

## **A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto**

**Sarah Minter**

*"Para mí el cine sería la épica, la televisión la novela y el videoarte la poesía."* Pola Weiss

En México no existen publicaciones sobre el vídeo que nos brinden una mirada panorámica y crítica. Existen menciones parciales y/o monográficas en algunas publicaciones. No solo la historia del vídeo en México escrita yace en el más completo de los olvidos, sino también en cierta medida la de las prácticas del arte no convencionales de los años sesenta y setenta.<sup>1</sup> Paradójicamente, en esos años estas dinámicas gozaban de una gran efervescencia, habiendo sido precedidas por la disidencia y el pluralismo de la crisis de la llamada *Ruptura de los Años Cincuenta*, y precipitadas por la "cerrazón" gubernamental, la represión estudiantil y la masacre del 2 de Octubre de 1968.

### **Los Orígenes del vídeo y su contexto**

Desde el cine: en sus formas más experimentales: el cine de arte, el cine experimental, y el cine Super8, este último tal vez fue el más vinculado con el vídeo posteriormente. Casi todo este cine fue producido de manera independiente. Ya desde los años treinta, artistas como Adolfo Best Maugard, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Miguel y Rosa Covarrubias experimentaron con esta herramienta desde el campo de las artes visuales. Este "otro cine" resurgió con mayor fuerza a partir de los 3 concursos de cine experimental celebrados en 1965, 1967 y 1988. De ahí surgieron una variedad de prácticas cinematográficas alternativas y novedosas formas de producción y exhibición; vehiculadas por la búsqueda formal y la reflexión sobre el propio medio. La convocatoria del grupo las Musas en 1970, del Primer Concurso Nacional de Cine Independiente de ocho milímetros, con el tema "Nuestro País" atrajo una gran participación de jóvenes realizadores. Los temas recurrentes fueron principalmente dos: la representación del imaginario de la juventud de la clase media

---

<sup>1</sup> . No será hasta el año 2007 que se hace una revisión crítica panorámica de las prácticas no tradicionales del arte a través de la exposición "La era de la discrepancia" y la publicación de su catálogo *La Era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, Museo Universitario de Ciencia y Arte, UNAM, México, 2006.

capitalina y los que aludían directamente a la represión del movimiento estudiantil en Tlaltelolco. Todo este movimiento se cuestionaba cuáles tendrían que ser las tareas de la contracultura. Durante 1970 y 1974 se celebraron varios encuentros de cine Super8 en los que se presentaron más de 200 películas, casi todas realizadas por varones; a diferencia del vídeo, un medio donde la participación de las mujeres ha sido muy activa desde sus inicios. Este movimiento del Super8 desató una radicalización que conformó dos bandos. Los jóvenes cineastas que expresaban una preocupación temática y formal contracultural *versus* los más preocupados por la temática social y política de denuncia. De ahí surgieron varios colectivos.

Desde las dinámicas no convencionales del arte, los artistas -de manera individual o como grupos y colectivos- querían romper con lo establecido y se lanzaban a la búsqueda de nuevos lenguajes, a través de la subversión, el feminismo, lo experimental, lo contracultural y lo contestatario, relativizando las fronteras de las disciplinas artísticas. Como escribe Araceli Zuñiga "...A lo largo de aquellos años proliferaron lo que la artista e investigadora Maris Bustamante ha denominado *Formas PIAS* (Performance-Instalación-Ambientación), además de prácticas variopintas como el libro-objeto, la neográfica, el arte-correo, la psicomúsica y las músicas visuales, los eventos multimedia y, más tarde, el vídeo y el compuarte, si bien de hecho la exploración de los significantes aún no asumía el concepto, la producción y la difusión de la poesía visual/experimental....)"<sup>2</sup>

Desde lo social: la desilusión y crisis de los modelos importados del estilo de vida americanos (*american way of life*) difundidos principalmente por la Televisión, dieron lugar a la toma de conciencia de su carácter manipulador al develarse como una de las principales herramientas de control de masas. Los artistas cuestionaron y criticaron a la televisión a través de su representación y su utilización como objeto significativo. También evidenciaron de manera directa sus contenidos, su imposición de estereotipos y su falsa representatividad plural.

### **Los años setenta y el nacimiento del vídeo en México**

En 1977 surgió la pionera del vídeo Pola Weiss (1947-1990) con su primera pieza de vídeo, *Flor Cósmica*, donde como en casi todos sus trabajos posteriores (38 obras

---

<sup>2</sup> . Araceli Zuñiga y César Espinosa, *Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental en México*.

terminadas y muchas inconclusas), las constantes eran: su cuerpo, la intimidad, el cuestionamiento del rol femenino, la maternidad, etc. En el abordaje de estas temáticas utilizó el *blue screen* y efectos psicodélicos, muy en boga en ese momento. El videoperformance fue una de las formas explotadas por Pola; generalmente ella bailaba con y para la cámara haciendo de esta herramienta una extensión de su cuerpo. Las imágenes eran procesadas en vivo con efectos especiales a través de un *switcher* y proyectadas en un monitor. Su interés por este medio data de más temprano. En 1975 obtuvo el título de licenciada en periodismo en la Facultad de Ciencias Sociales UNAM, con una tesis hecha en vídeo: *Diseño de una unidad de producción de Video Tape* a manera de piloto de una serie de televisión creativa. En 1976 fundó su pequeña productora artTV. A partir de 1978 Pola Weiss fue profesora en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, dictando diversos cursos de Introducción a los lenguajes audiovisuales y Producción de televisión y técnicas de producción audiovisual. Uno de sus alumnos de esa época, Alberto Roblest recuerda: “De entrada, la primera vez que conocí a Pola me sorprendió, me pareció una Jipiteca gringa que se había confundido de salón. Tenía un tono muy alivianado. Su primera clase resultó como terapia, cada quien habla de sus problemas y de lo que pensaba de la vida y demás... nos introdujo al collage, a la foto, a la yoga, y a los principios de animación. Con Pola bailabas con la cámara, ella odiaba los trípodes, te hacía dormir y soñar junto a la cámara, para muchos estudiantes esto era *freaky*, imagínate para estudiantes de carreras como administración pública o ciencias políticas... de entrada Pola alucinaba a los que deseaban hacer TV comercial o teatrillo en vídeo...nunca nos enseñaba sus vídeos en clase, sólo si tu se lo pedías o, ya más en privado, con los alumnos que consideraba diferentes...a nosotros nos llevo a casa de su papá al final del segundo semestre, hizo una reunión y ahí nos mostró por primera vez sus vídeos, de casualidad estaba ahí una mujer: más tarde supe que era la artista Shigeko Kubota esposa de Paik...”<sup>3</sup>

Pola Weiss fue la primera artista en México que incorpora el vídeo como su herramienta principal de creación, con una conciencia clara del medio. También fue casi la única representante mexicana del vídeo en foros internacionales en esos años. Algunos otros artistas contemporáneos a ella, utilizaron el vídeo esporádicamente, o de manera complementaria en la búsqueda de nuevos lenguajes. Pola Weiss trabajó, desde una perspectiva lúdica, abordó los problemas de género, asumió y expuso su

---

<sup>3</sup> . Comentarios de Alberto Roblest videoartista, alumno de Pola Weiss y asistente de su clase. Alberto continúa trabajando con vídeo y vive en los EE.UU. Estos comentarios fueron hechos en una entrevista que le hice a través de un chat en Internet recientemente.

propio cuerpo y su intimidad como materia y sujeto de representación, subvirtiendo el rol femenino. Estas fueron algunas de las características que definieron sus temáticas y cuestionaron el lenguaje del propio medio.

Uno de los eventos -específicamente de vídeo- más sobresalientes en esta década, fue el *IX Encuentro Internacional de Vídeo*, (1977) organizado por el argentino Jorge Glusberg que tuvo lugar en el Museo Carrillo Gil, en la ciudad de México. Participaron grandes figuras internacionales del vídeo: Pola Weiss, Nam June Paik, Miguel Ehrenberg, Shigeko Kubota, Roger Welche, John Baldessari, Allan Kaprow, Les Levine, Amerigo Marras.

Poco después, en 1978, en la Casa del Lago de la UNAM, Andrea Di Castro, Cecilio Baltasar, la colombiana Sandra Llanos <sup>4</sup> y Humberto Jardón participaron en el proyecto *Intervalo ritual*: tres happenings e instalaciones de creación colectiva con videoproyecciones, rayos láser y música en vivo. Andrea di Castro es una figura central en el arte digital. De formación ingeniero, ha practicado la fotografía, el vídeo experimental, la videoinstalación, la gráfica digital y los sistemas interactivos. Entre sus obras en estos años se encuentran *La otra Cara de Muybridge* (1983) y *Ensayo sobre el Cuerpo, el Espacio y el Movimiento*, vídeo coproducido con Cecilio Balthazar, donde se pretendió convertir la pantalla en un instrumento de medición de ritmos, proporciones y actitudes del cuerpo humano.

Al final de los años setenta se llevaron a cabo algunos festivales y exhibiciones que incluyeron algunas piezas de vídeo en medio de otras expresiones de arte contemporáneo. En el primer *Salón Anual de la Experimentación*, en el Auditorio Nacional (1979), una de las piezas seleccionadas fue la videoinstalación *Parto de los 5 soles*; una creación colectiva del grupo interdisciplinario "Yolteotl", algunos de sus miembros eran Katya Mandoki artista plástica y Raúl Kampfer, cineasta independiente. El tema de la pieza era sobre la mitología prehispánica. Creada en un ambiente museográfico a partir de cuatro monitores colocados en los puntos cardinales, con escenas filmadas en 16mm (no contaban con equipo de vídeo); con la participación de actores que representaban a cuatro deidades prehispánicas. La pieza estableció una analogía entre el terreno mítico y el artístico contemporáneo.

Desde el exilio, Felipe Ehrenberg (1943), participó junto con Martha Hellion en la rama británica de "Fluxus" en los años setenta. Fue en Londres cuando experimentó con el vídeo, pero este trabajo está perdido; aunque Felipe recuerda haberle dado las cintas

---

<sup>4</sup> .Sandra Isabel Llanos después de su estancia en México y Estados Unidos, regresa a Colombia donde, junto con Rodrigo Castaño, se convierten en pioneros del videoarte en ese país.

a Jorge Glusberg. En una vieja entrevista comentó: “Pero sin recursos y ante la inmediata proliferación exponencial del videoarte y las mil y un ideas que empezaron a mostrarse en microgalerías, casas particulares, *fringe* festivals y demás parientes, preferí dedicarme a la tarea editorial, los libro-objetos de artista hechos a mano”.

### **Los convulsionados años ochenta**

A principios de los años ochenta se develaba el crecimiento silencioso de la ciudad y su pobreza. La punta de lanza era la organización de bandas de los jóvenes que fueron la primera generación de millones de campesinos, en su mayoría indígenas empobrecidos, que emigraron a la periferia de la capital. El carácter insumiso de las bandas se empezó a manifestar.

Los medios y el estado, en un intento de tapar el sol con un dedo, negaban la realidad y la pobreza, satanizaban a los jóvenes y en especial a los *punks*, que eran los más visibles, por su cinismo y sus manifestaciones urbanas. En esos años estaban prohibidos los conciertos de rock y casi cualquier evento masivo juvenil.

Es en este contexto que realicé *Nadie es Inocente* (1985-86) y *Alma Punk* (1991). En ambas piezas experimenté y fusioné los géneros del documental y la ficción, en la búsqueda de una narrativa personal al explorar los lenguajes del cine y del vídeo, lo que actualmente se llama cine digital. Busqué la complicidad y la participación de mis actores a través de lo lúdico que el medio y el carácter independiente de la producción propiciaban. A lo largo de mi obra está presente la experimentación formal, el paso del tiempo, el ritmo y la búsqueda de un lenguaje inherente a este medio. Y de manera más abstracta, en *Sinfonía de colores* (1982), *VideoRoad* (1982) codirigida con Gregorio Rocha y *Mex Metr* (1987) codirigida con Andrea Di Castro. Mi contacto con el vídeo empezó en 1980 con una cámara Betamax que nos prestaron. Empezamos a jugar Oliver Debroise y yo, pero nuestros primeros experimentos simplemente los borrábamos para grabar otros. En 1982 me compré mi primer super equipo  $\frac{3}{4}$ , pues estaba convencida hacer del vídeo mi medio. Algunos cineastas me hacían burla y le llamaban la *plastimax*. En ese entonces no había prácticamente ningún sitio para mostrar vídeo, así que algunos de mis primeros experimentos se guardaron en el cajón del olvido y muchos se perdieron. No será hasta 1984 que entré en contacto con Karen Ranucci, una neoyorkina que organizó una muestra de vídeo latinoamericano que itineró a lo largo y ancho de la unión americana. En esta muestra participamos Gregorio y yo con *VideoRoad*, Martha Colmenares y Álvaro Vázquez con *Nuestro*

Tequio y un vídeo de Ortof Karla. Esta fue la primera vez que mi trabajo se vio; sin embargo, para exhibirlo en México hubo que esperar todavía un par de años.

Desde otras dinámicas Gregorio Rocha cuestionó y problematizó sobre la función de las imágenes, los soportes y los medios en la historia de las imágenes. Ha trabajado sobre todo a partir de la fusión del vídeo y el cine Super8 y 16mm, como en Freeze (1984) donde exploró el encuentro y desencuentro entre dos medios: el cine y el vídeo. Y ya en los noventa, Guerra de Imágenes (1996), donde revisó la historia de las imágenes que han surgido de los conflictos bélicos entre México y Estados Unidos. Gregorio ha dicho: "No hago "videoarte", ni vídeo puro. Tampoco cine puro".

Paralelamente en Oaxaca, dos jóvenes zapotecas, Martha Colmenares y Álvaro Vázquez, serían los pioneros del vídeo indígena. Sus trabajos son hasta la fecha 12 piezas en vídeo y una película en 16mm. Al tiempo que recogían la tradición de los rituales y problemáticas zapotecas; daban cuenta de otra manera de ver, concebían el ritmo de una narración de una manera original y manifestaban la búsqueda de un lenguaje propio. Era también un grito que rechazaba el ser sujetos pasivos al buscar su auto-representación. Martha nos cuenta parte de esta experiencia: "Desde 1981 empezamos a reunirnos varios jóvenes zapotecos, -entre 18 y 25 años- profesionistas o gente con experiencia en su comunidad para platicar acerca de los problemas de nuestros pueblos. Empezamos publicando un boletín. Después fuimos invitados para crear una comisión de relaciones de la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la Sierra. Al principio registrábamos las reuniones con fotografías para los periódicos murales y después hicimos un audiovisual. Llegó el primer aniversario, un amigo que había visto el audiovisual nos prestó un aparato (cámara Betamax) para registrar el festejo y la fiesta comunitaria regional en Tagui, para entonces no había electricidad en esa comunidad por lo que llevamos una planta, un regulador y un televisor. El solo nos indicó como se encendía la cámara. Grabamos la reunión y la fiesta para mostrarla ese mismo día. Esto fue en 1981. Sin proponérselo empezamos la búsqueda de un lenguaje y una manera creativa de tratar nuestros propios asuntos y de cómo vernos a nosotros mismos. En 1982 editamos este primer material... proyectábamos los vídeos en las canchas de *básquetbol* y la gente se divertía viéndose a sí misma. Fue así que le ganamos a la televisión comercial, ya que antes de su llegada, la gente ya se había visto en la pantalla. A través de este medio la gente reconocía o conocía a otros pueblos zapotecos. Enviamos los vídeos a algunas organizaciones de zapotecos que habían emigrado a los Estados Unidos y que no podían o no habían regresado y fue así que se restablecieron relaciones entre los

pueblos zapotecos. Más tarde regresaban con sus cámaras de vídeo para registrar las fiestas y eventos importantes de las comunidades. Se hizo masiva la utilización del vídeo en la sierra norte zapoteca y el intercambio con otras comunidades.

En 1986 participamos en la *Primera Muestra de Videofilme*, obteniendo un premio con *Danza Azteca*, como el primer vídeo realizado por indígenas, después participamos en el *Segundo Festival de Cine Indígena* en Río de Janeiro como parte del comité de cine latinoamericano que se conformó en ese festival y con *Nuestro Tequilo* en la *Primera Bienal de vídeo en México*, en 1990, obtuvimos el segundo lugar. Participamos en varios festivales en los Estados Unidos y conformamos el comité de videastas de las primeras naciones del mundo.”<sup>5</sup>

También realizadores como Rafael Corkidi, con una trayectoria en el cine industrial como cinefotógrafo de varias de las películas de Alejandro Jodorowski, y director de algunos largometrajes, dio el salto al vídeo. En su búsqueda por ser un autor más total encuentra en este medio la posibilidad de trabajar exclusivamente en proyectos propios, con mayor libertad, cumpliendo los roles de director, fotógrafo y editor. Asimismo se convierte en un tenaz impulsor y promotor del videoarte. Realiza su primer “videofilme”<sup>6</sup> *Figuras de la Pasión* (1983), a los que le siguen *Relatos* (1986); *Huelga Strike* (1987) y *Señores y Señoras* (1988), entre otras obras poético-narrativas. Poco después, con patrocinio de la Universidad de Guadalajara, realiza obras como *Murmullos* (1990) y *Rulfo Aeternum* (1991).

En este mismo período y desde el exilio, otro de los artistas que usó el vídeo temporalmente fue Ulises Carrión (1941-1989), que emigró a Ámsterdam a principios de los setenta, participando en diversos campos de renovación artística: performance, poesía visual, arte de sellos, experimentos de sonido, arte correo y vídeo. Martha Hellion escribe: “En cierto momento Carrión abandonó su carrera como escritor, pero no perdió su gusto por el lenguaje escrito, que ejerció en sus textos teóricos y guiones de vídeo. Hay tres obras que tienen en común características de ficción, y en este caso de narrativa, visual o verbal, utilizada como un medio y no como un fin. *The Death of the Art Dealer* (1982) fue originalmente un videoperformance: Carrión reeditó un viejo film (*The Reckless Moment*) elaborando una versión más corta. Esta película, grabada de la televisión, tenía un diálogo doblado del idioma alemán, así que para la

---

<sup>5</sup> . Esta cita es producto de una entrevista que hice a Martha Colmenares recientemente. Tanto ella como Álvaro Vázquez continúan produciendo vídeos en la ciudad de Oaxaca.

<sup>6</sup> . *Videofilme*, término acuñado por Rafael Corkidi que dio título al *Primer Festival de Vídeo en México* en 1986.

mayoría de la gente se volvía irrelevante, permitiéndole así enfocar la atención sobre los elementos visuales del film. La versión reeditada fue mostrada en un televisor que Carrión sostenía, al tiempo que lo movía en paralelo a los movimientos de cámara dentro de la película. El efecto resultante era el de una "ventana" moviéndose en el espacio del performance y a través del cual la audiencia podía ver partes del "otro" espacio representado en la película".<sup>7</sup>

En esta segunda mitad de la década de los ochentas, dos eventos de gran magnitud conmocionaron al país y aceleraron un cambio en la sociedad que se reflejó en el arte. El primero fue el terremoto de 1985, que sacudió la capital, destruyó gran parte de la zona centro, causó la muerte a miles de decenas de personas y dejó sin casa a otros cientos de miles. Esta catástrofe convulsionó a la sociedad y la despertó de su letargo. La sociedad civil se organizó de inmediato y tomó en sus manos el rescate ante la incapacidad gubernamental. Esta nueva faceta de la sociedad civil insidió posteriormente en las elecciones presidenciales de 1988, donde el PRI -partido de gobierno que se mantuvo en el poder por más de 70 años-, sorprendido con los resultados, organizó torpemente el gran fraude electoral.

Los movimientos sociales develaban e intensificaban el cinismo del papel que jugaban los medios, en especial la televisión: la censura y el control social. La sociedad civil se despertó. Abandonó por un momento a este pequeño televisor que acompañaba su intimidad y que conformaba su imaginario, y salió a las calles a protestar y a organizarse.

La necesidad de dar cuenta -desde diferentes perspectivas- de este ambiente social y político contribuyó en cierta medida a que muchos artistas, cineastas y amateurs se apoderaran de la cámara de vídeo. Esto explica la numerosa participación, en 1986, en la Primera Muestra de Videofilme organizada por Rafael Corkidi en colaboración con Francis García, Miguel Báez y Adriana Portillo a través de Redes Cine Vídeo. La cantidad de obras en vídeo y de público fue avasalladora. Los resultados fueron: Primer lugar: Nadie es Inocente de Sarah Minter y mención como el primer vídeo hecho por indígenas Danza Azteca de Marta Colmenares y Álvaro Vázquez

En cierta manera esta primera muestra de vídeo hizo visible la actividad videográfica en nuestro país. El panorama antes de esta muestra parecía desierto. Los artistas no se conocían entre sí, ni conocían los trabajos de los otros y este festival desveló una

---

<sup>7</sup>. *Ulises Carrión ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Martha Hellion, Turner, 2002.



gran efervescencia en este campo. Las temáticas principales eran las sociales, la marginalidad.

En la segunda mitad de los años ochenta, los artistas empezaron a brincar fronteras y a soñar con proyectos. Empezó a existir el vídeo para más gente. Estimuló la apertura de vías de difusión y de producción. Esto llevó a la creación de la *Primera Bienal de Vídeo* en 1990 y de algunos otros festivales en otras ciudades del interior. Entre los videoastas o videoartistas de esta segunda mitad de los años ochenta encontramos nombres como José Manuel Pintado, Ortolf Karla, Francis García, Antonio Noyola entre muchos otros.

Tal vez uno de los más prolíficos en el cine, y más tarde en el vídeo político militante con cierta carga de humor, fue Carlos Mendoza, quién desde 1978 empezó su carrera como documentalista comprometido. Fue reconocido a principios de los años ochenta por su trilogía cinematográfica: *Chapopote* (1979), *El Chahuistle* (1980) y *Charrotitlán* (1982) resumida por Jorge Ayala Blanco<sup>8</sup> de la siguiente manera: “Una cinta perfectamente coherente, que sin rollo, ni rabia desarticulante, con ironía y pasión, resume en menos de una hora cuatro años de periodismo crítico, caricaturas lapidarias y denuncias de partidos de oposición.”

A mediados de los años ochenta da un importante giro al vídeo militante. Uno de sus *videofilmes* más famosos es *Crónica de un Fraude* (1988). También fue el inicio de varios colectivos conformados por las nuevas generaciones de cineastas, comunicadores sociales y hacedores de imágenes que participaron de estos movimientos sociales y culturales y que, apropiándose de cámaras de vídeo, montaron sus islas de edición en formatos caseros. Los vídeos pasaron de mano en mano, se crearon videosalas improvisadas y efímeras. En palabras del colectivo Tesmogtv.: “...para lanzar nuestras estridentes imágenes *punks*, voces feministas, experiencias urbanas, rockumentales o poéticas visuales que anunciaban una nueva época de las artes electrónicas colectivas. Soñábamos despiertos. Desde entonces nuestros quinésicos ojos han tomado las calles y los espacios subterráneos para volver visibles las obras realizadas con los recursos de los mismos realizadores...”.<sup>9</sup> Entre los integrantes de estos colectivos se cuentan a Pablo Gaytán, Guadalupe Ochoa, Carlos y Eduardo González y Alberto Rodríguez.

---

<sup>8</sup> . Jorge Ayala Blanco uno de los más importantes críticos de cine.

<sup>9</sup> . “¿Quiénes somos?”, en Tesmogtitlan TV, <http://www.tesmogtitlantv-1.blogspot.com/>

Algunos de estos colectivos participaron Alberto Roblest y César Lizárraga<sup>10</sup> quienes a partir de 1985 crearon Cada quién su rollo, un primer colectivo donde hicieron teatro y películas en Super8 y 16mm., se desintegraron, y surgió Vídeo3, que se convirtió poco después en Vídeo2. Realizaron varios vídeos a lo largo de 10 años, entre ellos: un videoclip; Como una llanta con el legendario grupo de rock El Tri, Pedro Mártir y el videopoema Avenida Juárez.

Por otro lado, y desde otra perspectiva, a finales de esta década emergió una nueva generación de artistas plásticos, visuales y del performance que encontraron en el vídeo un medio para experimentar paralela y o complementariamente:

Desde una perspectiva más política, Rubén Ortiz Torres con la instalación Como TV (1985), en colaboración con Emmanuel Lubezki. Se trata de una retro-proyección de un loop en Super8, donde filmaron directamente de la pantalla con una cámara Super8 las imágenes de noticieros de televisión: la guerra de El Salvador, Reagan, gente en África muriéndose de hambre, etc..... Después, estas imágenes fueron re-grabadas varias veces con una Betamax y proyectadas en vídeo para ser refilmadas en Super8 y retocadas a mano. La pista sonora fue compuesta de gritos -de la ahora compositora Gabriela Ortiz- con manipulaciones de sonidos de guitarra eléctrica. La película se retro-proyectó en papel albanene desde un techo construido, pues no les permitieron apagar las luces de la galería. Fue presentada en el *Salón Anual de la Experimentación* en 1985, en la galería del Auditorio Nacional. En 1986 Rubén realizó el vídeo La Ciudad Rota.

Desde una perspectiva íntima: En 1986 Silvia Gruner empezó a utilizar el cine Super8 y 16mm., y poco después el vídeo para registrar sus acciones plásticas, que posteriormente incluyó en sus instalaciones. Entre sus piezas de vídeo de esos años destaca El Vuelo (1989). El crítico de arte Olivier Debroyse, en un artículo escrito en 1990, opina: “Silvia Gruner tiene un evidente conflicto con el tiempo/movimiento. Esto la llevó, hace algunos años, a abandonar el dibujo, la pintura y el grabado, por medios menos estáticos: las cámaras de cine y de vídeo, el performance y una mezcla de danza, teatro y una gestualidad codificada a partir de las artes plásticas- que incluyen a su propio cuerpo como presencia de -y en- la obra”.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> . César Lizárraga y Alberto Roblest fueron alumnos de Pola Weiss en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, México.

<sup>11</sup> . Olivier Debroyse, “Silvia Gruner”, en *Arte-México* <http://www.arte-mexico.com/critica/od79.htm>, 1990.

Desde la estética de lo femenino: Maria Eugenia Chellet<sub>1</sub> trabajó sobre los arquetipos femeninos en la historia del arte a través de “tableaux vivants” haciendo hincapié en la fuerza femenina erótica a través de autorretratos de la autora en *Piezas de Museo* (1988) y en *Las Muñecas de Rembrandt* (1989), donde recreó tipos de la época inspirados en este pintor.

Tuve la oportunidad de platicar por primera vez con Pola durante el *Festival de Otoño en Valle de Bravo* (1989) que incluía una sección de vídeo. Los invitados éramos Pola Weiss, Andrea di Castro, Gregorio Rocha y yo. Durante todo el encuentro Pola nunca se separó de su cámara y grabó todo lo que pudo. Ella estaba muy dolida por el silencio y la indiferencia de la que había sido objeto todos estos años. Su trabajo era casi desconocido en el país, pues no tuvo retroalimentación de parte de la crítica, ni de los medios. Posteriormente, me invitó a su casa-estudio en la carretera a Cuernavaca, una sorprendente nave industrial metálica que contrastaba con la naturaleza que la rodeaba. Orgullosa de poder compartir, me enseñó todos sus juguetes y me regaló una copia de *Mi Co-Ra-Zón*; no sé sí porque ella me lo regaló, pero es mi obra favorita de Pola.

Cynthia Pech describe maravillosamente ésta pieza en 2006 que asumo que a Pola le hubiese gustado leer: “*Mi Co-Ra-Zón* (1986)...que despunta sobre la boca que habla, una flor que sangra, la entrepierna que llora sangre y de fondo, el ojo de ella que se muestra...Las imágenes centrales nos presentan algunos de los efectos del terremoto de 1985 sobre las construcciones de la ciudad de México. La ciudad se muestra cayéndose, mientras el polvo alado de la muerte se precipita en el aire del recuerdo: la escena del hospital; Venecia, el hospital, el embarazo, las góndolas sobre el gran canal y de marco un aborto: el suyo propio. El corazón sangra-late. México se quiebra. Desplomada la ciudad se ve movilizada...La cámara-ojo de Pola ciñe su lente hacia los edificios donde trabajaban miles de costureras en condiciones escalofrantes que han quedado en los escombros. La ciudad huele a muerte. La denuncia es la muerte. La memoria duele.”<sup>12</sup> Pola Weiss cayó en una larga depresión y la cámara de vídeo la acompañó hasta su muerte. Esta fue su última acción ante la cámara, en mayo de 1990.

---

<sup>12</sup> . Cynthia Pech y Mágina Millán, “Género, Representación y Nuevas Tecnologías: Mujeres y Vídeo en México”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* n.197, UNAM, México, 2006. pp. 95-104. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/421/42119708.pdf>

En este fin de década se cerró un primer capítulo del vídeo en México. El de la gestación y la lucha por inserir el discurso del vídeo y de las nuevas tecnologías al mundo del arte y a los espacios públicos. Finalmente, y después de un largo y sinuoso camino, parió. Nació para crecer y transformarse.

Ya no se puede negar la existencia de este medio en continua transformación en la vida artística, social e institucional contemporánea. Tuvo un comienzo solitario e ignorado por los investigadores, curadores y los representantes de las instituciones culturales. El mundo se transformó en muchos sentidos. El uso de las herramientas de las nuevas tecnologías y sus aportes permean y transforman el lenguaje, la cotidianidad y el imaginario social y cultural a una velocidad vertiginosa. No hay vuelta para atrás. Nos falta mucho para recuperar la memoria, ejercer la reflexión, ganar espacios y enfrentarnos a nuevos retos. Es por eso que este proyecto se convierte en una magnífica oportunidad de empezar a llenar ese hueco existente. Nos llena de optimismo. Devendrá un puente y un referente para la reflexión con otros colegas videohispanoparlantes. Es curioso y casi normal que casi siempre el interés y el apoyo vienen desde afuera, gracias Laura Baigorri por este esfuerzo, por reunirnos, requerirnos y entretrejer nuestras memorias.

**Sarah Minter**, febrero de 2008

*Video en Latinoamérica. Una historia crítica,*

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

<http://www.videoarde.org>