

## La condición vídeo 2.0 (25 años de videoarte en el Uruguay)

Enrique Aguerre

El texto en su primera versión *La Condición Vídeo* funcionó como guión curatorial de la exposición realizada a comienzos del 2007 en el Centro Cultural de España en Montevideo -*La Condición Vídeo-25 años de videoarte en el Uruguay-* y fue publicado en el catálogo de la misma. A su vez, sirvió como estímulo para dejar un testimonio escrito de una práctica artística que aún hoy se mantiene vigente y sin la cual no podríamos entender modalidades artísticas más recientes basadas en el ordenador y, más precisamente, en Internet y de la que el público en general sabe muy poco. Los motivos de este desconocimiento son variados y exceden largamente las posibilidades de estas líneas, pero sin duda alguna uno de los principales es la falta de una exhaustiva y rigurosa bibliografía en español. De allí esta versión 2.0 que adapta el texto original –y quiero pensar que lo hace más legible- para un lector interesado en los variados colores locales del arte vídeo en la comunidad iberoamericana.

### Introducción

En nuestro país el videoarte surge en la década de los ochenta, ya finalizando la dictadura cívico-militar (1973-1984), y tiene su auge al final de esa década y en los primeros años noventa hasta estabilizar su producción en los siguientes años, lo que fue permitiendo al vídeo una presencia cada vez mayor en el campo de las artes plásticas y visuales. El videoarte uruguayo cuenta, a partir de 1982 hasta la fecha, con casi cuatrocientas obras realizadas por más de un centenar de creadores nacionales quienes han transitado –y algunos aún transitan- por esta disciplina electrónica.

Con una historia sin contar y desconocida para la mayoría del público, más un cuerpo de obra significativo, fueron dos de las razones principales que nos llevaron a plantear la necesidad de una exposición histórica que recorriera –de la forma más completa posible- estos primeros veinticinco años. Siempre nos imaginamos con Fernando Álvarez Cozzi lo que finalmente terminaría por suceder: tendríamos que contar nosotros mismos las peripecias del videoarte en nuestro país, ya que de lo contrario nadie lo haría. Por lo tanto, este texto analítico, *no pretende ser la historia oficial del videoarte uruguayo*, sino más bien un recorrido cartografiado por sus principales protagonistas sobre una práctica artística que debe ser reseñada de la forma más rigurosa posible –aún siendo un texto de artista y sin pretensiones de ensayo

sociológico y/o filosófico- para realmente contribuir a un entendimiento más cabal de las artes plásticas y visuales de los últimos años en el medio local.

## **Distintos tiempos**

Para quitarle opacidad a esta masa enorme de documentación que ha generado el videoarte uruguayo a través de la prensa escrita, libros y catálogos especializados, y a fin de destacar lo que a nuestro juicio parecen ser los hitos más relevantes de esta breve e intensa historia, hemos decidido dividirla en cuatro períodos bien diferenciados, además de cronológicos, que a su vez nos permitan reflexionar críticamente sobre la creación vídeo.

El primer período (“Los inicios”) abarca las primeras realizaciones de videoarte a partir del año 1982. Básicamente están conformadas por registros de performances y coreografías de danza contemporánea, junto a experimentos audiovisuales –como el *feedback*– y diferentes recursos formales que investigan y experimentan las especificidades de este nuevo medio con un equipamiento muy básico y limitado, técnicamente hablando, hasta culminar en 1988 con la creación del Núcleo Uruguayo de Videoarte (NUVA).

El segundo período (“Núcleo Uruguayo de Videoarte”) refiere a una suerte de colectivo que formamos en 1988 Eduardo Acosta Bentos, Fernando Álvarez Cozzi, José Claudio, Julia Gadé, Roberto Mascaró, Clemente Padín, María Cristina Seoane y quien esto escribe. A partir de ese momento funcionamos como una plataforma de difusión y producción autogestionada que desarrolla sus actividades tanto en el medio local como en el plano internacional con el objetivo manifiesto de dotar de visibilidad al videoarte uruguayo, que deja de ser una práctica marginal. Aunque hubo en los años posteriores un par de muestras de vídeo en las que se invocó el nombre del NUVA, las últimas actividades del colectivo como tal fueron en el año 1994.

El tercer período (“El vídeo como herramienta”) comienza una vez desactivado el NUVA; finalmente es legitimado el videoarte en nuestro medio y tiene una circulación considerable en el exterior. Ya no podemos hablar solamente de “videoarte” o “vídeo de creación”, sino de “creación vídeo”, pues la herramienta vídeo es asimilada por artistas que no se consideran videístas o “realizadores de vídeo” y que utilizan este medio como un instrumento más en la creación contemporánea. Es un período de transición que se extiende hasta el año 2000.

El cuarto período (“De ceros y unos”) se inicia con el mayor acceso a la tecnología digital en nuestro país y con la consiguiente producción y posproducción de imágenes

y sonidos. La irrupción de Internet como soporte de difusión transformó radicalmente la producción audiovisual hasta nuestros días.

### **Los inicios (1982-1987)**

En 1980 aparece en nuestro país la televisión color de la mano de un torneo deportivo autocelebratorio –el Mundialito, organizado por la dictadura cívico-militar- y, simultáneamente, los primeros equipos de vídeo VHS (Vídeo Home System). Un formato hogareño pensado para reemplazar al viejo Super8, idóneo para la grabación de eventos sociales, tales como cumpleaños, viajes, vacaciones y casamientos. Pero no todos le darían ese uso.

Vayamos un poco más atrás en el tiempo. En el año 1974 se forma el Grupo Teatro-Danza de Montevideo, integrado por el artista plástico y diseñador gráfico Fernando Álvarez Cozzi, el bailarín José Claudio y la bailarina y coreógrafa Julia Gadé, quienes además de presentarse como un elenco estable de teatro-danza y realizar actuaciones en teatros y en espacios no convencionales tanto en nuestro país como en el exterior, comienzan a experimentar con el lenguaje cinematográfico realizando tres cortometrajes en 16mm: *El patio* (1975), *Pausa* (1977) y *Hoy estuve en el centro* (1979-80), con guión de Mario Levrero.

La estructura de trabajo del Grupo Teatro-Danza de Montevideo no varió en los años siguientes y repartió sus roles en la realización colectiva de películas y vídeos de la siguiente forma: Julia Gadé sería la responsable de las coreografías y junto a José Claudio actúan y bailan, y Fernando Álvarez Cozzi estaría al mando de la cámara y el acabado técnico. En 1982 realizan la videodanza *Voy por el camino*, sobre poemas escritos por niños uruguayos de Canteras de Riachuelo, departamento de Colonia (1933-37), musicalizados por Maorik Techeira, y que fuera estrenada en 1983 en la Cinemateca Uruguaya en el marco de una muestra de danza en vídeo.

Las posibilidades técnicas del vídeo en esos años eran muy limitadas y esto llevó a que fuera editado por *inserts* en la propia cámara, sin ningún recurso de postproducción. Las locaciones son variadas –diversas azoteas de Montevideo, el Parque Rodó y el Parque Roosevelt– así como el vestuario, que va cambiando con cada locación, y los textos son recitados en *off*. A pesar de que la imagen vídeo de la época era de muy baja definición –comparada con los formatos domésticos del cine-, una de las ventajas que ofrecía el vídeo era la de grabar sin límite de tiempo y probar

diferentes soluciones formales que en Super8 o en 16mm. eran inaccesibles debido a sus altos costos.

El Grupo Teatro-Danza de Montevideo realizó varios vídeos monocanales en este período inicial, como Poesía vertical (1983) –sobre poemas de Roberto Juarroz y música de Antonio Vivaldi–, Performance para dos actores, vídeo y juguete mecánico (1984) –grabado en el estudio de Álvarez Cozzi de la calle Blandengues, con frases del *Manual de Educación Moral y Cívica* de Craviotto (texto liceal obligatorio durante la dictadura cívico-militar) y grabaciones de marchas militares, donde se incorpora por primera vez el objeto televisor en una videoperformance–, Un’Ora Sola ti Vorrei (1985) –coreografía basada en diferentes arias de ópera–, Para hacer poesía (1985) –sobre texto de Leo Maslíah– y Sin título (1985) –mezcla de imágenes fijas de una presentación teatral con grabaciones en estudio–.

En septiembre de 1986 y en la Galería de Arte de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos de América, el Grupo Teatro-Danza de Montevideo expone la primera instalación de vídeo producida en nuestro medio, llamada Pasado (con)jugado. La obra representaba una figura humana constituida por 15 xerografías sujetadas por 32 piedras –conformando tronco, brazos y piernas– y un televisor como cabeza en donde se reproducía un vídeo de dos horas en *loop* con Julia y José Claudio bailando las anotaciones coreográficas dibujadas en las xerografías.

Por su lado, Fernando Álvarez Cozzi –que luego de realizar Voy por el camino queda decepcionado por la calidad de la imagen y por la tosquedad del equipamiento vídeo– comienza a experimentar con la técnica semicontrolada del *feedback*. Esta consiste en inclinar la cámara enfrentada al televisor en circuito cerrado para que la imagen se acelere produciendo un sinfín de imágenes abstractas, para acercarse de esta forma a ciertas especificidades que brinda el vídeo como medio.

Su primer vídeo realizado en forma individual, Variaciones en espiral (1983), es un plano secuencia de improvisaciones *feedback* sobre el tema “Pather Panchali” de Ravi Shankar. En sus investigaciones en la relación entre música e imágenes en movimiento, Álvarez Cozzi realiza en 1985 sus primeros cinco vídeos de la serie Anticlips, con música de Meredith Monk. Esta serie –a diferencia de los videoclips de formato industrial que son utilizados como soporte de difusión de artistas o estilos musicales por cadenas de televisión surgidas en la misma época, como la MTV– toma sin pedir permiso ni pagar derechos de autor diferentes bandas sonoras para realizar vídeos fuertemente autobiográficos en los que se experimenta formalmente con la imagen, pero el protagonista principal es el cuerpo del artista. Anticlip N° 6 (1987) sigue la misma estructura de escritura personal, esta vez con música de David Byrne.

El pintor, artista correo y fotógrafo Eduardo Acosta Bentos realiza en este período cuatro vídeos pioneros: Nueve metros cúbicos (1984) –con la actuación de Julio Calcagno–, Cronopios (1984) –un homenaje a Julio Cortázar, cuya voz escuchamos al comienzo para pasar a un inquietante tictac de reloj junto a descargas de armas y a una radio que no termina de sintonizar; banda sonora que acompaña imágenes de individuos que yacen en el piso, tapados por blancas sábanas, cuerpos desnudos y siluetas de cuerpos ausentes–, Síndrome de estado (1985) –también con Julio Calcagno y música de Rubén Blades– y El mate (1986) –donde vemos, durante más de media hora, al artista tomando mate *warholianamente* y escuchando a Carlos Gardel–.

Poeta visual, artista correo y performer, Clemente Padín realiza dos vídeos que van más allá del simple registro de la performance: Por el arte y por la paz (1984) y Por la vida y por la paz (1987).

A fines de 1983 el artista Fluxus Dick Higgins invita a Padín a una residencia artística en la ciudad de Berlín. A través de la Embajada de Alemania en Uruguay, Padín accede a un programa artístico de la DAAD (Academia Alemana de Artes y Letras) de tres meses en el cual conoce a Wolf Vostell –pionero del videoarte junto a Nam June Paik–, con quien inicia una relación amistosa durante su estadía en Berlín. Vostell recomienda al crítico y galerista René Block una muestra de arte correo de Padín –Arte Correo (Mail-Art aus Lateinamerika)– donde se grabó finalmente el vídeo Por el arte y por la paz.

Por la vida y por la paz es una realización basada en una performance llevada a cabo en dos lugares diferentes: en el callejón de la Biblioteca Nacional y en *Arte en la lona*, en el Palermo Boxing Club. Padín golpea con una cachiporra policial un maniquí hasta deshacerlo, contando golpe a golpe hasta llegar al número de desaparecidos en Uruguay. A su vez, dibuja la silueta humana en papel, que luego corta en varios pedazos y reparte entre el público asistente.

Desde el cine experimental en Super8 –Bari (1983) y La pegajosa locura de Hipnos (1984)– me sumo al vídeo a través de Videopoesía N° 4 (1986), donde una misma secuencia de vídeo es grabada una y otra vez a través del monitor con el fin de generar el mayor ruido visual posible y una banda sonora que al mezclar aleatoriamente diferentes estaciones de radio de onda corta acentúa el clima de incertidumbre.

El poeta y performer exiliado en Suecia, Roberto Mascaró, produce, junto al videísta Juan Castillo, cuatro vídeos: Campos (1987) –una videopoesía basada en dos performances de Mascaró, realizadas en Estocolmo y Oslo con banda de sonido de diferentes chamanes-, Altamira (1987) –con música de Alejandro Contreras a partir de una performance de Mascaró junto a Kjartan Slettemark, experimentando sobre la palabra dicha-, Espejo (1987) –el vídeo se convierte en una suerte de espejo electrónico– y Cruz del Sur (1987) –parte de una videoinstalación realizada en la Casa de Cultura de Estocolmo, junto a Juan Castillo y Alejandro Contreras, sobre registro de performances varias-.

Para completar estos veintiséis vídeos realizados en este primer período hay que incluir (De) construcción (1986), de Valentín Ferdinand –quien participó en el curso de videoarte impartido por John Sturgeon, realizado en el Museo Nacional de Artes Visuales en 1988–, y Gris (1987), de Esteban Schroeder, con el grupo de danza Babinka.

Para culminar la lectura de este período fundacional del videoarte uruguayo haré foco sobre ciertas preguntas: ¿cómo veía la crítica este movimiento incipiente?; ¿cómo se comportaba el público frente a estos nuevos dispositivos tecnológicos y su uso artístico?; ¿era viable el videoarte en nuestro país?

En estos primeros seis años nadie –salvo quienes hacíamos los vídeos- se percataba de que existía un videoarte local que comenzaba a tomar fuerza y ya contaba con títulos de interés en nuestra producción audiovisual.

En el V Certamen de Cine Amateur (1984), organizado por el SODRE (ni siquiera se llamaba de cine y vídeo), son admitidos vídeos que finalmente el jurado decide no exhibir sin aclarar, convenientemente, si se debió a la calidad de los trabajos o a la falta de infraestructura técnica. Los vídeos son presentados por los participantes en los más variados formatos y normas de color.

A partir de la imposibilidad de exhibir los trabajos, en septiembre de 1985 –en un simple salón de clases de la Alianza Francesa– se organiza la 1ª Muestra de Videoarte, que integra vídeos de Eduardo Acosta Bentos, Fernando Álvarez Cozzi y Clemente Padín, a la que asistimos un escaso público (ocho personas). Ninguna reseña del evento fue publicada.

En el VII Certamen de Cine y Vídeo (1986) presentamos en la categoría experimental, junto a Valentín Ferdinand, dos vídeos que son merecedores de las siguientes líneas: “El terreno experimental fue el más castigado con la irritante Videopoesía (Aguerre), la

inexpresiva (De) construcción (Ferdinand)...”, palabras escritas por el crítico cinematográfico Jaime E. Costa para la *Revista Cinemateca*.<sup>1</sup>

Es en 1988 y en el Instituto Goethe donde coincidimos como público interesado con Fernando Álvarez Cozzi en una muestra histórica llamada “Videoarte desde 1976 en la República Federal de Alemania”. Debido a la escasa convocatoria que suscitaba – éramos los dos únicos espectadores y eventualmente algún despistado más- la muestra era exhibida en el pasillo del Instituto y se debían solicitar los vídeos para poder verlos. Allí, entre vídeos de Nam June Paik, Marcel Odenbach, Klaus vom Bruch y Ulay y Marina Abramovic, y descubriendo que éramos de los cinco o seis artistas disfuncionales que estábamos maravillados con las posibilidades que ofrecía el vídeo, la idea de juntarnos no era mala.

Es entonces que en el mes de julio de ese año organizamos la 2ª Muestra de Videoarte Uruguayo en el propio Instituto Goethe, que generosamente nos cedió su sala –muy bien equipada- para exhibir una selección de trabajos recientes más alguno histórico. El programa de mano incorporaba un pequeño texto sin firmar de Álvarez Cozzi que a la fecha era el primero en ser escrito por estos lares. En él decía, entre otras cosas, que: “A pesar de algunas opiniones que sostienen que el vídeo, como medio de expresión artística, es inadecuado para un país subdesarrollado como el nuestro, la realidad parece decirnos lo contrario. Cada vez son más los que poseen un grabador en sus casas. Ya existe una cámara de productores de cine y vídeo a nivel profesional y comienzan a salir a luz las primeras obras de realizadores amateurs de carácter experimental y producidas por artistas plásticos en colaboración, en algunos casos, con bailarines, músicos y poetas. Estamos ante lo que se define como *videoarte*”.<sup>2</sup>

Aclarando que *videoarte* no era un término inventado por nosotros, Álvarez Cozzi con su texto intentaba despejar dudas sobre una modalidad artística que despertaba desconfianzas varias en un medio tremendamente conservador y reacio a nuevas formas de creación. Esta vez la convocatoria fue numerosa y la única reseña crítica, publicada en el diario *El País*, destacaba: “La Segunda Muestra de Videoarte Uruguayo se presentó el lunes 4 de julio en el Instituto Goethe ante una sala llena de atenta juventud, no exenta de sorpresa”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> . Jaime E. Costa, “Concurso (III)” en *Revista Cinemateca*, Año X, n.42. Diciembre, 1986.

<sup>2</sup> . Fernando Álvarez Cozzi, “Videoarte en el Uruguay: otro aporte a nuestro *cine real*”, en el Programa de mano de la 2ª Muestra de Videoarte Uruguayo. 4 de julio de 1988.

<sup>3</sup> . Elisa Roubaud, “Videoarte Uruguayo”, en Diario *El País*, 14 de julio de 1988.

Ese mismo mes es dictado en el Museo Nacional de Artes Visuales un cursillo de videoarte por el videoartista John Sturgeon que nos permite conocer de primera mano decenas de vídeos de los principales autores de videoarte de la talla de Bill Viola, Gary Hill, Bruce Nauman, Vito Acconci y los Vasulka. Este curso, sumado al interés del público en conocer mejor la producción de vídeo local, da como resultado una muestra llamada “Videoarte en el Uruguay” que organizamos junto al Museo Nacional de Artes Visuales, gracias al interés mostrado desde un principio por su director, Ángel Kalenberg, por el videoarte nacional. En un frío fin de semana de agosto son exhibidos documentales sobre artistas plásticos, videoarte, registros de performance y videoclips, con una gran asistencia de público.

### **Núcleo uruguayo de videoarte (1988-1994)**

Estas dos exhibiciones –organizadas en forma voluntariosa y con un presupuesto prácticamente inexistente- llevan a reunirnos y a pensar en nuevas formas de difusión y producción del videoarte que hasta ese momento existía a fuerza de impulsos individuales y sacrificios varios. Así concluimos en la formación del NUVA (Núcleo Uruguayo de Videoarte) en el taller de Fernando Álvarez Cozzi de la calle Blandengues 1542, junto a Eduardo Acosta Bentos, José Claudio, Julia Gadé, Roberto Mascaró, Clemente Padín y María Cristina Seoane.

En octubre de 1988 somos invitados a participar en “Monitor 88”, en la ciudad de Gotemburgo (Suecia), a través de contactos realizados por Roberto Mascaró. Este resulta ser el primer envío colectivo a un festival internacional de vídeo.

Prácticamente al mismo tiempo que nos quejábamos y encontrábamos injusto que la crítica –de artes plásticas y cinematográfica– no escribiera texto alguno sobre ninguna actividad relacionada con el videoarte, la Asociación Internacional de Críticos de Arte / Sección Uruguay (AICA) destaca entre lo mejor del año 1988 en el rubro Vídeos de Arte Nacionales a la Segunda Muestra de Videoarte en el Instituto Goethe y “Videoarte en el Uruguay” en el Museo Nacional de Artes Visuales, junto al documental Octavio Podestá, de Walter Tournier.

Se comienzan a despejar las dudas que se mantenían con respecto al vídeo por parte de los críticos vernáculos y es en el VIII Certamen Nacional de Cine y Vídeo – organizado por el SODRE, con la colaboración de la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay y la Embajada de España- que, al otorgarse un Primer Premio en la Categoría Experimental a *Itinerarios*, de Roberto Mascaró, y una mención especial a Fernando Álvarez Cozzi por su serie *Anticlips*, los desconfiados críticos

cinematográficos reconocen en el videoarte un género digno de ser tenido en cuenta y destacado. Era un primer paso.

El NUVA –que como estrategia tenía el objetivo de la difusión del videoarte uruguayo en el ámbito local y a su vez buscar una presencia en el exterior que permitiera acceder a circuitos internacionales- organiza o colabora en la organización de diferentes propuestas en este período de siete años, destacándose: “Luz de Invierno: El vídeo de creación en Suecia”, “Tracking”, “Buenos Aires Vídeo en Montevideo”, “Poesía de la Imagen”, “Videoteca del Núcleo”, “La Pantalla Emancipada: Vídeo de creación en el Uruguay”, Segunda Muestra de Vídeo Nacional, “Imágenes del Ensueño”, 2ª Muestra de Videoarte Sueco, “Visión del Ojo Cerrado”, “Esculpir el Tiempo”, “Vídeos en Banda 3” y “(Vídeo) x 2: Creación Vídeo Contemporánea en Francia y en Uruguay”. También difunde lo que se hace en materia de videoarte en otras partes del mundo.

Para terminar un año de inusitada actividad nos invitan a participar en una muestra llamada “Videoarte Joven de/en Uruguay” –organizada en forma conjunta por el Instituto de Investigación y Promoción de Audiovisuales y Comunicaciones (IIPAC) y el recientemente inaugurado Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) de Buenos Aires en la calle Florida y auspiciada por la Embajada de Uruguay en Argentina- y a un posterior encuentro rioplatense con videístas y críticos de ambas orillas que tuvo una amplia cobertura periodística en los principales diarios y revistas argentinas. El crítico de cine uruguayo Guillermo Zapiola es invitado a cubrir la muestra por el diario *El País* y culmina escribiendo en su entusiasta artículo: “Los nuevos medios requieren (y permiten) nuevas formas de apreciación, y están abriendo novedosas e inesperadas posibilidades a la comunicación artística”.<sup>4</sup>

El ICI de Buenos Aires, a través de su primer director, Pedro Molina Tembours, y luego con Laura Buccellato, otorga prioridad absoluta al vídeo de creación –nomenclatura que dan los españoles al término videoarte- y exhibe “La imagen sublime”,<sup>5</sup> “Pre-fase del vídeo chileno” y la muestra uruguaya.

Es crucial descubrir en esos momentos que existe en América Latina una producción de videoarte –que en algunos países surge a comienzos de los años setenta- muy

---

<sup>4</sup> . Guillermo Zapiola, “Gente en obra: el vídeo uruguayo en Buenos Aires”, en el Diario *El País*, 23 de diciembre de 1988.

<sup>5</sup> . “La Imagen Sublime – Vídeo de Creación en España 1970/1987”, muestra itinerante curada por Manuel Palacio y producida por el Centro de Arte Reina Sofía que no fue exhibida en el Uruguay.

fuerte, conceptualmente hablando, y que no se desanima por las limitaciones tecnológicas, característica que los artistas latinoamericanos hacen jugar a su favor a la hora de extremar la creatividad para suplir carencias de índole instrumental.

La decisión del ICI de Buenos Aires de dar un lugar destacado al vídeo creación continental lo convierte rápidamente en un centro de referencia a nivel internacional. Allí entran en escena el videísta Carlos Trilnick –asesor en vídeo del ICI– y la videísta y crítica Graciela Taquini; ambos tendrían un rol protagónico, junto a Rodrigo Alonso y Jorge La Ferla, en la difusión del vídeo argentino en el mundo.

En estas primeras muestras, cuando se habla de vídeo por parte de las instituciones culturales se incluye a todos los géneros audiovisuales practicados en ese momento, como la ficción y el documental, pues la producción es aún escasa y las posibilidades de exhibición son muy limitadas. De todas formas, en los primeros textos –publicados en modestas fotocopias que acompañaban las exhibiciones que organizábamos en el Museo Nacional o en el Instituto Goethe– insistíamos en aclarar la diferencia entre utilizar todas las posibilidades del medio vídeo –experimentando al máximo las posibilidades propias del medio, como la grabación en tiempo real y la visualización inmediata del material grabado- y el uso acotadísimo del vídeo como una forma muy económica de hacer cine; tendencia, esta última, defendida por las primeras productoras de vídeo, que nunca terminaron de aceptar al videoarte como un género audiovisual válido.

Escribíamos para el programa de la muestra de videoarte sueco “Luz de Invierno” las siguientes líneas: “[...] Uruguay comienza a expresarse en este medio [el vídeo] sin ningún tipo de inferioridad frente al mundo desarrollado industrialmente ni a sus vecinos latinoamericanos en busca de un lenguaje propio e identificador de nuestras realidades”.<sup>6</sup> Y otras como: “Es indudable que hay rasgos similares entre el cine y el vídeo (para poner un ejemplo obvio), aunque haya también diferencias esenciales. El vídeo ha confundido y confunde aún su camino, imitando al cine y a la televisión, tanto en sus formas de realización como en sus modos de difusión. La tarea del videísta de creación, si bien incluye la aceptación de la historia del cine –y de todas las disciplinas audiovisuales- es la de no perder de vista la esencia del medio vídeo. Su tarea es abrir nuevos caminos a ese espejo de rayos catódicos”.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup>. Enrique Aguerre, “Videoarte en los años ochenta”, en el Programa de mano de “Luz de Invierno. El vídeo de creación en Suecia”. 31 de marzo al 5 de abril de 1989.

<sup>7</sup>. Roberto Mascaró, “El vídeo de creación: la creación del vídeo”, en el Programa de mano de “Luz de Invierno. El vídeo de creación en Suecia”. 31 de marzo al 5 de abril de 1989.

El vídeo venía a plantear muchas preguntas que iban surgiendo no solamente en torno a la especificidad del medio, sino relacionadas con la forma como los artistas nos parábamos frente a la coyuntura de tener acceso por primera vez a medios de comunicación poderosos que como consecuencia del desarrollo tecnológico en el primer mundo estaban en nuestras manos. “Es la primera vez que se presenta en un museo del exterior una muestra de vídeo independiente argentino...”<sup>8</sup> Aquí Carlos Trilnick en su rol de curador hacía referencia a “Buenos Aires Vídeo en Montevideo”, primera muestra organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Montevideo en el Museo Nacional de Artes Visuales, con la colaboración de CEMA (Centro de Estudios y Medios Audiovisuales), Imágenes y el NUVA.

En 1989 el ICI de Montevideo, ubicado en la calle Tomás Giribaldi y dirigido por José María Izarzugaza Lizarraga, incorpora a Patricia Bentancur como Directora de Exposiciones y Medios Audiovisuales y el interés por el vídeo de creación comienza a manifestarse, en una primera etapa, con este intercambio de exposiciones con el ICI de Buenos Aires. En noviembre de ese año el ICI y el NUVA arman una selección de videoarte uruguayo itinerante llamada “La Pantalla Emancipada-Vídeo de Creación en el Uruguay”, que viaja a un festival regional de vídeo en la ciudad de Santa Fe (Argentina) y al interior de nuestro país (Maldonado). Pero quizás el dato más interesante haya sido que el ICI organiza el primer curso teórico de introducción al videoarte, de tres días de duración, que impartimos junto a Fernando Álvarez Cozzi, llamado “El Ojo Disidente”, al que nos volveremos a referir más adelante.

Los tres hechos más relevantes y a destacar especialmente a partir de 1990 y hasta 1994 son la muestra “Vídeos en Banda”, el Festival Franco-Latinoamericano de Vídeo Arte y el, ahora, curso teórico-práctico de dos meses de duración “El Ojo Disidente”.

Las tres ediciones de “Vídeos en Banda”, realizadas en el Museo Nacional de Artes Visuales, fueron organizadas por el ICI de Montevideo y tienen algunas características particulares. La primera edición tiene lugar en el marco de las diferentes actividades del encuentro de vídeo latinoamericano “Montevideo 90” e integra diversos géneros como el videoarte, los documentales y la ficción, contando para la conformación de los programas con la colaboración de CEMA y el NUVA. La segunda edición, con la curaduría de Patricia Bentancur, se centra en el videoarte y el documental sobre artistas plásticos –en esta oportunidad Eva Díaz Torres y Ernesto Vila– y también se integran realizaciones de los participantes del curso “El Ojo Disidente” del mismo año. Ambas ediciones, a su vez, son exhibidas en el ICI de Buenos Aires. “Vídeos en

---

<sup>8</sup> . Enrique Aguerre, “Argentina en clave de vídeo”, en el Diario *La Hora*, 9 de mayo de 1989.

Banda III” suma a la selección de la producción más reciente un cursillo teórico – “Aproximación a la estética del videoarte”, también junto a Fernando Álvarez Cozzi–, una retrospectiva de vídeo español y uruguayo en paralelo, más la exhibición de un vídeo documental sobre instalaciones vídeo y videoperformances en Uruguay durante el período 1983-1992.

En 1989, en el IX Festival Franco-Chileno de Vídeo Arte, Carlos Trilnick cura una selección de videoarte latinoamericano conformada por dos vídeos argentinos y ocho vídeos uruguayos, sentando el antecedente de lo que a partir del año 1992 pasará a ser el Festival Franco-Latinoamericano de Vídeo Arte. Este festival fue el más importante en Latinoamérica en la década del noventa –junto al de Videobrasil– ya que consistía en una muestra itinerante con selecciones de vídeos nacionales, curadas por especialistas de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Francia y Uruguay, que se presentaba en las capitales de estos seis países y daba una gran difusión a las diferentes escenas locales. Otro punto alto fueron los catálogos, en los que pueden encontrarse textos curatoriales y ensayos sobre el vídeo latinoamericano, y que constituyen un material indispensable para cualquier estudio serio al respecto.

En el caso de Uruguay, en la primera edición del año 1992 del Festival Franco-Latinoamericano de Vídeo Arte la curaduría estuvo a cargo de Juan José Mugni, quien eligió trece trabajos de los treinta y seis presentados. Contamos con la visita de Jean-Paul Fargier –referente del videoarte francés y uno de los teóricos más importantes del arte electrónico–, con quien tuvimos la suerte de trabajar adaptando su instalación –La visitation– que por “las vueltas del destino” versionamos en el Museo Nacional de Artes Visuales, junto a la instalación vídeo El-La, del Grupo Teatro-Danza de Montevideo, y a la videoescultura Vídeo-Objeto II, de quien esto escribe.

La segunda edición contó con la curaduría de Alicia Haber, resultando ser la más rigurosa y provocativa –fruto de un trabajo serio y comprometido– de las tres ediciones que contaron con la presencia uruguaya.

Lamentablemente la edición de 1994, a cargo de Jorge Abbondanza (no se puede decir curada ya que aceptó todos los trabajos presentados para luego quejarse del bajo nivel constatado), dejó en evidencia que el experimentado crítico uruguayo de artes plásticas no poseía la más remota idea respecto del videoarte uruguayo.

El balance final de las tres ediciones es más que positivo ya que permitió dar a conocer el videoarte uruguayo en circuitos internacionales a los que, hasta ese momento, no había tenido acceso.

A mediados del mes de diciembre de 1990 se exhibieron los vídeos resultantes del primer curso “El Ojo Disidente”, que tuvo una duración de dos meses intensos y donde no sólo se reflexionaba teóricamente en torno al vídeo sino que se dotó de equipamiento a los participantes –aportado por el ICI de Montevideo y su Área de Medios Audiovisuales- para que pudieran realizar sus propios vídeos. De esta primera edición se pueden destacar los trabajos de Eduardo Cardozo, Raúl Etcheverry, Pablo Falconi, Eduardo Lamas, Elio Sima y Álvaro Zinno, quienes en su mayoría ya tenían experiencia previa en otros formatos como la pintura o la fotografía.

La exhibición tuvo una buena acogida y dejó ver la pertinencia del vídeo como herramienta de creación en un medio conservador como el nuestro. El crítico Nelson Di Maggio escribía entusiasmado al respecto: “Sin logros rotundos y con desniveles, el resultado es altamente estimulante y vale la pena continuar y profundizar la experiencia. El videoarte es una modalidad que todavía en nuestro país deja indiferente a los artistas y críticos (no es casual que hayan estado ausentes en el estreno) y no atrae a grandes sectores de público. No obstante, conviene insistir, multiplicar las sesiones, hacer una mayor propaganda y mantener una actividad regular y periódica. A pesar de las dificultades económicas y de distribución (habría que pensar en proyectarlos en galerías de arte) y la desconfianza de creadores de pinturas y esculturas. Porque si hay un futuro en el arte pasa, indudablemente, por el vídeo, como lo demuestra actualmente el genio de Nam June Paik”.<sup>9</sup>

El entusiasmo también nos invadía a los organizadores: “En el país del ‘no se puede’ y en el que ‘nunca tuvimos cine’ la experiencia vídeo se multiplica día a día. Ninguno de estos vídeos refleja la melancolía de no poder hacer cine sino el placer de hacer vídeo. Por eso lo del título: valió la pena”.<sup>10</sup> El curso vuelve a repetirse en los meses de septiembre y octubre de 1991, generando una camada nueva de realizadores que dinamizarían futuras muestras y exposiciones como son Andrés Aquino, Eduardo Griot y Fernando Marsicano (quienes fundan el Grupo Forsison), Ernesto Claude, Mateo Gutiérrez y Adriana Nartallo.

En este segundo período de siete años habíamos logrado los objetivos propuestos en la calle Blandengues cuando fundamos el NUVA en cuanto a legitimar el videoarte en el plano local a través de exposiciones y actividades formativas varias. Todo fue posible gracias al apoyo de las instituciones amigas e imprescindibles en este logro: el

---

<sup>9</sup> . Nelson Di Maggio, “Experiencia aleccionadora” en el Diario *La República*, 15 de diciembre de 1990.

<sup>10</sup> . Enrique Aguerre, “Valió la pena – Balance de El Ojo Disidente” en el Programa de mano del curso “El Ojo Disidente”. 13 de diciembre de 1990.

Museo Nacional de Artes Visuales, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, el Instituto Goethe y la Embajada de Francia. También fue viable por la presencia en el circuito latinoamericano, a través del Festival Franco-Latinoamericano de Vídeo Arte y el Festival de Artes Electrónicas Videobrasil, y por la proyección internacional creciente de la que daban testimonio la participación del videoarte uruguayo en dos ediciones de la *Feria ARCO*, en el Festival de Cine de Trieste, en el V Latin American Film Festival de Carolina del Norte, en el World Wide Vídeo Festival de La Haya, en Latin America: Vídeo Views del MOMA de Nueva York y en el VideoFest de Berlín, entre los más destacados. Por estos motivos decidimos, junto a Fernando Álvarez Cozzi, dar por terminado el Núcleo Uruguayo de Videoarte.

### **El vídeo como herramienta (1995-1999)**

Es en este período de transición en el que podemos observar un gran cambio en cuanto al uso del vídeo. No es relevante seguir hablando de videoarte o vídeo de creación en su concepción tradicional, sino que a partir de un desarrollo de la práctica vídeo de casi quince años en nuestro país podemos comenzar a hablar de una herramienta vídeo. Nos referimos, entonces, a la posibilidad de que creadores de diferentes campos del arte, como la escultura, el dibujo, la pintura, la música y la poesía, experimenten con el vídeo sin tener que demostrar su *artisticidad* y que, a su vez, tengan las puertas abiertas para poder compartir su trabajo con los demás en plan de igualdad frente a otras artes dotadas de mayor reputación.

Salvo alguna actividad muy puntual en la Alianza Francesa, el Instituto Goethe, la Cinemateca Uruguaya, el Museo Nacional de Artes Visuales y alguna aparición esporádica en el exterior, este es uno de los períodos de menor intensidad en cuanto a la producción nacional y su difusión. Como curiosidad podríamos recordar la retrospectiva del NUVA realizada en las Jornadas de Videoarte Uruguayo organizadas por Sergio Altesor en el Centro Cultural MEC, donde en ese mismo mes de agosto se presentó la instalación de vídeo 8118 de Horacio Cassinelli.

Sin embargo, hay un hecho a destacar en este período cuasi sabático: la creación del Departamento de Vídeo en el Museo Nacional de Artes Visuales a instancias de una donación de la empresa Sony a través de la Embajada de Japón en Uruguay. Esto permite al MNAV contar con equipamiento profesional de vídeo para –en un principio– realizar actividades de registro de la colección permanente así como de las numerosas exposiciones temporales.

Más adelante, y siendo conscientes, junto al director del museo, Ángel Kalenberg, de la necesidad de contribuir al desarrollo del vídeo, se abre la posibilidad de que los artistas locales puedan usufructuar en forma gratuita dicho equipamiento a través de la presentación de proyectos que, una vez aprobados, pasan a producirse en forma conjunta.

Si como dijimos anteriormente el uso del vídeo como herramienta creativa se democratiza y sale del ámbito de los especialistas o conocedores, es también durante este período que comienzan a aparecer nuevos nombres de creadores interesados en experimentar con el medio como Guillermo Amato, Ángela López, Martín Sastre y Pablo Uribe, quienes tendrán un sitio destacado en los años venideros y que conforman una segunda generación de artistas vídeo.

### **De ceros y unos (2000-2006)**

Desde sus inicios el videoarte uruguayo se produjo con baja tecnología, con ediciones VHS de grabador a grabador; más adelante, canjeando horas de trabajo con alguna productora para posproducir en U-MATIC –formato profesional discontinuado hace ya más de diez años–, y a partir del acceso al equipamiento del MNAV, en Betacam SP. Todo muy analógico.

Y si la creación vídeo se asemejaba la mayoría de las veces a un ejercicio de escritura personal con imágenes y sonidos, la revolución digital se presenta como ideal para llevar a cabo nuevos proyectos audiovisuales. Es a partir del 2000 que se dan las condiciones para tener un mayor acceso a tarjetas de captura y computadoras con mejores características técnicas que permitieran digitalizar y editar vídeo a nivel doméstico.

A finales del año 2000 y por contactos realizados por la curadora y videoartista argentina Graciela Taquini, somos invitados a participar en una muestra organizada por el CICV Pierre Schaeffer en la ciudad de Belfort, llamada Interferences – Festival Internacional d’Arts Multimedia Urbains; aquí el vídeo ya no es el nuevo medio sino un *viejo nuevo medio*. Instalaciones interactivas, arte sonoro, performances, netart, cd-rom art, robótica y arte generativo son las nuevas *vedettes* del milenio que despunta. No era solamente en Francia que esto ocurría y de hecho el envío uruguayo cartografiaba una realidad poco conocida por nuestros compatriotas. Teníamos artistas trabajando en estos nuevos medios, incluso con cierta antigüedad alguno de ellos. La muestra “Interfaces/Update 2.0” (ZKM) –organizada por el Instituto Goethe y

gracias al apoyo incondicional de Kristiane Zappel– lo dejó claramente en evidencia, al igual que la muestra de arte electrónico “Bit Bang” exhibida en el Centro Cultural de España en Lima (Perú) y luego presentada en Montevideo en la Colección Engelman-Ost.

Pero el vídeo comenzaba a mutar una vez más, tal como nos tiene acostumbrados, y de los trabajos típicamente monocanales para ser exhibidos en un televisor o proyectados en una pantalla pasamos a las instalaciones multicanal, expandiendo el vídeo en el espacio. En abril de 2000 se inaugura la exposición “Invisible :)” en el Centro Cultural de España, curada por Fernando López Lage e integrada en su totalidad por artistas jóvenes como Julia Castagno, Paula Delgado, Martín Sastre y Daniel Umpiérrez, quienes junto a Federico Aguirre formarían el colectivo *Movimiento Sexy* inyectando una gran dosis de frescura y talento al videoarte en nuestro país.

La instalación de vídeo, que en el Uruguay contaba con veinte años de ser ejercida, se convirtió en la estrella de estos últimos tiempos y comenzaron a multiplicarse las experiencias. Dentro del envío uruguayo a la II Bienal del Mercosur se encuentran las instalaciones de vídeo *Iguales* de Pablo Uribe y *Ocupaciones* de Horacio Cassinelli, iniciando un nuevo fenómeno que es la presencia de las videoinstalaciones nacionales en diferentes bienales internacionales.

La seguirían muchas otras, como *Los críticos tienen la palabra* de Osvaldo Cibils en la VII Bienal de La Habana, más adelante *RR como río* (ambiente) de Enrique Aguerre, *Paisaje 1* (Efímera) de Fernando Álvarez Cozzi y Carlos Pellegrino, *Masturbated virgin* de Martín Sastre y *Fantaxxía* de Alejandro Sequeira en la III Bienal del Mercosur, sería el turno en la IV Bienal del Mercosur de *Memorias sumergidas* de Patricia Bentancur y *Proyecto vestido* de Pablo Uribe, y en la V Bienal del Mercosur de *Correspondencias –versión límite–* de Enrique Aguerre y *Sentado en el bote con su cámara escuchaba el sonido penetrante de la sala de máquinas* de Jorge Soto. Y hasta en la prestigiosa 26ª Bienal de San Pablo con *Bolivia 3: Confederation next* de Martín Sastre representando a Uruguay.

En el año 2002 el Primer Premio del Concurso “Paul Cézanne” –ex aequo con Lucía Pittaluga– es otorgado a Pablo Uribe por la instalación de vídeo *Proyecto vestido*, confirmando que esta modalidad electrónica es tenida en cuenta en pie de igualdad con la pintura y la escultura, géneros que predominaban ampliamente en este tipo de certámenes.

En el ámbito local cabe resaltar la creación de un espacio permanente de vídeo en el Centro Cultural de España llamado +CUBO, destinado a la exhibición de obras de

autores nacionales e internacionales entre las que se destacan las de Fernando Llanos, Pablo Uribe, Fernando Sicco, Marco Maggi, Graciela Taquini, Inés Lombardi y Marcelo Brodsky. A eso se suma el acondicionamiento de la Sala 0 del Centro Municipal de Exposiciones SUBTE para programaciones de vídeo y nuevos medios. También es un hecho remarcable la incorporación de la Videoteca Montevideo – creada por el colectivo Perro Rabioso y coordinada por la coreógrafa, bailarina y videísta Tamara Cubas– al Centro Cultural MEC, de acceso público y gratuito, que cuenta a la fecha con más de 600 títulos de videoarte y registros de danza contemporánea y performances principalmente, convirtiéndose en la videoteca especializada más completa.

Podemos concluir este período con una mirada optimista sobre las condiciones que existen y que continúan surgiendo gracias al trabajo de muchísima gente que se involucra personalmente para revertir dificultades propias de un medio pequeño y un tanto conservador.

## **Epílogo**

El paso del tiempo ha demostrado que no eran la frivolidad ni la tozudez las que nos impulsaron a trabajar con el vídeo, como tantas veces se dijo y se escribió, sino la necesidad de concebir nuestras propias imágenes.

Que sean estos primeros veinticinco años prueba de ello.

**Enrique Aguerre**, enero de 2008

*Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica,*

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

<http://www.videoarte.org>