiones que generan como consecuencia una inercia, como es natural hacia una repetición de lugares comunes, obviamente eso no es un reproche, hay que contextualizar. Las condiciones en ese entonces, por razones obvias, no eran favorables para la

recopilación amplia y detallada de todo lo que sucedía en el arte.

Los festivales, los emblemáticos festivales del instituto chileno francés, marcan el inicio, como se dijo ayer, de la importancia política de esos festivales en torno a la creación de un espacio de legitimación y de expresión. Marcan un inicio el año 1979 y se formaliza el 1981 en los encuentros franco-chilenos. Este periodo de producciones me interesa fundamentalmente, 79-81, por estar representados por autores que provienen de las artes plásticas o de las problemáticas del arte contemporáneo.

Y seguiré con algo que ya se sabe, la práctica del videoarte en Chile en sus primeros años nace de la urgencia de la denuncia social, como ya se ha dicho, con la dificultad económica, la precariedad tecnológica de finales de los años 70.

Buscando, y aquí me meto en el terreno que me ha tocado desarrollar que no es lo único que estoy investigado, pero si me pareció que era pertinente entregarlo ya que es algo que puede aportar. Cuando se señalan los principales referentes generalmente se llegan a aquellos nombres de aquellos artistas que pertenecieron, ya se ha dicho, y la misma Nelly Richard lo señala, pertenecieron a la escena avanzada, del año 70 por supuesto. La mayoría de ellos usan el video como y una

herramienta de registro de sus prácticas performáticas, es lo acabamos de escuchar una presentación brillante sobre ese aspecto, influencia por supuesto por la obra de Wolf Vostell, como la señalara la misma Nelly Richard en el catálogo del sexto festival, que recién vieron, estamos desde el mismo documento, con el mismo material que se puede leer y explorar desde varias formas. Richard señala que el video estaría desde sus comienzos, y deja claramente especificado 79 80, mayoritariamente practicados por un grupo de artistas, a una misma escena de reformulación creativa que se plantea la apertura de multimedia, intervenciones performáticas, y da una serie de nombres, no los menciona a todos, aparece Dittborn, Rosenfeld, Leppe, Jaar, Codocedo, Fariña, etc.

Bueno, ¿Por qué coloco esta cita del catálogo, lo que señala Nelly Richard, porque me parece que es fundamental, cuando se habla del inicio del video en Chile pegarlo al festival, por que generó justamente esa reunión de todos los intereses, sin embargo es curioso que justamente partiendo del año 79, desde un punto de vista estrictamente de los hechos, llama la atención que en ese primer encuentro de video el número de obras presentadas la mitad es de Gonzalo Mezza, artista que todos conocen y que está actualmente trabajando en multimedia,

internet, si le sumamos el año 80, un tercio de esos video son de Gonzalo Mezza.

Bueno, cuando comencé esta investigación, me llamó mucho la atención esto, me preguntaba por qué esta proliferación de obras, cuál era la razón, me propuse entonces, pesquisar lo sucedido con este artista antes del año 79.

Ahora bien, antes del 79 también tenemos una respuesta, si nos preguntamos en relación a esto, cuando se trata de definir las primeras prácticas de autores chilenos en torno al videoarte, antes del 79, sin lugar a dudas es Juan Downey el pionero de este medio. Artista de una sólida trayectoria audiovisual y amplio reconocimiento internacional radicado en NY en los sesenta y fallecido el 93 en NY. No obstante, lo anterior, sin desmerecer en lo más mínimo la obra de Juan Downey, así como Juan Downey en Nueva York realiza sus estudios en la escuela de arte y diseño Pratt Institute, en la ciudad de Barcelona Gonzalo Mezza, paralelamente, y con estudios de pintura y bellas artes en la universidad de Chile, inicia sus estudios en la escuela de diseño e instituto de medios audiovisuales la misma ciudad. Además de obtener una formación profesional desarrollo un trabajo con el video junto a artista españoles, fundamentalmente con el catalán Antoni Muntadas, utilizando a partir del año 70 tanto películas 8 como 16

milímetros para finalizar al final de esa década con los famosos video tape.

Con Muntadas en el 71 juntos desarrollan una performance o un trabajo del Land art, o como lo quieran llamar, ya que tiene los dos aspectos, que consistían la instalación sobre la orilla del mar en la playa de Ibiza, una estructura móvil que hacían interactuar junto con paisaje. Aquí ven algunos de los archivos e imágenes que he ido obteniendo del artista [Mezza] que se encuentran en un estado de proceso, pero con esto constato que la obra de Gonzalo Mezza, en ese periodo, ya está trabajando con el vídeo, con el espacio fundamentalmente, con el registro y también, se podría con la desmaterialización del objeto, televisor o monitor.

Estos artistas, me refiero a Mezza y Muntadas, recogen la orientación de los emblemáticos Paik y Vostell, me parece que el caso de Mezza más se acerca a la obra de Paik. Vinculado a las corrientes que se encuentran en permanente búsqueda de transversalidad entre cine, escultura, música, pintura y por supuesto televisión, no es algo menor hablar de la televisión en este momento, Entre otras cosas trabajan en un canal local desde el año 74 y también desarrolla varios proyectos individuales y colectivos con Muntadas.

En ese punto de encuentro, como tantos artistas en ese momento, por una parte, son las problemáticas en torno a la plástica, [Mezza] es pintor, tiene formación como pintor. La intervención con el aparato con el televisor es una suerte de sinécdoque de la TV. Situación que en este canal local que les genero bastantes problemas en los artistas justamente en un periodo franquista. Del interés por el espacio, habrá que considerar la obra de Mezza antes del 79, el espacio y la ubicación de los puntos cardinales. Ya en el año 76 tiene un proyecto que consiste en intervenciones en diferentes lugares de Chile, a través de líneas o marcas sobre un espacio determinado, en este caso aparece en el desierto de Atacama, y luego el proyecto se trasladaría a una intervención en el sur, en los hielos, la cordillera y en la costa. Con esto está estableciendo una definición de un territorio y también estableciendo una relación con si propio cuerpo, en tanto lo hace parte de la obra en los momentos de las acciones.

Luego de unas estadías cortas, Mezza regresa definitivamente a Chile en el año 79 y participa en varios videos a nivel de colaboración, una de ellas es la obra de Leppe versus Duchamp. Donde Leppe se hace una tesura de una estrella, una cita a Duchamp, que según Mezza habría una coautoría. Este caso es bien discutible, ya que el que hace el registro ¿es un coautor o

es alguien que solamente hace el registro? Es algo que no tengo totalmente definido, en tanto que también hay que ver cuales la intención del que hace el registro o cuales son las indicaciones que sigue. Este es un tema que no está resuelto, pero en este caso lo muestro como ejemplo en tanto él [Mezza] regresa a Chile y hace una labor de colaborar [con otros artistas] y también trabaja por su cuenta.

Un hallazgo que me parece interesante en el caso de venus 123 deshielo, en el Encuentro arte joven en el Cultural de la Condes, una instalación donde presenta varios medios, el video con el registro del traslado de los bloques de hielo, desde un frigorífico a la exposición, el interior de las barras, que ustedes deben saberlo, ya que aparecen en los libros de Galaz-Ivelic y otros autores, habría imágenes de las fotografías de la Venus que al momento de derretirse aparecen. Según el autor es la desmaterialización de la democracia y todo ese contexto que él lo quiere insertar. También tiene que ver, desde mi punto de vista, con la desmaterialización de la misma obra, en ese sentido la obra de Mezza, hasta ahora, ha seguido un poco esa lógica. En tanto el objeto artístico, llamemos televisor, fotocopia, internet etc. de alguna manera es un soporte efímero.

Como decía, el aparato del televisor, entre otras cosas un reproductor $\frac{3}{4}$, 88 fotocopias de los bocetos del proyectos en el muro, una ampliación fotográfica del proyecto ubicada al costado derecho, del año 72, con diversos documentos y cartas como un recordatorio del proyecto Venus 123 que Mezza intentó presentar en uno de sus viajes a Chile, el año 72, en el Museo de Bellas Artes, cuyas matrices, como el mismo Justo Pastor en un texto del año 91 lo dice claramente, fueron destruidas en los talleres de la universidad, yo agrego por desconocidos. Digo desconocido, pero al parecer habría habido motivaciones más precisas que un accidente, como suele decir.

Ahora quiero que veamos parte del registro del traslado de Venus 123, que rescaté del material que Mezza tenía guardado en una bodega, en casa de su madre, en unas cajas, Esto que cuento, más allá de la anécdota, creo que es un tema importante, ya que gran parte de los artistas que trabajaron en ese entonces, su material video gráfico, ha corrido similar suerte.

En el montaje de las barras, en una extrema precariedad el artista intenta ubicar las tres barras, y en un descuido, se resbala cayendo las barras y produciéndose una fractura, armando las barras de algún modo.

Otro trabajo que me pareció muy interesarte es Marilyn Monroe, versus Andy Warhol del

año 79, donde el autor lo señala como 77-79 debido a que este tríptico que realiza en una residencia en Dinamarca, la concluye el año 79 al retornar a Chile.

Es un relato de tres imágenes, de tres secuencias simultaneas, según la imagen que aquí aparece habría sido así, trabajo que también se habría sido expuesto el año 79 en el instituto cultural de la Condes. A un costado izquierdo de la foto aparece un fragmento de una pintura de Gonzalo Cienfuegos y al costado derecho un trabajo de Carlos Gallardo. Esto es para ubicarnos en el tiempo.

Esta obra si se ven desde lo que presentan, son tres imágenes simultaneas, un mono canal con tres televisores, televisores además con las antenas extendidas, ni siquiera son monitores, sin embargo, la razón, también desde un plano doméstico, ya que su idea original eran tres imágenes distintas, por razones simplemente de disponibilidad de equipo solamente puedes mostrar una [secuencia]. En esta fotografía se alcanza a ver un detalle de un grabador de $\frac{3}{4}$ lo que indica que solo disponía de un equipo reproductor-grabado.

Mi hallazgo, es este sentido, fue encontrarme con las tres imágenes, aquí les mostraré el material [simulando las tres imágenes distintas], sobre la fotografía, con el sonido original y las imágenes con los tres canales

de Gonzalo Mezza [que nunca se exhibieron]. Quiero destacar una cosa de este trabajo que me parece interesantísimo, estamos hablando del año 79, y es la clara intención de trabajar con la superficie de la imagen, la pantalla, la luz, lo que podría llamar la textura, el pixel, pero lo más interesante es la pérdida de los límites de esa ventana que se mencionaba, de la tradición del renacimiento y se vuelve más difícil la relación de figura y fondo, en la medida que el color ocupa un papel más importante que la imagen representada, En este sentido, los aspectos plásticos, superan los aspectos iconográficos de todo reconocimiento que tenemos de la imagen conocida de Marilyn Monroe.

Esta era una de las secuencias que funcionaba en forma paralela con las obras dos.

Ya que la arqueología también permite ficcional, lo que implica crear o interpretar la situación del cómo se habría visto en caso de haber tenido tres reproductores de cintas $\frac{3}{4}$: entonces les mostraré una simulación de cómo se habría visto [en el caso de disponer de los tres reproductores]. Quiero destacar lo dicho anteriormente en relación con la imagen que en términos plásticos, es [también] problematizar una fotografía en el transcurrir del tiempo, para eso se usa el video, para referirse al tiempo: Mezza problematiza la fotografía, todo lo sucede ahí es un reconocimiento desde una imagen

fotográfica sin embargo, la operación que realiza es mucho más compleja que eso en tanto utiliza una serie de elementos externos, lupas, su propia mano que va interviniendo la imagen, de manera de integrar y fusionar varias capas de la realidad.

En un cierto sentido se podría decir que es una aproximación al croma, de una proliferación de capas donde ninguna hace referencia a una imagen ya que todas son al mismo tiempo. Esto plantearlo en Chile en el año 79 es como de Marte, es venir de otro mundo hablar de la plasticidad de la imagen (del vídeo) en la medida que el video era considerado un medio bastardo de poco nivel, mucho más bajo que la fotografía, en por eso que darle un carácter plástico resulta un aporte.

Anexo 5**Videografía chilena (1979-1987).****Extraída del catálogo del VII Festival Franco-chileno de
Videoarte****1979**

CADA – Para no morir de hambre

CADA – Inversión de escena

Downey, Juan – El caimán de la risa de fuego

Mezza, Gonzalo – Leppe versus Duchamp

Mezza, Gonzalo – Instalación 0.13.79

Mezza, Gonzalo – Instalación la cordillera (fragmento este)

Mezza, Gonzalo – Bienal Sao Paulo

Mezza, Gonzalo – Circus

Rosenfeld, Lotty – Una milla de cruces sobre el pavimento

1980

CADA – Ay Sudamérica

Eltit, Diamela – Zona de dolor I

Eltit, Diamela – Zona de dolor II

Jaar, Alfredo – Situación de confrontación

Mezza, Gonzalo – Instalaciones versus 1,2,3 (1979)

Mezza, Gonzalo – Instalación cruz del sur (fragmento oeste)

Rosenfeld, Lotty – Intervención autopista Santiago-
Valparaiso

Serrano, Marcela – Autocrítica

Serrano, Marcela – Autocrítica II

1981

Altamirano, Carlos – Altamirano-Artista chileno
 CADA – A la hora señalada
 CADA – Traspaso Cordillerano
 CADA – Ay Sudamérica II
 Castillo, Juan – Te devuelvo tu imagen
 Castillo, Juan – Al margen
 Castillo, Juan – Chile/Chile
 Dittborn, Eugenio – Pieta I
 Dittborn, Eugenio – Lo que vimos en la cumbre del Corona
 Downey, Juan – A través del espejo
 Grupo Cine Qua Non – Palimpsestos
 Mezza, Gonzalo – Punto Xerox – latitud 00.00
 Richard, Nelly – Una productividad llamada margen
 Tellez, Eugenio – La memoria

1982

Arteche, Cristóbal – Imágenes
 CADA – Fragmentos
 Camiruaga, Gloria – Chupete helado
 Camiruaga, Gloria – Saturación de símbolos
 Cano, Jorge – Tocata y fuga
 Castillo, Juan – Movimiento en falso
 Castillo, Juan y Ximena Prieto – Montaje eterno
 Codocedo, Victor Hugo – En el nombre del padre
 Dittborn, Eugenio – Pieta II
 Dittborn, Eugenio – Pieta III
 Dittborn, Eugenio – La Historia de la física
 Fariña, Soledad – Cero
 Farriol, Roberto – Cuerpo común
 Flores, Carlos – El Estado soy yo
 Fonseca, Mario – Autorretrato I
 Fonseca, Mario – Autorretrato II
 Fonseca, Mario – Autorretrato III

Fonseca, Mario – Canto a la ballena jorobada
 Fonseca, Mario – Autorretrato IV
 Forch, Juan – Romualdo, gracias por favor concedido
 Forch, Juan – Marinita, gracias por favor concedido
 Griffero, Ramón – En homenaje (Sirena quiso ser y sólo fue
 mujer)
 Jaar, Alfredo – Viva la patria
 Jaar, Alfredo – Obra abierta y de registro continuo
 Maquieira, Diego – Crisis creativa I
 Maquieira, Diego – Crisis creativa II
 Meneses, Magali – Tránsito (situación de,)
 Mezza, Gonzalo – Video instalación Juan Pablo II
 Psijás, Demetrio/Cáceres, Claudio – Lector in fábula
 Rosenfeld, Lotty – Sumar en huelga
 Rosenfeld, Lotty – Una herida americana
 Rosenfeld, Lotty – Intervención desierto de Atacama

1983

Codocedo, Victor Hugo – Lecturas
 Dittborn, Eugenio – Lo que vimos en la cumbre del Corona
 II
 Eltit, Diamela – Zona de dolor III
 Fariña, Soledad – Topología I
 Farriol, Roberto – Historia americana
 Farriol, Roberto – Corte
 Fonseca, Mario – Paisaje agotado
 Forch, Juan – Papá te habla desde lejos
 Forch, Juan – Difunta, gracias por favor concedido
 Meneses, Magali y Brintrup, Sybil – La comida
 Meneses, Magali – Anoche pasando
 Mezza, Gonzalo – Santiago punto 0
 Rosenfeld, Lotty – Proposición para (entre) cruzar espacios
 límites
 Rossi, Jorge/Riquelme, Patricio – La cáscara

1984

Besa, Andrés – Entretenciones
 Besa, Andrés – Classicomics
 Besa, Andrés – ?-/,..9Úxö
 Cabrera, Carlos – Mañana
 Cabrera, Carlos – Negocio seguro
 Caminuaga, Gloria – Tricolor
 Carneiro/Muñoz/Olhagaray – Adios Jacqueline Olivares,
 Carlos – Cero
 Cumsille, Tatiana – Graffiti
 Cumsille, Tatiana – El maquillaje
 Downey, Juan – Shifters
 Farriol, Roberto – Para Rembrandt, de Súperman
 Farriol, Roberto – Sol Frio
 Flores/Dittborn/Downey – Satelitenis
 Forch, Juan – La merienda de locos
 Forch, Juan – Todo es de color
 Gaviola, Tatiana – Yo no le tengo miedo a nada
 Rosenfeld, Lotty – Tololo
 Rossi, Jorge/Riquelme, Patricio – La feria
 Rossi, Jorge/Riquelme, Patricio – Anacronía

1985

Altamirano, Carlos – La pintura de
 Besa, Andres – Todos los días todos los hombres
 Caminuaga, Gloria – Mantenerse juntos
 Castillo, Juan – El gabilan
 De la Vega, Daniel – Elka
 Downey, Juan – Confinaciones
 Forch, Juan – ¿A quién no le gusta Parra?
 Meneses, Magali – Fragil: la telenovela
 Meneses, Magali – Diario de viaje
 Montes de Oca, Carlos y Fariña, Soledad – Confidencias

Montes de Oca, Carlos – Restauraciones
 Muñoz, Jaime/Olhagaray, Nestor – Jacqueline
 Naranjo, René/Briceño, Victor – Te amaré
 Olhagaray, Nestor – Desfaces
 Ortúzar, Rodrigo – Muerte de la sirena
 Quilaqueo, Sandra – X color para N planos en tres tiempos
 Quilaqueo, Sandra – Tempo espacio con Chaplín
 Quilaqueo, Sandra – Notación rítmica
 Quilaqueo, Sandra – 700 planos para Kafka
 Quilaqueo, Sandra – Encuentro en el fuera de campo
 Roca, Gastón – Cuenta
 Rossi, Jorge/Riquelme, Patricio – A la memoria de...
 Salinas, Lucía – Reflejos
 Szlam, José – José Szlam presenta a José Szlam
 Tapia, Andrés – Una konfusión kotidiana
 Vargas, Francisco – Ruidomentario

1986

Arellano, Iván – Adherencias
 Astaburuaga, J./Brugnoli, F./Meneses, M./Muñoz,
 J./Requena, S. – Autorretrato de Santiago
 Brintrup, Sybil/Villareal, Alicia – Tu y yo
 Camiruaga, Gloria – Diamela Eltit
 Canals, Sergio/Grupo Vídeo espacio – El escupitajo (o el
 grito)
 De la Vega, Daniel – Prisionero Rock-pop
 Diaz, Rodrigo – Las amantes (sobre Lewis Carroll)
 Dittborn, Eugenio – Cinco bocetos preparatorios para la
 historia de la música
 Downey, David – Tai ono tal
 Downey, David – Hain
 Downey, Juan – J.S. Bach
 Fernandez, Miguel – Fora de lloc
 Forch, Juan – Zurita

Forch, Juan – Torre Eiffel
 Guzmán, Jorge – Dulce decepción (CK1)
 Jacobsen, Udo – Los funcionarios
 Lillo, Andrés – El refrote musical
 Lillo, Andrés – Sin título
 Maldonado, José – Delirios
 Marsilla, Carlos – Rotación
 Misa, Jorge – Imprecisiones
 Montes de Oca, Carlos – El otro paisaje
 Requena, Sergio – Imagen para preludio y fuga, libro 1, J.S.
 Bach
 Romero, Hernán/Salgado, Sergio – Muerte ocasional de una
 gallina
 Rosenfeld, Lotty – Ay de los vencidos
 Rossi, Jorge – Carácter(es)
 Rossi, Jorge – Proceso de significación
 Rossi, Jorge – El espectáculo es continuado
 Rossi, Jorge – La moda al día o casting es
 Rossi, Jorge/Herrera, Raúl – Absolutism
 Said, Jorge – Apocalipsis 2000
 Salgado, Sergio/Romero, Hernán – Proyecto A
 Tapia, Andrés – Un beso grande
 Vargas, Francisco – In the mood

1987

Aracena, Omar/Urrutia, Manuel – Peñablanca
 Arévalo, Francisco/Araya, René – Embrión
 Arévalo, Francisco – Mi dulce patria
 Benítez, Enrique – Nocturno
 Bodni, Jorge – Ruido
 Camiruaga, Gloria – El pan nuestro de cada día
 Cano, Jorge – Los blues del orate
 De la Vega, Daniel – El baile de los que sobran
 De la Vega, Daniel – La voz de los ochenta

Morovic, Alexis – Amar quería quiar... y yo la dejé
Olhagaray Llanos, Nestor – Video-foto, notas I
Oyarzún, Rubén – Despues del final
Piga, José – Cuando pare de temblar
Rammsy Valenzuela, Fredy – La lagartija en la muralla
Requena Gilabert, Sergio/González Riquelme, Hernán –
Corazón supendido en el reino
Roca, Gastón – El partido
Rodríguez, Paula – la vuelta carnero
Rojas, Claudio – Martín vargas, héroe mitológico
Rojas, Claudio – Vete Ogaitnas
Said, Jorge – Sussi, la última visita de Santiago
Said, Jorge – Un cuadro de Plaza Italia
Undurraga, María José – La ronda
Saez, Ricardo – Ideales
Trípoli, Jorge – Boogie, el aceitoso
Vargas, Nelso – Propuesta
Venegas, Pedro – Muerte viva
Valenzuela, José Luis – Extraña capacidad del cine, es la
presencia de los ausentes. 1926 – 1945
Valenzuela, José Luis – Nemesio Antúnez
Vargas, Juan Francisco – Cuerpo y alma
Vargas, Juan Francisco – Pintamonos
Vargas, Juan Francisco – Prólogos
Vargas, Juan Francisco – Sobre Downey: septiembre 1987
Vargas, Juan Francisco – Biroca
Winckler, Carlos – El camarógrafo
Yaconi, Andrea – S-13 (ese trece)
Yancovic, Yerko – Ausencia
Zaror Daccarett, Rafael – Disección alfa

