

Visionarios al sur del Cono Sur

Sobre una selección de videos del milenio de Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay

Jorge La Ferla

*Es un hombre visionario, esa mirada es de un visionario.
Testimonio sobre Glauber Rocha¹*

Un mundo mejor

Esta selección de videos de Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay está organizada en dos programas de 60 minutos que proponen un recorrido por algunas tendencias particulares de la producción audiovisual de la región en esta primera década del tercer milenio². No forman parte de estos dos programas grandes autores y obras, por criterios decididos a partir de las consignas propuestas para esta curaduría. Sin embargo, los trabajos elegidos son significativos de algunas tendencias sobre las artes audiovisuales en esta primera década del tercer milenio en el sur del Cono Sur, pues proponen miradas sutiles sobre diversos contextos y sobre el mismo audiovisual.

La uniformización del espectáculo total que vivimos en el continente³ nos lleva a pensar no sólo en viejas cuestiones sobre la autoría, el trabajo artístico y la puesta en escena con los medios audiovisuales, sino también en las lecturas que se puedan estar realizando sobre las artes audiovisuales y en sus maneras de articular lecturas sobre la coyuntura, la historia, así como en ciertas identificaciones que pueden definir características que servirían como identificaciones de lo latinoamericano. El paulatino cierre de las fronteras del hemisferio norte a los emigrantes de América Latina no ha impedido su desplazamiento a los países del norte. El proceso de la *pseudo* globalización ha generado, como factores determinantes, la dependencia con respecto al sistema financiero internacional con la imposición de una deuda externa ficticia e impagable, la dependencia interna a la inyección de capitales de dudoso origen, que se constituyen como algunos de los fenómenos de este milenio. Aquel pensamiento opositor de resistencia que existía en el siglo XX, notable frente al acoso de las dictaduras y de los gobiernos autoritarios y corruptos de los 90, terminó convertido en un mero recurso retórico frente a los dictados de una economía dependiente de grupos centralizados en corporaciones extranjeras y a fondos de inversión ligados a las bolsas de comercio del mundo. Situación en la que existen variables, pero que está afianzada en toda la región como soporte de una repartición de la riqueza cada vez más injusta. El decepcionante panorama político continental se sostiene en los medios y en las artes audiovisuales del espectáculo ligado al sistema de poder dominante en esta lejana periferia del sur del Cono Sur.

1

GAITÁN, Paula. *Diário de Sintra*. Brasil, 2007.

² Esta selección, que forma parte de *Visionarios*, no se concibió como una muestra histórica ni antológica, a sabiendas de que es imposible ofrecer un panorama comprensivo de la profusa producción audiovisual de estos cuatro países en este breve tiempo. La consigna fue la de preparar una breve muestra de algunas tendencias significativas en la inmensa producción encontrada.

³ "El presente es irreal, el espectáculo está en todas partes, la forma espectacular de la alienación nos invade: resulta que el goce alienado (el placer de dejarse someter) no estaría tan ligado al consumo, a los bienes materiales, a la mercancía, sino, desde ahora y ante todo, al espectáculo, mucho más eficaz, mucho más político que la mercancía en sí. Por eso surge la necesidad de oponer las lógicas cinematográficas a la dominación del espectáculo".
COMOLLI, Jean-Louis. *Ver y poder*. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental. Buenos Aires: Nueva Librería, 2007.

Esta ubicación en el confín extremo continental no impide referirnos a toda América Latina, en la que se incluyen los llamados latinos de los EE.UU., que no sólo son la primera minoría demográfica de ese país, sino que constituyen, desde hace tiempo, un conglomerado cultural y político de fuertes vínculos con sus países de origen y que ejercen una fuerte influencia en su país de residencia. Estos vínculos geográficos se extienden a la actividad audiovisual que nos brinda pistas sobre nuestra región; articular miradas dentro de esta entelequia que puede significar una idea específica y distintiva de nuestra identificación como latinoamericanos⁴. La frágil paz social reconquistada por los gobiernos populistas de los cuatro países, tras las crueles dictaduras del siglo pasado, confluyen en una actualidad crítica debido al endeudamiento interminable con la banca internacional, la apertura a un supuesto libre comercio y una miseria generalizada para las mayorías. Esta situación se afianza en aparatos ideológicos mediáticos concentrados en unas pocas corporaciones de empresas de capitales mixtos que dominan el espacio audiovisual y establecen las normas de consenso entre los ciudadanos espectadores. La consiguiente uniformización de estos mensajes cinematográficos, televisivos y telemáticos del entretenimiento, nos proponen lecturas de la coyuntura, de la historia, desde la discursiva del espectáculo. Las telenovelas, las películas, los clips suelen ser ciertos modelos alienados que se imponen como normativos. Precisamente esta muestra propone una diversidad a esos discursos, tanto de los medios masivos de comunicación como a esas entelequias, del nuevo arte o cine latinoamericanos, pues presentan otras pautas conceptuales que provienen del cine experimental y del video arte. Sería la defensa de una ética de la creación, independencia y experimentación de las artes audiovisuales que concentramos en este breve muestrario de obras y autores, que consideramos como *Visionarios*.

El programa

Estas 16 obras de video que hemos elegido señalan recorridos por la historia reciente del audiovisual, diversos caminos en la creación y los medios audiovisuales según algunas tendencias particulares⁵ de la producción de esta última década, la primera del tercer milenio. El largo proceso que implicó esta curaduría⁶ nos sorprende por la cantidad y variedad de materiales y por la manera en la que se sitúan en el contexto particular de estos cuatro países. Estos *Visionarios* desafían un audiovisual uniforme y utilitario, el de los *mass media*, se oponen al renovado discurso sobre el nuevo cine latinoamericano y se enfrentan a los productos audiovisuales de los circuitos del arte tradicional. Este evento tiene algunos recordados antecedentes en otras muestras⁷, realizadas en estas últimas dos

4

CANCLINI, Néstor. *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

5

Podríamos entonces utilizar con propiedad el término de "líneas de fuerza". MACHADO, Arlindo (org.). *As linhas de força do vídeo brasileiro*. In: *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*. San Pablo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2007.

⁶ Realizada junto a la Profa. Mariela Cantú.

⁷ APHONE/GENLOCK, *Art Vidéo* (Argentine, Brésil, Chili, Colombie), Ginebra, 1991; *Miradas desde el Sur/Olhares do Sul, Muestra Itinerante de cine y video independientes: Argentina, Brasil, Chile*, The Lampadia (Andes, Antorchas, Vitae), Mc Arthur and Rockefeller Foundations, F. Antorchas, Buenos Aires, 1996; LA Freewaves, TVorNotTV, *Latina America*, Los Angeles, 2002; *Experimenta Colombia*, (Festival Latinoamericano de Artes Electrónicas), Bogotá, 2005; *Videografías Invisibles. Una selección de Videoarte latinoamericano 2000-2005*, A.T.A., Alta Tecnología Andina, Patio Herreriano, Valladolid, 2005; *Un panorama del video en América Latina. Un estado de situación 2000-2008*, MedMedia, Festival Internacional de la Imagen, Museo de Arte Moderno, Medellín, 2008.

décadas, que nos remiten a fragmentos de una historia, aún mal contada, sobre los usos artísticos y experimentales del audiovisual, que continúa ocupando un lugar clave en los ámbitos culturales de la región.

El significativo tema de los cambios en los soportes tecnológicos, que se han producido en esta última década para llegar al actual predominio del aparato digital en todos los procesos productivos, es una realidad en la que el video, en su tecnología original basada en la imagen electrónica del tubo de rayos catódicos y su almacenamiento electromagnético, permanece como algo conceptual y nominativo. Consideremos que el video ya no se hace más con la máquina video como un tópico tecnológico determinante. El aura conceptual del cine y del video se ha ido modificando en ese paulatino cambio de las máquinas audiovisuales que, en su momento, se pensaron como cine y video expandidos y que otros denominan como *postcine* y *postvideo*, clasificaciones que se ocupan de estas variables en su dimensión material y conceptual. Algunas corrientes predominantes en los nuevos discursos coyunturales que acompañan los llamados estudios visuales y las nuevas tecnologías/nuevos medios no investigan en la historia del cine experimental y del video arte como campo de referencia en la historia de los medios tanto como en la productiva confluencia de lo fotoquímico, electrónico y digital, que se fue dando desde la segunda parte del siglo XX.

Considerando la historia, es a principios de los años 60 cuando, por ejemplo, rastreamos las primeras exploraciones artísticas con imagen electrónica en la Argentina⁸; y es en los años 90 cuando se afianza el movimiento. Chile, por antonomasia, fue el país donde de forma pionera se afianza el video en un movimiento continuo desde los años 70. Tras la tardía aparición de los equipos portátiles de video, es, a finales de los años 80, cuando se puede hablar de una producción videográfica continua con una propuesta expresiva definida. Desde los años 90 registramos la continuidad en la producción en Argentina⁹, Chile¹⁰ y Uruguay¹¹ y, así, se importó la categoría de arte¹² y creación para toda una serie de obras hechas en video, que con el tiempo fueron teniendo su propio espacio en muestras y festivales. El caso de Paraguay, en cambio, es más complejo, el movimiento video es más incipiente, como parte de un contexto carente de apoyos y estímulos para la producción local¹³. Esta difícil situación, no impide que la obra seleccionada de este país sea de un valor trascendente.

8

HISTORIA Crítica del Video Argentino. Buenos Aires: MALBA/Espacio Fundación Telefónica, 2008.

⁹ TRILNICK, Carlos; TAQUINI, Graciela. Una memoria del video en Argentina. Buenos Aires: Buenos Aires Video: ICI de Buenos Aires, 1993; ALONSO, Rodrigo; TAQUINI, Graciela. *Buenos Aires Video X*. Diez Años de Video en Argentina. Buenos Aires: ICI-AECI: Centro Cultural de España, 1999.

¹⁰ Historia del Video Arte en Chile, seminario a cargo de Valentina Montero, 8ª Bienal de Video & Nuevos Medios de Santiago, Octubre 2007, Ver *BV&NM. Ciudad, Ciudadanos & Ciudadanías*, Santiago, 2007. En <http://bienaldevideo.blogspot.com/2007/10/curso-historia-del-video-arte-en-chile.html>.

¹¹ *LA CONDICIÓN video*. 25 años de videoarte en el Uruguay. Montevideo: Centro Cultural de España, 2007.

12

"Douglas Davis llamó al *video arte* 'ese término odioso'. El término científicista y modernista de *experimentación*, habría de entenderse en el contexto de los años sesenta como una respuesta furibunda y política." ROSSLER, Martha. El video: adiós al momento utópico. *Los usos de la imagen*. Fotografía, film y video en la Colección Jumex. La Colección Jumex. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, MALBA/Colección Constantini, 2004.

¹³ RODRÍGUEZ, Javier. Audiovisual en Paraguay (Apuntes para una crónica social). In: LA FERLA, Jorge (comp.). *Artes y medios audiovisuales*. Cine, documental, video, nuevos medios, telemática. Buenos Aires: MEACVAD/Nueva Librería, 2007.

Nunca resultó sencillo catalogar o estructurar la profusa producción de video, algo que nuevamente planteamos como posibles ejes al proponer estos dos programas del Cono Sur para *Visionarios*; esto se extiende considerando la totalidad de los nueve programas de toda la muestra. Esta es una selección precisa que también nos remite a visiones, que tienen los propios curadores, sobre el video del continente en contexto, contenido y forma. Estas obras a su vez nos remiten a diversas temáticas, por ejemplo, el vigente tema sobre los entornos locales, excepto en el caso argentino menos anclado en su entorno, así como a un discurso recurrente sobre los dispositivos audiovisuales en los valores específicos del video y en su hibridez con los otros medios, anteriores y posteriores, con los que mantiene un intenso diálogo, en particular, con el cine. Otro indicador es que estos dos programas están conformados por la obra de jóvenes cuya edad está en la década de los 30 años, pero entre los que debemos destacar autores de otra generación con una obra más extensa, como es el caso de Marcello Mercado y Carlos Trilnick¹⁴, que mantienen un admirable aliento en la producción de su obra audiovisual.

Dispositivos múltiples: video/fotografía/cine/digital

Herencia y descendencia: el video piensa lo que el audiovisual crea

El video a lo largo de su historia buscó correrse de los cánones tradicionales de narración, intentando desplegar una posibilidad expresiva y sensible más ligada a la manifestación de una subjetividad que a la adaptación a las necesidades de un espectador modelo. En el caso del video podemos decir que su capacidad de reflexión se concentra en desentrañar posibilidades técnicas y expresivas y repropárselas, tanto del cine como de la TV, para generar un nuevo compuesto que ponga en evidencia los procesos de creación de la imagen audiovisual.

Mariela Cantú¹⁵

Apuntes de investigación sobre la preselección para *Visionarios*

Hamaca Paraguaya es un video trascendente en la historia del audiovisual de Paraguay, tanto como el film, para la historia del cine de América Latina. Es la única obra de esta muestra Sur del Cono Sur que recurre exclusivamente a un lenguaje nativo, el guaraní. Por ello, se presenta con subtítulos en otra lengua extranjera, el español. Uno de los recursos que proponen es la compleja construcción de la imagen de este mediterráneo aún misterioso para muchos. Así es como el video lee sutilmente la desolación en su originalidad de un país cuya producción audiovisual es realmente escasa. Hasta en las peores coyunturas, como podría ser la de Paraguay, registramos la existencia de creadores, que producen un trabajo comprometido en un empeño ético de la función creativa. Recordemos que este video fue el impulsor conceptual e ideológico del primer largometraje homónimo¹⁶, una de las pocas películas de la historia del cine de Paraguay reconocida

¹⁴ Trilnick cumple tres décadas ininterrumpidas de trabajo con video.

¹⁵

La investigadora Prof. Mariela Cantú ha sido asesora y asistente de esta curaduría.

¹⁶ ENCINA, Paz. *Hamaca Paraguaya*. Paraguay, 2008.

internacionalmente como una de las obras cinematográficas más trascendentales de la década, en América Latina¹⁷. Esta estrecha relación con el cine sigue siendo importante, pues incluso hay una saga de artistas de video que se han convertido en directores de cine o han tenido experiencias con la realización cinematográfica. En su momento fueron Pablo Dotta, Fabián Hofman, Sebastian Diaz Morales, Néstor Olhagaray, Esteban Sapir, quienes combinaron, en los cuatro países, la realización del cine con el video. Ahora es el caso de la mencionada Paz Encina y de Paulo Pécora¹⁸, quienes, una vez terminadas sus óperas primas, están yendo a por su segundo largometraje, en el que combinan en ambos soportes una actitud de búsqueda en cada medio utilizado. Consideremos que *Una Forma Estúpida de Decir Adiós*, de Paulo Pécora, fue rodado en 16 mm., ese registro fílmico es parte central del relato, basado en la captura de imágenes detenidas al tratarse de la filmación de fotografías de acciones de un pasado recordado. Los fotogramas de las acciones de un tiempo y un espacio, cuyas acciones sólo se pueden volver evidentes a través de *still images*, son un disparador expresivo similar, las imágenes detenidas de los contactos positivos son la forma de recorrer sus panorámicas mediatizadas por lo fotográfico. Otro caso es el de Sebastian Diaz Morales que sigue una línea conceptual en el armado de memorias, viajes y relatos. En su video *One Year Later* vuelven como un estigma estos recuerdos del pasado, la imagen detenida es la medida original y el soporte sobre el que se interviene directamente sobre el recuerdo. Esta combinación se amplía a una dimensión que excede la pantalla blanca, pues esta obra es la versión monocal de un proyecto de instalación. Es decir, esta obra, como la concibe Morales, ofrece un estado embrionario en su documentación monocal y puede lograr diversas versiones y efectos, en la medida que se convierte en instalaciones. El movimiento de las fotografías es la acción que permite restituir ese falso movimiento que es ver en video imágenes fijas. Siempre tenemos el cine en el centro de la cuestión¹⁹. Y es Nicolás Grum quien en *Dos Veces Adiós* establece como modelo narrativo mimético las acciones de los dos personajes. Esa representación de la máquina Hollywood es el molde de las acciones del que proviene el sonido diegético, en su doblaje al español, en una versión que no es la de la banda original.

En vez de Clark Gable escuchamos una voz castiza, connotada de ironía, que extiende este influjo sobre la mítica película *Lo Que el Viento se Llevó*, aplicada sobre el registro de la escena de la separación de una pareja, ambos en el cuadro, cada uno en sus respectivas ventanas y conviviendo en el mismo plano. Grum desarrolla en su obra un intenso diálogo crítico no sólo con el cine, sino también con la TV²⁰. El entreacto que sirve de nexo entre ambos medios, el cine y la TV, sigue siendo el video. Claudia Aravena se apropia de este derrotero para plantear cuestiones con respecto a una memoria política cuando utiliza las imágenes en fílmico en su *11 de Septiembre*. Las imágenes en blanco y negro en 16 mm. del bombardeo al Palacio de la Moneda, o del film de Resnais, contrastan con la labilidad del flujo televisivo de CNN, de la saga del 11/9/2001. La memoria del evento televisivo es reemplazada por los sonidos de los textos en off. Lo mediático, en sus crónicas del horror, es resignificado por el contexto sonoro de lo íntimo. Una intensa lectura de Chile, en el contexto internacional de este milenio, por

¹⁷ "La Hamaca Paraguaya es por encima de cualquier otra cosa una bellísima metáfora de la ausencia y el vacío." PEÑA, Jaime. Oceanografía de la ausencia. La hamaca paraguaya de Paz Encina. *Cahiers du Cinema España*, n. 2, Madrid, 2007.

18

PÉCORA, Paulo. *El Sueño del Perro*. Argentina, 2008.

¹⁹ Morales tiene en su obra varios trabajos hechos en Súper 8. El cine resulta el disparador de lectura en la propia región patagónica, en lo que, posteriormente, serían estos diarios de viaje, lecturas de pasajes y visiones urbanas alrededor del mundo.

20

El Cuerpo es significativo en este sentido, pues opera siempre con el sonido como eje fundamental de deconstrucción del dispositivo original, el audio del directo televisivo es convertido en *mute* y reemplazado por subtítulos, como base de otra intriga que modifica la lectura de las imágenes.

una autora que ha sabido combinar los compromisos con su obra artística²¹. En una línea similar, el minimalismo en *No Smoking*, de Andrea Goic, con sus tiempos breves, intensifica conceptualmente aspectos que combinan una visión del cine documental como ficción y el documento como representación. El anuncio del acoso, en la escena de la espera previa al primer ataque colectivo de los pájaros en el film de Hitchcock, es la prolepsis de una diégesis que anuncia el drama central que se avecina no sólo en la ficción, sino también en la realidad chilena de su tiempo. Ese autorretrato, cruel metaficción del asesinato del periodista argentino Leonardo Henrichsen²², baleado por un soldado chileno mientras trabajaba en las calles de Santiago, fue el cruel anticipo de la dictadura de Pinochet. Un camarógrafo muere filmando la acción de su victimario, la cámara cae al tiempo que su cuerpo. Los militares asediaban a Salvador Allende, el golpe y la dictadura estaban próximos. Goic rememora estos relatos confrontando diferentes representaciones de la puesta en escena del terror y del documental imbricado en la ficción.

Esta presencia significativa del cine en el video, como mitología, alusión, homenaje, referencia, es el nodo operativo de *La Progresión de las Catástrofes*. La manipulación de los archivos de la historia del cine es la manera de pensar no sólo el cine y en su memoria, sino también las imágenes documentales en el registro de ficciones cotidianas del propio autor. Una vez más enfrentamos el parangón del gran relato masivo del espectáculo enfrentado a las imágenes documentales, en apariencia prosaicas, mimetizadas con la gran escena del cine. Todos esos cruces se vuelven posibles en la confluencia del documental y la ficción, del cine y del video, en una confluencia ubicada en la computadora. Así, las diversas tecnologías con las que dialoga el video han variado su determinismo en el predominio absoluto del computador, en cuanto a las maneras en que la máquina audiovisual infiere, y predice, los textos que produce. Tenemos su manifiesto en *Das Kapital*, de Marcello Mercado, la obra que marca un punto de inflexión en la presencia del ordenador como máquina video, reemplazando incluso cualquier registro proveniente de cualquier aparato de visión. La obra de Marx es redimida en su esencia por el proceso de datos y los procesos de una simulación textual alfabética convertida en pureza matemática en un discurso audiovisual numérico sobre el mundo y la economía política.

Memorias políticas, presentes prosaicos

En varios foros internacionales suelen enfrentarse posiciones referidas a posibles visiones y lecturas que, en la actualidad, puede hacer el arte contemporáneo de nuestra región y contexto internacional. Algunos teóricos son muy críticos frente a lo que consideran una falta de compromiso de cierto arte que lee la región con superficialidad e ignorancia política y frente a las maneras poco comprometidas que muestran en las visiones de un contexto complejo a nivel político²³. Otros afirmarían lo contrario, pero vale la diatriba. Así, vienen apareciendo obras que realizan tratamientos diversos sobre un tema importante, como la terrible violación de los derechos humanos en nuestros cuatro países. Un verdadero estigma, entre otros muchos, heredado de las diversas dictaduras militares que Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay han sufrido en diversos

²¹ GUEVARA, Aburto. *Identidad del devenir*, en *Artes y Medios Audiovisuales. Cine, Documental, Video, Nuevos Medios, Telemática*, ob. cit.

²² Leonardo Henrichsen, corresponsal de la televisión sueca y Canal 13 de Buenos Aires, fue asesinado cuando cubría, el 29 de junio de 1973, una asonada militar fallida contra el gobierno del presidente socialista Salvador Allende (1970-1973), que más tarde fue bautizada como "El tancazo". En <http://seniales.blogspot.com/2007/09/ordenan-investigar-el-asesinato-del.html>.

²³

"En efecto, quien frecuenta exposiciones de arte contemporáneo y pretende comparar la osadía de lo que ve con las sucesivas rupturas puestas en práctica por la techno-ciencia, no deja de quedarse espantado ante la pérdida del potencial transformador de buena parte de las prácticas estéticas – la comparación deja claro que, frente a la fuerte aceleración económica y tecno-científica, frente a esa especie de movilización total, para fraseando a Ernst Jüger, el arte, salvo raras excepciones, parece perder la delantera, limitándose, cuando mucho, a un intento de acompañar esta dinámica desenfadada." SANTOS, Laymert García dos. *Bio-información y arte latinoamericano. Una provocación*. In: *Emergentes*. Gijón: Laboral, 2008.

momentos del siglo XX. Mariela Cantú siempre pensando en esta selección de materiales para *Visionarios* afirma que:

lograr pensar en imágenes un proceso histórico marcado por las heridas de la dictadura o la violencia reside en la posibilidad de expresión de cada videasta, que logra generar un tejido compuesto por lo público y lo privado, su historia y la de su país. Esta relación enfrentada a la temporalidad del pasado y del presente permite desplegar, en un ámbito en el cual intervienen fuerzas históricas, ficciones y actos verídicos, una mirada personal y política, que se ha mantenido a lo largo de los años hasta el día de hoy en distintos países de Latinoamérica y del mundo

Por ello, *Preemptive Disappearance*, de Francisca Benítez, siendo otra de las obras que aplica el recurso de las imágenes detenidas, se refiere, desde un espacio cerrado diegético, a todos los íconos que pueden hacer un momento actual que impone un estado de vigilancia globalizado, incluso impuesto como efecto discursivo en la lucha frente a un supuesto terrorismo. “La vigilancia de la población civil se presenta bajo una advertencia: el manejo de toda la información sobre un individuo ya es posible, obviando siempre cualquier derecho ciudadano.” Esta actualidad se desencadena como una memoria en *Catastrophes Libertad*, de Héctor Solari, obra que parte de una visión háptica para reconstruir el espacio donde se produjeron atrocidades, el penal “Libertad” de la capital uruguaya. Rememorar es la acción de construcción artística a través de la imagen de un pasado fragmentado que busca vestigios desde un presente que no procesa como lejano o anecdótico, sino como algo siempre amenazante. La memoria de persecución y el cautiverio son las marcas espaciales que van quedando como cicatrices de castigos corporales y de la reclusión, como resultado de una memoria activa que recuerda los hábitats de sufrimiento, como un permanente reclamo de justicia. Este pasado insoslayable y obligado, por momentos, oculta visiones coyunturales de una región que vive bajo aparentes democracias y que se sustenta en otra clase de desaparecidos, los que el libre mercado dejó fuera del sistema, los desplazados por razones de violencia e injusticias sociales. *Undocumented*, de Edgar Endress, es el relato centrado en una reconstrucción de hechos que va citando una crónica del fusilamiento de un trabajador peruano en la frontera con Chile, una vez más, con las balas de un soldado chileno. Endress cuenta esta historia, desarrollada en un espacio andino, armando la trama confusa de un relato que va desde la crónica policial al vestigio de supuestos testigos, que nunca llegan a suplir la versión de este desaparecido, de un presente tan injusto como el de las dictaduras del siglo XX.

Estas intensas y comprometidas lecturas del pasado y de la historia reciente pueden ser un contrastante frente a visiones en apariencia más prosaicas, pero que también implican una visión de un entorno más íntimo, el cual es visto desde un lugar irónico y paródico a partir del trabajo de arte y diseño aplicados para lograr tratamientos que relevan el sarcasmo, recursos un tanto ausentes en la producción del video de la región. *Mala Sangre*, de Silvia Cacciatori, es la animación del proceso de relectura de un discurso histórico mediante su consideración a través de la manipulación de un diseño gráfico digital que pone en escena una particular visión de la mujer. Este símbolo del pecado decretado por las sagradas escrituras de diversas instituciones religiosas, los hombres, la historia, es criticado de forma irónica por el relato intertextual que propone la obra. Esos textos se expresan mediante íconos de una nueva religiosidad a partir de una mirada y un sentir femenino que lee esos condenatorios y serios textos para esta original lectura contemporánea. *Derechito al Altar*, de Carolina Comas, pone en escena un relevamiento de los lugares comunes, discursivos e icónicos de una pequeña clase burguesa que sueña con una visión romántica de la pareja. El sarcasmo opera en un arte y situación *kitsch* que juega con la saga de textos que son los protagonistas activos de la construcción de un cuadro en el que los pensamientos y dudas son puestos en imagen por la tipografía, también protagonista, de la situación escénica.

Lo podemos catalogar como de pura creación en video que se ofrece siempre como una construcción diversa al mundo contado que puede estar delante de una cámara. *Sans Titre (Blindfold)*, de Carolina Saquel, surge

como una investigación a partir de un proyecto artístico que piensa lo narrativo y sustituye la cámara del realizador, que acentúa una lectura del dispositivo de captura digital adosado a los teléfonos celulares. Dispositivos de un ciudadano que ya no puede disfrutar el espectáculo del cine, pues la pantalla está en blanco y la proyección nunca se produce, de ahí lo háptico como una posibilidad de transfiguración, donde el contraste de la visión de lo público también está confuso por una imagen ambigua que apenas se distingue como figura. El cuestionamiento de los parámetros narrativos que vienen del cine provoca un lugar de recuerdo y ensueño del encuadre y del artificio de lo que puede la *perspectiva artificialis*, modelo recurrente negado en el acto de encuadrar y ver. Carlos Trilnick, en *Una Tarde*, pone con intensidad, en una escena virtual, un discurso sobre el tiempo en el acontecer de las cosas, en la que se incluye su propio cuerpo, revisitado por una compleja mirada del personaje y del paisaje. Esa imagen temporal es la imagen electrónica, en su esencia tecnológica, manipulada por el digital, que logra efectos de extrañamiento que remiten el evocar situaciones y espacios de la fantasía. *Mira*, de Enrique Ramírez, a su vez, contrasta la contemplación de supuestas acciones documentales con los textos que invaden el cuadro en lecturas aleatorias de los personajes anónimos que caen en el desencuadre cuando, ordenados, saltan hacia un aparente fuera de cuadro, una piscina, pero que en verdad es el símbolo del flujo líquido de conversaciones virtuales. La intriga de lo íntimo, en forma de diálogos *on-line*, por ordenador, cuestiona las bellas imágenes de los personajes y del mismo autor, que vuela desde el ambiguo trampolín discursivo del audiovisual.

En los procesos de esta curaduría fueron definidos ciertos ejes desde los que surgió una de las primeras propuestas para las clasificaciones del valioso material recogido en búsqueda de campo, *in situ*, que Mariela Cantú refiere de la siguiente forma:

Seguidamente, se procedió a elaborar una preselección de trabajos, siendo uno de los criterios más claros el de detectar obras en las que los recursos audiovisuales empleados tuviesen un correlato expresivo y narrativo, evitando de este modo obras con una mirada más preocupada por acentuar únicamente “especificidades” de este medio partiendo de sus propiedades tecnológicas, aunque desatendiendo así cuestiones que hacen a preocupaciones estéticas e implicancias políticas que hacen al uso de todo medio audiovisual. Ciertamente, esta perspectiva tecnológicamente determinista implica muchas veces una fascinación desmedida por algunas operaciones formales en el video, pero que no logran construir un relato sólido sino muchas veces, únicamente un juego perceptivo. Una última etapa del proceso de trabajo consistió en esbozar algunos ejes a partir de los cuales aglutinar los trabajos, los cuales se detallan a continuación. En esta etapa también se intentó privilegiar ideas-eje que no se focalizaran sólo en lo temático, pero tampoco únicamente en procesos formales (es así que el último de los ejes puede aparecer como el más lábil, ya que sugeriría una combinatoria de medios, pero sin ninguna idea adicional que pueda convocar otros procesos de pensamiento o narraciones). En este sentido, los dos primeros ejes involucran obras con una actividad fuertemente reflexiva que, más allá de poner en evidencia ciertas posibilidades narrativas y expresivas del video, implican procesos de pensamiento en el que el video es puesto a jugar como medio para generar discursos sobre sí mismo, sobre otros medios, sobre la historia, sobre la imagen de un país.

Expresión, narración, relato, investigación, experimentación, una búsqueda con el audiovisual prolífica y vivaz siempre alejada de los medios masivos de comunicación y del cine tradicional, pero relacionadas con ellos. Estos derroteros se combinan y se bifurcan, con miradas sobre un contexto regional marcado por un pasado complejo y un presente conflictivo. Pensamos que estos trabajos continúan una larga historia del audiovisual experimental en América Latina, una parte de la que toman cuenta los dos programas históricos realizados por Arlindo Machado, que suma varios trabajos antológicos de la región²⁴, y que justifican el nombre de esta muestra, *Visionarios*, por la mirada sobre el audiovisual, profunda y comprometida. *Visionarios*, pues, apela a un auspicioso estado presente y futuro, la edad de los realizadores es auspiciosa. *Visionarios* porque también

toman cuenta de un pasado trascendente, de la larga historia del audiovisual de vanguardia en América Latina, de la que *Limite*, de Mário Peixoto, glorioso film de 1931, sigue siendo uno de los grandes referentes.

Creemos que el gran desafío es intentar mantener el espíritu conceptual, y radical, que siempre tuvo el cine experimental y el video arte, en su historia y actitud enfrentada al consenso del espectáculo, a la insoportable banalidad de ciertos conceptos alrededor de las artes y las tecnologías audiovisuales, siempre alertas en un contexto de conflicto permanente, íntimo y público. La existencia de estos *Visionarios* es vital, pues es testimonio de una clara postura ideológica en su práctica de las artes audiovisuales, que ofrece diversas miradas sobre un audiovisual en tránsito y una región en trance permanente.

Jorge La Ferla

Jorge La Ferla es licenciado por la Universidad de París VIII, máster en artes por la Universidad de Pittsburgh y profesor de la Universidad de Cine y de la Universidad de Buenos Aires. Se dedica al campo de las artes y de los medios audiovisuales y ha publicado más de 35 libros en Argentina y en Colombia. Es autor de textos publicados en países como Alemania, Brasil, Chile, España, Francia y Estados Unidos, entre otros. Fue curador de muestras de cine y video, argentino y latinoamericano, así como de muestras y festivales en Alemania, en Argentina, en Brasil, en Colombia, en Suiza y en los Estados Unidos. Es director artístico de la Muestra Euroamericana de Cine, Vídeo y Arte Digital (MEACVAD), en Buenos Aires.