

Vídeo arte en Chile

Del lenguaje censurado, a la transgresión del espacio de la censura

De cómo se genera un lenguaje a partir del erial donde se ubicaba la imagen —el lenguaje/imagen— de los chilenos; en una continuidad cultural sesgada por una impronta distinta, que hace que todo contenido manifiesto empiece a convertirse en latente, sobre todo en el trabajo de artistas e intelectuales que viven intensamente el drama de esta censura.

La experiencia política chilena, y el quiebre de las formas acostumbradas de convivencia, provocan una ruptura también en los modos cómo esa convivencia se manifestaba en todos los planos del discurso nacional.

A partir de 1973 el lenguaje se torna sospechoso, y es a partir de esa sospecha desde donde se genera el nuevo discurso del arte en Chile, mientras otros discursos también intentaban reconstruirse asumiendo el duelo de ese lenguaje sesgado violentamente.

Fueron los artistas visuales quienes aprovecharon estos materiales sospechosos, estos restos de un gran naufragio y que comienzan a elaborar un léxico cuya inserción en lo social es clave para entender ahora un proceso cultural chileno.

Había que transgredir, transgredir la sospecha, los nuevos espacios economicistas donde el discurso artístico (algún discurso artístico) se estaba refugiando en una gramática social regida por el miedo y las regulaciones abstractas del mercado.

Las artes visuales que en Chile 1970-1973 habían tenido un papel preponderantemente épico se refugian en códigos de una criptografía aparente, eludiendo así el espacio de la pura nostalgia y el temor de la sospecha. La lectura de estas obras resulta una lectura abierta a lo social, y a la indagación psicológica. Quizá el denominador común haya sido el intento por empezar a balbucear un lenguaje, o la incesante búsqueda de la reunión luego de la dispersión.

Nuestra manera de entender el vídeo-arte en Chile es esa. El vídeo no se exclusiviza, como arte participa de un proceso mayor, donde quizás la tarea más importante sea la elaboración de un multi-código que componga ese vocabulario fragmentado. El vídeo arte en Chile ha sido fragmentario en un proceso analógico a cómo lo fue en su imaginario social. La imagen vídeo aparece así, balbuceante, carencial, casi tímida.

da, frente a las imágenes de TV oficial que se autocomplacen en la redondez mesiánica y dogmática de un modo económico que se intenta imponer a través de distintas vías sociales.

Nuestro interés aquí es dar cuenta de los inicios de estas formas de vídeo-arte en Chile, considerando además que el vídeo, la tecnología vídeo, ocupó un espacio social importante en lo que se refiere a comunicaciones alternativas, posibilitando también que un lenguaje político encontrara nuevamente el espacio que le correspondía en lo social.

Nos referiremos sólo al uso de la tecnología vídeo por parte de los artistas visuales, en el nuevo ámbito que ellos generan, impidiendo que las rupturas en el imaginario social y cultural sean más profundas.

Imagen-vídeo, imagen artística

Paradójicamente es a partir del propio sistema económico liberal que fue posible incorporar la tecnología vídeo en Chile. Se forman productoras independientes a las que pueden acceder los artistas visuales para la realización de sus trabajos. Se realizan obras en media pulgada y tres cuartas de pulgada, cuyos circuitos de exhibición son siempre reducidos, salvo los festivales y muestras de vídeo organizados por el Instituto Chileno-Francés de Santiago. Más tarde, un canal de TV universitario, Canal 4 de Valparaíso, incorporará un programa de televisión dedicado a mostrar y a comentar la producción de vídeo-arte chileno y extranjero («En torno al vídeo». Conducción de Carlos Flores, Dirección de Carlos Godoy).

A la criptografía de un lenguaje se une entonces esta concepción casi clandestina de los circuitos de exhibición. Allí se genera una discusión en la que convergen artistas plásticos (visuales de ahora en adelante), poetas y sociólogos preocupados por aspectos culturales.

El espacio del vídeo-arte es un espacio de convergencia disciplinaria donde cada especialidad aporta con elementos fraccionados de una metodología propia frente a un objeto nuevo y distinto que es esta imagen visual de 525 líneas (sistema NTSC).

El trabajo de vídeo arte implicó en lo nacional un nuevo tipo de espacio visual que privilegió zonas marginales en lo temático y formas experimentales de una visibilidad que nada quería deberle a lo comercial.

Sus características más relevantes parecieron ser:

1. Ruptura de los espacios formales de arte. Galerías oficiales o comerciales.
2. Ruptura con la idea de autoría de la obra.
3. Ruptura con la idea de obra acabada.
4. Democratización del proceso de la imagen.
5. Trabajo con un formato que suponía la inclusión del tiempo.
6. Trabajo con soportes que permitían la serialidad de una obra.

7. Trabajo visual como posibilidad de exploración de otros márgenes del trabajo plástico nacional.

8. Reformulación de un código (visual) en permanente exploración.

La galería de arte tradicional se convirtió, en los inicios del gobierno militar, en un espacio también sospechoso de formular propuestas políticas. La censura se aplicó en ese territorio con tanta fuerza como en los espacios sindicales o universitarios. Fue necesario reformular el espacio, y los artistas salieron a la calle formulando propuestas distintas, de las que hoy quedan registros en cintas de vídeo.

En el año 1979 el Colectivo Acciones de Arte CADA realiza sus acciones denominadas «*Para no morir de hambre en el arte*» las que consistían en acciones de repartición de leche en poblaciones, un texto leído frente al edificio de la CEPAL (ONU) en Santiago y camiones lecheros partiendo desde el Museo Nacional de Bellas Artes con su frontis cubierto con una gran tela blanca.

Estos vídeos-registros del CADA (Rosenfeld, Eltit, Castillo, Zurita y otros) quedan registrados en dos producciones de ese año:

«*Para no morir de hambre en el arte*», en 3/4 de pulgada, color, 20 minutos de duración e «*Inversión de escena*», vídeo de 3/4 de pulgada, color, 20 minutos.

Ese mismo año, considerado en el estudio de Yesica Ulloa, «*Vídeo Independiente en Chile*» (Céneca, Cencosep), como en el que se inician los vídeos experimentales, Gonzalo Mezza realiza su «*Instalación en la Cordillera (fragmento Este)*» 3/4 pulgada, color, 20 minutos. «*Filmación de 4.527 metros de la cordillera que nos circunda, en las cuatro estaciones, desde el aeroplano sin motor. Manipulación de cotas de máxima altura, grados de temperatura, tiempo y espacio.*»

En la misma idea por subvertir los espacios de la formalidad, Lotty Rosenfeld subvierte un signo de tránsito mediante la inclusión de una línea que quiebra el signo sobre el cual se superpone.

Su producción, «*Una milla de cruces sobre el pavimento*» (16 mm traspasado a vídeo, color, 20 minutos) se iniciará como registro visual con su «*Acción de Manquehue*» y continuará durante bastante tiempo instalándose también en esta característica de serialidad de la obra visual del período.

— La ruptura de la idea autoral de la obra se refleja en estas proposiciones que son presentadas mayoritariamente en forma colectiva. Poco a poco, también se inician los balbuceos idiolectales en estas proposiciones visuales. Este inicio es marcado por la repetición balbuceante o asegurante de espacios (Rosenfeld, Mezza, Eltit).

Durante 1980, CADA realiza «*Ay Sudamérica*» (3/4 pulgada, color, 20 minutos). Seis avionetas volando sobre Santiago lanzan 400.000 volantes sobre la ciudad. Cada volante es una proposición para que cada habitante pueda ampliar sus espacios de arte.

Ese mismo año, Lotty Rosenfeld registra su «*Intervención en autopista Santiago-Valparaíso*» (3/4 pulgada, color, 10 minutos), y Gonzalo Mezza continúa con sus serie de instalaciones, ahora con «*Instalación Cruz del Sur (fragmento Oeste)*».

Inician en 1980 sus trabajos, Diamela Eltit, «Zona de dolor I» (16 mm, traspasado a vídeo, 3/4 de pulgada, color, 15 minutos); «Zona de dolor II» (3/4 de pulgada, color, 10 minutos), y Alfredo Jaar: «Situaciones de confrontación» (1/2 pulgada, color). Ambos artistas desarrollarán sus obras a partir de estas primeras proposiciones. Diamela Eltit lo hará en literatura (Lumpérica, El padre mío) y Jaar con trabajos que acceden a las problemáticas sociales del tercer mundo.

Factores como el término de la «autoría» de la obra y la serialidad, posibilitan así que la obra no sea presentada nunca como un objeto acabado. Es más, en la formulación del soporte vídeo parece estar la idea de una obra haciéndose en forma permanente, o, al menos, rehaciéndose. El soporte magnético actúa como un transitorio frente a otros soportes que conllevan una permanencia implícita.

La mayoría de estas obras son procesos «haciéndose», formulaciones de una misma preocupación artística, en el fondo, acercamientos constantes para reconstruir un imaginario social chileno desde el punto de vista del arte.

En 1981, Eugenio Dittborn produce su «Pietà I» (3/4 de pulgada, color, 30 minutos) continúa su primer trabajo esta vez acompañado de la música de un Quinteto de Schubert.

En 1983 produce «Lo que vimos en la cumbre del Corona II» 3/4 pulgada, color, 20 minutos) y en 1984 inicia su serie «Satelitenis» (3/4 de pulgada, color, 33 minutos) en co-realización con Carlos Flores y Juan Downey.

El trabajo «Satelitenis» terminará en las proposiciones gráficas de Dittborn que derivan al arte postal.

Las rupturas de los espacios formales, de la idea de autonomía, de la obra acabada; la inclusión de la serialidad y nuevos soportes permiten una constante reformulación de las proposiciones visuales, las que si bien no alcanzan a consignarse en un código autónomo, operan como un material casi a nivel de boceto en la reconstrucción de un código visual, de un imaginario reestructurante de uno perdido, olvidado, sepultado mediante un acto de fuerza que intenta formular un lenguaje desde la asepsia total.

Como el lenguaje del arte es transgresión, ésta se cumple en la indagación de límites y propuestas en un proceso de arte en Chile que intentará formularse a través de vías sociales tendientes a la democratización de todos los espacios.

Si bien nuestra enumeración no agota el catálogo de vídeo arte en Chile, presupone un punto de apoyo para el análisis y entendimiento de esta proposición visual. Habría que rescatar esta visualidad y leerla así desde su propio código.

A partir de estos inicios del vídeo-arte, se desarrollarán en Chile distintos trabajos visuales que actuarán como registro de acciones, testimonios de proyectos de arte, experimentaciones más o menos ligadas a través del nexo tecnológico.

La fascinación de la imagen terminará como Narciso, casi como una babélica realidad desde donde era necesario emigrar.

Hoy el lenguaje vídeo-arte está en esa crisis, tratando de superar distintas afasias, y los artistas visuales parecieran estar más cerca de los formatos tradicionales.