

De 0 a 4.000 m.s.n.m. Una mirada vertical

Marta Lucía Vélez

El título de esta curaduría, que comprende Cuba y los países de la Región Andina: (Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela), hace alusión a un itinerario cumplido en búsqueda de las obras y orientado en sentido vertical, es decir, obviando las fronteras geopolíticas. Contempla territorios y poblaciones disimiles que van desde el nivel del mar, como el Malecón de La Habana, en Cuba, hasta los 4.000 metros de altura del lago Titicaca, en el altiplano boliviano. El reto no fue pequeño. La producción encontrada es realmente desconocida al interior de América Latina y, en algunos casos, más acreditada en los circuitos internacionales. Finalmente, la visualización de más de 600 trabajos me produjo un impacto positivo. La producción de filmes y videos experimentales en esta región ha sido considerada, en las muestras habituales, como algo menor y no es raro ver textos, organizaciones y hasta curadurías con nombres peyorativos que, de entrada, degradan el valor de las obras: Escoria, Impotencias, Imágenes Invisibles, Arte Emergente, Videografías Invisibles, Desplazado – Arte Contemporáneo de Colombia, entre muchos otros. Al contrario de lo que se dice, esta selección quiere comprobar que esa visión no se ratifica cuando se está en frente a las obras.

En el contexto latinoamericano el videoarte llegó relativamente tarde a estos países. Las primeras iniciativas de exhibición pública de obras realizadas con soportes electrónicos se dieron al final de la década de los setenta. En Cuba se darían mucho más tarde, gracias al interés de embajadas y centros culturales europeos y estadounidenses. Estas instituciones organizaron muestras con obras de reconocidos artistas del mundo, mostrando al público local el estado del arte en ese entonces. Es a partir de este momento que comienzan a aparecer en estos países los primeros brotes de artistas que se interesaron por explorar las nuevas herramientas para la ejecución de sus obras. Hoy en día siguen siendo las instituciones extranjeras, con el apoyo de algunas entidades locales, las que lideran en gran parte la organización de eventos dedicados exclusivamente a las artes electrónicas. Ejemplo importante de esta cooperación fue el Festival Francolatinoamericano de Videoarte, evento organizado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia. En la década de los noventa éste fue tal vez el único espacio en donde se propició, por un lado, una exhibición periódica de videoarte con selecciones de las últimas producciones de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y Colombia y, por otro, un enriquecedor encuentro entre el público, artistas y académicos latinoamericanos, acompañados por delegados franceses que nos visitaban cada año. Lo que resulta paradójico de esta experiencia es que en Colombia, en la sede principal del evento, no se presentaron obras de países con los que comparte fronteras, sino de países más distantes. Siempre se albergó la esperanza de incluir otras muestras de la región, pero lastimosamente el festival dejó de existir. A diferencia de los países de la región Andina, en Brasil, las primeras iniciativas de exhibición pública comienzan a partir del año 1974, por iniciativa de entidades brasileras.

No es errado decir que la experimentación artística en los países objeto de esta investigación comparte una evolución similar. Fue apenas a finales de los años ochenta que comenzó a gestarse una producción más elocuente y autóctona, con matices y temas propios de la cultura y particularidades de cada país. Es también en este periodo que comienzan a surgir artistas con una producción más consolidada, muchos de ellos aún

vigentes. En el caso de Cuba, las dificultades para la producción han sido mayores por limitaciones económicas, políticas y técnicas, pero el talento y la tradición cinematográfica les ha permitido a los isleños superar de manera elocuente todas las dificultades. Así lo expresa Antonio Eligio Tonel¹:

En la isla, el video alcanza una presencia notable sólo en la segunda mitad de la década de los años noventa, durante el llamado "período especial", un momento dominado por la profunda crisis socioeconómica que envuelve a la nación del Caribe tras el derrumbe de la Unión Soviética, en 1991.

En las propuestas de los artistas de esta región, la elocuencia del lenguaje predomina sobre la destreza en las aplicaciones y el uso de la tecnología, primero por la dificultad de acceso a los equipos más sofisticados, por lo menos hasta finales de los noventa; segundo por la falta de formación en el dominio de los mismos; y tercero porque son los mismos artistas los que producen y financian las obras en su totalidad. A pesar de todas las dificultades, esta región cuenta hoy en día con un grupo de creadores que ha merecido el reconocimiento internacional en los principales eventos de arte del mundo y en cuyas obras se nota una particular originalidad en las propuestas narrativa, temática y estética. Esta producción se aleja en cierta manera de la estandarización estilística que inunda gran parte de la creación contemporánea, producto, tal vez, de la copia o de las adaptaciones locales de las obras de los autores más reputados internacionalmente en este campo.

Con algunas excepciones, se incluyeron trabajos de artistas reconocidos que han estado creando continuamente y que no se detienen en la búsqueda de los medios expresivos del video, del digital o del cine para realizar sus obras. Se nota en estos trabajos un mayor interés por abordar temas inherentes al acontecer político, histórico y social, no solamente local, sino también extramural, que en exhibir sofisticadas aplicaciones tecnológicas. Los autores se valen del humor, la poesía, la parodia, la metáfora y la crítica directa para lograr su cometido. El resultado son trabajos de una peculiar densidad. Luisa Marisy, de Cuba, creadora del proyecto Fast-Forward, escribe a propósito de la producción cubana² :

Podríamos hablar de algunos recursos expresivos y líneas discursivas por las que transcurren las propuestas cubanas. En primer lugar, la austeridad en el uso de la tecnología y la impecable factura de las obras, en las que prima el contenido y no el alarde efectista de lo tecnológico. Otros trabajan a partir de la relectura, deconstrucción y actualización de clásicos del cine cubano e internacional, y algunos continúan fieles a su línea de investigación, como "cronistas de su tiempo", sacando partido a lo vernáculo, la parodia y la ironía, para abordar temas referentes al contexto en el que se desenvuelven.

La muestra contempla un amplio abanico de temáticas, tendencias artísticas e innovaciones narrativas. Esta curaduría privilegió dos elementos integradores, a partir de una visión amplia y libre. Por un lado, en el primer corte que he llamado *Estados Alterados* se rescataron obras que potencian su valor por el lugar donde fueron concebidas, es decir, que dan cuenta del contexto en el que se origina el pronunciamiento, ya sea de orden

1

TONEL, Antonio Eligio. Una lucidez desagradable: Juan Carlos Alom, Manuel Piña, Felipe Dulzaides y la imagen que se mueve en Cuba. *Parachute*, 125, enero, 2007.

2

Proyecto Fast-Forward Exposición de Videoarte Cubano, curaduría de Luisa Marisy, 29º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, diciembre 2007.

político, social o histórico, tales como la crítica de Alexander Apostol sobre la decadencia del proyecto modernista en Caracas, impulsado por el auge petrolero de los años cincuenta, o el video performance sobre la vida en el exilio de Felipe Dulzaides, de Cuba, entre otros. Por otro lado, en *De Dominio Público* se incluyeron obras que sin restricción trascienden el discurso local: realizaciones desde disertaciones profundas, como la obra de Jose Alejandro Restrepo, de Colombia, o la sinfonía de imágenes y sonidos del film de Juan Carlos Alom, de Cuba, hasta la divertida, osada y radical comedia de Carlos Eduardo Monroy, también de Colombia.

Estados Alterados

Los estados alterados se refieren a pronunciamientos que provienen de territorios y culturas disímiles, que van desde las cálidas comarcas caribeñas hasta los luminosos terruños del altiplano andino. Aquí, los autores se valen de las múltiples opciones que brindan el video y el cine para enfrentar y tratar realidades locales sobre el origen, la memoria, el ostracismo, la censura, la ciudad, las contaminaciones socioculturales y las influencias dejadas por un colonizador común.

En los años cincuenta las ciudades de Caracas y Bogotá coinciden en la idea de instaurar una arquitectura moderna. En Bogotá fue Le Corbusier quien diseñó el Centro Nariño, un conjunto de edificios para albergar a los estudiantes venidos de la provincia. Inclusive, realizó un diseño piloto (que nunca se ejecutó) para la ciudad. En Caracas, esta iniciativa se realizó con gran ímpetu. Se construyeron obras monumentales, como el Helicoide y las Torres del Silencio, algunas de las cuales con el paso del tiempo se tornarían inútiles. Ese sueño de modernidad y su contradicción evidente frente a la funcionalidad inspira al artista venezolano Alexander Apostol en la construcción de su mensaje. Con su lente, Apostol hace una crítica demoledora sobre este conjunto de estructuras caducas y contradictorias. Se escogió el video *TV Documental*, en donde una familia que mora en una humilde casa de la periferia de Caracas observa un programa televisivo, realizado en los años cincuenta, en el que se describe el nacimiento de un nuevo país y una nueva sociedad en Venezuela. La obra de Apostol enfatiza en el fracaso del proyecto, representado por grandes íconos arquitectónicos que simbolizan progreso y grandeza en un contexto de decadencia y dismantelamiento.

El gran poder adquisitivo por cuenta de los petrodólares les permitió a los venezolanos acceder a la cultura estadounidense, la cual ejerció gran influencia en este país. El consumo, la moda y la imagen gringa permean el acontecer cotidiano, creando curiosos contrastes. María Cristina Carbonell, de Venezuela, en su video-performance *Porca Miseria*, interpreta, travestida con chocantes y coloridas indumentarias adquiridas en mercados de Miami, a tres personajes femeninos completamente estereotipados y dislocados del entorno: una *geisha* en un país tropical, una sirenita que trabaja de mesera en un bar y una mujer sin cabeza, objeto de deseo. Se trata de una mezcla vertiginosa de imitaciones de personajes fantásticos y superhéroes extrapolados a nuevos contextos. En un lenguaje kitsch, Carbonell reinterpreta y parodia, a la manera criolla, una alocada mixtura de referencias cinematográficas, recuperadas de arquetipos de personajes fantásticos de filmes estadounidenses que dejaron trazas en el imaginario venezolano.

Colombia es un país que se debate en un conflicto interno desde hace más de cincuenta años. Algunas de las iniciativas de los gobiernos han sido las de negar cualquier posibilidad de visibilidad en los medios de

comunicación a los grupos alzados en armas. *Los Rebeldes del Sur*, nombre del grupo musical de las FARC, es un video aparentemente simple, donde el colombiano Wilson Díaz hace un registro directo de un concierto, durante el despeje militar de un territorio de 40.000 hectáreas, creado para los diálogos de paz durante el gobierno del presidente Andrés Pastrana. Este video generó acalorados conflictos por haber sido retirado de una curaduría representativa del arte colombiano contemporáneo³ por el embajador de Colombia en Inglaterra, quien lo interpretó como una apología a la guerrilla. A continuación, un aparte periodístico de la polémica⁴.

El juego de videos que tomó el artista Wilson Díaz en San Vicente del Caguán durante la época de los diálogos de paz del 2000 fue “desplazado” por el embajador Carlos Medellín, como quien mutila un libro o elimina el movimiento de una sinfonía; y con ese gesto arbitrario, dejó incompleta la muestra. Al argumentar que “los funcionarios no podemos mostrar ni promocionar las organizaciones al margen de la ley”, Medellín confundió el matiz que separa “mostrar” de “representar”, y que es, precisamente, el matiz del arte.

Cuba es un país que parecía sumido en el ostracismo, el silenciamiento y la censura. Pero ahora están surgiendo artistas que viven y trabajan en la isla con un repertorio de obras en cine y en video que sorprenden por la osadía del discurso y porque se alejan de cualquier estereotipo. *El Síndrome de la Sospecha*, de Lázaro Saavedra, es una sátira que hace una profunda e implacable reflexión sobre la vigilancia colectiva, una conducta ya cotidiana entre la sociedad cubana. En esta obra de corta duración, el humor incisivo torna sutil la crítica del discurso.

Felipe Dulzaides es un artista cubano que se arriesgó y cruzó el mar hacia los Estados Unidos. Durante ocho años no regresó a su país y, por eso, muchas de sus obras tienen que ver con la ausencia, la separación y el exilio. *Arriba de la Bola* es una canción muy popular de los años noventa, del cantante cubano Manuel González Hernández, más conocido como “El Médico de la Salsa”. En este video-performance, Felipe Dulzaides susurra sin cesar frente a la cámara el estribillo de esta canción que dice: “Porque hay que estar arriba de la bola, arriba de la bola, arriba de la bola”. Esa expresión significa que para sobrevivir hay que tener una actitud pragmática ante la vida, estar en la jugada para no quedarse por fuera de cualquier beneficio. Con toda la fuerza de su aliento, que hace desvanecer su figura frente al lente de la cámara, Dulzaides materializa un solitario y visceral lamento sobre la vida en el exilio. Pero, en esta ocasión, el estribillo contagioso de una canción alegre con ritmo tropical se convierte en un murmullo perturbador de vacío y desaliento.

No es raro encontrar videos donde aparecen mandatarios hablando de cifras sobre sus logros alcanzados, pero en éstos siempre hay una referencia visual del personaje en cuestión. En el caso del video *Opus*, de José Angel Toirac, de Cuba, nos encontramos ante un video donde sólo se escucha la voz del mandatario y, en la imagen, vemos la composición de una serie numérica según dicta el texto de la banda sonora. Lo interesante aquí es que, sin

³ Desplazado – Arte Contemporáneo de Colombia, realizada por María Clara Bernal y Karen McKinnon y financiada por la cancillería colombiana para ser exhibida en Inglaterra en la Glynn Vivian Art Gallery de Swansea.

⁴ REYES, Yolanda. Bodegones y violencia, en http://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/volandareyes/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR-3830673.html

necesidad de mostrar la imagen, el espectador reconoce de inmediato que se trata de la voz de Fidel Castro, esa voz mediática e inconfundible que ya hace parte de la memoria colectiva de los cubanos. Esta banda sonora se cohesionó con todas las cifras estadísticas utilizadas por Fidel Castro en un sólo discurso: el discurso inaugural del curso escolar 2003-2004, en la Plaza de la Revolución de La Habana, Cuba.

Camal, de Miguel Alvear, de Ecuador, es un film documental realizado en 16 milímetros, blanco y negro y color, grabado en la plaza de mercado Empresa Municipal de Rastro, o también llamada Camal, en Quito. Este documental nos hace un minucioso recorrido por los rincones de esta plaza, enfatizando con meticulosos detalles los sórdidos escenarios que se producen durante la transformación de un animal vivo en carne de consumo humano. Esta película de carácter expresionista revela las emociones y la naturaleza, tanto de los animales sacrificados, como de los matadores de cientos de reses, cerdos, corderos y otros animales que sirven de alimento para una gran parte de la población quiteña. En medio de estos pasajes, asistimos a la *bestialización* de los seres que los habitan. Llama la atención encontrar hoy en día obras experimentales realizadas con medios cinematográficos y, más aún, artistas, como Alvear, interesados en la utilización de la textura del celuloide para enfatizar escrituras.

Alfredo Román Bulacio, de Bolivia, presenta una visión subjetiva de las situaciones extremas que se pueden vivir en los espacios públicos en Bolivia y la inercia de los implicados. En el video *Chopin* vemos a una performance al ritmo de la música de Chopin, en donde un joven boliviano desnudo, ataviado con una máscara antigases, usada en la segunda guerra mundial, recorre el pasadizo inundado de un mercado de ropa usada de procedencia estadounidense, en Santa Cruz, Bolivia. El hombre va comprando prenda por prenda hasta salir de la inundación vestido. Desde una inundación que parece no incomodar a nadie, Román hace una reflexión sobre represión, contaminación sociocultural y las condiciones extremas que pueden llegar a verse en el panorama boliviano.

Los bolivianos añoran la posibilidad de una salida al mar. *horizonte sin horizonte*, de Sandra De Berduccy, es una obra de particular densidad, donde se teje una metáfora entre barcos de carga que transitan por horizontes verticales que se transforman en líneas de un tejido boliviano, de la cultura macha, que sirven también para transportar. De Berduccy utiliza el video como el lugar en donde es posible la aproximación de un elemento simbólico boliviano con el mar. Horizontes y trayectos diferentes. Al compás de la música del terremoto de Sipe Sipe, bolero de caballería que acompañaba a los combatientes bolivianos a la guerra del Chaco, este video incita a evocar la memoria y a reflexionar sobre pérdidas, migraciones y saqueos.

La irrupción de Europa en América Latina arrasó con tradiciones, creencias, íconos, amuletos, ídolos y se impuso ante culturas que no habían alcanzado su completo desarrollo, aniquilando así otras posibilidades de pensamiento, de conocimiento, de comportamiento, hasta de modales. El video *Tuyo Es el Reino*, de Patricia Bueno, de Perú, comienza el 31 de marzo de 1950 con el discurso del presidente Manuel Odría, de Perú, en el cual éste dicta la norma que establece la uniformidad de los símbolos de la nación. Tres mujeres de los años cincuenta, ocultas tras unos maniqués de delicada porcelana, ataviadas con abrigos de piel carcomidos por el tiempo, se reúnen después de un doloroso acontecimiento. Las tres mujeres entablan un dialogo inconexo

que no comunica nada. Lo que le da una coherencia al discurso del video son los refinados gestos, los sofisticados objetos y la rigidez de las máscaras que ocultan una oligarquía renuente a asumirse dentro de una cultura criolla, a aceptar ser representados por la vicuña o la quinua. Este video es una alegoría cínica al origen de la sociedad peruana y a la permanencia de arraigadas tradiciones, que podrían ser no solamente peruanas, sino también colombianas o ecuatorianas. Es así mismo una disección de sociedades anacrónicas que se ocultan, pero que continúan.

De Dominio Público

En esta segunda selección encontramos, por un lado, trabajos que van más allá del discurso local, artistas que despliegan escrituras inquietantes e interpretativas sobre temáticas densas que tienen alguna trascendencia en la sociedad actual, tales como la obra de François Bucher y la de Jose Alejandro Restrepo, ambos colombianos. Y, por el otro, trabajos de carácter más sociológico, como el film de Juan Carlos Alom, de Cuba, o la hilarante comedia de Carlos Eduardo Monroy, de Colombia.

A partir de una metáfora sobre el balance de blancos en una cámara de video para ajustar los colores, François Bucher con su obra *White Balance (to think is to forget differences)*, articula, con una sofisticada edición de imágenes y textos provenientes de diversos medios de comunicación, un discurso político y crítico sobre la forma en que las imágenes y los mensajes cotidianos producidos por los *mass media* moldean el imaginario colectivo y consolidan la xenofobia que impera en el mundo actual, especialmente a partir de los atentados del 11 de septiembre en los Estados Unidos. En este trabajo, Bucher pone a América Latina dentro de una problemática global, dejando de lado los abordajes sobre temas internos, con frecuencia planteados desde una perspectiva de identidad coloquial.

La obra de Jose Alejandro Restrepo trasciende el hecho particular de la anécdota para hacer una reflexión filosófica sobre la imagen. Partiendo de la pregunta ¿cómo entender la violencia?, Restrepo profundiza en sus manifestaciones atroces haciendo analogías con la iconografía de la religión cristiana que subsiste en el imaginario de las sociedades actuales. *Nuevas Consideraciones sobre la Imagen* es un video realizado a partir de una noticia emitida por varios canales de televisión en Colombia. Se trata de las imágenes captadas por dos agentes de la policía colombiana mientras un hombre abusaba de dos niñas. El video de la noticia fue manipulado por el artista, desviando la mirada de un hecho noticioso hacia el debate y la reflexión sobre la pertinencia de las imágenes. Los postulados del presidente de Colombia Álvaro Uribe y los criterios editoriales de los noticieros de televisión son yuxtapuestos con pasajes de sabios y de santos sobre viejas consideraciones sobre la imagen. En palabras del artista:

“Nuevas consideraciones sobre la imagen” en realidad son muy viejas: vienen por lo menos del siglo VIII. La lucha por las imágenes hace parte esencial del botín del espacio teológico-político. La tecnología de la imagen se sofisticada, pero la retórica es la misma de los debates bizantinos. Aquí, un ejemplo reciente que actualiza el debate.

Otro trabajo del repertorio cubano que sorprende es la película *Habana Solo*, de Juan Carlos Alom, filmada en 16 milímetros, blanco y negro y *revelada a mano* por su autor, lo que le da una textura de un filme deteriorado por el tiempo. En esta obra asistimos a una sinfonía de imágenes y sonidos por las calles de La Habana.

Acompañado por solos de instrumentos interpretados por algunos músicos fundamentales de Cuba (Frank Emilio, Tata Güines, Enrique Lázaga y José Luis Cortés), el libre lente de la cámara de Alom deambula por las calles de La Habana revelando el ánimo de sus habitantes y la cadencia de la vida en esta ciudad. Esta cinta de carácter antropológico rastrea instantes de la ciudad y logra retratos espontáneos de sus habitantes. Los sonidos de los solos de cada instrumento les dan el sentido a las imágenes y el ritmo de la edición.

Retratos Familiares, de Carlos Eduardo Monroy, es una comedia divertida, osada y radical. Once minutos fueron necesarios para obtener el *retrato perfecto* de una familia tradicional colombiana. Seis personas en un sofá se preparan para la foto familiar: Monroy, sus padres, su tía, el esposo de ésta y el hijito. Toda la atención está puesta sobre una cámara fotográfica, que nunca vemos, instalada en frente del sofá. En un costado, una cámara de video, que nadie mira, registra como un fisgón escondido, todas las dificultades que enfrenta la familia para lograr la pose ideal. Nunca vemos ninguna de las dos cámaras. Una prenda, una foto, otra prenda, otra foto, los personajes están temerosos, el pudor los bloquea, las parejas se dan coraje mutuo. Monroy los impulsa a que se desinhiban, pero hace falta más intrepidez, la castidad se interpone. El retrato pasa a un segundo plano, lo que importa es liberarse de las taras y del temor a la desnudez, pues ésta solo puede darse en privado. Un retrato familiar es un evento cotidiano en Latinoamérica, pero el retrato que plantea Monroy, el cual requiere de la osadía de sus miembros, puede llevarnos a una reflexión de carácter sociológico.

Fue muy enriquecedor enfrentar una investigación en países que no han contado con un buen *mapeo* de la producción de filmes y videos experimentales en contraposición a las realizaciones de países como Brasil, Argentina y México, o las de otros continentes, que sí se ven en los festivales latinoamericanos. Resulta inquietante la falta de espacios para la difusión de este tipo de obras en su propia región. Es incomprensible que, con las facilidades que ofrece la tecnología hoy en día, difícilmente podamos conocer el panorama de las producciones vecinas. El ejemplo más trivial de este tipo de desconexión regional se ve con las informaciones periodísticas, que llegan a América Latina gracias a canales como la CNN norteamericana. En un efecto *boomerang*, las noticias salen de América Latina, van a los Estados Unidos y regresan procesadas por el sesgo informativo de los estadounidenses. Finalmente, es sorprendente encontrar una gran cantidad de artistas y de obras cuya calidad y propuestas superan ampliamente las expectativas. Vale la pena anotar que esta curaduría es apenas una entre otras posibles miradas al panorama experimental en esta franja neotropical, que va entre los 0 y los 4.000 metros sobre el nivel del mar.

Marta Lucía Vélez

Dirige la.diferencia.co, Panorama de la Videosfera Internacional, organización que fomenta la difusión y la reflexión sobre temas relacionados con la creación en soportes electrónicos. Curadora en Colombia de Docfera, plataforma en Internet para la preservación y la difusión de documentales latinoamericanos. Trabajó en la organización del Festival Francolatinoamericano de Videoarte, entre 1992 y 1996. Fue también productora y curadora de Experimenta Colombia, Festival Latinoamericano de Artes Electrónicas, en 2005. Es realizadora de documentales. Su último documental, en 2007, *Vacaciones sin Regreso*, es un proyecto premiado por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en Colombia. Con el periodista Patrick Charles Messance ha realizado una docena de documentales en América Latina para diferentes canales de televisión francesa. Trabaja como periodista en Colombia para el noticiero France 2, de Francia, y otros medios de televisión francesa.

