



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Teoría de las Artes

Aproximaciones hacia el videoarte:

Análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile

(1973-1989)

Tesis para optar al Grado de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte

Alumna

CONSTANZA JENSEN HERESI

Profesor Guía

JAIME CORDERO GARCÍA

Santiago, Abril, 2013.

“La relación del arte con las nuevas tecnologías y medios (vídeo, realidad virtual, láser, digitalización, etc), o con lo que Frank Popper llamó los medios de la era electrónica, ha derivado en múltiples prácticas que obligan a hablar de una nueva materialidad de la obra de arte, pero también de un nuevo tipo de relaciones entre los artistas y los científicos, y de un nuevo comportamiento del espectador ante el arte, un espectador que, en tanto que «utilizador» de un «sistema inteligente», ya no se limita a intervenir, intelectual o comportamentalmente en la obra, sino que participa interactivamente en ella (...)”

Anna Maria Guasch. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.*

Índice

-	Presentación.....	Pág. 4
-	Introducción.....	Pág. 5
-	Capítulo 1: Delimitaciones sobre videoarte	
	a) Orígenes de un videoarte internacional.....	Pág. 8
	b) Movimientos artísticos influyentes.....	Pág. 12
	c) Videoarte, técnica y tecnología.....	Pág. 16
-	Capítulo 2: Génesis y desarrollo del videoarte en Chile. Años setenta y principios de los años ochenta	
	a) Arte y dictadura en Chile.....	Pág. 20
	b) Juan Downey.....	Pág. 26
	c) C.A.D.A.....	Pág. 33
-	Capítulo 3: Apogeo del videoarte en Chile. Años ochenta	
	a) Festivales Franco-Chilenos de Video Arte.....	Pág. 40
	b) Escena de Avanzada.....	Pág. 44
	c) Consolidación del video.....	Pág. 53
-	Conclusión.....	Pág. 60
-	Bibliografía.....	Pág. 63

Presentación

El presente ensayo corresponde al proyecto de tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Su temática es el resultado de mi interés personal por el arte contemporáneo en Chile y la relación que he podido establecer entre este tema y lo aprendido durante mis años de estudios, es decir, la confluencia entre arte (artes visuales) y estética (teoría) a partir de un tópico en particular que en este caso corresponde al video.

El ensayo se encuentra dividido en tres grandes capítulos los que, a su vez, se dividen en tres subcapítulos. El primer capítulo se puede establecer como una introducción al contexto internacional en donde surge el video, mientras que el segundo y tercer capítulos se enfocan en la relación entre el contexto histórico y el contexto visual en Chile durante una época sobrecargada de un acontecer político. Esta investigación se encuentra sustentada en videos que se realizaron en las épocas correspondientes, por lo mismo, existen análisis de ellos.

Por medio de mi tesis, pretendo realizar una lectura de un periodo histórico a través de un contexto artístico, es decir, poder dilucidar cómo la historia se refleja en el arte. Mi objetivo no es acotar los campos y temáticas de trabajo sino más bien permitir la posibilidad de abrir nuevas interrogantes para el lector.

Introducción

A partir de los años sesenta, con el advenimiento y posicionamiento de la televisión en la sociedad, las artes visuales decidieron hacerse cargo de este nuevo medio de comunicación de masa; de este modo, los artistas comenzaron a preguntarse acerca de la relación o disputa que podía existir entre ambos, lo que implicó la apertura de una nueva pregunta o problemática para el campo estético y artístico. El hecho de que las artes visuales y la historia del arte se hicieran cargo de un ente autónomo como la televisión no es fortuito. Es más, conllevó nuevamente la posibilidad de poder reflexionar acerca de la ruptura de una tradición, ruptura que encuentra sus antecedentes en la destrucción que trajo consigo anteriormente la modernidad, donde ya se había puesto en crisis de manera magistral la pintura.

Poco nos cuesta imaginar qué significa realmente la destrucción de ese aparataje, si no reparamos en la dimensión simbólica en que, en ese momento, estaba involucrada la pintura. Como una especie de “contenedora de imaginarios” la pintura refracta la conciencia de una época, manifiesta cómo los sujetos se ven a sí mismos y al mundo (en el caso del Renacimiento, un mundo medible y cognoscible, clásico y cristiano). Es por esto que el desmantelamiento del *teatro ilusionista*¹, iniciado brutalmente por la pintura del pintor francés Édouard Manet, marcó un hito sin precedentes. Por ende, no sólo significa la deconstrucción de las posibilidades de un género artístico, sino también la declaración de que los tiempos ya no eran los mismos.

Así, la modernidad se instala en una época en la que ya estaba la fotografía (antecedente fundamental para la televisión y el video) y donde el escenario está compuesto por una gran ciudad industrializada en donde lo que impera es el flujo aturdido y los que observan son un público que también tiene como objetivo purgar por la modernidad; ellos son los nuevos clientes del arte. Igualmente y a continuación de Manet, la pintura comenzará un movimiento sistemático sobre sí misma. Bajo estas coordenadas, Manet es sinónimo de crisis en su época. El mundo representado por pintores como Ingres y Delacroix, que en la exposición universal de 1855 se establecían como las dos grandes tendencias artísticas, consecuentes a la tradición romántica y

¹ Manet, especialmente con su cuadro *Desayuno sobre la hierba* realizado en 1863, rompió sistemáticamente todas las convenciones que habían regido el arte del Siglo XIX.

clásica, presentaba un serio agotamiento. Agotamiento que se vuelve a presentar luego con las vanguardias históricas y con mayor énfasis con el posicionamiento de la problemática acerca de la televisión y sus derivaciones. De este modo, y luego del quiebre modernista, lo contemporáneo se establece como el momento y el lugar clave para que acontecieran nuevos dispositivos tecnológicos y revolucionarios.

La pregunta y la problemática que empezaron a surgir en torno a la televisión y la puesta en tensión del soporte cinematográfico, condujo hacia el video como la posibilidad de encontrar en este medio tecnológico que había sido influenciado por distintos movimientos artísticos, especialmente aquellos movimientos relacionados con la vanguardia, un nuevo soporte artístico de experimentación que se aleja de la concepción de obra de arte tradicional. El video se posicionó entre la pugna que existía entre la televisión y el cine; no obstante, el video logró su desarrollo como un ente autónomo; con un lenguaje propio. Además, el video comenzó a recurrir a diferentes medios artísticos (o más bien estas representaciones artísticas incorporaron el dispositivo fílmico), que ya existían como es el caso de la performance. Esto implica que el cruce de distintos géneros planteó y generó nuevas posibilidades para el campo artístico y que el video adquiriera una nueva significación.

De aquí que el videoarte empezó a utilizarse para diferentes fines y en distintos escenarios (debido principalmente a los cuestionamientos que pueden plantearse a través del dispositivo fílmico), lo que significa hablar de las categorías que comienza a barajar el video al establecerse como un ente autónomo. De este modo, a través de este ensayo, planteo dilucidar cuáles son las categorías que se establecen en el videoarte, es decir y planteado a partir de una interrogante: ¿Cuáles son las categorías de videoarte que se desarrollaron durante la década de los setenta y los ochenta? Para esto y en una primera instancia, hay que tener en cuenta los siguientes conceptos: técnica, performance, happening, acciones de arte, body art, entre otros. Así, el video se establece como el escenario para reflexionar por un lado, acerca de la confluencia de estos conceptos y, por otro, cómo éste dispositivo traspasa los límites de arte.

El escenario de este ensayo se va a enfocar esencialmente en Chile, por lo mismo, realizaré una reflexión acerca de la génesis, desarrollo y consolidación del videoarte en Chile. Esto implica realizar un recorrido desde el principio de los años setenta hasta fines de los ochenta y estudiar los cambios que se dieron en los tópicos dentro de este mismo periodo de tiempo. Es

por esto que la temática que va a trazar el desarrollo del presente ensayo es la estética del cambio en el videoarte a través de una perspectiva histórica, esto debido a que el video en Chile surge en un contexto y escenario de dictadura. De esta forma, el escenario chileno histórico y político se evidencia a través del video, ya que el auge del videoarte en Chile, en la mayoría de sus casos, se establece como registro (registro de performances o de acciones de arte).

A continuación y en primer lugar, se revisará el contexto internacional en donde surge el videoarte, es decir, durante la época de los sesenta y los setenta en Europa y Norteamérica; los movimientos artísticos que influyen en el acontecer del videoarte: fluxus, accionismo vienés, performance y happening y la relación que existe entre el dispositivo fílmico, técnica y tecnología a partir de la teoría acerca de la reproductibilidad técnica planteada por el filósofo Walter Benjamin. En segundo lugar, el desarrollo del presente ensayo se enfocará específicamente en Chile, por lo mismo, se evidenciará la relación que existió entre la dictadura y el arte a partir del análisis sobre biopolítica de Michael Foucault, para luego avanzar hacia la revisión de Juan Downey como pionero en el uso del videoarte, y el C.A.D.A² quienes utilizaron el video como principal soporte artístico de registro a través del mecanismo-soporte de la ciudad. En tercer lugar, se analizarán los Festivales Franco-Chilenos de Video Arte, escenario en donde se dio a conocer las producciones artísticas (de video) que se estaban realizando en Francia y Chile, la Escena de Avanzada, grupo de artistas que se agruparon para realizar obras contestarías y finalmente la consolidación del video en Chile en donde principalmente se realizaron materiales teóricos que reflexionaban en torno al dispositivo fílmico. Este ensayo se constituye como una reflexión acerca de la confluencia entre el arte contemporáneo en Chile, su acontecer político y el uso del video como soporte artístico inédito.

² El C.A.D.A en este ensayo se revisará como un ente autónomo a la Escena de Avanzada debido al desarrollo artístico que realizan a través del video.

Capítulo 1: Delimitaciones sobre videoarte

A) Orígenes de un videoarte internacional

“Tengo resaca de música. Se diría que controlo la técnica del video musical mejor que los que vienen de las artes visuales. Creo que entiendo mejor el tiempo, las secuencias y la cinética que un videoartista con una formación visual”.

Nam June Paik

Alrededor de la década de 1960, la televisión, entendida como un poderoso medio de comunicación de masas, ya estaba cimentada en la vida cotidiana. Al mismo tiempo, específicamente en 1965, con el lanzamiento al mercado de las primeras cámaras portátiles de video, se empezó a gestar un nuevo fenómeno tecnológico denominado video:

Durante los últimos años de la década de los sesenta se produce en Estados Unidos un impulso fundamental en el desarrollo del video debido, principalmente, a la comercialización de los primeros equipos portátiles fabricados por la Sony Corporation en 1968, especialmente el CV Portapak, media pulgada, carrete a carrete. Las posibilidades que ofrecían estos equipos –mínima necesidad de edición, sincronía entre la imagen y el audio, posibilidad de retransmitir casi inmediatamente lo grabado, íntima relación del autor con el trabajo, etc- atrajeron a un gran número de artistas interesados tanto en ofrecer documentación de primera mano sobre diferentes grupos sociales marginados, como en crear una red de producción y emisión que pudiera competir con la televisión. El video pasó a ser el instrumento preferido de los artistas “post 68” por su potencial de análisis y crítica de los mecanismos de control y de poder de la sociedad, en un momento en que además la televisión había entrado en la mayoría de los hogares y su imagen empezaba a convertirse en la ventana por la que mirar el mundo” (Downey, 1998: 94).

En una primera instancia, el video se puede definir como un medio tecnológico dispuesto para una multiplicidad de usos, el cual hoy en día nos parece absolutamente familiar. De este modo, con la introducción de estas cámaras al mercado, el video se vuelve accesible, y en consecuencia, diferentes artistas comienzan a hacerse cargo de este medio (por medio de transformaciones tecnológicas que buscan romper con la tradición) y a trabajar con esta imagen electrónica en movimiento logrando llegar a la concepción de videoarte.



[Cámara Portapak, Sony]

A mediados de la década de los sesenta, en Estados Unidos y en Europa, se produce un apogeo del arte cinético en donde el videoarte cimenta sus primeros antecedentes. El arte cinético se fundamentó en la estética del movimiento y en la posibilidad de crear ilusiones ópticas a través de ésta; es decir, establecer impresiones de movimiento. Fue un arte que implantó, como uno de sus principales objetivos, la integración entre obra y espectador, esperando que este último lleve a cabo una experiencia perceptual en donde ojo y mente se ven conjugados. A raíz de este movimiento artístico, se empezó a ver un importante debate entre arte

y tecnología que precedentemente no había encontrado lugar. De esta forma, la tecnología empezó a comprenderse como un factor de renovación que provocaría cambios tanto en el arte como en la sociedad y en la economía, por lo mismo, comenzó una búsqueda del objeto artístico en la tecnología lo que produjo una expansión en los territorios del arte.

Igualmente los trabajos de los artistas estadounidenses, Robert Rauschenber y Jasper Jhons, son significativos en este debate, ya que al introducir objetos reales y materiales no tradicionales al lienzo, también restablecieron el vínculo existente entre arte y vida. Esto significó que ambos artistas posicionaron su trabajo visual en pos de los avances técnicos. De hecho, en 1960, una de las exposiciones que marcó un hito importante en cuanto a la expansión del arte y la fusión entre arte y tecnología fue *9 evenings: Theatre and Engineering (9 veladas: teatro e ingeniería)*, en donde, por primera vez se llevó a cabo una colaboración entre 10 artistas, 30 ingenieros y científicos. Aquí se presentaron obras de teatro, música, danza y performance que daban cuenta de la significativa interacción que se estaba gestando entre el arte y sus recursos técnicos, por ejemplo, por medio de proyecciones televisivas. En la exposición colaboraron artistas como Rauschenber y Jhons.

Otro de los antecedentes clave para el videoarte es en Marzo de 1963 cuando el compositor surcoreano Nam June Paik lleva a cabo la exposición *Exposition of music electronic televition* en Alemania en la ciudad de Wuppertal. En esta exhibición se presentan trece televisores con imágenes distorsionadas lo que connotaba la postura crítica del artista frente a la televisión. Por otra parte, dentro de los artistas que marcaron una referencia en la historia del videoarte nos encontramos con el artista alemán Wolf Vostell, quien, en mayo de 1963 (poco después de Nam June Paik), en un evento en la ciudad de New York, realiza una performance en la que entierra un televisor encendido que se encontraba envuelto en alambres de púas. Otro antecedente fundamental para la historia del videoarte lo encontramos en el año 1965 cuando Nam June Paik se hace acreedor de una cámara de video portátil. La anécdota cuenta que luego de comprar la cámara, el artista se dirigía en un taxi a su taller cuando se encuentra con una visita del Papa Paulo VI la cual graba. El mismo día durante la noche le muestra esta grabación a unos amigos en un café estableciendo así la primera obra de videoarte.

Ya con el posicionamiento del video en mano de los artistas, empezaron también diferentes manifestaciones que se pueden establecer como antecedentes aledaños al video

(revistas, festivales, manifiestos, etc.) Videofreex, People's video theater, Global Village o Raindance Corporation son algunos de los primeros grupos underground de video que surgen en Estados Unidos, específicamente en New York como centro más importante. También, *Radical Software* (editada por Beryl Korot y Phyllips Gershuny) fue una revista sobre el movimiento de video underground que sirvió como instrumento de difusión de las actividades del grupo Raindance y del video como nuevo instrumento artístico. Por último, otra de las manifestaciones que sirvieron para la consolidación del video fue The Annual Vant Garde Festival (el festival anual de vanguardia).

Con estos antecedentes, el videoarte queda definido, en primer lugar, como una experimentación con la imagen electrónica por parte de los artistas y, en segundo lugar (principalmente durante sus comienzos) como un medio tecnológico antagonista de la televisión. Para Sylvia Martin, la relación entre el video y la televisión siempre ha estado presente, ya sea en forma de diálogo crítico o de apoyo. No obstante, durante sus inicios, el video tuvo un distanciamiento significativo con la televisión que fue sumamente necesario para gestar su definición debido a las diferencias que posee con la televisión, y a partir de ellas; el video renuncia a la narratividad, a la utilización de actores y a imágenes que buscan ser imitaciones de lo real. El video al igual que el acto de pintar un cuadro, puede controlar, verificar y modificar su tiempo y espacio: “El video ha sido utilizado para extender, repetir, acelerar, desacelerar y parar el tiempo. En las manos de artistas como Vito Acconci, Bill Viola, Gary Hill, Dan Graham y Marina Abramovic, ha explorado el cuerpo del artista, la complejidad de la mente, y las desigualdades generadas por cuestiones políticas y de género” (Espacio Fundación telefónica, s.f: 4).

Durante el transcurso de los años setenta, el surgimiento del videoarte llevó a reflexionar, por un lado, en el arte de forma experimental y, por otro lado, en el cuerpo como soporte técnico. En el periodo de los años ochenta, el video se transformó en una herramienta fundamental para muchos artistas ya que empezó a ser utilizado como un modo de exploración acerca de la experiencia perceptiva. Así, en el transcurso de este periodo, el video quedó establecido como un medio artístico que da paso a una investigación experimental con la imagen electrónica. En esta misma época, los artistas comenzaron a realizar imágenes *casi* digitales lo que se consumó en los noventa, donde, según Martin: “(...) el almacenamiento numérico de datos en conjuntos

reemplazó ampliamente la grabación de material audiovisual en cintas magnéticas. Este fue el paso final para la separación definitiva de la realidad cotidiana y la entrada en el campo de las simulaciones en la elaboración de imágenes” (Martin, 2006: 11). Esto culmina en el año 1997, cuando Sony instala en el mercado la cámara digital, lo que implicó que el video se transformara en un medio híbrido. En los noventa, el videoarte se transformó en uno de los medios artísticos más integradores al combinar la performance, la escultura y la televisión, entre otros.

De esta manera, el video como un medio interdisciplinar, se vio influenciado por el arte cinético, minimal, el arte conceptual, las performances, la música, el teatro y el movimiento fluxus. De aquí se dependen técnicas como el montaje y el collage, las cuales serán un gran aporte para la producción de videoarte. Esto supone que se torna difícil contemplar el videoarte como una sucesión de un movimiento artístico, ya que es un medio artístico que se encuentra entrecruzado por diferentes corrientes y por artistas provenientes de diversas disciplinas.

B) Movimientos artísticos influyentes

“La conciencia de la propia persona nace de la realización de un cierto grado de actividad y no sólo de la reflexión sobre uno mismo. La práctica es fundamental”.

Bruce Nauman

Uno de los procesos más significativos que vivió la obra de arte (tanto para la historia del video como para la historia del arte desde su concepción general), fue su desmaterialización; proceso que se fundamentó esencialmente en el arte corporal, es decir, en el uso del cuerpo como soporte expresivo y artístico. El arte corporal encontró sus principales antecedentes en la pintura y escultura con Yves Klein y Piero Manzoni. Klein se enmarca como referencia fundamental al utilizar el cuerpo como receptor de energía espiritual (le importaba la esencia inmaterial del arte y el vacío), lo que lo impulsó a realizar pinturas corporales. Por su parte, Piero Manzoni se destacó con sus “Esculturas vivientes”, es decir, cualquier individuo podía transformarse en obra de arte cuando tenía la firma del artista en su cuerpo. El arte corporal también encontró sus

antecedentes en las acciones del grupo fluxus, en el accionismo vienes, en el happening (Allan Kaprow, grupo Gutai, John Cage, George Brecht, Wolf Vostell), en la literatura (George Bataille) y el teatro (Beryot Brecht).

Fluxus fue un movimiento artístico, musical y literario que se dio durante la década de los sesenta y lo setenta en Europa y en Estados Unidos. Algunos de los integrantes fueron Nam June Paik, George Brecht, Robert Filliou y George Maciunas, este último uno de sus principales fundadores. Sus principios eran llevar a cabo un arte interdisciplinar (de campos y técnicas) que trabajara en contra de un arte mercantil a través de la fusión de géneros y, de esta manera, alejarse del concepto tradicional de obra artística y de la definición o categorización de arte. Fluxus tenía como interés primordial la evocación efímera (cambio, fluidez, casualidad) de lo artístico, lo que conllevó a una crisis del objeto artístico tradicional: “¿Qué tenía Fluxus que ofrecer? Ni collages de actos, de tiempo o de materiales como en el happening, ni procesos de dinámicas de grupo, ni sistemas terapéuticos. En su lugar, ofrecía conciertos en una sucesión de acciones acústicas y visuales sencillas y concisas que recibían el nombre de “actos” o bien “actividad”. Podían realizarse con o sin la presencia del artista, ante el público, en ocasiones con su participación, pero rara vez sin él” (Ruhrberg, Sgneckeburger, Fricke, y Honnef, 2005: 586). Justamente, los actos de fluxus eran espontáneos, en la medida en que su ejecución dependía de la presencia o ausencia de los participantes y materiales. Las acciones de fluxus generalmente trataban acerca del trauma de la sociedad de la época.

El accionismo vienes emergió como una reacción al expresionismo abstracto norteamericano y también se estableció (al igual que fluxus) como un arte que buscaba llevar a la obra hacia la acción a través de la descontextualización. Los integrantes eran Hermann Nitsch, Gunter Broos, Otto Muelh y Rudolf Schwarzkogler. El soporte principal que utilizaron los accionistas fue el cuerpo: “(...) un cuerpo que podía ser degradado, envilecido e incluso mancillado en un proceso de “política de la experiencia” (Guasch, 2000: 85). Este cuerpo degradado que fue utilizado por los accionistas era un cuerpo provocativo y transgresor que podía someterse a diferentes prácticas artísticas, físicas y psicológicas las cuales, a su vez, se justificaban en teorías psicoanalíticas (Jung, Freud), en fiestas populares, rituales cristianos y paganos. De este modo, el cuerpo (en la mayoría de las obras de los accionistas vieneses) era sometido a prácticas masoquistas o sadomasoquistas las cuales se fundaban en la degradación

humana por medio del sometimiento al dolor, primordialmente, el dolor de la crucifixión de Cristo.

Otras manifestaciones artísticas como el happening y la performance utilizaron (y utilizan) el cuerpo como soporte y protagonista. Alfred Jarry y Allan Kaprow, son considerados como los padres de la performance y del happening respectivamente. Kaprow advirtió en esta acción una prolongación del concepto de ensamblaje propuesto por Robert Rauschenberg y transformó el concepto de percepción a través de las acciones de arte. La performance se refiere a un “arte en vivo” o “arte de acción”. Encuentra sus fundamentos en el body Art, land Art y process Art. Por su parte, el happening es entendido como una derivación de la performance y se diferencia de ésta por basarse netamente en la improvisación, lo que implica y exige una participación del público: “En lugar de obras materiales y tangibles, los happening producían efectos y experiencias que perduraban en la conciencia de los participantes. Según el conservador Henry Geldzahler, tenían asimismo efectos propios de la terapia de grupo, y afirmaba que se encontraba mejor consigo mismo incluso diez días después de haber participado en un happening” (Ruhrberg et al., 2005: 583). A diferenciación del happening, en la performance el público no interviene.

Tanto en la performance como en el happening, la “obra” pasa a ser reemplazada por el papel del artista. El happening y la performance se impartieron en distintas condiciones en Europa y Estados Unidos. En Europa la tendencia se dirigió hacia un cuerpo objetual y las prácticas se registraban en dibujos y fotografías, mientras que en Estados Unidos se enfocaron en el acontecer de la acción, teniendo la reacción de los espectadores como protagonista, por lo mismo, utilizaron el video como soporte de registro. Dentro de los performistas, en Norteamérica se destaca Vito Acconci y Bruce Nauman. Acconci utiliza su cuerpo como un espacio de intervención sometiendo a situaciones límites. Nauman utilizó su propio cuerpo como medio y profundizó en la posibilidad de impactar al espectador a través de la realización de una crítica social, en consecuencia la furia del artista encontró su espacio en el cuerpo maltratado. También está la artista francesa Orlan, la cual personifica y representa el arte carnal, en donde la artista francesa utilizó su propio cuerpo como una metáfora de transformación y experimentación; su cuerpo como laboratorio artístico (por ejemplo al someter su cuerpo a diversas cirugías plásticas). Orlan registró sus acciones en filmes.



[Vitto Acconci, *Trademarks*, 1970]

De este modo, durante el proceso de las prácticas que utilizan y se fundamentan en el arte corporal, es significativo el uso primordial que le dan al video (dejando de lado la pintura y la escultura) como registro y, por lo tanto, como fundamento de la obra:

Esta desaparición de la pintura ante la fotografía y la cinematografía se intensificó con la incorporación tecnológica del video, la “tercera ventana” según Virilio. El uso del video por parte de artistas implicados en los movimientos renovadores de principios de los años setenta se debe situar en un terreno fronterizo entre el cine experimental y la televisión comercial. De hecho, tal como afirma Jhon G. Hanhardt, la incorporación del vídeo a la praxis artística hay que entenderla como oposición a la televisión comercial, pero también como consecuencia de la búsqueda de prácticas intertextuales por parte de artistas del *assamblage*, del *happening*, *fluxus*, etc., que rechazaban la noción de arte existencial derivada del expresionismo abstracto y cuestionaban la noción de arte elevado (Guasch, 2000: 114).

Mientras los artistas del grupo *fluxus* y del accionismo vienen descubriendo en el video un soporte artístico, el video también le dio la posibilidad a la performance de la permanencia y la exploración.

C) Videoarte, técnica y tecnología

“La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante”.

Walter Benjamin

Lo significativo que trae consigo el videoarte es la reciprocidad y dependencia que deposita de manera intrínseca en la técnica, es decir, la relación que impera en el arte actual entre la técnica y el arte. Como dice el filósofo Pablo Oyarzún: “Tras la enunciada muerte del arte, y más allá de la muerte de Hegel, sin embargo, no es ya la filosofía, como exposición de la Idea y como sistema, como autoevidencia del Espíritu, lo que impera, sino la técnica” (Oyarzún, 2000: 164). A partir de esta frase hay que tener en cuenta que el arte sigue vivo con sus propias técnicas, es decir, se ha apropiado de la técnica para subsistir y también que en el momento en que Hegel anunció la muerte del arte, aún no había conciencia del arte técnico. De este modo, los nuevos avances tecnológicos van de la mano con un arte que reprogramó su muerte y que ahora busca un nuevo status, que pone al arte en un lugar contemporáneo y al video a reflexionar sobre la especificidad de dicho lugar. Uno de los autores más substanciales que ha reflexionado sobre el uso de la técnica en el arte es el filósofo y crítico literario alemán Walter Benjamin. A mi parecer ineludible por su ensayo que refiere constantemente al uso de la técnica y sus posibilidades. Benjamin esencialmente se preguntará lo que le pasa a la obra de arte cuando es susceptible de ser reproducida. De acuerdo al dispositivo técnico, también llamado *dispositivo revolucionario*, la obra tiende a su atrofia: “En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta” (Benjamin, s.f: 4). Esto se debe principalmente, a que la reproducción técnica desplaza la obra hacia las masas y esto, conlleva a un trastorno de la tradición³.

Para Benjamin, la época de la técnica consume la posibilidad de la obra a ser reproducida, por lo mismo, las obras en la reproductibilidad técnica se ven sumergidas en un mundo de

³ Con esto se refiere a la liquidación de la obra auténtica, es decir, a una desautorización y obsolescencia de conceptos como genio mimético, misterio, eternidad, y creación original.

mercancías; en la secuencialidad. La época de la técnica transformada en metáfora es como una ciudad llena de espejos y de reflejos, lo que marca el fin de toda autenticidad. Para el filósofo todo esto se puede resumir en el concepto de aura, esto significa que lo que termina en la obra, durante la reproductibilidad, es el aura que fielmente la acompañó en la tradición (obra que se evoca en lo masivo terminando así con la tradición). Precisamente, el trastorno del aura se da con el surgimiento de las masas y con la intensidad en que van creciendo de manera progresiva. Por su parte, el aura se encuentra vinculada con el valor de culto, por lo mismo con su inminente fin; el arte deja de ser burgués y pasa a ser parte de todos, predominando así su carácter de exhibición. Lo que se extingue con el aura para Benjamin es la dimensión “fascista” que gobernaba a ésta. Uno de los ejemplos que da el filósofo para entender lo anterior es la fotografía y el cine.

La fotografía logra captar las “cosas” que el ojo humano no puede, logrando que la obra se acerque al receptor. Es importante mencionar que es gracias a la fotografía que el valor de culto decae, esto ocurre según el filósofo, cuando se deja de lado el rostro humano. Así surge una ciudad sin hombres en donde todo es puramente técnico. Esto conlleva a la pérdida del valor eterno y la mejor prueba de esto es el cine con el montaje; es la pérdida de la durabilidad.

En la época moderna, se reconoce una crisis de la experiencia, la que tiene lugar en los cambios sociales de sensibilidad gracias a las transformaciones de reproducción material⁴. De esto se desprende que con la aparición de la técnica, se modifican los códigos de percepción y la forma de recepción de la obra. Dentro de los cambios físicos de la percepción, superficialmente se inaugura una nueva forma de mirar. Por su parte, el dispositivo técnico benjaminiano supone una apertura hacia el público y así se desplaza la obra fuera del dispositivo museal. Esto comprende una nueva forma de recepción y participación de la obra. Esta ampliación de la recepción se ha definido como *democratización del arte*, en el sentido de un arte desaturado que genera sociedades antiauráticas. Estas interpelan un nuevo tipo de participación (reactualización, improvisación, interpretación, etc.), en una obra abierta.

⁴ La propagación de la novela se hace posible con la imprenta y esta nueva propagación de información, está ligada a la transformación de la narración. Esto es lo que Walter Benjamin reconoce como el término de la experiencia a manos de la técnica.

La importancia recae en la posibilidad que tiene el video de relacionar a los espectadores con la técnica. Por medio de la técnica se destruye la distancia y, a la vez, el aura. Esto denota que ya no hay distancia entre el espectador y el espectáculo. Evidentemente, la introducción de nuevas tecnologías y materiales trae consigo modificaciones en la misma comprensión del mundo, por lo tanto la cultura incluye también estas nuevas relaciones. El arte, porque está hecho de la misma materia que los intercambios sociales, ocupa un lugar particular en la producción colectiva. Una obra de arte, en este caso el videoarte, posee una cualidad que la diferencia de los demás productos de la actividad humana: su (relativa) transparencia social.

Por otra parte, con la inauguración de los años sesenta y fundamentalmente en los setenta, la obra de arte empezó a demandar la colaboración y sometimiento del espectador. Posteriormente, con la globalización, irrumpió en la escena un arte novedoso que estaba en total correspondencia con la explotación de los medios de comunicación de masas, lo que implicó una nueva interposición tanto en el campo cultural como social. Para muchos teóricos esto abrió la posibilidad de predicar sobre un arte democratizado, el cual va de la mano con la posibilidad de experimentar nuevos medios tecnológicos. Esta nueva escena artística presume la desmaterialización y la substancial transformación de nuestra relación recíproca con las técnicas artísticas; por lo mismo, tendencias como el net-art o el videoarte son representativos de nuestra sociedad contemporánea. En este sentido, estamos en un contexto cultural donde se ha integrado la tecnología a un nivel donde sus utilidades comprenden todos los espacios tanto materiales como inmateriales de la existencia cotidiana, los cuales provocan un resultado de dificultosa diversidad entre los fenómenos y sus derivaciones. Por esta misma razón, las superposiciones entre la historia del arte y la cultura tecnológica estarán orientadas hacia los comportamientos de participación y socialización ante esta nueva materialidad y soporte. Este nuevo contexto artístico está dirigido hacia una integración de lo “otro” desde una perspectiva global.

A partir de esto, se generan y se integran problemáticas relacionadas con temáticas como identidad, alteridad, nacionalismo, entre otros, las cuales se vinculan a la descentralización del propio centralismo, o unidad, que propugna la modernidad. Así la posmodernidad se hace cargo de ese proceso de pérdida de la propia soberanía y del monopolio cultural, a favor de una multiplicidad cultural. Esto implica una solapada aceptación de esa pérdida de identidad, en beneficio de una pluralidad cultural. Dentro de esta pluralidad cultural se inscribe la

“integración” de *nuevos*⁵ discursos, como también nuevas formas de concebir el entorno y la propia unidad u orden. Esto ha sido grandiosamente impulsado y facilitado por los dispositivos técnicos, los cuales hacen posible la integración de las diferentes formas de comprender el mundo. Es de esta manera como se constituye una cultura que se fundamenta en la diversidad, donde es posible el constante ingreso de nuevos modos de comprensión de la sociedad. De este modo, hay que tener en cuenta la relación interna de la obra de arte con su emergencia histórica, es decir, la posibilidad de hablar de una obra artística que colabora directamente con su historia. La importancia recae en que el discurso sobre arte ha implicado una concepción de la historia cuyos límites epocales el arte expone y en este sentido desborda a través de inéditos fundamentos técnicos.

Douglas Crimp, crítico e historiador del arte estadounidense, se refiere a que el advenimiento de la posmodernidad ha traído consigo una vuelta de lo reprimido, lo que ha conllevado al quiebre con las instituciones y la relación auratizada con el arte (concepto benjaminiano revisado anteriormente). Una de estas instituciones es la fotografía y el video, las cuales se han renovado para así poder enfocarse en la pluralidad (distinto al pluralismo). Hoy, el arte ha optado por el camino de todo lo que no tiene “forma” de arte, aquello que es simulación y más aún espectáculo y teatralidad. Es en este escenario en donde surge el cuerpo y el video como práctica, como soporte artístico y como referente de signos.

⁵Concíbase el concepto *nuevo* como posmodernismo en su sentido más llano, que fue lo que gobernó con gran autoridad suprema e invadió todo por una impresión de novedad y cambio cultural.

Capítulo 2: Génesis y desarrollo del videoarte en Chile. Años setenta y principios de los años ochenta.

A) Arte y dictadura en Chile

“Es necesario hacerse la pregunta si como sociedad podemos olvidar. Evidentemente los individuos pueden y quizás algunos deben hacerlo, para recuperar el deseo de vivir. Pero la sociedad, ¿puede tender un manto de olvido?” (Moulian, 1997: 180).

El 11 de septiembre de 1973 es una fecha que a pocas personas en Chile deja indiferente, ya que no sólo marca el inicio de la dictadura militar en el país, sino que también comprometió el surgimiento de una nueva sociedad, estableciendo un nuevo periodo de transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales, las cuales desde los inicios se encontraron sobrecargadas de un alto contenido simbólico (estético y político). Ahora bien, uno de los filósofos que reflexionó acerca de lo que significa el ejercicio de poder sobre una población fue Michael Foucault, filósofo francés, cuyo análisis asimismo puede aplicarse, de manera ejemplar, a la dictadura militar en Chile.

Según el análisis de Michel Foucault, quien va a estudiar concretamente el poder como práctica de dominación, el acontecimiento histórico de la biopolítica se ve delimitado al interior del siglo XVIII, mientras que es en el siglo XIX donde se da término a este fenómeno. En este momento, el poder se hizo cargo de la vida y precisamente ésta fue considerada dentro de sus políticas, es decir, la biopolítica surge cuando el poder, como manifestación de una dominación, se hace cargo administrativamente de la vida en cuanto biología de los ciudadanos; individuos con funciones biológicas específicas. Por su parte, el régimen de la dictadura en Chile cimentó sus raíces en una política del terror para llevar a cabo una nueva política del “orden” en donde se utilizaban, por ejemplo, las torturas y el silencio (cuerpos de detenidos desaparecidos que no dejan huellas) como dispositivos y mecanismos del terror: “El terror de la dictadura militar chilena fue privado y clandestino para la comisión de sus delitos, pero fue ostentoso. Quería

ocultar a los ejecutores pero deseaba publicitar los actos. Prefería no salir en los diarios pero aspiraba a que sus prodigios de omnipotencia se transmitieran a viva voz y aumentaran su tenebroso prestigio. Quería que el miedo se esparciera” (Moulian, 1997: 189).

Michel Foucault, en su clase del 17 de marzo de 1976 en *Defender la sociedad*, dicta que el examen político en la modernidad tiene una alianza con el ejercicio del poder soberano clásico. Antes la soberanía se asociaba con el derecho de *hacer morir o dejar vivir* que tenía el soberano. Legítimamente, el soberano quien deviene orden jurídico, no sólo tiene la decisión sobre la vida de los individuos sino también sobre su muerte (tanatopolítica). El derecho sobre la muerte en la modernidad se desplaza y cambia invertidamente a *hacer vivir o dejar morir*. Aquí la importancia recae en la vida como una apuesta política. El viejo concepto de soberanía no es eliminado por la biopolítica sino que es compenetrado; modificado. Como dice el filósofo Willy Thayer: “La tortura se ejerce contra la vanguardia y la revolución, consumando siniestramente la vanguardia y la revolución. En ese sentido, la Dictadura fue soberana y no comisarial o republicana” (Thayer, 2006: 23). La vida comienza a ser examinada por los mecanismos de poder y el ciudadano, al renunciar al derecho de su vida, se subordina al soberano (la ley fuera de la ley comienza a ser ley).

Es durante el siglo XVII y XVIII, el lugar donde para el filósofo francés se llevan a cabo prácticas de poder basadas en el adiestramiento de un cuerpo individual. Esta forma de poder es denominada como disciplina, la cual tiene como objeto los cuerpos y como objetivo la normalización. En *Vigilar y castigar*⁶, Foucault define la disciplina como un control, por medio de obligaciones, sobre las operaciones del cuerpo para dar con un cuerpo obediente y calculado en su más mínimo detalle: “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad es a lo que se le puede llamar “disciplinas” (Foucault, 2005: 159). La disciplina se traduce en una fábrica de individuos, quienes son sometidos a inspecciones jerárquicas, sanciones normalizadoras y exámenes (combinación de las dos disciplinas anteriores). De esta manera, las disciplinas se han transformado en prácticas de dominación. Por otro lado, durante la segunda mitad del siglo XVIII, aparece una nueva forma de poder

⁶ En *Vigilar y castigar*, Foucault analiza las sociedades disciplinarias específicamente en las cárceles. Este análisis lo lleva a cabo mediante un brillante análisis sobre el poder. Aquí el poder para el filósofo, es el poder de la razón. Lo importante para Foucault es que las disciplinas se van a desarrollar cuando los seres humanos son observados sin que estos lo noten. Para dar cuenta de esto existe un edificio específico en donde se observa a los sujetos encerrados denominado como panóptico. Asimismo, los campos de concentración utilizados durante el golpe militar, también son entendidos como cárceles.

sustentada en el control. Ésta no se encuentra cimentada en un cuerpo individualizado, sino que, por el contrario, es una tecnología masificadora que engloba a toda la especie humana, lo que supone hablar más bien de una biopolítica. Según Foucault esta nueva tecnología, que tiene como objetivo regularizar una vida globalizada, empieza a controlar procesos tales como la natalidad, mortalidad y longevidad. Esto significa que se establecen dos mecanismos de poder: uno disciplinario sobre el cuerpo y otro regulador de las poblaciones.

Para Foucault el ejercicio biopolítico es practicado exclusivamente en las poblaciones: “Se trata de un nuevo cuerpo: cuerpo múltiple, cuerpo de muchas cabezas, si no infinito, al menos necesariamente innumerable. Es la idea de *población*” (Foucault, Clase del 17 de Marzo de 1976). El ejercicio de mecanismos disciplinarios se ve ejemplificado en la ciudad y sexualidad de los pobladores. En la ciudad, el control se da mediante la distribución de la población en espacios físicos como viviendas, ya que así se establecen pautas de regulación de los comportamientos. Del mismo modo, el golpe militar en Chile implicó un cambio en las perspectivas simbólicas, tanto de las personas como de la ciudad a través de la eliminación de cualquier expresión ligada a la Unidad Popular: “Una vez desmantelado el proyecto épico-revolucionario que simboliza la Unidad Popular, la dictadura chilena reordena inflexiblemente el sistema de categorías y símbolos (en otras palabras, de “representaciones”) que encuadran la sociedad bajo su lógica autoritaria de dominación” (Richard, 2005: 39). Igualmente recintos emblemáticos como el *Estadio Nacional* y el *Estadio Chile*, fueron transformados en centros de tortura llevando a cabo una violencia ejercida por la utilización de símbolos. Esta violencia no sólo fue ejercida a través de la eliminación de los emblemas del pasado sino que traspasó los límites de las personas en su individualidad: “El proceso de depuración ideológica no sólo se limitó al blanqueo de muros, la quema y censura de libros y revistas y la destrucción de algunos monumentos, sino que además alcanzó otros ámbitos como el “cuidado” del vestuario y la fisonomía personal. Se inició así un intento sostenidos de exclusión y/o autocensura de aquellas costumbres que pudieran considerarse un resabio cultural de izquierda: barba, pelo largo, prendas de vestir de color rojo y/o negro” (Errázuriz, s.f: 145).

Luis Hernán Errázuriz, profesor de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, reconoce dos momentos clave en la dictadura militar. En el primer periodo se llevó a cabo esta operación de limpieza ya mencionada, cuyo objetivo principal era destruir y desmantelar el

legado Marxista de la Unidad Popular ya que ésta era vista como insignia de “suciedad”. Aquí se efectuó una limpieza de la ciudad en general; muros, parques, calles, universidades, entre otros. Por ejemplo, se borró el mural que se encontraba en los muros del río Mapocho *Historia del movimiento obrero Chileno y del Partido Comunista* en donde habían participado artistas como José Balmes y Gracia Barros. De hecho, es a la población civil (junto con los municipios) a quien se le encarga este trabajo de limpieza, lo que fue respaldado por la prensa oficial, la cual mantuvo un rol de apoyo explícito hacia el gobierno militar. Así, la ciudadanía se vio comprometida con esta idea de orden y limpieza. En un segundo periodo se buscó implementar políticas de restauración, es decir, iniciativas culturales que tenían como objetivo la recuperación del patrimonio cultural y un rescate de lo “típico” chileno con un propósito nacionalista. Consiguientemente, la junta militar lleva a cabo una política “nacionalista” en donde, a partir de 1974, busca restaurar el patrimonio nacional: “se inician esfuerzos por preservar monumentos, entre los que se cuentan iglesias y las ya mencionadas casas de campo; la medida que involucra a estas últimas puede ser entendida también como un acto de desagravio frente a la reforma agraria, proceso que se inicia en el gobierno de Frei Montalva y se agudiza en su grado de conflictividad en el período del presidente Allende” (Errázuriz, s.f: 147).

Sin embargo y, aunque las manifestaciones en contra de la dictadura estaban presentes desde que ella se instaló, estas aumentan en 1983 debido a la crisis económica. De este modo, la sociedad empezó a funcionar en pos de la catarsis; a través del ruido de cacerolas, gritos, y bocinazos en las calles en donde participaban todas las clases sociales. También se instalan barricadas en algunas partes de la ciudad. Indiscutiblemente las protestas comenzaron a ser parte de la dictadura; se transformaron en llamados cotidianos. Como dice el sociólogo y cientista chileno Tomás Moulian: “Las protestas también tuvieron el comportamiento de una bola de nieve. El éxito de la primera potenció la energía de la masa. Otros sectores de la multitud sintieron el deseo de fusionarse, de adquirir sentimientos de pertenencia, de vivir por vez primera o de renovar, la experiencia comunitaria del riesgo compartido” (Moulian, 1997: 293). La ciudadanía comenzó a hacerse cargo de los espacios públicos, lo que trajo consigo diferentes manifestaciones artísticas. Si bien en los inicios de la dictadura se habían dado manifestaciones artísticas, éstas habían sido clandestinas; con las movilizaciones empiezan a tener un carácter público.

Ahora bien, en cuanto al vínculo específico que se estableció entre el arte y el golpe militar y según la teórica del arte Nelly Richard, se pueden establecer cinco etapas. La primera etapa se denomina “negación del pasado” (1973-1977) y consistió en el uso de medidas represivas para confiscar la memoria acontecida durante la Unidad Popular. Tanto para la cultura como para las personas individuales, este es el momento más silenciador y represivo del régimen. La segunda etapa es la “de fundación”, en donde el gobierno buscó fabricarse una nueva imagen. En este periodo la cultura oficial encontró su lugar bajo el alero del neoliberalismo (idea de “arte-empresa”), mientras que las propuestas no oficiales también fueron ganando su espacio, por ejemplo, con la inauguración de la “Galería Cromo” y la “Galería Época”. La tercera etapa ocurre en 1982 y es en el momento en que el proyecto autoritario entra en crisis:

Fracasa el modelo económico y comienza a apreciarse una notable baja de estímulos a la creación de parte de la empresa privada que auspiciaba sus manifestaciones artísticas. Las presiones ejercidas desde diversos frentes de oposición y luchas por la recuperación democrática empujan al gobierno a remodelar su imagen. Se levantan varias medidas de censura, lo que amplía el margen de permisividad en torno al arte y a la cultura. Ese período en el que crecen las esperanzas de redemocratización política que animan a la izquierda chilena, significa también la progresiva recuperación por parte de las fuerzas democráticas de las plataformas de reivindicación estudiantiles (a nivel de movimientos universitarios) y populares (a nivel de organizaciones sindicales y poblacionales). Sin embargo, comienza a producirse un progresivo debilitamiento del movimiento cultural alternativo debido a la agudización de las diferencias partidarias entre los sectores políticos de oposición que se desunen frente a cuáles deberían ser las estrategias a adoptar por parte de los bloques de recomposición de las fuerzas (Richard, 2007: 126).

La cuarta etapa se da en 1983 y es cuando los artistas empiezan a abogar por un arte contestatario para conseguir un movimiento popular. La última etapa es en 1984. Aquí se pierde la idea de redemocratización y el gobierno vuelve nuevamente a generar una política represiva lo que también influye al arte con el cierre de revistas y con la omisión del material de oposición que circulaba de oposición. Sin embargo, prontamente el movimiento popular vuelve a tomar fuerza y la idea de una vuelta a la democracia vuelve a sonar en las bocas de las personas y a verse plasmada en las prácticas artísticas.

Para el historiador del arte Guillermo Machuca, la violencia ocurrida durante el transcurso de la dictadura encontró su correlato estético en las prácticas artísticas relacionadas con el cuerpo, la fotografía, el video y el espacio público. Específicamente, el empleo de la cámara-video por parte de los artistas en Chile, coincide con un periodo de importación masiva de bienes económicos a raíz de una serie de políticas del gobierno que buscaban “modernizar al país”; *el golpe como el big bang de la globalización* en palabras de Willy Thayer. A pesar de la modernización, en Chile no había una infraestructura especializada para poder realizar videoarte, más bien era precaria lo que implicó que el artista se hiciera cargo de este medio como un nuevo soporte de experimentación más allá de las implicancias tecnológicas. A su vez, el video en sus inicios tuvo que competir con la parrilla televisiva, en donde el público presenciaba día a día un hegemónico poder de la televisión (por ejemplo el programa “Sábados gigantes”). Pese a todo, el artista plástico encontró en el video un nuevo soporte artístico de experimentación, ya que el formato era simple de usar y así todos tenían la posibilidad de ser videistas.

De esta manera, el video se desarrolló como un medio independiente. Esto, para el teórico Néstor Olhagaray, se debe a la carencia que existe en nuestro país de una industria cinematográfica y de un organismo nacional que fomente y regule las prácticas audiovisuales; no obstante, el video se consumió pese a las carencias técnicas. Es relevante tener en cuenta que en el año 1975 (escenario de plena dictadura), el Museo Nacional Bellas Artes expuso algunos de los videos-arte de Nam June Paik y Bill Viola. Estas piezas aún se encuentran en el museo y son parte de la colección del fondo audiovisual, que últimamente ha pasado por una fuerte revisión.

Por su parte, Néstor Olhagaray destaca tres etapas del video en Chile. En primer lugar, el videoarte surge durante la época del régimen militar, en donde emerge como gran influyente el C.A.D.A, grupo de artistas que instaló en la escena artística una obra móvil que significó una nueva forma de percepción (antiaurática), al incorporar la ciudad como soporte artístico. Alrededor de los noventa, surge una segunda etapa, designada como “*video de audiovisualitas*” (Olhagaray, 2002: 89), que destaca una generación que viene directamente desde estudios cinematográficos, por lo mismo, sus integrantes tienen experiencias con la manipulación de técnicas audiovisuales. En tercer lugar, se acentúa una generación a la que Olhagaray sitúa en lo que él denomina videopoesía. Aquí los artistas ocupan el soporte del video como un medio de

escritura. Además es primordial para el video los trabajos de artistas que residían fuera del país, como es el caso emblemático de Juan Downey.

B) Juan Downey

“El papel del artista se concibe aquí como la de un comunicante cultural, un antropólogo activador con un medio de expresión visual: el video” (Downey, s.f: 2).

Cuando reflexionamos acerca de la obra de Juan Downey el enunciado es uno: el pionero del videoarte. Esto supone que dentro de diversos parámetros –ya sean estéticos como tecnológicos- y para muchos autores, Juan Downey es considerado como uno de los artistas chilenos fundadores del videoarte. Ahora bien ¿Cuáles son las implicancias de este enunciado?

Juan Downey inició su formación académica estudiando arquitectura en la Universidad Católica de Chile. Ya licenciado, durante los años 1963 y 1965, viajó a París para estudiar grabado en el Atelier 17 de Hayter. En 1965 se radicó en New York en donde descubrió las posibilidades que entregaba el video como un nuevo medio de expresión artística. Lo que le interesó a Downey de este medio fue la posibilidad de retroalimentación y de retraso que éste ofrecía: “Las propiedades específicas que me interesaron del video y la razón por la cual lo usé fueron primero, su capacidad de retroalimentación. En otras palabras, se puede volver la imagen en el momento que se está tomando. La otra propiedad del video que me interesó es el “delay” o retraso. Esa misma retroalimentación se puede retrasar en el tiempo de manera que un gesto, por ejemplo, se puede devolver atrás, uno dos, cinco segundos. Es una posibilidad de manipular el tiempo y el espacio” (Naranjo y Briceño, entrevista a Juan Downey). De este modo, para Downey el video se planteó como una solución a un problema técnico relacionado con la transmisión de un mensaje específico, en otras palabras, en este registro audiovisual portátil él descubre un nuevo sistema de escritura que ofrecía espontaneidad a diferencia del cine. Lo que lleva a cabo Downey, a través del video como un medio de expresión, es una experimentación con la narración.

Antes de Downey, en Chile sí existieron grabaciones que utilizaban el video como soporte, no obstante, eran trabajos documentales que se basaban en el registro de lo que estaba sucediendo con el golpe militar al país en 1973. Estos eran filmados por realizadores audiovisuales como modo de denuncia, sin embargo, es con el video *In the beginning* de Juan Downey realizado el año 1974 y editado en 1976, que aparece lo que podría ser considerado como el primer videoarte (por lo mismo presenta una baja calidad de imagen y edición). Este video consistió en la grabación de tres escenas de la obra *Al principio existía la vida*, interpretadas por el grupo de teatro Aleph (grupo de teatro formado durante la década de los sesenta por incentivo de alumnos del Instituto Nacional y del Liceo número 1 de niñas) a quienes se les prohibió interpretar sus obras con la llegada de la dictadura; de hecho, los integrantes de este grupo fueron perseguidos por militares y hasta torturados. En el video, por medio de canciones y concursos televisivos que habían sido censurados, se da a conocer una crítica hacia la clase alta chilena de la época, especialmente por su afinidad al golpe militar:

In the beginning es una obra que resulta paradigmática para la historia del arte en nuestro país. Como indica su nombre, es el principio de las experimentaciones que cruzan el video con la performance desde la óptica de un artista visual que toma el recurso video para operar con un grupo experimental de teatro. La utilización del video en el campo de las artes visuales a partir de este momento comenzará a desarrollarse con el trabajo de artistas como Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, el grupo C.A.D.A., Gonzalo Mezza y Alfredo Jaar, entre otros. *In the Beginning* será también el principio para una de las épocas más oscuras de Chile, en un momento cargado de resistencia y de dolor, y en el cual dos umbrales realizan una confluencia creativa que marcará tanto sus vidas como el lenguaje del arte en los años venidero (Vidal, 2012: 73).

Así el primer videoarte se establece como un medio registro de una performance, que a su vez cumple la función de trabajar en pos de la crítica hacia el gobierno militante y así es un video que deviene en un mensaje; es una denuncia internacional sobre el panorama que estaba ocurriendo en Chile, por lo mismo, el video presenta subtítulos en inglés y finaliza con una explicación del video y con el siguiente mensaje de Downey:

“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 libertad para todos los artistas e intelectuales” (Downey, Video In the begginig).

Los viajes que realizó Downey durante su formación académica (España, París, Estados Unidos), concibieron en éste la idea de verse sometido y sumiso ante un choque cultural. Esto lo llevó a reflexionar sobre la idea de “volver a las raíces” lo que también indujo a Downey a realizar una de sus series de videos más importantes denominada *Trans-América*. Esta obra nace a partir de la sucesión de viajes que Downey efectúa junto a su familia por Norteamérica, Centroamérica y Sudamérica con el objetivo de estrechar la comunicación entre los distintos pueblos que habitan América gracias a la utilización de su medio tecnológico más cercano, es decir, el video. Esencialmente, el autor propuso esta obra como un acercamiento tanto visual como espacial entre estas distintas culturas por medio de imágenes móviles teniendo siempre como motor el problema de la identidad intercultural.

La obra *Trans-américa* implicó que durante los años 1973 y 1977, el autor se internó en la selva amazónica con una cámara de video y un grabador para llevar a una serie de grabaciones que luego transmutarían en la serie. Se puede realizar una división de la serie en dos grupos que a su vez se dividen en dos momentos temporales. El primer periodo corresponde desde 1973 hasta 1976, donde el artista realizó viajes a México, Guatemala, Perú, Bolivia y Chile. El segundo periodo dura un año (1976-1977) y corresponde a la estancia de Downey con los Guahibos y los Yanomani, ambas comunidades indígenas que se ubican en la reserva federal del Amazonas. Así, uno de los episodios más relevantes fue lo que hizo Downey al convivir durante cinco años con los indígenas de la tribu Yanomani en el Alto Orinoco, con los cuales tuvo que llevar a cabo un proceso de desmitificación de la cámara ya que para ellos capturar una imagen significaba causarle un daño espiritual a la persona retratada. Es más, la tribu no conocía ni el lápiz ni el papel; no obstante, Downey llevó consigo ambos materiales para que los indígenas pudieran experimentar con distintos medios que traspasaban la idea de tecnología. La importancia de esta convivencia también coincide con la historia personal de Downey, ya que en Chile estaba siendo el golpe de Estado lo que significó que la historia del artista, sus raíces, su pasado, sus reflexiones y sus conflictos emergieran con mayor potencia en la obra.

Lo significativo de esta serie es que Downey les entrega la cámara de video a los Yanomani, logrando de esta manera permutar el rol de “filmante-filmado” lo que implica un desplazamiento de la mirada. Como dice German Liñero: “Downey propone a los Yanomani el permutar el rol “filmante-filmado” entregándoles la cámara de video para que estos hicieran sus propios registros. Lo interesante de este material es que el desplazamiento de la mirada permite conocer aspectos culturales de otra manera insondables. Ni Downey ni los Yanomani hablaban la misma lengua ni concebían el mundo de la misma forma. Sin embargo, el dispositivo tecnológico permitió registrar aquello que formó parte del interés del “ojo” yanomani, permitiendo un nivel de profundización en el conocimiento y empatías culturales mucho mayor” (Liñero, 2010: 83). Lo trascendental para Downey y que logra por medio de este trabajo de convivencia y transmutación de papeles, es que no hubiera ningún elemento de ficción en el video. Así, lo que concibe Downey en las cintas, es netamente realidad. En palabras del artista: “Mi discurso estético, vía video-tape, ofrece el resultado de un proceso de Decodificación de una cultura y el proceso de interlocución entre sus mitos y los mitos de mi conciencia subjetiva. En el arte de video se debe borrar toda huella de los trabajos emprendidos durante esta introspección, donde se yuxtaponen los conceptos de comunicación de masas con los de tribu, magia, sobrevivencia natural” (Downey, 1998: 156).

Dentro de los videos que conforman la serie *Trans-américa* son *The abandoned shabono* (1978) y *The Laughing Alligator* (1979). El primer video es una muestra de la experiencia y el interés que sostuvo Downey con los shabonos, es decir, con la estructura social de los Yanomani. Los shabonos son sus viviendas comunales, los cuales son campamentos elípticos o circulares. El artista se interesó por todos los aspectos vivenciales que rodeaban el shabono ya sea el trabajo artesanal, el juego de los niños, la caza, la preparación de la pintura para el cuerpo, entre otros. El video comienza con Juan Downey y Jacques Lizot, antropólogo y lingüista francés, en una entrevista. Luego se muestra una pausada sucesión (montaje) de imágenes en la selva mientras Downey va narrando uno de los mitos de la creación Yanomani. Asimismo, hay una explicación del concepto de shabono por Jacques Lizot y paralelamente las imágenes van mostrando a los Yanomanis en la vivienda, mientras realizan sus actividades cotidianas, por ejemplo, grabaciones de cómo los Yanomanis construían sus viviendas. En el video se destaca que los Yanomanis se muestran cómodos frente a la cámara.

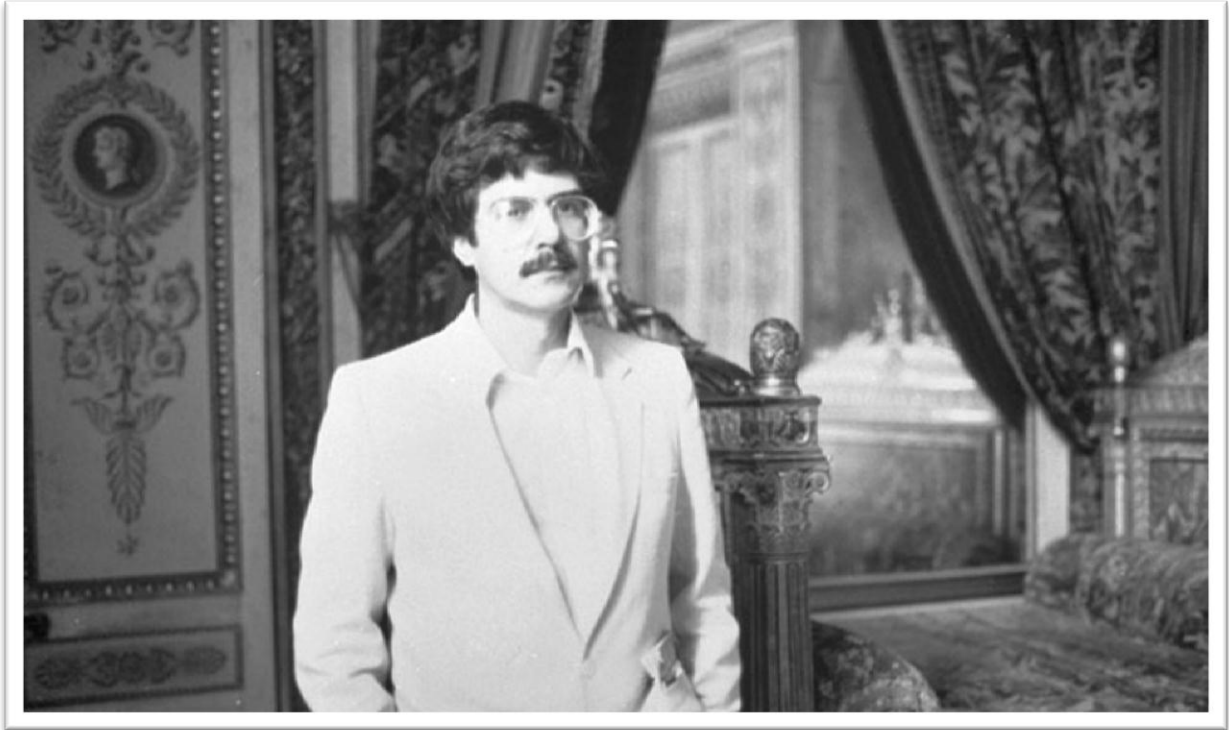
El segundo video *The Laughing Alligator* se puede traducir como un juego de imágenes que a su vez pueden ser traducidos como espejos, entre la selva y New York –entre lo moderno y lo primitivo-. En el inicio del video nos encontramos con Torokiwa, uno de los chamanes de la comunidad, y luego la imagen cambia radicalmente hacia una toma de Downey, en su estudio de New York, hablando por teléfono. A su vez, esta imagen se va alternando con secuencias que muestran las actividades rituales de los Yanomani, por ejemplo, con alucinógenos. Finalmente aparece Downey en su estudio con la cara pintada de negro. Es una obra compleja que juega con la trasmutación de imágenes, ediciones y significados para así generar un cuestionamiento del lugar del observador hacia una cultura distinta y las dificultades que esto significa. El video se entiende como una meditación de Downey sobre su vida en New York y como decide cambiar este estilo de vida para poder ser devorado por la selva.



[Juan Downey, *Trans-américas*, 1978]

Durante los años 1970 y 1980, otra de las series importantes que realizó Juan Downey es *El ojo pensante*. Esta obra, a diferencia de *Trans-américas*, se traduce como un ensayo videográfico que trabaja y se formula a través de dos focos; las diferentes interpretaciones que existen sobre teorías del lenguaje y la búsqueda de Downey de su identidad dentro de la cultura occidental: “A principio 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 video-instalaciones *Venus and Her Mirror* (la venus del espejo), *Signage* (Señalética/ era del signo), y *Obelisk* (Obelisco) y dibujos, que se componen fundamentalmente de una serie de Vídeos monocanal pensada para la televisión pública donde se analizan signos, símbolos y sistemas de representación en la historia de la cultura occidental” (Downey, 1998: 236).

Uno de los videos que conforman esta serie es *The looking glass* (1982). Este video se centra en el uso de los espejos en la pintura occidental y en la arquitectura, desde la pintura flamenca hasta la pintura contemporánea norteamericana, entendiendo el espejo como una metáfora de la tecnología, es decir, el espejo como un anticipo de la cámara. La particularidad del espejo es que tiene la posibilidad de entregar una diversificación de puntos de vista. El espejo recoge un fragmento de un objeto o de una persona y lo transporta a una meta-realidad en donde la veracidad la entrega el desocultamiento del reflejo. En este video, el artista se inspira en el libro *Mitologías* de Roland Barthes y a través del concepto de mito del semiólogo francés, reflexiona sobre cuadros como *Los embajadores* de Hans Holbein, *El matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck y *Las Meninas* de Diego Velázquez. También su reflexión se centra en espacios arquitectónicos como la sala de los espejos en el palacio de Versalles la cual contrapone con el Museo Pompidou, o en los estanques del Monasterio del Escorial. Además realiza entrevistas a dos historiadores del arte, a un director de un museo, a un comerciante de espejos y a un guía turístico para mostrar distintas miradas sobre el arte. Ya en este video se puede notar un importante trabajo de edición en donde se juega con las imágenes (a través de la superposición, primeros planos, zooms, etc.), los personajes y la música.



[Juan Downey, *The looking glass*, 1982]

En suma, Juan Downey se plantea a sí mismo y a su obra como entes multidisciplinarios. Por un lado, Downey siempre experimentó con diferentes medios (videos, dibujos, fotografías, grabados entre otros), trabajando con distintos formatos, lo que lo determinan como un artista heterogéneo y, por otro lado, su obra se presenta como una búsqueda para tomar conciencia de la multiplicidad que existe en un territorio, lugar o medio determinado. Para Justo Pastor Mellado, la relevancia de Downey se encuentra en esta nueva mirada que construye el autor por medio del uso del video como arma de una narrativa crítica, mirada que se encuentra cimentada en los conceptos de identidad, autobiografía e historia local. Downey se presenta como un comunicante cultural y, gracias al uso del video, redescubre y resignifica este concepto planteado desde un principio en su obra. De este modo, sus videos se hacen visibles como una meditación sobre el significado del arte a través de la cultura y la tecnología.

C) C.A.D.A

“Imaginar esta página completamente blanca.

Imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para rellenar”. Grupo C.A.D.A⁷

En Chile durante el transcurso del año 1979, un grupo de artistas comenzó a realizar una serie de intervenciones tomando y haciéndose cargo del espacio público como soporte artístico, rompiendo, así, con la concepción de espacio elitista y conservador que ofrecía el museo, marcando una diferencia con las manifestaciones artísticas que se habían producido anteriormente en la ciudad: “La relación entre el arte y la ciudad ya no pasa, en las obras del C.A.D.A, por la tematización del acontecer popular bajo la forma de un relato mural que le enseña al sujeto urbano su narrativa concientizadora, sino por la participación activa de ese sujeto en el rediseño contextual de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianidad social y política” (Richard, 2007: 64). Los protagonistas de estas intervenciones eran los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, la escritora Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita. Ellos pasaron a conformar el Colectivo de Acciones de Arte más conocido como el C.A.D.A.

El objetivo de este grupo de artistas era intervenir el espacio público con acciones de arte (performances o happenings) que produjeran una alteración crítica y subversiva al sistema. Esto lo realizaron a través de la mixtura de distintas disciplinas como la plástica, el teatro, la poesía y la experimentación audiovisual. Ellos mismos plantean su objetivo artístico de la siguiente manera: “Realizar trabajo de arte en forma colectiva, obviando los nombres propios; trabajar con el video y el cine como mecanismo de producción de arte; trabajar con un medio de comunicación masivo como vehículo de información de arte; alterar el sensorio ciudadano, rompiendo su cotidianidad mediante la reorganización de sus mismos elementos ciudadanos;

⁷ Grupo C.A.D.A en la intervención *Para no morir de hambre en el arte*.

trabajar, preferentemente, fuera de galerías, privilegiando los espacios abiertos y públicos” (Galaz y Ivelic, 1988: 208).

De este modo, los integrantes del grupo C.A.D.A., establecen un arte de resistencia que, a su vez, se transformó en un gesto de sobrevivencia y denuncia ante el escenario dictatorial que no sólo había traído consigo una sociedad reprimida, sino que, en el minuto en que surge este grupo artístico, el país estaba viviendo una importante etapa de auge económico, sostenida por el modelo de libre mercado, lo que había implicado un gran impulso en las importaciones (modernización); por lo mismo, la industria nacional había tenido que adecuarse a estas exigencias. Precisamente, las acciones de arte son intento de alejarse de esta realidad, es decir, nacen como un contra discurso ante la sociedad de consumo.

Es en octubre de 1979 cuando se realiza una intervención clave para la historia del videoarte en Chile. Su nombre es *Para no morir de hambre en el arte* y sus realizadores son este grupo de artistas. Esta obra se llevó a cabo en dos etapas en donde se intervinieron paralelamente cuatro espacios significativos. La primera etapa consistió en la repartición gratuita de cien bolsas de medio litro de leche (lo que connota un signo de hambre y de carencia), las cuales llevaban impresas las palabras “1/2 litro de leche” lo que aludía directamente al gobierno de Salvador Allende, entre los pobladores de la comuna de la Granja considerados en extrema pobreza⁸. Luego de realizar la repartición, el C.A.D.A publicó un texto en la revista *Hoy* (uno de los pocos medios de comunicación que no era controlado por el gobierno militar)⁹. Posteriormente, la primera etapa de la acción culminó con la lectura del manifiesto “No es una aldea”, en los cinco idiomas oficiales de las Naciones Unidas, afuera del edificio de la Cepal. Cecilia Katunatic explica el significado de este manifiesto: “En efecto, No es una Aldea es un manifiesto por defecto, donde la negación del “ser” abre por oposición un contra-espacio político, social y cultural que clama y exige “ser corregido” en medio del hambre y el pánico” (Katunatic, s.f: 303).

⁸ Es importante mencionar que luego los embalajes vacíos de leche fueron reciclados y reutilizados en obras posteriores.

⁹ El texto publicado en la revista *Hoy* era el siguiente: “imaginar esta página completamente blanca. Imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir. Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para rellenar”



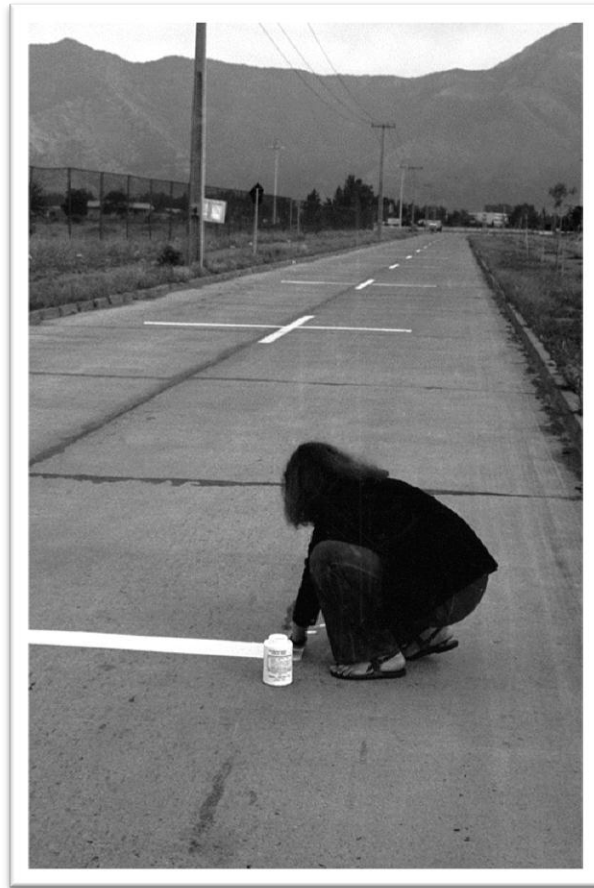
[C.A.DA, *Para no morir de hambre en el arte*, 1979]

La segunda etapa de la intervención consistió en exponer una instalación en la galería de arte Centro Imagen. La instalación consistía en una gran caja de acrílicos en cuyo interior se encontraban los envoltorios de cien cajas de leche en proceso de descomposición que habían sido repartidos a los pobladores de la Granja, un ejemplar de la revista Hoy y un magnetófono que reproducía el manifiesto leído en la Cepal “No es una aldea”. En paralelo se utilizaron monitores donde se exhibían imágenes en video del desarrollo de la primera etapa de la acción. De esta forma, la relevancia es que la acción fue registrada y luego exhibida como una obra en sí, para poder crear un testimonio audiovisual. El video muestra la repartición de leche por parte de los artistas, su interacción con los pobladores, la construcción de la caja de acrílicos y finaliza con uno de los integrantes del grupo, explicando la obra, especialmente la importancia que depositan en el concepto de carencia; carencia tanto emocional como material que estaba

atravesando el país. En consecuencia, todo el acontecer de esta primera acción pone de manifiesto que el C.A.D.A exhibe y categoriza la importancia del video al hacer de éste un testimonio; un registro de la acción.

En diciembre de 1979 se lleva a cabo la segunda intervención importante. Esta es *Una milla de cruces sobre el pavimento*, efectuada por Lotty Rosenfeld quien era miembro activa del C.A.D.A. Esta intervención fue realizada en Av. Manquehue y fue registrada fotográficamente por Rony Goldschmidt y filmada por Ignacio Agüero. Consistió en la alteración, por parte de la artista, de un signo del tránsito; de la línea blanca pintada sobre el pavimento que separa las pistas de circulación con una tira de género blanco, generando así un corte perpendicular y la formación del signo de una cruz o de un signo más: “Su presencia corporal –no para tematizar su cuerpo- patentiza ese dolor al trabajar ininterrumpidamente el pavimento para desapropiar el signo del tránsito de sus significación codificada y convertirlo en reiteradas cruces que simbolizan sucesivas expiaciones en el espacio público, y que involucran a la sociedad en un sufrimiento y dolor comunes” (Galaz y Ivelic, 1988: 217). Posteriormente, en Junio de 1980, la grabación de la intervención fue proyectada en el mismo lugar en donde fue realizada con dos monitores de televisión y una pantalla de cine. En esta acción es importante el operador de la cámara (él es generador de su propia mirada en la obra) y que la acción de arte sea registrada para así poder generar nuevos trabajos artísticos posteriormente¹⁰. Lotty Rosenfeld toma un signo inofensivo y cotidiano para demostrar su incomodidad con el orden impuesto; es la violación de una “ley del tránsito”.

¹⁰ El video arte *Una herida Americana*, se construyó a través de citas de otros videos.



[Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979]

La tercera intervención significativa fue *Inversión de Escena*, la cual fue ejecutada a fines del año 1979 en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes. La acción consistió en la aparición en serie de diez camiones con el logo de la marca Soprole frente al museo de Bellas Artes mientras que, al mismo tiempo, un lienzo blanco cubría la fachada del museo y clausuraba su entrada. El objetivo y el significado de esta acción era realizar una reconstrucción metafórica de lo que había acontecido durante el golpe militar el 11 de Septiembre de 1973. Por lo mismo, el museo era la representación del Palacio de la Moneda, los camiones los tanques militares y el lienzo constituían una alegoría acerca de la sangre derramada durante ese día: “El C.A.D.A buscó convertir la ciudad en una metáfora” (Eltit, 2000: 158). Todo el video registro consiste en la grabación de este recorrido.

La cuarta intervención se realizó en Junio de 1981 y se denominó *¡Ay Sudamérica!* Ésta consistió en el lanzamiento, por medio de seis avionetas que sobrevolaron Santiago, de más de

cuatrocientos mil volantes poéticos en los cuales se abogaba hacia una reconstrucción de la dignidad del sujeto a través de mensajes que aludían a la relación entre el arte y la sociedad: “Pese a la complejidad de tal mensaje, las palabras voladoras se expandieron por los cielos de la “aldea” a través de seis avionetas. De esta manera, se bombardeó con poesía los mismos campos minados que el régimen militar había enterrado” (Katunaric, s.f: 305). Asimismo, esta intervención también trabajaba como una cita al 11 de septiembre, específicamente el bombardeo de La Moneda. El video se inicia con la grabación de la cordillera desde las alturas mientras aparece el siguiente mensaje: “Cuando usted camina atravesando estos lugares reconoce el espacio de nuestras vidas: piel morena, estatura y lengua”. Luego la cámara se desplaza hacia uno de los aviones que sobrevolaban la ciudad y el mensaje es el siguiente: “La ampliación de los niveles de vida es el único montaje de arte válido, la única obra que vive”. Posteriormente se muestran los tres de los aviones que volaban Santiago mientras dejan caer los volantes poéticos y aparece el mensaje: “producción contra la muerte”. El objetivo de esta intervención era ampliar los espacios de arte a través de un llamado a la ciudadanía para que estos transformaran sus lugares cotidianos en lugares artísticos.

La última intervención fue efectuada durante los años 1983 y 1984; por lo mismo, a diferencia de las acciones que el grupo había realizado anteriormente, ésta se ve prolongada en el tiempo y en el espacio. Esta intervención consistió en que los integrantes del C.A.D.A salieron clandestinamente a la calle para rayar las calles de Santiago con un grafiti que decía No +. Lo significativo es que este mensaje fue tomado por la gente quienes empezaron a complementar el mensaje con frases como: No + dictadura, No + tortura, etc. Consiguientemente, el C.A.D.A logró que una población de carácter anónimo participara activamente en sus obras por medio de demandas colectivas. Este símbolo se expandió a lo largo del país transformándose en un sello de resistencia y oposición. En el video de la intervención se muestra el despliegue de un lienzo por parte de los integrantes del C.A.D.A a orillas del río Mapocho. Este lienzo se dividía en 4 partes: una N, una O, un signo + y un stencil de una mano sosteniendo una pistola. Asimismo se enfoca las caras de las personas al ver el mensaje seguido de una sucesión de fotografías que dan cuenta de cómo la policía arrancó los carteles. Igualmente se exponen imágenes de las personas aclamando en contra de la dictadura y cómo éstas se hicieron cargo del mensaje que había propuesto el C.A.D.A a través de mensajes como: “No más dictadura” o “No más torturas”, así el video muestra a distintos artistas chilenos que también se hicieron cargo del mensaje y los

efectos del mismo en la población y en diferentes espacios públicos del país. En último lugar, el video exhibe a madres de detenidos desaparecidos quienes hacen una performance (canto y baile) con el nombre de sus hijos y el mensaje: vote no más.

Finalmente, uno de los puntos trascendentales de las intervenciones urbanas y asimismo uno de los puntos clave con los cuales cimienta su trabajo el C.A.D.A, es como las intervenciones ponen en tensión el sistema de representaciones tradicional debido a que son mediaciones realizadas en un espacio público y no así en un espacio privado como los museos. El C.A.D.A, a través de un trabajo con la memoria, se toma la ciudad, se hace cargo de ésta, de sus calles y de sus habitantes, especialmente de los miedos y carencias que habitaban veredas y viviendas. De esta manera, lo que hizo este grupo de intervencionistas fue transformar el espacio público y cotidiano que había sido fuertemente transgredido, en una gran sala de exposición en donde el público se podía ver a sí mismo en la libertad de intervenir, siendo éstos, protagonistas y soportes de la obra. Consiguientemente, la pugna no es solamente entre los artistas y el sistema de poder que estaba aconteciendo durante ese tiempo, sino que también hay una crisis entre el espacio urbano como soporte y el dispositivo museal ya que hay una transgresión en el contexto tanto político, como social, cultural y de espacio físico por parte del C.A.D.A que dejan en manifiesto por medio de sus intervenciones. En este grupo de artistas se destaca un intento en recomponer el derecho a tener un espacio público por parte de la ciudadanía que había sido arrebatado por la dictadura. Y es así como en las obras del C.A.D.A se plantea el video como un soporte en sí mismo para el artista.

Capítulo 3: Apogeo del videoarte en Chile. Años ochenta.

A) Festivales Franco-Chilenos de Video Arte

“Entiendo que un festival es un conjunto absolutamente híbrido de materiales, se revela como necesario “cercar” para analizar porque el soporte video, por sí mismo, no constituye una estética”. (Meneses, 1985)

En Chile durante los años ochenta empieza a destacarse la relación que había entre la producción artístico-audiovisual y el contexto económico, político, social y cultural que se estaba produciendo en el país. En cuanto al contexto, es significativo mencionar que durante los años ochenta se vive el “apagón cultural”, lo que supuso una ausencia de vida nocturna a raíz del toque de queda, por lo tanto y en consecuencia, una disminución de creaciones artísticas y cinematográficas. Asimismo se llevó a cabo una intervención militar en los espacios académicos tal como universidades, lo que implicó una censura que devino en autocensura.

En 1983 se comienza a llevar a cabo un levantamiento de la ciudadanía lo que significó una apertura de los espacios que habían sido silenciados durante los años anteriores. De este modo, un grupo de camarógrafos, periodistas y cineastas se apoderan de la cámara y hacen de ésta un arma de combate; esto es lo que el realizador audiovisual German Liñero denomina como “La batalla audiovisual de los 80”. Esta batalla significó que el video empieza a operar como un medio de registro para los opositores del gobierno. El video les recuerda a los artistas que la movilización contra la dictadura sí es posible.

Durante el transcurso de los años ochenta, en el ámbito del video, es importante el instituto chileno-francés de cultura y el servicio cultural de la embajada de Francia ya que Francia ayudó a Chile en el terreno de la cultura para así poder llevar a cabo la vuelta a la democracia. Uno de los personajes clave es Jean Michel Solente quien fue el creador de los Encuentros Franco-Chilenos de Video Arte en Chile. Así, los años ochenta se vieron marcados por estos festivales ya que fueron un espacio que consolidaron la práctica del video. También fue

un espacio que se abrió para realizadores de videos documentales y cineastas que se refugiaron en la producción publicitaria y viabilizó el contacto con creadores extranjeros promoviendo la discusión, reflexión y escritura sobre la creación audiovisual, lo cual quedó registrado en los catálogos de los encuentros.

Durante el transcurso de los Encuentros, los realizadores que participaban en éstos, se sentían protegidos bajo la mirada del gobierno de Francia lo que permitió exponer y realizar obras con mayor libertad, no obstante, siempre utilizando el recurso del signo implícito de denuncia. Los Encuentros se convirtieron en un importante espacio de exposición y difusión lo que no dejó de tener sus propios problemas, particularmente acerca de la definición de video que se gestaba en los Encuentros ya que como dice el historiador del arte Sebastián Vidal: “Los artistas consideraban que las piezas como los video clips o los videos para formatos televisivos no debían competir con aquellos que exploraban un lenguaje experimental de corte artístico. Fue la defensa por un lenguaje autónomo, una categoría, un reconocimiento fuera de los márgenes del audiovisualismo comercial” (Vidal, 2012: 48). Precisamente, se establece el videoarte como un medio deambulante (entre el cine, televisión, video clip, entre otros) que escapa constantemente de una categorización.

En 1981 se organizó el Primer Encuentro Franco-Chileno de Video Arte, el cual duró diez días y en donde se exhibieron videos de realizadores franceses y chilenos lo que dio a conocer una significativa diferencia entre ambos países. Los videos de los franceses manifestaban una orientación sobre la base de una manipulación técnica tanto de las luces, como del sonido y de los colores; mientras que en el video chileno no había una preocupación técnica sino un compromiso con la situación humana y social del país: “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 setenta. La presencia, por ejemplo, de los propios artistas en cámara como componente del discurso que articulaban: Marcela Serrano con Autocríticas; Gonzalo Mezza con Cruz del Sur; Carlos Altamirano con Artista Chileno” (Galaz y Ivelic, 1988: 237). Del primer Encuentro no existe mucha información al respecto, no obstante, su importancia radica en que abrió la posibilidad para que se concretara el segundo Encuentro, lo que implica que sí tuvo importancia: “Las consecuencias de este Primer Encuentro fueron especialmente determinantes de lo que vendría. Para el año siguiente, Solente, a cargo del

Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Chile, volvería a solicitar a Gallet¹¹ un nuevo catálogo, pero además la presencia de un realizador francés, y lo más relevante de los acuerdos con el grupo chileno, el viaje de un realizador chileno a Francia, oportunidad ofrecida al ganador de los encuentros, entendidos de esta forma como competitivos” (Liñero, 2010: 92).

En el segundo Encuentro Franco-Chileno se hizo presente el C.A.D.A por medio de una retrospectiva de los registros de acciones de artes que habían realizado durante 1979 y 1981. Esto se realizó a través de un video-resumen que llevaba el nombre de *Serie-fragmentos*. Por su parte Lotty Rosenfeld participó del encuentro con el video *Una herida americana*¹². También estuvieron presentes artistas como Gonzalo Mezza, Alfredo Jaar, Eugenio Dittborn, entre otros.

En el tercer Encuentro se establece la importancia de realizar un debate teórico en torno al videoarte. Asimismo las diferencias entre los chilenos y los franceses fueron aún más marcadas. Los primeros ahondaron en la marginalidad mientras que los segundos optaron por estructuras sintácticas. Se exhibieron videos de la Ictus que también habían estado presentes en el Primer Encuentro de Video Arte.

Ya en el cuarto catálogo se empieza a estudiar el fenómeno creciente de la producción de videoarte en Chile lo cual se manifiesta en dos textos en el catálogo; uno que reflexiona en torno a la producción en Francia y otro que es un artículo del escritor y periodista Cristián Hunneus que habla sobre la obra *Satelitenis*, obra que realizaron en conjunto Juan Downey, Eugenio Dittborn y Carlos Flores.

En el quinto Encuentro, el debate teórico se enfoca en la pregunta sobre la definición de videoarte; de hecho, durante el Encuentro se realizaron sesiones de debate en torno a esta problemática. Este Encuentro se realizó durante el 18 y el 30 de Noviembre de 1985. “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 videastas chilenos: aquellos que hacen video porque no pueden hacer cine y aquellos que hacen video porque creen en él” (Galaz y Ivelic, 1988: 237). En este Encuentro se enseñaron artistas como Lotty Rosenfeld, con el video *Materiales de cámara*, Juan Downey con *Yanomani healing one*, Carlos Altamirano con *La*

¹¹ Pascal Gallet era un funcionario del Ministerio de la Cultura Francés durante esos años.

¹² Los videos mencionados en este subcapítulo serán revisados en el próximo acerca de la Escena de Avanzada.

pintura de, Eugenio Dittborn con *Historia de la Física*, entre otros. En el catálogo de este quinto Encuentro se presentan textos de Magali Meneses, Jean Paul Fargier y Néstor Olhagaray.

Magali Meneses reconoce una diferencia en el Encuentro entre la participación chilena y la francesa. Francia tiene el “Grand Canal”, el cual se define como un lugar de producción, difusión, discusión y de conocimiento acerca del videoarte. Desde el “Grand Canal” se realizaba la selección de cintas que se enviaban a Chile. En Chile, para Meneses, particularmente, ese año del Encuentro marcó una pauta distinta a la que se había visto en los años anteriores ya que se abrieron más espacios de exposición de las manifestaciones audiovisuales, por ejemplo, el *Festival de Video Estudiantil*. Esta apertura significó la posibilidad de afrontar y discutir acerca de los trabajos de video y del soporte fílmico. Estas discusiones llevaron a pensar el video desde sus inicios y trazar una trayectoria de lo que había estado siendo el video hasta ese punto, también se reflexionó acerca de las diferencias y cruces que presentaba el video con otros soportes artísticos-audiovisuales. Como dice Magali Meneses para concluir su texto: “Desplazar la discusión de la relación video-cine a un análisis de como el video en Chile está marcado por el lenguaje y los códigos cinematográficos y a partir de ahí el porqué de la dificultad para aceptar obras que se rigen por otras leyes” (Meneses, 1985).

¿Arte video o Video Arte? es el título del texto de Néstor Olhagaray. Para el autor no es necesario hacerse cuestionamientos a partir de terminologías, esto significa no realizar diferenciaciones ni comparaciones entre el cine y el video. Olhagaray define con las siguientes palabras su objetivo del ensayo: “Punto de partida: lo desrealizante de la imagen video, o mejor dicho la imposibilidad, por parte de la imagen video, de negar su sustancia de la expresión lo que deja al desnudo su autodelación como imagen” (Olhagaray, 1985). El video tiene la posibilidad de transcribir las imágenes reales a partir de su propia naturaleza lo que denota que el video se constituye como un espacio privilegiado para poder cuestionar y tensionar la imagen. Posteriormente el autor va a realizar una reflexión acerca de la definición de arte la cual se resume como una relación entre enunciado y situaciones de enunciación, mientras que la obra vendría a ser el lugar en donde se materializa esta relación.

B) Escena de Avanzada

“La Avanzada trabajó con el resto, con los desechos de la representación. Se propuso estilizar los cortes y las fracturas de una temporalidad violenta mediante una sintaxis de lo disociado y lo inconexo, de lo no integrable”. (Richard, 2005: 37)

Escena de Avanzada es un término designado por Nelly Richard en su libro “Márgenes e Instituciones” (la primera edición del libro se publicó en 1986) para referirse a un conjunto de obras heterogéneas entre sí que cuentan con la particularidad que se realizaron bajo el manto de la dictadura¹³, y a su vez, fuera del campo visual, por lo mismo, son obras cargadas de un discurso crítico frente a la situación política: “La escena de “avanzada” –hecha de arte, de poesía y literatura-, de escrituras críticas- se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva (...)” (Richard, 2007: 15). Nelly Richard, a través del concepto de avanzada, extrema la pregunta por el significado de la visualidad, la cual queda vinculada a la práctica. La obra de Avanzada tiene como característica que busca encarecidamente contestarle al poder, aunque no explícitamente, de este modo, las obras se encuentran dominadas por elipsis y metáforas. Así, la obra ya no es un efecto de inspiración, sino un reprocesamiento de los signos del régimen dominante del país. Otra de las características principales de la obra de Avanzada es que ésta encontró y desarrolló su soporte artístico en la ciudad y –de manera inédita- en el cuerpo; ambos escenarios que habían intentado ser silenciados por la dictadura:

A diferencia de lo que sucede con la relación entre arte y ciudad, no se registra ningún antecedente significativo de ocupación del cuerpo en el arte chileno que preceda los trabajos realizados por la “avanzada” a partir de 1975. Dos manifestaciones que tienen lugar en 1975 serán determinantes en marcar la problemática del cuerpo como soporte de práctica artística. Estas dos manifestaciones son la exhibición del *Perchero* de Carlos Leppe (1975) que marca la primera comparecencia fotográfica en el arte chileno de un desnudo masculino travestido de mujer, y el acto autoexpiratorio de Raúl Zurita que

¹³ Para Nelly Richard la Escena de Avanzada emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido debido al fracaso de la Unidad Popular y también al quiebre de todos los sistemas sociales y políticos que habían operado hasta 1973

consiste en haberse quemado la cara (un acto consignado en la fotografía del rostro mutilado que figura en la tapa del libro *Purgatorio* (1979)) con cuyo estigma carnal el autor da inicio a su itinerario de estructuración poética (Richard, 2005: 78).

La utilización del cuerpo, como soporte artístico y significante, marca un hito fundamental en la Escena de Avanzada. Ahora bien, el cuerpo, a diferencia de la tela, es una obra efímera; el cuerpo, luego de acontecida la obra, vuelve a ser cuerpo. Esto implica que debe existir un medio que logre captar el arte corporal o más, recuperar el cuerpo-obra. Aquí el video se transforma en una pieza fundamental.

En 1981, la Escena de Avanzada empieza a tener producción en videoarte. Sin embargo, en sus comienzos se refleja una precariedad en la producción audiovisual; Chile vive y refleja una estética de la carencia. Ejemplo de esto es el video *Satelitenis*, video que realizan Carlos Flores, Eugenio Dittborn y Juan Downey (cada uno tenía 11 minutos de correspondencia) y que fue exhibido en el Cuarto Encuentro de Video Arte. La importancia de este video fue que Downey, cuando recibió el video en New York, realizó cambios, lo que comprendió dos fenómenos importantes. Por una parte, que se llevara a cabo un enfrentamiento entre las dos visiones y definiciones del videoarte; la visión que sostenía Flores y Dittborn en oposición a la definición que sostenía Downey y por otra parte en Dittborn implicó una curiosidad por explorar más en el video; tanto en su definición como en su especificidad. Por lo demás, con el video *Satelitenis* se evidencia una diferenciación entre una cultura audiovisual formada al interior del país (la cual denota precariedad) y otra formada en el extranjero (que en el caso de Downey denota tecnologización). *Satelitenis* es una mezcla entre los tres artistas que muestra sus cortes, alteraciones y discontinuidades; video que funciona como diálogo y confrontación al mismo tiempo.

En cuanto a la trama y descripción del video, éste comienza con la imagen de un avión despegando que se repite reiteradas veces mientras una voz en off explica acerca del video. Este narrador define a *Satelitenis* como la distancia más corta entre Santiago de Chile y New York, distancia que es una recta entre ida y vuelta, esta recta es la marca invisible que recorre y enhebra el video. Posterior a la introducción, el primer video pertenece a Dittborn. Aquí aparece el artista sentado en una sala pequeña, mientras lee una nota en inglés. En su lectura Dittborn le pide a los espectadores que escuchen una canción que lleva el nombre de “eclipse” y es del

cantante mejicano Pedro Vargas, canción que él mismo está escuchando. Luego realiza la misma lectura y diálogo pero en español. En seguida se presenta el video de Carlos Flores, el cual es un recorrido en cámara del camino que Flores realiza todos los días en su auto hacia el trabajo. Carlos Flores se presenta a sí mismo y al igual que Dittborn se define como “un videísta de domingo”. El autor les pide a los televidentes que observen su mirada durante los tres minutos de recorrido para que estos puedan sentir lo mismo que el videísta cuando éste presencia imágenes de New York en la televisión, es decir, la sensación que provoca una mirada ausente de un lugar. El diálogo en off primero es en español y segundo en inglés. Posteriormente comienza el video de Juan Downey. Se exhibe una televisión que está perdiendo la señal y paralelamente Downey realiza una narración superponiendo los idiomas del inglés y el español. De la misma manera, aparece el video anterior de Carlos Flores perdiendo la señal e intercalando sus imágenes con el de Dittborn. Seguidamente se exponen imágenes de París con una canción bastante pop de fondo. En el video de Downey hay un trabajo de repetición y aceleración de las imágenes que da a conocer la diferenciación que existe en un mismo video de los trabajos de edición. Y continúa durante todo el transcurso del video la superposición de imágenes. El video finaliza con dos videos más de cada autor que siguen la misma lógica que los primeros.

Ejemplo de la exploración a la cual es sometido el video por parte de Dittborn es *Historia de la Física* (1982) en donde el autor utiliza la variable temporal propuesta por Downey. El video se compone de dos fuentes videografías, por una parte el Canal Nacional con la presentación del cantante norteamericano Franckie Lane (1913-2007) y la pelea de box entre Sugar Ray Leonard y Tomy Hearns por el título mundial y por otra parte, las fuentes registradas por Dittborn, las cuales son el registro de la obra *Derrame de aceite quemado en el desierto de Tarapacá* (1981) en donde se ve al artista volcando un bidón de 350 litros de aceite usado sobre el desierto de Atacama y en donde queda una mancha como testimonio de esta acción lo cual puede interpretarse como los fluidos del cuerpo o como el rechazo a la pintura tradicional (óleo), el concierto del percusionista Salas, la nadadora Claudia Cortés en la piscina de la Universidad de Chile y el nacimiento de su hija:

Todos estos hechos aparentemente inconexos entre si presentan una convergencia: son prácticas corporales extremas en las cuales el ser humano está sometido a esfuerzos y tensiones máximos. Se trata de acciones corporales-limites. Por eso es que la elección

video-temática no es fortuita y Dittborn la buscó conscientemente para establecer su programación: Franckie 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 pelea del 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 al 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 y sus respectivos esfuerzos (Galaz y Ivelic, 1988: 228).

En *Historia de la Física* hay un trabajo significativo con el sometimiento de los cuerpos a esfuerzos físicos y como estos sometimientos quedan registrados, en un video, a través de variables y manipulaciones temporales. Por lo mismo, en este video también se patentan el intento que existe en Dittborn por espacializar o más bien diagramar el tiempo; Dittborn se apropia del tiempo en su video. En el video se exhibe una superposición de imágenes y sonidos (la relevancia es tanto en las imágenes como en sonido, no hay una jerarquía de la imagen) semejante al que se había visto anteriormente en *Satelitenis*, consiguientemente, se da a conocer la influencia que sostuvo Downey en Dittborn. Además es significativo que en los videos de Dittborn no se le dé importancia al montaje: “El montaje no tiene para mí valor expresivo. Repito: el montaje 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 este último que en rigor no acumula sino al cual se adhieren, yuxtapuestos, fragmentos, miradas abruptas o simplemente "miradas" como las llamas en la pregunta. Miradas entre paréntesis, es decir *miradas provisionales*” (Richard y Muñoz, Entrevista a Eugenio Dittborn). Precisamente, Dittborn deja de lado la precariedad y se concentra en experimentar en el soporte.



[Eugenio Dittborn, *Historia de la física*, 1982]

Otro de los videos clave es *Altamirano/artista chileno* de Carlos Altamirano. Esta obra visual es un registro en VHS, no presenta ningún corte y su mayor influencia es el ICTUS¹⁴. Consiste en un plano secuencia en el que el artista registra con cámara en mano y con el grabador colgando en su hombro, su recorrido desde el Museo Nacional de Bellas Artes hasta la Biblioteca Nacional, basándose en una toma de panorama de Santiago del pintor Juan Francisco González. Durante el video, la cámara se mueve constantemente lo que implica que no hay una imagen fija y tampoco una muy buena calidad de imagen. También hay un registro de las personas con las que se va encontrando Altamirano por el camino y un registro de cómo el artista se va cansando progresivamente. Como dice Carlos Altamirano en una entrevista: “Como te digo nunca tuve la intención de hacer un video por eso no tiene ni título, ni créditos ni fin ni comienzo, nada. Era la calle de Santiago, el mismo escenario que pintó Juan Francisco González de hecho por qué el pinto esta calle con el cerro Santa Lucía desde José Miguel de la Barra hacia el centro” (Pérez, Entrevista a Carlos Altamirano). La relevancia de este video recae en la resignificación del registro audiovisual, ya que no es un documental y asimismo es un video que se aleja de la

¹⁴ En la misma época, el ICTUS había presentado un documental que se basaba en la toma de la población La bandera, no obstante, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Nelly Richard, Eugenio Dittborn ya manejaban otra concepción sobre el videoarte, concepción que escapaba a los trabajos documentales.

definición de video. Lo que quiere representar Altamirano es el desamparo que siente el artista durante la dictadura. Mientras Altamirano Corre repite: “Altamirano/artista chileno”.

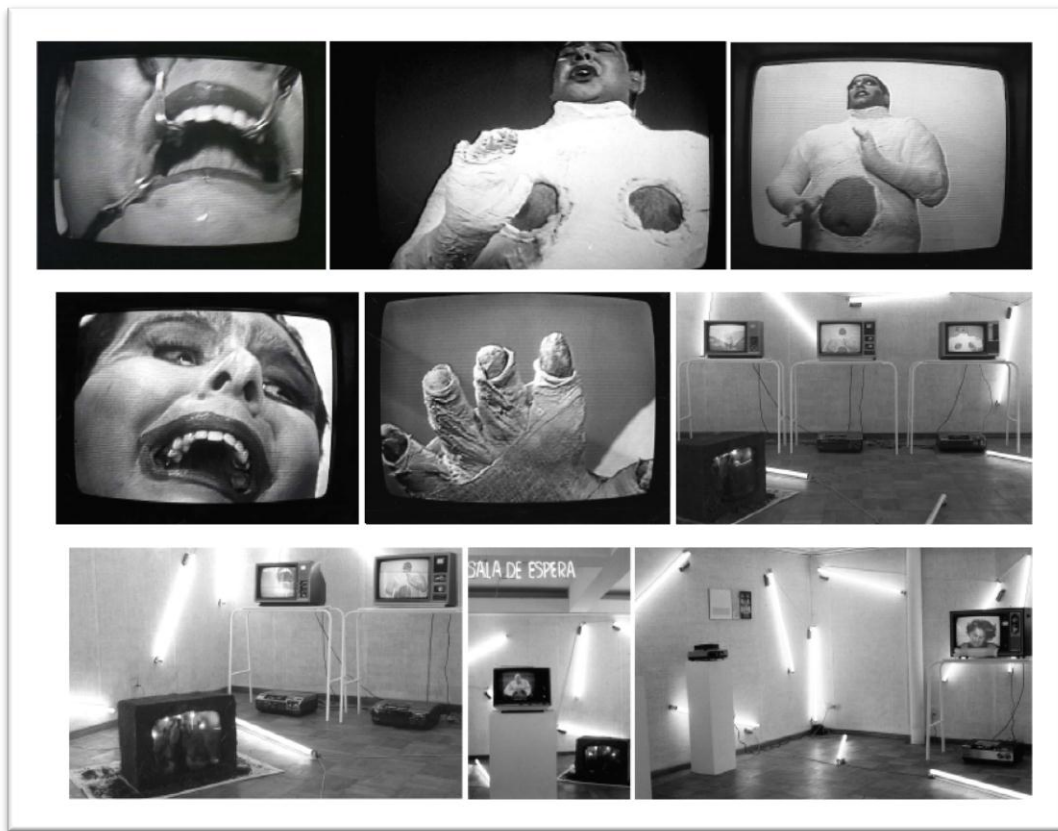
Por su parte, Lotty Rosenfeld¹⁵ a fines de los años setenta y a principio de los ochenta empieza a explorar el potencial escritural que tiene la posproducción profesional y que a su vez posee el video. Ejemplo de esto es el video *¡Ay de los vencidos!* (1985). Este video de corta duración, que realiza un constante juego de imágenes, basándose principalmente en el observatorio astronómico “El Tololo” (ubicado en el norte de Chile). El video consiste en una voz en off que dice reiteradas veces y durante todo el trascurso de la grabación la palabra “no”. Las imágenes que se exhiben son: una especie de astronauta, un pene en una calidad de imagen borrosa, una carretera con el signo Más (similar al video *Una milla de cruces sobre el pavimento*), el observatorio “El Tololo” y una mujer cruzando la carretera. Las últimas imágenes están en blanco y negro. En esta obra, Rosenfeld establece un diálogo reflexivo en torno al espacio y los enigmas de éste. En cuanto a la técnica, en este video utiliza el ralentado y las sobreimpresiones, por ende, la imagen es sometida a distintos efectos de edición. *¡Ay de los vencidos!* se establece como una escritura audiovisual para nuevas tecnologías.

Otra de las categorías de video que se utilizaron durante esta época es el video-instalación en donde el dispositivo fílmico es espacialmente integrado con otros elementos. Este es un espacio al cual debe ingresar el espectador ya que hay un diálogo entre éste y el espacio que ocupa la obra. Ejemplo de un video-instalación es *Zonas de dolor I y III* de Diamela Eltit realizado durante los años 1980 y 1982. En *Zona de dolor I* el escenario es un prostíbulo, el cual pasa de ser un lugar de tráfico sexual a un lugar de actividad literaria a través de la lectura de un texto (novela *Lumpérica*) por parte de la autora, mientras en un muro del prostíbulo se proyectaban diapositivas con el rostro de Eltit. Luego, la misma autora lavó las calles del barrio periférico de Santiago en donde se ubicaba el prostíbulo. En *Zona de dolor III* se muestra un beso entre Diamela Eltit y un vagabundo indigente, poniendo en pugna la ciudad y los cuerpos (cuerpo que asume la culpa y el dolor colectivo). En ambos videos Eltit reflexiona sobre la significancia del rol de mujer respecto a la sociedad y acerca de aquellos lugares que muestran la

¹⁵ Los primeros trabajos audiovisuales en Chile son de Diamela Eltit y Lotty Roselfend. Ambas autoras trabajan con la problemática de la mujer en una sociedad patriarcal que se expresa en la dictadura militar.

degradación del ser humano (prostíbulos, cárceles, hospicios) que eran las denominadas “Zonas de dolor”.

Sala de Espera de Carlos Leppe, ejecutado en el año 1980, es otro ejemplo de video-instalación o más bien, video-performance. En esta obra, se introducen pantallas con registros en videos durante el transcurso de la performance. Estos registros muestran fotografías de Leppe con su madre (quien en sus performances actúa como vector y soporte de la identidad del autor), de la virgen del Carmen y del propio Leppe vestido de travesti y enyesado mientras parodiaba a un cantante de ópera (las cantatrices): “ (...) C. Leppe, realizó numerosas *performances*-video en las que aparecen diferentes técnicas de travestimiento de la identidad (la pose y su cosmética; la teatralización de personajes y la copia de retratos) que se oponen –con su fantasía de retoque- a la tiranía de los procedimientos de enrolamiento social y sexual que obligan a las identidades a permanecer iguales a sí mismas según el modelo socialmente prescrito” (Richard, 2007: 80). Carlos Leppe realiza su reflexión en torno al cuerpo como territorio de expresión de la subjetividad. De este modo, el video ingresa en un espacio de exhibición que dialoga con los otros elementos y acciones, rompiendo con el espacio tradicional de arte. Continuando con la trama de *Sala de Espera*, en los otros televisores que se encontraban en la escena, se ve a su madre hablando sobre él y en otros, comerciales y programas de la época, mientras que en el fondo sonaba una selección de óperas de Wagner las cuales habían sido alteradas por un estrepitoso grito.



[Carlos Leppe, *Sala de Espera*, 1980]

La importancia de *Sala de Espera* es la apropiación del concepto de cuerpo por parte de Carlos Leppe; el artista toma conciencia de los significados y significantes que carga el cuerpo por medio de un sometimiento, de su propio cuerpo, a un estudio sobre sí mismo. Se establece un cuerpo-obra que no solo es huesos, órganos, músculos y piel sino que, en su profundidad, denota un contexto cultural e histórico del cual Carlos se hace cargo, creando un cuerpo autobiográfico que a su vez opera como signo cultural. Este cuerpo autobiográfico expone (a la mirada y juicio público) el problema de su identidad sexual, la relación traumática con su madre y la transgresión de su propio cuerpo.

De la misma manera, Gonzalo Mezza incursionó en el video-instalación; no obstante, su reflexión se instala desde un punto tecnológico. Mezza, a través de sus videos, efectúa un diálogo desde y con la tecnología. Ejemplo es su primer video (y al mismo tiempo su primer video-instalación), ejecutado en 1977, *Marilyn Monroe v/s Andy Warhol*. Luego en Chile realiza su video *Cruz del Sur* (1980) el cuál se ejecutó en la playa de Isla Negra y consistió en la grabación de una performance en la cual el artista se trasforma en una cruz que señala los puntos

cardinales. El significado de la obra es que se presenta el cuerpo como exploración del territorio. El video comienza con una imagen de la playa y su ruido característico. Luego, la cámara enfoca una mano que sostiene una fotografía en donde hay una cruz de madera en la playa (en la arena se perciben las huellas de una persona) que indica los cuatro puntos cardinales. Posteriormente se exhibe otra fotografía de Gonzalo Mezza en la playa, la cual señala que las huellas pertenecen a él y se realiza un zoom a la fotografía. En seguida aparece otra fotografía de Mezza mirando hacia la dirección contraria. Luego otra del artista haciendo la señal de una cruz con su cuerpo; de este modo, en una está mirando el mar y en la otra aparece mirando hacia la cámara. Nuevamente se muestra la imagen de la playa y aparece Gonzalo Mezza. Éste sitúa la serie de fotografías en la arena realizando la señal de una cruz. Mezza avanza hacia el mar con una de las fotografías y la lanza en dirección al océano. El artista camina hacia las fotografías y realiza la señal de una cruz con su cuerpo hacia todas las direcciones, recapitulando las imágenes de las fotografías que se habían exhibido en un principio. Por último, Mezza retira las cuatro fotografías restantes, enterrándolas en la arena y el artista se aleja del foco de la cámara.

El video fue expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes en donde se mostraron seis gigantografías, cinco fotografías Polaroid en una caja de arena, una grabadora que emitía el sonido del mar, un reproductor VHS y un televisor: “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” (Galaz y Ivelic, 1988: 240). Aquí el video es parte de la obra; se articula en ella, de hecho, para Mezza, el uso de la cámara tiene un carácter trascendental, ya que opera como un ente autónomo que tiene valor por sí mismo. La tesis presente En *Cruz del Sur* se encuentra delimitada por la significancia de los problemas ecológicos, especialmente la revalorización de los espacios naturales.

Uno de los puntos importantes de los trabajos audiovisuales de Mezza es que los otros artistas que realizaban videos no encontraron en sus obras una reflexión crítica sobre el contexto político de la época. Esto enmarca una problemática sobre la diferencia en la manera en que se desarrolló el videoarte en Chile con respecto y a diferencia del resto de otros países más tecnologizados (Estados Unidos, Francia, Alemania, Japón, etc).

C) Consolidación del video

“La verdadera participación de los videístas se produjo en la realización de la franja electoral. Esta fue concebida como la televisión que los chilenos no estaban viendo: inclusiva, visualmente atractiva, amable, ágil, positiva y con contenido”. (Liñero, 2010: 158)

Desde el último periodo de los años ochenta, el panorama de las artes visuales en su totalidad (crítica, exhibición, desarrollo, entre otros) empezó a transmutar. Esto significó una apertura de todos los espacios que habían sido obstruidos con el acontecer de la dictadura. Como menciona Sebastián Vidal: “A partir de los últimos años de la década de los ochenta, los documentos de arte transitaban desde un sistema cerrado (artistas/espacios independientes en dictadura) a un sistema abierto (artista/institucionalidad cultural democrática), estableciendo como sus principales lugares de inscripción la incipiente maquinaria cultural y la academia. Este estado de recuperación cultural abrió nuevas posibilidades para la exposición y estudio de nombres que habían circulado alejado de los espacios oficiales. El llamado “apagón cultural” daba paso a un clima de creciente actividad; empero, la documentación sobre artes visuales durante la dictadura aún no entraba en una fase de revisión” (Vidal, 2012: 26). Por su parte, la economía neoliberal que había impulsado el gobierno de dictadura, permitió que las productoras accedieran a mejores tecnologías las cuales facilitaron equipos de grabación a los artistas para que estos experimentaran con el video. En este contexto surgen dos programas televisivos: “Derribando el muro” y “En torno al Video”, siendo este último un emblema de la consolidación del video arte en Chile.

La franja televisiva “Derribando el muro”, bajo la dirección de Carlos Godoy y con Milan Ivelic y Gaspar Galaz como guionistas, fue emitido por la Corporación de Televisión de la Universidad Católica durante el año 1983. En el programa, que duró nueve capítulos, se realizó un recorrido educativo de la historia de las artes visuales en Chile a través de la visita de talleres de artistas chilenos (también a artistas exiliados como José Balmes) y de entrevistas a académicos. La relevancia de este programa es que abrió la posibilidad de que apareciera el segundo programa; En torno al video: “Demoliendo el muro se ha convertido hoy en un

importante testimonio de época. Más allá de su enfoque tradicional, es un documento que ahora nos ayuda a develar la polaridad vivida por aquellos años en la escena del arte. Demoliendo el muro fue la antesala para otro programa de corte mucho más experimental y que focalizó sus contenidos en la producción de video experimental, nos referimos a *En torno al video*” (Vidal, 2012: 98).

En 1984, el canal 4 de la Universidad Católica de Valparaíso, acoge el videoarte en su horario estelar, dándole una gran importancia en su programación. Esto se efectuó por medio del programa televisivo “*En torno al Video*”, con la conducción y guion de Carlos Flores, la dirección de Carlos Godoy y Francisco Arévalo y la dirección de arte de Carlos Leppe. Luego, a finales de los años ochenta, el programa se cambia de estación televisiva al Canal 11 de la Universidad de Chile Televisión en donde se mantuvo hasta 1990. El primer año se realizó un ciclo de ocho programas de una hora de duración cada uno, al año siguiente continuó con trece programas y así consecutivamente hasta que el programa finalizó. El videoarte pudo darse a conocer a un público más masivo, de hecho, la respuesta de los espectadores fue satisfactoria (con un promedio mínimo de doscientos mil espectadores): “El esfuerzo de *En torno al video* radicó en ser el primer programa transmitido por televisión abierta dedicado a la relación del video y la experimentación artística en Chile. En un momento en que la televisión universitaria se resistía a la avalancha comercial y a los esfuerzos de los agentes de la dictadura por espectacularizar los contenidos para mantener silenciosamente la represión” (Vidal, 2012: 106).

En los programas se mostraban y analizaban videos clave de la historia internacional del arte como de Nam June Paik, Bruce Naum y también de artistas chilenos como Juan Downey. De igual forma, exhibieron videos de artistas nacionales quienes eran invitados al programa para que explicaran sus trabajos como Raúl Zúrita, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Eugenio Dittborn, entre otros. Y se exhibieron videos que habían estado presentes en los Encuentros Franco-Chilenos de Video Arte, incorporando también el trabajo de cineastas y publicistas. El programa no solo abrió la posibilidad de que el público se entretuviera a través del video, sino que primordialmente, fue un importante material educativo.

Por otra parte y a raíz de los Encuentros Franco-Chilenos de Video Arte, en 1986, los videístas se constituyen en la sociedad chilena de video para la promoción de obras, desarrollo de investigación en torno al video, resguardo de los derechos de autor, difusión de actividades y

establecimiento de acuerdos y convenios. Algunos de los integrantes de esta sociedad eran Magali Meneses, Justo Pastor Mellado, Nelly Richard, Néstor Olhagaray, entre otros. Aquí realizan la diferenciación entre el video-documental, el video-arte y el video-ficción, la cual queda plasmada en textos teóricos que se presentaron en el *Sexto catálogo del festival*.

Asimismo, en el *Sexto catálogo del Festival Franco-Chileno de Video Arte*, Nelly Richard realiza un texto sobre el videoarte denominado “Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video arte en Chile”. En este texto establece las tendencias del video a nivel latinoamericano, contrastándolo con las prácticas de Nam June Paik quien marca la primera tendencia en video y quien sitúa la problemática de su trabajo en la búsqueda al interior del soporte tecnológico mismo. Para la autora, el videoarte en Chile desde sus comienzos se asoció a una escena que desde el cuadro se planteó la apertura multimedia a intervenciones, performances y acciones de arte. Richard, en este texto, divide el video en tres categorías: el video-registro, el video-autónomo y el video-instalación. El primero es utilizado para grabar acciones de arte e intervenciones. En estos videos no hay utilización ni posibilidades técnicas de manipulación de imágenes sino que el video opera como testimonio. Ejemplo es el C.A.D.A. En el video-autónomo se da un uso autocrítico del lenguaje del video como un sistema autónomo de recursos significantes como es el caso de Downey y Dittborn. Y en la última categoría se incorpora el sistema de instalación de video como un elemento escenográfico, por ejemplo, Carlos Leppe y Carlos Altamirano.

En 1989 surge el colectivo “La Conexión”, creado por artistas visuales y teóricos del arte, quienes tenían como objetivo reflexionar en torno del videoarte y publicar los materiales teóricos que surgían de estas reflexiones en una revista de publicación mensual que llevaría el mismo nombre del colectivo. Los integrantes de este grupo fueron Eugenio Dittborn, Justo Pastor Mellado, Néstor Olhagaray, Magali Meneses, Eugenia Brito, entre otros (también incluían a invitados transitorios). Las reuniones del colectivo se realizaban los días lunes en la que los miembros compartían sus visiones acerca de los videos y lecturas de textos teóricos acerca del videoarte. De estas reuniones nació una práctica colectiva y espontánea, denominada como video-creación. Estos videos registraban las conversaciones y discusiones que tenían los integrantes del grupo en las sesiones. Asimismo, estas conversaciones se reunían en textos

teóricos lo cuales fueron publicados en julio de 1989, en el primer número de la revista “La Conexión”.



[Portada revista *La Conexión*, 1989]

A partir de los video-creación, el colectivo realizó un festival llamado “Festival 4 + 1” en donde se mostraron videos de cuatro minutos realizado por alguno de los miembros del colectivo; videos que a su vez se encontraban interrumpidos con reflexiones teóricas: “La compilación en video *Festival 4+ 1* de La Conexión (realizada en septiembre de 1989) es probablemente el resumen más interesante del estado del videoarte y del video experimental a

finos de los ochenta. Allí se expresan, en videos de solo cuatro minutos, la mayoría de las miradas y los lenguajes de realizadores de diversas generaciones y procedencias, sometidas a un patrón de duración común (cuatro minutos)” (Liñero, 2010: 148). Lo interesante de estos videos es que ya se puede advertir el uso de los recursos tecnológicos de una manera más íntegra y desarrollada que los periodos anteriores. De este modo, el colectivo “La Conexión”, es la representación de la evolución del videoarte en Chile. Posteriormente, se publicaron dos números de la revista y el colectivo duró dos años.

Por otra parte, en cuanto a la creación de videos que se alejaban de la línea estricta de las artes visuales, nos encontramos con dos realizadores importantes, Enrique Lihn y Rodrigo Maturana, quienes descubrieron en el video un soporte para llevar a cabo sus experimentaciones. Enrique Lihn, quien también incursionó en la dramaturgia, crítica de arte, de literatura y de novela, fue un personaje clave de la escena literaria de los años ochenta. Uno de los puntos clave del poeta es que utilizó la literatura para incursionar en los happenings. De esta forma, Lihn realizó videos argumentales en donde apeló a lo espontáneo, a la improvisación y al juego como método de creación. Ejemplo son sus videos *Adios a Tarzán* (1984) y *La última Cena* (1985).

El video *Adios a Tarzán*, consiste en un gran happening registrado por medio de una cámara en dónde la relevancia se encuentra demarcada por el uso de la improvisación, por lo mismo, en el video no existía libreto. El registro fue realizado por Carlos Flores y Juan Forch y la dirección se encontró bajo el mando de Enrique Lihn y Pedro Pablo Celedón. El video es un homenaje y recreación de la muerte del atleta Jhonny Weismuller quien es interpretado por el personaje de Tarzan. Asimismo el video es una crítica, realizada en tono burlesco, a la opresión del país; a las costumbres y a la cultura: “Lo que sí tuvieron los videos de Lihn fue la cualidad de constituirse en actos performáticos que desafiaron no solo a la dramaturgia realista del cine que se estaba haciendo en Chile sino la aparente imposibilidad de ocupación de los espacios públicos y privados: el “sepelio” de Tarzán se desplegó por calles y avenidas, y finalmente utilizó el río Mapocho para consumir un happening urbano y colectivo en que se hizo bajar por aguas un ataúd evocando, quizás de modo inconsciente, el descenso río debajo de los cadáveres de las personas fusiladas a partir del 11 de septiembre de 1973” (Liñero, 2010: 154).

El video comienza con un texto que explica el carácter del video y que dice lo siguiente: “La muerte de Johnny Weismuller, el 21 de Enero de 1984, sirvió de pretexto para un juego

carnavalesco de carácter tarzanesco que resultó “Adiós a Tarzán”. El video se realizó en el patio trasero de una casa, en una boutique del Barrio Bellavista, también en Lo Hermida, terminando en las aguas del río Mapocho. En “Adiós a Tarzán” cada participante aportó sus propios puntos de vistas en lo que el mito de la selva representó para él o ella”. Algunos de los colaboradores del video fueron Gracia Barros, Francisco Brugnoli, Juan Pablo Langlois, entre otros. Posterior al texto, el video continúa con la imagen de los personajes llevando el ataúd de Tarzán y en el fondo suena la canción de “Ave maría”. Luego en las imágenes aparece Tarzán y una entrevista de tono irónico acerca de todo el acontecer de la muerte de Weismuller. Esto denota una sátira acerca del significado de la muerte en aquella época. También se representa a Tarzán desde la imagen de ídolo. Se exhiben a los personajes del video diciendo frases como “El que no salta es mono”. Además en el video se realiza una sátira a las noticias de la época. Por su parte, el pueblo es una ciudadanía que se ha quedado sin su líder. El video también se explica como una metáfora del hombre que gobierna a los gorilas, no obstante, el gorila termina gobernando al hombre. Igualmente se exhibe lo ridículo de la alienación de las personas cuando éstas se ven sometidas a un líder. Finalmente Tarzán también es representado como la imagen de Jesús.

Ahora bien, la década de los ochenta encontró su final en un hecho de suma relevancia para el acontecer del país; el plebiscito, el cual se realizó el 5 de octubre de 1988 (se llevó a cabo de acuerdo a un artículo estipulado anteriormente en la constitución de 1980). Aquí los ciudadanos tuvieron la posibilidad de votar para ver si seguía gobernando Augusto Pinochet o no. Las opciones eran el SÍ (sí al gobierno militar) o el NO. Por primera vez en la historia de Chile, el plebiscito estipulaba que se iba a llevar a cabo una Franja electoral, donde ambas opciones políticas tenían la posibilidad de presentar su campaña (los argumentos para convencer a los votantes) en la televisión apoyado por la transmisión de cadena nacional: “La franja electoral sería entonces el terreno en el cual el uso del video y del lenguaje audiovisual produciría el mayor impacto político registrado en la historia del país, y fue el espacio en el cual los artistas y comunicadores de la oposición pudieron demostrar el valor y la potencia de lo adquirido en una década de experiencias desarrolladas en todos los ámbitos de la creación y de la comunicación audiovisual” (Liñero, 2010: 157). La campaña del NO buscaba generar un estado de alegría en las personas para que los ciudadanos tuvieran la opción de votar por un país diferente.

Así, todo el ambiente artístico se reunió para apoyar la campaña del NO. Algunos de los integrantes fueron Carlos Flores Delpino, Juan Downey, Lotty Rosenfeld, entre otros: “El mítico artista Juan Downey también envió desde Estados Unidos su colaboración para la franja del “NO” (un juego visual de casi un minuto con la palabra “NO”) y el signo + que la artista visual y vídeista Lotty Rosenfeld había logrado instalar en el centro de la iconografía conceptual de la resistencia a la dictadura adquiriría un nuevo significado al positivar la opción “NO”, en principio una opción negativa, transformándose en el gesto positivo, en la acción mediante la cual la ciudadanía derrotaría al tirano” (Liñero, 2010: 159). La franja del NO se constituyó como el encuentro de artistas provenientes de todas las disciplinas y actividades audiovisuales para expresar el malestar y la opinión de la ciudadanía. Malestar que fue expresado a través del emblema de la alegría; emblema de la posibilidad de que comparecieran nuevos tiempos para el país. Finalmente el NO ganó lo que implicó un cambio trascendental a nivel político y cultural en Chile; con el triunfo, la dictadura había terminado gracias a la opinión de los chilenos. Por su parte, el video ya se había establecido como un medio artístico arraigado en el campo y producción de las artes visuales.

Conclusión

El video surge como una herramienta de poder que viene a continuar con los cambios que se estaban gestando a nivel de sociedad, esencialmente aquellos cambios vinculados con los avances tecnológicos. Por esto mismo, los artistas comienzan a hacerse cargo de este nuevo soporte lo que significó la integración del video al campo de las artes visuales y el inicio de una nueva etapa para la historia del arte, ya que el videoarte se posiciona como el término de la obra de arte tradicional. También el video abrió nuevas posibilidades de experimentación a través de su formato inédito, por lo tanto, lo que más les interesó a los artistas (y la razón de por qué se hicieron del video) es la posibilidad de manipulación que ofrece el dispositivo fílmico y la oportunidad de generar una integración entre obra y espectador del mismo. También, en el posicionamiento del video como medio artístico, es significativo el espacio que éste genera para otras prácticas artísticas como la performance. Por esta misma razón, las prácticas corporales promovieron la utilización del video como un medio de registro, lo que derivó en el uso del video como soporte artístico. Así, el video se establece como una invitación a reflexionar acerca de los límites de arte y también como un espacio de cruce de disciplinas que da la posibilidad de la perdurabilidad.

Por su parte, la dictadura militar en Chile se estableció como un ente de modernización y como una disciplina reguladora de la población lo que implicó el sometimiento del cuerpo y del espacio público a los mecanismos moderadores. Esto concibió una preocupación por parte de los artistas por este cuerpo que estaba siendo maltratado y por el espacio ultrajado, lo que a su vez generó que buscaran un medio en dónde se pudiera dejar registro de lo que estaba aconteciendo en el país. Este medio era el video. A su vez, la modernización que empezó a generar la dictadura impulsó el surgimiento del video. No obstante, en Chile, el video no surgió en pos de la tecnología como sí ocurrió en el contexto internacional, sino con el objetivo de dejar una huella en la historia. En consecuencia, el video se instauró como un ente autónomo pese a las carencias.

El artista que sí utilizó las posibilidades tecnológicas que entrega el video fue Juan Downey, ya que encontró en el video la posibilidad de la manipulación tanto del tiempo como del espacio. A pesar de esto, hay que tener en cuenta que éste residía fuera del país lo que

implica afirmar que si bien Downey se establece como el pionero del videoarte en Chile, inevitablemente se aleja de la práctica común que se estableció en el país. Ahora bien, el video *In the begging* marca un hito para la historia del video en Chile estableciéndose como el primer videoarte. Luego el C.A.D.A se establece como una nueva propuesta estética que buscó reformular el campo artístico a través de intervenciones artísticas, realizadas en la ciudad la cual es vista como un gran cuadro, que fueron registradas en videos, los cuales el día de hoy se han transformado en un valioso testimonio de la época. Y la Escena de Avanzada se establece como una escena de ruptura que trabaja en el campo no-oficial del arte, efectuando una reformulación del lenguaje. Esta reformulación de los artistas de la escena se ve plasmada en la incursión que ellos hicieron en el video, utilizando tanto la tecnología como el registro.

Luego de la revisión de todos los tópicos que se han desarrollado a lo largo de este ensayo, se pueden establecer, según mi criterio, cuatro categorías de videoarte en Chile. La primera categoría es la de “video-registro” y consiste en el registro de performances e intervenciones artísticas. En estos videos no hay un trabajo técnico. Los videos que pertenecen a esta categoría son: *In the begging* de Juan Downey, *Para no morir de hambre en el arte*, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, *Inversión de Escena*, *Ay Sudamérica* del grupo C.A.D.A, *Altamirano/artista chileno* de Carlos Altamirano y *Adiós a Tarzán* de Enrique Lihn.

La segunda categoría es la de “video-realidad”. Esta categoría pertenece a aquellos videos que tienen una afinidad y cercanía con el documental, por lo mismo, son videos en donde hay un trabajo de edición significativo y una búsqueda del funcionamiento de la realidad. El artista que más incursionó en estos videos es Juan Downey con su serie *Trans-América*.

La tercera categoría es la de “video-ensayo”. Estos son videos que sostienen una tesis, la cual es sometida a un trabajo de reflexión a lo largo de su transcurso, y también son videos que en la mayoría de sus casos, presentan experimentaciones con el soporte fílmico. Los videos que pertenecen a esta categoría son: *The looking glass* de Juan Downey, *Historia de la física* de Eugenio Dittborn y *Hay de los vencidos* de Lotty Rosenfeld.

La cuarta y última categoría es la de “video-instalación” en donde se realiza una integración espacial del video con otros elementos de distintas procedencias. Los videos que pertenecen a esta categoría son: *Zona de dolor I y III* de Diamela Eltit, *Sala de espera* de Carlos

Leppe (este video también puede estar en la categoría de “video-registro”) y *Cruz del sur* de Gonzalo Mezza. Además de estas cuatro categorías existen videos que se escapan de una categorización como es el caso de *Satelitenis* de Juan Downey, Eugenio Dittborn y Carlos Flores.

El video abrió la posibilidad de dejar un registro *in situ* de lo que ocurrió en Chile, durante el transcurso de una época muy importante para el país, en cuanto a las artes y su relación con la política. De este modo, el video se establece como un devenir de la historia. Y finalmente, dentro de la revisión de la historia del video durante los años setenta y ochenta, es importante y necesario volver a destacar la última fase del video en Chile, en donde el video se abre a la crítica de arte y teoría, lo que implica hablar de un posicionamiento ya definitivo del dispositivo fílmico.

Bibliografía

Libros

- BENJAMIN, Walter. (s.f). Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Versión digital en Universidad Arcis.
- DOWNEY, Juan. (1998). With energy beyond these walls. IVAM. Valencia.
- ERRAZURIZ, Luis Hernán. (s.f). Dictadura militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultura.
- FOUCAULT, Michel. (Clase del 17 de Marzo de 1976). Defender la sociedad.
- FOUCAULT, Michel. (2005). Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión. Siglo Veintiuno Editores, Madrid.
- GALAZ, Gaspar, IVELIC Milán. (1988). Chile Arte actual. Editoriales Universitarias de Valparaíso, Santiago.
- GUASCH, Anna María. (2000). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Editorial Alianza. Madrid.
- LIÑERO, Germán. (2010). Historia del video en Chile. Ocho Libros Editores. Santiago.
- MARTIN, Sylvia. (2006). Video arte. Editorial Taschen. Köln.
- MOULIAN, Tomás. (1997). Chile actual: anatomía de un mito. Ediciones LOM. Santiago.
- OLHAGARAY, Néstor. (2002). Del video-arte al net-art. Ediciones LOM. Santiago.
- OYARZÚN, Pablo. (2000). Arte, visualidad e historia. Editorial La blanca montaña, Santiago.
- RICHARD, Nelly. (2005). Arte y política. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Santiago.
- RICHARD, Nelly. (2007). Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973. Editorial Metales Pesados.Santiago.
- RUHRBERG, SGCNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF. (2005). Arte del siglo XX, Volumen II. Editorial Taschen. Köln.

- THAYER, Willy. (2006). El fragmento repetido: escritos en estado de excepción. Editorial Metales Pesados.Santiago.
- VIDAL, Sebastián. (2012). En el principio. Arte, archivo, y tecnologías durante la dictadura en Chile, Editorial Metales Pesados, Santiago.

Pdf

- KATUNARIC, Cecilia. (s.f). CADA: Un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura.
- OLHAGARAY, Néstor. Breve reseña de la historia del videoarte en Chile.
- RICHARD, NELLY. Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video arte en Chile.
- Taller de videoarte para escuelas. Material de apoyo para docentes de Enseñanza Media. ¿Qué es el Videoarte?. Espacio fundación telefónica.

Catálogos

- Quinto y Sexto catálogos de los festivales franco-chilenos de video arte (CEDOC).
- DOWNEY, Juan. Catálogo Video Trans Américas. Edición Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Material audiovisual

- Arte y política (CEDOC).
- Demoliendo el muro: Chile, el arte y sus artistas (CEDOC).

Entrevistas

- NARANJO-BRICEÑO. Entrevista a Juan Downey.
- PÉREZ, Angélica. (1998). Entrevista a Carlos Altamirano. Voces sin muros. En torno al video.
- RICHARD-MUÑOZ. Entrevista a Eugenio Dittborn.

Videos Archivo Histórico 70-80 CEDOC:

- DOWNEY. (1976). Juan, In the Beginning.
- DOWNEY, Juan. (1978). The abandoned shabono.
- DOWNEY, Juan. (1979). The laughing alligator.
- DOWNEY, Juan. (1982). The looking glass.
- C.A.D.A. (1979). Para no morir de hambre en el arte.
- ROSENFELD, Lotty. (1979). Una milla de cruces sobre el pavimento.
- C.A.D.A. (1979). Inversión de escena.
- C.A.D.A. (1981). ¡Ay Sudamérica!.
- C.A.D.A. (1983). “No+”.
- DITTBORN, DOWNEY, FLORES. (1982). Satelitenis.
- DITTBORN, Eugenio. (1982). Historia de la física.

- ALTAMIRANO, Carlos. (1982). Altamirano/artista chileno.
- ROSENFELD, Lotty. (1985). ¡Ay de los vencidos!
- ELTIT, Diamela. (1982). Zonas de dolor I y III.
- LEPPE, Carlos. (1980). Sala de espera.
- MEZZA, Gonzalo. (1980). Cruz del sur.
- LIHN, Enrique. (1984). Adiós a Tarzán.