

Breve reseña de la historia del videoarte en Chile

Néstor Olhagaray

Los 70. Lo primero fue Juan

La década de los setenta fue marcada brutalmente por el golpe militar y la instauración de la dictadura. Removió completamente los cimientos de nuestro país y en especial los espacios más sensibles, el arte y la cultura. Situación responsable en nuestro país de una postergación de la natural circulación y permeabilidad de las tendencias del arte a nivel internacional. Aunque también debemos sumar a esta situación la endémica actitud, de la mayoría de los artistas de la época, a una refracción conservadora al tema tecnológico, sobretodo si este venía del norte.

Juan Downey, de formación arquitecto, vivirá años en Nueva York sin dejar de visitar periódicamente su país de origen y el resto de Latinoamérica. El año 1975, trabaja en Santiago con el grupo de teatro Aleph, en una serie de registros performáticos ligados más bien a la cultura de la puesta en escena. Juan, no solo es un pionero en el uso del vídeo, sino que comprende que cuando aparece en el mercado el “porta-pack” de la SONY -es decir, el primer sistema de registro audiovisual electrónico portátil (en oposición a los equipos estacionarios de la TV), y que cualquiera podía disponer y apropiarse de aquel sistema- no estaba frente a una simple versión electrónica de la cinematografía, sino que se trata de otro medio, otro sistema de escritura que poseía sus propias vocaciones.

Hay dos vídeos de Juan que a mi parecer ilustran esta actitud. Por un lado Shifters (1984) en el cual despliega la lógica del mixer y la fusión, ya inaugurada por Nam June Paik en su Global Groove. Que además corresponde a los aires de los tiempos con la lógica de transdisciplinaridad e interculturalidad. Downey nos sopla en el comienzo del vídeo enunciando las operaciones que ocupará en el resto, e inscribe los siguientes conceptos: Simulacros-Interpretaciones-Traslaciones (o traducciones, aunque prefiero la traducción “literal” del inglés por ser más precisa en este caso)-Transposiciones.

Estas operaciones le ofrecen las bases para instalarse en la lógica de los simulacros y la transtextualidad, problematizando con la relación entre copias y originales. O sino, no se podría comprender la relación que puede existir, y que nos muestra el vídeo, entre un ingeniero arqueólogo, que nos relata y muestra las evidencias, de cómo

Himotec, ingeniero del imperio egipcio (2700 AC), en la construcción de una réplica y nueva versión de un templo construido en maderas, imita la textura de la madera, pero esta vez en piedra. Y, por otro lado el relato sobre una escultura a pedido, que representa al ícono del proletariado, un obrero, realizada en el siglo XIX, y que el escultor, al someter la maqueta al jurado, este simplemente la rechazó por la ambigüedad de lectura que ofrecía. De hecho la escultura capta el gesto del obrero cuando tiene su saco a mitad de brazos, y no se sabe si se lo está poniendo para retirarse, lo que significaría una desertión o se lo está sacando para ingresar a la enaltecedora actividad redentora del trabajo. Como vemos pura transitividad.

El otro es La sonrisa del lagarto en que Juan participa de otra tendencia que hoy en día acobrado bastante vigencia, se trata de convertir al artista en el protagonista del vídeo, en poner en escena el sujeto de la enunciación. Hace algún tiempo escribía sobre aquel vídeo: "Downey estaba ahí, dentro, no fuera y la cámara no tuvo más opción que seguirlo. Downey era la cámara, una cámara como él, funcionaba guiada por la lógica de la improvisación programada, es decir alerta, en un estado de vigilancia permanente, entregado. El hechizo viene de esa cámara tan ausente como presente. Porque ha sabido luchar con el espíritu cartesiano que significa la representación audiovisual. La cámara no está ahí por mera casualidad, instalando un "natural", sino que, es ella la que organizó todo, alrededor de ella, su presencia dispuso lo que iba a pasar delante de ella, organizó el rito.

Así un ritual, el de la escritura audio-visual, va al encuentro de otro ritual, esta vez acaecido en el fondo de la selva amazónica. Es simplemente conmovedora la escena cuando sus compañeros de viaje Yanomamis en un momento le apuntan inesperadamente sus armas y Juan instintivamente los encañona con la cámara. La cámara no capta la escena desde afuera de ésta, sino la construye protagónicamente, desde su interior".¹

La década de los 70 termina con algunos usos del vídeo que se presentan de manera premonitoria en relación al desarrollo que va tener durante la próxima década. Otro pionero, esta vez en el país. Carlos Leppe, en el 79 presenta una performance y vídeo instalación -Sala de espera-. Aquí el vídeo podría parecer como una simple escenografía para la performance, pues con profusión aparece la imagen de Leppe en performances anteriores en los monitores, pero lo más importante es el uso objetual-

¹ . En el catálogo Festival Downey, *Vídeo porque TeVe*, Ed. Visuala Galería -Santiago de Chile, 1987.

escénico de las pantallas. El vídeo no era solo imagen, sino también caja de emisión lumínica que reconstruía protagónicamente el espacio.

Los 80. El arte del vídeo

Pero el inicio definitivo de la apropiación de la cámara vídeo como si fuera una prótesis de nuestro cuerpo, o simplemente mi instrumento de escritura se llevará a cabo durante esta década: Carlos Altamirano artista chileno

Carlos Altamirano, el año 1981, realiza una performance consistente en grabar su propia carrera, como cámara subjetiva entre dos instituciones emblemáticas, ambas alteradas por el régimen militar. El Museo Nacional de Bellas Artes, cerrado por aquel entonces y los archivos nacionales, la institución encargada de la memoria nacional. Carlos une ambas instituciones, que las separan aproximadamente un kilómetro en el centro de Santiago. El esfuerzo físico de la carrera se advierte en el jadeo y en la dificultad de su auto proclamación repitiendo reiteradamente el estribillo: “Carlos Altamirano artista chileno”, manteniendo en diestra una cámara VHS, desafía la institucionalidad vigente, en momentos que las únicas cámaras de vídeo que se podían pasear libremente por las calles eran la de la TV oficial, el recorrido fugaz, como a hurtadillas, homologa más bien un acto de resistencia como escapando de la posible censura. Gesto simbólico de un sin número de obras que manifestaran su oposición al régimen.

El CADA, que reúne a artistas visuales como Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, a la literata Diamela y al poeta Raúl Zurita entre otros, irrumpe como un colectivo que genera una serie de acciones que son registradas en vídeo. Lotty Rosenfeld constituye la matriz de la mayoría de sus obras posteriores hasta hoy día, al grabar sus acciones consistentes en configurar el signo más, atravesando una franca blanca a las ya existente, líneas divisorias del tránsito, en las calzadas de la vía pública. Estas cruces serán un *leitmotiv* en sus siguientes trabajos, por ejemplo en El empeño Latinoamericano (1988)

Eugenio Ditborn, abordará de manera rigurosamente estructurada una obra de vídeo consistente en varios trabajos. Comprende también, a la manera de Juan Downey, que el vídeo es un arte de confrontación y operatividad visual al interior de una secuencia temporal. Es ejemplificante como en La historia de la física, lo lógica de la arquitectura temporal de su vídeo está diagramada por el principio de la serie Fibonacci -la duración

de los planos están rigurosamente contabilizados con el principio aritmético progresivo de la serie-. El tema de Ditborn es el paisaje nacional -en los dos sentidos, o mejor dicho amalgamando el territorio con la metáfora de la dimensión político-cultural-. Es ilustradora la secuencia en que el mismo Eugenio derrama y mancha con petróleo, en territorio del desierto nortino, el paisaje alterado, violentado, polucionado, como lo era el país entero.

Los años ochenta están marcados especialmente por el espacio que abrió los *Festivales Franco-chilenos de Video Arte*. Fue a mi parecer el más grande estímulo para desarrollar y afianza la práctica del videoarte en Chile. Dentro de sus actividades se creo la formula de los diarios de viaje, que consistía en que para cada versión un artista videasta francés nos visitaba y artista chileno partía luego ha realizar una pequeña producción vídeo bajo el formato de los “carnet de voyages”. Es así como tuvimos la oportunidad de conocer a la mayoría de los más grandes artistas franceses de aquella época: Michel Jafrenou, Jean Paul Fargier, Robert Cahen, Hervé Nisic, J François Neplaz y otros. Cada una de estas visitas fueron las mejores enseñanzas para vitalizar una cultura y una estética del vídeo.

Los artistas chilenos que les correspondió realizar en Francia su “Carnet de voyage” fueron: Juan Forch, Francisco Vargas, Magali Meneses, Francisco Fabrega, Francisco Arévalo, Marcela Poch, Patricio Pereira, Claudia Aravena, Gerardo Silva.

La dinámica de estos festivales atrajeron no solamente a los artistas visuales que comenzaban a trabajar en vídeo, aunque fueron constantemente el motor de este espacio, sino también a realizadores del vídeo documental, algunos ligados a algunas ONG de la época o al periodismo de denuncia -como también a una serie de cineastas, que a falta de una industria cinematográfica y la falta de apoyo estatal al audiovisualismo, se refugian esencialmente en la producción publicitaria- me refiero a Juan Forch, Francisco Vargas, Gastón Roca, Carlos Flores principalmente. Estos productores independientes jugaron un gran papel en ofrecer en muchos casos sus infraestructuras tecnológicas a los artistas vídeo (Visual y Tvcine). Debo mencionar, el rol importante que jugaron los teóricos Nelly Richard y Justo Pastor Mellado en la organización y dinámica de este espacio.

Destaco a algunos realizadores: Gloria Camiruaga, Pablo Lavín , Francisco Fábrega, Roberto Farriol, Pablo Basulto, Polo Correa, Gonzalo Ravanal...

A finales de la década formamos un colectivo, en el cual participo, llamado La Conexión. Reunía a teóricos como Justo Pastor Mellado, M^a Eugenia Brito, Eugenia

Lombardo y realizadores como Eugenio Ditborn, Magali Meneses, Alicia Villareal, Luís Mora y Néstor Olhagaray. Como fruto de las sesiones de trabajo se lleva a cabo el primer y único festival de la Conexión el año 1989.

Los 90. El videoarte

Los *Festivales Franco Chilenos de videoarte* debían terminar, por la lógica de su espíritu, con el advenimiento de la democracia. Ilustra esa voluntad que para el año 1990 son invitados la mayoría de los artistas que habían participado en alguna oportunidad anterior. Se trataba de formalmente cerrar un período y un proyecto, pero porfiadamente, gracias a la tenacidad de un funcionario del ministerio de RREE de Francia, los festivales continúan ampliados y pasarán a denominarse *Festivales Franco Latinos* y más tarde los *Europeo Latinos* como sigue de alguna forma sobreviviendo en Argentina.

Se suponía que el advenimiento de la democracia refortalecería los espacios del arte y la cultura con la creación de una nueva institucionalidad. La verdad que este nuevo espacio se tomaría su tiempo y, entre tanto, la mayoría de los artistas y realizadores que se habían refugiado en el videoarte volvían a sus actividades suspendidas por la dictadura o por la nueva institucionalidad que solicitaba sus servicios. Esta situación va a favorecer la irrupción de una nueva generación, ilustrada esencialmente por el artista Guillermo Cifuentes.

En ese entonces, los centros de educación superior más importantes de Chile en la enseñanza de las artes visuales no lo estaban formando, a excepción en el Instituto Profesional de Arte y Comunicación Social (ARCOS), donde creo un Taller de Vídeo para el currículo de la carrera de Comunicación Audiovisual del cual surgirá una nueva generación de videoartistas. Guillermo, uno de ellos, comprendió que la tecnología electrónica y digital, ilustrada en el vídeo, se había convertido en una nueva piel para relacionarnos con el mundo. Guillermo forma parte de aquellos nuevos artistas que irrumpen en la escena gracias a su labor vanguardista. Tiene el mérito de hacer que el vídeo entre definitivamente en la escena artística. En el simposium sobre “Arte y Política” (ARCIS-CNCA-UCHILE-October-2005), su intervención comenzaba aludiendo aquella irrupción: “Soy un artista que llegó algo tarde y de manera oblicua a las artes visuales chilenas. Producto de una separación de las enseñanzas del arte (estudié comunicación audiovisual primero y arte solo varios años después, y en el extranjero (U de Siracusa-USA). Mi trabajo ha ocupado siempre una posición relativamente

incómoda en el contexto local: ni comunicación, ni arte reconocido como tal, al menos no hasta hace poco” (la no mención en el vídeo *Arte y Política III*, de la *Bienal de vídeo y Nuevos Medios de Santiago*, vital y vigente desde 1993, me parece sintomática de ese divorcio, cuyas consecuencias no se han discutido con mucha detención). “Parto con estas explicaciones no como excusa, sino para indicar el lugar desde el cual me voy a permitir dar algunas opiniones sobre el tema que nos convoca. Porque de alguna manera esa oblicuidad, esa relativa exterioridad del “sistema arte” chileno y su compleja filigrana de filiaciones, modos de inscripción y posicionamientos de obra, han marcado tanto mi producción de artista como la necesidad de generar, por mi cuenta, un marco de reflexión sobre ella. Reflexión que corre por fuera de muchas preocupaciones intra-artísticas en nuestro medio.”

En el fondo alude a un sistema de poder discursivo e institucional que se arrastraba desde los 80 y para el cual su figura emerge, precisamente como voz de recambio. Guillermo fue quien dio aliento al vídeo después del “cansancio” de ciertos artistas que solo usaron instrumentalmente el vídeo, sin convertirlo en su medio de expresión. Después de la dispersión de la generación de los 80, en que muchos simplemente se abocaron a ser funcionarios del nuevo poder democrático, Guillermo representa precisamente una re-inauguración del uso del vídeo en el arte local al no constituir precisamente una filiación de esa generación. Los poderes del discurso sobre el arte local lo mantuvieron alejado de un reconocimiento temprano.

El año 1993 se crea la primera versión de las *Bienales de Vídeo y de Artes Electrónicas* (Hoy de *Vídeo y Nuevos Medios*) y Guillermo me acompaña como productor. La primera Bienal le concede el 2º Premio del Concurso Juan Downey (en ese entonces el concurso tenía varias categorías). Pero será el 3er Concurso Juan Downey, que le reconocerá su trabajo otorgándole el premio Bienal para *Comunión* - primera parte de la trilogía *Lecciones Nocturnas*. Creo que este vídeo representa la empresa más lúcida de Guillermo con respecto de la memoria histórica: “¿Cómo encarar la empresa fracasada que consistió la negociación de la verdad histórica oficial en la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación? Esfuerzo puramente estadístico que evade su irresponsabilidad humana. La Comisión borraba simplemente la verdad, pues las víctimas de la dictadura eran negadas en tanto cuerpos. Una verdad sin cuerpo o mejor solo con el cuerpo legal o personal retórico que permitiera tramitarlos a un pasado no asumido por nadie.”

La Dictadura, sobre todo en los 80, se caracterizó por imponer físicamente los rasgos del orden oficial al explotar expresivamente su visualidad, macabramente, sobre los

cuerpos de los sujetos. El cuerpo prisionero, torturado, cadáver o desaparecido. Esta inscripción pública del terror visual de los cuerpos se hará con la complicidad de la entonces Televisión. Degollados, Carmen Gloria Quintana, el disparo a Pachi Santibáñez, la obligada confesión de Karin Entel...

Alojar el espacio del otro, en un gesto de solidaridad y de puesta en escena de la memoria colectiva. Culpabilidad y responsabilidad moral dictada por la impotencia de no haber estado ahí presente, a causa del exilio involuntario ante la brutalidad, la tortura y la muerte. ¿Por qué no fui yo? Siendo que mi conciencia libertaria y mi exigencia social demandaban la misma respuesta. El mismo lo enuncia a propósito de su instalación *Punto de fuga* presentada durante la 4ª Bienal de Video y Nuevos Medios de Santiago, en un texto que ayuda a comprender gran parte de los trabajos de aquellos años: "La noción de tránsito, de flotación desarraigada, como posición existencial, es un tema que recorre el conjunto de mi trabajo de manera más o menos evidente. La biografía, es decir la ficción de una cohesión sobre el eje cronológico del pasar por el mundo, estabiliza una experiencia que es esencialmente fragmentaria, y que está marcada por una inescapable transitoriedad. Desde esa perspectiva, el estar en el mundo es concebible como una eterna intersección, un cruce en permanente deslizamiento (en constante flujo) entre sujeto y objeto. El cuerpo, como límite e interfaz, y el mundo, cuyos objetos adquieren su sentido profundo solo en su encuentro, en su transitar por nosotros, aparecen entonces como dos dimensiones que recaen permanentemente la una de la otra, desintegrándose a medida que se alejan del plano de su intersección: esa superficie imaginaria, donde tanto objeto como sujeto adquieren su sentido en la estabilización provisional de la experiencia, es el sitio de la identidad, de la biografía, de la subjetividad como ficción de lo unitario."

Como en una escena de simulación, en que los términos no se ajustan y en que cada imagen cuestiona a su supuesto modelo y todo comienza entonces a desplazarse y la movilidad se constituye en la razón de ser. Al igual que René Magritte en su autorretrato *El brujo* 1951, fuente lejana de inspiración para *El mundo se esta siempre yendo* (2000) de Guillermo, se trata de problematizar con su propia imagen o la memoria individual. En su instalación *Reconocimiento de lugar* (2002) aborda la memoria familiar y *Lecciones nocturnas* (1997) la memoria histórica.

El 2000. El video de artistas

Alrededor del año 2000 ocurre, a mi parecer, dos fenómenos que de alguna manera cambiarán la presencia del video en el espacio del arte. Una es la definitiva

digitalización del vídeo, lo que conlleva un mayor acceso a su tecnología, un mayor número de usuarios, que además aprovechan la baja de precios que esto condujo y que harán del vídeo su instrumento de escritura. Y por otro lado la tendencia del arte contemporáneo a trabajar en los entornos socio-políticos, lo que desarrollará toda una tendencia documentalista, el vídeo en este dominio casi no tiene competencia.

A continuación indicaré algunos autores que han marcado la escena durante la última década, con comentarios de una de sus obras. Esta selección no abarca desde luego a la totalidad de los operadores del vídeo, pero de alguna manera el criterio de selección está motivado porque han hecho del vídeo su soporte, si bien no único, preponderante y de manera insistente en sus trayectorias.

Claudia Aravena, de la misma generación que Guillermo Cifuentes, con quien co-realiza varios trabajos, se ha destacado por enfrentar fundamentalmente dos temáticas, la del inmigrante, bajo la influencia de una larga residencia en Berlín y, la otra que nos remite a sus orígenes palestinos. Dato importante, en Chile se encuentra una de las comunidades de inmigrantes palestinos más numerosa que existe, y Claudia protagonista de este espacio, a hecho un trabajo de defensa e dignidad al pueblo palestino, apoyándose en los lazos familiares que existentes en ambos países. 11 de Septiembre (2002, vídeo mono canal, 5'30"). Entre las iconografías mediáticas de dos 11 de Septiembres (11/09/1973-Chile y 11/09/2001-New York) se desarrolla un dialogo interno de como construyes tu escena cotidiana, donde, por un lado, la rutina se arrastra sin dejar huellas, como un simple eco. Y por otro lado la escenografía histórica te marca brutalmente plasmando tu conciencia. Y en este entre, en medio de este hiato, nace una tercera dimensión, el imaginario sensible de nuestras individualidades, que poblado por el cruce de afectos y el tránsito permanente de nuestra utopías, le da sentido a nuestras vidas.

Edgar Endress. Indocumentado (2004, vídeo mono canal, 6'). Es la historia de José Segundo Rubio Paredes, un ciudadano peruano que fue muerto a balas en la frontera entre Chile y Perú al no responder la orden de no pasar de un soldado fronterizo. Este evento, da cuenta como los límites fronterizos políticos en nuestro continente, pertenecen a un tipo de cultura que es incapaz de aceptar la hibridez de la diversidad y densidad de realidades que pueblan Latinoamérica. Edgar, a través de una investigación poética, nos conduce por los caminos de la idiosincrasia de este ciudadano peruano para demostrarnos fehacientemente que cuando fue conminado a

detenerse en la frontera inexistente para su imaginario, simplemente seguiría ciegamente su andar.

Carolina Saquel. Sans titre (2007, videocelular mono canal, 5'). Este vídeo me hizo recordar que en los años 70 en Francia se inventa la "Paluche" (o "manito"), que consistía en un lente que se sostenía en la mano, un visor aparte que se colgaba como medallón del cuello y el operador lo consultaba sobre su pecho, y un magnetoscopio independiente ligado por cable a ambos. Fue la primera experiencia de trabajar una prótesis visual, de hacer del ojo una prolongación de nuestro cuerpo y también de transformar la visión en un asunto del tacto, de una prolongación de nuestra mano. Hoy los videocelulares, replantean esta inquietud, solucionando con creces la infraestructura tecnológica, y haciendo del instrumento un objeto compacto, que cabe cómodamente en nuestra mano, usufructuando así de la movilidad total de esta. Una diferencia sí, ya no podemos controlar la grabación sobre una pantalla independiente (a excepción si no movemos la cámara y la mantenemos a la altura de nuestros ojos),

Entonces grabamos a ciegas, dejándonos llevar por la mano y haciendo de la cámara-celular un censor, un testigo, un scanner táctil. Rastreamos, barrimos, escaneamos, acariciamos, envolvemos, acompañamos. No importa la precisión de lo que se grabe con un teléfono celular, del correcto encuadre, porque no se trata de visión, se trata del tacto, de extender nuestras antenas y cobijar un entorno, de mantenerlo al alcance, literalmente, de nuestra mano. Entonces hay algo que supera la imprecisión de la imagen, es otra imagen, la sonora, el espacio sonoro, que se da como una epidermis. Y en ella podemos leer las inflexiones, la granulidad y los accidentes de esta piel sonora que nos envuelve. Porque esa es otra cosa, con el registro del videocelular es imposible desafilarnos de nuestro protagonismo, desprendernos de nuestra prótesis. La imagen-sonido del registro es nuestro envoltorio, nuestro micro hábitat con el cual nos desplazamos, haciéndonos género, es decir inmersos en lo colectivo.

Enrique Ramírez. Viaje (2006). ¿Qué o quién se desplaza? ¿Nosotros, el paisaje o la imagen-texto en relación al cuadro-ventana de la cámara-tren? El viaje como desplazamiento del texto significante. ¿No será que somos nosotros los que cargamos con nuestro marco de referencias y así, en lo estricto, nos encontramos con la movilidad de un corredor laberíntico desde donde interrogamos con y desde nuestro imaginario lenguajero?

Andrea Goicoechea. La captura de Bresson (2005, vídeo mono canal, 1'48"-loop). En este vídeo, policías chilenos custodian al actor de una secuencia de la película francesa Pickpocket de Robert Bresson. Andrea explica con sus propias palabras la operación que lleva a cabo en varios de sus vídeos: "la verdadera yuxtaposición hace visible las fronteras, en este caso el empalme es protagónico...en una película los empalmes pasan frente a nuestros ojos con tal velocidad que nunca se ven. (...) Trabajo el RECUT de escenas estereotipadas, fantasmas del gran Hollywood e imitaciones del Tercer Mundo que se ensamblan con secuencias filmadas por mi en vídeo...se crea una relación topológica de vecinaje acuoso entre la ficción y el documento...entre cine y vídeo". Andrea lo que trabaja es la yuxtaposición de iconos audiovisuales para producir una bisagra y proponer una lectura transtextual, que solamente existe en el lector del vídeo.

Ingrid Wildi, el ensayo documental de arte; Los invisibles (2007, vídeo mono canal, 30') son aquellos seres a quienes se les condena a la categoría de la visibilidad de lo marginal, aquellos seres que están entre nosotros, pero que cargan con la mirada de la ocultación condenados por un supuesto y mítico estatuto de la intrusión, por la simple razón de ser lo otro diferente llegados desde otra geografía, seres sin rostro, porque no se les puede mirar a los ojos, nos daría vergüenza cruzar nuestras miradas, delataríamos la discriminación de la cual somos cómplices. Pero tampoco pueden delatarse, tampoco pueden exponerse al rigor de la ley de los otros. Ingrid parodia y cumple con el rito del ocultamiento de sus rostros, pero no puede contener ni sus cuerpos y menos sus palabras. Relatos frescos y dolorosos, relatos verdaderos y agudos de aquel que puede mirar lúcidamente desde la distancia de otra visión.

Lorena Zilleruelo. Historia de los libros (una exhumación de la historia) (2005, instalación sonora y vídeo). El presente existe solo en la medida que nos permite proyectar al futuro la memoria del pasado. Paradójico resulta, en un primer momento, recostarnos ante la invitación inclinada del sillón, dejarnos caer en su regazo como para buscar el sosiego y la paz, pero somos violentados por el relato y la memoria. Pero en realidad es como en el cine: la imagen proyectada, si bien es proyectada delante de nosotros, llega desde atrás, confundiéndose con el lugar donde finalmente procesamos aquellas imágenes, en nuestro cerebro. Aquí es parecido, acercamos nuestra cabeza para hacerla coincidir con el lugar donde nos dicta la sonoridad las imágenes visuales de ese pasado.

Aquí se trata de relatos vocalizados por voces neutras, sin inflexión dramática. Es una palabra prestada, no en boca de los protagonistas, pero es precisamente aquello que

busca Lorena; incitarnos a convertirnos en co-protagonistas activos, nos obliga a complementar lo que no entregan las voces, a inmiscuirnos e imaginarnos la escena y el escenario para ponernos en el lugar de los actores y acompañarlos en esta tragedia universal que se impuso en aquella mediocre dictadura del fin del mundo.

Lorena sabía que no podía dar cuenta de esta barbarie con la visualidad. La imagen hubiera sido demasiado contundente, demasiado ilustrativa, demasiado impositiva y nos habría imposibilitado de hacernos cómplices solidarios con las víctimas, porque al fin y al cabo se trata de eso. Gracias a la interactividad poder ponernos en el lugar del otro, desafiar nuestros narcisismos y testear nuestra capacidad de pensar *al otro, lo otro*.

Para terminar no puedo dejar de mencionar la aparición durante los años 2004 y 2005 de varios colectivos de trabajo de jóvenes realizadores. La ventaja de estos colectivos es que trabajan muchas veces alrededor de proyectos programáticos y con estrategias de largo plazo, algunos de ellos fueron: “Troyanos”, con una vocación a la investigación multimedial, “Conmoción”, que indagan en las mitologías ciudadanas, “Kintun”, con un acento en las técnicas de la animación y un carácter pictórico, “Incas of emergency”, guerrilleros de la marginalidad urbana, “Suicidio colectivo”, que indagan en el drama del consumismo y la sociedad del espectáculo, y “Videocracia”, con una marcada línea de experimentación de media-LAB.

Néstor Olhagaray, enero de 2008

Video en Latinoamérica. Una historia crítica,

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

<http://www.videoarde.org>