

Colombia videoartística. Apuntes básicos sobre algunos aspectos problemáticos del videoarte en Colombia.

Gilles Charalambos

Videario: Así como se dio a nivel internacional, en Colombia los aportes del videoarte se reflejaron en su constante redefinición conceptual y experimentación formal, dando lugar a una refrescante capacidad para transgredir estereotipos y clasificaciones restrictivas del arte establecido. La versatilidad y complejidad de su práctica le permitió renovarse continuamente, aunque para algunos esto fuese apenas un signo de inmadurez permanente.

Videología colombiana: Enclavado y atravesando por una inextricablemente difícil situación social, entre violencia, narcotráfico y “mamada de gallo”¹, el videoarte se presentaba como un arte de “neovanguardia” deambulando por los márgenes de las artes tradicionalistas y conformistas reinantes en Colombia. Históricamente, el escenario sigue siendo el mismo pero los papeles cambian: hoy el videoarte juega un rol importante adherido al arte dominante colombiano.

Señales de vídeo: En Colombia, después de su retardado arranque hacia finales de la década del setenta, su delicada supervivencia en los años ochenta y de sus paulatinos progresos durante los noventa, el videoarte en la actualidad parece conocer una cierta prosperidad. La proliferación de trabajos, en todas las tendencias y calidades, dio lugar a un raudal de acontecimientos que hicieron acrecentar un estado de cosas, en donde el vídeo emerge casi como una moda, muchas veces apropiado por simple oportunismo o truísmo.

Saltos de imagen: Hasta hace apenas poco más de un decenio, el videoarte seguía siendo un fenómeno vulgarmente desconocido o soberanamente ignorado en Colombia; raras manifestaciones señalaban su presencia y las limitaciones culturales simplemente lo omitían, aun ante las prestigiosas evidencias que lo consagraban a nivel internacional. La producción nacional también se veía afectada por dificultades en la consecución de equipos técnicos, todavía muy escasos en el país. El acceso a materiales profesionales rara vez se posibilitaba; la utilización de dispositivos de baja calidad, la mayoría en formato casero, con limitadas capacidades de edición y sin

¹. “Mamada de gallo”, como colombianismo, significa algo parecido a una agudísima “tomadura de pelo” (a veces con doble y hasta triple sentido incluido).

mezclas ni efectos de posproducción, era un régimen indefectible en la realización de la mayoría de los vídeos independientes. Pero, aceleradamente, el fenómeno del videoarte empezó a tomar cierta importancia a nivel nacional, por el aumento en la producción y el reconocimiento público, a través de festivales y premios que lo llevaron, hacia comienzo del siglo XXI, a figurar como la "nueva" forma artística más recurrente en el panorama de las artes colombianas.

Pista de vídeo: Los comunes desconciertos, ante los grises resultados logrados, son inherentes a esta inédita coyuntura. Sin embargo, también es indudable que, en medio de la normal mayoría de insipiencias, se puede ya contar con un corpus suficiente de obras de calidad comprobable por parte de artistas que acumulan una cierta experiencia forjada a punta de ardua tenacidad. Y, si el videoarte colombiano todavía no encuentra un proporcionado eco comunicativo en el país así como en el exterior, los trabajos de muchos nuevos artistas se orientan, indefectiblemente, hacia la utilización de nuevas tecnologías donde el vídeo prevalece; una situación que, en todo caso, promete perspectivas más amplias.

Vídeo/arte: Históricamente, la experiencia y desenvolvimiento del videoarte en Colombia estuvieron invariablemente caracterizados por su dificultad estructural para insertarse en un sistema estable de producción y distribución. En demasiadas ocasiones limitado por el oneroso e inalcanzable acceso al soporte tecnológico, así como forzosamente incómodo en espacios y ámbitos expositivos que no le parecían convenir. Esta condición le permitió una marginalización positiva; alejado de los mercados y de las demandas del establecimiento artístico, así como de las fórmulas del oficio de realización habitual o del estancamiento estilístico comprometido por el reconocimiento social. En estas circunstancias paradójicas, se acercó a posiciones realmente independientes y, así, propició prácticas experimentales quizás más libres.

Videoarte instalado: El videoarte nacional sufrió de una generalizada falta de aceptación y reconocimiento, los cuales conllevaron a una segregación de su exposición hacia espacios exclusivos o reclusivos: festivales y muestras, dedicados únicamente al videoarte. Resistencia que perduró hasta bien entrados los años noventa y empezó a cambiar con la admisión de las videoinstalaciones en la institucionalidad museográfica, principalmente por el carácter material, con mayores referencias en la plástica, así como por su valor objetual de presencia estetizante.

Adaptadores de vídeo: La videoinstalación se ha constituido en una de las formas preponderantes en el panorama de las exposiciones de arte joven colombiano; los artistas con trayectoria, quienes provienen de otras prácticas con distintos soportes, la adoptaron desde la segunda mitad de los años noventa como un recurso más para la elaboración de sus obras. La videoinstalación, más que género videoartístico, es sobreentendida como modalidad de las artes plásticas; así pudo establecerse en ciertas esferas de las artes oficiales colombianas, ya que tiene adquirido un estatus material-objetual tácitamente "artístico", próximo a lo escultórico, el cual más fácilmente parece convenir a las intencionalidades tanto institucionales y museográficas, como a las de los artistas plásticos, irresolutamente volcados hacia las "nuevas tecnologías".

Vídeo mitológico: Las transformaciones estéticas en el vídeo están irrevocablemente ligadas a las innovaciones tecnológicas. Apoyado en una mitificación tecnocrática y en la nueva legitimación de los medios electrónicos (obviamente impulsados por la presencia ineludible de los computadores y aparatos digitales), el vídeo goza actualmente de un interés particular, tanto por parte de las instituciones que quieren demostrar su "modernidad - siglo XXI" y su supuesto afán renovador, como por parte de los artistas jóvenes (todavía no inscritos en las "profesionalizaciones" artísticas), quienes también encuentran en el vídeo un modo de aproximarse a contextos más abiertos, aprovechando así su "actualidad".

Videismo: Integrado en esta situación condicionada, el videoarte aparece así como un nuevo "ismo" de las artes plásticas nacionales; boga o novedad, una balsa a la deriva compartida alegremente por trabajos que sólo tienen en común la utilización de una misma técnica o dispositivos y la circulación por unos mismos canales, aparentemente artísticos. Desde esta perspectiva, el videoarte se manifiesta a manera de tendencia en indistintas e inconexas formas de realización; de igual modo, como producto de consumo elitista y, paradójicamente, de común acceso concedido a cualquiera, aun sin tener idea de sus posibilidades creativas.

Más vídeo: También en Colombia se puede observar una sobreproducción de vídeo: doméstico, turístico, televisivo, de vigilancia... una "videoesfera" globalizada, con eminentes consecuencias de desvalorización y confusión en la apreciación de sus distintas expresiones artísticas. Contradictoriamente, el acceso excesivo por medios televisivos a imágenes de compleja y avanzada elaboración videográfica, ha causado una sorprendente educación informal en la comprensión del audiovisual y de sus

capacidades perceptivas; fenómeno nunca antes visto, que forma parte primordial en la formación cultural de las nuevas generaciones.

Vídeo corriente: Lo que eran, en los años sesenta y setenta, formas experimentales y patrimonio de la cinematografía artística (casi inexistente en el cine colombiano), fueron, desde la década del ochenta, apenas unas de las maneras comunes de tratar y presentar la información audiovisual convencional. Impulsada por las transferencias tecnológicas digitales que llegaron al país, la innovación en la forma videográfica ha sido vertiginosa, en cuanto a la transformación permanente de sus capacidades de tratamiento de la imagen y sonido. La cosmetología decorativa electrónica habitual en los genéricos de programas comerciales o las publicidades, con su juvenil y atractiva apariencia videogénica, por supuesto (y presupuesto económico) supera formalmente al videoarte.

Tecnovideo: Al promediar los años noventa, la popularización de los medios digitales, computadores personales y nuevos programas para la edición no lineal de vídeo, por fin permitieron un relativo acceso a avanzadas potencialidades técnicas de realización, sin recurrir a costosos equipos profesionales. Una profusión en la producción de vídeos en el país también parecía implicar al videoarte y éste prometía reflexiones sobre el medio digital, que se expandirían hacia campos expresivos renovadamente utópicos. Estos avances técnicos, facilitados por la automatización y pre-programación, han permitido la elaboración de complejas creaciones visuales; de igual manera, principiaron a desarrollarse como formas interactivas en la hipermedia y la multimedia digital. Sin embargo, la falta de inventiva y lo gratuito o facilista de ciertas prácticas formalistas también comenzaron a ser más evidentes.

Audiovideo: Como ejemplo de ciertas inconsistencias creativas, todavía persiste una elemental debilidad en la creación y realización de estas obras audiovisuales: la carencia de composición sonora y musical; la mayoría de los videoartistas colombianos no trabaja suficientemente el audio. Éste, en la generalidad de los casos, no es sino un simple acompañamiento para las imágenes logrado a través de adaptaciones de músicas incidentales ajenas; músicas "pirateadas", reeditadas y no compuestas específicamente para la obra. De igual modo, el contenido sonoro de los registros de ambientes o de parlamentos rara vez ofrece el tratamiento que se observa dedicado a la forma visual.

Cinevideografía: Apenas comienzan a reconocerse las potencialidades del vídeo para la producción cinematográfica en Colombia. Se promueve al "hermano menor" electrónico, en términos generales, como una alternativa económica en los primeros pasos para llegar a trabajos convencionales, principalmente narrativos o documentales. Actualmente, las convocatorias de vídeo interesan a jóvenes realizadores cuya formación también viene conducida de la mano del cine, pero quienes ya no esgrimen simplonas coyunturas económicas como razones fundamentales para la utilización del vídeo.

T.Vídeo: Una cierta prehistoria del videoarte, como arte electrónico y a la vez comunicativo, se había dado preliminarmente en la televisión de distintos países desde la década de los años cincuenta; conexo a ella se puede hallar el origen formal del vídeo, así como también su primera cuna de producción artística. Sin embargo, en Colombia, la televisión no ha tenido incidencia en el quehacer del arte como creación específica para este medio. La mediocridad creativa que no admite la experimentación, la desidia cultural sin visión progresista en los medios masivos y la ausencia de intencionalidades artísticas, tanto de las instituciones como de los artistas para con este medio, hicieron que la televisión se estancara artísticamente y fuera, indolentemente, segregada por el medio del arte nacional.

Televideoarte: Son rarísimos los casos de utilización específica de la televisión como forma artística en el país; los artistas colombianos parecen desconocer un fenómeno evidentemente omnipresente, como es la televisión, y no se ocupan de ella creativamente. Indudablemente, el desarrollo de tecnologías de transmisión de vídeo, como las que ofrece la Internet, posibilitan infinidad de canales televisivos personalizados y que permiten considerables potenciales interactivos. Sin embargo, apenas comienzan a vislumbrarse congruentes proyectos artísticos colombianos que posibiliten, con calidades avanzadas, prácticas expresivas así como comunicativas más experimentales para con el vídeo en la red.

En formación: Desde mediados de los años ochenta, el videoarte entraba esporádicamente a ser considerado en diferentes programas universitarios; actualmente, distintos niveles de formación en videoarte se presentan en las principales facultades de arte². Referencialidad teórica, revisión de obras y prácticas

². Principalmente en las universidades Nacional, de los Andes y Javeriana en Bogotá, así como en las universidades de Antioquia y Nacional en Medellín; aunque, prácticamente, en

en ejercicios guiados, están a cargo de los propios y escasos videoartistas convertidos en educadores, quienes pueden compartir su experiencia y, a la vez, obtener alguna base para su sostenimiento económico.

Arte urbano: Se puede observar una centralización del fenómeno videoartístico en Colombia; las ciudades de Bogotá y Medellín han acaparado casi todas sus manifestaciones. Ni las instituciones nacionales ni los distintos centros regionales fueron capaces de gestionar políticas y proyectos suficientes para el impulso de esta forma de arte en distintas provincias. Sin embargo, se notan condiciones similares para buena parte de otras actividades artísticas, provocadas, básicamente, por políticas y desarrollos culturales patentemente extraviados en la muy problemática realidad nacional. Aparte de este centralismo, que embarga una presencia nacional en otros centros urbanos, la poca información y divulgación sobre las escasas exposiciones que allí se llegaron a presentar hicieron que el público asistente tuviese bajos niveles de apreciación, principalmente por la falta de complementos contextuales, explicativos y críticos.

Vídeo expuesto: Fallando en la comunicación y acercamiento hacia un más amplio público, el videoarte sigue manifestándose en un circuito restringido y, hasta cierto punto, elitista; confinado y anquilosado en lo museográfico. Las exhibiciones de videoarte en Colombia han tenido como principales debilidades, entre otros aspectos: una limitada asistencia de público, deficiencias y faltas de rigor en los criterios de selección, escasa información técnica y conceptual acerca de las obras, así como el silencio de la crítica. Pero, como compensación, la continua presencia de obras realizadas con vídeo ha provocado un indudable interés en nuevas generaciones de artistas, señalando una reanimada etapa de atención hacia el videoarte colombiano.

Vídeo festivo: Imposibilitado para ser expuesto en las galerías de arte, debido a su inmaterialidad inherente, y condicionado ideológicamente para acceder a las instituciones oficiales o a los museos; el videoarte tuvo que organizarse independientemente para crear sus propios circuitos de difusión. Paralelamente, se organizaron manifestaciones a través de colaboraciones internacionales, dando lugar a grandes eventos como la *Bienal internacional de videoarte* del Museo de arte Moderno de Medellín durante la década del ochenta, así como en Bogotá el *Festival*

casi todos los programas universitarios de Artes en Colombia se ofrecen actualmente diferentes contenidos alrededor del videoarte.

Franco Latinoamericano de Videoarte a lo largo de los noventa y *Artrónica* en los primeros años de la década actual.

Pantallas: Estas copiosas muestras propiciaron los intercambios que tanto requería el videoarte colombiano. Para el público y los artistas, la persistencia de estos festivales demostraba la existencia de obras latinoamericanas, ya reconocibles y apreciables en ámbitos compartidos, así como confirmaba las pruebas de vitalidad del videoarte colombiano. La cantidad y calidad de las obras, provenientes de realidades continentales comparables; el interés e incentivo, en cuanto los eventos gozaban de amplia difusión, para estimular la creación nacional; las selecciones que se realizaban a través de convocatoria nacional, con buena divulgación y concurrencia, permitiendo incentivar una creciente producción; la oportunidad privilegiada, como punto de encuentro y confrontación de ideas alrededor de sus distintas experiencias; así como la curiosidad y el entusiasmo que despertaba en nuevas generaciones, hacían imprescindibles estos eventos para inquirir sobre potencialidades y necesidades del vídeo, en un medio artístico local que, sólo recientemente, empezaba a llenar vacíos dentro de la actualización y conciencia de sus progresos.

Super expo: A nivel de difusión, un acontecimiento especialmente destacable durante el año 1995, y por primera vez, fue la transmisión vía satélite de una selección colombiana por el canal de televisión francófona internacional *TV5*. Esta apertura hacia el medio masivo y su emisión global, quizás ha sido la exhibición más grande que ha tenido el videoarte colombiano; sin embargo, esta modalidad de exposición no ha sido atendida adecuadamente por parte de los realizadores, y oportunidades como esta tampoco se han vuelto a dar.

Vídeo público: En cuanto a la asistencia a las exposiciones de videoarte, se constata una afluencia relativa y no precisamente asidua de entendidos sobre la materia. El público más interesado está conformado por estudiantes (casi siempre, de Artes); en general, artistas de otros medios y cinéfilos son los notables ausentes en estas manifestaciones, a pesar de que la mayoría de éstas ha contado con una amplia divulgación en periódicos y otros medios de comunicación masiva. Sin embargo, bajo claridades evaluadoras frescamente adquiridas, para muchos asistentes de este público en formación ya se perfilan recurrencias y estilos propios en las creaciones videoartísticas colombianas.

Apreciaciones: Es necesario aludir a algunas evidencias que todavía se presentan como problemáticas de presentación de las obras en vídeo. Especialmente, las videoinstalaciones se enfrentan a limitaciones para el reconocimiento de sus reales calidades artísticas: el hecho de que son expuestos muy pocos trabajos internacionales en el país y se desconozcan sus realidades históricas universales, compromete un desarrollo comparativo en su apreciación. Todas las partes interesadas e involucradas -desde los propios artistas-, con propuestas que en demasiadas ocasiones apenas ensayan inconsistentemente con el medio, pasando por la falta de idoneidad o criterios competentes en los jurados y curadores, o la estrechez conceptual de los raros críticos y hasta la desorientación del público, parcamente alcanzan a proporcionar alguna confianza sobre el valor real de estas obras.

Videotez montada: Por desconocimiento del complejo medio y sus dispositivos técnicos, los montajes museográficos tradicionales muchas veces también entorpecen y desvirtúan las obras expuestas. Por ejemplo, en relación con las videoinstalaciones, éstas necesitan de condiciones acústicas y espaciales que acondicionen los elementos tanto sonoros como materiales, para que no sean interferidos. En cuanto a lo que a las obras de videoarte de presentación en reproducciones monocanal se refiere, aún no se distinguen satisfactoriamente las condiciones de copiado ni formatos, de las cuales dependen las reproducciones para su calidad; ni tampoco se resuelven, claramente, si deben ser proyectadas en sala como "películas" y en serie, o si requieren ser presentadas como objetos sobre pedestal con monitores individuales y reproducciones en bucle.

Revídeo: En contextos más amplios de apreciación, se presentan dificultades de acceso continuo debido a la ausencia de videotecas o centros de documentación, con servicios de consulta, acopio, adquisición y conservación, los cuales permitan una difusión, abierta y a nivel personal, de las obras internacionales y colombianas. Tampoco existen suficientes colecciones privadas, que consientan a una distribución alternativa de estas obras. Como en todas partes, en la actualidad la mayoría de las referencias se obtiene desordenadamente a través de la Internet.

Vídeo inmemoriado: Los problemas de conservación son graves en las obras que no fueron copiadas ni catalogadas concienzudamente; por ejemplo, las condiciones técnicas del vídeo analógico, con sus degeneraciones por copias o fragilidad de soporte en cinta, han ocasionado el que numerosas obras colombianas se hayan,

definitivamente, deterioradas o perdidas. El caso de las videoinstalaciones y las videoperformances es quizá más complicado, ya que muchos de estos trabajos de carácter efímero no contaron con registros documentales ni material para su conservación descriptiva.

Videoarte ad honorem: Con diferentes distinciones y premios nacionales otorgados a obras videoartísticas a partir de finales de la década de los noventa, este arte adquirió notoriedad oficial e influencia respetable dentro del arte contemporáneo nacional. Pero, a la vez, el videoarte ha sido no solamente aceptado y autorizado, sino asimilado, absorbido y hasta obnubilado por el ámbito artístico en Colombia.

¿Videoarte?: El videoarte todavía padece de tal incompreensión y confusión que se impide su real reconocimiento en los ambientes artísticos nacionales: son evidentes las imprecisiones sobre sus posibilidades y especificidades estéticas, las áridas polémicas sobre la diferencia y calidad de los soportes con respecto a lo cinematográfico, así como la inmarcesible necesidad de definición básica en respuesta a la pregunta "¿qué es videoarte?"; junto a los confundidos e incompetentes "periodistas culturales" de los medios masivos, se suma la ausencia de reflexión de los críticos de arte y de cine alrededor de sus realidades o problemáticas. Paradójicamente, y de manera completamente distinta, la etiqueta de "Videoarte" es reapropiada como *goodwill snobista* para la denominación de cualquier vídeo más o menos creativo y de buena manera diseñado.

Vídeo crítica: Al margen de la ausencia de reflexiones teóricas sobre videoarte, que hacían dudar de la capacidad intelectual de los críticos y curadores en Colombia, algunos aportes conceptuales fueron propuestos por los mismos videoartistas³. Textos analíticos y diferentes comentarios en forma de artículos se publicaron en catálogos, distintos periódicos nacionales e incluso pudieron editarse en libros recopilatorios en el extranjero. Pero persiste el vacío y la omisión que la mediocre crítica de arte colombiana ha provocado⁴.

Otros oficios: A pesar de la cantidad de acontecimientos alrededor del videoarte, así como de la creciente presencia e interés que ha despertado en el medio artístico

³ También puede revisarse en mi *Aproximación a una historia del videoarte en Colombia*: www.bitio.net/vac

⁴ Quizás el único videoartista colombiano que ha gozado, apenas recientemente, de un acercamiento teórico suficiente ha sido José Alejandro Restrepo.

nacional, sigue siendo patente el hecho de que el principal esfuerzo reflexivo para la presentación explicativa o introductoria de las obras todavía sea una tarea asumida por los mismos artistas, en ausencia del aporte de teóricos especializados. Habría que reconocer que los artistas también han sido, muchas veces por contactos internacionales directos entre videoartistas, quienes allanan y organizan las apariciones colectivas más importantes del videoarte colombiano en el extranjero. Las reductoras curadurías incompetentes por parte de personas oportunistas siempre han provocado mayores confusiones hacia el videoarte colombiano, sobre todo en el exterior.

Videoartistas eventuales: Aparentemente, una continua renovación en las nuevas generaciones de realizadores resulta en la ilusoria impresión de un desarrollo e incremento de videoartistas. La mayoría prueba en una única oportunidad sus capacidades; otros tienen al vídeo como alternativa técnica para su obra, pero es muy notorio el que se extingan prematuramente muchas vocaciones. Principalmente, las dificultades económicas no permiten sostener un interés constante hacia la realización de videoartes; los potenciales autores se ven obligados a consagrarse en actividades más rentables. Sólo unos cuantos de ellos, con algo de experiencia, pueden llevar a cabo trabajos paralelos como los de la docencia que, de alguna manera, se vinculan con el videoarte. Realmente, continúan a ser muy raros en Colombia los artistas dedicados a la realización de vídeos; el concepto de "profesionalidad" difícilmente cabe ahí.

Videoarte a la venta: En lo comercial, para un sostenimiento económico basado en la producción de videoartes, se advierte la no existencia de colecciones privadas con obras videoartísticas colombianas, así como muy pocos trabajos son comprados o encargados por instituciones, museos o galerías. Los premios, que otorgan ciertas cantidades de dinero, realmente no han sido obtenidos sino por muy contados videoartistas y, casi siempre, en la modalidad de videoinstalación en exposiciones de arte oficial.

Vídeo\$: Por fin, hacia la mitad de los años noventa, también la institución estatal tuvo que comenzar a admitir al vídeo como categoría artística; así, unas cuantas becas de creación videoartística fueron financiadas por el Estado. Pero seguían siendo escasas, así como otras formas de subsidios y apoyos a la producción; la TV no fomentaba ni respaldaba a las realizaciones de videoarte, y sólo algunas universidades, conscientemente, prestaban en algunas ocasiones equipos o estudios. En todas las

etapas de su proceso, tanto para grabaciones y ediciones así como instalaciones, la producción corría por cuenta de los mismos artistas, quienes, con aprietos, invertían su dinero en la materialización de estas obras.

Intervideonalización: Por otro lado, a partir de aquellos años, la distribución del videoarte colombiano adquiere un dinamismo inusitado, impulsada por una desmedida cantidad de exposiciones internacionales en las cuales la novedad de las artes electrónicas impera. Aparte de las propiedades técnicas de su soporte, idóneas para la transmisión televisiva y, principalmente, por sus características de copiado y transporte, el vídeo goza de numerosas facilidades para su distribución; estas ventajas materiales han hecho posible que muestras de videoarte colombiano hayan sido exhibidas en gran cantidad de países. Incluso muchos realizadores nacionales, quienes jamás habían expuesto en contexto artístico, precipitadamente tuvieron acceso a "vitrinas" internacionales.

Vídeo de calidad: Sin embargo, aún con insuficiencias tanto tecnológicas como formales, algunas obras de vídeo desplegaban calidades y conceptualidades avanzadas, ya que eran creadas por artistas con bagaje en las artes plásticas y cierta madurez artística; caso no siempre presente en los trabajos de la mayoría de los novatos autores de videoarte en Colombia, de los cuales embrionarios ejercicios pretenden, ingenuamente, erigirse como arte.

Vídeo nacionalización: Aun así, en Colombia no existen ni se activan todavía circuitos especializados de difusión; tampoco se han creado, consistentemente, asociaciones de artistas o entidades afines para la producción, realización y circulación, a nivel independiente, de las obras videoartísticas nacionales.

Vídeo estilizado: En medio de normales temáticas muy variadas, resulta demasiado frecuente encontrar trabajos que oscilan entre expresiones personales enmarcadas por acentos y paisajes nacionales (en el peor de los casos de autocomplaciente exotismo y "pornomiseria") y, diferentemente, por neutrales y poco originales versiones trilladas del arte internacional. Desde otras variaciones, todavía se encuentran obras autoreferenciales que se asombran por elementales especificidades del vídeo como medio. En general, también abundan las impresiones sociologizantes sobre la realidad colombiana: ciudad y cultura popular, guerrilla y desplazados, narcopolítica y violencia... discursos tópicos e ideológicamente convenidos, los cuales no ofrecen mayor aporte conceptual y cuya estetización resulta superflua. Por otro

lado, no son comunes las obras donde la exploración del medio encamine alguna experimentación formal; en general, el desconocimiento de la compleja técnica del vídeo, así como una ignorancia de la cinematografía inherente al vídeo, conllevan una deficiente realización. Ante las múltiples dificultades para los videocreadores (estudiantes de Artes, en su mayoría) para adelantar alguna continuidad en su obra, se deduce una escasez de autores con un desarrollo estilístico suficiente.

Videoartistas colombianos y excolombianos: Podríamos nombrar algunos artistas colombianos cuyas obras en vídeo pueden ser destacables. Los pioneros perdidos de la década del setenta: Raúl Marroquín (emigrado), Michel Cardena (emigrado), Sandra Isabel Llano (emigrada) y Rodrigo Castaño (emigrado). Los que empezaron hacia mitad de los ochenta y perduran hasta hoy: Ana Claudia Múnera y José Alejandro Restrepo. La generación intermedia de los noventa: María Fernanda Cardoso (emigrada), Santiago Echeverri (emigrado), Andrés Burbano (emigrado), Clemencia Echeverri y Rolf Abderhalden. Los que se consolidaron a partir del 2000: Tania Ruiz (emigrada), Jesús Alberto Lezaca de Paz, Francois Boucher (emigrado), Andrés García y David Peña⁵. Muchos son videoartistas activos en el extranjero; con lo cual también cabría preguntarse por un videoarte - en Colombia y otro - videoarte colombiano.

¡Adelante, videoarte colombiano!: Desde un punto de vista prospectivo, la situación privilegiada e integradora del vídeo dentro del dominio innegable de las tecnologías digitales, las convergencias intermediales, pero también el advenimiento de procesos comunicativos sobredimensionados, así como una crisis en el cambio de paradigmas en las Artes, hacen previsible transformaciones de este medio hacia perspectivas exploratorias que necesitarán seguimientos más atentos. Las soluciones colombianas para la creación con vídeo, con todas sus particularidades lo mismo que características comunes, quedarán por demostrarse.

Gilles Charalambos, enero de 2008

Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica,

Laura Baigorri (ed.) [Brumaria n.10](#), AECID, Madrid, 2008

<http://www.videoarte.org>

⁵ El autor de este escrito también se incluye como “videoartista colombiano (inmigrante) – esperanzado pionero en los setenta, perdurante en los ochenta, degenerado por la intermedia en los noventa y voluntariamente desconsolidado a partir del 2000”.