

Radiografía de una imagen indócil. (Diagnóstico para un trazado de la historia del videoarte en Cuba)*

Marialina García Ramos y Meykén Barreto Querol

Videogénesis (Primeros síntomas)

Durante el último tercio del siglo XX la imagen en movimiento, entiéndase el cine y la televisión, expandieron el vocabulario visual y forzaron a los espectadores a recolocarse ante las emergentes relaciones entre el arte y los medios. En este contexto de rotundos cambios orientados hacia maneras diferentes de percepción surge el videoarte. Esta manifestación, que ya existía como corpus y práctica artística desde el decenio de los años sesenta, arriba con notable retraso al escenario cultural cubano y se inserta en su campo audiovisual y plástico a finales de los ochenta, siempre desde su condición de experiencia artística alternativa, pero formando parte de un proceso histórico artístico general en el que establece sus coordenadas y sus enclaves.

A diferencia del fenómeno internacional puede afirmarse que en Cuba el medio televisivo apenas tuvo incidencia en el despegue de esta emergente manifestación artística. Las graves carencias tecnológicas que le impidieron a la televisión cubana evolucionar al ritmo de su homóloga internacional en el transcurso de los años sesenta y setenta, fueron indudablemente decisivas en la explicación de tal distanciamiento. Tampoco se localizan precedentes notables del videoarte en esos años en el campo de nuestras artes plásticas. La única obra registrada en esta línea de experimentación que aportaría (a largo plazo) al género del videoarte en términos de lenguaje visual sería *Cosmorama* (1963), verdadero poema audiovisual realizado por Enrique Pineda Barnet en colaboración con el artista Sandú Darié. Aunque realizada en soporte fílmico, *Cosmorama* resulta novedosa en tanto presenta una sucesión de imágenes abstractas surgidas del discurso visual del creador plástico, las cuales se integran en una composición dinámica de movimiento, luces y efectos sonoros.

Así, los antecedentes de la videocreación en Cuba se hallarán fundamentalmente asociados a las tendencias vinculadas a la vertiente experimental de nuestra producción cinematográfica, fundamentalmente a aquella inscrita en el género documental. Esta variante expresiva se caracterizó por el abordaje testimonial desde un dinamismo constatable en los procedimientos de filmación y postfilmación así como

por otros recursos de lenguaje que implicaron nuevos tratamientos de los elementos gráficos y narrativos. Entre las figuras que compartieron estas búsquedas sobresale Santiago Álvarez, fundador y animador del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* quien desplegó desde sus primeros trabajos un estilo innovador. Nicolás Guillén Landrián, realizador de prolifera labor, se caracterizó también por una provocadora y transgresora propuesta ideológica. En sus obras, el tema es pretexto para la construcción de un relato que suscita reflexiones de gran hondura conceptual. En términos de lenguaje, el delirante tratamiento formal que asume mixtura de géneros y la confrontación de registros visuales diversos a través de un eficaz montaje se convierten en premisas de su estilo. Una parte importante de la filmografía de ficción de la época, influenciada por esta escuela documental, también hizo de la irreverencia y el experimento las claves de su propia evolución. En particular, la poética de Tomás Gutiérrez Alea aportó numerosas y trascendentales ganancias en el orden artístico y estético dentro del género de ficción.

Como es sabido, durante el decenio de los 80 las artes plásticas cubanas vivieron un importante período de renovación estética. Ese mismo espíritu de búsquedas y experimentación comenzó a predominar como rasgo distintivo del Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz, en el que figuraron como principales realizadores Jorge Luís Sánchez, Manuel Marcell, Enrique Álvarez, Marco Antonio Abad, Ricardo Martínez y Lorenzo Regalado, entre otros. Por otra parte, la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), fundada en 1985, se destacó sobre todo por constituir un ámbito singular donde confluyeron las más diversas ideas y conceptos en torno a la producción audiovisual, un espacio capaz de generar propuestas estéticas sumamente renovadoras. De modo que tanto el Taller de Cine de la AHS como la EICTV fueron importantes focos generadores de las expresiones más transgresoras y experimentales de este movimiento de jóvenes creadores que se va fraguando hacia finales de los ochenta y principios de los noventa¹.

Serán precisamente algunos de estos creadores, quienes ya habían alcanzado una sólida experiencia como realizadores cinematográficos, los que se proyectan hacia el ámbito de la experimentación audiovisual advirtiéndose en algunos de los trabajos realizados en este período la apropiación de ciertos códigos procedentes del lenguaje

¹ *Oscuros rinocerontes enjaulados (muy a la moda)* (1990), de Juan Carlos Cremata; *Los ilustrados de siempre (s/f)* y *Talco para lo negro* (1992) de Arturo Sotto; *Molina's culpa* de Jorge Molina; *A Norman McLaren, Evidentemente comieron chocolate suizo*, *La ballena es buena* y *La Pasión de Juana de Hardcore* (todas de 1991) de Manuel Marcell son algunas de las más relevantes producciones de esta audaz hornada durante sus primeros años de militancia.

del videoarte. En este sentido se destacan especialmente las figuras de Manuel Marcell, Arturo Soto y Enrique Álvarez.

Será este último quien, siendo miembro del Taller Experimental de la AHS, realiza en 1989 para Televisión Educativa el corto titulado Espectador, uno de los primeros materiales experimentales grabados en vídeo. La obra se desarrolla a partir de una línea dramática coherente en la que se reconoce el sólido *background* cinematográfico de su creador. Sin embargo, la historia se estructura a partir de recursos narrativos novedosos en sus modos de trastocar la linealidad convencional del discurso fílmico. La puesta en escena, el manejo del encuadre, los movimientos de cámara y la iluminación son sometidos a un tratamiento en el que se evidencia un incipiente diálogo con las posibilidades expresivas ofrecidas por el medio vídeo. Por otro lado, en Espectador resulta también novedoso el abordaje de la temática referida al impacto cultural de los *mass media* y los cuestionamientos que, en términos de representación, suponen un cambio en la percepción espacio-temporal.

Al año siguiente (1990), el propio Enrique Álvarez realizó Amor y dolor², con el auspicio de la TV Educativa y de la AHS. Se trata de una suerte de “poema electrónico” que bien pudiera considerarse (en el ámbito del audiovisual cubano) el primer material que con más propiedad se aproxima a una definición del género. Un prestigioso texto literario -el poema “El desayuno” de Jacques Prevert- sirve de punto de partida para el despliegue de un relato fragmentado y postmoderno que recrea la atmósfera de una historia de desamor. La autorreferencialidad de la obra se advierte cuando, en el inicio mismo, la puesta en escena nace en un televisor; una y otra vez el autor inserta, en estrecho diálogo con el guión, tanto el constante ruido que apunta a supuestos desperfectos técnicos del sonido como la lluvia del monitor. La utilización de estos recursos expresivos que el medio ofrece produce señales distanciadoras del relato a través de signos que revelan que el material “es un vídeo”, que estamos inmersos en el mundo de las imágenes videográficas. El carácter fragmentario invade la obra cuando la pantalla se subdivide para presentarnos las acciones simultáneas de los personajes, a lo cual se suma una suerte de polifonía audiovisual idiomática a partir del juego con el texto literario presentado en diferentes lenguas y la sonoridad de los recitativos en las voces de los personajes.

² Este material fue concebido inicialmente como una videoinstalación pero por dificultades técnicas no pudo concretarse, derivando finalmente una vídeo cinta; hecho que resulta también significativo en tanto muy temprano intento de diálogo con el registro instalativo desde el medio audiovisual en el ámbito cubano.

De nuevo Enrique Álvarez, esta vez junto a Edel Bordón, realiza en 1991 el material en vídeo *Polimita versicolor o boceto para un estudio del natural* producido por la Televisión Educativa con la colaboración de un grupo de estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Si *Amor y dolor* constituyó un importante acercamiento al hecho videoartístico, esta obra significó el arribo definitivo del videoarte al escenario audiovisual cubano. La categórica ruptura con la lógica narrativa del relato tradicional y la asunción del cuerpo como motivo neurálgico de la propuesta (introduciendo nociones de performatividad), así como el pertinente aprovechamiento de la plasticidad que brinda la imagen vídeo, son elementos fundamentales para avalar tal aseveración. En *Polimita...* encontramos una mirada sustentada en el diálogo con el cuerpo que fluye como material escultórico, el cuerpo se fragmenta, se distorsiona o se metamorfosea en asociaciones que exploran todo un universo imaginario, onírico, lúdico, infantil, surreal. Se trata de una obra cuyas imágenes poseen cierta cualidad táctil, de algún modo relacionada con lo pictórico (luz, pigmento, textura, área cromática) y que funciona como una meditación en torno a la sensorialidad que resulta de las relaciones corporales. Mientras se daban estas primeras incursiones en el campo del audiovisual cubano, todo parecía indicar que aún en nuestro medio no se advertía, desde el quehacer plástico, una voluntad de acercamiento a las tan necesarias interacciones que, entre este lenguaje y aquel de la imagen en movimiento, debían establecerse para el surgimiento y consolidación de esta nueva expresión artística.

Videopatologías

El último lustro del siglo XX constituyó una etapa definitivamente clave para el desarrollo del videoarte en nuestro país. Justamente en el año 1995 la Fundación Ludwig de Cuba -organización no gubernamental que desde su surgimiento se empeñó en la promoción del arte nacional- se trazó un programa especialmente dedicado al desarrollo de la producción videoartística. Este proyecto se proponía involucrar a los jóvenes artistas procedentes de los diferentes centros de enseñanza artística del país a las formas más contemporáneas del vídeo como medio de creación.

El programa tuvo un primer momento en el bienio 1995-1997 vinculado fundamentalmente a proyectos de intercambio con la institución Champ Libre³. Durante 1997 se celebró el Primer Taller de Vídeo-Creación que fuera impartido por la

³ Centro canadiense interdisciplinario de creación y difusión de las artes electrónicas.

prestigiosa realizadora canadiense Anick St. Louis. Entre sus resultados más significativos se cuentan algunos materiales videoartísticos creados por los artistas René Peña, Raúl Cordero y Pavel Giroud.

La obra *Autorretrato, la versión conveniente*, de René Peña, resultó una pieza que bien pudiera catalogarse como lógica prolongación de su poética fotográfica pero con las consecuentes reformulaciones dictadas por el nuevo medio. La cinta se conforma a partir de imágenes de franco sentido autobiográfico (alusiones a los recuerdos infantiles, la educación religiosa recibida, imágenes del cuerpo del artista) que a la vez alcanzan plena universalidad (con metafóricas referencias al sexo, a la ética, a la política) destacándose la agudeza de la reflexión existencial y la exposición de la problemática identitaria tanto desde el punto de vista personal como social.

En el caso de Raúl Cordero, su trabajo *Retrato de familia* estuvo basado en la pieza homónima del cantautor Carlos Varela. Cordero aprovechó la ocasión para discursar acerca de la memoria, el paso del tiempo, las ausencias, dando continuidad así a una vertiginosa carrera que en muy poco tiempo sería identificada por la crítica especializada como la más sobresaliente en el campo del videoarte cubano⁴. Su obra videoartística está caracterizada por la asunción del medio desde una perspectiva analítica y el efectivo diálogo establecido con los recursos expresivos específicos que emanan de este. A través suyo el videoarte cubano adquiriría, definitivamente, notoriedad indudable en el arte contemporáneo nacional e internacional.

Unos meses más tarde, tuvo lugar la Tercera Manifestación Internacional de Vídeo y Arte Electrónico de Champ Libre, en la cual se presentó un amplio programa cubano que contempló una muestra de obras en vídeo; entre ellas resultan significativas dos variantes instalativas vinculadas al medio: *Déjame contarte un vídeo* de Raúl Cordero y *La Montaña Rusa* del Gabinete Ordo Amoris (Francis Acea y Diango Hernández).

La Montaña Rusa es una pieza que bien pudiera catalogarse como una videoescultura, dada la singular articulación que en la misma se establece entre una estructura objetual “monolítica” y la imagen en vídeo. La obra constituye una coherente extensión de la propuesta plástica de este dúo de creación artística que jerarquiza el trato directo con el objeto como centro de su poética; en este caso, un televisor de fabricación soviética es colocado en la cima de una columna conformada por libros

⁴ La importante trayectoria en vídeo de Raúl Cordero se inicia hacia el año 1994 con la obra *El baño*, emplazada en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, que constituiría el primer videoarte cubano exhibido museográficamente en el país.

que contienen las Obras Completas del líder comunista ruso V. I. Lenin. En la pantalla del televisor se proyectan las tomas subjetivas del recorrido por una montaña rusa con el consecuente movimiento abrupto, deslizamiento perpetuo, sensaciones de vértigo e inestabilidad que operan como metáfora del proyecto socialista soviético y su marcada incidencia en la economía y en el campo de la ideología política cubana.

Déjame contarte un vídeo, por su parte, operó como una suerte de videoinstalación de corte conceptual. Se trataba de una instalación que simulaba un gran panel de monitores, pero en realidad lo colocado sobre la pared de la galería eran sucesivas impresiones fotográficas en las cuales se mostraba el despliegue secuencial de una historia contada por la cámara a partir de “fotogramas congelados” de una cinta videográfica previamente grabada. De este modo, la obra se planteaba un comentario crítico alegórico a la precariedad material y tecnológica de países subdesarrollados como Cuba, en los cuales el videoarte encontraba severas dificultades para su desarrollo. Al mismo tiempo, la instalación de Cordero operaba como una singular deconstrucción del medio y propiciaba la reflexión en torno a los parámetros narrativos, temporales y espaciales de la propia imagen videográfica.

Esta importante participación cubana en el referido certamen marca, por un lado, la consolidación de un movimiento artístico que asiste con éxito a su primera confrontación internacional y, por otro, revela con creces la favorable sintonía de estas obras con los niveles de elaboración estética, densidad conceptual y perspectiva crítica que distinguen al joven arte cubano de los años ochenta y noventa. Otros acontecimientos expositivos complementan y enriquecen posteriormente esta etapa fundamental de incursiones y confrontaciones para los creadores del videoarte cubano⁵.

El año 2000 se abrió para la plástica cubana con la celebración de la VII Bienal de La Habana. En este contexto la Fundación Ludwig de Cuba, con la colaboración de importantes instituciones artísticas extranjeras, organizó y auspició el Primer Festival

⁵ Resultan significativas las muestras *Commentaries/ Metaphores Artists from Cuba* organizada en San Francisco State University, Estados Unidos, 1999, donde fueron presentadas obras de Pavel Giroud, Enrique Álvarez, René Peña y Tania Bruguera y *Tiempo y Espacio: Desafíos de la Contemporaneidad* celebrada en Cuba que incluyó algunas producciones recientes como la obra del artista cubano-americano Felipe Dulzaides. De particular relevancia resultó también el Taller Cuba/Canadá Intervideo, nueva concreción de los intercambios de la Fundación Ludwig de Cuba con las instituciones canadienses que -con la participación de un grupo de artistas cubanos y canadienses- estimuló la intervención de nuevas promociones de artistas que nutrieron las filas de aquellos que ya comenzaban a fraguar una trayectoria sistemática dentro de la línea expresiva de la videocreación.

Internacional de Video Arte en el cual se exhibieron obras de prestigiosas colecciones procedentes de instituciones tales como el Museo de Arte Moderno de New York, The Kitchen Center, Art in General, Ludwig Forum für Internationale Kunst, entre otras. Se mostraron trabajos de los más destacados videoartistas internacionales, entre ellos Nam June Paik, Peter Campus, Bill Viola, Tony Ousler, Joan Jonas, etc...

El Festival contó también con una muestra cubana en la que se incluyeron producciones si se quiere ya “consagradas” a través de los programas promocionales de la Fundación Ludwig de Cuba junto a nuevas realizaciones experimentales. Obras del cubano-americano Felipe Dulzaides, así como una segunda versión de su pieza 3OJ’S (Tres naranjas), bajo el título RUN-M, fueron presentadas; en esta última el artista introduce elementos actorales procedentes de su propia formación teatral, de modo que el recorrido de las naranjas es precedido por una comparecencia del creador quien se define, frente a un espejo, como un refugiado político de Cuba. La obra explora los intersticios de la memoria y discursa sobre la identidad errante y los procesos de permanente búsqueda en zonas de incertidumbre y desplazamientos en territorios geográficos y políticos ajenos.

También fue exhibido por vez primera el trabajo titulado Centro (2000) del realizador Magdiel Aspillaga, entonces estudiante de la Facultad de Medios Audiovisuales del ISA. Este material propicia el cuestionamiento en torno a las relaciones interpersonales y los problemas de comunicación, y lo consigue explotando las especificidades del medio a partir de la intervención de bandas de “ruido electrónico”, el creativo manejo de los “defectos” de emisión, y las posibilidades de distorsión de las imágenes videográficas que modifican y enrarecen el espacio de la representación.

Por último, quisiéramos destacar como un acontecimiento sobresaliente asociado a este Primer Festival, la presentación de dos obras que se inscriben en los novísimos terrenos de la videocreación, en el sentido de su vinculación a procedimientos digitales. Nos referimos a Movimiento Libre (2000) de Abel Milanés y En el insomnio II (1999) del propio Milanés y Yanes Llanes. Es esta última, una animación realizada en 3D que integra el vídeo y la imagen de síntesis; la obra está basada en el cuento homónimo de Virgilio Piñera y apela a las excepcionales posibilidades de la tecnología digital para recrear la atmósfera artificial de la habitación en la que se desarrolla la historia. Es evidente que a finales del decenio de los noventa, cuando comienzan a extenderse y socializarse en Cuba el uso de las computadoras y el acceso a nuevos programas gráficos, se abre para los artistas un espacio de infinitas posibilidades creativas en el ámbito de los medios digitales.

Otro evento de particular importancia para la promoción, reconocimiento y desarrollo de la manifestación fue el Primer Festival Nacional de Video Arte, en noviembre de 2001, donde quedaba inaugurado un espacio competitivo para esta manifestación. En cuanto a la muestra en concurso, la misma tuvo el valor de incluir un número considerable de materiales bien recientes, realizados fundamentalmente por estudiantes del Instituto Superior de Arte (ISA). Entre estos se destacan los de Ana Ibis Domínguez, Italo Expósito y Magdiel Aspillaga. *Muerte y antimuerte* (2001) de Ana Ibis Domínguez resulta particularmente interesante en tanto deviene una reflexión metafísica en la que se indaga acerca de la existencia y la muerte, donde el texto visual y la banda sonora enuncian el *leitmotiv* de la obra a través de manipulaciones de la materia videográfica y de contenidos referidos a motivos biológicos y escatológicos. En este caso se genera una atmósfera poética a partir de un ritmo acompasado que se logra no solo en virtud de la música, sino de la cadencia del montaje, produciéndose un original entrecruzamiento del elemento musical y gritos humanos con imágenes de visiones apocalípticas que expresan la esencia temática de *Muerte y antimuerte*.

En las obras *Intimidación en A y B* e *Intimidación en A (a, b)* de Italo Expósito vemos comparecer al personaje protagónico en dos pantallas simultáneas de modo que, al subvertir las coordenadas espacio temporales de la narración, el espectador es obligado a reubicar los códigos perceptivos para tratar de descifrar qué está ocurriendo. El resultado de las imágenes es expresión de ese desdoblamiento perpetuo del ser humano en otros “yo” que forman parte de él mismo; las relaciones espaciales entre los personajes y los modos de “entrar” o “salir” de escena ante la cámara interrogan constantemente a la propia tecnología y al espectador para generar nuevos cuestionamientos acerca de las convenciones de la representación. En el orden temático la primera de estas piezas alude a la sexualidad masculina y a las relaciones homoeróticas, mientras que la segunda se refiere a ciertos estados de abyección del ser humano.

Las obras de Magdiel Aspillaga, por su parte, revelan esa mirada de la cámara de vídeo hurgando en los entornos habituales del artista para dejar ver las características que definen y tipifican su espacio. *Arqueología de mi pueblo (interior día)* y *Arqueología de mi pueblo (exterior noche)* revelan esa vocación arqueológica de Aspillaga que convierte a su cámara de vídeo en una suerte de lupa que magnifica la experiencia cotidiana, los interiores domésticos y el propio espacio público de su pueblo natal.

Similares inquietudes parecen animar las obras del matancero Abigail González, realizador de los materiales *A través de mi ventana el domingo es como un tango*, *Pedaleando con la Walkman* y *El cuerpo mutante*. *Pedaleando...* recrea el espacio afectivo del sujeto como único testimonio de un viaje nocturno del artista por su ciudad, mientras que *El cuerpo mutante* comporta un diálogo con el cuerpo a partir de la riqueza visual que dimana de las posibilidades de manipulación de la imagen. En la obra lo corporal se fragmenta, se distorsiona o diluye en asociaciones que exploran todo un universo de imágenes solarizadas que se esconden y/o se revelan construyendo una realidad de duplicaciones arbitrarias sobre la base de un proceso de edición que permite desplazar, duplicar o superponer imágenes.

Al comenzar el año 2002 tuvo lugar en el Centro Cultural de España en La Habana la muestra *Copyright* erigida sobre un presupuesto curatorial que comprendió la mayor pluralidad discursiva en la producción videográfica realizada por creadores provenientes de las artes plásticas, fundamentalmente estudiantes y artistas graduados del ISA y de San Alejandro.

Allí coincidieron entonces, una vez más, documentales experimentales, videoinstalaciones, documentaciones en vídeo de acciones plásticas y otras propuestas. En paralelo, con el ánimo de reconocer la trayectoria de algunos creadores ya consagrados en el cultivo del videoarte, se presentaron muestras monográficas del cubano Raúl Cordero y de los cubano-americanos Felipe Dulzaides y Tony Labat; las obras de este último eran exhibidas por primera vez en Cuba. La exposición resultó novedosa, además, por la presentación de varios materiales inéditos y constituyó así una importante vía de acceso a la producción de artistas pocos conocidos como Jorge Wellesley, Israel Díaz y Fidel Ernesto Álvarez, entre otros.

En la vertiente instalativa el amplio salón expositivo del entonces Centro Cultural de España dio cabida a un considerable número de piezas que integraban la imagen vídeo en el tratamiento de propuestas esencialmente espaciales; se mostraron obras en videoproyección y no pocas videoinstalaciones apoyadas básicamente en el empleo del monitor⁶. *Copyright* constituyó una muestra cardinal para el desarrollo del

⁶ Entre las videoproyecciones se ubicaron las obras *No Place* (1999) de Luís Gómez, y *Nunca sabemos cuándo, nunca sabemos dónde* (2002) de Inti Hernández. También se presentaron las videoinstalaciones *Midiendo y Soñando* (2001) del propio Inti, *Lo que pasaba en el banco de los bajos mientras pintaba el retrato de Yuri Gagarin* (2001) de Raúl Cordero, *La isla en peso* (2001) de Tania Brugueras y *Cuatro cubanos* (1997) de Carlos Garaicoa.

videoarte cubano en el panorama expositivo de nuestras artes plásticas, no sólo por la nutrida participación de los más diversos creadores, sino por acoger a la primera exposición expresamente dedicada a la videoinstalación, manifestación que para entonces ya había alcanzado una indudable expansión y consolidación -e incluso cierto grado de protagonismo- en el universo de la plástica.

En poco más de un lustro, como puede apreciarse, el videoarte se convierte en modalidad de presencia recurrente y prácticamente imprescindible en todo evento importante de las artes plásticas cubanas. El verdadero auge experimentado a partir de entonces por esta manifestación es constatable de manera sistemática en numerosos espacios de nuestro circuito artístico que promueven la obra de figuras noveles en esta vertiente expresiva⁷. Tal es el caso de Lisandra López, Jairo Alfonso, Harold Vázquez, Analía Amaya, Humberto Díaz, etc.

Obras como *N minutos de retrato* de Harold Vázquez resulta, dentro las más recientes indagaciones en el medio, una propuesta sugerente en tanto el artista hace interactuar un género convencional como lo es el retrato, con el medio videográfico. Vázquez explora las relaciones temporales y representacionales de estos ámbitos. Elementos como el encuadre y la iluminación son los de un retrato tradicional, mas el tiempo real de la imagen se hace patente en los inevitables movimientos de la modelo y en el continuo del *time code* que, al aparecer en pantalla, nos indica que se trata de un “retrato en vídeo”.

Para Jairo Alfonso, por su parte, el vídeo funciona como extensión de su obra plástica. Al explotar los recursos del medio desde procedimientos domésticos, rústicos, “pobres” (en su obra en vídeo abunda la edición artesanal, los sonidos contruidos con recursos caseros, etc.) sus trabajos devienen exploraciones simbólicas que consiguen una comunión plástica–audiovisual a partir de la articulación de los fundamentos esenciales de su poética. Las obras *Arrozmanía* y *Dominios* consisten en animaciones “caseras” que establecen un diálogo con instancias surgidas de la religiosidad popular, la infancia, la dicotomía urbano/rural y otros sustratos existenciales, a partir de signos ya tratados en sus instalaciones y dibujos.

No parece sorprender entonces que a la altura del año 2003 la obra instalativa *Después del Diluvio*, de Analía Amaya, obtuviera el premio *Ex Aequo* del Jurado y el

⁷ Nos referimos a la octava y novena ediciones del Salón de Premiados, la exposición *De tal palo tal astilla* celebrada en el Centro Cultural Cinematográfico ICAIC y la galería Servando Cabrera, así como a las continuas premières de cintas de vídeo en diversas instituciones del circuito promocional nacional.

del Sello Editorial Arte Cubano en el Salón de los Premiados, para constituirse así en la primera obra videoartística que consiguiera un premio de importancia nacional en el competitivo universo de la plástica cubana contemporánea. En efecto, la pieza de Analía resultó una atractiva propuesta. La imagen proyectada de gotas de agua que simulan el efecto de caída sobre varios monitores emplazados horizontalmente sobre el piso, produce señalamientos sobre una supuesta condición táctil del medio vídeo, explorando en las particularidades representacionales de lo videográfico.

Sin pretensiones de establecer valoraciones concluyentes, consideramos que el videoarte, una vez que se verifica su inserción en el ámbito de la producción artística en Cuba -tras los primeros tanteos e indefiniciones y aun con las carencias tecnológicas, de información y de soporte teórico práctico en los predios de la crítica y la enseñanza de las artes-, encuentra fértil terreno en las potencialidades de la plástica cubana y aprovecha al máximo las bondades de una cobertura institucional de singular visión estratégica para arribar, en apenas quince años de desarrollo, a una etapa de consolidación y auge en los circuitos más exigentes del arte nacional contemporáneo.

Marialina García Ramos y Meykén Barreto Querol, febrero de 2008

Video en Latinoamérica. Una historia crítica,

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

<http://www.videoarte.org>

Texto publicado en *Miradas*, Revista Digital del Audiovisual, EICTV, n.13, Cuba, 2006 y en *Nosotros, los más infieles (narraciones críticas sobre el arte cubano 1993-2005)*, compilación y edición de Andrés Isaac Santana, CENDEAC, Murcia, España, enero 2008.