

EL VIDEO ARTE EN CHILE (Un nuevo soporte artístico)

Por Gaspar Galaz y
Milan Ivelić

1. EL INSTRUMENTAL VIDEO

Un país como el nuestro, carente de tecnología avanzada, que no posee centros de investigación científica aplicada a la electrónica industrial, difícilmente puede compararse con aquellos países que tienen el liderazgo indiscutido en esa especialidad, como Estados Unidos y Japón.

En estas circunstancias, cuando se produce una vinculación entre arte y tecnología, es preciso no olvidar nunca la situación de dependencia en la que nos encontramos, respecto a la infraestructura que se requiere para utilizar los aportes de la tecnología con fines artísticos.

El empleo de la cámara-video por los artistas plásticos chilenos, coincidió con el período de importación masiva de toda clase de bienes económicos; entre ellos, un considerable número de receptores de televisión en color que, conjuntamente con los automóviles, ocuparon los primeros lugares en la estadística de productos importados. El ingreso de la televisión en color en los canales chilenos (1), aceleró el cambio de los antiguos receptores en blanco y negro, armados en el país, por los nuevos aparatos importados de fabricación japonesa, en su mayoría. Al finalizar los años 70, el salto cuantitativo de aparatos de televisión fue espectacular: el país se ponía al día en el consumo de programas de televisión en color.

El aumento del número de receptores, unido a la efervescencia consumista (no sólo de televisores) que se produjo en esos años (1978-1982) favoreció en forma especial, a la actividad publicitaria, debido a la dimensión que alcanzó la masa consumidora conectada al aparato de televisión: había que promover los productos en la pantalla chica.

Las agencias de publicidad que habían estado vinculadas a los medios de comunicación

impresos, debieron readecuarse, prontamente, a las nuevas exigencias. Tuvieron que adquirir el equipo electrónico que exigía la grabación de los avisos publicitarios que demandaban las empresas. También tuvieron que contratar a personas especializadas en el lenguaje audio-visual, lo que permitió a cineastas y artistas plásticos ingresar a un sistema semiótico no habitual para ellos. Gracias a esta participación en el medio televisivo, el artista plástico se encontró con un soporte audio-visual que le permitía experimentar un lenguaje nuevo y llevarlo al terreno del arte.

Pero estas experiencias no las pudo hacer con equipos propios, debido a los altos costos de la cámara de video con su correspondiente grabador, ambos portátiles, sin considerar el instrumental que se necesita para el trabajo de edición. Por eso es que Eugenio Dittborn tiene razón cuando afirma que el artista plástico ha tenido que relacionarse con sus amigos publicistas para realizar trabajos artísticos en video. La amistad y el intercambio de obras como retribución, han estado en los orígenes de esta incipiente actividad. Acota Dittborn que el trabajador de video en Chile, está marcado por la precariedad de los medios con los que opera y sin poder dedicarle todo el tiempo que quisiera. Cita el caso de Juan Downey, videísta chileno radicado en Nueva York, quien puede dedicar diez horas diarias al video, porque cuenta con la infraestructura requerida y puede vivir de su trabajo artístico.

La invención del video portátil puso en evidencia que todos podemos hacer video; que todos tenemos acceso a la imagen para reproducirla, registrarla o manipularla; al contrario del cine, cuyo proceso fílmico, por su complejidad,

1.— No deja de ser sintomático que la primera transmisión en color haya sido el Festival de la Canción de Viña del Mar, por el Canal Nacional, en febrero de 1978, espectáculo sobredimensionado por los medios de comunicación y masivamente consumido por la población chilena.

2. VIDEO ARTE Y TELEVISION

requiere de especialistas para producir la imagen. En el mundo del video, la invención del aparato doméstico, independizó la realización del trabajo visual y popularizó el uso de las cámaras de grabación: uso individual y masivo, cuya práctica permite el ingreso de un gran público a este nuevo lenguaje. Según el cineasta y videísta Carlos Flores, el cine tiene una actitud prepotente frente a los demás lenguajes artísticos (avalado por el indudable desplazamiento que ha hecho de la fotografía, del teatro y de la novela); él considera que, hoy, el video es un lenguaje alternativo frente al cine, debido a su enorme simplificación como mecanismo de registro directo de imágenes y a su uso indiscriminado.

La cámara portátil rompió con el viejo mito de que los medios televisivos son inalcanzables para la mayoría por la complejidad de su funcionamiento. La verdad es que todos podemos ser videístas, ya que al hacer uso de un instrumental totalmente electrónico, estamos en condiciones de apropiarnos, sin dificultad, de lo real. La televisión comercial, consciente o inconscientemente, mantiene vigente el viejo mito al aludir a un trabajo de equipo especializado, al esfuerzo y sacrificio que demanda un programa envasado, al grupo de personas que detrás de las cámaras hacen posible la realización del espectáculo.

Por cierto que cuando decimos que todos pueden hacer video, esta afirmación es teóricamente exacta. Pero, en la práctica, su uso queda reducido a aquellas personas que pueden adquirir la cámara y grabadora portátiles. No nos parece utópico pensar que, tarde o temprano, sus costos disminuirán apreciablemente, aumentando la posibilidad de adquirirlas. Lo importante es destacar que la práctica televisiva no tiene por qué ser minoritaria. En los países industrializados, esta práctica es cada vez mayor. Recordemos, de paso, el menguado número de personas que se dedican a las artes plásticas y el reducido ambiente en el que se desenvuelven; el problema reside en que se las ha enclaustrado más y más, debido a arraigados prejuicios respecto al exclusivismo vocacional de su práctica, que las hace el privilegio de unos pocos y cierra el acceso a la mayoría.

La televisión, en sentido estricto, entendida etimológicamente, es la percepción a distancia de mensajes audiovisuales; pero esta definición es incompleta si no consideramos al emisor. La podemos ampliar diciendo que es la transmisión inmediata y a distancia de imágenes y sonidos sincrónicos por medios físicos y electromagnéticos.

Pero esta definición, al abandonar su marco conceptual estricto e irrumpir en el marco sociológico, se amplía aún más al considerar el carácter de sus mensajes, previamente elaborados. En este aspecto, la televisión debe entenderse como medio de distribución o medio de información fuertemente unidireccional y, desde la perspectiva industrial, la más poderosa industria de la conciencia.

El video se ha definido como la elaboración o realización de la información; es un tratamiento determinado de ella. Más ampliamente, es la manipulación y/o registro y/o reproducción de sonidos e imágenes por procedimientos magnéticos, de manera sincrónica y simultánea. Según el crítico y videísta francés Jean Paul Fargier, "el video se enfrenta directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, violenta o diplomáticamente a la televisión institucionalizada" (2) con su linealidad, homogeneidad, banalización de la imagen y fácil consumo.

Ahora bien, el video-arte se aproxima a una definición que niega esas características. Quiere explorar el lenguaje televisivo, buscando su especificidad y su eventual relevancia. Más aún, el video-arte pretende la problematización del ojo mediante el trabajo creativo de la imagen, que no se limita sólo a la grabación con la cámara, sino que presta particular atención a la edición.

Fue preciso esperar a que los artistas plásticos se ocuparan del medio televisivo, para que el trabajo sobre la imagen accediera al primer plano. De hecho, aún antes de que apareciera la cámara portátil o el reproductor de video, los artistas ya habían puesto atención a las posibilidades creativas del medio.

Así por ejemplo, el coreano Nam June Paik y el alemán Vostell, coincidieron cronológicamente en sus primeras experiencias (1959) y

2.— Fargier, Jean Paul: *Video: un art de moins*. Revue Art Press Nº 47, Paris, abril 1981.

también en el lugar en que las realizaron: la WDR-TV (West Deutscher Rundfunk) de Colonia. Ambos empezaron a pensar en las posibilidades creativas de la tecnología televisiva. En 1963, mostraron públicamente sus trabajos con televisores: Paik los incluyó en su exposición "Music-Electronic Television", en la Galería Parnass de Wupeertal, República Federal Alemana; por su parte, Vostell los presentó, como protagonistas, en una instalación titulada "6 TV-De-collages", en la Galería Samolin de Nueva York.

El primero presentó trece receptores cuyos circuitos internos se habían modificado, provocando variantes o distorsiones de la imagen; en otras palabras, intervino la que aparece normalmente en el televisor, pero sin crear todavía sus propias imágenes. Esta intervención fue una de las primeras transgresiones a la linealidad y homogeneidad de las imágenes emitidas por los canales comerciales, al bloquear sus mensajes. Es muy sugerente que esta intervención se exhibiera en una Galería de Arte, iniciativa que permitió su inserción en un circuito artístico. El artista alemán, a su vez, enfatizó el concepto de instalación, vale decir, la dimensión objeto-escultura del mueble-televisor; sus manipulaciones electrónicas fueron más simples que las de Paik; pero los muebles-televisores fueron transformados en su aspecto externo: recubiertos de pintura, amarrados con alambre de púas, envueltos en desechos (3).

El primer trabajo en video-registro lo hizo Nam June Paik, el 4 de noviembre de 1965, al grabar, desde un taxi, la figura del Papa Juan XXIII en su visita a la ciudad de Nueva York. Aparentemente, esta grabación no pareció revestir mayor importancia, pues se trató de registrar un acontecimiento. Sin embargo, tuvo relevancia porque apareció en la pantalla de un televisor esa misma noche, en el Café au Go-Go del Greenwich Village, dentro de una serie de actividades organizadas por Robert Watts y George Brecht (del Grupo Fluxus) con el título genérico de "Monday Night Letters"

Se considera que fue el primer caso de uso individual y artístico de un equipo portátil de video. Paik señaló en una hoja de presentación, que se distribuyó durante la sesión lo siguiente: "En la necesidad histórica, si es que hay necesidad histórica en la historia, que una nueva década

de televisión electrónica suceda a la anterior década de música electrónica. De la misma manera en que la técnica del collage reemplazó a la pintura al óleo, el tubo de rayos catódicos reemplazará a la tela"

El ha sido pionero y su obra ha tenido carácter fundacional en el video-arte. En noviembre de 1965, hizo su primera exposición en la Galería Bonino de Nueva York, presentando su robot, sus televisores y sus primeros video-tapes. A partir de ese momento, emprendió una de las carreras más personales dentro de la práctica del video con video-registros, video-performances, video-esculturas, video-objetos, instalaciones en circuito cerrado, obras para la televisión comercial y televisión por cable. Confiesa que su objetivo es hacer uso de la gran maquinaria televisiva para aprovechar sus sistemas, pero, a la vez, para modificar sus discursos.

Se trata de un ingreso crítico a la imagen televisiva de los canales comerciales, entre los que se encuentran los nuestros, por muy universitarios que sean, jurídicamente. En este sentido, algunos califican el video de anti-televisión, ya que el concepto que uno y otro tienen del receptor, canal de comunicación y mensaje emisible son antagónicos.

Para los canales de televisión, el video resulta un medio que, ejercitado masivamente, podría tornarse muy conflictivo, debido a que son muchos los que pueden realizar sus propios programas y verlos en su casa, con su familia y amigos frente al monitor. En esta situación, la televisión comercial puede ver alterado su monopolio que es, esencialmente, cuantitativo, al verse confrontada con una televisión doméstica. Más conflictiva es todavía la situación al confrontarse con el video-arte realizado por artistas plásticos, cineastas, poetas, músicos, etc. Se produce aquí un enfrentamiento en la que aquella puede salir muy mal parada. ¿Por qué la televisión comercial no ha facilitado el ingreso del video-arte a sus pantallas...?

Muchos han insistido que su lugar es la galería de arte, el museo, los festivales familiares de cine y video, auspiciados por alguna institución cultural. En síntesis, espacios muy reducidos destinados a un público minoritario, lo que contribuye a falsear la verdadera audiencia que podría o debería tener el video-arte. No es éste quien provoca el elitismo, sino que es la con-

secuencia de su marginación de los circuitos masivos de comunicación, cuyo monopolio le dota la televisión comercial.

Nos encontramos aquí, una vez más, con una trama cultural al revés que, en nuestro país, se ha hecho habitual. Pareciera que los criterios axiológicos destinados a jerarquizar los valores, se hubieran trastocado, marginando lo auténticamente valioso como formación cultural, ampliación de la visión del mundo y desarrollo de la capacidad de reflexión y crítica. Los intereses comerciales, el control de medio y la mediocridad, conspiran para que esto no ocurra.

Nos parece que el video-arte no puede recluirse más porque es una alternativa válida frente a los mensajes televisivos habituales. Coincidimos con Fargier cuando afirma: "El arte video no es sino un laboratorio de televisión: plantea cuestiones de televisión que la galería de arte o su exhibición en el espacio de las artes plásticas, sino que debe ser la televisión.

Esta posición ha sido compartida por Canal 4 de la Universidad Católica de Valparaíso, único canal en la historia de la televisión chilena, que ha acogido el video-arte en su programación, dándole un horario estelar. Con su programa "En torno al video", con la conducción y guión de Carlos Flores y la dirección de Carlos Godoy, el Canal inició en 1984, un ciclo de ocho programas de una hora de duración cada uno. Al año siguiente continuó con trece programas y, en 1986, cumplió tres años de aparición consecutivos.

Gracias a este espacio, un público mucho más numeroso que el que frecuenta una galería de arte, tuvo la oportunidad de conocer, por primera vez, lo que significaba un trabajo de video-arte. Los responsables del programa seleccionaron obras claves de la historia internacional del video (como las de Nam June Paik o de Juan Downey) e, igualmente, mostraron y analizaron obras de videístas chilenos residentes en el país, invitándolos al estudio para que explicaran al público, los trabajos que habían realizado: el poeta Raúl Zurita se refirió a su escritura en el cielo de Nueva York; Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit describieron sus motivaciones; Eugenio Dittborn explicó la sintaxis de su *Historia de la Física*.

3. EL ARTISTA PLASTICO Y EL VIDEO-ARTE

¿Por qué algunos artistas plásticos se han interesado por este medio registrador de imágenes?

El artista visual siempre ha trabajado con imágenes fijas, detenidas, inmovilizadas en la tela o en el volumen e, incluso, cuando se apropia de los objetos o propone una instalación, está mostrando realidades estáticas.

No obstante, si recorremos a vuelo de pájaro, la historia del arte en los últimos cien años, observamos que en las obras de Monet o Pissarro, por ejemplo, la realidad es concebida en permanente modificación y cambio. Los futuristas, encabezados por Marinetti, Severini o Balla, vieron en el movimiento, el objetivo de su labor artística. Marcel Duchamp con su "Desnudo bajando la escalera" y sus trabajos de fotografía, elaboró experiencias esenciales para segmentar el movimiento de una mujer, de una atleta o de un caballo en carrera. Por su parte, Pollock transgredió el soporte para expresar el movimiento de su propio cuerpo en el acto de pintar: la pintura como huella o residuo de su gesto corporal. Más adelante, el arte cinético de Vasarely, Calder o Jesús Soto fue más lejos, al dejar atrás el movimiento virtual y conquistar el movimiento real.

La obsesión por el movimiento no es, pues, algo nuevo en las artes visuales y, si bien hemos recurrido a ejemplos más próximos a nosotros, no olvidemos que en el arte del pasado remoto, más de un ejemplo confirma el interés por la investigación del movimiento (Leonardo o Miguel Ángel). Siglos después, Rodín y Degas también se preocuparon del fenómeno pero, al igual que todos, estudiaron el movimiento en otros cuerpos y en otros seres, sin poder prolongarlo indefinidamente. Al fin y al cabo, los medios de producción de las imágenes detuvieron e inmovilizaron el gesto liberador. Podríamos decir que todos estos artistas trabajaron contra el tiempo: tuvieron que detenerlo para indagar las etapas en que transcurrían los fenómenos y cómo se alteran o modifican en la sucesión temporal. Con los materiales que utilizaban no había posibilidad de realizar o de proseguir el movimiento: ni el óleo, la greda o el bronce podían hacerlo. Las experiencias de Calder fueron las que permitieron dar movimiento a las formas tridimensionales, ya sea por la acción de la energía eólica o eléctrica. Fue preciso incorporar un

elemento "extraño" en la obra, un implemento ajeno al corpus artístico tradicional para satisfacer tan anhelada obsesión.

¿Qué habría hecho Degas con una cámara portátil de video frente al espectáculo móvil y dinámico del ballet...? A lo mejor habría retardado a voluntad (en cámara lenta), el movimiento de una bailarina para observar cada momento de tensión y distensión de su sistema muscular.

Esta observación fue la que hizo Bruce Nauman al disponer, en 1965, de un equipo de video que instaló en su taller y que le permitió registrar sus propios movimientos corporales, hecho considerado como uno de los primeros antecedentes del video-performance. La duración de esta grabación fue de sesenta minutos, vale decir, el tiempo completo de la cinta de grabación-video.

De aquí podemos deducir dos características propias del video: en primer lugar, la instantaneidad, es decir, la posibilidad de registrar cualquier fenómeno directamente y en el momento que sea; en segundo lugar, la duración, o sea, la posibilidad de grabar ininterrumpidamente. En este sentido, la imagen-video no tiene límites, no tiene fin. Esto nos permite concluir que el trabajo con el video no es contra el tiempo, sino que con el tiempo. Tal como lo sostiene Fargier, "la imagen electromagnética es tiempo, nada más que tiempo". Dice que cuando explica a sus alumnos, la naturaleza física de las imágenes electromagnéticas que funda el video, los invita a elaborar un discurso vertiginoso en lo infinitamente pequeño del tiempo, porque milonésimas de segundo, se transforman en imagen" (4)

Quizás si la dimensión temporal de la imagen-video dificultó las primeras experiencias de los artistas plásticos, quienes poseen una práctica prolongada de la dimensión espacial, avalada por siglos de trabajo artístico en Occidente. El tiempo, en cambio, sólo en las últimas décadas ha comenzado a ser explorado de manera sistemática. La falta de experiencia en esta dimensión explica, en gran parte, la incapacidad para controlar el ritmo temporal en los primeros videos que se realizaron.

Pero una vez familiarizados con el medio y

con sus enormes posibilidades de manipulación y control de la dimensión temporal, los artistas desplegaron su capacidad creadora para transgredir la rutina del tiempo lineal. Si el video-arte es "inherentemente subversivo" (5), en palabras de Juan Downey, se debe a que el artista hace uso de un aparato electrónico que le permite manipular y subvertir la continuidad temporal, entre otras variables.

4. ALGUNAS PRACTICA VIDEISTAS

Un ejemplo que nos permite ilustrar tal transgresión lo ofrece Eugenio Dittborn, con su video-arte titulado *Historia de la Física* (1983), diez minutos de duración.

Las fuentes videográficas fueron proporcionadas por dos medios: uno, proveniente de la televisión comercial (Canal Nacional), al grabar en directo, la presentación personal, en Santiago, del cantante norteamericano Frankie Lane y la pelea de box entre Tomy Hearn y Sugar Ray Leonard por el título mundial. La otra fuente provino de las grabaciones programadas por Dittborn, con cámara fija, que registró las siguientes acciones: la imagen del artista derramando 120 litros de lubricante quemado en la arena del Desierto de Tarapacá (6); al percusionista Santiago Salas tocando las tumbadoras; a la nadadora y campeona de Chile, Claudia Cortés, nadando en la pileta de la Universidad de Chile y, finalmente, la grabación del nacimiento de la hija del artista.

Todos estos hechos aparentemente inconexos entre sí, presentan una convergencia: son prácticas corporales extremas donde, el ser humano, está sometido a esfuerzos y tensiones máximas. Se trata de acciones corporales-límites.

Por eso es que la elección video-temática no es fortuita y Dittborn la buscó conscientemente para establecer su programación: Frankie Lane canta, esforzando al máximo su voz gastada por los años; el derrame de la mancha de aceite implica esfuerzo físico y muscular para vaciar sobre la arena 120 litros de lubricante, con el agregado de la alta temperatura del aceite expuesto al sol ardiente del desierto, que provocó fuertes dolores en las manos del artista. La pe-

4.- Fargier, J.P.; op. cit.

5.- Román, José; *El video-arte es inherentemente subversivo*. Revista Apsi, julio 1984.

6.- Esta acción está vinculada a un trabajo anterior del artista, destinado a replantear los mecanismos de producción de la pintura.

lea de box no requiere mayores comentarios. Claudia Cortés, por su parte, debió nadar incansablemente, de acuerdo a las exigencias impuestas por Dittborn; por último, el nacimiento de su propia hija conlleva un esfuerzo y desgaste físico máximos de la madre en el momento del parto. Todos llegaron al límite del esfuerzo —al umbral del dolor— y fueron registrados al borde de la extenuación, pero, a la vez, en el instante más alto de sus respectivos esfuerzos.

El problema del artista —largamente meditado— fue cómo organizar estas acciones para articularlas creativamente, considerando las posibilidades retóricas del medio que estaba empleando.

Obviamente, los recursos habituales de la televisión comercial, con su visión naturalista de lo real, la linealidad sincrónica entre imagen y sonido, la presentación de mensajes de fácil decodificación, rutinarios en su mayoría, mal podían satisfacer su propósito de elaborar un discurso visual que asociaba imágenes disímiles, que rompía la causalidad y que renunciaba a los desenlaces.

¿Cómo construir, entonces, el video?

Mediante la elección de un parámetro matemático: la proyección Fibonacci (1/2/3/5/8/13/21/34/55/89...) que le permitió obtener una matriz temporal invariable. Eligió el segmento comprendido entre el 1 y el 89 y convirtió la serie numérica en unidades de tiempo (segundos), distribuyéndola en orden decreciente para mostrar una determinada secuencia temática y, simultáneamente, en orden creciente para mostrar otra secuencia temática, la que comienza a interferir a la primera, según el siguiente esquema:

89 (F Lane)	1 (Aceite derramado)	
55	2	
34	3	
21	5	
13	8	
8	13	
5	21	
3	34	
2	55	
1	89	1 (Pelea de Box)
	55	2
	34	3
	21	5
	etc.	etc.

Esta interferencia no es sólo visual, sino que

también auditiva; al interferirse visualmente una temática (F Lane) por la otra (mancha de aceite), el audio de esta última, se mezcla con la primera (el canto del norteamericano se mezcla con los ruidos del desierto). A su vez, éstos se confunden con la pelea de box y ésta con la música del percusionista y así sucesivamente. En la última unidad temática, la grabación del nacimiento de su hija, se advierte, intensamente, la nueva relación que se establece entre imagen y audio: mientras la niña está naciendo, el audio corresponde a los sonidos de la natación, al ruido que se produce en el agua al desplazarse la nadadora, estimulando así la sustitución de las imágenes que se están viendo en el monitor: la asociación con el líquido amniótico o con la matriz líquida protectora.

Esta estructura formal del video conduce al control riguroso de las unidades temáticas en su duración: todo es reversible (comienza de nuevo) y progresivo (en sentido creciente o decreciente, de acuerdo al orden de la serie numérica). Este control significa, implícitamente, apropiarse del tiempo, arrebatarlo a la inexorabilidad cronológica que, como tal, es irreversible (la nadadora se lanza a la piscina y no bien nada unos cuantos metros, se lanza de nuevo, frustrando la visión continuista del espectador y lo mismo ocurre con las demás unidades temáticas).

Un ejemplo totalmente opuesto, desde el punto de vista de la temporalidad, lo ofrece el video titulado *Satelitenis*, cuya autoría comparten Eugenio Dittborn, Carlos Flores y Juan Downey, realizado entre los años 1982 y 1984 y una duración de 33 minutos.

Una particularidad distintiva fue su carácter postal, es decir, cada videísta envió por correo la misma cassette con la grabación realizada; el que la recibía se apropiaba de lo grabado para intervenirlo. La misma cassette sirvió, pues, de soporte colectivo a los envíos y reenvíos periódicos que se produjeron entre los participantes. Al apropiarse cada uno del trabajo del otro, ya sea para corregirlo o mezclarlo con sus propias imágenes, se produjeron cambios imprevisibles en el discurso original (discontinuidad, cortes, mezclas, alteraciones de ritmo, etc.). No hubo aquí un parámetro temporal prefijado para organizar la estructura interna de cada uno de los aportes audiovisuales. El único tiempo establecido fue el que a cada uno le correspondió como tiempo de grabación (alrededor de 11 minutos, divididos en tres etapas).

LOTTY
ROSENFELD
"Una milla
de cruces
sobre el
pavimento".
1980
Av. Manquehue



Uno de los aspectos destacables de *Satelite-nis* es el trabajo colectivo, destinado a llevar a su máxima tensión el lenguaje-video. Permitió, además, la confrontación de niveles de práctica muy diferentes en el empleo del medio, que puso de relieve la experiencia profesional de Downey, adquirida en veinte años de trabajo ininterrumpido en Estados Unidos, apoyado por una tecnología inalcanzable en nuestro país. Tanto Dittborn como Flores están conscientes de la distancia que tenemos respecto a la Metrópoli, y no pretenden ocultar esa realidad; el primero ha dicho, públicamente, que no hay solución al retraso y lo que se debe hacer es trabajar al interior del retraso para tematizarlo. No se trata de emular, aunque sea por aproximación, el refinamiento tecnológico con la trampa de una cosmética que sólo maquilla, pero que no cambia la auténtica realidad. Justamente, el mérito de este video es mostrar a través del comporta-

miento del ojo (social, tecnológico y cultural), la manipulación que cada uno hace de las imágenes para organizarlas y articularlas. Creemos que este video postal, entendido como envíos y reenvíos a distancia, abre una posibilidad de encuentro y confrontación cultural entre los países. (7).

En el conjunto de la obra de Lotty Rosenfeld reviste particular importancia, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980) (8). No sólo fue el primer trabajo individual de intervención y transgresión del espacio ciudadano, sino que se ha convertido en la matriz fecundante de las demás prácticas de arte que ha realizado hasta hoy. El video tiene aquí una función primordial, que supera la crónica o el simple registro de un suceso o acontecimiento.

¿Cuál es el papel del video en sus acciones de arte?

En un primer análisis, se podría afirmar que

7.— Los tres artistas mencionados están preparando un nuevo video-postal con la incorporación, además, de Juan Dávila (chileno, residente en Australia), P. Prado (francés, residente en Francia), y Ko-Nakajima (residente en Japón).

8.— En el mes de diciembre de 1979, Lotty Rosenfeld, integrante del grupo denominado "Colectivo de Acciones de Arte" (C.A.D.A.), realizó un trabajo de intervención en un sector de Santiago (Avda. Manquehue), registrado fotográficamente por Rony Goldschmidt y filmado por Ignacio Agüero. Este trabajo consistió en alterar un signo del tránsito —la línea blanca pintada en el pavimento para separar las pistas de circulación— al cortarlas con tiras de género blanco que pegaba perpendicularmente. De este modo, al ser alterado el signo, originó uno nuevo que tomó la forma de una cruz o el signo más de la suma aritmética. Meses después, en junio de 1980, dicha intervención se mostró en el mismo lugar, en dos monitores gigantes de televisión y en una enorme pantalla de cine a los asombrados automovilistas que circulaban por la autopista. Esta acción de arte se denominó **Una milla de cruces sobre el pavimento**.

se trata de un video-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 quien graba (Ignacio Agüero) como a quien es grabada (Lotty Rosenfeld). No es, pues, un video-registro, entendido sólo como acontecimiento reproducido; aunque no se puede desconocer que, con ese carácter retorna a la conciencia, cada vez que vemos el video como grabación de un suceso (aunque inusual), detenido en la memoria electrónica, que impide su desaparición (la acción como tal ya no existe) y se constituye en una fuente testimonial (de la ejecución personal de las cruces).

El fundamento estético que no lo hace simple video-registro reside en el operador de la cámara que interviene la acción de Lotty Rosenfeld, generando otra versión de aquella que se ejecuta directamente en la vía pública. Consideramos la grabación-video *Una milla de cruces sobre el pavimento* como video-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 el artista.

El video, al seleccionar, excluye, necesariamente, partes de la acción que se ejecuta, las que quedan fuera de la historia. En este sentido, el video-arte es un corrector, ya que al recibir el original (la acción de arte), lo corrige al traspassarlo a otro sistema semiótico, a la manera de una "pasada en limpio". El video-arte se convierte, así, en la obra final de otra obra.

Tal como lo dijimos antes, esta acción se ha transformado en una matriz fecundante, a partir de la cual se han desencadenado otras obras, debido a la reutilización de dicha acción (cruces en el pavimento) como signifiante. Entre esos trabajos destacamos la delimitación de un tramo del Desierto de Atacama, al intervenir la Carretera Panamericana que lo atraviesa (marzo, 1981); la señalización como límite americano de la ciudad de Washington, interviniendo un signo del tránsito frente a la Casa Blanca (junio, 1982); el establecimiento de otros límite ameri-

cano en la ciudad de Santiago, al interceptar el curso normal de las actividades de la Bolsa de Comercio, instalando y proyectando en su interior dos video-tapes en el instante mismo en que se efectuaban las transacciones bursátiles.

Cada una de estas acciones fue, a su vez, grabada en video y con este material visual, la autora rearticuló las imágenes y sonidos, produciendo un nuevo trabajo que denominó *Una herida americana* (septiembre, 1982). Este video fue construido con las citas provenientes de las acciones descritas más arriba, entrecruzando los respectivos audios con imágenes no correspondientes, que ponían en tensión espacios de poder (políticos y económicos) con otros donde aquel aún no ingresa.

Nuestra artista continuó esta indagación con el video *Proposición para (entre)cruzar espacios límites* (1983). Se trata de una obra en la que de nuevo pone en tensión espacios-límites, constituidos esta vez por las fronteras de Chile y Argentina (el túnel del Cristo Redentor) y de Alemania Federal y Alemania Democrática (el muro de Berlín). Las imágenes obtenidas por la grabación-video y fotografía (técnica utilizada en la ejecución de las cruces al interior del túnel y en el cruce del muro de Berlín), las entrecruzó en el video e introdujo una banda sonora con voces de locutores hablando por radio, en diversos idiomas.

En 1985, realizó un video de 3 minutos de duración titulado *La inmolación de un padre* (9), cuyo referente fue el testimonio fotográfico de la prensa sobre la muerte del trabajador Sebastián Acevedo, quien prendió fuego a su cuerpo frente a la Iglesia Catedral, en la ciudad de Concepción. Ella grabó en video las fotografías y las entrecruzó con las cruces sobre el pavimento, matriz que vuelve a citar. En esta obra dosificó los tiempos de aparición de cada imagen mediante una sintaxis precisa, rigurosa, inexorable, denunciadora del drama de un padre, impotente frente a la muerte de sus hijos.

Durante los últimos seis años, el trabajo de Lotty Rosenfeld ha sido la apropiación constante de un signo urbano: el trazo discontinuo que separa dos vías de circulación. Ella lo interviene, lo interrumpe y, en definitiva, lo transgrede. Al seleccionar dicho signo ingresa a un código internacional, puesto que su reconocimiento y validez se da en todas las ciudades del mundo, como parte de la iconografía del paisaje urbano.

9.— Este video fue presentado en la 1ra. Bial de Video, en Tokio, y obtuvo Premio Especial del Jurado.

De aquí, las enormes posibilidades semánticas que se derivan de este signo del tránsito, convertido en adición o en cruz; se trata de un significativo disponible a nuevos usos, a nuevas significaciones, de acuerdo a las relaciones que la autora establezca con otros textos (intertextualidad) y su inserción en un contexto determinado. La inteligibilidad funcional del signo no se altera, aunque la artista lo traslade a otros espacios geográficos y a otros marcos culturales; pero entendiendo que la funcionalidad queda, virtualmente, suspendida, en el momento mismo de la intervención. Se pone en juego un nuevo mecanismo de lectura, crítico de la institucionalidad, denunciante de injusticias humanas y tematizador de graves problemas del hombre.

El mismo año de realización del video *La Inmolación de un padre*, Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit realizaron, conjuntamente, un video titulado *Materiales de cámara*, de 45 minutos de duración. Esta obra fue el resultado de una selección de grabaciones-entrevistas sin que haya habido, previamente, un plan trazado de lo que se quería hacer. Podríamos hablar de grabaciones "en bruto" Este material disponible (de archivo) fue aprovechado por ambas artistas para elaborar un video que no tuvo, prácticamente, trabajo de edición.

Con frecuencia se sostiene que el video-arte 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 video 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. En la pantalla aparecen homosexuales, travestistas, vagabundos, quienes han negociado, previamente, el precio para aparecer en cámara (en la televisión comercial, el precio es un secreto celosamente guardado). Son seres en situación-límite, pertenecientes a espacios de radical marginalidad, que marcan la frontera de un mundo infrahumano.

La fuerza del video descansa en ese "mundo encontrado", cuyos personajes fueron "puestos en grabación", sin recurrir a instancias retóricas basadas en las técnicas sofisticadas de la

electrónica. Fue una grabación con cámara fija —en manos de Lotty Rosenfeld— directa y continua, con empleo de primeros planos, con escasa utilización del travelling. Los personajes se autopresentan y hablan de sí mismos en un diálogo conducido por Diamela Eltit. 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.

La precariedad de los medios de producción del video-arte, define una modalidad productiva y marca una práctica en nuestro país. Esta precariedad se contrapone con el trabajo de Juan Downey, artista chileno residente en Estados Unidos desde los años 60, y dedicado al video, a partir de 1967. Ese año surgió su interés por dicho medio al conocer el video-tape, que eliminaba el procesado del cine, ya que el mismo juego con las imágenes se podía hacer, ahora, con reproducción y retroalimentación instantáneas. Además, ofrecía una espontaneidad que el cine no tiene; por último, podía ser reproducido simultánea e inmediatamente¹⁰.

Mientras los videístas que trabajan en Chile carecen de la infraestructura indispensable y tienen que recurrir al préstamo para conseguir equipos, Downey, en cambio, no tiene ese problema: posee la infraestructura adecuada, cuenta con la colaboración de instituciones patrocinadoras, que le permiten dedicarse, profesionalmente, a la investigación y realización de obras con ese medio electrónico.

Su trabajo con el video supone un proceso interdependiente entre realización (grabación de imágenes), escritura (elaboración de textos) y dibujo (documentación visual de las ideas). Este proceso concluye en la mesa de edición, instancia fundamental para él: "Es un placer editar, paso horas y horas editando, convirtiéndose ésta en una experiencia más mental que física".

El resultado son obras que presentan una continuidad entre sí, lo que le permite serializarlas alrededor de un título genérico. Por ejemplo, la serie titulada *El ojo pensante*, contiene 13 partes, cuyo eje central es la interacción entre el espacio y la mente, que invita a comparar percepciones, lenguajes y culturas con el fin de

10.— Foxley, Ana María; *El video, una ilusión*. Revista Hoy, julio 1984.

tomar conciencia de sí mismo y de la particular situación espacio-temporal de cada comunidad. En la serie *Transamérica* elabora un mapa del continente americano, con una documentación-video que registra distintos grupos étnicos y paisajes geográficos, que cruzan horizontalmente las Américas (“El caimán de la risa de fuego” sobre los indios yanomamis de la selva venezolana; “El chabono abandonado” que continúa su investigación sobre esa comunidad indígena; la isla de Chiloé y el valle del río Loa son otros tantos videos que integran esta serie). A juicio de su autor, esta serie permitirá la comunicación horizontal entre los diversos grupos culturales. Un procedimiento para lograr este objetivo consiste en la grabación de una comunidad indígena, situada en un determinado lugar, para mostrarla, luego, a otra comunidad ubicada en otro punto geográfico y grabar, a la vez, las reacciones que se producen en quienes observan el video. El sentido de la vida y la muerte, los ritos, las fiestas, la mitología de los grupos tribales quedan grabadas en las cintas que conforman la serie *Transamérica*.

Entre las dos series aludidas observamos importantes diferencias, producto del empleo de recursos muy distintos en cada caso, que revelan intenciones distintas. En el primero, *El ojo pensante*, el ojo que guía la cámara es un ojo cuestionador de lo real, manipulador e interventor de realidades dadas. En *Las Meninas* o en *La Venus del espejo* (que pertenecen a esta serie), se apropia de dos célebres pinturas (son ahora dos citas plásticas), que le sirven para desmontar sus respectivas estructuras y rearmar su propio discurso, proponiendo una versión personal de cada una de ellas. En cambio, en *Transamérica*, nos parece que hay un plan de trabajo diferente, cuyo objetivo es revelar una realidad antropológica, apropiándose, documentalmente, de dicha realidad para construir un discurso lineal y descriptivo: la cámara, en travelling o en close-up, sigue una escena en hilación continuada, interferida por imágenes que, aunque pertenecen al mismo contexto, alteran la linealidad (aspectos de la vida cotidiana de los yanomamis), pero sin afectar la coherencia narrativa. Su carácter documental no significa, por cierto, un registro pasivo, justamente, uno de sus méritos, reside en la revitalización del video-documental: es otra manera de entenderlo, gracias a un ojo descubridor que explora situaciones a nivel de

la gestualidad, del habla, del rostro, del baile y del rito, que lo alejan de un ojo naturalista.

Volviendo al *Ojo pensante*, nos encontramos con una serie que nos invita a repensar, porque nos propone una nueva manera de mirar. Analicemos, por ejemplo, su video *Las Meninas*, en color, de 20 minutos de duración. El famoso cuadro de Velásquez (1599-1660) es la cita de su investigación-video que indaga, de manera particular, la visibilidad e invisibilidad de los reyes españoles. En efecto, en la pintura del maestro español observamos, al fondo de la pieza, un espejo, sólo, rodeado de cuadros, como un pequeño rectángulo reluciente que es visibilidad, pero —como dice Michel Foucault— “sin ninguna mirada que pueda apoderarse de ella, hacerla actual y gozar del fruto, de pronto, maduro de su espectáculo” (11). El espejo registra la presencia de la pareja real, Felipe IV y Doña Mariana, quienes parecen fuera del cuadro, posando para el pintor. Este, por su parte, con una mirada que desborda los límites del recinto, parece observar a los reyes, interrumpiendo o deteniendo el gesto de pintar. Frente al artista, una gran tela, en la que no vemos ni veremos jamás lo que Velásquez está pintando; sólo el espejo del fondo nos proporciona la clave de lo que estamos condenados a no ver sobre el gran lienzo.

Aquí es donde el ojo pensante de Downey actúa a fin de otorgar existencia “real” (en cuanto imagen-video) a los reyes de España, supuestamente los modelos del pintor. El artista chileno pone en escena, frente a la cámara, a una pareja de actores, vestidos rigurosamente a la usanza de esa época. Es como si hubieran salido del espejo e ingresado al recinto desde el lugar de pose para situarse, ahora, en el cuadro y observar lo que acontece en su interior. Es una ficción renovada —con medios electrónicos— de una ficción pictórica.

Juan Downey replantea la estructura conceptual del cuadro de Velásquez, basada en la tensión contenida entre lo visible y lo invisible. No obstante, al igual que en la obra pictórica, no puede doblegar la tensión: el cuadro mira a los reyes y éstos al cuadro. Lo que sí logra es que veamos —por primera vez— lo que estábamos condenados a no ver, vale decir, a los reyes de España. Pero esta presencia no es presencia pictórica, sino que electrónica, es decir, una nueva ilusión de otra ilusión.

11.— Foucault, Michel; *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México 1984.

5. ENCUENTROS DE VIDEO-ARTE

La práctica del video, en nuestro país, se ha ampliado de manera considerable, a partir de 1978, año en que se iniciaron, prácticamente, las primeras experiencias.

En el lapso de cuatro años fue tan considerable el número de practicantes, que se pudo organizar el Primer Encuentro de Video-Arte Franco-Chileno, en 1981, organizado por el Instituto Chileno-Francés de Cultura, gracias a la iniciativa de Jean Michel Solonte, Jefe del Servicio de Extensión Cultural de la Embajada de Francia en Chile, en esa época. Este encuentro, sin precedentes en el país, duró diez días y permitió conocer las obras de videístas franceses y chilenos.

En el Primer Encuentro se puso en evidencia que la orientación de franceses y chilenos era muy diferente. Los primeros mostraron una orientación basada en una búsqueda formal, donde el juego de luces, colores y sonido era el producto de una manipulación electrónica en la mesa de edición. Esta indagación no se invalida, ciertamente, por el hecho de privilegiar los aspectos sintácticos del discurso audio-visual, opción que se vincula con una valoración del medio, cuyos parámetros están en consonancia con la estructura tecnológica y científica propia de las sociedades opulentas. En este sentido, tiene razón Downey cuando afirma que: "Hay una oposición entre estructura y contenido, ya que en el arte alemán, norteamericano e, incluso, en el francés, lo que interesa por sobre todas las cosas no es el contenido o el tema, sino que interesa la organización de los distintos elementos puestos en juego. Lo que interesa, entonces, es la ordenación misma; en la conciencia sudamericana eso es imposible. Pensamos de otra manera porque lo que a nosotros nos interesa, es descubrir las relaciones entre contenido y estructura".

El video chileno ha optado por vincularse con nuestros propios comportamientos, en marcos individuales y sociales periféricos, marginales, consecuentes con parámetros derivados de nuestra propia situación humana, aquí y ahora.

Este referente ha concentrado la mayor parte de los videos realizados en Chile: Lotty Rosenfeld con *Una milla de cruces sobre el pavimento*; Diamela Eltit con *Zonas de dolor*; Carlos Leppe, reponiendo en escena Sala de Espera y *El día que me quieras*; Eugenio Dittborn con *Las Cumbres del Corona*, Alfredo Jaar con

Viva la patria; Carlos Flores con *El Estado soy yo*. Quien mejor sintetizó el esfuerzo que significa hacer videos en nuestro país fue Claudio Di Girólamo, quien, en representación del ICTUS, presentó *Toda una vida y Música y palabras*. Al referirse a ese esfuerzo, dijo que había trabajado "a pura pana, corazón y ñeque"

En algunos videos presentados al Primer Encuentro, afloró la orientación conceptual, fenómeno que sintonizaba con lo que ocurría en las artes visuales, a fines de los años 70. La presencia, por ejemplo, de los propios artistas en cámara, como componentes del discurso que articulaban: Marcela Serrano con *Autocríticas*; Gonzalo Mezza con *Cruz del Sur*; Carlos Altamirano con *Artista chileno*.

En noviembre de 1983, en el Tercer Encuentro, quedó corroborada aquella diferencia a que aludíamos; mientras los franceses insistieron en la elaboración de estructuras sintácticas, los chilenos continuaron indagando en las zonas de la marginalidad: el qué decir orientó la operación.

El invitado de honor, el francés Patrick Prado definió claramente el trabajo del Viejo Continente: "En Europa se utiliza una compleja tecnología, incluyendo la computación y el uso de la coloración a partir del azul (bleu synchron) o de las gradaciones del blanco y negro". Esto quedó en evidencia en algunos videos galos como "*Los invitados al castillo* de Jean Louis Tacon o *El sol de Van Gogh* del propio Prado o *La última analogía antes del digital* de Jean Paul Fargier.

En la muestra chilena había varias obras de la Compañía de Teatro ICTUS que, en los últimos años, ha utilizado el video como un medio que prolonga sus experiencias teatrales, en realizaciones próximas al lenguaje fílmico. En el Primer Encuentro, el ICTUS ya había presentado algunos videos, demostrando que los teleteatros pueden tener contenidos valiosos, sin necesidad de caer en los lugares comunes y en sentimentalismos convencionales como ocurre con la mayoría de las telenovelas de la televisión comercial.

Los videos de esta Compañía partieron de un programa de televisión titulado *La Manivela*, que los propios actores dirigían y protagonizaban: fue una "experiencia autoral, actoral y de público", en palabras de Delfina Guzmán. *La Manivela* fue uno de los primeros programas nacionales que, a través del humor, se planteó críticamente frente a la televisión y al público, experiencia que se interrumpió en 1973.

Sin embargo, el grupo no se conformó sólo

con su trabajo teatral e intentaron incorporarse de nuevo a la televisión mediante una imagen poderosa, de mayor síntesis, que la del teatro filmado. Según Nissim Sharim, el objetivo era "entregar contenidos que balanceen la televisión chilena" (12). Quisieron llegar a un público masivo con programas de calidad, "tener una caja de resonancia, una respuesta indispensable para que el artista crezca, pero sin hacer concesiones" Claudio Di Girólamo explicitó más estos objetivos: "Queremos hacer arte, que en su médula significa un cuestionamiento del ser humano" Pues bien, esta experiencia les permitió que vieran sus programas, alrededor de 25.000 personas, en un solo año (1982), gracias a un sistema de distribución que incluyó el diálogo y la discusión colectiva sobre cada video presentado en la Sala La Comedia.

El Quinto Encuentro celebrado en 1985 tuvo, como invitado estelar a Jean Paul Fargier quien, al evaluar las obras presentadas distinguió dos clases, entre los videístas chilenos: aquellos que hacen video porque no pueden hacer cine y aquellos que hacen video porque creen en él (13).

En este encuentro, junto a videístas conocidos como Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld (*Materiales de cámara*), Claudio Di Girólamo (*Sexta A, 1965*), Juan Downey (*Yanomami healing one*), Carlos Altamirano (*La pintura de*), Eugenio Dittborn (*Historia de la física*), se presentaron videístas más jóvenes como Magali Meneses con su *Diario de viaje*, trabajo que realizó en París como invitada del gobierno francés, a propósito de estos encuentros. Ella había obtenido, conjuntamente con Sybill Brintrup, el Primer Premio de un Concurso de videos, organizado por la Administración de la Plaza Mulato Gil de Castro, con la obra *Comida*, en color y 17 minutos de duración. En este video, la cámara (con Cristián Lorca) se detuvo en la gestualidad que emana de la preparación de una comida a base de mariscos. La cámara grabó las manos que se introducían, incansablemente, en las cavidades de las conchas para extraer su carne, produciéndose un contrapunto acentuado entre el ritual de la preparación y el ambiente cromático blanco-rojo de la mesa y del lugar. La banda sonora, entre tanto, intercalaba el silencio con el ruido

del cuchillo que corta la concha y el que produce el dedo al extraer al carne. Al terminar el ritual de la preparación, los comensales proceden a comer lo que han preparado, iniciándose un ritual de convenciones y rutinas, que contrasta intensamente con el carácter brutal del corte y penetración del ceremonial preparatorio que, en su banalidad cotidiana, connota, ahora, la violación de la intimidad.

El privilegio que otorga este video a la imagen, al igual que otras obras de video-arte, constituye una de sus cualidades sobresalientes. Por la experiencia diaria de la televisión comercial, sabemos que ésta apoya la imagen con el texto (verbal o musical) y el sonido tiene, así, el mismo papel que en la radio; vale decir, que si el telespectador deja de ver las imágenes, accede, igualmente, al mensaje televisivo al escuchar la banda sonora. En cambio, en el video que comentamos, la imagen posee tal fuerza que concentra toda la atención del espectador.

Otra joven exponente del video, proveniente del video y no de las artes plásticas, es Sandra Quilaqueo. Para ella, el control riguroso de todo el proceso es condición esencial de su trabajo creativo. Ser sujeto-autor significa "decidir qué se construye, cómo se articula el discurso y bajo qué condiciones se desarrollará la producción" (14).

Jean Paul Fargier apreció su trabajo en este Encuentro, en particular su obra *700 planos para Kafka*, en blanco y negro y 20 minutos de duración, que él consideró como "una excelente tentativa de ficción-video, que utiliza todos los recursos materiales de esta tecnología para desestabilizar la narración cinematográfica" (15). En efecto, en esta obra, la autora se apropia del lenguaje audiovisual propio del video y consciente de sus posibilidades procede —antes de grabar— a preparar con minuciosidad, la estructura de la obra mediante el dibujo, diagramando las secuencias y estudiando los encuadres de sus objetivos con la fotografía. Estos pasos previos los documenta en un cuaderno de apuntes, que tiene una función parecida a una partitura que sólo falta interpretar. Esta analogía no es caprichosa, porque el cuaderno de apuntes contiene un verdadero programa a ejecutarse electrónicamente. La información viene

12.— Foxley, Ana María; *Por la ruta alternativa*. Revista Hoy, abril 1982.

13.— Fargier, Jean Paul; *Eternel Chili*. Le Journal del cahiers, Paris, 1986.

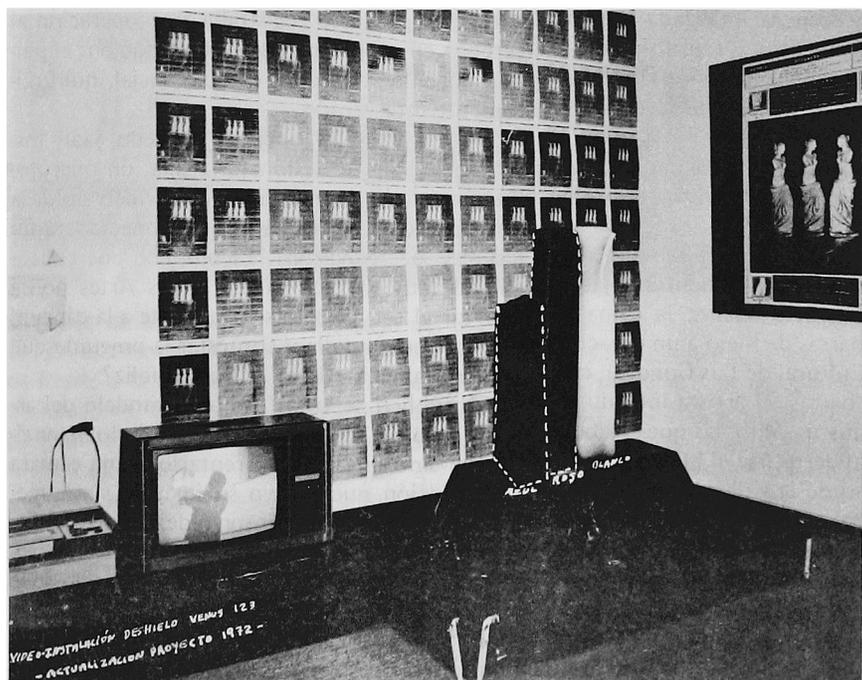
14.— Quilaqueo, Sandra; *Acercas del video de autor* en Cinco videos de autor. Santiago, noviembre 1985.

15.— Fargier, Jean Paul; op. cit.

dada segundo a segundo, entre encuadre y encuadre, entre imagen e imagen, y entre ésta, el sonido y el texto. Aquí se produce un interesante fenómeno de interpretación y recreación de la obra-video, puesto que no resulta impensable suponer que otros artistas tomen esa partitura y realicen su propia versión de *700 planos para Kafka*. Se pone en juego la ideología del realizador, quien podrá adecuarse o alterar la proposición del autor.

6. LA INSTALACION VIDEO

Nos hemos detenido en el análisis del video-arte como lenguaje específico, donde la imagen de la pantalla del televisor es la unidad lingüística fundamental de este medio. Analizaremos, ahora, algunos trabajos en que el video como registro, el mueble del televisor y sus accesorios se integran a otros objetos, para ingresar juntos, a un marco espacial soportante y configurar una



GONZALO MEZZA.
Instalación-video
"Deshielo Venus"
1980.
Instituto
Cultural de
Las Condes

De hecho, ella cuestiona la estructura institucionalizada de producción del video: subordina la ideología del sistema establecido (narratividad, continuidad y artificios de elaboración) a su propia ideología, que la lleva a plantearse, críticamente, frente al sistema imperante mediante la discontinuidad narrativa y la intercepción de la banda sonora en su continuidad sincrónica, sin ocultar, por otra parte, los procesos retóricos que articulan su discurso.

Otros jóvenes que se han dado a conocer en estos encuentros son: Max Donoso con su interesante video *Homenaje a Parra* (1984), Juan Enrique Forch con *Gracias por el favor concedido* (1983) y Diego Maquieira con *El juguete nuevo*.

instalación-video. En ésta, interactúan diversos medios provenientes de la fotografía, del cine, del arte corporal, del video, de la gráfica y del objeto como tal. Se produce, pues, un fenómeno de intertextualidad por la acción coordinada y simultánea de multi-medias.

La instalación-video coincide con el clima revisor que se produjo en las artes visuales a fines de los años 70, y para comprender su aparición es preciso insertarla en ese contexto.

En estas instalaciones, el video-arte es desplazado por el video-registro, que puede tener diversas modalidades de presentación: puede ser una imagen fija y detenida acompañada de otros registros visuales (fotografías, por ejemplo) o una secuencia continua de hechos y acontecimientos. Se trata de resituar la imagen-video para relacionarla con otros significantes que forman parte de la instalación; vale decir,

que la imagen-video no es, desde el punto de vista semántico, autónoma, sino que se incorpora a una estructura más amplia, que sólo adquiere cohesión sintáctica y coherencia semántica al articularse todos sus componentes.

Un ejemplo lo ofrecen los video-instalaciones *Cruz del Sur* y *Deshielo Venus*, presentados por Gonzalo Mezza en el 6º Concurso de la Colocadora Nacional de Valores (1980) y en el 2º Encuentro de Arte Joven (del mismo año), respectivamente. En el primero, el video registró y documentó una acción corporal realizada por el propio artista, que se mostró y repitió permanentemente en el lugar de exposición, junto a ampliaciones fotográficas de su cuerpo con los brazos en cruz —como cuerpo señal— en el momento preciso en que se orientaba hacia cada uno de los puntos cardinales. Mientras la fotografía detuvo e interrumpió su trayectoria e inmovilizó su cuerpo, el video, en cambio, registró el recorrido de su cuerpo mientras fijaba dichos puntos. En *Deshielo Venus*, la cámara grabó el traslado de barras de hielo a un espacio de arte (el Instituto Cultural de Las Condes); en el interior de dichas barras, el artista introdujo fotografías de la Venus de Milo, las que se liberaron de su encierro al derretirse el hielo (16).

En el 7º Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, Diamela Eltit y Lotty Kosenfeld, presentaron una instalación-video titulada *Traspaso cordillerano*, en la que plantearon, una vez más, su postura crítica. La instalación estaba formada por una plataforma de 12 metros cuadrados, más o menos, recubierta con azulejos blancos, a la manera de un espacio clínico, quirúrgico y aséptico; sobre ella, se alinearon cuatro receptores de televisión unidos por cinco tubos de neón curvados y encendidos —como frágiles conexiones nerviosas— a una grabadora de sonidos situada en el extremo opuesto.

Para articular su discurso, ellas partieron de un análisis del video como significativo y procedieron a desmontar su carácter narrativo y secuencial, aproximando la imagen televisiva a la fotografía como imagen inmovilizada. En efecto, en las pantallas apareció una panorámica de la Cordillera de los Andes, segmentada en cuatro partes (una por cada televisor) y reiterada indefinidamente al quedar fija y detenida. De esta manera, rompieron el esquema de produc-

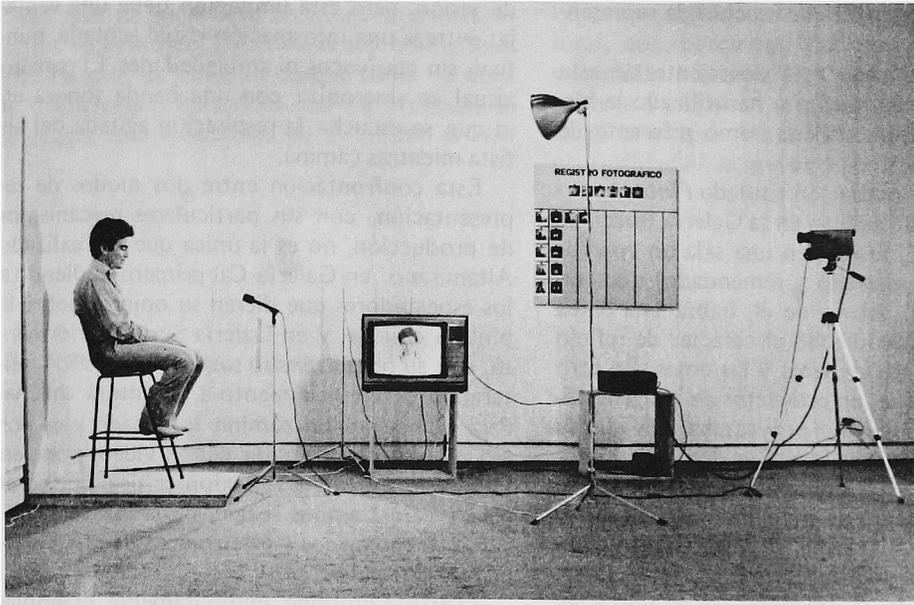
ción y recepción de los mensajes televisivos habituales, caracterizados por imágenes en constante movimiento. La ruptura propuesta incomodó a los espectadores y más de alguno, se preguntó si no estaría fallando la recepción de la imagen. Pues bien, es, justamente, esta "falla" la que juega un papel importante en este trabajo: las autoras utilizaron, conscientemente, la imagen detenida, que vibraba tenuemente, como si estuviera dotada de un hálito vital y la unieron con delicados filamentos de neón a una banda sonora, que registraba una operación al cerebro en el instante de su trepanación: el paisaje cordillerano como espacio social, quirúrgicamente intervenido.

En ese mismo Concurso, Alfredo Jaar, instaló un set de televisión (una silla, un micrófono conectado a una cámara de video unida a una grabadora y ésta, a su vez, conectada a un monitor de televisión). El público que concurrió al Museo Nacional de Bellas Artes podía ingresar al set, tomar asiento frente a la cámara, aparecer en pantalla y contestar la pregunta que le formulaba el artista: ¿Es usted feliz?

El público se transformó en modelo del artista, pero no para pintarlo o dibujarlo manualmente, sino que para enfrentarlo a una cámara de grabación que retuvo su imagen, sin la mediación artesanal del pintor o del dibujante. Este modelo no fue sometido a poses determinadas, no fue controlado por el artista: sólo se le pidió que contestara la pregunta. El público que había concurrido al Museo a mirar pinturas y esculturas con su proverbial pasividad, se transformó, de pronto, en imagen observable de sí mismo, incitado, quizás, por el vedetismo que se produce por el hecho de "salir en la tele"

Pero no se trataba solamente de mirarse en la pantalla del televisor, sino que de contestar una pregunta dirigida a su intimidad, expuesto al ojo implacable de la cámara grabadora que conservó la imagen sin que el público lo advirtiera (cámara indiscreta). Algunos evadieron la respuesta para no comprometerse ni mostrarse interiormente; otros, recurrieron a respuestas frívolas o adoptaron poses televisivas; imitando a los famosos de la televisión comercial; no faltaron los que hicieron una verdadera confesión. Cualquiera que haya sido la actitud, el artista intentó des-cubrir al ser humano en el ejercicio

16.— Véase: Ivelic, M.; Galaz, G.; *La pintura en Chile*. Ed. Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Santiago, 1981.



**ALFREDO
JAAR**
"Estudios sobre
la felicidad"
1981
Museo
Nacional
de Bellas
Artes.

narcisista de su imagen en el espejo del televisor. En el tiempo que duró la pose de los modelos frente a la cámara, ésta no modificó ni alteró encuadres, distancias, luces o marcos escenográficos: inalterada y fija, reprodujo directamente a quien se pusiera por delante.

Como muchos trabajos actuales de arte, el de Alfredo Jaar es un proceso y no una obra terminada (poseída y consumida). No es el video final que mostró a cada persona constestando la pregunta, lo único que puede ser considerado como obra, entendida como permanencia, objeto-video o mercancía. El hecho de que el set se desmonte y se trasladen los equipos electrónicos, no los invalida como productores e integrantes indisolubles del discurso. La mayor o menor duración temporal de cada uno de los componentes de la instalación, está en directa relación con los universos semióticos a los que pertenecen: el set de televisión permaneció mientras duró la exposición en la Sala Matta, alrededor de 18 días; las respuestas del público frente a la cámara variaron entre 1 y 3 minutos; en cambio, la grabación que registró las intervenciones del público puede actualizarse cuantas veces se quiera.

La instalación-video e, incluso, el video-arte, plantean una situación que desmorona o, al menos, hace tambalear el concepto tradicional de autoría ejercitado en el oficio manual, en lo hecho a mano, en la artesanía del quehacer. En este nuevo soporte de arte, cabe preguntarse:

¿Qué es lo que hace, efectivamente, el artista?

Ciertamente que no es un ejecutor manual. Es más bien, un programador que prepara un plan de trabajo, cuyas etapas están predeterminadas y sus secuencias interrelacionadas; este programa obedece a un marco conceptual, donde se definen las ideas y se ordenan los significantes que van a estructurar el sentido del discurso. La puesta en ejecución supone un trabajo de inter-medias en que se combinan, de acuerdo a una estrategia retórica, sistemas de representación mecánicos de la imagen con otros de muy diversa naturaleza.

Esta práctica de arte pone en crisis el procedimiento de representación empleado por los medios tradicionales de las artes plásticas: el protagonismo del artista como hacedor de imágenes, como demiurgo de la representación de lo real, como virtuoso ejecutor de formas —el hiperrealismo es su expresión más contemporánea y, para muchos, lo más confiable como arte— es desplazado por la máquina grabadora de imágenes, que se apodera instantánea y fielmente de cuanto se pone a su alcance.

Jean Paul Fargier, atento a este problema que tanto ha preocupado a los estudiosos del arte en las últimas décadas, observa como la aparición de la televisión, en su capacidad de transformar en representaciones todos los minutos de la vida del planeta y de transportarlas inmediatamente, no puede menos que provocar una crisis de identidad en el mundo del arte cuya

razón de ser es, a juicio de muchos, la representación.

Carlos Altamirano está consciente de esta crisis de la representación y ha utilizado la historia de la pintura chilena como referente de este problema.

En su video-instalación titulado *Pintor como un estúpido*, que expuso en la Galería Bucci, en agosto de 1985, instaló en una sala un aparato de televisión (amarrado y remendado) que colgaba del techo; debajo de él, había una batea llena de agua, parodiando el carácter de reflejo (de la pintura) de los seres y las cosas. En otro extremo de la sala, un proyector de imágenes fijas, encendido, que no proyectaba más que su propia luz, clausuraba la proyección de la pintura como imagen fija y detenida y la reducía, a la vez, a su condición de puro fenómeno luminoso. En cuanto al aparato de televisión ya mencionado, se transfiguró en unidad significativa, portador de todas las imágenes del mundo y devorador de la realidad visible.

Altamirano no atenuó su agresividad frente a la televisión comercial: "Lo que intencionalizo del video —nos dice— es la voracidad del aparato, lo inescrupuloso de su apetito, su alma carroñera" (17).

En otra sala, dos televisores se enfrentaban: en la pantalla de uno, la imagen fija de un cuadro de Juan Francisco González (*Vista de Santiago desde el Cerro Santa Lucía*), en la pantalla del otro, el transcurso de un acontecimiento en que el artista graba su recorrido a pie, desde la Biblioteca Nacional hasta la Galería Bucci. En rigor, los que se enfrentan son dos concepciones, dos sistemas, dos elaboraciones distintas de un mismo referente: la ciudad de Santiago. El paisaje urbano de Juan Francisco González, reproducido televisivamente, es respetado como imagen fija (como pintura), mientras que el otro video desarrolla una secuencia ininterrumpida, resultante de una grabación del propio artista, quien, con la cámara en el brazo, mira su trayecto en el visor del aparato. Esta última grabación intencionaliza las fallas propias de un registro en movimiento, sin utilizar ningún recurso técnico para evitarlas. Se trata de desnudar la escena de cualquier artificio para objetivar el caminar, ver y sentir a través de este nuevo ojo que parece integrarse al cuerpo. Ver el mundo mediante la cámara significa restringir el campo

de visión, pero esta limitación tiene una ventaja: entrega una información visual acotada, puntual, sin equívocos ni ambigüedades. El registro visual se sincroniza con una banda sonora en la que se escucha la respiración agitada del artista mientras camina.

Esta confrontación entre dos modos de representación, con sus particulares mecanismos de producción, no es la única que ha realizado Altamirano: en Galería Cal primero, pidiendo a los espectadores que dieran su opinión sobre la pintura chilena, y en Galería Sur posteriormente, con su obra *Tránsito suspendido* (1981), reiterando su enjuiciamiento a la pintura chilena. Para él, éste es un camino transitado y es por eso que, al confrontarla con el video, pone en funcionamiento una reflexión crítica, que compara y valora ambos sistemas a la luz de los recursos tecnológicos y electrónicos de que dispone hoy el hombre.

El artista propone, implícitamente, el desplazamiento de un sistema por el otro, no gratuitamente, sino que entendiendo la práctica del arte como una instancia revisora de sus propios códigos en el marco histórico-social de sus procesos. Pero este desplazamiento no es sólo de un sistema a otro, sino que involucra la propia existencia del artista, quien se autopresenta en su corporeidad, mediante el indicio audible de su respiración jadeante y la imagen del televisor, que muestra su lugar habitual de trabajo como vendedor de artículos eléctricos.

Mientras la pintura se consume en su propia pictorialidad, en su silencio y quietud, exiliando a su autor, el video de Altamirano proyecta su existencia individual por intermedio del cuerpo; y su inserción socio-económica en el espacio laboral con la grabación de un negocio de electrodomésticos. De esta manera, pone de manifiesto que en el trabajo de arte, el artista se involucra existencial, social y económicamente.

El video, en sus diversas modalidades, tiene en estos artistas que hemos analizado a algunos de sus más importantes representantes. Ellos han abierto una nueva posibilidad al arte mediante un sistema de producción que genera, como resultado, el video-casette.

Lamentablemente, este producto no se encuentra en ningún espacio cultural que permita al público conocerlo directamente. El video

17.— Altamirano, Carlos; Catálogo Exposición Galería Bucci, Santiago 1985.

como arte no se exhibe en ninguna galería ni menos en el Museo. Estas obras aún no ingresan a un circuito de difusión porque nadie —a nivel de instituciones culturales— se ha preocupado de acoger esta modalidad de expresión artísti-

ca, promoverla y conservarla como un valor cultural, que representa legítimas inquietudes encaminadas a ampliar los soportes tradicionales del arte y proponer, a la vez, una instancia crítica de la imagen televisiva comercial y de la propia realidad en la que estamos insertos.

