

Vídeo en Latinoamérica: entretejiendo memorias

Este intento de reunir en un mismo libro las diferentes situaciones del vídeo en los países de América Latina es una respuesta contundente al desconocimiento inexcusable y al olvido sistemático. En las múltiples crónicas del vídeo que se han escrito tanto en Europa como en EEUU durante las últimas décadas del siglo XX, la representación latinoamericana no existía más allá de los comentarios aislados sobre obras puntuales de Juan Downey, Jaime Davidovich o Marta Minujín. El vídeo occidental se cocinaba en los países del primer mundo y, aunque en algunas ocasiones se podía condimentar con una pizca de *exotismo* latinoamericano, la tónica general fue siempre la de la omisión mediática.

La contrapartida no es generar una crónica particular que excluya a los excluidores, sino ofrecer una panorámica exhaustiva de lo que fue y lo que es el vídeo en Latinoamérica. Así pues, este compendio selectivo de vídeo realizado *sólo por latinoamericanos* no trata tanto de segregación (somos diferentes), como de reivindicación: **siempre hemos estado aquí**.

Vídeo en Latinoamérica y Vídeo latinoamericano

“Ciertamente, Latinoamérica no es un territorio homogéneo”. Así iniciaba Rodrigo Alonso en Helsinki su conferencia sobre el videoarte en Latinoamérica, para más adelante concluir que “si hay algo que une a la América Latina es la constancia de sus obstáculos y dificultades”¹. Me gustaría matizar esta declaración añadiendo que la coincidencia se afianza en la asombrosa fertilidad de su creación videográfica,... a pesar de la escasez de presupuesto y del difícil acceso a la tecnología. Tomémoslo como punto de partida.

En el vasto territorio de Latinoamérica, algunas historias del vídeo se inician entre los 60 y los 70, a la vez que en EEUU y Europa, como sucede en Argentina, Brasil, México, Chile, Colombia o Perú, mientras que en otros países, como Costa Rica, Bolivia, República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela, Paraguay o Uruguay, los

¹ . “Zona de turbulencia. Videoarte de Latinoamérica”, conferencia de Rodrigo Alonso en Turbulence Zone. Ateneum Sali, Helsinki, 2002.

primeros vídeos no empiezan a despuntar hasta entrados los 80, y en algunos incluso se retrasa hasta los 90, como es el caso de Cuba o Ecuador.

En este libro, las distintas fases y estadios del vídeo en cada país de América Latina quedan reflejadas en los textos de unos especialistas que analizan sus complejas y dilatadas crónicas de más de 40 años, o que simplemente relatan los primeros pasos de un medio audiovisual “recientemente descubierto” para el arte. Por lo tanto, sus trayectorias y fases de maduración no son las mismas, como tampoco sus intereses y temáticas más recurrentes.

Jorge Villacorta y José-Carlos Mariátegui aseguran que es posible reconocer dos momentos en la historia del arte electrónico de Latinoamérica: “En el primero, acontecido en la década de 1980 -aunque podría ser a fines de los años '70-, aparecen artistas aislados o núcleos reducidos de artistas que experimentan con los medios electrónicos disponibles (a menudo, imitando lo ya hecho en Europa o Estados Unidos). El segundo, aproximadamente a partir de 1990, viene con la aparición de nuevos artistas inmersos en la creación electrónica, cuya voluntad es integrarse culturalmente a un clima visual de época, sin fronteras nacionales”². A grandes rasgos, se pueden determinar con claridad estos períodos e hitos significativos en su historia, pero resulta demasiado arriesgado aventurar supuestas tendencias representativas de cada país, ya que la videoperformance y la videoinstalación, la experimentación formal con el lenguaje audiovisual, la (otra) experimentación comunicacional y el activismo contrainformativo y político se han dado, con mayor o menor intensidad, en todos los países latinoamericanos.

Cualquiera de los dos extremos, el de la localidad y el de la globalidad, es igualmente inestable -y a corto plazo erróneo- porque en este contexto se dan una serie de condicionantes que invalidan las afirmaciones taxativas.

Si bien la historia particular de cada país -generalmente convulsa en un territorio plagado de crisis económicas, herencias coloniales, dictaduras y revoluciones-, ha decantado tanto la videocreación como el documental latinoamericano hacia temáticas políticas y sociales proporcionándole un sello característico, también es cierto que los creadores se han dedicado a abordar en cada país los aspectos más cotidianos y coyunturales de su peculiar entorno, evidenciando un desarrollo sociocultural y político muy diverso.

² . José Carlos Mariátegui y Jorge Villacorta en el texto comisarial de *Videografías Invisibles. Una selección de videoarte latinoamericano 2000-2005*. Museo Patio Herreriano, Alta Tecnología Andina, Valladolid, 2005. <http://www.videografiasinvisibles.org/>

Por otra parte, debemos reconocer que actualmente estamos sumidos en la complejidad de una cultura donde los sistemas de comunicación juegan un papel decisivo de acceso y difusión, permitiendo la asimilación de múltiples modelos y la contaminación -vímica desde la llegada de Internet- de ideas, estilos e intereses. Todo ello conforma una cultura *glocal*, donde localidad y globalidad borran sus límites, se funden y complementan. Como asegura el teórico de los media Derrick de Kerckhove, "Las comunidades humanas viviendo a velocidades diferentes, con niveles muy distintos de pericia social, están siendo lanzadas unas sobre otras sin previo aviso o mediación alguna. No hay protocolos que nos preparen para estas desordenadas confrontaciones, ningún entrenamiento sobre comportamiento social o colectivo. A medida que aumenta nuestra conciencia global, más conscientes y celosos nos volvemos respecto a nuestras identidades locales y de ahí la paradoja de la aldea global. Lo hiperlocal se hace complemento necesario de lo hiperglobal".³ Así pues, aunque se comparte una lengua, y digamos que un talante de base, buscar *la unidad en lo latinoamericano* puede ser tan forzado como pretender *el tipismo de lo autóctono*. El vídeo ya no es más en "blanco y negro", sino en "color glocal".

Estas razones condicionan que el principal interés de esta publicación sea la de compactar especificidades, es decir, reunir en un solo bloque las diferentes historias del vídeo de cada país latinoamericano. Como Sarah Minter escribe más adelante en una bella metáfora que alude a la creación y al paciente y laborioso trabajo, se trata de "**entretrejer nuestras memorias**" para elaborar el tejido histórico del vídeo en Latinoamérica.

Encuentros y nexos de unión

Existen algunos factores clave que han propiciado el azar y la necesidad de que nos encontremos entre estas líneas unas cuantas personas interesadas en el vídeo. Uno de ellos es el CICV Pierre Schaeffer de Hérimoncourt (Francia), un lugar -mejor dicho, una experiencia- que compartimos varios de los que aquí escribimos. El evento *Interferences - Festival Internacional d'Arts Multimedia Urbains*, organizado en Belfort (Francia) en el año 2000, reunió a numerosos artistas y críticos de toda Latinoamérica

³ . Derrick de Kerckhove, "La aldea global en la era neonacionalista" en *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*. Gedisa, Barcelona, 1999. (1ª ed. *The Skin of Culture*. Somerville House Books Limited, Toronto, 1995).

especializados en vídeo y nuevas tecnologías que allí se conocieron y que a partir de entonces comenzaron a generar sus propios proyectos. Mi vinculación personal al centro data de 1993 -cuando realicé mi primera residencia para escribir una tesis doctoral sobre vídeo- manteniendo desde entonces una entrañable y productiva relación hasta su triste eliminación en julio de 2004. Y aunque no participé en el evento latinoamericano del 2000, no deja de ser una estupenda coincidencia el reencuentro en este libro, también de vídeo. Sin lugar a dudas, esta es una más entre las felices *consecuencias* propiciadas por su visionario impulsor, Pierre Bongiovanni, cuyo principal objetivo -*su obra*- siempre ha sido poner juntas a las personas para que estas generen sus propias afinidades y desarrollen sus proyectos. Indudablemente, ha tenido éxito.

Otro nexo de unión es la red de Centros Culturales de España, cuya labor de difusión del arte y las nuevas tecnologías ha tenido mucho que ver con el impulso del vídeo en Latinoamérica,... como ahora lo tiene que ver con esta edición. Sin su inestimable apoyo estas páginas no hubiesen sido posibles.

Por último, quisiera remarcar que una de las cualidades de este libro es que más de la mitad de los autores no sólo son testigos de excepción de la historia del vídeo en sus respectivos países, sino que con sus obras videográficas, curatorías y escritos han formado parte de ella. Estamos pues, ante una versión de primerísima mano; vivida, no leída; tremendamente subjetiva,... y por lo tanto más valiosa.

Aprovecho entonces para expresar mi agradecimiento a quienes con su memoria, investigación, lucidez y cariño han hecho posible esta publicación: queridos Rodrigo Alonso (Argentina), Graciela Taquini (Argentina), Cecilia Bayá Bolti (Bolivia), Arlindo Machado (Brasil), Lucas Bambozzi (Brasil), Ernesto Calvo (Centroamérica), Néstor Olhagaray (Chile), Marialina García Ramos (Cuba) Meykén Barreto (Cuba), María Belén Moncayo (Ecuador), Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet (diáspora norteamericana), Sarah Minter (México), Fernando Llanos (México), Fernando Moure (Paraguay), José-Carlos Mariátegui (Perú), Enrique Aguerre (Uruguay) y Benjamín Villares (Venezuela). Muchas gracias compañeros. Estamos en el camino.

Laura Baigorri Ballarín

Abril de 2008