



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Entre la acción social y las prácticas estéticas

El movimiento de Video en Santiago de Chile, San Pablo y Buenos Aires [1980-2000] - Vol. 2

Autor:

Lobeto, Claudio

Tutor:

Flores Ballesteros, Elsa

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

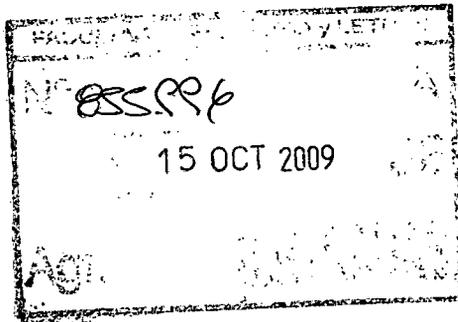
Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
15-1-7V.2



UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LIBRARY
DIVERSITY AND EQUITY

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (UBA)

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CARRERA DE ARTES

Tesis de Doctorado

**Entre la acción social y las prácticas estéticas. El
Movimiento de Video en Santiago de Chile, San
Pablo y Buenos Aires (1980-2000)**

Directora: Prof. Elsa Flores Ballesteros.

Co-Director: Prof. Eduardo Grüner

Octubre de 2009

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

Claudio Lobeto

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS F.F. y L - UBA	
N° INVENTARIO	422296
SIGNATURA TOPOGRAFICA	TESIS 15-1-77V2

TERCERA PARTE

Capítulo 8. Surgimiento del Video y su introducción en América Latina

BREVE REFERENCIA AL SURGIMIENTO DEL VIDEO EN EL CONTINENTE

El desarrollo del video se encuentra desde sus orígenes ligado tanto a la consolidación de la televisión como del conjunto del audiovisual. El mismo ha tenido, a comienzos de la década de los 70 en Europa, un importante crecimiento a partir de la experimentación con nuevos equipos, así como por la emergencia de nuevas propuestas educacionales y comunicacionales que encontraron en el video el soporte privilegiado para aplicarlas. Este auge en los países europeos tuvo su correlato en América Latina, aunque con diferencias sustanciales, ya que se privilegió el tipo de video de mayor énfasis en lo social, dando lugar a la diseminación de talleres de comunicación popular y alternativa favorecidos por el ingreso de financiamiento proveniente de países europeos y organismos internacionales. Para Daza Hernández:

(...) a diferencia de lo ocurrido en Estados Unidos y en Europa donde inicialmente el video fue el medio de expresión artística de músicos, escultores, pintores y poetas, en América Latina su uso no es sólo producto de la fascinación tecnológica, sino más bien de las necesidades de promoción de nuestros pueblos en sus diversas dimensiones (...) no se piensa en un video-arte elitista sino por el contrario, en un video que pueda ser leído por la cultura popular (...) en los países desarrollados se logra haciendo uso de una

tecnología sofisticada, en América Latina se hace un uso creativo de las tecnologías sencillas.²⁰⁸

En América Latina, los primeros aparatos de video llegaron a fines de la década del 70; estos fueron principalmente destinados a equipar productoras y emisoras de televisión

La cooperación desde el exterior se tradujo en apoyos institucionalizados en asistencia técnica y equipamientos tanto a instituciones estatales gubernamentales como a organizaciones de la sociedad civil, cooperación orientada sobre la base de requerimientos específicos y coyunturas sociales y políticas particulares. Fueron beneficiados por este apoyo países latinoamericanos cuyos indicadores socioeconómicos estaban entre los más bajos del continente. La asistencia se orientó, por lo tanto, a grupos sociales carenciados, minorías étnicas y sectores rurales y campesinos con programas que privilegiaban los fines educativos y de desarrollo social. También existió un fuerte ingreso de fondos para aquellas organizaciones sociales y políticas opositoras a los regímenes dictatoriales, principalmente en el Cono Sur del continente. Este aspecto es un factor a tener en cuenta en la diversidad de procesos y etapas en la producción y circulación del video, con características en algunos casos similares y en otros temporalmente diferentes

Según Arlindo Machado la producción videográfica en Brasil tuvo tres etapas: surgimiento, independiente y experimental-actual, mientras que para Argentina, Graciela Taquini y Carlos Trilnick hablan de prehistoria, protohistoria, historia e historia inconclusa en *Close Up*. Nelly Richard y Néstor Olhagaray también utilizan una tipología similar para el caso chileno; sin embargo es posible señalar que salvo pequeñas diferencias cronológicamente, estas etapas coinciden, hecho que ampliaremos más adelante.

²⁰⁸ G. Daza Hernández. "Historia y perspectivas del video cultural y educativo en América Latina"

CUADRO N° 3: **Etapas del video en Argentina, Brasil y Chile**

Autores	1970 -1980	1980 – 1990	1990 - 2000
A. Machado	Surgimiento	Independiente	Experimental-actual
G. Taquini y C. Trilnick	Prehistoria Protohistoria	Historia	Historia inconclusa en Close Up
N. Olhagaray	Videoarte	Audiovisualistas	Videopoesía
N. Richard	Video registro	Video autónomo	Video instalación

A partir de lo brevemente expuesto podemos destacar dos aspectos relevantes que constituyen el uso del video por parte de grupos y movimientos sociales.

Una primera cuestión se refiere a la contextualización sociohistórica, la que fue determinante al momento de utilizar esta nueva tecnología. Si bien los tres países mencionados –Chile, Argentina y Brasil– sufrieron gobiernos dictatoriales, en los años que se sucedieron, tanto la intensidad de las políticas de terror aplicadas como las diversas formas de resistencia motivaron la existencia de diferencias sustanciales, diferencias que son factores importantes a tener en cuenta en el análisis de la producción audiovisual. Ejemplos de esto último son el mayor impulso del video en comunidades campesinas y organizaciones sindicales en Brasil, la vinculación del videoarte con la política en Chile o el tardío desarrollo del video político en Argentina, por citar tan sólo algunas problemáticas. En el mismo sentido, el acceso diferenciado al equipamiento audiovisual

resultó en algunos casos, determinante para desarrollar en forma intensiva el uso del mismo.²⁰⁹

Esta primera cuestión nos lleva a un segundo punto, que se refiere a la producción videográfica de organizaciones de la sociedad opuesta a la audiovisual dominante, entendiendo a ésta como todas aquellas producciones que circulan en medios legitimados. Así, el video funcionó como una de las herramientas que la sociedad civil utilizó como una práctica socioestética alternativa, e incluso podríamos señalar, fue utilizado como una práctica contrahegemónica.²¹⁰

Los cambios en el contexto político-económico y las diversas necesidades de los movimientos y grupos sociales –que fueron cambiando con el transcurso del tiempo– motivaron la existencia de diversos géneros videográficos. Daza Hernández considera posible delimitar cuatro géneros: informativo, argumental, educativo y musical; esta clasificación, sin embargo, no permite dar cuenta de una multiplicidad de cruzamientos, por lo que finalmente establece otra categorización que le permite una mayor operatividad:

- científicos
- pedagógicos
- social
- video-proceso²¹¹

Esto nos lleva a un nuevo punto, que implica constatar cómo existieron desde fines de los 70 y hasta los 90 cambios estéticos en la producción audiovisual analizada que se relacionan directamente con el avance en el campo tecnológico, específicamente, con la digitalización del video. Este avance de las nuevas tecnologías remite a cambios de *locus estético* en términos de Maquet.²¹² Para este autor, el *locus estético* constituye una herramienta analítica que permanece en el nivel ideacional, es decir, en las configuraciones

²⁰⁹ El modelo económico implementado por el gobierno chileno en 1973 significó una apertura a la exportación y el ingreso en forma masiva de equipamiento tecnológico y bienes de consumo.

²¹⁰ R. Williams. *Marxismo y literatura*. Barcelona. Península. 1980.

²¹¹ G. Daza Hernández. *op. cit.* p. 65.

²¹² J. Maquet. *La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el Arte*. Madrid. Celeste. 1999.

mentales y en las formas que éstas sustentan un segmento estético, pero que abarca, además, el nivel societal, relacionado con las instituciones y redes que sostienen la producción estética, y, finalmente, el nivel productivo, entendiendo a éste como las herramientas, técnicas y materiales que condicionan dicha producción. En este sentido, segmento estético y *locus* se complementan y resultan indispensables para pensar la producción estética en una sociedad determinada.²¹³

Por lo tanto, las acciones socioestéticas de los colectivos de arte se enmarcan en dos cuestiones relacionadas entre sí: por un lado, la posibilidad de acceder a estas nuevas tecnologías y optimizar las prácticas, de manera tal de hacer más efectivos los reclamos, espectaculares las acciones y hasta como herramienta pedagógica y de difusión tanto hacia el interior de los movimientos como hacia el conjunto de la sociedad. Pero además, se inscriben en el campo artístico en particular, al poner en el debate la institucionalización de la producción, circulación y recepción de la “obra” artística. El planteo es doble, ya que se trata de vincular el arte con la praxis política y social e incorporar a los espacios tradicionales, como galerías, museos y exposiciones, el espacio público. Es cierto que esto no resulta novedoso, pero en todo caso, reaviva la polémica en torno a la función —o no— social de arte y obliga a ampliar la discusión, al punto tal que genera controversias y puntos de vista opuestos sobre la conveniencia de “legitimar” estas prácticas al hacerlas ingresar a los circuitos institucionalizados del campo artístico.

En las tres etapas ya mencionadas se destacan la multiplicidad de acciones, circuitos y formas de organización de importantes colectivos de video, documentalistas y videoartistas con una importante producción videográfica y, asimismo, relacionados con problemáticas específicas de grupos sociales, minorías y movimientos. Sin pretender abarcar el total de la producción videográfica, se han tomado algunos casos en tres ciudades de América del Sur: Buenos Aires, San Pablo y Santiago de Chile. Debemos destacar, además, que esto no excluye a producciones provenientes de otras ciudades o eventos destacados, como es el caso de la ciudad de Rosario con su Festival Latinoamericano que se ha venido realizando desde 1993 y que ha significado un hito importante en el surgimiento y desarrollo del video en Argentina. De igual manera, al referirnos a la producción paulista, no excluirémos

²¹³ J. Maquet. *op. cit.* p. 228.

referencias a otras experiencias que consideramos fundamentales en la consolidación del video en Brasil, como el caso de *Video nas Aldeias* o experiencias pedagógicas con video en Río de Janeiro e incluso en otras ciudades.

VIDEOARTE Y VIDEO CREACIÓN. PRIMERAS EXPERIENCIAS EN EL CAMPO ARTÍSTICO

En 1965, durante un viaje del Papa Pablo VI a Nueva York, Nam June Paik grabó desde un taxi las calles de esta ciudad, momento en que se consideró como los inicios del videoarte y que provocó que el artista manifestara que: « (...) así como el collage reemplazó la pintura al óleo, el tubo de rayos catódicos reemplazará a la tela».²¹⁴

Retomando esta experiencia, en América Latina podemos hablar de una primera etapa surgida a fines de los 60, en la que en el video se combinaron varios aspectos, utilizándolos con múltiples usos y funciones y en las que aparecen las primeras experiencias del videoarte. Por un lado, recoge experiencias de las artes plásticas: el *pop*, el *op*, el *collage* y otras tendencias y estéticas de vanguardia son aplicadas en la producción de videos. La utilización de esta nueva tecnología, la apelación a las tendencias mencionadas y la búsqueda de un lenguaje alternativo y novedoso darán surgimiento a lo que se conoce como “videoarte” o “videocreación”.

Asimismo, desde los 60 y los 70 se experimenta el tránsito desde la obra objetual a la obra procesual y conceptual.²¹⁵ El campo de las artes plásticas es invadido por nuevas manifestaciones, happenings, performances e instalaciones. La presentación de la realidad sustituye a los sistemas de representación tradicionales, comenzando a cambiar de este modo la idea del arte y la práctica artística. Las fronteras del arte se rompen y funden con los medios de comunicación y con la realidad social. Programas en video –sonidos e imágenes grabadas para ser luego reproducidas en pantallas de video o televisores– se

²¹⁴ A. Machado. *O arte do video*. Sao Paulo. Ed Brasilense. 1997. p. 24.

²¹⁵ Para un panorama amplio de este proceso en el campo de las artes plásticas en las décadas citadas puede consultarse el trabajo de S. Marchan Fiz. *Del arte objetual al arte del concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Madrid. ACE. 1974.

tornan instalación cuando los aparatos de televisión son dispuestos en determinadas situaciones o acoplados a otros materiales, creando un espacio escénico dentro del cual son exhibidos estos programas.

(...) Paik no sólo manipula esos instrumentos de control sino que provoca y crea imágenes nuevas, que no provienen en sentido estricto de la señal transmitida a los televisores por las emisoras de televisión, sino que se originan por una intervención directa y profunda en los órganos electrónicos de formulación de las imágenes dentro del monitor.²¹⁶

Al respecto, Méndez de Almeida propone tres formas de manifestación del videoarte:

- Programas en video.
- Instalaciones.
- Performance.²¹⁷

La creatividad, originalidad, diversidad y expresividad son los insumos básicos con los que se trabaja en el videoarte. La experimentación con los recursos tecnológicos que brinda el video ha permitido que numerosos artistas que originalmente venían de la plástica o el cine hayan, en algún momento, volcado sus experiencias en este género. Del mismo modo, en el videoarte resulta fundamental la búsqueda de formas e intencionalidades que vayan conformando un nuevo lenguaje estético. La linealidad de un relato –linealidad que sí se expresa en la ficción, el video social o el documental– pierde sentido en la video-creación, ya que lo que importa aquí es la experimentación y el resultado en una obra artística. La posibilidad de experimentar cuenta con un valor agregado, que es los bajos costos en comparación con el cine. De todos modos es importante destacar que esto no significa una prolongación o un sustituto del cine, sino que el videoarte constituye un género diferente

²¹⁶ J. Pérez Omia en J. La Ferla. *La revolución del Video*. Buenos Aires. Oficina de Publicaciones del CBC. UBA. 1996. p. 20.

²¹⁷ C. Méndez de Almeida, *Ô que e video*. Nova Cultura Brasileira. Sao Paulo. 1985. pp. 47-52.

con un lenguaje y una estética propios.

Los primeros artistas que comienzan a adoptar este nuevo modo de producción creativa son los provenientes del campo de la plástica y del cine, quienes deciden experimentar con el uso del video, hecho que finalmente restringe este modo de producción estética a circuitos determinados donde circulan este tipo de manifestaciones. Es en el *underground* donde se observa más claramente esta tendencia, ya que la utilización del video está principalmente ligada al registro material de realizaciones efímeras de los artistas –tales como performances, happenings e instalaciones– al mismo tiempo que se empieza a explorar a esta nueva tecnología como una forma nueva de producción creativa. Posteriormente, esto mismo lo irán adoptando las bandas de rock, que acompañarán sus creaciones musicales con imágenes animadas.²¹⁸

En 1958 en Buenos Aires se funda el Instituto Di Tella bajo la dirección de Jorge Romero Brest. Cinco años después, en 1963, el Instituto abre el Centro de Artes Visuales (CAV). En este ámbito se da una de las primeras aplicaciones del video en el campo artístico, cuando Marta Minujin en 1966 utiliza el video en su instalación “Simultaneidad”²¹⁹ en el CAV. Un año después, David Lamelas en “Situación de Tiempo” monta una instalación con diecisiete televisores funcionando sin programación, hecho que coincide con la redacción del manifiesto del Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar.

En 1970 Jorge Gluzberg inaugura el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) que incorpora el trabajo con el video como herramienta audiovisual en 1974 y un año después, organiza un Encuentro Internacional de Video, hecho que se repite llegando a organizar diez eventos más hasta 1978.²²⁰ Ese año Margarita Paksa utiliza en su obra “Tiempo de Descuento” un video de diez minutos, que fue exhibido posteriormente en un Encuentro Internacional de Video realizado en el Museo de la Imagen y Sonido de San Pablo.

²¹⁸ A. Machado. *Maquina e imaginario. O desafio das poéticas tecnológicas*. Sao Paulo. EDUSP. 1994.

²¹⁹ Catálogo Video Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI). Buenos Aires. 1993.

²²⁰ G. Taquini. “Tiempos del Video Argentino” en
<<http://www.gracielataquini.info/pdfs/tiempos.pdf>>

El video en Argentina surge entonces vinculado a la experimentación en el campo de las artes plásticas, y no tanto como herramienta política, por lo que podemos situar los primeros intentos del video social y alternativo recién a fines de la dictadura, aunque adquirirá mayor relevancia a fines de esa década, mientras que ya en los 90 nos referimos a una mayor pasividad o latencia tanto en el video artístico como en el video político.²²¹

Los primeros equipos portátiles y mesas de edición de video ingresan a la Escuela de Artes y Ciencias Cinematográficas de Avellaneda, escuela de impronta documentalista dirigida por Enrique Herminia en 1979; aquí se organiza entonces el video protesta como recurso didáctico, registro documental y expresión comunicacional dentro de la institución educativa. De allí surge en 1979 el grupo "Paleta E" que apunta a la renovación del género documental. Varios de sus integrantes que trabajaban como camarógrafos de Argentina Televisora Color (ATC) utilizaron los equipos en forma clandestina para la experimentación y sus producciones. 1979 es también el año en que se organizan las primeras Jornadas de Cine Independiente de Villa Gesell, que continúa hasta el día de hoy exhibiendo mayoritariamente producciones videográficas y documentales. En 1984 la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA) lleva a cabo el I° Festival de Cine que había sido organizado por el Centro de Cine y Video de la mencionada Facultad. En cuanto a los 90, el video ya no se circunscribe a concursos y bienales de artes plásticas y empiezan a surgir producciones independientes que pasan a televisión.

En el caso de Santiago de Chile, el artista Juan Downey es uno de los primeros incursiona en el videoarte a comienzos de los 70, utilizando y explorando el video en instalaciones y performances y anticipando una tendencia que continuará en otros artistas. Es importante señalar que el video arte en Chile va a estar ligado a la resistencia al régimen militar.²²² Las principales acciones de en esta época eran registrar performances e intervenciones artísticas que se desarrollaban fuera del campo artístico oficial y en obras en las que se podía observar cierta crítica contra las instituciones culturales del Estado y la

²²¹ J. La Ferla. (comp.) *La revolución del Video*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC. UBA. 1996. p. 168.

²²² N. Olhagaray. "Video en Latinoamérica. Una historia crítica" en L. Baigorri (ed.) *Brumaria N° 10*. AECID. Madrid. 2008 en *Videoarte* <<http://www.videoarte.org>>

dictadura militar. Es decir, que el video arte como mecanismo de registro es la modalidad que predominó durante los años de dictadura militar: muchos de los *happenings*, intervenciones y acciones de arte que se organizaron clandestinamente quedaron registrados entonces en este medio, permitiendo su posterior difusión.

Uno de los más reconocidos fue el colectivo interdisciplinario "Acciones de Arte (CADA)" que surge en 1979 y estaba integrado por artistas, escritores, sociólogos y poetas. Dicho colectivo reivindicaba la obra colectiva y la apropiación de tecnologías de la imagen audiovisual «como mecanismos de producción de acción de arte; trabajar con un medio de comunicación masivo como vehículo de información de arte». Entre las obras que llevó adelante el CADA utilizando el video como soporte y archivo se destacó *Para no morir de hambre en el arte* en 1979, *Ay, Sudamérica* en 1981 y *Adiós Tarzán 1* en 1984 de Enrique Lihn, happening que a través de la noticia de la muerte del legendario actor de *Tarzán*, Johnny Weissmuller, parodiaba a la dictadura militar.²²³

Debido a la censura impuesta en el ámbito cultural, uno de los espacios que se abrieron a los videoartistas fueron los Festivales Franco-chilenos de Videoarte que se vehicularizaron a través de la embajada de Francia. Estos festivales comienzan en 1982 y se prolongan hasta 1990; una vez restituido el orden constitucional y la democracia en el país, Francia decidió delegar la organización de los Festivales a Chile. Otro colectivo formado a finales de los 80 es "Conexión", que congregó tanto a teóricos como artistas; este colectivo llevó adelante el Iº y único Festival de Video en el año 1989.

En forma similar a Chile y Argentina, en Brasil el uso del video surge durante los 70 de la mano de artistas plásticos que descubren la potencialidad que esta tecnología podía tener para sus obras, siendo los circuitos principales de circulación las galerías de arte y los museos. En la mayoría de los casos, los artistas buscaban romper con los esquemas estéticos clásicos e institucionalizados y el video servía para registrar, por ejemplo, intervenciones en el paisaje urbano o performances para, de esta manera, utilizarlos en instalaciones y happenings. Se apeló entonces al video como un proyecto de expansión en el campo de las artes plásticas y, en la mayoría de los casos, como complementación de las obras. A pesar de lo "rudimentario" de los recursos tecnológicos de esos primeros aparatos

comité de

p. 269

de video en esa época y las dificultades de edición —que en esos años eran limitadas y casi inexistentes— el video finalmente consistió en registros performáticos de los artistas, en los que las características específicas de los primeros eran “la simplicidad en lo formal”, el uso moderado de la tecnología, la inserción de sus propios cuerpos o de partes en las obras videográficas, la autoexposición pública y el uso de espacios urbanos.

Uno de los “pioneros”, como gusta llamarlos Machado, es Roberto Sandoval, quien profundizaría su relación con el video en la década siguiente. Por medio de su Escuela de Arte, y más tarde creando la productora de video *Cockpit*, se convirtió en un eje aglutinador de aquellos artistas que quisieron empezar a experimentar con el videoarte. Asimismo, algunos de los videastas brasileños más reconocidos son Leticia Parente, Miriam Daonswk y José Roberto Aguilar. Muchos de sus trabajos fueron exhibidos en bruto sin haber sido editados, sin cortes y con una estética claramente diferenciada del cine y la televisión. Se destaca también Sonia Andrade, quien en 1974 realiza casi diez videos experimentales de corta duración en los que pueden observarse los primeros intentos de utilizar el video con la obtención de manipulación de las imágenes reales.

Sin embargo, y en forma similar a lo sucedido en Argentina, en Brasil la mayoría de los artistas plásticos continuaron la experimentación en video volviendo a la utilización de éste como registro de sus obras. Entre quienes continuaron trabajando con el video se destacó Rafael Franca, quien realizó una parte de su obra en San Pablo y otra en Chicago, lo que permitió contrastar y vincular los primeros ensayos del video experimental brasileño con lo producido en el plano internacional. Simultáneamente, y debido a que el cine denominado por Machado «de invención e intervención crítica» se encontraba en crisis por los costos, varios cineastas entre ellos, Andrea Tonacci, Julio Bresasnie y Arthur Omar empezaron a experimentar con el video.²²⁴

Dentro de lo que se denomina videoarte o video creación, Cândido Mendes de Almeida encuentra tres variantes. Por un lado, una perspectiva conceptual que reúne imagen y sonido en la obra de Roberto Aguilar, así como las obras de Ana Bella Geiger y Arthur

223 N. Olhagaray y L. Macarena Cebrián. *Dos miradas al cine y la video creación en Chile* disponible en <www.videoarte.org/pdf/olhagaray>

²²⁴ A. Machado. "O video e sua linguagem", IIª Maestría El Espacio audiovisual iberoamericano. La Rábida. (mimeo). 1997 p. 1.

Mattuck; otra línea de análisis es la utilización de televisores que adoptan la condición de protagonistas al estilo de instalaciones, expresadas por ejemplo en la obra de la artista Regina Vater; por último, la performance en la que el cuerpo humano cumple un factor fundamental. En este último caso, el cuerpo se asocia al televisor como soportes para la creación, siendo uno de los precursores Vito Acconci, quien en 1971, ya utiliza el video como intermediación con el público.²²⁵

en la performance es posible detectar de acuerdo con la obra, la presencia de fragmentos de poesía, teatro, literatura, cine, mímica, música, en fin, partes visibles de un universo cultural más amplio. El video performace es definible todavía como una acción en la cual existe una relación entre la presencia física de un actor y un dispositivo videográfico.²²⁶

También dentro de este subgénero de videoperformance se encuentra el videoteatro de Otavio Donnasci, que consiste en utilizar el video como soporte de la obra teatral, a partir de la ampliación de los recursos expresivos propiamente teatrales con la inclusión de elementos del lenguaje de los medios audiovisuales.

En síntesis, el videoteatro hace una especie de costura electrónica de varios recursos simbólicos, creando un lenguaje híbrido, que une las formas más antiguas de expresión de humanidad con las más recientes.²²⁷

A pesar de haber sido varias las experiencias en torno a la experimentación con el video en el campo de las artes, la propuesta no llegó a trascender pequeños ámbitos, por lo que el resultado fue haberse quedado en un circuito subterráneo, aspecto éste que determinó en buena parte que la década siguiente los videoartistas quisieran posicionarse en un marco más amplio y no tan exclusivo, llegando incluso a plantear la articulación con los medios masivos de comunicación.

²²⁵ C. Mendes de Almeida. *op. cit.*

²²⁶ C. Mendes de Almeida. *op. cit.* p. 51.

²²⁷ J. Falcao y C. Mendes de Almeida. *TV ao Vivo. Depoimentos.* Sao Paulo. Ed. Brasiliense. 1988. p. 65.

los jóvenes videomakers brasileños acordaron con la posibilidad de construir otra modalidad de televisión, más creativa y más democrática y alimentaba un esperanza de que los medios electrónicos con sus inmensas posibilidades de intervención técnica, podría cambiar y dar expresión a una sensibilidad nueva y emergente.²²⁸

En otra línea, y en forma paulatina, se va dejando de lado la experimentación con esta nueva tecnología para empezarse a generar los primeros intentos de darle otro uso al video. Poco a poco, y en pos de aprovechar la potencialidad de un instrumento comunicacional, se van expandiendo progresivamente los usos con fines didácticos y pedagógicos de la mano de un crecimiento inusitado de la televisión en el mismo período.

DEL VIDEOARTE AL VIDEO SOCIAL

Esta fase, denominada como “independiente”, tiene su auge a fines de los 70 y durante toda la década del 80, en torno a una proliferación de festivales y muestras. En un contexto sociohistórico fuertemente ideologizado en América Latina, el video fue utilizado como un recurso y una práctica socioestética que apeló a una nueva tecnología con un alcance mayor para la obtención de resultados en los planos tanto político como social. Organizaciones sociales, profesionales y artistas utilizaron el audiovisual como medio alternativo en un marco político represivo, en pos de repudiar a las dictaduras militares y reivindicar la defensa de derechos humanos y los problemas sociales concretos. El video fue entonces un recurso de lucha contrahegemónica, en especial en América Latina, debido a las condiciones políticas y económicas que existieron en el continente. La oposición a estos regímenes se canalizó a través de organizaciones sociales y movimientos que, en la transición democrática, continuaron modificando y agregando tanto nuevas demandas sociales como formas organizacionales y prácticas sociales diferentes.

²²⁸ A. Machado. 1997. *op. cit.* p. 2.

Asimismo, debido a la liberalización de la economía, se incrementó el acceso al equipamiento audiovisual en la población. Esto, junto al desarrollo del uso del video con fines sociales por parte de organismos e instituciones sociales y, asimismo, por parte de grupos opositores al régimen imperante, son los aspectos sobre los que se asentará el *boom* del video en esta década.²²⁹

El video recibe en esta etapa diferentes denominaciones, tales como “video alternativo”, “video popular” o “videodenuncia”, creándose en Latinoamérica más de 500 instituciones relacionadas al mismo y difundándose más de 300 boletines y publicaciones especializadas sobre el video como herramienta social y cultural.²³⁰ Sin embargo, el video independiente comienza a decaer a fines de esta misma década, cuando decrece la cooperación internacional que venían recibiendo diversas organizaciones, organismos y movimientos sociales.

Finalmente, la tercera etapa en los 90, y acorde a la digitalización del video, permitió ampliar el campo videográfico, por lo que éste se expandió tanto en las artes como en las organizaciones sociales.

Un aspecto que es necesario tomar en cuenta es la supuesta división entre lo que podría denominarse como géneros diferentes: el videoarte o videocreación por un lado, y el video con contenido social –en el cual se incluirían, por ejemplo, el documental, el video comunitario y el video etnográfico– por el otro.

Las producciones específicamente artísticas como la “videodanza”, el video experimental o “video arte” también son producciones mayoritariamente realizadas por colectivos y organizaciones sociales. Los límites entre el videoarte o, mejor dicho, la búsqueda estrictamente formal en una producción videográfica acercándonos al videoarte, video experimentación, video creación, o incluso video de autor, no necesariamente son incompatibles con lo que hemos definido como video social, donde primaría más la opción por el contenido –ya sea pedagógico, histórico o concientizador –, que la búsqueda de un

²²⁹ *Teleanálisis* y el *Grupo Proceso* fueron dos ONGs destinadas a la producción en video alternativo en Chile, llegando a constituir verdaderos canales de contrainformación por sobre los medios masivos, que, por aceptación del nuevo gobierno o bajo la censura de éste, manipularon y tergiversaron la información durante este período.

lenguaje estético propiamente dicho. Del video arte al video social, o el video entendido entre las prácticas estéticas y la acción política, nos remite a intentar definir cuál es el universo en el que englobamos algo tan amplio como la producción videográfica alternativa. Video arte, video denuncia, video social, video educativo, video de contrainformación, video popular, video social, video experimental y así sucesivamente podríamos ir desagregando o agregando nuevos géneros y subgéneros hasta el infinito.

Para aclarar esta supuesta “confusión” vale la pena referirnos a Santoro cuando, en relación con lo planteado, utiliza el término video popular en oposición al video alternativo. Señala este autor:

En algunos países latinoamericanos el trabajo con video suele denominárselo video “alternativo”. En Brasil, la comunicación alternativa es entendida como un fenómeno en el nivel medio de la sociedad civil (...) y no necesariamente a partir de los intereses de las clases populares. El video popular tiene para nosotros tal especificidad pues la expresión video alternativo contiene desde las producciones de videoarte hasta los programas realizado para la televisión de masas por productoras comerciales, pasando también por la experimentación creativa de diferentes lenguajes en el video, representada sobre todo en festivales. Resumiendo, entendemos por video alternativo prácticamente todo y cualquier programa realizado fuera de las emisoras de TV, sin cualquier especificidad.²³¹

Por lo tanto, se ha utilizado la denominación de video alternativo según los países y los enfoques dados en los mismos, denominación que englobaría todas las producciones por fuera de los circuitos comerciales y legitimados. En nuestro caso, según los objetivos planteados inicialmente en esta investigación, no resultaría tan primordial definir campos – excepto como categorías operativas y provisoras– géneros, subgéneros, estéticas, etc., sino indagar y estudiar el proceso sociohistórico que posibilitó el surgimiento del video desde tres aspectos que consideramos centrales y determinantes. Primero, como técnica, ya sea para explorar nuevas estéticas o lenguajes diferentes a la de los medios masivos y las

²³⁰ O. Getino. 1990. *op. cit.* p. 46.

²³¹ L. Santoro. *A imagen nas maos. O video popular no Brasil*. Sao Paulo. Summus. 1998. p. 61.

industrias culturales. Segundo, como herramienta política a ser utilizada en las luchas de los movimientos y colectivos sociales. Finalmente, el último aspecto –y el más determinante– es que no existen límites tan fijos e inamovibles que puedan servir para delimitar producciones. Determinar qué es video alternativo y cuál un video popular, cuándo una producción es independiente y cuándo no, qué condiciones debe poseer una obra de video creación pero que a la vez tenga un contenido social o político, etc. son preguntas que implican centrarse en tipologías que cerrarían y limitarían el campo de comprensión del fenómeno que significó la utilización del video en las décadas estudiadas.

En relación con lo anterior, en Chile en los primeros años de la década de los 70, y debido al momento sociopolítico que se vivía, el cine documental adquirió una gran importancia, que se tradujo en 1971 cuando realizadores vinculados a la Unidad Popular emitieron el manifiesto de los cineastas chilenos, que años más tarde y con la aparición de las nuevas tecnologías, reaparecería en el video documental y serviría de referencia a las primeras experiencias audiovisuales de resistencia a la dictadura en sus diversas variantes, como el video comunitario, político y social.

Ignacio Aliaga distingue cuatro líneas de trabajo. Una, el video documental, que como ya señalamos, sigue la tradición cinematográfica, expresada en los videos con sentido didáctico producidos por la Vicaría Pastoral Juvenil, universidades, centros privados como ECO o productoras independientes como Aquisgrán. En este tipo de producciones la edición resulta fundamental para que el mensaje sea lo suficientemente claro para los receptores.²³² Una segunda línea es video memoria, que incluye los videos reportajes, los documentales como los trabajos de ICTUS, la manifestación de mujeres en providencia, documentales sobre oficios, etc. Por último, una tercera línea sería la del video comunitario alternativo, similar a los anteriores y que pretende competir con la mirada hegemónica de la televisión; aquí son importantes también los trabajos de la Vicaría, ECO y Teleanálisis. Una cuarta línea de trabajo es el video a partir de realidades, similar al video documental pero no exento de un intento de experimentación, lo que lo sitúa cerca del video arte y en el cual la edición sí constituye un aspecto fundamental.

²³² I. Aliaga. "Cine y video documental" en *Catálogo del VIº Festival Franco-chileno de Videoarte*, Santiago de Chile. Noviembre de 1996.

Como se puede observar, la tipología propuesta en realidad no marca diferencias tajantes ni límites infranqueables entre las producciones, sino que, por el contrario, es más bien una categorización que pretende sistematizar las diferentes formas que adquirió el video en Chile.²³³

Según Aliaga, el video comunitario es un subgénero del video documental que tiene como una de sus características principales lo testimonial y la comunicación horizontal, donde lo que se privilegia es el proceso de la producción y de la distribución, abriendo el debate y constituyéndose en un dinamizador del grupo. En este tipo de video el grupo participa del contenido y del debate posterior, subrayándose la práctica colectiva y la intención de situarse en forma diferente a la televisión y los medios oficiales.²³⁴

Asimismo, la atracción que produjo el video como estrategia creativa obedece a varios aspectos, entre ellos, la existencia de canales de circulación alternativos, lo que implica, en contraposición al cine, que no se constituya como un medio de comunicación de masas. Si bien en un principio hay una manifiesta necesidad de quienes utilizan el video de diferenciarse del cine, posteriormente, esto se relativiza por el entrecruzamiento de cineastas y videastas que, sin diferenciación, optan por uno u otro soporte e incluso en muchos casos combinan ambos. Asimismo, la baja definición, la importancia en la posproducción y el tratamiento de la imagen han llevado a que muchos equiparen a los videos con los primeros años de vida del cine. Al respecto señalemos que al referirnos al video arte estamos hablando del «tipo de producción (cuya) finalidad está puesta en la búsqueda de formas artísticas (...) y se impone por sobre algún otro tipo de finalidad, como ser lo social o lo educativo, aunque en algunos casos, pueda contener en forma latente alguno de estos –u otros– aspectos».²³⁵

En una de las entrevistas llevada a cabo en San Pablo, ante la pregunta de porque había pasado del videoarte al video social, un videasta respondió:

Al principio, me acerqué a hacer video porque me gustaba, venía de la fotografía, después hice unos cursos (...) hacíamos ficción,

²³³ I. Aliaga. *op. cit.* p. 103.

²³⁴ I. Aliaga. *op. cit.* p. 104.

²³⁵ C. Lobeto. *op. cit.* p. 99.

experimentábamos con el video (...) con unos amigos empezamos a grabar manifestaciones y lo que pasaba en la calle y resulto más interesante, ahí empezamos a tomar como temas lo que pasaba en la calle, las manifestaciones, la policía, las fiestas populares, más ligado a problemas sociales, aunque cada tanto hacemos algo de videocreación (...).²³⁶

En forma similar se manifestaron integrantes de la Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria de Chile:

(...) antes se observaba una preocupación mayor por lo político, la represión militar estaba muy fresca, todos los videos eran sobre esto (...) en los primeros Festivales de la Solidaridad, no había un cuidado de la imagen, la cuestión era denunciar (...) pero desde el 96, la cosa cambió, ahora filman más ficción, ven muchas series y lo vuelcan al video.²³⁷

Aunque el video social propone un formato diferente al cinematográfico tradicional, ya que además de los aspectos formales y “puramente” estéticos se prioriza –y con mucho énfasis– los contenidos (sean estos educativos, comunitarios o políticos), las formas de narrar aparentan una escasez de elementos técnicos y de dramaturgia pero con una mayor carga de sentido que en algún punto se relaciona con el Nuevo Cine latinoamericanos de los 60.

Como señala Fernando Meireles:

yo acabé viendo que la obra de video es la suma de todos. Cuando se habla de *Olhar Eletronico* nadie piensa en una materia, piensa en un conjunto, en una suma. Nosotros pretendemos pasar nuestras ideas no sólo a través de una obra –como una película o una escultura, que duran para siempre–, y si la sumatoria del todo y que la gente se haga una imagen de que es *Olhar*. Las

²³⁶ Entrevista.

²³⁷ Entrevista.

personas escriben identificando nuestro trabajo y nuestra onda. La obra es una mezcla de todo y está siempre mudando es una obra en movimiento.²³⁸

Esta característica que señala Meireles, que consiste en que la obra videográfica es un proceso en permanente construcción con una alta participación de creación colectiva, no es sólo exclusiva del videoarte sino que también es explorada por el video social.

La televisión comunitaria, los colectivos de video popular, el video en los sindicatos, entre otros, contienen en su producción recursos, estéticas, lenguajes y prácticas que se identifican más con la exploración y la apertura de procesos y no tanto la búsqueda de un producto final. La intención es involucrar al receptor para que éste sea un sujeto activo en la construcción del producto videográfico. La misma intención se manifiesta en la etapa de circulación y distribución en la cual el grupo o la comunidad deben participar activamente.

Sin alcanzar la dimensión observada en otros países, como en el caso de Chile o Brasil, en Argentina el uso del video se limitó a fines del 70 y comienzos de los 80 a instituciones ligadas fundamentalmente a la educación popular y el video social o comunitario, como los casos del Centro de Comunicación y Desarrollo Alternativo (CECODAL), del Centro Cinematográfico Cooperativo (CECICO) y del Instituto de Cultura Popular (INCUPO). Años más tarde algunos sindicatos comenzaron a trabajar en torno al video. La Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) puso en marcha el programa *ATE-Video* para abordar la temática sindical, al igual que organismos de derechos humanos, que vinculados a colectivos de artistas y videastas comienzan a utilizar el video para dar cuenta al problema de las violaciones a los derechos humanos cometidos en la última dictadura militar.²³⁹

²³⁸ A. Machado. 1997. p. 93.

²³⁹ En 1976 un golpe militar derrocó al gobierno constitucional, comenzando así un período de represión y persecución a todo tipo de manifestaciones culturales y artísticas consideradas "peligrosas" para el proyecto de dominación que se pretendía instaurar.

VIDEO DOCUMENTAL Y VIDEO ANTROPOLÓGICO

En los 80 –y a diferencia de la generaciones anteriores de artistas que veían a la televisión como un medio que expresaba la estructura de poder y era sinónimo de la industria cultural y por lo tanto homogeneizadora y masificadora de la subjetividad colectiva– varios cineastas y artistas jóvenes comienzan a ver la posibilidad de construir productos que llevados a la televisión significaran otro tipo de lenguajes y otra estética diferente a la dominante, incursionando en el documental fundamentalmente.

En relación con el video documental, una de las cuestiones principales a abordar es la relación entre objetividad y subjetividad, o dicho de otro modo, el abordaje y la representación que se construye de la realidad. En este tema entran también las cuestiones relacionadas con la premisa didáctica, concientizadora o propagandística; el artista o videasta utiliza herramientas audiovisuales sobre la base de trozos y fragmentos de la realidad social para, de acuerdo con sus planteos subjetivos, crear un relato ficcional o no de un hecho social, para lo cual debe darle una estructura narrativa que sea comprensible y decodificable para el receptor al que está destinado. Un aspecto importante a tomar en cuenta en los documentales es la relación entre el texto y la imagen, a partir que ambos brindan información y se complementan. Señala Miriam Leite:

el texto verbal y el texto visual son polisémicos y complementarios, siendo cada uno más adecuados a determinados utilizaciones (...) en la década del 90, búsqueda de significado de la imagen visual tiene que se ampliado para el contexto en el que fue depositado, que no sólo indica o sugiere el significado de su contenido como imprime otra intensidad e interpretación, pasando del caso singular y único al múltiple y colectivo.²⁴⁰

Dentro del marco del “video social” aparece con fuerza el video antropológico o etnográfico, utilizado como herramienta metodológica para registrar las investigaciones en

²⁴⁰ B. Feldman-Bianco y M. Moreira Leite (orgs.) *Desafios da Imagem. Fotografia, Iconografia e video nas ciencias sociais*. Sao Paulo. Papyrus Editora. 1998. pp.43-45.

comunidades etnográficas primero, pero ampliándose luego a grupos sociales urbanos. En estas producciones, lo estético se relativiza, priorizándose la obtención de imágenes y relatos de los propios sujetos de la comunidad con el fin de acompañar las técnicas tradicionales de la investigación en ciencias sociales, como las entrevistas, historias de vidas, crónicas, técnicas de observación, etc. Con un amplio respaldo en instituciones universitarias y académicas, la antropología visual o video etnográfico en San Pablo –pero extensivo al resto de Brasil– posee una trayectoria y experiencia que son posibles de traducir en las innumerables muestras, grupos y programas llevados a cabo en esta área.

El video antropológico tuvo un gran desarrollo en Brasil: uno de los ejemplos más importantes –aunque no el único– fue *Video nas Aldeias* en 1989. En el mismo se muestran aspectos de cómo el video es un instrumento de comunicaciones en las tribus indígenas de los *Caiapós* en la región del Xingú, los *Xabantes* del Matogrosso o los *Tucunas* del Amazonas, quienes se apropian no sólo del video sino también de otras tecnologías electrónicas para construir sistemas alternativos de comunicación. Destaca Machado que en pueblos que no tienen cultura escrita, el video permite comunicarse entre tribus, posicionarse frente a la cultura dominante y obtener el apoyo de organismos proteccionistas o ecologistas internacionales.²⁴¹ Ejemplos de lo mencionado es cómo el uso del video, además de otros mecanismos de lucha, fue un recurso para impedir el envío de material radioactivo a la Sierra del Cachimbo en el estado de Pará, frenar el intento de instalación de usinas hidroeléctricas en el Xingú y presionar en la Asamblea Constituyente de 1988 para plantear reivindicaciones y demandas propias de grupos indigenistas.

En correlato con esto, ya desde 1987 varias universidades venían trabajando en la investigación con imágenes en antropología; es justamente en ese año que se crea el Núcleo Audiovisual de Documentación en la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ) para trabajar con ensayos fotográficos y para utilizar a fotografía como instrumento de investigación. En 1993 la UFRJ convoca un concurso para seleccionar proyectos de videos didácticos. El video antropológico no deja entonces de ser una experiencia de campo y un proceso de recolección de datos en forma visual, escogiendo técnicas y recursos

²⁴¹ A. Machado. 1997. *op. cit.* p. 140.

audiovisuales. Para esto, la colaboración entre antropólogos, videastas y las comunidades enriquecen los procesos de producción y de posproducción, ya que se subvierten la dicotomía clásica de yo y “el otro”. Son formas que articulan el encuentro entre grupos indígenas y la sociedad dominante y donde este tipo de video puede convertirse en una herramienta política para avanzar en cuestiones concretas.²⁴²

Andrea Tonacci, quien provenía del campo de las artes plásticas, en 1977 comenzó un proyecto antropológico sobre varias comunidades indígenas del país, destacándose *Os Ararás*, sobre un grupo de indios de Pará en el nordeste brasileño y con escasos contactos con el resto del país. Realizado entre 1980 y 1981 y presentados en *TV Bandeirantes*, éste consistió en invertir el esquema de documental sobre cuestiones indígenas en pos de abordarlos desde una mirada que privilegió la particularidad y no la somete a un discurso integrador y “multicultural”, es decir, la producción abordó la mirada sobre la comunidad indígena no desde la mostración de los aspectos que un televidente quisiera encontrar. Tonacci por el contrario recurre a las marcas y huellas que los *Ararás* dejan en su hábitat. Otros trabajos en una sintonía similar son los de Norma Pontes, Rita Bahia y Aurelio Michile.

Video nas Aldeias

El proyecto *Video nas Aldeias*, iniciado a comienzos de los 90 y llevado a cabo por el Centro de Trabajo Indigenista (CTI) se inscribe en un contexto de reafirmación del movimiento étnico por parte de pueblos indígenas en el interior de Brasil.²⁴³

Este proyecto contó con el antecedente a fines de los 70, cuando un grupo de antropólogos inició un proyecto junto a los indios Kayapó para enseñarles a usar la cámara

²⁴² D. Gallois y V. Carelli. "Video y diálogo cultural. Experiencia do projeto Video nas aldeias". En Revista Horizontes. Rio de Janeiro. 1994.

²⁴³ El video etnográfico posee un amplio desarrollo no sólo en San Pablo, sino también en el resto del Brasil. En este sentido, el libro de B. Feldman-Bianco y M. Moreira Leite (orgs.) *Desafios da Imagem. Fotografia, Iconografia e video nas ciencias sociais*. Sao Paulo. Papirus. 1991, da cuenta de diversas experiencias, encuentros y debates en torno al uso del lenguaje visual en las ciencias

de video e intercambiar “video-mensajes” con otras aldeas. Pero en realidad el trabajo con comunidades del interior del nordeste brasileño, comenzó años antes, siendo *Video nas Aldeas* una continuación de los primeros acercamientos al uso del audiovisual como registro de rituales y ceremonias de grupos indígenas. En este caso, el video funciona como un instrumento de comunicación y de información apropiado por comunidades que lo utilizan en el marco de sus formas tradicionales de representaciones simbólicas y prácticas sociales y culturales. *Video nas Aldeas* se inscribe entonces en un proceso de reafirmación étnica, que consiste en poner a disposición de estos grupos tecnologías que sirvan tanto para la transmisión y resguardo cultural de formas y tradiciones diversas, como para incentivar una herramienta de comunicación y contacto entre los mismos pueblos que la utilizan.

Video nas Aldeias pretendía tornar accesible el uso del vídeo a un número creciente de comunidades indígenas, promoviendo la apropiación y manipulación de su imagen de acuerdo con sus proyectos políticos y culturales.²⁴⁴

En este caso el video funciona tanto como una herramienta de comunicación como de información apropiado por comunidades que lo utilizan como instrumento de expresión de su identidad, reflejando una cosmovisión y estimulando el intercambio de imágenes e informaciones entre las comunidades. Inicialmente, la intención fue registrar en forma interna y de aldea en aldea –en base a temáticas diversas como los procesos de apropiación y uso del video por diferentes comunidades– el intercambio, el abordaje de rituales y tradiciones culturales, la capacitación de videastas de la mismas comunidades y el desarrollo sustentable según la mirada de los habitantes nativos. Como producto de esto se llegó incluso a realizar una serie de cuatro programas para la televisión educativa titulada *Panorama Indígena* y diez videos la TV Escuela que pertenece al Ministerio de Educación dirigidos a estudiantes primarios. Señala Mari Correa, directora de la ONG Video nas Aldeias que «(...) este proceso de interacción nos exige pensar en la formación del

sociales. Resultan interesantes varios artículos que reflejan experiencias concretas a las que se hace referencia en este trabajo.

²⁴⁴ D. Gallois y V. Carell. *op. cit.*

documentalista indígena a partir de su vivencia colectiva y experiencia personal, considerando nuestra diferencia de valores, conocimientos y códigos (...)²⁴⁵

Está claro que uno de los ejes trabajados es el reforzamiento de la identidad cultural, a la vez que ha habido un aprovechamiento de esta tecnología al ser utilizada como práctica para hacer conocer sus problemas y reivindicaciones y creando nuevas formas de interacción con el resto de la sociedad brasileña. Lo interesante es, además, ver cómo el uso del video para preservar la memoria de la comunidad, registrar sus rituales y reforzar su identidad cultural se articula con prácticas tradicionales como la pintura corporal, modificando patrones de acción colectivos e incorporando esta nueva tecnología en la trama social de la comunidad. En este proyecto lo interesante resultó la preocupación por respetar la “mirada” de las comunidades, en desmedro de una visión más estetizante y “occidental”. Los videos realizados no “representan”, no son apropiaciones descontextualizadas y exóticas de una especie de *Discovery Channel* o *National Geographic*, sino que son producciones en las que es posible observar y detectar significaciones propias de las comunidades donde fueron realizadas.

En los videos –entendidos como producciones simbólicas audiovisuales– podemos develar la trama de significaciones y patrones culturales, las estructuras, los tejidos sociales sobre los cuales descansan las relaciones sociales y las formas de representación que adquieren para quienes las producen. El uso ya no es un mero registro antropológico o una forma de registrar sus eventos, sino que se trata de expandir éstas y utilizar los medios masivos para adquirir visibilidad en el escenario mediático y, por consiguiente, obtener créditos sociales y políticos. Doble juego hacia adentro y hacia afuera de la comunidad, o como bien señaló Terence Turner en su trabajo sobre los *Kayapó*, un uso que implica utilizar las nuevas tecnologías para ayudar a la formación de su cosmovisión y autoconciencia y que a la vez les permite ser portavoces de sus propias prácticas, al ser ellos mismos quienes promueven su imagen ante audiencias más amplias. Sin embargo, hay quienes critican la apropiación de estas tecnologías por parte de estas comunidades, al considerar que el video en este caso se encuentra enmarcado en una lógica de dominación occidental que mitifica y subordina cualquier intento de utilización de la misma.

²⁴⁵ *Video nas Aldeias* disponible en <www.videonasaldeias.com>

Para Feldman-Bianco es posible hablar de una etnografía visual por la importancia que ocupa la documentación visual en la investigación antropológica.²⁴⁶ Por ejemplo, la producción de *Saudade* (referida a la inmigración portuguesa) en 1991 implicó 80 horas de videograbación en la que se incluyeron historias de vida, escenas de trabajo que finalmente se convirtieron en artefactos visuales y documentos para la investigación. *Saudade* constituye entonces una producción videográfica que sirve tanto para la investigación como para la educación comunitaria, ya que este video se centra en cómo los inmigrantes portugueses reconstruyen, a partir de prácticas simbólicas y representaciones sociales, su pasado en su tierra de origen y su actualidad en Brasil.

La especificidad en el lenguaje audiovisual requiere este tipo de producciones para poder condensar el elemento educativo y la investigación antropológica. Los relatos, la memoria y las experiencias vividas forman parte de un texto audiovisual etnográfico y de un material pedagógico y social para trabajar con descendientes de inmigrantes; la autora destaca que *Saudade* es el producto de varias miradas, la de los antropólogos, la de los videastas y, asimismo, la de los miembros de la comunidad portuguesa. En este sentido, se pone de manifiesto la tensión que se produce en privilegiar determinados elementos, como por ejemplo, relatos o construcción de imágenes sobre la memoria, con los principios básicos del lenguaje audiovisual para que puedan ser entendidos.

EL VIDEO COMO RECURSO PEDAGÓGICO Y EDUCATIVO

Frente a la hegemonía audiovisual de las industrias culturales el video ha constituido una alternativa válida para expresar el “sentir” de la sociedad civil. De esta manera, el video se utiliza para acompañar acciones sociales de comunidades rurales, organismos de derechos humanos, asociaciones de mujeres, etc. Actúa así como una herramienta más en la presión de la sociedad por mantener rasgos identitarios y conservar aspectos de la memoria

²⁴⁶ B. Feldman-Bianco y M. Moreira Leite. *op. cit.* p. 289.

colectiva, y a la vez, ser un vehículo de transmisión y difusión de mensajes y percepciones sociales.

Esta manera de producir video –por fuera de los mecanismos establecidos en los circuitos comerciales y sujeto exclusivamente a la búsqueda de formas de financiamiento alternativos, como el apoyo de la sociedad civil o de la cooperación internacional– permitió una mayor autonomía de los grupos abocados a esto, cumpliendo diversas funciones principales, que pueden ser agrupadas en tres:

1. comunicación popular (llamada también alternativa o comunitaria)
2. educación popular
3. educación institucional y capacitación técnica

Fuente: S. Vellegia en O. Getino. 1995²⁴⁷

Es preciso señalar que suelen agrupar bajo el término de video educativo a géneros tales como el informativo, el argumental, el educativo propiamente dicho y el musical, todos estos con sus respectivos subgéneros. Esta tipología, es criticada por Gladys Daza Hernández, quien argumenta la insuficiencia de dicha caracterización para dar cuenta de producciones que se ubican en varios de estos géneros y subgéneros. Por ejemplo, que un videoclip pueda ser un video musical y contener animación, o por el contrario, un video netamente educativo. De la misma forma, una fiesta como tanto un hecho musical como un documento social y antropológico de este evento. Por tanto, la autora propone en cambio una categorización más amplia.

En relación con las dificultades de delimitar los géneros del video, Daza Hernández señala que:

(...) los videos educativos [aquí lo trasladamos al video documental u otro] más que pertenecer a un género, son una intencionalidad (...) el videoarte, según su intencionalidad, su expresión artística, puede ser educativo o cultural, ya que los límites precisos entre uno y otro no siempre son fáciles de establecer.²⁴⁸

Sin embargo, este planteo cae en el mismo error que lo que critica, tanto por al considerar que el video social es un género o área diferente al del video alternativo o video popular, así como por no dar cuenta de otras producciones como la videodanza, el video institucional y varios géneros más. En forma similar, no existen mayores diferencias entre un video didáctico y uno pedagógico e incluso entre estos dos y uno científico. En la naturaleza misma de la finalidad de un video científico se encuentra la que debe tener un valor pedagógico o al menos, de fuente generadora de conocimientos.

En la décadas de los 80 en Brasil, la introducción del video en las escuelas es llevada adelante por la Unión Cristiana Brasileña de Comunicación Social que desarrolló el proyecto Lectura Crítica de Comunicación. Dicho proyecto –bajo los lineamientos básicos de la educación popular– se realizaron en escuelas, comunidades eclesiales de base y centros comunitarios.

En Chile, el video pedagógico como parte del video popular fue incipiente en los 80, teniendo más desarrollo en la década de los 90. Las innumerables experiencias realizadas en este género llevaron a la necesidad de sistematizar en forma escrita elementos específicos para ser utilizados en el video pedagógico y educativo. En el material educativo editado para la Vª Muestra de Video VISOL 96 y con base al producido por ECO en 1995, se mencionan una cantidad de puntos para trabajar en conjunto en la proyección de un video; es posible destacar varios de estos como son la introducción de un eje central, el trabajo en grupos, la elaboración de preguntas y guías, la evaluación, el rol del moderador,

²⁴⁷ S. Velleggia. *op. cit.* p. 215.

²⁴⁸ G. Daza Hernández. *op. cit.* p. 66.

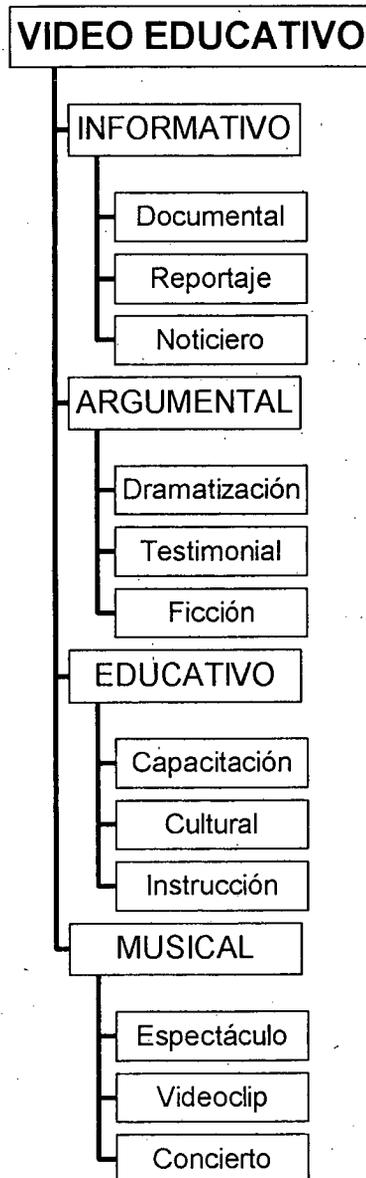
etc. Esta guía junto al material audiovisual está dirigida a aquellos que utilizan el video como apoyo metodológico en el ámbito de la educación como forma de capacitación. Citaremos dos ejemplos: uno es el video “Apolo 12, Apoyo 12, Apoyo de 12” del “Taller de Video Literario”, video que dura siete minutos y que consiste en un grupo de mujeres que trabajan en una oficina y los principales ejes temáticos trabajados son el ambiente de trabajo, la solidaridad y las leyes laborales. El otro es “El Salto” realizado por el “Grupo Cerrado”, también del género argumental y con una problemática centrada en la búsqueda laboral de los jóvenes, los contratos de trabajo y el desencanto juvenil.²⁴⁹

En suma, una de las premisas básicas de la utilización del video en la educación – también llamado por otros autores como video pedagógico– se enlaza directamente con los postulados de la educación popular en el sentido de desarrollar la capacidad potencial del receptor, lo que significa una actitud activa y no pasiva de los participantes y una producción colectiva por sobre las individualidades y la capacidad para generar en quienes participan problemáticas vinculadas a lo cotidiano y el entorno social, económico y cultural.

²⁴⁹ Véase anexo: Videos de VISOL.

Video educativo

Subgéneros del Video Educativo (Daza Hernández G. 1993)



Capítulo 9. El Video en los contextos autoritarios y las democracias condicionadas

DEMANDAS SOCIALES Y DERECHOS HUMANOS COMO TEMÁTICAS CENTRALES

En la década de los 80 el video creativo se amplía, comenzando a llegar a través de nuevos circuitos a un mayor público. Se genera así *la generación del video independiente*, movimiento constituido por jóvenes provenientes del área de la comunicación. También comienza a ser fuerte la utilización de video en antropología, dando lugar a la antropología visual, campo que seguirá creciendo de manera ininterrumpida en las décadas siguientes – vertiente a la que nos hemos referido ampliamente en el capítulo anterior–.

En Brasil, a partir de ciertas primeras experiencias comenzaron a surgir grupos de video a lo largo del país. Mencionemos en Natal al Centro de Documentación y Memoria Popular, vinculado a la Iglesia Católica y centrado en los derechos humanos. Este centro funcionó desde 1978, pero a partir de los 80, incorpora películas y videos para discutir la problemática de los derechos humanos.

Otro grupo surgió en abril de 1986 en un barrio de San Pablo fue *TV Bixiga*, que instaló seis monitores de video para transmitir la vida diaria y la cotidianeidad del barrio. Para este emprendimiento contó con el apoyo de la iglesia, los comerciantes, el museo y una productora de video. El proyecto llegó a ser transmitido por la *TV Gazeta*.

Militantes de movimientos de mujeres y con el apoyo del Consejo Estadual de Condición Femenina de San Pablo crearon *Lilith Video*, grupo que realizó trabajos producciones videográficas sobre la problemática femenina, destacándose *Mulheres do Carnaval* y *Mulheres Negras*, que fueron presentadas en los Festivales de Video Brasil en 1986 y el I *Video Mulher* en Brasilia en 1987.

Asimismo, una de las experiencias más significativas en Brasil fue la del Centro Cultural de Olinda que en 1984 crea el proyecto *TV Viva* consistente en una red alternativa de televisión que funcionaba en un programa mensual de video que se exhibía en las plazas de Recife y de Olinda. En 1987 este programa gana el premio de Video en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

Otros grupos a destacar fueron *Enúbarijo Comunicacoes* de Río de Janeiro en 1981, el Centro de Creación de la Imagen Popular (CECIP) vinculado a los movimientos populares *Video Memoria* que registró en 1986, la memoria de los movimientos sociales en Paraná y el Centro de Comunicación de San Miguel en San Pablo que contó con el apoyo de las comunidades eclesiales de base.²⁵⁰

Por otro lado, otra vertiente surgida durante esta década es la ligada directamente a los movimientos sociales, que según Santoro, debe situarse en julio de 1983, cuando el Núcleo de Estudios de la Memoria Popular de ABC vinculado al Centro de Posgraduación del instituto de Enseñanza Superior de Sao Bernardo do Campo organiza un curso en el cual se capacitó en el uso del video a grupos que trabajaban en estos movimientos. A través de varias reuniones y bajo el título "El video como instrumento de animación cultural e intervención social" se concluye en la organización de un proyecto colectivo de documentación audiovisual.²⁵¹ Esto impulsa todo un movimiento que explora en torno a problemáticas campesinas, indígenas, derechos humanos y sindicales, las diferentes aplicaciones del video.

El proyecto se llevó a cabo en agosto del mismo año y consistió en la grabación de seis horas en video de las jornadas que culminaron en la formación de la Central Única de Trabajadores (CUT). Junto al Núcleo de Memoria Popular de ABC participaron el Centro de Educación Popular del Instituto *Sapientiae* (CEPIS), el Centro de Investigación y Asesoramiento Socio-Económica CEPASE, el Centro de Estudios Políticos y Sociales de ABC, todos nucleados en el colectivo *Videoclat*. La circulación de las copias se realizó en todo el país dando lugar a la intención de constituir esto como los inicios en la creación de un circuito alternativo de difusión de productos audiovisuales.

²⁵⁰ Para ampliar véase L. Santoro. *op. cit.*

Durante ese año y el siguiente, una cantidad de experiencias similares se empezaron a realizar a lo largo del país, destacándose la de San Salvador de Bahía con el Iº Encuentro Nacional de Audiovisual y Videocassette para evangelización en el medio popular y grupal en enero de 1984, que reunió a numerosos grupos y producciones de principalmente el Nordeste del país,²⁵² culminando a fines de mayo de 1984 cuando se convoca a la Iª Muestra Brasileña de Video Militante, muestra que es suspendida por las autoridades policiales. La temática de los videos que se intentaron exhibir contemplaba la problemática social y política de tanto Brasil como de Latinoamérica, motivando que la excusa de la prohibición fuera la falta de certificado de censura. En todo caso, lo interesante fue que, más allá de la imposibilidad de llevar a cabo la proyección de los veinticinco títulos presentados y las discusiones que se generarían en torno al uso del video en la militancia política y social, la censura abrió el debate en el campo cultural y logró el repudio de amplios sectores de la sociedad.

En 1984 el *Grupo de Teatro Oficina*, tuvo enfrentamientos con la poderosa red de televisión *SBT*, por la pretensión de esta última de apropiarse del espacio donde realizaba sus actividades el colectivo para derribarlo y ampliar los estudios de la televisora. Luego de una campaña, y junto a otros movimientos culturales y sociales, el grupo pudo comprar el espacio y adquirir equipamiento por el cual surgiría *Usina*, grupo de realizadores que se forman desprendiéndose del *Grupo de Teatro Oficina* y llevan a cabo un trabajo de resistencia cultural y de resguardo de la memoria del grupo. Se destacan entre sus producciones *Daime Santa María* sobre un grupo religioso y *Abran a Janela* referida a la censura. Es interesante respecto a esta última producción es situar como comienza a filtrarse la resistencia a la dictadura y el cuestionamiento a la falta de libertades pública, al contraponer las motivaciones del Consejo Superior de Censura sobre la película *O Rei da Vela* con otras opiniones surgidas de artistas y personalidades de la cultura.

²⁵¹ L. Santoro. *op. cit.* p. 65.

²⁵² L. Santoro. *op. cit.* p. 66.

En octubre de 1985, mil quinientas familias de campesinos deciden ocupar la estancia Annoni al noroeste de Rio Grande do Sul, acelerando así un proceso de expropiación del cual ya llevaban esperando catorce años. Inmediatamente, la documentalista Teté Moraes comenzaría un proyecto de registro audiovisual que desembocaría en 1986 en el primer documental del *Movimento Sem Terra* (MST) titulado *Tierra para Rose*. Este documental de ochenta y cuatro minutos fue exhibido en los cines en 1989 y retrata la marcha de veintiocho días que los campesinos realizaron recorriendo 400 kilómetros. Premiado en festivales de Brasil y La Habana, el video circuló en todo el MST del país y constituyó el punto de partida para que diez años después se realizara un segundo documental, esta vez patrocinado por Petrobrás a través de la Ley de Incentivo a la Cultura y obteniendo el Primer Premio *Margarida da Prata* de la CNBB en 1997.

Como señala Moraes

(...) vi varias tierras para Rose que sucedían en el país. Entonces quería saber como habrían resuelto sus problemas aquellos primeros ocupantes. La antigua estancia Annoni fue transformada en asentamiento. Cuando volví a verla era irreconocible (...) ²⁵³

TV de los Trabajadores

El surgimiento de la producción de video en el ámbito sindical remite a 1983 cuando el *Núcleo de Estudios de la Memoria Popular* del *Centro de Posgraduación del Instituto Metodista de Enseñanza de San Bernardo del Campo* en San Pablo crea un curso de capacitación y formación en el video para llevar adelante una de las primeras actividades, la cual consistió en el registro visual de la formación de la Central Única de Trabajadores (CUT).

Es recién a comienzos de 1986 cuando el Sindicato de Metalúrgicos de San Bernardo del Campo y Diadema crea, a través de su Departamento Cultural, el proyecto denominado *TV de los Trabajadores* con el objetivo de democratizar la comunicación y profundizar la producción

²⁵³ Diario *Página 12*. Buenos Aires. 13 de junio de 2003.

audiovisual en sindicatos u movimientos sociales. Es preciso destacar que este proyecto se enmarca en un desarrollo del video social que se venía gestando en innumerables áreas y en la lucha contra el régimen y por la democratización de la política en el país.

(...) lo cultural era algo muy fuerte que había en los barrios. En el grupo de la iglesia siempre hacíamos como ejercicios de periodismo, fotos, clases de alfabetización (...) cuando empezamos a usar las cámaras de video, la gente se empezó a acercar y ahí pensamos que algo así podía hacerse en el sindicato.²⁵⁴

La *TV de los Trabajadores* comenzó a funcionar entonces como un colectivo de video que se organizó con objetivos centrados en la formación de videastas que pudieran documentar diferentes aspectos de la política. *TV de los Trabajadores* produjo videos educativos, documentando acciones, huelgas, fiestas, declaraciones, asambleas, debates, entrevistas con dirigentes sociales y sindicales, programas periodísticos, capacitación de cuadros dirigentes y estableciendo vínculos con otros movimientos como el estudiantil, las comunidades de base y movimientos campesinos, indígenas, mujeres, asociaciones barriales, y ampliándose incluso a la política latinoamericana.

Se discutía que había que grabar, y sobre eso se hacían los guiones, pero más que nada para la participación, para generar mayor discusión y pasarlo en los barrios y en otros sindicatos, por eso los teas eran tan diversos.²⁵⁵

Entre la cantidad de videos realizados se destacan los referidos a «el paquete económico, la internacionalización de la industria automotriz, tribunal de la tierra, el socialismo en China, formación de militantes», «las instancias de formación de la central sindical Única de Trabajadores CUT», «la conferencia sindical latinoamericana y caribeña sobre la deuda externa», «como formar militantes: entrevista al nicaragüense Oscar Jara -asesor del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN)», «el tribunal del menor» –en el cual, con la participación de Paulo Freire, se aborda la problemática de la violencia de los menores en

²⁵⁴ Entrevista.

²⁵⁵ Entrevista.

Brasil– y el «Jornal de los Trabajadores» sobre la representación de los trabajadores y la visión de los empresarios sobre el movimiento sindical, entre otros. En 1987 amplían las secciones audiovisuales y llevan adelante un programa de televisión y radio al instalar dos emisoras de baja potencia que tuvieran para fones educativos y sindicales.

A partir de la experiencia del Sindicato de Metalúrgicos, comenzaron a expandirse otras experiencias en organizaciones gremiales como el Sindicato de Bancarios de San Pablo y el de Conductores de Campinas, quienes pusieron en marcha proyectos similares, consistentes en la producción de videos periodísticos y centros de documentación visual. El objetivo en este tipo de producciones estuvo más ligado al registro de actividades que sirvieran a los fines del movimiento sindical, con poca intervención en el aspecto estético y en las potencialidades del lenguaje audiovisual.

Al respecto, un asistente a los talleres de formación en video señalaba:

(...) la intención era servir a la lucha popular, lo importante no era tanto expresarnos artísticamente, y si utilizar los videos para informar, discutir y difundir las actividades que hacíamos (...)²⁵⁶

En el caso de Bancarios, lo más relevante fue el registro de una importante huelga en septiembre de 1986, que en forma similar a los metalúrgicos, también utilizaron el video para la formación sindical, educación y documentación audiovisual de manifestaciones y medidas de fuerza.

Teleanálisis y CENECA

En una coyuntura autoritaria y bajo un modelo económico neoliberal caracterizado por la desinformación de lo que sucedía en el plano político y social de Chile, el video comienza a ser utilizado en forma más significativa a fines de la década del 70 en pleno régimen pinochetista, como herramienta de lucha y de contrainformación para con las imágenes emitidas desde los medios de comunicación controlados por el gobierno. A partir

²⁵⁶ Entrevista.

de la apropiación de esta tecnología por sectores de la población que ven el potencial que constituye el video como medio productor de comunicación y canal de información para difundir las violaciones a los derechos humanos, la formación de dirigentes, acciones contra el régimen, demandas de pobladores, sindicatos, campesinos e indígenas, los movimientos sociales comienzan cada vez más a apropiarse del video y utilizarlo con fines comunitarios, culturales y educativos.²⁵⁷ Para el financiamiento se contó desde el exterior con de agencias de desarrollo y organismos internacionales además del auto financiamiento en formas de cooperativas y proyectos autogestionarios y la coproducción coexistente en convenios y recursos institucionales, en ese momento muy limitados.

Durante la dictadura todos estos grupos actuaron en oposición al régimen militar, mientras que en la transición el “nuevo” discurso se instaló en la sociedad y los objetivos se fueron desdibujando. Como señala Avelar: «(...) el discurso de la adaptación separa la política de la experiencia e impone una aceptación consoladora del nuevo orden mercantil».²⁵⁸

Creando verdaderas redes informales, grupos como *Eco*, *Ictus*, *Teleanálisis*, *Proceso*, *Terra* y *Ceneca* produjeron e hicieron circular reportajes a dirigentes políticos y sociales, documentales, registro de huelgas y manifestaciones, videos educativos y programas periodísticos.

Al respecto, Getino se refiere, de modo específico, a la producción de Gloria Carminaga “El pan nuestro de cada día” al señalar «la valiosa alegoría de secuestro y muerte de un militante político de profesión panadero, a partir de imágenes que describen en términos dramáticos los detalles de la producción de pan»²⁵⁹. Este video se acerca entonces a la búsqueda de una estética cinematográfica propia del país. La intención de hacer un cine nacional con un lenguaje audiovisual propio, reforzando rasgos identitarios y rechazando narrativas foráneas y hegemónicas se expresa no sólo en esta producción videográfica, sino

²⁵⁷J. Mouesca. *Cine chileno, veinte años. 1970-1990*. Departamento de Planes y Programas Culturales. Ministerio de Educación de Chile. Santiago de Chile 1992.

²⁵⁸I. Avelar. *op. cit.* p. 293.

²⁵⁹O. Getino. *op. cit.* p.2.

en otras tales como "Por la vida" de *Terra*, "La libertad remonta el estadio" de *ECO* y "Los niños prohibidos" de *Ictus*.

En 1984, uno de los primeros y más importantes grupos que utilizan el video como herramienta de comunicación y difusión alternativa es el colectivo de video *Teleanálisis*, con el fin de difundir públicamente cuestiones y temas referidos al contexto represivo y autoritario. A la vez, comienzan también a trabajar en torno a temáticas sociales con reportajes e informes que abarcaban desde los conflictos sociales hasta problemas ecológicos y sociales.

Teleanálisis se aboca al registro de la cotidianeidad de los sectores populares, a la documentación de las luchas de reconstrucción democrática, a la elaboración de reportajes periodísticos y documentales, a la difusión de diversas expresiones culturales, a la creación de espacios de debate político, la formación de redes de difusión, etc. El juguete electrónico doméstico se convierte en herramienta de trabajo. La utilización individual es reemplazada por el medio colectivo; la lógica intimista por una comunitaria; las elaboraciones de utilería por las imágenes de país real; la visión distractora por una mirada impertinente. El video alternativo reconstituye en las imágenes a una sociedad atomizada, articulando un diálogo entre diversos sectores sociales que permanecen en el aislamiento (...)²⁶⁰

Este colectivo trabajó en forma cercana con otros colectivos y movimientos de video, realizando 270 programas mensuales con una duración de 45 minutos cada uno y más de 120 reportajes y documentales; distribuyeron el material audiovisual en más de 250 instituciones sociales educativas y culturales y difundieron el material en el exterior, llevando a cabo un completo archivo de visual de 250 horas clasificado desde 1984 a 1989.

²⁶⁰ A. Góngora. "Video: ¿Crisis de Identidad o de Crecimiento?" en *Videored N° 11*. IPAL-CIC. Lima. 1989.

De este modo *Teleanálisis* realizó “pantallazos” en sitios públicos e instaló canales comunitarios, llegando a constituir verdaderos circuitos de difusión contrahegemónicos²⁶¹ frente a las imágenes emitidas por el gobierno militar y a la férrea censura impuesta a los medios masivos. Este grupo participó, asimismo, en la campaña audiovisual apoyando a la oposición en el plebiscito del año 1988.

A comienzos de los 80 y hasta mediados de esa década se evidencia una utilización más generalizada del video por parte de los movimientos sociales, etapa que comienza a decaer a fines de esa misma década cuando decrece la cooperación internacional que venían recibiendo de asociaciones de la sociedad civil como organismos de Derechos Humanos, comunidades eclesiales de base y organizaciones de pobladores.

A partir de esta extensión en el video social, CENECA lleva adelante una investigación del sistema de producción videográfica independiente. Se desprende del mismo que, a comienzo de los 80, el video permite la expresión de grupos y es apropiado por animadores y educadores culturales. En un contexto de represión, el video constituye una estrategia comunicacional que es desplegada por grupos de mujeres jóvenes, movimientos de derechos humanos, poblaciones populares y movimientos estudiantiles y sindicales. Contrasta así con la visión unilateral y manipuladora de los medios masivos y en especial la televisión, apropiándose de espacios públicos para la proyección de productos audiovisuales como los “pantallazos”.

Otro aspecto a resaltar de dicho informe es la incorporación de productores provenientes del campo de las ciencias sociales y de las artes, que se expresa en un crecimiento del género documental.

²⁶¹ El concepto de “contrahegemonía” está utilizado en términos de Raymond Williams cuando este autor hace referencia a la construcción de una “hegemonía alternativa”. *Marxismo y Literatura*. Barcelona. Península. 1980.

PRODUCTOS POR GÉNERO

GÉNEROS	TOTALES
Argumental	18
Documental	84
Experimental	72
Registro	15
Musicales	15

Fuente: CENECA 1985

Ulloa distingue sociedades productoras, instituciones, colectivos y realizadores-productores estableciéndose una red de distribución de tipo horizontal cuyo origen se remonta a redes ya establecidas fundamentalmente de organismos de derechos humanos y la iglesia.

EVOLUCIÓN DE CATEGORÍAS DE PRODUCTORES

TIPO DE PRODUCTOR	TOTALES
Institucional	33
Colectivo	27
Productora	46
Realizadores – productores	98

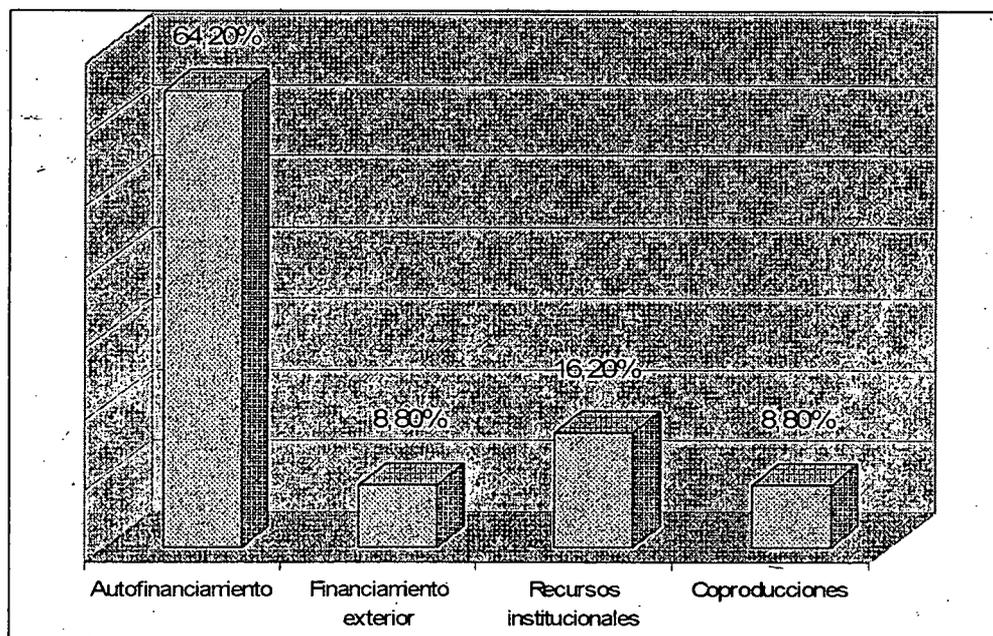
Fuente: CENECA 1985

En un comienzo se difundieron producciones del exterior y posteriormente se pasó a la realización de videos que tuvieran que ver con la realidad del país.

Lo destacable es que en la mayoría de los colectivos e instituciones la producción asume el lugar de una situación de marginalidad o de oposición al régimen autoritario. Por ejemplo, la Vicaria de la Pastoral Obrera organizó talleres de comunicación en video para sectores populares y en 1982 la productora *Aquisgrán* realizó destinados a la educación media y utilizada en las escuelas de Santiago

El informe hace referencia también a las fuentes de financiamiento y destaca que este aspecto constituye uno de los mayores obstáculos tanto en la etapa de producción como en la distribución y circulación.

Gráfico 5: Fuentes de financiamiento



Fuente: CENECA 1985

COLECTIVOS DE VIDEO EN BUENOS AIRES

A diferencia de Brasil y Chile, el video en Argentina –a pesar de algunas aisladas experiencias a fines de los 70– surge unos años más tarde y adquiere recién cierta importancia a fines de los 80 y principios de los 90, cuando empiezan a agruparse organizaciones como la Sociedad Argentina de Videastas (SAVI), Asociación de Documentalistas Argentinos (ADOC) y el Movimiento de Documentalistas, movimientos con una creciente participación en festivales y encuentros y mayores espacios de circulación.

A mediados de los 90 se observa un impulso en los canales de circulación, expresado en una revalorización de espacios, cursos y muestras que impulsan el desarrollo del campo videográfico alternativo, como son, por ejemplo, las actividades llevadas adelante por el Centro Cultural Ricardo Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires (UBA), el Instituto Goethe y el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), entre los más destacadas.²⁶²

En el caso de las organizaciones de Derechos Humanos en Argentina, durante el trabajo de campo realizado se observó una preocupación en aumento sobre el recurso del audiovisual. Mencionamos aquí dos casos: Las Madres de Plaza de Mayo y el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ).

Como manifiesta Pérez Esquivel

(...) La riqueza de poder registrar las realidades vividas por los pueblos, sus dolores, sus luchas, y esperanzas, es gracias a la voluntad y compromiso de los movimientos de documentalistas que registran los momentos de la vida e historia de cada pueblo, no para detenerla, sino para que camine como la palabra entre imágenes y sonidos, para hacer posible

que la voces del silencio se puedan oír (...) En el caso concreto de la Argentina el valor que adquieren los documentales de la realidad permite que los testimonios hechos imágenes y palabras fortalezcan la conciencia colectiva en la defensa de los Derechos Humanos. La realidad que hace a los derechos integrales, como la pobreza que afecta a la mayoría de la población, la exclusión socio-económica y la degradación de los recursos del ambiente, permiten tener y valorar los caminos y desafíos a asumir en la construcción de nuevos paradigmas de vida.²⁶³

La Asociación de Madres de Plaza de Mayo, en el año 1995 da inicio a la Universidad Popular con el propósito de:

estimular un pensamiento crítico y organizar ámbitos grupales de reflexión creativa. Articular la teoría y la práctica, generar herramientas para disputar la hegemonía intelectual, abrir un espacio para que los sectores populares y los nuevos movimientos sociales puedan participar y crear formas de construcción política.²⁶⁴

Ante la necesidad de mantener un registro de la creación de este espacio educativo y cultural, como así de los actos en que las Madres participaban, se solicita a los estudiantes de la propia universidad que produzcan videos. Paralelamente, estudiantes y egresados de otras carreras de periodismo, como los del Taller Escuela Agencia (TEA) comienzan a proveer a la universidad de este material, creándose en el año 2000 la videoteca de la institución.

El segundo caso, el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ) organización social de inspiración cristiano-ecuménica que si bien podemos ubicar sus orígenes a fines de los años 60, como organización no gubernamental se funda en el año 1974 con el fin de promover la solidaridad y la “No Violencia”, que ya desde los años de la dictadura militar ha mantenido

²⁶² J. La Ferla. *La revolución del Video*. Buenos Aires. Oficina de Publicaciones del CBC. UBA. 1996. p. 168.

²⁶³ Entrevista por Miguel Mirra en <www.documentalistas.org.ar>

²⁶⁴ Entrevista.

una activa participación en la defensa de los derechos humanos. Esta organización, desde la década de los 90, cuenta con un centro de documentales que tienen como tema central a los derechos humanos. En sus inicios los principales ejes fueron:

- Educación popular,
- Registro y memoria de víctimas de la represión
- Pueblos originarios

En la actualidad la videoteca está en proceso de ser reorganizada, contando con videos que no sólo trabajan sobre los ejes originales sino que encontramos temas tales como:

- Tercer mundo
- América Latina y el Caribe
- Deuda externa y otros
- Género
- Niñez y adolescencia

La mayoría de estos videos son producidos por integrantes de la institución, aunque existen coproducciones con colectivos de video.

Otros ejemplos son los siguientes: el Instituto Goethe, fundado en el año 1967, el cual realiza actividades relacionadas al ámbito de la cultura. Cuenta con un área audiovisual compuesta por más de 360 largometrajes, cerca de 1000 documentales y más de 250 series de diapositivas. Los documentales proceden de diferentes instituciones en formatos 16 mm, video y en DVD. Con relación a las temáticas

No tenemos un tema en particular, cuando este espacio se creó la mayoría de los documentales eran de procedencia alemana, pero ahora tenemos de

todo origen y tema; nuestro objetivo es contar con variados temas que prestamos a otras instituciones, escuelas, universidades.²⁶⁵

El Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), dependiente de la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos-Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación posee una área de medios audiovisuales; en ésta la videoteca que data de 1991 contiene un importante número de videos (aproximadamente 800 obras) de género documental antropológico, en los cuales se abordan temas sociales, etnográficos, arqueológicos y artesanías, entre otros.²⁶⁶ Los materiales que conforman la videoteca son los que se proyectan en las Muestras Nacionales de Cine y Video Documental Antropológico y Social,²⁶⁷ ediciones realizadas en Buenos Aires (1991, 1996, 2001), Santa Fe, Salta, Mar del Plata y otras ciudades del país. Es menester destacar que la mayoría de estas producciones no están dentro del circuito comercial. Asimismo, desde el año 1993 comienzan a presentarse realizadores latinoamericanos y tres años más tarde se amplía la presentación a países de otros continentes.

La Videoteca del Centro Cultural Ricardo Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires (UBA) se encuentra integrada tanto por producciones videográficas externas, como propias. Desde hace aproximadamente unos cinco años, lo más interesante es la Serie "Imágenes del Rojas", la cual consiste en el registro de eventos y acontecimientos que el Centro Cultural produce. Así se graban –y pasan a integrar la videoteca– obras de danza y teatro, presentaciones de libros, conferencias, etc. Desde principios del año 2000 el Centro Cultural Rojas posee un espacio en el canal de televisión estatal, en el cual parte de este material se pone en el aire.²⁶⁸

El Centro de Comunicación Educativa La Crujía, integrante del Instituto Lasallano de Estudios Superiores, trabaja específicamente con instituciones vinculadas a la comunicación popular y con medios de comunicación comunitarios. Entre los materiales

²⁶⁵ Entrevista

²⁶⁶ Datos extraídos de la entrevista al responsable del área audiovisual.

²⁶⁷ Estas muestras son organizadas en forma conjunta con la Secretaría de Cultura de la Nación

²⁶⁸ Datos extraídos de la visita al Centro Cultural "Ricardo Rojas".

que produce para estas organizaciones podemos mencionar cartillas, micros radiales, micros televisivos, audiovisuales y en los últimos tiempos materiales para la web.

Además, La Crujía se destaca en la labor educativa y pedagógica al llevar adelante el proceso *Educomunicación*, que se centra en la estimulación de las dimensiones creativa – entendida como resignificación–, la social y la crítica consciente y alfabetizadora.

Por otra parte, las instituciones que cuentan con mediatecas propias son pocas. Se destacan la Videoteca Buenos Aires, que funciona en Centro Cultural General San Martín, que cuenta con más de 3.000 títulos, en su gran mayoría documentales, la Biblioteca del Congreso que abrió en octubre de 1998 y que posee una sala especial donde visualizar material en video, completada con una colección en formato CD ROM y con un archivo de documentales de los últimos años, en muchos casos, producidos en organismos oficiales como la Secretaría de Cultura y la Comisión Permanente de los Derechos Humanos.

Específicamente en la producción audiovisual, a fines de los años 90 y en consonancia con la agudización de la crisis y el agotamiento del modelo neoliberal, los movimientos sociales ampliaron su presencia en el escenario político, y en forma similar los colectivos artísticos desplegaron un abanico de prácticas y acciones socioestéticas.

Con base en experiencias anteriores, surgieron una cantidad importante de colectivos de artistas y movimientos culturales que, a través de diferentes prácticas, acompañaron las reivindicaciones y el descontento social imperante. El uso de la fotografía, las instalaciones en plazas, radios comunitarias en manifestaciones y cortes de de calles y rutas, festivales de música, performances y teatralizaciones urbanas y el uso del video fueron algunas de estas prácticas que ya hemos mencionado.

En relación con el audiovisual alternativo –entre las que se encuentran el registro en video de los conflictos– la producción de ficcionalizaciones de hechos pasados o los clásicos documentales testimoniales, por mencionar sólo algunas estéticas y formas narrativas diversas, además de las asociaciones que nuclea colectivos y videastas, son importantes el Grupo Cine Ojo, Grupo Alavío, Cine Insurgente, El Ojo Obrero, Contraimagen, el Grupo Boedo Films, Argentina Arde, Cine Ambulante y el Grupo Primero de Mayo entre otros.

La preocupación de estos colectivos consiste en neutralizar el discurso hegemónico, vaciarlo de contenido, dejarlo inconcluso y utilizar textos aleatorios e iconografías de diversos orígenes como técnicas que ayudan a reforzar la estética del video actual, a la vez que implican una búsqueda que para algunos significa nada más ni nada menos, que la estética del milenio que viene.²⁶⁹ Esto puede observarse en el crecimiento de géneros como videos ficcionales, videoclips, documentales de autor, videoarte y otras denominaciones, que reflejan esta búsqueda y renovación de prácticas y usos anteriores.

Así, la asociación de imágenes, como imagen conceptual, la verdad-realidad es cuestionada y el registro bruto de imágenes es apenas el comienzo de un reciclaje y de una construcción simulada de la realidad. Cultura del “simulacro” y que aplicado al video, significa la ruptura en los límites de la ficción y la no ficción, desapareciendo así la noción de fronteras definidas o categorías cerradas y excluyentes.

El simulacro interactivo se sustituye a la imagen Espectáculo, trasladando radicalmente el conjunto de las relaciones con lo real constitutivas de la imagen clásica y de todo el pensamiento sobre la Imagen, especialmente la relación central de la Representación. La Imagen, objeto óptico de la mirada se convierte en imagerie, praxis operativa de una visibilidad vigente”.²⁷⁰

Aspectos que se hacen más evidente en los 90, en la búsqueda de estéticas y de modalidades narrativas y discursivas que modifiquen la institucionalidad de la televisión y del video como hasta ese momento se conocía. Si el documental históricamente poseía una estructura y una narrativa lineal en muchos casos con un narrador autorizado que aclaraba lo que aparecía en imágenes, la nueva generación de documentalistas va a tratar de buscar estéticas y lenguajes que sigan respetando la “objetividad” pero que tengan la marca de su autor.

²⁶⁹ A. Machado. op. cit.

²⁷⁰ A. Renaud. op. cit., p. 12

Graciela Taquini se refiere entonces al documental de autor como producciones que no recurren al formato tradicional del documental, es decir, no recurren a imágenes tomadas en forma "neutral" como marca del carácter de objetividad del documental histórico o científico, donde generalmente el texto en *off* acompaña, relata o describe las imágenes conllevando una gran carga didáctica. En estos trabajos documentar la realidad como registro de verdad no es sustancial, sí lo es la impronta creativa del autor, ampliando y diversificando la tipología del documental al punto de incluir dentro del género imágenes que lindan con lo abstracto.

Documentales siglo XXI: nuevos modelos electrónicos que testimonian la argentina entre dos siglos y que a la vez fundan tendencias actuales de la mirada del autor sobre la realidad que trascienda los paradigmas del género y los modelos de la televisión..271

Grupo Cine Insurgente

Este grupo tiene sus bases en los fundamentos de la Escuela de Documentalistas de Santa Fe fundada por Fernando Birri en 1964. Integra en forma activa la Asociación de Documentalistas Argentinos (ADOC) y una de las primeras acciones que realizaron fue en el Festival de Cine de Mar del Plata en 1998, cuando con pancartas taparon las cámaras de televisión en protesta por el recorte presupuestario del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA).

En el plano ideológico, propugnan una línea de trabajo vinculada a las problemáticas sociales y apuntan a construir una mirada diferente a la hegemónica y que sea expresión de aquellos sectores sociales más vulnerables y excluidos.

“Creemos que la concentración monopólica y la sujeción de la economía latinoamericana a los intereses del imperialismo y la banca internacional tienen su expresión en el ámbito de la producción del discurso audiovisual. Este fenómeno no solo se verifica en el surgimiento

de los llamados multimedios sino en el carácter unidireccional de los mensajes audiovisuales cada vez más enfocados en su expresión publicitaria y su eficacia política. Reproducir sujetos de mercado, tamizar, fragmentar y diluir las reacciones de aquellos que quedan afuera del mismo y lógicamente se ven empujados a la lucha parece ser el papel del aparato audiovisual.”²⁷²

Sus principales producciones son “L’Hachumyajay (nuestra manera de hacer las cosas)” de 1997, que consiste en un documental de carácter antropológico en el cual se relatan y describen las costumbres, tradiciones y luchas de las etnias wichi, chorote y toba en el norte del país; “El día del ceviche” en el 2000, y que a través de una típica comida peruana hecha a base de pescado como es el ceviche, se construye una historia de vida de los inmigrantes peruanos en una pensión de la ciudad de Buenos Aires; “La resistencia”, documental producido durante la marcha de la Resistencia en 1997 y los cortes de ruta en La Matanza, provincia de Buenos Aires y “Tercer tiempo”, del 2000 que aporta una mirada diferente sobre las luchas que los jubilados llevaron adelante durante la década del 90 en las manifestaciones que los miércoles protagonizaron ante el Congreso de la Nación.

“Diablo, familia y propiedad” hecha en 1999 y dirigida por Fernando Krichmar, aborda más de cien años de explotación por parte de los dueños de los grandes establecimientos azucareros del norte argentino. Este documental, quizás el más conocido de este grupo fue premiado en Europa y Latinoamérica y se estrenó en noviembre de 1999 en el Cine Cosmos manteniéndose en cartel 5 semanas apoyado por las críticas favorables de los medios. También tuvo una circulación interesante en circuitos no convencionales como escuelas, universidades, cine clubes, centros culturales y festivales, llegando a ser visto por más de 10.000 personas en todo el país y el exterior.

Otras producciones fueron “Por un nuevo cine en un nuevo país”, en el que se abordan los sucesos de diciembre de 2001 que culminaron con la caída del gobierno del entonces presidente Fernando de la Rúa, al igual que “Las madres en la rebelión popular del 18 y 20

²⁷¹ “deautor.doc”. Catálogo de la muestra de documental de autor realizada en el Centro Cultural España. Córdoba, Argentina. 2001

²⁷² <http://www.cineinsurgente.org/informacion.htm>

de diciembre del 2001” y “Argentina Arde compilado 2002”, que reúne informes realizados por el grupo para el colectivo artístico Arde Arte.

Además de su labor en la producción documental, ha realizado talleres en la radio FM La Tribu. Como ámbito de formación en los mismos se priorizan temáticas tales como la realización, producción y posproducción, sonido y fotografía, guión y documental y herramientas informáticas.

Grupo Boedo Films

Este colectivo tiene sus orígenes en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda y toma el nombre del movimiento literario y plástico de los años 20.

...me encontré con gente con la que coincidía ideológicamente y metodológicamente y esto posibilitó de manera significativa la producción de los primeros films.”²⁷³

En las producciones de Boedo Films es posible encontrar una variedad de temáticas que sin embargo poseen un hilo conductor y que son las situaciones sociales que por diversos motivos son conflictivas y afectan a trabajadores, vecinos, campesinos y otros grupos, y la búsqueda de transformación de la realidad por parte de los mismos.

El grupo toma prestado el nombre de “Boedo” en referencia al movimiento literario argentino de la década del 20 cuya temática se comprometió con la realidad social de la época. El grupo explicita así su orientación temática emparentada con la necesidad de mostrar los aspectos negados por el actual sistema social, y la búsqueda por transformar la realidad de diversos sectores a través de la lucha, la denuncia o la resistencia.²⁷⁴

Las políticas implementadas por el neoliberalismo en los años 90, tuvieron como principales consecuencias el desguace de empresas estatales y el cierre de fuentes laborales, que modificaron radicalmente la vida en muchos pueblos del interior. El crecimiento

²⁷³ Entrevista a Claudio Remedi. En <http://agencianan.blogspot.com/2009/08>

²⁷⁴ <http://www.boedofilms.com.ar/grupo.htm>

desmesurado del desempleo obligó a muchos al éxodo o a buscar mecanismos de supervivencia alejados de un pasado de trabajo pleno. Sin embargo, no todo fue resignación, formas novedosas de protestas como los piquetes en las rutas, explosiones violentas e “inorgánicas” en las ciudades y edificios públicos tomados fueron sólo algunas de las tantas formas que la resistencia social fue adquiriendo.

Boedo Films se nutre para sus producciones de esta coyuntura, del retroceso en los derechos sociales adquiridos que sufrieron los habitantes de esos pueblos y sus conflictos, pero también de sus formas de resistencia, las cuales se expresan en nuevas organizaciones sociales que bajo diferentes denominaciones confluyeron en el movimiento de trabajadores desocupados. Principalmente en pueblos y ciudades del interior del país, las secuelas dejadas por la reforma del Estado, se tradujeron en cierres de fábricas, expulsión de trabajadores al desempleo, falta de pago a empleados estatales y docentes. En un principio, los cortes en las rutas como forma “espectacular” para hacer oír sus reclamos fueron esporádicos y reprimidos por las fuerzas de seguridad, pero en la segunda mitad de los 90, la metodología de protesta se expandió y generalizó llegando a la provincia de Buenos Aires. Estas protestas sociales expresadas en la lucha cotidiana de quienes resistieron en el interior y la defensa por los puestos de trabajo fueron registradas audiovisualmente por el grupo. La exhibición en los lugares donde se produjeron los conflictos y el debate posterior son prácticas que nutren tanto al colectivo de video como a los integrantes de los movimientos sociales en lucha.

En relación a la documentación de la conflictividad social, podemos mencionar obras como “Después de la fiesta “ basada en la explosión social en la provincia de Santiago de Estero en el año 1994, mientras que en “Fantasmas de la Patagonia” (1994-6), el eje central es la desolación que atraviesa el pueblo de Sierra Grande en la Patagonia Argentina. La cuestión labora y la pérdida de las fuentes de trabajo, la lucha de los obreros de Somisa frente a la privatización y el recorte y por la dignidad y el derecho al trabajo con la consiguiente recuperación de las fábricas también fueron abordados en “No crucen el portón (1992)”.

En la misma línea, “Agua de Fuego” de Sandra Godoy, Candela Galantini y Claudio Remedi, del 2001, aborda la vida de los habitantes de Cutral-Có después de la privatización de YPF y la consiguiente expulsión masiva de trabajadores en esa zona. Esta situación generada por la destrucción del sistema productivo, eje de la vida de los habitantes de ese pueblo durante décadas modificó radicalmente las costumbres y formas de vida, las diferentes estrategias de producción y supervivencia de los trabajadores y las acciones llevadas a cabo para reivindicar sus derechos. Esa coyuntura enmarcada por una conflictividad creciente y expresada en cierre de fuentes de trabajo, estallidos sociales, ocupación de edificios y rutas y resistencia a proyectos privatizadores, son abordados desde una mirada crítica que sin perder de vista el objetivo que significa retratar y utilizar la imagen audiovisual como recurso y práctica en consonancia con las luchas sociales, se permite una búsqueda estética que aprovecha al máximo los recursos, desde la mixtura de géneros diversos, pasando por la ficcionalización y hasta la utilización diferenciada de la banda de sonido.

Creamos una estética a partir de las dificultades productivas. No respetamos la barrera de los géneros y cruzamos el documental con la ficción. No mostramos la realidad tal cual es si no a través de intersticios, de agujeros, del espacio que dejan las varas de una reja. Rescatamos el montaje como el arte principal que inventó el cine para crear contradicciones y suturar hechos. Utilizamos el sonido para narrar y no acompañar. La fotografía está presente también en el no ver, en el retaceo, en la recreación de espacios naturales desligándose de los clichés publicitarios. Y comprobamos que grupalmente se pueden producir largometrajes, oponiéndonos a las estructuras jerárquicas, donde el técnico es un simple empleado”²⁷⁵

Grupo Cine Ojo

²⁷⁵ www.boedofilms.org.ar

En 1986, Marcelo Céspedes, Carmen Guarini y Alejandro Fernández Mouján fundaron Colectivo Cine Ojo, que luego se denominaría Grupo Cine Ojo y cuyo eje principal se centró en los derechos humanos y las cuestiones sociales.

Eso es algo que, además de habernos identificado, nos ha marcado un rumbo en la elección de ciertos proyectos que nos han ido caracterizando. Un sello que distingue a la productora ²⁷⁶

En las producciones de Cine Ojo, las temáticas son abordadas desde una concepción estética y que privilegia la organización del relato en una narrativa y estructura dramática que los aleja de los clásicos documentales que construyen apenas un testimonio o documento. En este sentido, se nota la impronta de una mirada etnográfica de Guarini, quien desde 1991 dirige el Programa de Antropología Visual en el Instituto de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires.

En “Los totos” de Marcelo Céspedes (1983), con el testimonio de asistentes sociales y maestros se muestran, describen y analizan los conflictos de los niños que viven en las villas de emergencia. “Por una tierra nuestra”, también de Céspedes (1985) la problemática es la ocupación de tierras y la formación de asentamientos por cientos de familias sin techo en Buenos Aires. “Hospital Borda, un llamado a la razón” de 1986, es una producción que pone el foco en las diversas problemáticas en el seno de esta institución de salud mental. En este documental que cuenta la vida cotidiana, el abandono y la soledad de los pacientes es posible observar las influencias del cine de creación francés, impronta establecida por Guarini, que tuvo una formación en antropología visual con Jean Rouch. En “Buenos Aires, crónicas villeras” (1988), se retoma la cuestión de la vivienda y la tierra a través de la expulsión forzada de más de 250.000 habitantes de las villas de la Capital Federal durante la última dictadura militar. “La noche eterna” (1991); “A los compañeros la libertad” 1987; “La voz de los pañuelos” (1992) por los quince años de las Madres de Plaza de Mayo y “En el nombre de la seguridad nacional” (1994) también abordan la cuestión de los derechos humanos.

²⁷⁶ pagina12. 2006-04-01Marcelo Céspedes en diálogo con Página/12

Otras obras reconocidas fueron "Jaime de Nevares, último viaje" de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini de 1995, realizada con material de archivo compilado a lo largo de seis años, se completó la biografía del obispo, defensor de los derechos humanos en la última dictadura militar y la defensa de los aborígenes y de los obreros de la región del sur argentino. En "Una sola voz" de 1995 se indaga sobre la problemática de los pueblos originarios en el norte del país, el reclamo de las tierras y las formas de organizarse. Destaquemos también "Tinta roja" realizada en 1988 de Guarini y Céspedes y que ha obtenido premios en festivales nacionales e internacionales.

Un aspecto interesante en este colectivo es la cantidad de acciones que superan la producción de obras propias y se bifurca hacia las obras de otros. Además de la producción de documentales propios, promueve la promoción y filmación de otros realizadores. En 1990 y junto a otras organizaciones sociales, crean un banco de imágenes con el objetivo principal de conformar un archivo audiovisual de hechos y acontecimientos sociales y políticos que puedan ser utilizados en la educación y la divulgación.

En particular con la distribución, la elección de circular por canales alternativos, no relega la posibilidad de ampliar los circuitos a otros ámbitos como la televisión. El planteo central es que si bien existe un circuito relativamente restringido en las pocas salas de cine que proyectan documentales, lo prioritario para lograr más masividad es insertarse en los espacios televisivos. En este sentido, así como en San Pablo y Santiago, colectivos como Olhar, TVDO o Nueva Imagen entre otros, han logrado ubicar sus producciones e incluso coproduciendo con televisoras. En cambio en Buenos Aires hasta fines de los 90 esto no acontecía. Al respecto Marcelo Céspedes manifestaba.

...todavía el mayor espacio está por conquistarse que es la televisión. Y ésta es la asignatura pendiente que tenemos y sobre la que debemos trabajar para lograr que la televisión pueda y tenga que pasar cine argentino, sea de ficción o documental. El destino final del documental no es el cine sino la televisión. En eso se han ganado espacios a través del cable donde han empezado a programar. Yo creo que con el tiempo, los canales de aire lo tienen que empezar a ver, también para la ficción. Es un camino largo a

recorrer. Si no se transforma en un cine que está dependiendo exclusivamente de los subsidios del Estado o de la respuesta del público.²⁷⁷

Otros colectivos

Con un pasado en común entre los integrantes, en 1997 se forma Magoya Films y en el 2001 producen "Matanza" y "Rerum Novarum" en el 2002. Su producción no solo se enfoca en el área documental sino que también -y en forma similar a otros grupos de Santiago y San Pablo- promueven servicios audiovisuales en comerciales, videoclips, documentales, trabajos para televisión y ficción.

El Grupo Alavío y Acción Directa se origina en los 80, aunque sin tener acceso al video al que recién acceden en los años 90, comenzando a producir sus propios documentales. Se destacan "Viejos son los trapos" sobre la marcha que hacían los jubilados durante el año 1993 y que luego fue utilizado para convocar a futuras marchas. Como el nombre colectivo sugiere se definen como militantes de la imagen.

Nosotros militamos una utopía, que significa que no exista más el capitalismo y vivamos en una sociedad en donde las relaciones sociales sean de igualdad, que no haya explotación; eso militamos nosotros. Entonces, el cine es una herramienta muy poderosa que usamos en función de ese objetivo; pero es una de las tantas (...) somos militantes más allá de hacer cine. (...) somos militantes y usamos el cine.²⁷⁸

Desde 1993 a 1996 trabajaron en el Canal 4 Utopía de Capital Federal, que resultó en una de las experiencias más representativas de la tendencia comunitaria del fenómeno de las televisiones de baja potencia. El proyecto se mantuvo al aire durante siete años entre 1992 y 1999, pasando por varias sedes de transmisión, bajo persecuciones, allanamientos y confiscación de equipos y la participación de vecinos y colectivos. La experiencia se

²⁷⁷ Marcelo Céspedes en diálogo con Página/12. 2006-04-01

²⁷⁸ Entrevista. En S. Servedio y C. Torres Confrontación: Alternativo/ Alterativo

expandió a otras ciudades del interior del país, llegando a su punto máximo hacia 1992 con más de 250 canales nucleados en la Asociación Argentina de Teledifusoras Comunitarias (AATECO).

Canal 4 Utopía, retomó la experiencia de la TV VIVA de Olinda en el nordeste brasileño, televisión itinerante que mediante talleres de alfabetización audiovisual enseñaban en las comunidades indígenas, a filmar, editar y producir documentales que luego se proyectaban en plazas públicas y centros comunitarios. Caso similar al de Señal 3 de la Población La Victoria en Santiago de Chile.

En todos los casos, lo fundamental consistía en la organización abierta y participativa de los vecinos del barrio, la autogestión a nivel financiero y la programación enfocada en las necesidades barriales y con premisas claras y orientadas hacia la cuestión social. En el plano estrictamente comunicacional, lo colectivo se basaba en la toma de decisiones y el uso de los aparatos y las temáticas abordadas en la programación intentaban diluir la relación históricamente asimétrica entre productor y receptor de la comunicación

A diferencia del Magoya Films, en Alavío, aunque si bien es sometido a discusión, prima la postura de evitar los canales masivos de comunicación, intentando de esta manera que las producciones no pierdan el sentido crítico y cuestionador con que originalmente fueron pensadas. Retoman así un posicionamiento político de acompañamiento de las luchas sociales. Al respecto en "Compromiso y realización documental (planteo de temas para el debate)" que se encuentra en su página web manifiestan:

Una de las riquezas de estar integrado plenamente a los procesos sociales y sus actores, es que permite discutir agendas específicas de las organizaciones que amplían la temática tradicional que imponen la prensa y los medios de comunicación de la burguesía. Se descuenta la disponibilidad de los realizadores ante las demandas de las organizaciones, como la variedad de usos de los registros en formatos de presentación y motivaciones diversas. Por ejemplo nuestra experiencia fue que los mismos materiales fueron usados tanto en respuesta rápida de tipo periodística de contrainformación, como prueba contra aparatos represivos del estado, para intervenir en

debates internos de las organizaciones, como preparación de acciones directas, para evaluación de las acciones, como motivadores en jornadas de educación popular, etc. y solo después fueron presentados como informes del tipo película documental, si los mismos lo ameritaban y luego de cumplirse el tiempo de maduración y crecimiento de las historias a contar.²⁷⁹

A mediados de los 90, colectivos surgidos de escuelas de cine y relacionados con agrupaciones políticas de izquierda formarían los Grupos Contraimagen y Ojo Obrero, con motivaciones ligadas a la construcción de noticieros obreros con tendencia documental.

Estos años implican además la generalización en el uso del video. Los formatos VHS y posteriormente el SVHS remplazaron al súper ocho en las producciones de bajo costo y los modos de edición lineal artesanales no impidieron el crecimiento de la producción, que se materializó en nuevos espacios de enseñanza de cine - estatales y privados- que comenzaron a surgir, de la misma manera que las muestras y festivales crecieron con el desarrollo del video. Una nueva posibilidad de exhibición surgió en el momento en que se incluyen proyectores de video en algunas salas cinematográficas. Esto genera que se estrenen largometrajes en dicho formato como por ejemplo "Diablo, familia y propiedad" del Grupo Cine Insurgente.

Si bien en los colectivos y grupos mencionados existen diferencias estéticas, elección de soportes y posturas en relación a los circuitos establecidos, por citar solo algunas, lo común es la postura a responder y contraponerse a la información que los medios masivos transmiten. En ese sentido, el género documental es la vía contrainformativa que "reinterpreta" la realidad y la opone a la establecida.

²⁷⁹ <http://www.revolutionvideo.org/alavio/documentos/compromiso.htm>

LO IDENTITARIO EN LA PRODUCCIÓN DE IMÁGENES EN MOVIMIENTO

En Argentina existe un importante número de migrantes de países limítrofes, fundamentalmente uruguayos, chilenos, bolivianos, peruanos y paraguayos. En el último censo de población del año 2001 se hace referencia a la existencia de 240.000 bolivianos en la Argentina, concentrándose la tercera parte en la ciudad de Buenos Aires. Dentro del Barrio de Pompeya, zona sur de la ciudad, se ubica el barrio *Charrúa* en el cual se encuentra asentada una fuerte comunidad boliviana, que conserva fuertes vínculos con su país de origen.

En relación con esto, es importante señalar que el uso del video no se limita a la denuncia y documentación de problemáticas específicas, sino también funciona como recurso para resguardar mecanismos identitarios, una forma más para poder seguir vinculados a sus países de origen. La posibilidad que brinda el video de constituirse en el vehículo por el cual los migrantes registran sus prácticas culturales y simbólicas, les permite establecer vínculos con sus comunidades de origen, creando circuitos informales de circulación tanto entre los vecinos como con parientes y amigos que aún viven en Bolivia. Un evento familiar o el festejo de la Virgen de Copacabana (patrona de Bolivia) son registrados videográficamente, mostrando cómo la apropiación e incorporación de una tecnología resultan funcionales a los fines sociales de estos grupos.

En Charrúa, la videocámara apareció hacia fines de los 80 y su uso se expandió rápidamente. El registro videográfico no se limita sólo a escenas familiares o entre amigos. Algunos videofilmadores registran escenas de las prácticas culturales, de las fiestas, las danzas y diversos acontecimientos, buscando en el video un modo de expresar formas diferentes de construcción de la identidad boliviana en la Argentina.²⁸⁰

²⁸⁰ A. Grimson. *Migrantes bolivianos y tecnologías audiovisuales. Circulación cultural y usos de los medios*. (mimeo). Buenos Aires. 1999.

En las comunidades de migrantes de los países limítrofes la televisión es uno de los parámetros que les permite referenciar tanto la sociedad en la que están inmersos como la mirada que esta sociedad tiene sobre ellos. Interpretaciones y estructuras de significación se recrean entre las culturas masivas y las prácticas identitarias.

La identidad, como proceso social en el cual los agentes despliegan acciones y prácticas, se reconoce tanto en estas acciones desplegadas como en la visión o “mirada” que los de afuera tienen de ellos. Esto deriva en «el problema del desdibujamiento de la imagen», en este caso, a través de imágenes mediatizadas por las industrias de la comunicación donde sólo se transmiten valores negativos.

Nosotros acá no vivimos gratis, no vivimos gratis, los bolivianos acá trabajamos y damos la vida estudiando, nosotros tratamos de tener una casa digan, que no es que vamos al barrio y vivimos en cuatro chapas, nos reventamos para tener una loza, para tener una casa de material, para que nuestra veredas se una vereda.²⁸¹

Varios son los trabajos en el que el uso de video cámaras en las comunidades bolivianas y paraguayas permite registrar desde escenas familiares hasta prácticas culturales. Esta práctica, que aparece a fines de los años 80, tiene diferentes funciones; por ejemplo, en los distintos barrios circulan videos que, provenientes de Bolivia, permiten copiar, aprender y practican diferentes danzas folklóricas –como los pasos del carnaval en Oruro– que luego se recrearán en la fiesta de Nuestra Señora de Copacabana que se realiza en el barrio Charrúa anualmente, en la cual participan miles de migrantes bolivianos. Sin embargo, la mirada sobre “lo boliviano” no es homogénea; estas fiestas y la vida cotidiana de los vecinos han sido registradas por dos videastas, cada uno de los cuales le imprimió estructuras y narrativas diferentes. Uno de los videos da cuenta por un lado de una estética más vinculada al documental, donde se trata de rescatar lo identitario cultural y religioso de las fiestas, mientras que en el otro, el producto se encuentra atravesado por una estética y un ritmo más televisivo y clipeado. Ambos ejemplos señalan como existe diferentes narrativas audiovisuales que se entrecruzan con prácticas sociales y consumos simbólicos.

Con el video crecieron mucho los bailes porque antes era todo a partir de la memoria (...) el video es muy importante, porque creo que hay más relación entre el video y la danza que con la fotografía. En el video hay movimiento, puedes volver a sentir la danza en otro momento y además puedes corregir los errores (...) El video es muy importante para la memoria aunque no se traduzcan en palabras.²⁸²

La revalorización de espacios micro, como lo es un barrio, adquiere sentido cuando es posible establecer nuevos parámetros físicos y localizables, cuando se pueden recuperar espacios y tiempos como las fiestas familiares, religiosas, etc., que pueden ser compartidas por el conjunto de los vecinos y compatriotas, encuadrándose en esta perspectiva de revalorización de relaciones sociales cercanas y delimitadas territorialmente.

Como señala Gilberto Giménez, esta valorización e intentos de modificación del territorio en este caso el local, es una «primera impresión en la que el territorio constituye por si mismo un espacio de inscripción en la cultura» que es observable en el protagonismo que adquieren las Fiestas, al ser relevadas en video.²⁸³

Estas producciones que realizan los jóvenes, tanto en video como en fotografía y música tomando temáticas cotidianas y propias, implican formas de intervención sobre el territorio, rescatando problemáticas e inquietudes, que si bien no pretenden un enriquecimiento o una transformación del mismo en forma directa, si apuntan a una “revalorización” a partir de estas acciones concretas.

Equipo de Producción Audiovisual de la Comuna *El Bosque*

Un caso interesante de práctica audiovisual en el plano social es el del Equipo de Producción Audiovisual de la *Comuna El Bosque* creada en 1994 en el marco del plan de descentralización municipal, que realizó la Intendencia de Santiago.

²⁸¹ A. Grimson. *op. cit.* p. 9.

²⁸² A. Grimson. *Migrantes bolivianos y tecnologías audiovisuales. Circulación cultural y usos de los medios.* (mimeo). Buenos Aires. 1999. *op. cit.* p. 7.

²⁸³ G. Giménez. 1996. *op. cit.* p. 14.

El trabajo llevado adelante por el Equipo de Producción Audiovisual de la Comuna *El Bosque*, dependiente de la Casa de la Cultura de dicho municipio, se enmarca en el proceso de formación de la comuna y de cómo se intenta construir una identidad local; *El Bosque* como una comuna nueva se formó a partir de la integración de partes de tres comunas linderas, en su mayoría habitadas por sectores populares: San Ramón, La Cisterna y San Bernardo, provocándose de este modo una pérdida de marcos identitarios.

Desde la Casa de la Cultura “Anselmo Cádiz” de dicha comuna se dio comienzo en 1994 un proyecto en el cual uno de los ejes consistió en fortalecer los lazos comunitarios, partiendo del supuesto de un debilitamiento en los mismos debido, justamente, a la característica que le otorgaba el carácter de una historia compartida por los habitantes – salvo, desde ya, por contadas excepciones–.

Dentro de las actividades de la Casa de la Cultura, es posible destacar la creación del Equipo de Producción Audiovisual de la Comuna *El Bosque*, cuyo trabajo se enfocó en el proceso de formación de la comuna, y de trabajar en torno a problemáticas comunes con los vecinos como la construcción de una identidad local, la memoria compartida, los requerimientos sociales, y apuntando fuertemente al trabajo con los jóvenes.

En este sentido, el trabajo del equipo está dirigido a lo “local”, entendido como el ámbito territorial, en el cual las identidades se reconstruyen al vivenciar lo propio y lo cotidiano.

De esta forma, se inscriben las acciones de la Comuna para intentar generar la participación de los habitantes, en especial el *Programa de Desarrollo Participativo* y el rol importante que ha cumplido la Casa de la Cultura, y en ésta, el Equipo de Producción Audiovisual. Articular las demandas de los vecinos con la propuesta de la comuna, es una preocupación que continuamente se equilibra con la variedad de rasgos identitarios que los pobladores poseen, como los de índole generacional, religiosa u ocupacional.

Este “borramiento” de antiguos barrios, comunas e intendencias, y el surgimiento de nuevas y la extinción de otras producen en los habitantes un proceso de fragmentación de lo urbano. La ciudad se materializa como un todo que sólo se ve reproducida por los medios y

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LIBRARY
DIVERSITY AND INCLUSION

sólo se conoce aquello que se recorre con los viajes (de trabajo, ocio, estudio o compras) o con la mirada en el caso de la pantalla audiovisual.

De este modo resurgen con más fuerza los gobiernos locales, en este caso, las intendencias o comunas, que mediante mecanismos de participación y de vinculación con sectores representativos de la sociedad civil, generan prácticas y acciones socioculturales que minimizan lo ocasionado por el retroceso de los gobiernos centrales por una parte, y por otra se constituyen como agentes dinámicos y movilizados de estas prácticas socioculturales de los habitantes.

La revalorización de espacios micro, como lo es una comuna, adquiere sentido cuando es posible establecer nuevos parámetros físicos y localizables, cuando se pueden recuperar espacios y tiempos como las fiestas, eventos o festivales, relativizando la heterogeneidad manifiesta en el conjunto de la ciudad y la falta de centro, ocasionada por la nueva zonificación que, en este caso, originó la creación de la comuna *El Bosque*.

Este aspecto ya lleva aparejado el problema de no poder definir la identidad en postulados basados en referencias a «elementos fundadores y persistentes en el tiempo»²⁸⁴, ya que la principal característica de la comuna reside justamente en ser una comuna “nueva” y recientemente creada.

El recuperar situaciones y hechos que puedan ser compartidas por el conjunto de los pobladores, como los “pantallazos” o el Festival de video se encuadran en esta perspectiva de revalorización de relaciones sociales cercanas delimitadas territorialmente. La comuna *El Bosque*, si bien no cuenta con la fuerza que la memoria puede imprimir en otras poblaciones –como podría ser, por ejemplo, el caso de La Victoria, población que se caracterizó por la lucha contra la dictadura– sí aparece como resguardo, como espacio compartido.²⁸⁵

Por otra parte, la existencia de la comunidad, es en primer lugar una construcción territorial originada sobre la base de necesidades administrativas diseñadas por un gobierno central. Es aquí donde la Casa de la Cultura trata de hacer converger esta nueva

²⁸⁴ M. Aguilar. 1999. *op. cit.* p. 12.

²⁸⁵ P. Safa. 1997. *op. cit.* p. 5.

“territorialidad” institucional con un sentido de pertenencia y de referencia por parte de quienes la habitan y que sean los vecinos quienes den sustento a una “territorialización” de relaciones sociales que ahora se están redescubriendo.

Los orígenes de los pobladores, que no adscriben a esa memoria colectiva compartida, inciden en la forma de ver y referenciar al municipio, el que ahora es “territorio común”. La comuna *El Bosque* es tomada como un referente por la Casa de la Cultura y las acciones se inscriben en esta dirección. Generar espacios en común que impriman nuevas formas de relacionamiento social, sin que esto implique la pérdida de referentes identitarios tanto pasados como actuales y tomando en cuenta que las identidades no son abstractas ni permanentes, sino más bien por el contrario, al hablar de referentes identitarios y en este caso locales, pasibles de mutar; tal es el caso de esta comuna.

Inicialmente, el grupo se conformó con ocho miembros como producto de un acuerdo entre la Municipalidad de El Bosque y la Secretaría de Comunicación y Cultura. Posteriormente, siguió desarrollando sus actividades en forma integrada, financiadas éstas por el Municipio.

Al respecto, un integrante del equipo audiovisual manifestó:

Si tu ves, la mayoría de los equipos han sido generados a través de proyectos con financiamiento externo, pero también, se ha logrado algo que es muy importante, quizás sea como una isla, en el caso del El Bosque, hoy día yo creo que es la comuna o el municipio más cibernético, con proyectos como el centro de computación gráfica, está este tema del video, el centro de fotografía (...)Desde el punto de vista estructural, la creencia del alcalde de decir si, impulsen, pero en otros municipios esto no existe...si tu vas a otras comunas, que también existen casas de cultura, están en el macramé, el tejido artesanal, en Las Condes, tienen un gran centro, pero sus ejes son talleres y exposiciones de agencias periodísticas

internacionales y muestras de pintura...Pero, no existe digamos, ese feeling, esto de ir acentuando lo local y también lo tecnológico (...)²⁸⁶

Dentro de lo que implicaría un futuro financiamiento, los integrantes del equipo han manifestado su intención de generar una microempresa y capacitarse en cine para hacer publicidad, poder emitir sistemas de comunicación combinados (pantalla, computadora y cable) y han manifestado, asimismo, su intención de participar en un canal de cable comunal.²⁸⁷

En relación con la capacitación en cine, los ya mencionados integrantes han realizaron actividades enfocadas en esa dirección. Como bien señaló un participante de esos talleres:

Creamos la escuela de arte, y en el 94, se hizo un taller con un realizador, se hizo un corto de 16 mm y los jóvenes pasaron de la videocámara a la cámara de cine, filmando micros, totalmente gratuito...experiencia que tampoco se ha dado en otros lados (...)²⁸⁸

La experiencia de emitir por aire en un canal local, fue intentada por el equipo audiovisual, pero por diversos motivos, no pudieron tener continuidad. Resulta interesante observar que, además de los evidentes obstáculos que significa emitir un programa en un canal de televisión, también se apela a la construcción de un determinado sentido en la población local.

Además está el fenómeno de la pantalla grande. Nosotros tuvimos la experiencia en cable y la verdad que sí era interesante, pero esa hora en el aire significaba un enorme costo humano, un enorme costo de producción para al final estar metido entre la oferta de cable, abierta al zapping (...) En fin que sabíamos que la gente iba dar una buena convocatoria, iba a ver los programas, pero también se perdía un sentido (...)²⁸⁹

²⁸⁶ Todos los párrafos en bastardilla son el resultado de entrevistas a miembros del equipo audiovisual de la comuna El Bosque, realizados en Santiago de Chile en noviembre de 1998 y julio de 1999.

²⁸⁷ R. Bauerle. 1994. *op. cit.* pp. 22-23.

²⁸⁸ Entrevista.

²⁸⁹ Entrevista.

Este sentido se inscribe en las acciones de la Comuna para intentar generar la participación de los habitantes, en especial el *Programa de Desarrollo Participativo* y el rol importante que ha cumplido la Casa de la Cultura y en ésta, el equipo de producción audiovisual. Articular las demandas de la gente con la propuesta de la intendencia es una preocupación que continuamente se equilibra con la variedad de rasgos identitarios que los pobladores poseen, como los de índole generacional, religiosa u ocupacional.

Con apoyo del Área de Cultura estatal y otras instituciones dependientes del gobierno central, el equipo de producción audiovisual –cuyos integrantes venían de experiencias en grupos de comunicación audiovisual en la época de la dictadura– realizó micros para el canal comunal, instaló “pantallazos” en plazas y espacios públicos, generó noticieros locales y participó en campañas sanitarias y de educación.

Salvo la gente de la Red de Video Popular que hace pantallazos y exhibe estos programas, pero como concepto de canal comunal en La Pintana, se estaba haciendo algo, no existen mayores antecedentes, que surja de otro municipio (...) ²⁹⁰

En relación con la “originalidad” de los “pantallazos” u otros eventos, estos señalan:

En el 95, 96, el canal abierto de Nuñoa, ellos aparecían con poco contacto local, muy de salón, un poco como llaneros solitarios, le interesó al municipio y montaron este local, pero en una de las primeras exhibiciones pusieron un video del EZLN y la gente empezó estos cabros son comunistas, y eso significó que perdieran mucho apoyo, pero si en lugar de eso hubieran puesto un profesor de la universidad que está cerca hablando del EZLN, hubiera sido diferente (...) Y quedaron solos y no porque la gente quisiera (...) Nosotros estábamos en otro proceso, más de raíz, más consolidado más localista (...) ²⁹¹

²⁹⁰ Entrevista.

²⁹¹ Entrevista.

La importancia que los miembros del equipo dan a la tarea que realizan, novedosa y casi exclusiva del municipio, es una valorización expresada más en términos simbólicos y emocionales que en términos integrativos y normativos²⁹²

Canales comunitarios, canales a cielo abierto, es ese el concepto final, en el sentido que la gente, aunque la noticia haya ocurrido hace un mes, la gente va a su evento. La gente sale de sus casas, lleva sus sillas y es como el antiguo cine (...) Tal vez sea su salida mensual, el hecho de poder ver el Telebosque y ver Titanic, a ellos le interesa ver Titanic en pantalla gigante y también el hecho de estar informado de lo que pasa en la comuna, es bueno, entonces lo combina esta salida mensual (...) Se nota, hay gente que se arregla cuando sabe que va a la pantalla gigante, a la película (...) Como una tenida dominguera (...)²⁹³

Dentro de la producción del *Canal 31 TV El Bosque* destacan los “Telebosque”, noticiero que contiene información local que interesa a la comunidad, y en el cual, se emiten imágenes que interpelan a actores sociales, situando a los vecinos como personajes del barrio, con sus comercios y sus historias, a los jóvenes con sus producciones de video, fotografía y musical y al conjunto de la población de la comuna en general, cuando se dirigen campañas específicas o se difunden eventos que interesan al conjunto, como los “pantallazos”.

La preocupación por actualizar la infomación se manifiesta en la incorporación continua de temáticas específicas, que salen del trabajo en conjunto con las demás áreas de la Casa de la Cultura.

Telebosque, está ahora redefiniendo los conceptos como la orientación, se requiere mucha mayor información, la gente requiere más orientación de algunos temas particulares, retomando temas de las plagas, como pasando por el tema de la seguridad ciudadana, manteniendo el eje de la identidad

²⁹² G. Giménez. 1996. *op. cit.* p.16.

²⁹³ Entrevista.

local (...) Nosotros trabajamos en tres áreas: información, campañas e identidad (...)²⁹⁴

El sentido de pertenencia no resulta entonces tan claro, si se define exclusivamente por «haber nacido en»; por el contrario, aquí la pertenencia es un dato a construir, y es, sobre justamente este dato sobre el que “trabaja” el equipo audiovisual, reforzando la cuestión identitaria pero también brindando servicios e información local.

Los procesos de descentralización modifican la geografía urbana, por lo que uno de sus efectos es la nueva delimitación espacial que modifica criterios hasta ese momento establecidos de “territorialidad conocida”, en la cual los sujetos se vinculaban a través de una historia en común, un pasado conocido y compartido.

Pero la identidad local no es un concepto estático, inamovible en el tiempo e inmodificable, sino que por el contrario, nociones de territorialidad, desterritorialización, entre otras, poseen un sentido dinámico. Son procesos que transcurren y se van modificando, y que en el caso de la comuna *El Bosque*, significan la delimitación de un espacio diferente al conocido por los habitantes, antes vecinos de alguna de las comunas linderas, ahora vecinos de *El Bosque*.

Lo anterior, remite a coincidir con las posturas que entienden que las identidades locales son procesos, construcciones históricas que condensan representaciones, prácticas sociales y definen límites y fronteras reales o imaginadas.²⁹⁵

El equipo de video de *El Bosque* concibe a la comuna dentro de un marco de política urbana, en el cual la comunicación social es entendida como la forma de llegar a una población, fortaleciendo procesos de socialización entre sus habitantes sin historia local en común, por lo que las estrategias se focalizan en pasar por alto esta falta y propiciar eventos, encuentros, “rituales” y otras acciones tendientes a superar esta falta de imagen propia que el municipio ya tiene desde un comienzo, apuntando, asimismo, a la pertenencia y referencia como categorías fundamentales para la construcción de esta “nueva” identidad.

²⁹⁴ Entrevista.

Unos de los pocos canales de comunicación del municipio por el que se puede informar a la gente de lo que se está haciendo en la comuna (...) Campañas o cosas puntuales en el tiempo, como los procesos de inscripción en el pago de patentes, impuestos, se pueden dar a comunicar por el canal pero también darle mucho más peso a la identidad social, que también aquí falta, la gente de El Bosque o de las poblaciones.²⁹⁶

Cuando Portal se refiere al desdibujamiento de las fronteras y la imagen distorsionada y manipulada que transmiten los medios, en muchos casos magnificados de lo que sucede en México, esto mismo, entendemos, es también aplicable a Santiago de Chile.²⁹⁷ Los periódicos imprimen impactantes titulares sobre la inseguridad y la violencia urbana y los noticieros transmiten imágenes de violencia, constituyéndose el tema en el punto principal de las agendas de los líderes políticos latinoamericanos. La tarea del equipo audiovisual es justamente rescatar aquellos momentos e instancias que demuestran que no todo es violencia o marginalidad.

Los principales temas de salud, obesidad, el tema patentes comerciales, el tema de los plazos de inscripción, contenedores de basura, ahora vamos a incorporar las regularizaciones de los planos de las obras en construcción... Informar a la gente para regularizar y sin pagar multas... parece una paradoja, pero a la gente de la fuerza aérea le interesa que aparezcan por el Telebosque, por Publibosque, sus cursos y carreras militares (...)²⁹⁸

Los “publibosques” son avisos publicitarios de comercios de la comuna. Quioscos, restaurantes, peluquerías y servicios se ofrecen desde el canal local, el *Canal 31 TV El Bosque*. Grabados por el equipo audiovisual, los avisos son una pequeña fuente de financiamiento de la actividad videográfica. Estos son exhibidos en los “pantallazos” mensuales, en las salas de espera de reparticiones públicas como hospitales; de este modo,

²⁹⁵ P. Safa 1997. *op. cit.* p.4.

²⁹⁶ Entrevista.

²⁹⁷ M. Portal Ariosa. 1999. *op. cit.* p.19.

²⁹⁸ Entrevista.

los “publibosques” son también una forma de relacionamiento que establecen diversos actores de la comuna involucradas.

Durante el año 95, la gente del canal 13, que es el canal más conservador de la televisión y tiene un programa de muy alto rating que se llama Contactos, y algo supieron los productores no se como, de la existencia de Telebosque (...) y vinieron a hacer un programa sobre la iniciativa juvenil, en El Bosque, y se encontraron con este canal, y los tipos hicieron grabaciones del programa y como a las tres semanas lo pasaron por la televisión abierta (...) un día fuimos al restaurante y pasaron la publicidad completa, pasaron dos Publibosque, y el mismo barman que nos estaba sirviendo, se ve en la televisión y quedo atónito no podía entenderlo, que hago allí, si ustedes tienen un canal y no tienen antena (...) se le creo una confusión de cómo estaba allí, producto de la mediatización, que no podía entender y sus familiares del sur, te vi en la televisión, sacá una copia, y el tipo jamás vio el canal 31 (...) ²⁹⁹

En otro orden, la importancia que adquirió el equipo audiovisual superó el ámbito local, proyectándose en el ámbito nacional. En especial, en lo referido a la organización del Festival Metropolitano de Video Popular, que anualmente organiza la Comuna –de carácter nacional y uno de los más importantes del país– lo que ha posibilitado una importante repercusión incluso en los medios masivos de comunicación masiva. Este evento se realiza una vez al año y estimula la producción audiovisual de todos los sectores sociales, instando a presentar trabajos que rescaten la cotidianidad individual y colectiva.

Para difundir el Festival de Video Popular, que se hace, se informa a los periódicos y puede salir algo, pero poco, la mayor difusión se distribuye a través de la Red de Video, a través de la Secretaría de Cultura y Educación, se pegan afiches en los centros comunales (...) Se convoca al festival, le prestan las cámaras y equipos y luego vienen con sus producciones y editan aquí mismo, en el festival la competencia es abierta, se hace la revisión, se

²⁹⁹ Entrevista.

hace la separación por géneros, aunque a veces es difícil por los elementos que tienen (...) ³⁰⁰

Algunos de los géneros son ficción, documental, educativo, videoclip y video arte. Entre estos se destaca por ejemplo, *Más buenos que el pan... K*, video de 10 minutos de duración, presentado premiado en la IIª Muestra de Video del Festival de la Solidaridad, realizado en Santiago en noviembre de 1994, que consiste en un videoclip de una banda de rock de la comuna que claramente representa una postura marginal, pero que rescata valores y prácticas artísticas.

Después hay una selección de los 70 que más o menos se presentan y unos 30 para exhibir en la comuna (...) También se han hecho muestras externas, en San Miguel, en Santiago centro, en Maipú, en Santiago rural (...) Se hace una selección, hay un jurado, y a la gente se le entrega un voto impreso, y la gente vota, y después hay un representante de la junta de vecinos y hay un premio del público y otro del jurado (...) generalmente la votación del público, coincide con la del jurado, formado por especialistas (...) ³⁰¹

De esta manera, se extiende la participación en eventos, en los cuales, el protagonismo es en primera instancia de los jóvenes y los talleres de capacitación de video. Son ellos quienes presentan en público su producción y concursan por el reconocimiento de agentes legitimados del campo artístico –en términos bourdieanos– como críticos, videastas y profesores. Pero también son agentes, los familiares, amigos y vecinos que ven, seleccionan y aprueban la producción videográfica de la comuna.

Anteriormente se señaló que el equipo audiovisual de *El Bosque* se formó a partir de un convenio con el gobierno central, pero que finalmente continuó funcionando dentro del marco de la comuna tanto en la utilización de recursos financieros, estructura y equipamiento, salarios, etc. Sin embargo, la intención de poder contar con otros recursos se manifiesta

³⁰⁰ Entrevista.

³⁰¹ Entrevista.

fundamentalmente en una continua vinculación con los proyectos gubernamentales de apoyo y promoción del audiovisual y las tareas llevadas adelante por Ongs e instituciones. Se destacan entre muchos más, vinculaciones con la Ong *Corporación Chilena de Video y la Red de TV Popular y Video Comunitario* y con el Área de Cine y Artes Audiovisuales, dependiente de la División de Cultura del Ministerio de Educación, organizaciones que llevan adelante el *Programa de Desarrollo del Audiovisual Regional*.

En referencia a la relación con otros agentes del campo audiovisual, uno de los miembros manifestaba:

Con recursos, con subsidios, equipos donados por el FONDART, que es el Fondo de las Artes, proyectos y concursos, proyectos presentados al CEAL, al Ministerio de Salud, al CONASA, que es una entidad de prevención de drogas, y así montamos un centro comunal de producción y divulgación musical, por el tema de drogas pero desde un punto de vista cultural (...)³⁰²

Esto muestra que con una estructura que reconoce limitaciones económicas y administrativas, la continuidad del equipo audiovisual y las acciones producidas dependen mayoritariamente de la búsqueda de nuevas fuentes de financiamiento. Lo interesante en este caso es que entre los propios integrantes del equipo existen coincidencias en la prioridad de este aspecto y en continuas solicitudes y presentaciones a instituciones públicas o privadas, con el fin de contar con los recursos necesarios para sus actividades

ASOCIACIONES Y COLECTIVOS DE VIDEASTAS

Es en la década del 80, cuando a partir del importante despliegue de colectivos, videastas y productoras independientes comienzan a tomar forma los festivales y muestras con el objetivo de reunir la producción que de forma aislada se venía realizando en el país.

³⁰² Entrevista

En noviembre de 1982 en San Pablo se realiza la Iª Muestra Nacional de Video en la cual las obras presentadas mostraron tendencias de las más diversas como documentales, videoclips, ficción, etc.

En enero de 1983 en Río de Janeiro se lleva a cabo el Iº Video Río enfocado fundamentalmente en el videoarte de todo el país. En un plano más local y con trabajos de la mencionada ciudad, en el mismo año se concreta el Iº Festival Carioca de Video.

A partir de la participación de Ivano Cipriano, videasta italiano participante en el IIIº Festival de Video Río en 1986, son invitados a la IIIª Exposición de Video y de Teledocumental Social realizado en 1987 en Turín Italia, el colectivo de video *Teleanálisis* de Santiago de Chile y *TV do Trabalhadores* del Sindicato de Metalúrgicos de San Bernardo do Campo e Diadema de San Pablo, junto al Instituto Cubano de Radio Televisión y el Sistema Sandinista de Televisión.

En agosto de 1982, el Iº Festival de Video Brasil, realizado en el Museo de Imagen y Sonido de San Pablo y patrocinado por la Secretaria de Cultura, sirvió para mostrar los notables avances que en pocos años se habían dado en el ambiente videográfico del país, además de servir como vehículo eficaz para conectar con el circuito comercial de los medios masivos. Es en este festival donde se destaca por ejemplo el colectivo *Olhar Eletronico*.

En agosto de 1984 el IIº Festival de Video Brasil en San Pablo, donde se presentó el trabajo de la productora *Olho Magico* de Porto Alegre, el primer largometraje realizado en video en el país *Viejo Ardente*.

En los Festivales Internacionales del Nuevo Cine Latinoamericano que se realizaron en 1984 y 1985 en La Habana, en un seminario titulado "Video, Cultura Nacional y Subdesarrollo" se concluyó en la importancia que el video social estaba teniendo en el continente y, asimismo, la importancia de tenerlo en cuenta en el panorama audiovisual; esto se planteó a tal punto que, un año después, en diciembre de 1986 en el VIIIº Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, por primera vez se instala un concurso de video dentro del Festival, en el cual se presentan más de cien producciones realizadas entre 1985 y 1986 en los cuales, la temática central estuvo centrada en los principales acontecimientos sociales y políticos en América Latina.

Mientras tanto, en estos eventos se fue instalando la necesidad de coordinar acciones y sistematizar los avances en la producción audiovisual independiente y alternativa. Es así que el importante desarrollo alcanzado en los 80 fue uno de los principales motivos para que surgiera la Asociación Brasileña de Teleproductores Independientes (ABTI), cuya primera propuesta fue la de favorecer la importación de equipos libres de impuestos, hasta ese momento sólo permitido para las empresas comerciales, y una legislación más favorable para las productoras independientes y colectivos de videastas de la sociedad civil como de sindicatos, estudiantes y comunidades de base.

En septiembre de 1984, con el fin de discutir cuestiones referidas a la situación del video popular y el intercambio de experiencias, se llevó a cabo en Sao Bernardo do Campo, en el Instituto Metodista de Enseñanza Superior, el Iº Encuentro Nacional de Grupos Productores de Video en el Movimiento Popular, en el cual participaron colectivos de todo Brasil. A pesar de lo poco tiempo transcurrido desde la primera experiencias de video con movimientos sociales, el evento sirvió para reforzar aspectos tales como la distribución, los contenidos, la formación, capacitación de videastas y la inserción en los movimientos sociales. Aunque finalmente lo más significativo fue acordar en la necesidad de contar con una organización que nucleee a los colectivos de video y que facilite el accionar de los mismos. Aspectos tales como la ayuda financiera, la posibilidad de organizar eventos, festivales y muestras y el acceso a equipamiento, así como el favorecer el contacto entre grupos –entre otras propuestas– se plasmaron en diciembre de ese mismo año, al fundarse la Asociación Brasileña de Video en el Movimiento Popular (ABVMP).

La ABVMP nucleó a más de 40 colectivos de video popular en Brasil, pasando a ser la organización encargada de los más importantes eventos de video en el país, al llevar adelante una línea de acción que se expandiría a otros países de la región. La ABVP reunió más de 200 realizadores audiovisuales de todo el país y su accionar se centró en tres áreas: distribución, capacitación e información, desarrollando de este modo trabajos en conjunto con movimientos sociales y populares y, asimismo, actuando como un espacio de reflexión y discusión en torno a la producción de video alternativa.

En agosto de 1984 en San Pablo, la necesidad de dar a conocer sus producciones e interactuar con otros colectivos de video generó el proyecto de publicar el boletín Video CLAT, posteriormente llamado Video Popular, que comenzó con una tirada de dos mil ejemplares, y que a pesar de las dificultades de tipo financiero y el contexto represivo imperante, fueron distribuidos en todo el país, además de ser enviados al exterior, posibilitando de ese modo la vinculación con otros grupos que trabajaban en el continente. El boletín terminó siendo editado por la Asociación Brasileña de Video en el Movimiento Popular, con la colaboración de numerosas instituciones y colectivos de video, fundamentalmente de San Pablo.³⁰³

El proceso que culminó con la creación de esta organización marca la intención de los colectivos de video en conformarse en un movimiento cultural que actuase en el campo audiovisual, confrontándose con otros actores, tales como los grandes medios de comunicación masiva.

Señala Luiz Fernando Santoro, quien fuera elegido como el primer presidente de la ABVMP:

Es evidente que esos grupos reunidos crearon un movimiento para el uso del video por grupos populares en Brasil... Así, pasaron a tener una entidad capaz de sistematizar sus aspiraciones y detectar problemas en común, encaminando proyectos y discusiones a nivel nacional e internacional.³⁰⁴

En noviembre de 1985, la ABVMP realizó en San Pablo el IIº Encuentro Nacional con el apoyo de la Escuela de Artes y Comunicación de la Universidad de San Pablo, en el cual se abordaron temas como el lenguaje del video, la formación de videastas, el financiamiento, la distribución y circulación de los productos y las perspectivas para los próximos años.

³⁰³ Los principales fueron Núcleo de Memoria Popular de ABC, OCIC-Brasil, Facultad de Comunicación del Instituto Metodista de Enseñanza superior, Departamento de Jornalismo de ECA-USP, Sindicato de Bancarios de San Pablo, Sindicato de Metalúrgicos de San Bernardo y Diadema Fundación Ford. O. Santoro. *op. cit.* p. 67.

³⁰⁴ F. Santoro. *op. cit.* p. 68.

En los años siguientes, la ABVMP fue creciendo en cantidad de integrantes y en la organización a escala nacional del video con movimientos sociales. En este sentido, a la organización periódica de Muestras y Festivales se le sumaron otra serie de actividades que ampliaron el margen de acción de la organización, como por ejemplo, la Muestra Itinerante de Video Popular, el Proyecto Telecine –que consistía en la circulación de cintas de video y cine, el asesoramiento para producciones de video y la distribución de material escrito– y la producción de programas para pasar por la televisora TV Gazeta y la exhibición en galerías de arte de parte de material producido por colectivos de arte.³⁰⁵

En Buenos Aires, en 1985 Graciela Taquini organiza actividades de cine y video en el Centro Cultural San Martín de la Ciudad de Buenos Aires, las cuales que continuarán los años siguientes hasta culminar en la organización de diferentes eventos que sistematizarían la producción y permitirían el visionado de la producción viodeográfica de la época.

Durante los años posteriores continuaron los eventos y festivales como el Iº Festival de Video JVC en 1986, el IIº Festival Nacional de Cortometraje y Video en 1987, el Iº Encuentro Nacional de Video Educativo en 1987 organizado por la Universidad de Buenos Aires y Universidad de Lomas de Zamora, el Iº Encuentro Latinoamericano de Video en Chile en 1988, la Iª Bienal de Arte Joven de Buenos Aires que incluyó la disciplina video, “Buenos Aires Video 1” en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y el IIº Encuentro Latinoamericano de Video Cochabamba en Bolivia, estos últimos en 1989.

Estos espacios y otros que mencionamos previamente funcionaron como ámbitos de circulación y de intercambio de las producciones videográficas que estaban por fuera de los medios masivos de comunicación, en especial la televisión, a la vez permitieron las primeras experiencias en este medio de videastas y documentalistas.

En 1989 se constituye la Sociedad Argentina de Videastas (SAVI) conformada por realizadores, docentes, estudiantes y técnicos del video independientes. La SAVI es una asociación civil sin fines de lucro que tiene la intención de nuclear a todas aquellas

³⁰⁵ Para una información mas detallada de las actividades llevadas adelante por la ABVMP, véase L. Santoro *op. cit.*

personas relacionadas con el video. En la Iª Asamblea participan cerca de 300 realizadores; en 1992, la SAVI organiza la Iª Muestra Nacional de Video Minuto, con más de 180 inscriptos; posteriormente lleva a cabo una muestra itinerante por las provincias bajo el título "El video cruza la General Paz".

Entre sus objetivos podemos mencionar el intercambio de experiencias, la promoción y la difusión del video independiente en todo el país y el gestionar ante autoridades del ámbito gubernamental y privado de apoyo para sus realizaciones, entre otros. Con relación a proyectos a realizar, la plataforma de la organización menciona:³⁰⁶

- Generar encuentros de videastas
- Crear grupos cooperativos
- Posibilitar que los videastas tengan un lugar propio y puedan ser representados por otros realizadores.
- Tener un programa de cable para difundir las nuevas producciones.

Asociación de Documentalistas de la Argentina (ADOC)

Otro agrupamiento que surge a fines del 2000 es la Asociación de Documentalistas de la Argentina (ADOC) que reúne a agrupaciones y realizadores independientes. Son integrantes de ADOC, entre otros los grupos Cine Insurgente y Ojo Obrero.

Entre los principales objetivos se encuentran los de establecer una red que permita recrear relaciones entre los documentalistas argentinos por un lado y establecer mecanismos de cooperación con organizaciones de otros países. Señalemos también que posee un importante catálogo dividido en las siguientes secciones:

- Ambientales.
- Cultura.
- Historia.
- Política y Sociedad.

³⁰⁶ La plataforma de SAVI se puede consultar en <www.savi.com.ar>

- Pueblos originarios.
- Vida Cotidiana.

Es interesante observar como en las acciones que DOCA lleva adelante está la de tener una posición activa ante los organismos estatales responsables de la legislación y promoción del audiovisual en Argentina. A tal fin, propuestas, planes de fomento, declaraciones y proyectos han sido presentados al INCAA con el fin de favorecer la producción documental.

Los ciento quince documentalistas que estamos agrupados en Documentalistas Argentinos (DOCA) hemos dado grandes pasos en pos de la difusión y el desarrollo del cine documental independiente en Argentina. Nuestras necesidades y problemas comunes nos llevaron a agruparnos colectivamente, no solo para reflexionar sobre la producción, la difusión y la exhibición de nuestro cine, sino para sortear en forma activa los problemas políticos y burocráticos que excluían nuestros trabajos.³⁰⁷

Movimiento de Documentalistas

Si en los 60 y 70 Cine de la Liberación y Cine de la Base trataron de inscribir una particular visión de “ver” la realidad social y política en Argentina, con el correr de los años y el advenimiento de nuevos recursos tecnológicos que facilitaron la apropiación y producción por parte de grupos y movimientos sociales, esta postura sería retomada por quienes comenzaron a tomar al video como una herramienta fundamental en campañas de

³⁰⁷ Disponible en <www.doca.org.ar>

educación popular, capacitación sindical, registro de acciones realizadas y propagandización de reivindicaciones sociales.

En relación con esto, de la Escuela de Cine de Avellaneda surge el Movimiento de Documentalistas, el cual recoge la tradición y la memoria de los cineastas y primeros videastas contrahegemónicos de los 70, expresando particularmente su adhesión a la figura de Raimundo Gleizer; este movimiento dará lugar a la organización de Festivales y encuentros alternativos, priorizando las temáticas sociopolíticas y la declaración de principios manifiesta una continuidad en la búsqueda de imágenes en movimiento que contrarresten el poder hegemónico de los EEUU

Tanto en la presentación del movimiento en su página web como en la selección de textos, reportajes y producciones audiovisuales en dicha página quedan claros los objetivos al privilegiar la acción y la reflexión en la práctica del video documental.

Reconocerse como movimiento (acción...práctica) exige definir fuentes, márgenes y alcances. Este Movimiento, con vocación de amplitud, no es mezcolanza. Posee preferencias, posiciones, prejuicios y contradicciones en estado de trabajo autocrítico. Nos mueve cierta necesidad de acción que propone lenguajes audiovisuales en construcción permanente. Nos convocan y movilizan las acciones humanas documentadas, documentales y documentables que construyen objetiva y subjetivamente la realidad. Nos unen y motivan las ganas de contribuir en lo posible al enriquecimiento y transformación del documental en simultáneo con la transformación de la realidad toda. Se trata de un Movimiento que se autodefine en la práctica como una acción no indiferente de las luchas por la libertad humana. Sin dogmas.³⁰⁸

Este Movimiento, a partir del 1996 tuvo como una de sus principales acciones el registrar las movilizaciones sociales y las protestas de los movimientos de trabajadores desocupados que cada vez eran más frecuentes. Esta iniciativa de estudiantes de cine y documentalistas va a derivar en la conformación de un movimiento con características de

³⁰⁸ Disponible en <www.documentalistas.org.ar>

horizontalidad entre sus miembros, teniendo al registro documental como forma de expresión de los nuevos movimientos sociales, la necesidad de enfrentar el cine de espectáculos con un cine más humano, que indague en los procesos sociales.³⁰⁹

Como bien señala Miguel Mirra, uno de los fundadores del movimiento «lo que define al documental es, fundamentalmente, la postura del realizador: considerarse un igual a quien está siendo filmado, un trabajo no “sobre” el Otro sino “junto con” el Otro, filmar porque se está involucrado con aquello que está sucediendo, “implicados en esas historias de tal manera que el afuera y el adentro se [van] entrelazando en una relación de continuidad».³¹⁰

Con la intención de ampliar la base del movimiento y alcanzar mayores niveles de circulación, en 1997 realizan el Festival de Cine y Video Documental y, en septiembre del 2002, el Festival Tres Continentes. De esta manera, hay una toma de posición en cuanto a tratar de mostrar y conocer producciones audiovisuales que no se encuadraran en la esfera dominante.

La globalización cada vez más valoriza la digitalización frente a la analogía y cada vez más tiende a desvalorizar el afecto cotidiano de los hombres hacia su lugar, a romper los lazos de pertenencia y a desvincularlo de la naturaleza que lo rodea a partir de un permanente empobrecimiento de las imágenes representativas y su reemplazo por imágenes artificiales generadas por las computadoras.³¹¹

La problemática de la globalización y los cambios tecnológicos resultan una constante en el accionar del movimiento, que no sólo agrupa videastas y colectivos, sino que además organiza festivales y promueve el debate y la discusión teórica al incorporar textos y documentos en su página web.

³⁰⁹ Disponible en <www.documentalistas.org.ar>

³¹⁰ C. Álvarez. “Documentalistas: Formas de Expresión en los Nuevos Movimientos Sociales” en C. Lobeto (comp.) *Prácticas socioestéticas y representaciones en la argentina de la crisis*. Buenos Aires. GESAC. 2004. p. 32.

³¹¹ Revista La Cuadrilla N° 3. Buenos Aires. 2005

Es necesario generar la alternativa de imágenes de nuestro propio mundo donde nos veamos a nosotros mismos como punto de partida para crear una conciencia de pertenencia, al mismo tiempo que de protagonismo. Imágenes producidas junto a los trabajadores, junto a los campesinos, hombres y mujeres luchando por una sociedad de iguales, libre y justa.³¹²

En un análisis interesante de varias producciones del movimiento de Documentalistas, Camila Álvarez destaca cuales son algunos de los núcleos que atraviesan la temática de los videos. En *Tierra y Asfalto* (M. Mirra. 1997), *IMPA metalúrgica, cultural* (C. Mamud. 2001) y *La última ficha* (S. Gonnet. 2002) la apelación a la memoria queda evidenciada en hitos históricos tales como la estatización de las empresas o la histórica marcha a la Plaza durante el peronismo. Mediante el relato de manifestantes e imágenes de archivo –entre otros recursos– aspectos como la inmigración europea, la identidad y el “otro” también constituyen áreas de interés para los videastas de este movimiento.

Coincidimos entonces con Álvarez cuando manifiesta que en estas «realizaciones se conjugan investigación social con lenguaje audiovisual (...) que permite que sea utilizado como una herramienta de transformación social y no sólo como práctica estética, periodística, o de investigación social».³¹³

A fines de los 90, más precisamente con la crisis de diciembre del 2001, los colectivos de documentalistas y videastas se hicieron visibles; en especial aquellos que venían trabajando de años anteriores pudieron potenciar su producción, así como grupos nuevos fueron apareciendo. *Contraimagen*, *el Ojo Obrero*, y *el Movimiento de Documentalistas* son apenas algunos de una larga lista que centran su accionar en el uso del video como práctica socioestética. Si bien difiere la forma y estética que trabajan, lo importante es que existe una tendencia que los unifica al ser producciones que sirven para amplificar las acciones realizadas hacia el conjunto de la sociedad y al ampliar los canales de circulación y distribución audiovisual. Es cierto que estos canales siguen siendo restringidos a ámbitos específicos, incapaces de contrarrestar los circuitos hegemónicos de los medios masivos, pero, sin embargo, sí constituyen alternativas interesantes que en algunos casos son más

³¹² Revista La Cuadrilla Nº 3. Buenos Aires. 2005

³¹³ C. Álvarez. *op. cit.* p. 38.

visibles que otras. Nos referimos concretamente a aquellos espacios que abren sus puertas para este tipo de producciones, como algunos canales estatales o instituciones legitimadas simbólicamente y materialmente como el MALBA al realizar periódicamente ciclos, como el de "cine piquetero", en el 2004.

Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria

En Santiago de Chile ya mencionamos al ^{Colectivo} (CADA) Comité de Acciones de Arte, que fue uno de los más importantes agrupamientos del videocreativo y que había surgido por iniciativa de los artistas plásticos y vinculados íntimamente a la lucha contra el régimen militar p. 199

En el plano social está la *Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria* formada en 1994 es una asociación que congrega más de cincuenta colectivos de video. En diciembre de 1997 se conforma como asociación legal con 87 socios e incluye todos aquellos productores que desarrollaban trabajos de carácter no comercial. En la plataforma presentada –justamente para inscribirse legalmente como asociación– promueve cuatro ejes centrales:

- La comunicación como parte del desarrollo social y cultural de país.
- El derecho a comunicar como un derecho ciudadano.
- La comunicación popular como una necesidad de los sectores populares.
- El video popular y la TV comunitaria, como instrumentos factibles y necesarios.³¹⁴

Como se observa en los fundamentos anteriores, se plantea privilegiar el derecho a la información y la difusión de aspectos relacionados con el trabajo, la pobreza y los derechos sociales –entre otros– relacionados directamente con la consolidación y extensión del video popular en Chile.

El desarrollo logrado en los años anteriores llevó a que diversos colectivos se plantearán la necesidad de avanzar en una organización mayor que favoreciera en diversos aspectos y potenciará la actividad videográfica en Chile. Para lo cual surgió esta red como forma de optimizar los recursos, la circulación de los productos y constituirse como actores ante el Estado y las instituciones públicas, presionando por leyes, solicitando recursos, etc.

Con antecedentes en la década del 70, la *Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria* se fue conformando con videastas y activistas, con un trabajo centrado en las poblaciones y organizaciones comunitarias y en la oposición activa al gobierno militar.

Con sede en Santiago, la Red consiste en una organización que nuclea más de 100 miembros, entre grupos de video y realizadores independientes, y entre sus acciones se encuentra la de organizar el *Área Audiovisual en los Festivales de la Solidaridad (FESOL)* y la coordinación de talleres de formación y realización de videastas en sectores populares.

A diferencia de *Nueva Imagen*, la elección de una producción y circulación audiovisual fuera de todo circuito comercial o convencional, privilegiando festivales y muestras alternativas en el trabajo con poblaciones y otros movimientos sociales y con limitadas fuentes de financiamiento se traduce en importantes dificultades financieras y un equipamiento modesto. La intención de diferenciarse de otras ONGS, que han optado por ocupar espacios dentro del campo audiovisual privado y mantener una producción independiente, no impide sin embargo que la Red participe en proyectos junto al Área de Cine y Artes Audiovisuales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

EL VIDEO SOCIAL COMO ALTERNATIVA COMUNICACIONAL

La televisión y el cine poseen un carácter “universal” en cuanto a su alcance, así como un desarrollo tecnológico permanente e innovador; esto, junto a la masa financiera y económica

³¹⁴ Plataforma de la Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria. (mimeo). Santiago de Chile. 1997.

que genera, entre otras características principales, son variables importantes para entender el papel que ambos dos juegan en la formación y manipulación de las conductas y actitudes. Asimismo, si bien existen diferentes criterios en cuanto al rol potencial de la televisión como modelador de tendencias –como bien hemos visto en los capítulos anteriores– sí existe coincidencia en que la televisión junto a otros medios masivos de comunicación establecen en la sociedad, en especial en la llamada “opinión pública”, temas de discusión y ejes que orientan temáticas, creencias y opiniones funcionales a los grupos de poder hegemónicos. Ya se ha mencionado que en el caso de países como Argentina, Brasil, Chile y en general en América Latina, la penetración que han tenido los medios y en especial radio, televisión y cine han sido fundamentales en el imaginario colectivo. Las ventajas de los costos en relación con otros soportes audiovisuales, como la televisión y el cine, posibilita que el video sea apropiado por grupos independientes y movimientos sociales que, sin intereses comerciales, encontraron allí una herramienta válida para la exploración y difusión de proyectos culturales autónomos y alternativos a los hegemónicos.

Es en esta década cuando se comienza a observar un crecimiento en instancias de circulación tales como festivales de video en tanto el campo estrictamente artístico como en el género documental o de temática social. Del mismo modo, se amplían los circuitos de exhibición y, en contraste con la etapa anterior circunscripta a museos y galerías, ahora empiezan a aparecer –aunque en forma temporal y esporádica– las primeras salas de exhibición así como los intentos, en algunos casos exitosos, para entrar de lleno en los medios masivos, en especial en la televisión.

Ante esto, el video opera como un canal alternativo a esas voces dominantes y es utilizado como herramienta de denuncia y educativa. En este sentido, en los 80 el video se expande, como ya señalamos, hacia varias áreas. Lo cierto es que si en la etapa anterior se circunscribió a las artes plásticas, ahora la preocupación central es cumplir una función cultural que confronte con mensajes oficiales coexistiendo con la televisión. Para esto, se reflexiona en torno a problemáticas tales como la exploración en diferentes formas de intervención, como el documental clásico y el video educativo, indagando sobre las relaciones entre productores y receptores y las posibilidades en el campo televisivo, entre otras.

Se observa en esta etapa una permanente búsqueda de preguntas sobre los límites en la producción videográfica como productora de sentidos, lo que redundó en una riqueza en cuanto a la variedad de grupos y productos. No existe una receta para la utilización del video ni tampoco una estética propia, sino que lo característico de esta etapa es la experimentación de diferentes estrategias en la construcción y circulación del texto audiovisual.

Los colectivos de video así como los videastas son independientes porque «desarrollan su trabajo a partir de un proyecto personal que prescinde en cuanto a realización de una emisora comercial dentro de un clima de libertad colectiva de creación».³¹⁵ Es decir, que se resalta la autonomía que disponen tomando en cuenta las limitaciones que significa este tipo de producción audiovisual al estar fuera de los circuitos masivos y no contar con financiamiento sólido. En una primera instancia, es posible que la autonomía se vea limitada en alguna de sus fases como la circulación y emisión de los productos, proceso en el cual comienzan a observarse diferentes tipos de vinculación con emisoras de televisión o productoras publicitarias. Para algunos colectivos de videastas esto significará el pasaje a una total inserción en los medios masivos de comunicación y el control por parte de éstos sobre el grupo. En otros, sin embargo, la “asociación” deja lugar a cierta autonomía y obedece a la necesidad de amplificar su audiencia, mejorar la estética, contar con mejor tecnología y poder solventar producciones propias.

A comienzos de los años 80, *Manduri* fue un ejemplo de productora sustentada en este modelo de producción independiente asociada a la *Televisora Record*, lo que le permitió tener productos de tipo alternativos como “Barra Pesada”, serie dedicada a aspectos de la marginalidad, y “Los límites del hombre” donde se abordaba la relación con el deporte.

Es posible notar en este y otros casos la influencia de Glauber Rocha, que ya en 1978 en la *TV Tupi* había cuestionado el formato televisivo, marcando de este modo a las futuras generaciones. Las emisiones consistieron en el propio Rocha hablando a cámara en breves filmaciones, generalmente en plano único.

³¹⁵ C. Mendez de Almeida, *op. cit.* p.87.

Dos grupos de video independiente, surgidos durante los 80 en San Pablo fueron *TVDO* y *Olhar Eletrónico*. Creado en 1985, *TVDO* fue un grupo paulista que en base a trabajos de preservación de la cultura popular, introdujo la renovación de los recursos expresivos del video. *Olhar Eletrónico*, por su parte, en una línea de búsqueda expresiva similar a *TVDO* – aunque con diferencias en el tratamiento de la imagen– apuntó a grupos sociales excluidos. Creada en 1980, tuvo la particularidad de “inventar” el personaje de “Ernesto Varela”, una especie de antireportero opuesto a las formas convencionales que hasta ese momento se veían en televisión. El impacto fue tal que *Olhar Eletrónico* se convirtió posteriormente en una productora que logró incluso insertar algunos de sus trabajos en el circuito comercial. Apenas un año más tarde este grupo comenzó a presentar sus producciones en festivales y muestras, obteniendo una notable repercusión al basarse en las temáticas abordadas en los videos y el tratamiento estético que le imprimieron, de corte diferente a los cánones audiovisuales establecidos hasta ese momento. En ambos colectivos de video hubo algunos productos que llegaron incluso a ser exhibidos por televisión, así como varios de sus integrantes trabajaron posteriormente en tanto este medio como en cine.

En forma similar al proceso por el que atravesó *Teleanálisis* en Santiago de Chile y que derivó en *Nueva Imagen* –mucho más profesionalizada y vinculada al mercado de la imagen– *Olhar Eletrónico* también participó en campañas audiovisuales para partidos políticos, campañas públicas y producciones para canales de televisión como *TV Cultura*, *Manchete*, *O Globo*, *Bandeirantes*, *TVE* y *Record*.

Olhar Eletronico

El surgimiento de comienzo *Olhar Eletronico* se remonta a 1980 y está ligado a las intenciones de cuatro estudiantes de Arquitectura por hacer cine.

La verdad, queríamos hacer cinema, pero como era muy caro producir cualquier cosa en 35 mm, acabamos comprando un equipamiento de video para experimentar pasar algunas ideas a través de imágenes y sonido.³¹⁶

Los primeros productos eran obras cortas, en las que había un intenso trabajo de post producción y de interferencia en el sonido y las imágenes, en algunos casos pixelando, superponiendo e intercambiando cuadros, alternando ritmos y planos y otros recursos. *Tempos y Garotos do Suburbio*, *S.A.M* en 1982, *Marli Normal*, *Morte y Brasilia* en 1983 se inscriben en esta estética exploratoria e innovadora del video.

Desde su formación hasta los dos años siguientes, este grupo hizo sus primeras experiencias en video, participando en los incipientes circuitos de difusión, entre ellos el 1º Video Brasil realizado en el Museo de Imagen y Sonido de San Pablo en agosto de 1982; en este festival obtuvieron el 1º y 2º premio. Con la particularidad de introducir un lenguaje diferente al utilizado por los medios, *Olhar* pasó a ocupar un espacio en el canal *TV Gazeta*, televisora que así introdujo una propuesta más dinámica y novedosa a la hasta entonces existente en la televisión. Otra experiencia también en *TV Gazeta* fue la de la productora *Video Verso*, con la producción y transmisión del programa *Radar* que sumado a la relación con la productora carioca *Intervideo* posicionó a esta emisora comercial como una de las más innovadoras en el lenguaje televisivo.

A partir de esa primera incursión en el medio televisivo, y durante los próximos cuatro años, *Olhar* comenzó una continuidad de producciones para diversos canales en los cuales trataron de mantener cierta autonomía de los productos realizados. *Crig Ra*, que consistió en un ciclo de experimentaciones en televisión, significó para el grupo colocar durante nueve meses en el aire una producción independiente, marcando de este modo tensiones al interior del grupo respecto a cuál debía ser el camino a privilegiar.

La opción por el trabajo independiente, fuera de la emisora es muy clara para nosotros. Evidentemente, podríamos tener buenos empleos en emisoras, pero ¿cuál es la ventaja de trabajar fuera? La primera ventaja es que en nuestro proceso de trabajo el guionista puede ser cámara, o

³¹⁶ F. Meireles. *op. cit.* p.174

iluminador, sonidistas o editores. Dentro de una emisora, lo que existe es un sistema industrial de división del trabajo.³¹⁷

En esta afirmación Meireles deja en claro que por lo menos durante los años iniciales de este colectivo de video la intención fue apuntar a ciertas líneas de trabajo, pero manteniendo ciertos grados de independencia tanto en la producción, la distribución como en la conformación y funcionamiento del grupo, distanciándose en lo posible de la estructura impersonal de los medios masivos y sin que esta postura haya significado un cierre total a trabajar en los mismos.

De esta forma el colectivo pudo mantener una suerte de equilibrio entre la producción estandarizada y los intereses propios del grupo. Sirve el ejemplo *La Tragedia SP*, que fue la primera ficción realizada durante tres meses en 1986 con una duración de 40 minutos; el financiamiento para esta obra se llevó adelante en forma cooperativa, poniendo el acento en la experimentación y el aprendizaje colectivo. A partir tanto de la incursión en televisión como a través de esta obra, *Olhar Eletrónico* comenzó a ser más conocido, a tal punto que dos años después Globo Video y otras empresas comenzaron a interesarse en la compra de los derechos de *La Tragedia SP* para que fueran distribuidos en VHS.

Al respecto, y en relación con la importancia que le otorgan a la circulación de su producción, Marcelo Tas manifiesta:

“El otro lado de su casa”, que fue premiado en Festival Río de 1985 como el mejor programa periodístico fue resultado de una de esas experiencias como nuestro propio equipamiento. La misma cosa aconteció en el caso de “Garotos do Suburbio”. Ambos permanecieron inéditos en televisión hasta hoy, a pesar de que ya fueron exhibidos y premiados en festivales en Brasil y en el exterior. La producción es independiente, la emisión no.³¹⁸

³¹⁷ F. Meireles. *op. cit.* p. 177.

³¹⁸ M. Tass. *op. cit.* p. 187

A los primeros integrantes de este colectivo se sumaron más personas hasta llegar a ser un equipo de cuarenta en 1986, lo que les permitió solventarse financieramente y comenzar a trabajar en otro tipo de producciones más vinculadas al circuito comercial.

Como éramos prácticamente la primera productora en San Pablo en tener un equipamiento U-Matic, comenzaron a aparecer algunos trabajos comerciales (...) por esto continuamos produciendo nuestros propios videos.³¹⁹

Entre los productos hechos “para afuera”, en 1984 realizaron campañas para el PMDB de Paraná y para el PT 320; más tarde comerciales para *Telesp*, un video institucional para una organización de sociólogos de Río de Janeiro y otro para una marca de equipamientos electrónicos. La propuesta de *Olhar Eletronico* se expresa entonces en sus trabajos, en los cuales es posible observar como se destacan la multiplicidad de voces y, asimismo, la búsqueda de diálogo se enmarca en un cuestionamiento del saber encarnado en una autoridad. El entrevistador es entrevistado, el micrófono cambia de mano y quien relata e interpelaba originalmente es ahora interpelado. La lógica televisiva es aquí cuestionada, el dispositivo por el cual quien posee la capacidad y el poder para grabar, formular preguntas, encuadrar y elegir que mirada privilegiar ahora se somete a una inversión de este esquema, dejando al producto videográfico más sujeto a la noción de proceso y no prefijado de antemano.

Juega un rol importante en la producción de Polar la espontaneidad y la capacidad para cambiar de dirección y estar abierto a diversas miradas.

Do outro lado de sua casa de 1986 es un video que resume lo que venimos mencionando. En este video se observa el trabajo que *Olhar* lleva adelante con un grupo de mendigos de las calles paulistas. Sus relatos no son sólo los del colectivo sino también los

³¹⁹ M. Tass. *op. cit.* pp. 174-175

³²⁰ El primer video para un partido político fue para el Partido de los Trabajadores (PT), que buscó unos productos diferentes el formato inicial. En 1984, solo se podía hacer un programa político como transmisión de la convención de un partido. Para esquivar la censura inventaron una convención en parque al aire libre y realizaron el programa como si fueron los bastidores la convención en un estilo novedoso para la época ya que evitaron los discursos y se centraron aspectos más coloquiales y descontracturados de los políticos.

de ellos, quienes asumen la palabra, dirigen las entrevistas; por lo que el documental deja de tener esa visión moralizante y miserable tan característica de los programas televisivos. Por el contrario, en este caso la idea central es rescatar la pluralidad de miradas y de discursos, desde la de los videastas hasta la de los medios, que se convierten de objeto de investigación o de registro audiovisual en sujetos que también construyen y expresan una mirada.

TVDO

Integrado entre otros por los videoartistas Roberto Sandoval, Walter Silveira y Tadeu Jungle, *TVDO* es un colectivo que experimentó al máximo los recursos y las posibilidades expresivas del video. Una de las características principales de *TVDO* es la inversión en la dinámica comercial de la televisión y la elección de enfoques marginales que pasan a ser centrales en su obra, sin importar tanto reglas y normas convencionales pero sí lo performático y periférico. Se destacan, entre otras, obras como *Mocodade Independente* en 1981, *Quem Kiss TV*, *Frau* y *Teleshov de Bola* en 1983 y *Granato in Performance* de 1984.

En 1987 realizan *Caipira In (Local Groove)*, obra centrada en una fiesta religiosa popular en los alrededores de San Pablo en el poblado *Sao Luis do Paraitinga*. Sin embargo, en lugar de un formato tradicional siguiendo los cánones clásicos del documental —en el sentido de registrar y documentar un fenómeno de la cultura popular— las imágenes tomadas en la festividad atraviesan posteriormente un proceso de posproducción en el cual interrumpen la lógica del registro inicial y tornan incomprensible el evento registrado inicialmente. En este caso, la toma de imágenes es la base inicial sobre las cuales imprimen efectos, como por ejemplo, por sobre los sonidos grabados en las fiestas modificándolos sustancialmente el original.

Como señala Machado, el resultado deja de ser un documental en sí mismo para convertirse en un inquietante interrogante sobre las posibles miradas que sobre un mismo fenómeno se puede hacer.³²¹ A medio camino entre el video arte y el video antropológico,

³²¹ A. Machado. *op. cit.*

Caipira Inn resulta una suerte de entrecruzamiento de culturas diferentes, de choques y coincidencias, de apropiaciones y resemantizaciones. La deconstrucción y lo rizomático aparecen de lleno en esta producción en la cual se cuestiona la intención “reveladora” de una única realidad, que sí es característica de la dinámica televisiva e incluso del documental o el video antropológico. Quien produce el video deja las marcas de su propio capital cultural al interferir sobre el producto mismo; así, contrasta tajantemente los elementos de la fiesta religiosa de un pueblo de las posibilidades tecnológicas y audiovisuales de la gran metrópoli. No es casual que años más tarde Tadeu Jungle comience a indagar con otras tecnologías y otros canales de expresión plástica como el mail-arte.

Sergio Waisman, quien en 1984 funda la productora independiente *Spectrum*, señala

La producción independiente tiene, en mi opinión, tres funciones muy claras, además de varias otras. La primera es la democratización del medio –un vehículo extremadamente poderoso y amplio que en nuestro país–, es dominado por una pequeña oligarquía. La segunda, más importante todavía, es la democratización del mensaje, y la tercera es la quiebra del monopolio, que es sinónimo de censura y retroceso.³²²

Por ejemplo, Silveira, quien en los 80 fue uno de los fundadores de *TVDO*, al disolverse el grupo en lo 90 comienza a trabajar en *TV Gazeta*, un canal de televisión de San Pablo; asimismo, Fernando Meirelles, uno de los responsables de *Olhar Eletrônico*, a fines de los 80 dirigió *TV Mix*, programa de televisión en el canal anteriormente mencionado.

Es interesante observar que si bien el formato televisivo no da lugar a productos como los realizados por *Olhar* en la década de los 80, podemos sí encontrar ciertas filtraciones propias de estos años en producciones en las que participaron.

Si *Teleanálisis* había sido un ejemplo paradigmático en la producción de video denuncia, es importante señalar que frente a la falta de fondos provenientes del exterior replanteó su

³²² A. Machado. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires. Libros del Rojas. UBA. 2000. p. 189.

funcionamiento y los objetivos. Reconvertida en 1989 en *Nueva Imagen SA*, conllevó la intención de ingresar al circuito comercial y la producción de materiales de consumo masivo y menos críticos; su nueva postura es resumida por uno de sus principales directivos:

Cuando se fue la dictadura, se planteó en la organización como seguir funcionando, ya que los fondos que desde organizaciones internacionales veníamos recibiendo, se fueron cortando. Hubo dos posturas claras, o seguíamos trabajando como hasta ese momento, o nos reconvertíamos...una gran cantidad de compañeros entendió que éste no era el camino y se fueron (...) surgió así "Nueva Imagen" (...) nuestra intención es cerrar acuerdos con la televisión y los canales de cable, incluso ya hemos acordado con *Discovery* y *Travel Channel* y estamos produciendo películas y documentales con subsidios otorgados por el gobierno.³²³

Desde 1989, año en que se funda Nueva Imagen, esta productora viene produciendo varias películas en 35 mm. (con apoyo y susidios estatales), series de documentales para la televisión por cable internacional y nacional, programas de televisión, campañas de difusión masivas y videoclips, a la vez que llevan adelante un programa de formación de monitores en video en sectores populares.

En Argentina debemos destacar la producción en video de "Las Patas de la Mentira" en 1990 así como "Protección al Mayor" de Miguel Rodríguez Arias en 1992, los cuales consistieron en más de dos mil cien horas y setecientos cuarenta casetes de VHS sobre programas políticos emitidos en televisión. Este tipo de producción se originó en una intención crítica hacia el medio, por un lado y, por otro, a la satirización a la dirigencia política a partir de hallazgos interesantes de los discursos emitidos por los canales de televisión.

³²³ Entrevista realizada en Santiago de Chile a un directivo de *Nueva Imagen*. Es preciso destacar que buena parte de la producción audiovisual de *Nueva Imagen* está enfocada en problemáticas sociales y culturales.

Si bien fue un hecho que podríamos considerar aislado, la repercusión y el fuerte impacto en el mercado quedo evidenciado por las 90 mil copias editadas del primer título y 50 mil del segundo.

En "Las Patas de la mentira II" (1991), de Rodríguez Arias, y "Reconstrucción del crimen de la modelo" (1990), de Andrés Di Tella y Fabián Hofman, son producciones basadas en imágenes de archivo de noticiero que a partir del montaje de-construyen la objetividad -como registro de la verdad-, que supone la imagen periodística. La intencionalidad se crea a partir de los intertextos y comentarios del locutor que interviene en los bloques y el aporte estético aparece en la edición, por lo cual resulta necesario poseer más información acerca del hecho policial, del contexto político-social y de la fuente emisora en este caso el noticiero y el canal en el que se inserta. Estas producciones parten de lo emitido por los medios pero con un sentido crítico hacia los mismos.

La interrelación del video con la televisión y la publicidad, se da en el "*scratch video*". Se destruye la supuesta coherencia televisiva, apelándose a la repetición y el desmonte de imágenes. Se cortan textos y se pegan, se retrocede y se repiten las imágenes. La ridiculización de personajes, políticos, artistas oficialistas y conductores televisivos responde a este esquema.

Capítulo 10. La década de los 90. Nuevas estéticas de la imagen audiovisual

HIBRIDEZ, INTERTEXTUALIDAD Y CREACIÓN DE UN LENGUAJE ESPECÍFICO DEL VIDEO

En la década de los 80 el videoclip musical de las bandas de rock se fue imponiendo como una variante o subgénero dentro del video. La duración corta de un tema musical, impuso a los realizadores la necesidad de contar en ese lapso una breve historia, o por lo menos, mostrar aspectos que se relacionarán con la banda y con el tema en cuestión. En este sentido, el videoclip es considerado como el exponente más claro de la cultura posmoderna, caracterizándose por la mezcla de brevedad y rapidez, con imágenes superpuestas, sucias, fragmentadas, hiperveloces. El videoclip rompe así con las reglas tradicionales de la percepción de la lectura audiovisual, al superponer texto, música, danza e imágenes de diferentes procedencias.

Mientras que Raymond Williams ha definido esta estética como la del «flujo total» porque no se detiene nunca anulando el espacio para la reflexión, García Canclini lo señala como uno de los ejemplos típicos de «géneros impuros» al contener en sí mismo una variedad de géneros que otros no poseen.³²⁴ Retomando la metáfora del flujo, ésta es entendida como un bombardeo sucesivo y sin respiro de imágenes, a una velocidad tal que la primera impresión es la de un estallido de imágenes, sin la distancia necesaria para la interpretación de lo que se está mirando.

Hacia los 90, y en forma similar al videoclip, la hibridación se dio en el entrecruzamiento de los géneros discursivos y simbólicos que, como un metagénero, expresa una multiplicidad de recursos, iconografías y estéticas que rompen con producciones anteriores. La fragmentación-compactación de un discurso narrativo se construye como un sintagma elíptico y opera creando una metanarrativa, que a diferencia de los primeros intentos del video circunscriptos a un nivel elitista, aparece ahora en una escala más masiva y circula a través de los medios masivos de comunicación.

Se produce entonces una re-estructuración de lenguajes y conductas perceptivas que deben contextualizarse dentro del proceso de “globalización-mundialización” y “desterritorialización”, en el cual los sentidos de pertenencia e identidad se redefinen y la realidad se encuentra fuertemente mediatizada. Ya que estos aspectos ya nos hemos referido en forma extensa en capítulos anteriores tan sólo citaremos aquí a Ortiz quien destaca:

Somos ciudadanos mundiales porque el mundo se metió en nuestra vida cotidiana. Esto altera nuestra comprensión de la proximidad y la distancia. Films, videos, noticias, informaciones, cruzan el espacio para realizarse en forma simultánea en lugares diferentes.³²⁵

Ya ha sido señalado que el videoarte en todas sus manifestaciones fue en sus inicios una práctica alternativa que surgió al margen de los canales de difusión y consagración tradicionales, vinculado estrechamente al arte efímero y conceptual y generando cambios con relación al consumo artístico y a la percepción de la realidad misma; video-instalaciones y video-performances son producciones que conjugaron estas premisas del arte conceptual y la innovación tecnológica.

Se cruzan entonces, lo “objetivo” y efímero característico de la reproductividad técnica de la imagen, con lo “subjetivo-creativo”, el

³²⁴ Véase R. Williams. *op. cit.* y N. García Canclini. *op. cit.*

³²⁵ R. Ortiz. 1996. *op. cit.* p. 41

carácter de unicidad e individualidad del artista en cuanto autor intelectual de la obra³²⁶

Siguiendo la clasificación planteada por Machado, la década que comienza en 1990 es la del video experimental en un retorno a la primera generación, pero ahora con una combinación de temáticas sociales, usos de los más diversos y una preocupación mayor por el cuidado estético y técnico en la producción videográfica.³²⁷ Un ejemplo de esto recae en que para participar de la IIª Muestra de Video en Santiago de Chile en noviembre de 1993 en las bases se instaba a «una confección creativa y técnicamente rigurosa, sacando el mayor partido posible a la tecnología empleada»³²⁸. Es la indagación en el video de nuevos lenguajes simbólicos y estéticos y el aprovechamiento al máximo de los recursos tecnológicos, que sin dejar de abordar aspectos sociales, la que comienza a aplicar nuevas estéticas y combina diversos géneros.

En el IIº Festival de Video del Cono Sur de 1995, que se realizó en San Pablo y en la que participaron videastas de varios países, la mayoría de las producciones que se exhibieron tuvieron como característica principal la experimentación expresada en lenguajes distintos, miradas y sensibilidades diferenciadas, el reciclaje de imágenes y la búsqueda permanente.

A modo de ejemplo de esto nos situamos en una de las obras presentadas como fue el video brasileño *34 x 1* de Eduardo Jesús y Claudio Santos con una duración de siete minutos en la que aparecen textos sobre ordenación gráfica, ventanas, lenguajes de programas multimedias y citas sonoras y visuales como recursos utilizados para recrear el universo opresivo de un condominio de trabajadores industriales donde vive uno de los realizadores; esto se refuerza con tomas de muros, cercas y puntos de vistas periféricos y centrales a partir de estímulos visuales y sentimientos que dan fuertes sensaciones de aprisionamiento.

³²⁶ C. Circosta. *Museificación del video: de como el videoarte es incorporado al patrimonio cultural*. (mimeo) en IIª Jornadas de Patrimonio Intangible. Buenos Aires. 2002.

³²⁷ A. Machado. *op. cit.*

Cuadro: N° 4: I° Festival Internacional de Video del Cono Sur. San Pablo.
1995.

Países	Videos presentados
Argentina	9
Brasil	8
Chile	10
Paraguay	13
Uruguay	8
Total	48

Fuente: Catálogo. 1995.

En otro Festival, el Franco Latinoamericano de Video Arte, como bien su nombre lo indica, también se destacó una fuerte producción vinculada al videoarte; pero es posible observar en el catálogo obras que se vincularon a temáticas sociales y políticas sobre todo en las presentadas por Brasil y Chile.

En *Diez hombres solos*, una de las obras más interesantes de *Ar Detroy* (1989) se ofrece una estética y un lenguaje que se caracterizan por la simplicidad, la economía de recursos y donde queda clara la vinculación de este colectivo con el teatro, la intervención pública y las performances. La utilización de blancos y negros y la gama en grises producen

³²⁸ Catálogo IIª Muestra de Video. 1993. p. 14.

diferentes texturas y la teatralidad se manifiesta en los cuadros y la ausencia de movimientos.

Como cultores de un arte industrializado Ar-Detroy recrea una parábola nihilista y poética de un mundo postindustrial, en un país lleno de fábricas cerradas, donde el hombre está desprendido de cualquier ilusión mesiánica y se dictamina que "en este sistema somos todos máquinas"³²⁹.

En la producción de *Ar-Detroy* la capacidad de percepción del espectador llega al límite, potenciando y revirtiendo el impacto fragmentado de la imagen, modificando con base en los efectos y las posibilidades tecnológicas el tiempo real, realentado e invocando a una reflexión.

En este sentido, la propuesta de Ar-Detroy devino más intensa en el sentido de desafío hacia ese "acostumbramiento" a la articulación caótica, apelando a una percepción más contemplativa, revirtiendo de alguna manera esa característica "típica" de los medios masivos de comunicación, instalando un tiempo y duración de las imágenes que resulta provocativo. Algunas producciones imprimen una conducta de percepción hacia la obra que tiene que ver con revertir la mirada fragmentada y simultánea dominante, a través de imágenes grabadas en tiempo real (aunque sean de muy corta duración), imágenes fijas o cintas sinfin. Es decir, negando la mediatización del medio y oponiendo la persistencia a lo efímero, la concentración de una imagen a la simultaneidad y la yuxtaposición.³³⁰

Resulta indudable que una coyuntura en la que la producción videográfica había dejado de ser una práctica marginal en el campo de las artes, las ciencias sociales y como herramienta política, la preocupación pasaba ahora al ámbito de la recepción. Esta búsqueda de lenguajes, experimentaciones, cruces e hibridaciones de géneros produce un quiebre con relación a la totalidad de significaciones que un discurso ofrece, ya que intenta y permite

³²⁹ Diario *Sur*. 1 de agosto de 1990.

³³⁰ C. Circosta. *op. cit.* p. 24.

que, a partir de fragmentos de lo percibido en la obra y de lo real, el sentido se disemine en una multiplicidad de acciones que se suceden en las producciones; esto permite rearmar multiplicidad de relatos y sentidos diferentes y no con una idea totalizante, unificadora y centralizadora, sino que, por el contrario, se abren ahora perspectivas y subjetividades que se encuadran en una apertura rizomática.

FICCIÓN Y MEMORIA

La ficción también empieza a recobrar posiciones frente al video de denuncia de las décadas anteriores. Sin embargo, en los productos en video de ficción es posible rastrear huellas, y muy fuertes, de problemas sociales o demandas insatisfechas como la grave crisis socioeconómica de amplios sectores de la población y el reclamo por derechos humanos o reivindicaciones en torno a la vivienda, el trabajo, etc.

A tal efecto, entre la variedad de opciones que existen, hemos elegido analizar dos producciones audiovisuales en Santiago de Chile durante la transición democrática, centrándonos en marcas y huellas que las prácticas o producciones estéticas rescatan y se inscriben en la memoria social e individual frente a las políticas oficiales.

Señala Nelly Richard que dos fueron las respuestas ante esta nueva situación. Por un lado, el discurso cientificista que intentó comprender y explicar lo sucedido en esos años, y por el otro, la “textualidad poética” en el sentido que el campo del arte y la cultura fue el lugar más propicio para desarticular el discurso dominante y reinstaurar pedazos y fragmentos de aquello que desde el discurso oficial se desestimaba como no prioritario o secundario.³³¹

Mientras los datos se acumulaban y se procesaban, cada cuerpo desaparecido, cada violación de los Derechos Humanos pasó a formar parte de la historia reciente, de lo que ya había sucedido, sólo necesario de ser meramente explicitado. Por el contrario, las prácticas

³³¹ N. Richard. “La cita de la violencia: convulsiones de sentido y rutinas oficiales” en *Residuos y metáforas (Ensayos de Crítica Cultural en el Chile de la transición)*. Ed. Cuarto Propio. Santiago. 1998. p. 48.

estéticas, la teatralización y la escenificación fueron acciones encaminadas en una dirección opuesta, hacer presente cada tortura y violación hecha por los militares, recuperando la memoria y la palabra, rescatando las vivencias cotidianas e individuales y superando mediante variadas estrategias, el discurso oficial.

Como ya se señaló, los largos años de terror militar, confluyeron en un intento por cerrar todo tipo de revisión del pasado e instauraron una idea de democracia basada en la concertación y la búsqueda de acuerdos que sellaran todo tipo de confrontación existente, tanto en la dictadura como en la etapa previa.

Para llevar adelante este modelo en el cual el antagonismo debía dejar paso a la transacción y el acuerdo, se buscó, como ubica Nelly Richard, evitar los desbordes; desbordes de cuerpos y experiencias, desbordes de nombres, y en especial desbordes de memorias, apelando al pluralismo y el consenso, borrando lo considerado inconveniente en la interpretación de lo sucedido y limitando las marcas de la violencia del pasado reciente.³³²

En Argentina, la constitución de la Comisión Nacional de Desaparición de las Personas (CONADEP) fue importante para recopilar y hacer públicas las atrocidades cometidas por el régimen militar que derrocó al gobierno constitucional en marzo de 1976, pero a diferencia de Chile y con el supuesto de guardar la objetividad, el Poder Ejecutivo decidió que la comisión estuviera compuesta por personas con prestigio nacional e internacional y tres representantes del Poder Legislativo elegidos por su consistencia en la lucha por los derechos humanos, los cuales representaban diferentes afiliaciones políticas e ideológicas. Luego de miles de testimonios de hechos aberrantes, la Comisión concluyó con una serie de recomendaciones para iniciar acciones legales contra los responsables.³³³

En Chile, en cambio, en 1991 la *Comisión Rettig* da a conocer el informe elaborado por la *Comisión Nacional sobre Verdad y Reconciliación* integrada paradójicamente –o no tanto– por un ex ministro del dictador Pinochet y sin representación de los familiares de las

³³² N. Richard. *op. cit.* p. 27.

³³³ Sobre la CONADEP, remitirse al capítulo 1.

víctimas, en el cual se recomienda la vía del juicio y condena a través de los tribunales ordinarios, pero a la vez reconoce y actualiza los decretos de amnistía. Se expresa en este caso concreto lo mencionado anteriormente en relación con los límites impuestos por la dictadura, que en este caso apuntaron a evitar de cualquier manera revisar lo actuado por las Fuerzas Armadas y de Seguridad durante la dictadura militar.

Este Informe, funcional a los intereses del gobierno de la Transición, basó su eficacia en dos aspectos: por un lado hacer conocer lo sucedido y por otro impedir la apertura de nuevos focos de conflicto por parte de las víctimas y de la sociedad en general con las fuerzas militares. Conocida la “verdad” a través del informe quedó entonces la “reconciliación nacional”, avanzando en el necesario proceso de transformación económica que el gobierno anterior había llevado a cabo.

Es la puesta en escena de una ceremonia tendiente a poner un final simbólico a lo sucedido en el pasado, es el “reencuentro” entre todos los chilenos es el reconocimiento de la existencia de un terrorismo de Estado que arrasó la vida de miles de personas, pero es también poner en primer plano la necesidad de cerrar definitivamente una etapa.

Se observa aquí el juego de la Concertación en el gobierno, al convertir a la memoria en una suerte de instituciones, monumentos, fechas, etc., recordadas y alentadas, pero dejando fuera «toda la memoria herida del recuerdo, densidad síquica, volumen experiencial, huella afectiva, trasfondos cicatriciales de algo inolvidable que se resiste a plegarse tan sumisamente a la forma meramente cumplidora del trámite judicial o de la placa institucional».³³⁴ Es así como en esta suerte de adhesión a mecanismos legitimadores del cierre de una época, los resquicios que pueden seguir estando abiertos, son esos espacios residuales que como producciones simbólicas atraviesan lo dominante y permanentemente agrietan las estrategias planteadas desde la Concertación. Representaciones estéticas y redes culturales que recrean una época pasada desde una mirada épica y utópica, desplazando y empujando la visión totalizadora del oficialismo neoliberal.

Coincide con lo anterior, Idelber Avelar, al afirmar que la memoria posdictadura está bloqueada por los mecanismos lógicos del modelo neoliberal que se fundan en el olvido

³³⁴ N. Richard. *op. cit.* p. 31.

operando sobre el dismantelamiento de la memoria misma³³⁵. Apelando a la sustitución permanente de que todo se vuelve obsoleto rápidamente, el mercado borra vestigios de un pasado conflictivo y confrontativo, y aquello que no logra es entonces traducido a cantidades, informes, conmemoraciones oficiales y testimonios que substituyen el acto mismo de encontrar trazos y retazos de ese pasado que algunos tozudamente intentan devolver al presente. *No olvidar, no perdonar* son las principales consignas que familiares de las víctimas exponen permanentemente al conjunto social, frente al otro discurso que acepta lo sucedido, pero lo supedita a un presente que será más «armonioso, reconciliado e integrado», negando así la posibilidad del “duelo” y su posterior “superación”.

La eficacia del paradigma del mercado, coincide con esto planteado, el modelo consensual impide la revisión de los hechos, los costos que ocasionaría llevar a los genocidas a los tribunales y reabrir el debate de lo sucedido en el pasado inmediato, son ahora supeditados a la política modernizadora y el auge económico.

Ante esto, la memoria colectiva o memoria social se va construyendo y buscándose en huellas, marcas y fragmentos que circulan en redes informales y que interactúan con la memoria oficial, esta última sustentada en mecanismos institucionales que la posdictadura intenta llevar a cabo.

Para Corradi, los vaivenes de la memoria tienen varios niveles y marcas en donde encontrarlas. Se refiere a monumentos, informes, leyes y discursos, pero también en silencios, ocultamiento de pruebas, reinscripciones, lenguajes. Destaca como agentes privilegiados en la selección, constitución y transmisión de la memoria, a los individuos, familia y grupos, acentuando el rol de la emergencia en la actualidad de «memorias tanto históricas como colectivas a nivel supranacional. Las fluidas redes científicas, la internacionalización del tercer sector, los nuevos movimientos sociales y las Ongs, la ley global son los principales agentes de este proceso»³³⁶

³³⁵ I. Avelar. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 2000.

³³⁶ J. Corradi. “La memoria como bien público global” en *Puentes N° 3*. Buenos Aires. Marzo de 2001. p. 41.

Son estos agentes sociales quienes al buscar en la memoria, lo pequeño, el fragmento, el detalle, las lateralidades y sinuosidades de sentido, tajan incesantemente los relatos autorizados de la Concertación y los discursos hegemónicos.

Oponer a la razón práctica que potencia la indiferencia y el olvido, las prácticas socioestéticas, la teatralización y la escenificación de lo vivido. Frenar o intentar bloquear un discurso mediático que refuerza el dogma neoliberal y la fetichización del mercado con operaciones que vinculen fragmentos de la memoria social, discursos alternativos, simbolizaciones, acciones y estéticas diferenciadas de los mecanismos que intentan borrar el recuerdo.

Jelin, en su trabajo «Los niveles de la memoria: reconstrucción del pasado dictatorial argentino»,³³⁷ retoma el par “recordar y olvidar”; mientras que en el primero, el recordar, existió un proceso de fijar una experiencia o una percepción que alienta la construcción de un sentido nuevo, más actual, más del tiempo presente, en el segundo, el olvido, no es la existencia de una ausencia, sino que es la presencia silenciosa, cómplice, compartida, pactada y fundamentalmente sujeta a esas operaciones que terminan en la «conformación de una memoria social bloqueada por el terror».

Por su parte, Ricoeur señala como «todo residuo del pasado es potencialmente una huella»,³³⁸ y como tal, permisible de desarticular una memoria. Un recuerdo, una imagen, una palabra son huellas que en forma de relaciones de continuidad y discontinuidad van anudando un presente que quiere recordar, con un pasado que a pesar de ser sometido a innumerables operaciones, no se resiste a seguir enmascarado.

Todos estos mecanismos y operatorias llevadas adelante en la transición democrática, actúan recreando en la sociedad la ausencia de un lenguaje para poder hablar del tema. Sólo

³³⁷ E. Jelin. y S. Kaufman. “Los niveles de la memoria. Reconstrucción del pasado dictatorial argentino” en *Entrepasados*, N° 20. Buenos Aires. 2001.

³³⁸ P. Ricoeur. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Ed. Arrecife. Universidad Complutense de Madrid. p. 43.

se habla cuando el ex represor aparece en la televisión y cuenta detalles de su accionar. El pasado se hace presente pero como espectáculo mediatizado, como show destinado a lograr un rating y seguir así en esta lógica mercantil que venimos mencionando. No es un hecho que atraviesa el discurso oficial, en todo caso, es un reforzamiento de ese pasado que ahora puede ser televisado.

Lo residual, lo no realizado, lo latente, siguen estando ausentes de esta operatoria mediática, es decir, es lo contrario de la pasión que el videasta, el artista plástico o el poeta ponen en la obra y donde la carga simbólica constituye la intención de no quedar apresado en la actualidad neoliberal y conformar una memoria social. En este caso, lo residual es la potencia que permite crear a partir de una historia no develada en su totalidad y parcializada en la conveniencia de los poderes de turno.

Sólo se habla cuando se citan cifras e informes estadísticos. Sólo se habla cuando el gobierno decide que, como y cuando conmemorar algo.

Jean Louis Deotte menciona a la comunidad ética o política, que como espectadores de los acontecimientos, se vinculan entre sí por el afecto y por el daño producido a las víctimas. Opiniones y sentimientos contruidos en torno a un vacío, restaurado simbólicamente en el *Memorial de los Desaparecidos*³³⁹ en las obras de arte e incluso en organizaciones internacionales como *Amnesty International* y organismos de Derechos Humanos.

Deotte analiza una obra del artista plástico Carlos Altamirano llamada *Retratos* en la que se destaca la presencia reiterada de fotografías de desaparecidos con inscripciones de datos personales, preguntas, fechas, etc. Esto le permite destacar el rol de la fotografía, y agregaríamos, de las imágenes en general, que permite un recorrido desde el momento mismo de la desaparición, hacia atrás y hacia delante.

La foto es la inscripción, la imagen es el referente de algo singular. Es el trazo que permite anudar el reconocimiento, es la muestra de la existencia actual de la memoria, el artefacto que despliega los mecanismos internos y sociales para no cerrar en el olvido, ni en

³³⁹ El *Memorial de los desaparecidos* se encuentra en el cementerio general de Santiago de Chile, en el cual están escritos los nombres de los detenidos desaparecidos por el régimen militar.

una doble desaparición, la primera por la dictadura militar, la segunda por el no recuerdo, por la concertación y por el acuerdismo.³⁴⁰

¿Cómo «aferrar la imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer, riesgo de desaparición anclado en una mercantilización inaudita de la vida material y cultural que parecería impedir la existencia misma de la memoria?»³⁴¹ se pregunta Avelar retomando a Benjamín.

¿Desde donde rearticular un lenguaje que permita narrar estos fragmentos y fisuras que anidan en la memoria social? Es en la textualidad poética y en las prácticas socioestéticas desde donde se aborda y se reconstruye la narración de un pasado del cual ni siquiera queda el sentido, ahora encerrado en la eficiencia mercantil y el discurso cientificista.

Analizaremos dos ejemplos de producciones estéticas, en este caso videográficas, en las cuales se observan cruzamientos de una memoria individual con una memoria colectiva que atraviesa los límites impuestos por el poder dominante de la transición. El primero, es un video producido por un colectivo perteneciente a la *Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria*, y el otro, el video documental Chile, *La memoria obstinada* (1996) del director Patricio Guzmán. En relación al documental de Guzmán, Nelly Richard manifiesta que el mismo «desata esta red de emocionalidad; el video muestra el trabajo rememorante de una memoria dialógica ¿hecha de intercambios y transferencias comunicativas? Qué lleva a los personajes a vivir performativamente los choques del recordar mediante recuerdos llenos de partículas biográficas».³⁴²

La luz de la locura (1997)

El video *La luz de la locura*, realizado por alumnos de la escuela de nivel medio Altamira de la población de Peñalolén y agrupados en el taller *El Estornudo*, colectivo

³⁴⁰ J. Deotte. "El arte en la época de la desaparición" en N. Richard (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 2000.

³⁴¹ I. Avelar. *op. cit.* p. 285.

³⁴² N. Richard *op. cit.* p. 32.

audiovisual que integra la Red, fue presentado –y premiado– en 1997 en el marco de uno de estos Festivales.

Basado en un cuento, este video de género ficcional, con una estructura narrativa simple y recursos modestos, comienza con una adolescente internada en un neuropsiquiátrico.

En un cuarto desprovisto de decoración, la adolescente grita, arroja, pateo, habla y se pelea con un pequeño oso de peluche, al que acusa de ser el causante de la desaparición del sol. Recuerdos de cómo era todo cuando estaba el sol, las luces o como eran los colores, marcan las diferencias con ese sombrío cuarto.

En un clima sórdido, marcado por las imágenes en blanco y negro, altavoces que reproducen órdenes y sonidos de sirenas, monitores que controlan los movimientos de los internos y guardias vestidos en forma intimidatoria y munidos con grandes jeringas y pistolas comienza la persecución de la adolescente por los pasillos del hospital.

Mientras, se van intercalando escenas ya no en blanco y negro, sino en color de una niña que con el mismo oso de peluche, juega en una plaza, se abraza con sus padres, se hamaca, ríe(...)

La persecución termina cuando los guardias alcanzan con los disparos la espalda de la adolescente que habiendo retrocedido para alcanzar a su peluche y abrazada a él, cae ensangrentada y muere. Inmediatamente, una imagen borrosa devuelve a la niña que abrazada a su oso, observa gritando y llorando a través de las rejas de una casa, como cuatro sujetos encapuchados y armados sacan a los empujones y puntapiés a sus padres para introducirlos en un auto.

La tragedia que invade el psiquiátrico, se hace colectiva, varias manos de internos comienzan a golpear objetos metálicos sobre las rejas y los candados. El silencio y la sumisión dejan lugar a la protesta y la expresión.

La última escena muestra a la niña jugando en la plaza con su oso, mientras suena *Imagine* de John Lennon (...)

Grisos y colores, marcan los dos momentos, el de la integración familiar y un pasado imposible de recuperar, momentos felices de esa niña, que como muchas familias más,

fueron cercenadas por el terrorismo desatado desde el Estado, y a los que no les alcanza con saber que existe un memorial de los desaparecidos, ni alguna breve referencia oficial sobre lo que sucedió. Tampoco alcanza con escuchar a funcionarios de turno llamando a la «reconciliación entre compatriotas» o «miremos hacia adelante». Resulta más “terapéutico” y político volcar esos fragmentos que aún conserva la memoria sobre lo sucedido, en prácticas estéticas y acciones que mantengan y refuercen aquello que el discurso hegemónico se empeña en cerrar.

Ficción y testimonio, memoria individual y memoria social. Recuerdos que se disparan a través de un objeto, el oso de peluche y el sol, artefactos según Radley,³⁴³ que permiten a la niña recordar un pasado, mantener en su memoria la noción de una vida distinta a la que ahora tiene. El artefacto, por un lado, le permite anudar ambas instancias, el peluche es el testigo del desgarramiento de su familia y es ahora el testigo de su muerte. Pero también es el testigo de las risas y cantos familiares y de los juegos propios de su edad, que contrastan ahora con la sombría sensación del encierro entre cuatro paredes, el llanto continuo, la falta de sus seres más queridos y la vigilancia a la que se ve sometida.

Este objeto, el peluche, es testigo de un pasado, es a quien acusa la adolescente de ser el culpable de lo sucedido, la “desaparición” del sol, y así lo abraza, lo reta y lo sacude, pero al volver a buscarlo en pleno escape del psiquiátrico prefiere fracasar en su intento que sufrir una nueva “desaparición”. Es el único lazo con el pasado y el que permite activar la memoria para recordar que con la desaparición del sol, también sus padres desaparecieron.

Ese oso es también el referente, la huella que anuda imágenes borrosas de un pasado perdido, como el sol brillando en la plaza cuando era hamacada por sus padres, o cuando en el suelo de esa plaza, con unas tizas dibujaba un sol brillante de colores, reemplazados ahora por las paredes grises del psiquiátrico y guardias vestidos de negro, encapuchados y con grandes jeringas.

Ante la desaparición del cuerpo de sus padres, la aparición desde lo social se dispara a través del video, es la imagen que mantiene el recuerdo del ausente, es el verdadero

³⁴³ «(...) la gente crea objetos o instala artefactos para que algo sea recordado o conmemorado en el futuro. El mundo de los objetos como cultura material representa por lo tanto el registro tangible de los logros humanos, tanto sociales como individuales.» A. Radley. “Artefactos, memoria y sentido

homenaje que no encaja en la conmemoración oficial, pero que es particularmente útil para quienes sobrevivieron al infierno represivo y que supone innegables semejanzas entre el psiquiátrico, con sus guardias y su control y el terror pinochetista.

Un Festival de la Solidaridad es aquí el lugar que permitió un parcial desbloqueo de la memoria. Jóvenes que recrean a través de una manifestación estética, en este caso, un video ficcional, un pedazo de esa historia no contada, o mejor dicho, contada según los límites impuestos por el poder militar y principalmente por la exitosa sensación de un modelo neoliberal que hizo ingresar a Chile en el supuesto despegue económico y la modernización.

Se sortea así la conmemoración oficial, potenciando la vida presente al conservar el pasado pero en forma viva, restituyendo el dolor pero desde una acción positiva, la difusión de lo ocurrido y la puesta en escena de una práctica estética que recrea el sentimiento de quienes siguen vivos y no olvidan.

Chile, La memoria obstinada (1996)

Con proyecciones de otro documental,³⁴⁴ el himno de la Unidad Popular, fotos, imágenes y testimonios se va hilvanando un relato testimonial cuya estrategia se dirige a explorar las diferentes formas de memoria.

El videodocumental *Chile, la memoria obstinada* del director Patricio Guzmán, realizado en 1996 pero con escasa circulación masiva, permite ir recorriendo emocionalmente lo sucedido en los últimos años en el país trasandino.

Imágenes en blanco y negro con aviones bombardeando el Palacio de la Moneda dan comienzo a *Chile, la memoria obstinada*. Una voz en off, la de Juan, personaje protagónico, testigo y sobreviviente de la dictadura militar, comenta, mientras mira fotos del bombardeo a la Moneda y de su propio casamiento, la terrible coincidencia de haber

del pasado” en D. Middleton y D. Edwards. *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. España. Paidós. 1990. p. 63.

³⁴⁴ *La batalla de Chile*, comenzó a filmarse en febrero de 1973 y terminó el mismo día del golpe, enviando el material al exterior a través de embajadas y en forma clandestina.

elegido como fecha de su boda aquel 11 de septiembre de 1973, día que también los militares usurpan el gobierno y se apropian del poder.

Luego de 26 años, Juan, ingresa como ayudante de cámara a la Casa de Gobierno. Es el comienzo de una ida y vuelta con los propios protagonistas de la historia, quienes a través de fotos, imágenes, entrevistas, testimonios y debates, van rememorando lo sucedido.

Lo biográfico y lo colectivo van desentrañando un entramado de vivencias que son el eje del video. Como bien señala Richard, en el video se va construyendo una "memoria dialógica" en base justamente a procesos de transferencia y recuerdos de fragmentos individuales que concluyen en la historia pasada.

La batalla de Chile, film documental de la experiencia de la Unidad Popular no se ha estrenado en Chile, y todavía tampoco. Todavía hoy para muchos distribuidores, el tema de la memoria es un tema cerrado (...) ³⁴⁵

Radley basado en un estudio de Bartlett (1932) afirma que el recuerdo es una construcción y que la memoria no es sólo la acumulación sobre la información pasada, sino que «es la creación de una afirmación sobre estado de cosas pasadas, por medio de un marco compartido de comprensión cultural». ³⁴⁶

La memoria sólo almacena lo que tiene un valor significativo, un valor esencial, pero la mayoría de gente hay cosas que no recuerda o no quiere y es muy difícil, llevarlos a la realidad (...)

Se entrecruzan varias voces que hablan de la memoria como tema, la conceptualizan y a la voz de Juan, quien comienza a recordar, se suman otras voces que hablan de lo sucedido en ese momento. Entre ellas, la de un artista plástico quien señalando fotos de un montón de cuerpos fusilados, explica su obra:

(...) mientras uno se queda en el dolor, se queda en la amnesia, en cambio mientras supera esa amnesia, ahí empieza a aflorar el recuerdo (...) La

³⁴⁵ Este testimonio y los que siguen han sido extractados del video documental *Chile, la memoria obstinada*.

memoria y el olvido son cuestiones permanentes, es como el positivo y el negativo de la acción humana que el hombre hace de la vida y de los acontecimientos (...)

Se simbolizan en esta obra, los cuerpos que en las fotografías aparecen fusilados y que ahora se “amontonan” en la producción artística. Los cuerpos están, son cuerpos en apariencia ausentes, pero con una presencia que supera la materialidad y los convierte en símbolos de algo que quiere perdurar.

Una foto activa los recuerdos de Juan, quien va detallando los sucesos en la puerta del Palacio de la Moneda y comenta cuales de esos compañeros están ahora desaparecidos y quienes continúan vivos. Se suceden testimonios sobre quienes están y quienes ya no, que actúan como referentes de ese pasado, recreando los mecanismos de la memoria. De esta forma, se refuerza y se confirma la existencia de un pasado “épico”, pero también de unos largos años de terror. Es importante destacar el rol que cumplen las fotografías en el desarrollo del documental. La foto es el referente, la baliza, la impresión, lo singular, la comprobación de una existencia que llena de sentido a los diálogos que transcurren a lo largo del video.

«(...) ni objetos, ni artefactos dejaron en pie (...)» testimonio por demás elocuente del accionar dictatorial. Borrar todo vestigio de esa época pasada, no fue sólo producto de la barbarie de los militares, sino también de la aplicación deliberada de estrategias planificadas cuyo fin fue no dejar rastros, ni marcas de los años anteriores a 1973.

Como señala Deotte, estas imágenes y el documental señalan la existencia de la política de la desaparición, pero también de una estética de la desaparición,³⁴⁷ y agregamos, de una estética revolucionaria, en la cual el primero –y no el único– paso es el de poner a la memoria en primer lugar, en la cual estas “marcas estéticas”, son “balizas” o huellas que señalan y se multiplican para torcer ese discurso institucionalizado que mencionamos antes.

³⁴⁶ A. Radley. *op. cit.* p. 3.

³⁴⁷ J. Deotte. *op. cit.* p. 157.

Cuantos nombres por dios, increíble (...) somos como un cementerio, donde como un campo santo, donde duermen lo que hemos sido, pero esos que hemos sido, no estamos muertos, porque despiertan al menor conjuro cotidiano (...)

Reunidos alrededor de una mesa, un grupo de hombres cercanos al asesinado presidente Salvador Allende charlan y comentan mientras se ven imágenes de un desfile en el cual Salvador Allende saluda desde un auto. Este documento histórico se alterna con la ficcionalización de aquellos que sobrevivieron y acompañan otro auto.

Una banda de música integrada por jóvenes, tocan por primera vez después de la dictadura, el himno de la Unidad Popular *Venceremos* mientras la cámara registra en las calles céntricas de Santiago, los rostros de asombro, apoyo y sonrisas nerviosas de quienes, luego de muchos años, vuelven a escuchar esos acordes.

La proyección de *La batalla de Chile*, en una escuela secundaria y en centros comunitarios contraponen opiniones en torno a los discursos de Allende, preguntas sobre la vida de los que aparecen en el video y quienes ya no están, llantos y voces entrecortadas cuando suceden imágenes de la represión, una maestra que se arrepiente de haber apoyado el golpe en un primer momento son algunos de los tantos recursos que le permiten al director Guzmán haber realizado un video que siendo un testimonio histórico y un producto estético es además una herramienta para ir tejiendo un discurso colectivo entre protagonistas directos, espectadores y jóvenes que quizás es la primera vez que hablan del tema.

(...) en esta hora difícil, que han caído los modelos, las ideologías sirven de bien poquito, así que debemos construir la tarea de constituimos en imágenes vivientes, para que los jóvenes sepan que no es un naufragio, y que es una tembladera de piso nada más (...)

Volver a poner en primer plano hechos que voluntaria o involuntariamente han sido guardados en la historia personal, develar los signos y situarlos en el contexto social, rememorar y participar tomando posiciones, en suma, construyendo un presente que se apoya en las ruinas de ese pasado.

(...) la memoria es algo fantástico, de alguna manera te hace morir y sufrir mucho, pero te hace vivir también(...)

Este testimonio manifiesta, quizás más que cualquier otro, la memoria como estrategia, como necesario para superar el sufrimiento, pero también para obstinarse en recuperar un proyecto colectivo, para avanzar hacia un duelo "activo" de la pérdida de amigos, familias y colegas. Es, insistimos, superar las reglas de disciplinamiento institucional y rearmar individual y colectivamente otros trazos del pasado.

Un profesor dictando clases en la universidad antes del golpe, habla ahora:

(...) yo creo que hay que comenzar a preguntarse por el significado del vocablo memoria, de recordar, del vocablo recordar, viene de re y corazón, volver a pensar con el corazón (...) ahora hay una trampa en este viaje de ida y vuelta a la memoria(...) como la memoria, nos suena como esos espejos significativos, la trampa puede ser quedar atrapados en esa contemplación de ese juego de espejos (...) Para mí, la memoria histórica es recordar los hechos especialmente relacionados con el país (...)

Aquí también, como a lo largo de todo el documental, «la memoria histórica son los hechos del país» es lo que hilvana y vincula la sumatoria de memorias individuales, de recuerdos personales, del entramado continuo de vivencias individuales que dan lugar a la construcción de una memoria colectiva, que contiene esas trazas biográficas, pero que a la vez las articula en una construcción colectiva diferente.

Frente al simple dato que integra la lista cuantificada y cualificada de los detenidos desaparecidos, se opone el hecho singular de esa desaparición, es la imagen que recoge una huella y la hace visible para el conjunto. Una operatoria contrapuesta a la oficial, búsqueda de esos quiebres y punto de intersección de los recuerdos individuales y la memoria social.

En ambas producciones videográficas podemos encontrar ese cruce de lo biográfico con lo colectivo, de lo oficial y lo personal, de la memoria que se resiste a recordar pero que

quiere recuperar lo olvidado. Las imágenes en los videos, las fotografías de los desaparecidos, las palabras encontradas en cuentos y poemas, esculturas, dibujos, cuadros, teatralizaciones, escenificaciones y performances son prácticas estético sociales que van sorteando un saber constituido y dado por legítimo.

Instancias de contacto e inflexión, donde lo residual desplaza los discursos institucionalizados hacia los márgenes, hacia lo no integrado, hacia lo que podríamos suponer como lo inestable frente al saber hegemónico de la concertación, «inestables formaciones de depósitos y sedimentaciones simbólico-culturales descartadas por la razón social» dirá Nelly Richard.³⁴⁸

Márgenes que son explorados por las prácticas estéticas, por las voces dialógicas de familiares y de ex-detenido desaparecidos, por jóvenes que no aceptan un discurso totalizador, por organismos de la sociedad civil, manteniendo “vivos” los conflictos del pasado y agrietando ese saber hegemónico sustentado en la eficiencia neoliberal, el discurso mediático y los poderes de turno.

En forma similar, Cine Ojo, Contraimagen y otros colectivos y videastas argentinos y chilenos indagan y recuperan bajo diversos formatos, estéticas y lenguajes, las luchas por la identidad y la memoria que los movimientos sociales llevan adelante.

Poéticas de la crisis, discontinuidades y estallidos, metáforas y estéticas marginales, exploran zonas de conflicto, retoman la palabra, rinden culto a quienes desde los gobiernos se insiste en olvidar, tratando de rescatar las ruinas de un pasado. Memoria que es síntesis de entrecruzamientos de discursos opuestos, de fragmentación de los recuerdos, detalles y pedazos y que persiste en última instancia en la recuperación de una memoria colectiva hecha de estos jirones, y que, asimismo, convierte la lucha por la memoria en lucha política, y ahí si resulta necesario oponer políticas de la resistencia a las políticas del olvido y la reconciliación.

³⁴⁸ N. Richard. *op. cit.* p. 11.

APROVECHAMIENTO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS INFORMACIONALES

Al igual que varios estudiosos de los medios audiovisuales, Pérez Tornero viene observando importantes cambios en los medios masivos, en especial en la televisión. Un horizonte multimedia, con rasgos puramente interactivos, provocados por la fusión de la informática, la televisión y las comunicaciones dan como resultado un nuevo escenario multimediático con los consiguientes hipertextos e hiperíconos. La alteración en la participación del receptor, cambia el sistema entre éste y el emisor, aspectos que con la continua evolución de internet se multiplican exponencialmente.³⁴⁹

El paso de la imagen analógica a la digital, fue, además, la posibilidad de nuevas formas de reorganización y selección de la memoria y la apertura de perspectivas creativas en la imagen audiovisual.

Para Tomás Bethencourt Machado, la digitalización favorece el resurgimiento de pequeñas productoras, canales locales de televisión y otras instituciones que con el sistema analógico se veían imposibilitadas de aprobar los parámetros de calidad de los organismos respectivos y que con este nuevo sistema si podrán superar estándares de calidad y con costos y equipos más accesibles en precios. Destaca, de esta manera, como el criterio de aceptación basado en la calidad se desplazará a los contenidos.³⁵⁰

Otro aspecto a resaltar son los cambios tecnológicos que se están operando en el campo audiovisual, y que pueden resultar –si se plantean estrategias adecuadas– en una mayor participación de productoras locales, nacionales y regionales.

La introducción de la digitalización en el video, pondrá a disposición de pequeñas productoras, canales locales de TV y otras instituciones, calidades técnicas que hoy en día están por encima de las que se piden en el nivel analógico más exigente (...)

³⁴⁹ J. Pérez Tornero. *op. cit.*

³⁵⁰ T. Bethencourt Machado. *op. cit.* p. 28

productos también se ha democratizado o ampliado. En todo caso, la concentración y centralización de las industrias culturales, de la comunicación y de la información deja menos espacio a los productores independientes pero a la vez requiere de éstos por dos aspectos. El primero, la tendencia a la descentralización y terciarización de los servicios, y segundo, la incapacidad para absorber la multiplicación de canales de circulación audiovisual.

El en caso del videoarte podríamos mencionar o decir que se pasó a una etapa denominada como "tecnoarte" o a la creación de imágenes informáticas dentro del campo artístico. Motivando una reflexión teórica acerca de la materialidad y la unicidad de la obra. La imagen se presenta en una pantalla puede ser modificada permanentemente por quien ingresa al espacio virtual. El receptor conoce que la imagen es apenas un dato manipulable y susceptible de constituirse en una nueva obra.

El video junto a la computadora ha permitido un crecimiento cualitativo en el aspecto creativo. El registro inicial de un acontecimiento, un reportaje, una obra artística, etc. es ahora un registro en bruto para ser modificad y puede ser llevado a cualquier soporte. La interactividad entre varios soportes e incluso la complementariedad permiten jugar con infinitas combinaciones que dan como resultado productos que muy poco tienen que ver con el original.

Por otra parte, la edición digital redonda en una reducción de costos que amplían las posibilidades de las producciones de movimientos, colectivos y organizaciones de la sociedad civil. En los 90 se hacen más masivos los soportes digitales como el CD el DVD y las redes informáticas apareciendo una característica esencial que es la interactividad que permite una relación activa y personal.

Mientras el cine y posteriormente el video operaban sobre una narratividad determinada diferente incluso entre ambas las nuevas redes informáticas modifican ya que la narratividad se define y redefine permanentemente según los usuarios. Las redes como espacios interconectados permiten a los colectivos optimizar y potenciar sus producciones videográficas, fotográficas, testimonios, etc. dando lugar a un permanente intercambio de información y optimización en las producciones. Asimismo, la posibilidad que da Internet a

través de páginas web, foros, blogs y lo que se conoce como “ciberuelilla”, consistente en la saturación de sitios, ataques informáticos, etc.³⁵¹

A modo de ejemplo, desde junio del 2000 el Museo Virtual de Gestión Educativa y Escolar del Ministerio de Educación es otra muestra de las posibilidades y alcances de Internet. Sólo con dirección en la Web,³⁵² este museo tiene como prioridad principal «la recuperación de la memoria». Se exhiben imágenes y textos que sintetizan la historia de la educación en Argentina, la escuela, libros y fotos de textos escolares, además de otros materiales. Además de hacer un recorrido por el pasado y el presente de la educación, entre los objetivos de este emprendimiento está el de resguardar la memoria colectiva a través de estas colecciones, en imágenes digitalizadas, y siguiendo las tendencias actuales, existen espacios que apuntan a la reflexión e investigación y fomentan la participación de los visitantes a la página.³⁵³

Para concluir, vale citar a Alonso:

(...) la tecnología digital ha ensanchado su foco para confrontarlo con las nuevas formas digitales. El video tiene que competir ahora con el *net.art* y los *streaming* media, la animación digital y los CDs interactivos. La mayor parte de los festivales de video se han convertido en muestras de media art ofreciendo al video como una más de sus atracciones(...) ³⁵⁴

³⁵¹ M. Castells. *op. cit.*

³⁵² Disponible en <www.pgi.gov.ar/museo>

³⁵³ Diario *Clarín*. Buenos Aires. 15 de abril de 2001.

³⁵⁴ Disponible en <http://www.roalonso.net/es/videoarte/desdefinicion.php>>

Reflexiones finales

El análisis de la producción audiovisual de los movimientos culturales, los colectivos de videastas y los videoartistas en Buenos Aires, San Pablo y Santiago de Chile durante las décadas de los 80 y 90 –privilegiándose aquellas producciones tendientes a crear un campo audiovisual alternativo así como un sistema comunicacional representativo de la sociedad civil– permitió arribar a algunas conclusiones que, sin ser definitivas sino más bien operativas y provisorias, permiten la posibilidad de ser retomadas en futuras investigaciones.

En principio, es menester señalar que la situación política por la que se vieron atravesados los países abordados durante esos años condicionó fuertemente tanto el surgimiento como la consolidación de un Movimiento de Videastas, convirtiéndose la implicancia de lo político en una variable privilegiada para comprender los avatares por los que circuló la producción videográfica en el continente.

Sin embargo, no fue este el único aspecto que orientó las elecciones en las temáticas, géneros, lenguajes y estéticas que los videastas y colectivos adoptaron en las ciudades elegidas. Se desprende también de los resultados de esta investigación que la producción videográfica se había desarrollado antes y con más fuerza en Santiago de Chile y en San Pablo que en Buenos Aires, aspecto que ya bien ha sido resaltado en varios trabajos tales como los de Jorge La Ferla y Octavio Getino.

Con relación a los movimientos sociales y en coincidencia con varios autores que se han citado en esta investigación, se destaca la importancia que estos movimientos tuvieron al situarse como actores privilegiados en la escena política. En este sentido, uno de los aspectos considerados como novedoso fue el apelar a todo tipo de acciones que permitieron sortear coyunturas opresivas o democracias condicionadas por modelos económicos neoliberales, los que profundizaron las desigualdades sociales y continuaron, asimismo, con los proyectos iniciados por las dictaduras. Con antecedentes en los 60 y a través de los intentos de conformación de un nuevo cine latinoamericano, Gleyzer, Birri, Littin y Sanjinés, entre muchos más, fueron figuras que dejaron huellas y marcas que años más

tarde serían retomados por capas de jóvenes que empezarían a ver en el video la forma de retomar esos postulados de lucha simbólica y visual.

Bajo esta perspectiva es que desde la educación popular –pasando por el campo de las artes plásticas y hasta la antropología visual– el video se convirtió en un instrumento con un potencial capaz de ser utilizado como herramienta de oposición a esos regímenes y que, de este modo, acompañó el resguardo de prácticas identitarias, las reivindicaciones por las tierras, por las fuentes de trabajo y la vivienda, permitiendo de esta manera el ser un canal utilizado para la denuncia de las violaciones a los derechos humanos, las presiones por el retorno a la democracia y sirviendo incluso para la reconstrucción de lazos y redes sociales.

Junto con manifestaciones tales como las ocupaciones de espacios urbanos y edificios públicos, marchas y cortes de rutas y calles, inscripciones de murales y graffitis (entre otras acciones) la utilización del video se consolidó como una práctica socioestética adoptando diferentes y variadas formas. En este sentido, hemos podido constatar que la producción videográfica de los movimientos en algunos casos se originó y surgió en el interior de los mismos, mientras que otras veces la incorporación en el uso del video provino de universidades, organizaciones sociales, colectivos o artistas que pusieron sus conocimientos al servicio de estos movimientos, coincidiendo en las luchas y el rechazo a modelos que incluyeron como forma de dominación simbólica la producción y circulación masiva de imágenes audiovisuales hegemónicas

En el caso de Santiago de Chile fueron los artistas quienes, en forma simultánea a la experimentación con el video, manifestaron en sus obras la oposición al régimen dictatorial, tratando así de sortear la censura y las medidas represivas.

En Buenos Aires, por el contrario y en la mayoría de los casos, los primeros acercamientos al video provinieron, por un lado, de las organizaciones vinculadas a la educación popular y de grupos pertenecientes al nuevo sindicalismo (ATE-CTA), y por otro, de lo que hemos denominado como videocreación o videoarte, contando ambas manifestaciones con espacios y circuitos claramente delimitados.

Salvando algunas diferencias, algo similar sucedió en San Pablo, donde la producción y circulación del video se asentó fuertemente en los movimientos sociales de trabajadores, campesinos y pobladores; sin embargo, de manera simultánea, existió también un circuito de experimentación muy fuerte, a tal punto que a posteriori varios videastas lograron una inserción destacable en la televisión brasileña.

En lo que respecta a este último aspecto podemos encontrar coincidencias y similitudes con el caso chileno, ya que el video político o de denuncia durante la dictadura tuvo en este país un fuerte desarrollo apoyado por el financiamiento proveniente del exterior, que, una vez finalizado, se expresó en una reconversión que significó pasar de ser colectivos de video a productoras de imagen.

En lo acaecido en Buenos Aires observamos una diferencia con relación a Chile; podemos señalar que en la producción de documentales existe una presencia muy destacada de los grupos que originalmente se conformaron como colectivos de video y que ahora, con subsidios estatales o bajo el formato de coproducciones, se han legitimado en el campo televisivo y cinematográfico.

Esta situación plantea al interior del campo videográfico alternativo el debate aún no saldado sobre la implicancia que significa entrar en el campo audiovisual, llámese cine o televisión con producciones que rozan —o no tanto— lo comercial como la publicidad o lo institucional como es la participación en campañas políticas, frente a aquellas posturas más “puristas” —por decirlo de alguna manera— que priorizan la autonomía y, por sobre todo, el situarse en los márgenes del campo, fundamentando esto en el mayor margen de acción y la posibilidad de construir “verdaderos” relatos contrahegemónicos.

Sin embargo, no podemos dejar de destacar que el ingreso de videastas al campo televisivo o cinematográfico ha significado, en algunos casos, la realización de producciones en las que se manifiestan —deliberadamente o no— los orígenes y las intenciones de aquellos momentos iniciáticos. Documentales, experimentación en el lenguaje, producciones que podríamos considerar “alternativas” en un medio como es la televisión actual o la elección de temáticas como los derechos humanos para llevar al cine son ejemplo de esto que hemos venido señalando

En este caso, el video, además de ser un espacio de construcción de lenguajes estéticos es también un ámbito de formación y capacitación de futuros cineastas y realizadores televisivos.

En otro orden, quizás una de los principales obstáculos en este trabajo se centró en las dificultades para enmarcar las producciones videográficas en un género determinado. Así fue como en festivales de videoarte se “colaban” producciones que, si bien constituían videocreación, contenían una fuerte impronta social o testimonial. De igual manera, el video antropológico, el video pedagógico o el video político aprovecharon e incorporaron un lenguaje específico, tratando así de superar el mero hecho testimonial en pos de convertir la demanda o la denuncia política en una obra que bien podía encuadrarse en lo que hemos llamado videoarte.

Esta difuminación de los límites en los géneros fue posible de ser observada en los testimonios de los propios videastas, en la heterogeneidad de producciones presentes en los festivales e incluso en los manifiestos de los colectivos.

A lo largo de este trabajo observamos el pasaje de unos primeros intentos de utilización del video con fines experimentales y como este fue modificando, desde ser incorporado por los movimientos sociales hasta pasar a ser un “hermano menor” de la televisión y el cine, en el trabajo de intentar poseer un lenguaje propio, consolidar su presencia en el campo audiovisual, instalar canales de circulación y conformar un ámbito de formación de futuros cineastas.

Hemos planteado desde el inicio la importancia que los medios de comunicación y la industria cultural poseen en la sociedad al instalar un universo comunicativo a través de determinados mecanismos en la lógica de producción y circulación de contenidos audiovisuales que anulan la capacidad crítica de amplios sectores de la sociedad.

La necesidad de indagar en torno al video no sólo desde lo técnico sino también en cuanto a las posibilidades expresivas y estéticas fue contundente, expresándose, fuese cual fuese el género, no sólo en las producciones videográficas, sino también en las filmicas

mediante la teorización y discusión de las mismas. Problemáticas como el papel de los videastas en los procesos políticos, la organización reencuentros regionales, las posibilidades expresivas y técnicas del video, las dificultades de circulación y recepción – entre otras– se vieron plasmadas en diversos documentos. Así, en los manifiestos, documentos y plataformas de colectivos de documentalistas o videoartistas se incluyeron como prioritarios la formación y el intercambio de experiencias.

Colectivos de video, videastas, documentalistas y movimientos culturales se ven reflejados en la existencia de redes, acciones conjuntas, encuentros, documentos y experiencias compartidas. La búsqueda de una producción videográfica alternativa, bajo las premisas de “hacer ver” lo “no visto”, culmina con la creación de un Movimiento de Video como un Movimiento Sociocultural con fines y posicionamientos establecidos.

Como ya bien se ha señalado, el campo audiovisual posee una dinámica propia, dada por agentes y sujetos que interactúan legitimándose y deslegitimándose continuamente. En este campo se tejen redes de relaciones que resumen la existencia de un espacio audiovisual en el cual la puja por el poder simbólico está manifestada por las interacciones de los actores que generan prácticas, que detectan necesidades, sentimientos, gustos y experiencias concretas de diferentes grupos sociales, fortaleciendo mecanismos de participación y reforzando identidades locales.

Dentro de la multiplicidad de discursos audiovisuales circulantes y la sobreinformación que esto significa, el video alternativo plantea dudas e incertidumbre, abriendo así el camino a relatos alternativos, contrahegemónicos, deslegitimados y subversivos al orden establecido.

Los colectivos y movimientos sociales, a través de sus producciones videográficas, transforman esa multiplicidad al replantear la mirada que se encuentra encorsetada por los límites que hemos mencionado anteriormente, es decir, hegemónica, instituida y limitada a circuitos determinados y –en la mayoría de los casos– no masivos.

En este sentido, dejar el campo audiovisual librado al accionar de los medios más concentrados y las industrias de la información y la comunicación requiere, como contraparte, que el Estado fortalezca su posición en el campo comunicacional, apoyando iniciativas que provengan de los colectivos de videastas así como a los canales de expresión y comunicación alternativa, favoreciendo, asimismo, el protagonismo audiovisual de los movimientos sociales como actores e interlocutores válidos en la puja por el poder simbólico.

Lo desarrollado en los párrafos anteriores nos lleva a señalar que el uso principal del video por los colectivos está centrado en el registro y documentación de imágenes de lo que acontece en su medio. Sin embargo, a esta primera instancia deberíamos agregarle que la lectura a posteriori de estas imágenes como constructoras de identidades culturales y prácticas sociales y estéticas constituye una fuente ineludible a la hora de analizar redes socioculturales y procesos de construcción de subjetividades y ciudadanías.

Ya desde los años 60 el campo cultural articula una fuerte dimensión de lo visual, producto justamente de la masividad en la producción, circulación y consumo de las imágenes, que supone la necesidad de tomar al documento audiovisual como una parte nada desdeñable en las prácticas culturales de una sociedad. Por consiguiente, la producción audiovisual es también aprovechable como instrumento metodológico que permita indagar en las identidades, la memoria, la alteridad, las minorías, el espacio urbano, etc.

En este sentido, y debido a los avances tecnológicos, la producción de material visual y audiovisual debe ser incluida como técnicas cualitativas y, por lo tanto, utilizarse para el análisis, ya que permiten observar en estas producciones, cosmovisiones del mundo, acciones normativas e interacciones sociales, al ser las imágenes portadoras de discursos y lenguajes socialmente contruidos.

En la clasificación desarrollada por Rene Berger podemos ver una dimensión estética y una dimensión política, distinguiéndose distinguen tres campos en la experiencia televisual: una macrotelevisión, que engloba las televisiones comerciales y estatales; una mesotelevisión, en la que ubicamos la televisión por cable y televisoras regionales y locales

y una microtelevisión, conformada por aquellos grupos que utilizan equipos portátiles de video y producen y difunden en circuitos más pequeños.

En esta última entran aquellos grupos sociales que trabajan tanto desde una perspectiva militante y estrictamente política hasta incluso aquellos videastas que experimentan las posibilidades y los cambios en el lenguaje audiovisual a partir de lo que hemos mencionado en esta investigación como videoarte. Tanto uno como otro significa e implica en la práctica la modificación del espacio audiovisual y la construcción de una mirada opuesta a la hegemónica que conlleva a la idea de la democratización audiovisual y del video como herramienta y práctica al servicio de las clases populares.

Como se señaló en este trabajo, el uso del audiovisual fue patrimonio de la etnografía, que en sus inicios puso el acento en la interpretación de dibujos y fotos; sin embargo, hoy en día vemos como los estudios culturales, la sociología urbana y rural constituyen disciplinas que también apelan al estudio de imágenes y privilegian el video como instrumento de observación que permite un análisis de la realidad.

Es posible observar en las producciones videográficas que llevan a cabo los grupos mencionados a lo largo de esta investigación el sentido que adquiere la elección y el registro de determinadas problemáticas sociales, de conflictos sociales y, asimismo, el cómo son registrados. La elección de determinados temas en un video nos lleva a interesarnos en la manera en que son narrados los hechos, en cuales aspectos se privilegian y cómo se construyen en última instancia los discursos contrahegemónicos.

Es el caso de la forma en que se aborda la memoria como construcción colectiva. Sobre la base de relatos dispersos y fragmentados y entrecruzamiento de vivencias personales y biográficas con hitos sociales, se va reconstruyendo una trama social que da cuenta de los sentidos que determinados hechos significan para la sociedad.

En la medida en que un grupo presenta y representa en un video un hecho, una demanda o un ritual, estamos ante una construcción social que es, a la vez, práctica política y estética, pero además, documento, fuente y testimonio. El video es parte del proceso de investigación que se convierte, de este modo, en parte del desarrollo de las actividades de la

realidad de la vida cotidiana, pudiendo quien interpreta, intervenir o no en las acciones llevadas a cabo. Retomando a Clifford Geertz, quien ya había precisado la noción de que la cultura de los pueblos es un «conjunto de textos que forman conjunto ellos mismos» es válido señalar que el adentrarse en la trama simbólica de las producciones videográficas es reconstruir la memoria visual, la “mirada” que por sobre un tema tiene una comunidad, un grupo o un movimiento.

Para ir concluyendo, si acordamos que la imagen es un texto –en este caso visual– en esta investigación hemos tratado desentrañar su significación. Para ello va a resultar necesario tener en cuenta a los videastas, los colectivos, los contextos de producción, sus relaciones con otros movimientos y actores políticos, los circuitos y canales de circulación, los códigos y símbolos circulantes.

En suma, a lo largo de esta investigación hemos indagado en torno a las producciones videográficas como productoras de sentido y significaciones, ubicándolas como otra forma posible de construir realidad diversa a la mencionada y construida por los medios masivos de comunicación y las industrias de la información, que ejercicio propio de la matriz hegemónica de las clases dominantes, nos las imponen como verosímiles y “naturalizadas”.

Octubre, 2009

Bibliografía y fuentes utilizadas

- **Marco Teórico**

Abril, G. *Teoría general de la información*. Madrid. Cátedra. 1997.

Adorno, T. y M. Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Buenos Aires. Sudamericana. 1994.

Anderson, B. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México. FCE. 1993.

Augé, M. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona, Gedisa. 1995.

Avelar, I. *Alegorías de la derrota: La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 2000.

_____. *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona. Gedisa. 1993.

Balandier, G. *El poder en escenas, de la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona. Paidós. 1994.

Balandier, G. *Antropo-lógicas*. Península. Barcelona. 1995.

Barbero J. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona. G. Gilli. 1987.

Barthes, R. *Mitologías*. México. Siglo XXI. 1998.

_____. *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos, Voces*. Barcelona. Paidós. 1986.

Baudrillard, J. *Crítica de la Economía Política del Signo*. México. Siglo XXI. 1977.

_____. *Cultura y simulacro*. Barcelona. Kairos. 1987.

_____. *El Sistema de los Objetos*. Mexico. Siglo XXI. 1969.

Bayardo R., Lacarrieu M. (comps.). *Globalización e identidad cultural*. Buenos Aires. Ciccus. 1997.

Belting, H. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires. Katz Ed. 2007.

Bendix, R. *Max Weber*. Buenos Aires. Amorrortu. 1970.

- Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos*. Madrid, Taurus 1979.
- Berger, J. *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili. 2000.
- Bourdieu, P. J. Chamboredon y J. Passeron. *El oficio del sociólogo*. México. Siglo XXI. 1986.
- Bourdieu, P. "Campo intelectual y proyecto creador". En *Problemas del estructuralismo*. Poullion. México. FCE. 1978.
- Bourdieu, P. *Las Reglas del Arte*. Barcelona. Anagrama. 1995.
- _____. *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires. Folios. 1983.
- _____. *La distinción*. Barcelona. Taurus. 1989.
- _____. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona. Anagrama. 1997.
- _____. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama. 1995.
- _____. (direc.). *La miseria del mundo*. Madrid. FCE. 1999.
- Britto García, L. *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Caracas. Nueva Sociedad. 1991.
- Burger, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Ed. Península. 1987.
- Burke, P. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica. 2005.
- Calvino, I. *Seis propuestas para el próximo milenio*. México. Siruela. 1998.
- Canevacci M. *Antropología da comunicacao visual*. Sao Paulo. Brasiliense. 1990.
- Chesnaux, J. *Modernidade-Mundo*. Brasil. Vozes. 1995.
- Clifford, J. *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa. Barcelona. 1995.
- Costa, J. *Comunicación corporativa y revolución de los servicios*. Ciencias. Sociales. Madrid. 1995.
- Cucurella, L. (comp.) *Antropología del Ciberespacio*. Quito. Ed. Abya Yala. 1999.

- De Certeau, M. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión. Buenos Aires. 1974.
- Deborg, G. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires. La Marca. 1995.
- Deleuze G. *Foucault*. Barcelona. Paidós. 1987.
- Deleuze G. y F. Guattari. *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pretextos. 1994.
- Deotte, J. "El arte en la época de la desaparición". En N. Richard (ed.) Políticas y estéticas de la memoria. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 2000.
- Domínguez, I. *Políticas culturales y cultura industrializada*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco. España. 1990.
- Domínguez, I. y J. Rodríguez Morató (comps.). *Arte, Cultura y Sociedad*. Barcelona. AESCA. 1991.
- Douglas, M., B. Isherwood. *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*. México. Grijalbo. 1990.
- Eco, U. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Ed. Tusquets. 1974. México.
- _____. *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen. Barcelona. 1992.
- Featherstone, M. (org.). *Cultura global*. Petropolis. Brasil. Voces. 1993
- Firpi, E., C. Lobeto y O. Cardoso. "La construcción de lo visual en un proceso de integración regional. Diagnóstico de la Industria Audiovisual en el Mercosur." En Revista Noticias de Antropología y Arqueología (NAyA). Nº 23. UBA. Buenos Aires. Diciembre-1997.
- Fontanille, J. *Semiótica del Discurso*. Universidad de Lima. FCE. 2001.
- Flores Ballesteros, E. *Las culturas underground*. (Mimeo) Buenos Aires. 1987.
- Flores Ballesteros E. "Pasen y vean: arte popular". En Revista Encrucijadas. Universidad de Buenos Aires (UBA). Buenos Aires. Octubre-1995.
- Font, D. *El poder de la imagen*. Barcelona. Salvat. 1985.
- Foxley A. y P Halperin (edits.): *América en la Encrucijada Cultural*. Secretaría de Comunicación y Cultura. Santiago. 1998.
- Franco, J. *La Cultura Moderna en América Latina*. México. Joaquín Mortiz. 1971.

García Canclini N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Sudamericana. 1992.

_____. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México. Grijalbo. 1995.

_____. (coord). *Culturas en Globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: libre comercio e integración*. Caracas. Nueva Sociedad. 1996.

_____. *La ciudad de los viajeros, travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000*. México. Grijalbo. 1996.

García Delgado, D. "Cambio cultural, participación y espacio público". En *Revista Cambios*. Año 1. Núm. 1. MCBA. Buenos Aires. Enero-1991.

Geertz, C. *Conocimiento Local*. Barceona. Paidós. 1994.

_____. *La interpretación de las Culturas*. Barcelona. Gedisa. 1995.

Getino, O. *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires. Colihue. 1995.

_____. "Introducción al espacio audiovisual iberoamericano". En *Cuadernos sobre cine*. Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Buenos Aires. 1990.

Gillespie, M. "Televisión, etnicidad y cambio cultural". En *Causas y Azares* N° 5. Buenos Aires. 1999.

Giunta, A. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2008.

Gruzinsky, Serge: *El Pensamiento Mestizo. Serge Gruzinski: La Guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019). México. FCE. 1995.

Guasch, A. *El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones. 1945 / 1955*. Barcelona. Ediciones del Serbal. 1997.

Giménez, G. "Territorio y cultura". En *Estudios sobre las culturas contemporáneas* N° II, vol. II. Colima, México. diciembre -1996.

Grüner, E. "La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones". En *La Escena Contemporánea* N° 3. Buenos Aires. Octubre 1999.

_____. *El Fin de las Pequeñas Historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires. Paidós. 2003.

Hopenhayn, M. *Ni Apocalípticos ni Integrados. Aventuras de la Modernidad en América Latina*. Mexico. FCE. 1995.

Huyssens, A. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México. FCE. 2002.

Jameson, F. *El Giro Cultural*. Buenos Aires. Manantial. 1999.

Lechner, N. (comp.) *Cultura Política y Democratización*. FLACSO-CLACSO-ICI. Santiago de Chile. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 1987.

Lipovetski, G. *La era del vacío*. Barcelona. Anagrama. 1986.

_____. *El imperio de lo efímero*. Barcelona. Anagrama. 1989.

Lobeto, C. Libonati, A. y Sanchez, M. "El Campo del arte en el fin del milenio". Ficha de Cátedra N°2. Facultad de Filosofía y Letras. U.B.A. Buenos Aires. Junio-1999.

Lobeto, C. y D. Wechsler (comps.) *Ciudades, Estudios Socioculturales sobre el espacio urbano* (vol.1). Instituto Internacional del Desarrollo (ID) y Nuevos Tiempos. Madrid-Buenos Aires. 1996

Longoni, A. y M. Mestman. *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires. El Cielo por Asalto. 2000.

Lotman, Y. *Semiótica de la Cultura*. Madrid. Cátedra. 1979.

Lukács, G. *Sociología de la Literatura*. Barcelona. Península. 1978.

Maquet, J. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid. Celeste. 1999.

Margulis, M. "Leer la ciudad". En Revista Utopía. Núm 15. Buenos Aires. marzo-1996.

Martín Barbero J. *De los medios a las mediaciones*. México. G. Gilli. 1987.

_____. "Nuevos modos de leer". En Revista de Crítica Cultural. Núm. 2. Santiago de Chile, noviembre-1993.

_____. "Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación". En Revista Sociedad N°5. Facultad de Ciencias Sociales UBA. Buenos Aires. 1994.

Mattelart A. y H. Schmucler. *América Latina en la encrucijada telemática*. Buenos Aires-Barcelona. Paidós. 1985.

Mela, A. "Ciudad, comunicación, formas de racionalidad", en Revista Diálogos. N° 23. Lima. marzo-1989.

Menger, P. "Les paradigmes de la Sociologie de l'Art". En Domínguez, I y A. Rodríguez Morató. *Arte, cultura y sociedad*. Barcelona. AESCA. 1991.

Moneta, C. y C. Quenan (comps.). *Las reglas del juego. América Latina, globalización y regionalismo*. México. Corregidor. 1996.

Moins, A. *La metáfora social. Imagen, territorio y comunicación*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1994.

Monsivais, C. *Los rituales del caos*. México. Era. 1995.

M.H. Moreira Alves "Las alianzas entre clases que se forjaron en la oposición a los militares en Brasil. Consecuencias para el período de transición" en Poder y Protesta Popular. México. Siglo XXI. 2001

Oliveira, F. El neotraso brasileño *Los procesos de modernización conservadora, de Getúlio Vargas a Lula*. San Pablo. Siglo XXI. 2009.

Ortiz, R. *Otro territorio*. Buenos Aires. Univ. Nacional de Quilmes. 1996.

Panofsky, E. *El significado de las artes visuales*. Madrid. Alianza. 1983.

Ricoeur, P. *Freud. Una Interpretación de la Cultura*. México. Siglo XXI. 1970.

_____. *Indagaciones sobre el fin del milenio*. Buenos Aires. Ed. Galema. Facultad de Filosofía y Letras. 2000.

Perez-Oriol Costa; Perez Tornero, J. y F. Tropea. *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona. Paidós. 1996.

Petras J. y H. Veltmeyer. *Imperio con imperialismo: La dinámica globalizante del capitalismo neoliberal*. México. Siglo XXI. 2007.

Perez Tornero, J. "Apuntes sobre el nuevo escenario mediático", IIº Maestría "El Espacio audiovisual iberoamericano". La Rábida, (mimeo). 1997.

Piscitelli, A. *Ciberculturas en la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires. Paidós. 1995.

Roca, L. "La Imagen como Fuente: una Construcción de la Investigación Social". En Razón y Palabra febrero-marzo, N° 37. México. 2004. <http://www.razon.y.palabra.org.mx>

Sidicaro, R. *Los tres peronismos. Estado y poder económico, 1946-55 / 1973-76 / 1989-99*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2001.

Silberman, A. y otros. *Sociología del arte*. Buenos Aires. Nueva Imagen. 1986.

Silva, A. *Imaginario Urbanos*. Bogotá. Tercer Mundo. 1992.

Smith, A. *La Identidad Nacional*. Madrid. Trama. 1997.

Sontag, S. *Sobre la Fotografía*. Barcelona. Edhasa. 1992.

_____. *Estilos Radicales*. Madrid. Taurus. 1997.

Sonntag, H. y N. Arenas. "Lo global, lo local, lo híbrido. Aproximaciones a una discusión que comienza". En Primera Reunión regional de América Latina y el Caribe del Programa Gestión de las transformaciones sociales. Buenos Aires. (mimeo). 1995.

Stuart, E. *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*. México. Grijalbo. 1991

Subercaseaux, B. "Las Industrias Culturales como desafíos para una Política Cultural", en *Políticas Culturales en Chile*. Santiago de Chile. División de Cultura Ministerio de Educación. 1993.

Subercaseaux, B. "Las industrias culturales: desafíos para una política cultural". En *Políticas culturales en Chile*. Santiago de Chile. Mineduc. 1992.

Velho G. *Individualismo e cultura. Notas para una Antropología da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1987.

Veron, E. *La semiosis social*. México. Gedisa. 1993

Verón, E. *Semiosis de lo Ideológico y del Poder*. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras UBA. 1995.

Vilches, L. *La lectura de la imagen*. Barcelona. Paidós Comunicación. 1986.

V.V.A.A. *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*. Santiago de Chile. CLACSO. 1988.

V.V.A.A. *Visiones del mundo, la sociedad de la comunicación*. Lima. Universidad de Lima-Fondo de Desarrollo Editorial. 1995.

V.V.A.A. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid. Cátedra. 1990.

V.V.A.A. "Sociología y Antropología del Arte." En Fichas de Cátedra. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires (UBA). 1996.

V.V.A.A. "Inventariando a grafia da luz". En Diálogos Antropológicos. Dossie 1. Imagem. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRG). Porto alegre. Diciembre-1997.

Warning, R. (ed.): *Estética de la Recepción*. Madrid. Visor. 1989.

Williams, R. Cultura. *Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona. Paidós. 1982.

_____. *Marxismo y Literatura*. Barcelona. Península. 1977.

_____. *La política del modernismo*. Buenos Aires. Manantial. 1997.

Weber, M. *Economía y sociedad*. México. FCE. 1973.

Wechsler, D "Relatos curatoriales, relatos políticos". En Dária J. (ed.) *Políticas da arte nos anos noventa*. Sao Paulo, 2007.

Yudice, G. "Estudios culturales y sociedad civil". En Rev. de Crítica Cultural N° 8. Caracas. 1994.

Zizek, S. "Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en F. Jameson y S. Zizek: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires. Paidós. 1998.

Zunzunegui, S. *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla. Alfar. 1990.

_____. *Pensar la imagen*. Madrid. Cátedra. 1989.

- **Contexto Histórico**

Arrizabalo Montoso, X. "Resultados Económicos de la Dictadura en Chile 1973-1990". Documentos de Trabajo-Serie Análisis de Casos. N° 45 Instituto Internacional del Desarrollo ID. Madrid. 1993

Aspiazu, D, E. Basulado y M. Khavisse. *El nuevo poder económico en la Argentina de los años '80*. Buenos Aires Legasa. 1986

Avellaneda, A. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires. CEAL. 1986

- Azpiazu, D. *El nuevo poder económico*. Buenos Aires. Legasa. 1986.
- Basualdo, E. *Sistema político y modelo de acumulación*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes. 2001.
- Blutman, G. *Notas sobre la reforma del Estado y la reconversión económica en Argentina*. Instituto Internacional del Desarrollo (ID). Madrid. Documento de Trabajo. 1993.
- Boccia Paz, A. "Operativo Cóndor, ¿un ancestro vergonzoso? (mimeo) Buenos Aires. IDES. 2001
- Brunner, J. *El espejo trizado: ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile. FLACSO. 1988.
- Calderón, F y R. dos Santos. *Hacia un nuevo orden estatal en América Latina. Veinte tesis socio-políticas y un corolario de cierre*. Buenos Aires. PNUD-UNESCO-CLACSO. 1990.
- Calderón, F y R. dos Santos. *Hacia un nuevo orden estatal en América Latina. Veinte tesis socio-políticas y un corolario de cierre*. Buenos Aires. PNUD-UNESCO-CLACSO. 1990.
- Cavarozzi, M.: *El capitalismo político tardío y su crisis en América Latina*. Rosario. Homo Sapiens. 1996.
- CEPAL. División de Desarrollo Social. *La industria cultural en la dinámica del desarrollo y la modernidad: nuevas lecturas para América Latina y el Caribe*. Santiago de Chile. 1994.
- CEPAL. *Panorama Social de América Latina, 1998*. Santiago de Chile. 1998.
- CEPAL. *La inversión Extranjera en América Latina y el Caribe, 1999*. Santiago de Chile. 2000.
- CEPAL. *Panorama Social de América Latina, 2004*. Santiago de Chile. 2004.
- Corradi, J. "La memoria como bien público global". En Puentes N°3. Buenos Aires. marzo-2001.
- Delfino, S. (comp.), *La mirada oblicua: estudios culturales y democracia*, Buenos Aires. La Marca. 1993.
- Dornbusch, R. y S. Edwards (comps.). *La macroeconomía del populismo en la América Latina*. México. FCE. 1992.
- Domínguez Vázquez, I. *Políticas culturales y cultura industrializada*. Bilbao. Ed. Universidad del País Vasco. 1993.

Dorfman, A. "La industrialización argentina en una sociedad de cambio". En Revista Realidad Económica N°112. Buenos Aires. 1989.

Dos Santos, T. *Democracia e Socialismo no capitalismo dependente*. Vozes. Petrópolis. 1991.

Fausto, B y F. Devoto. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1985-2002)*. San Pablo. CEB. 2004.

Ferrer, A.: *El capitalismo argentino*. Buenos Aires. FCE. 1998.

_____ *Cultura y post política*. México. CNCA. 1995.

García Canclini, N. *Políticas culturales en América Latina*. México. Grijalbo. 1987.

Hopenhayn, M. "Industria Cultural y nuevos códigos de modernidad". En Revista de la CEPAL. Santiago de Chile. 1994.

Jelin E. "Los niveles de la memoria. Reconstrucción del pasado dicatorial argentino". En Entrepasados N°20. Buenos Aires. 2001.

Jelin, E. *Memorias de la represión*. Madrid. Siglo XXI. 2001.

Lobeto, C. "La globalización cultural y su impacto sobre América Latina". En Actualidad Latinoamericana. Núms. 35 y 36. Madrid. Junio-julio 1997.

_____ "El "nuevo" rol del Estado en las políticas culturales y su articulación con el "Tercer Sector" y el mercado". En *Investigaciones sobre Estado, Políticas y Administración Pública*. Blutman, G. (comp.). UBA. Buenos Aires. 1997.

Madoery, O. *Estado y grupos económicos (1983-1989)*. Buenos Aires. CEAL. 1990.

Martin Barbero, J. "Destiempos temporales, fragmentaciones latinoamericanas y residuos utópicos". En Revista de Crítica Cultural N° 16. Santiago. Junio-1998.

Maté de Castro, V.(dir.). *Anuario Latinoamericano, político, económico, social 1995-2001*. Madrid. Instituto Internacional del Desarrollo. 1995-2001.

_____ "*Nuevo modelo de acumulación hacia fuera en Argentina*". En *Crisis Económica mundial y Tercer Mundo*. Madrid. IEPALA. 1988.

O'Donnell, G. "Microescenas de la privatización de lo público". En Revista Nariz del diablo. Núm. 17. Quito. 1992.

O'Donnell, G. *Modernización y autoritarismo*. Buenos Aires. Paidós. 1972

Oslak, O. *La formación del Estado Argentino*. Buenos Aires. Ed. UB. 1985.

Quiroga, H. *Autoritarismo y reforma del Estado*. Buenos Aires. CEAL. 1989.

Radley, A. "Artefactos, memoria y sentido del pasado". En D. Middleton y D. Edwards. *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. España. Paidós. 1990.

Richard, N. "La cita de la violencia: convulsiones de sentido y rutinas oficiales". En *Residuos y metáforas. Ensayos de Crítica Cultural en el Chile de la transición*. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 1998.

_____ (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 2000.

Ribeiro, D. *El dilema de América Latina: estructuras de poder y fuerzas insurgentes*. México. Siglo XXI. 1986.

Smith, W. "La Reestructuración Neoliberal y Escenarios Políticos en América Latina". En *Nueva Sociedad* N° 126. Ed. Nueva Sociedad. Caracas. Julio-1993.

V.V.A.A. *La desaparición: Memoria, Arte y Política*. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires. G.C.B.A. 2000.

- **El campo audiovisual**

Ardévol, E. "La representación audiovisual de las culturas. Representación y cine etnográfico". En *Quaderns de L'ica, No.10*. Barcelona. (Opfyl). Buenos Aires. 1996.

Ardevol, E. "Por una antropología de la Mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC, L. Calvo. Perspectivas de la Antropología Visual*. Madrid. 1998.

Barreto, J. *Los medios de los medios: campos culturales y dispositivos massmediáticos de subjetividad en las crisis de lo político*. Universidad Católica Andrés Bello-Fundación Carlos Frías. Venezuela. Planeta. 1995.

Bethencourt Machado, T. "La televisión que viene". En *Temas para el debate*. Núm. 28. Madrid. 1997.

Bettetini, G. y F. Colombo. *Las Nuevas Tecnologías de la Comunicación*. Instrumentos Barcelona. Paidós. 1995.

Bourdieu, P. *Sobre la televisión*. Barcelona. Anagrama. 1997.

Deleuze, G. *La imagen-Tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona. Paidós Comunicación. 1985.

Dodaro, C. "Cine militante y horizontes filmicos enunciativos". En Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales N° 57. UBA. Buenos Aires. Noviembre 2004.

Ferro, M. *Cine e historia*. Barcelona. G. Gilli. 1992.

Flores, S. "El cine como sistema de solidaridad continental. Entrevista a Carlos Diegues". En Xanadú. N° 5. 2003.

García Canclini, N. "Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre la multiculturalidad". En Revista de Crítica Cultural. Núm. 3. Santiago de Chile, mayo-1994.

Getino, O. *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías*. México. Trillas. 1990.

_____. *Cine y Televisión en América Latina. Producción y Mercados*. Santiago de Chile. LOM. 1998.

_____. *El mercado audiovisual latinoamericano*. Bogotá. ULCRA. 1992.

_____. *La Tercera Mirada: Panorama del Audiovisual Latinoamericano*. Buenos Aires. Paidós Comunicación. 1996.

Grimson, A y M. Varela. *Audiencias, Cultura y Poder. Estudios sobre Televisión*. Buenos Aires. Eudeba. 1999.

Gruzinski, S. *La Guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner (1492-2019)*. México. FCE. 1995.

Guarini, C. "Cine y Antropología". En *El Salvaje Metropolitano*. Buenos Aires. Legasa. 1991.

Gubern, R. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona. Anagrama. 1996.

Jameson, F. *La Estética Geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona. Paidós. 1995.

Landi, O. (comp.) *Medios, transformación y cultura política*. Buenos Aires. Legasa. 1989.

Libonati, A. y M. Sánchez. "Estética y pensamiento en la era de la polución simbólica." Ponencia presentada en la IIª Reunión de Antropología del Mercosur "Fronteras culturales y ciudadanías". (mimeo). Uruguay. 1997.

Longoni, A. *Puentes congelados, lectura acerca de los inicios de la experimentación visual en Chile, pensar en la posdictadura*. Santiago de Chile. Cuarto Propio. 2001

Manetti R. y M. Valdez. *De(s)velando imágenes*. Buenos Aires. Libros del Rojas/Eudeba. 1998

Martins, M. "Narrativas Audiovisuais e Mobilização Social: Possibilidades". En Razón y palabra. N° 56. México. Abril-mayo-2007. <http://www.razon y palabra.org.mx>

Mitchell W. "Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual". En Estudios Visuales. N°1. Diciembre 2003. <http://www.estudiosvisuales.net>

Metz, C. *Análisis de las imágenes*. Serie Comunicaciones. Buenos Aires. Ed. Buenos Aires. 1982.

Moreyra, E. y González, J. C. "Antropología Visual", en Actas de las Jornadas de Antropología SocioCultural, Escuela de Antropología, Fac. de Humanidades y Artes, UNR. 1996.

Mouesca J. *Cine chileno. Veinte años 1970-1990*. Santiago. Ministerio de Educación, Departamento de planes y programas culturales. 1992.

_____. *Cine y Memoria del Siglo XX*. Lom Ediciones. 1998.

Moxey, K. "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales". En Estudios Visuales. N°1. Diciembre 2003. <http://www.estudiosvisuales.net>

Moya, M y C. Alvarez "Panorama de la Antropología Visual en Argentina. 1983-2005" En Anuario de Estudios en Antropología Social. Centro de Antropología Social. Instituto de Desarrollo Económico y Social. Antropofagia. Buenos Aires. 2006.

Rampley, M "La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la antropología". En Estudios Visuales. N°3. Enero-2006. <http://www.estudiosvisuales.net>

Traversa, O. *Cine: el significativo negado*. Buenos Aires. Hachette. 1984.

Traversa O. y O. Steimberg. *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires. Atuel. 1997.

Trejo, R. "Mercados y Regulaciones de la Industria Audiovisual en el Espacio Iberoamericano". Tesis presentada para la IIª Maestría de Comunicación en la Universidad Internacional de Andalucía. Santiago, (mimeo). 1998.

Trejo R. y J. Walker. "Televisión privada y censura ideológica". En Boletín Chile XXI. N° 44. Año 5. Fundación Chile XXI. Santiago. Julio-1998.

Verón, E. *El nuevo espacio público. Sobre la democracia audiovisual*. Barcelona. Gedisa. 1992.

_____. "Esquema para el análisis de la mediatización". En Revista Diálogos de la Comunicación N° 48. Lima. Octubre -1997.

Vilchez, J. "El Espacio audiovisual iberoamericano". La Rábida. (mimeo). 1997.

V.V.A.A. *Los medios de comunicación y sus públicos. Los desafíos de la globalización*. Universidad Católica de Chile-Fundación para la innovación-CEPAL. 1995.

- **Movimientos Sociales**

Amado, A. *"Lazos de sangre. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria"*. Buenos Aires. (mimeo). 2001.

Auyero, J. *La protesta. Retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática*. Buenos Aires. Libros del Rojas. 2002.

----- "Los cambios en el repertorio de la protesta social en Argentina". En Desarrollo Económico N° 166. IDES. Buenos Aires. 2002.

Berger, C. "Movimientos Sociales y Comunicación en Brasil". En Comunicación y Sociedad. 1990. <http://www.publicaciones.cusch.udg.mx>.

Borja, J. "Movimientos urbanos y cambio político". En Revista Mexicana de Sociología, México. 1981.

Borón, A. "Crisis de las democracias y movimientos sociales en América Latina". En Tareas N° 26. Buenos Aires. 2007.

Caetano, G. (comp.). *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires. CLACSO. 2006.

Calderón, F. *Los movimientos sociales ante la crisis*. Buenos Aires. UNU. 1986.

Camacho, D y R. Menjivar, (coords). *Los Movimientos populares en América Latina*. México. Siglo XXI y Universidad de las Naciones Unidas. 1989.

Castells, M. *Movimientos sociales urbanos*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2004.

Cohen, J, A. Touraine, A. Melucci y J.C. Jenkins. *Teoría de los Movimientos Sociales*. México. Flacso. 1990.

Chihu Amparán, A. *El análisis de los marcos en la sociología de los movimientos sociales*. México. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztalapa. Miguel Angel Porrúa. 2006.

Di Marco, G. (comp.). *Reflexiones sobre los movimientos sociales en la Argentina*. Buenos Aires. UNSAM. 2006.

Dos Santos, T. "La crisis y los movimientos sociales en Brasil". En Política y Administración, Volumen I, N° 2. Julio-Setiembre de 1985. Río de Janeiro. Fundación Escuela de Servicio Público. 1985.

Eckstein, S. (coord) *Poder y protesta popular. Movimientos sociales latinoamericanos*. México. Siglo XXI. 2001

Evers, T. *Síntesis interpretativa del movimiento do Custo da Vida*. México. Escuela Mexicana de Sociología. 1981

Feijo, M. *Las luchas de un barrio y la memoria colectiva*. Buenos Aires. CEDES. 1980.

Franco, G. "La globalización y la crisis de lo popular". En Nueva Sociedad N° 149. Caracas. 1997.

Funes Ribas, M. *La ilusión solidaria. Las organizaciones altruistas como actores sociales en los regímenes democráticos*. Madrid. UNED. 1995.

_____. "La dimensión social del altruismo". En Sociedad y Utopía. Núm. 4. Universidad de Salamanca. Madrid. 1994.

Garretón M. "Movilización popular bajo el régimen de Pinochet". En Poder y protesta popular. Movimientos sociales latinoamericanos. S. Eckstein (com). México. Siglo XXI. 2001

Gonzalez Casanova, P (coord.). *Los Movimientos sociales en América Latina*. México. PAL - Universidad de las Naciones Unidas. 1991.

Hall, S. *A questao da Identidade Cultural*. Campinas. Sao Paulo. Imprenta: Campinas. IFCH/UNICAMP.1995.

H.I.J.O.S. "Escraches" 9 hipótesis para la discusión. En Revista Situaciones N°1. Buenos Aires. octubre 2000.

Iñigo Carrera, N. y M. Cotarelo. "Argentina. Formas de la lucha social hoy". En Cuadernos del Sur N°25. Buenos Aires. 1997.

Jacobi, P. "Movimentos urbanos e a crise: da explosão social à participação popular autónoma". En Política y Administración, N° 2 Volumen I, Julio-Setiembre de 1985. Fundación Escuela de Servicio Público. Río de Janeiro. 1985.

Jelin, E. "Diálogos, encuentros y desencuentros: los movimientos sociales en el Mercosur". Buenos Aires, IDES. (mimeo). 1998.

_____. *Los nuevos movimientos sociales en Argentina*. Buenos Aires. CEAL. 1986.

Jelin, E. (comp.) *Más allá de la nación: las escalas múltiples de los movimientos sociales*. Buenos Aires. Ed. del Zorzal. 2003.

Lago, S y Marotias, A. "Los Movimientos Sociales en la Era de Internet". En Razón y palabra. N° 54. Diciembre-enero 2006. México. <http://www.razon y palabra.org.mx>

Lobeto, C. "*Prácticas político estéticas de los nuevos movimientos sociales urbanos en Argentina (1976-1992)*". Madrid. Instituto Internacional del Desarrollo (ID). 1995.

_____. (comp.) *Prácticas socioestéticas en la Argentina de la crisis*. Buenos Aires. Ed. GESAC. 2004.

Lopez Maya, M. y J. Seoane, José (comps.) *Movimientos sociales y conflicto en América Latina*. Buenos Aires. CLACSO. 2003

Lopez Maya, M. (ed.) *Luchas contrahegemónicas y cambios políticos recientes de América Latina*. Buenos Aires. CLACSO. 2008.

Marini, R. "O movimento operário no Brasil". En Política y Administración, N° 2. Volumen I, Julio-Setiembre de 1985. Fundación Escuela de Servicio Público. Río de Janeiro. 1985.

Melucci, A. "Um objetivo para os movimentos sociais". en Lua Nova 17. CEDEC. San Paulo. Junio -1989.

Melucci, A y otros. *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*. Santiago de Chile. CLACSO. 1988.

Melucci, A. "Asumir un compromiso: identidad y movilización en los Movimientos Sociales". En Zona Abierta, 69. Buenos Aires. 1994.

Melgar Bao, R. *El movimiento obrero latinoamericano*. Madrid. Alianza. 1988.

Neufeld, M, Grimberg, S. Tiscornia y S. Wallace. (comps.) *Antropología social y política. Hegemonía y poder: el mundo en movimiento*. Buenos Aires EUDEBA. 1998.

Pizetta, A. "A formacao politica no MST: um processo em construcao", En Observatorio Social de América Latina N° 22. Buenos Aires. 2007.

Portal Ariosa, M. "Políticas culturales y participación ciudadana; la reconstitución de la identidad urbana en el Distrito Federal". México. UAM. (mimeo). 1999.

Safa, P. "De las historias locales al estudio de la diversidad en las grandes ciudades: una propuesta metodológica". En *Globalización e identidad cultural*. Bayardo y Lacarrieu (comp.). Ed. Ciccus. Buenos Aires. 1997.

Seoane, J. (comp.). *Resistencias mundiales: de Seattle a Porto Alegre, Buenos Aires*. Buenos Aires. CLACSO. 2001.

Seoane, J. (comp.). *Movimientos sociales y conflicto en América Latina*. Buenos Aires. CLACSO. 2004.

Simpson, M. (comps.) *Comunicación alternativa y cambio social. Tomo I. América Latina*. México. Ed. UNAM. 1981.

Sitrin, M. (ed.). *Horizontalidad: voces de poder popular en Argentina*. Buenos Aires. Artes Gráf. Chilavert. 2005

Svampa, M. (comp.). *Bolivia: Memoria, insurgencia y movimientos sociales*. Buenos Aires. CLACSO. 2007.

Svampa, M y Pereyra, S. *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las Organizaciones piqueteras*. Buenos Aires. Biblos. 2003.

Touraine, A. *Actores sociales y sistemas políticos en América Latina*. México. Siglo XXI. 1988.

Veiga, R. *Las organizaciones de derechos humanos*. Buenos Aires. CEAL. 1986.

Volnovich, J. "Los que viven en el margen de la sociedad civil". En Redes, el lenguaje de los vínculos. Paidós. Buenos Aires. 1995.

V.V.A.A. "Campamento "La Esperanza", recuperando el derecho a soñar". En *Taller de Acción cultural (TAC)*. Peñalolén. Santiago. Junio-1994.

V.V.A.A. "¿Democracia sin movimientos sociales? Sindicatos, organizaciones vecinales y movimientos de mujeres en Chile y México". En Nueva Sociedad. Caracas. 1995.

V.V.A.A. *Memoria y dictadura: Un espacio para la reflexión desde los derechos humanos*. Dirección General de los Derechos Humanos. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. 2001.

Wallerstein, I. y otros. *El juicio al sujeto: un análisis global de los movimientos sociales*. México. Miguel Angel Porrúa. 1990.

• Video

Aliaga, I. "Cine y video documental", en Catálogo del VI° Festival franco-chileno de Videoarte. Santiago de Chile, noviembre-1996.

Alonso R. "Retratando a la gente. Una mirada al video brasilero a través de Video Brasil". En <http://roalonso.net/es/videoarte/brasileros>.

Alonso, R y G. Taquini. *Buenos Aires Video X. Diez años de Video en Buenos Aires*. Buenos Aires. Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI). 1999.

Armes, R. *On Video: o significado do video nos meios de comunicacao*. Sao Paulo. Summus. 1998.

Baigorri, L. *Video: una primera etapa. El video en el contexto social y artístico de los años 60 y 70*. Barcelona. Brumaria N°9. 2007.

_____. *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Barcelona. Brumaria N°10. 2008.

Barbosa Lima, F., G. Priolli y A. Machado. *Televisao y Video*. Rio de Janeiro. Zahar. 2001.

Bauerle G. *El video popular en Chile hoy*. Santiago. ECO. 1994.

Bethencourt Machado, T. "Tecnologías de la comunicación", IIª Maestría "El Espacio audiovisual iberoamericano". La Rábida. (mimeo). 1997.

_____. "Tecnologías para la producción audiovisual", IIª Maestría "El Espacio audiovisual iberoamericano". La Rábida. (mimeo). 1997.

Burgos, C y C. Ibáñez. *El poder de los medios y los movimientos sociales*. En <http://www.documentalistas.org.ar>

Circosta. C. *Museificación del video: "de como el videoarte es incorporado al patrimonio cultural"*. (mimeo). En IIª Jornadas de Patrimonio Intangible. Buenos Aires. 2002.

Gallois, D. y V. Carelli. "Video y diálogo cultural. Experiencia do projeto Video nas aldeias". En Revista Horizontes. Rio de Janeiro. 1994.

Collier, J. *Antropología Visual: a fotografia como método de pesquisa*. Sao Paulo. Editora da Universidade de Sao Paulo (EPU). 1973.

Cucurella, L y C. Lobeto (edits.) *Imágenes en movimiento. El espacio audiovisual en el Mercosur*. Quito. Abya Yala. 2000.

Daza Hernandez, G. "Historia y perspectivas del video cultural y educativo en América Latina", en Revista de Comunicación. IFEDEC. Quito. Noviembre, 1996.

Dinamarca, H. *El video en América Latina: Actor innovador del espacio audiovisual*. Santiago de Chile. Centro El Canelo de Nos. 1991.

Dubois, P. *Video, cine, Godard*. Buenos Aires. Libros del Rojas. 2001.

Fargier, J. *Video escrituras*. Buenos Aires. Libros del Rojas/Eudeba. 1995

Feldman-Bianco, B. y M. Moreira Leite (orgs.) *Desafios da Imagen. Fotografia, Iconografia e video nas ciencias socias*. Sao Paulo. Papirus Editora. 1998.

Gomez, R. *Puntadas para un sueño. El Movimiento de Video en Colombia y América Latina*. Bogotá. Videocombo. 1995.

Góngora, A. "Video: ¿Crisis de Identidad o de Crecimiento?", en Videored N° 11. IPAL-CIC. Lima. 1989.

González, J. "La democratización del discurso visual y la antropología". En Revista III de la Escuela de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario (UNR). Rosario. 1995.

La Ferla, J. (comp). *Contaminaciones del videoarte al multimedia*. Oficina de Publicaciones CBC. Secretaría de Extensión Universitaria. U.B.A. Buenos Aires. 1997.

La Ferla, J. (comp.). *De la pantalla al arte transgénico. Cine-tv-video- multimedia- instalaciones*. Buenos Aires. Libros del Rojas. UBA. 2000.

_____ Y M. Groisman (comps.). *El medio es el diseño*. Buenos Aires. Libros del Rojas/Eudeba. 2000.

_____ (comp.) *La revolución del Video*. Buenos Aires. Oficina de Publicaciones del CBC. UBA. 1996.

_____ (comp.) *Medios audiovisuales: ontología, historia y praxis*. Buenos Aires. Libros del Rojas/Eudeba. 1999.

_____ (comp.) *Arte audiovisual: tecnología y discursos*. Buenos Aires. EUDEBA. 1998.

La Ferla, J. (comp.) *Cine, video y multimedia, la ruptura de lo audiovisual*. Buenos Aires. Libros del Rojas. 2001.

Luna, L. "El video aplicado a la memoria de las mujeres latinoamericanas". En Boletín americanista. Revistes catalanes amb acces obert. N° 38. Universitat de Barcelona. 1988.
<http://www.raco.cat>

Macedo, C., A. Falcao y Mendes de Almeida, J. *TV ao Vivo. Depoimentos*. Sao Paulo. Ed. Brasiliense. 1988.

Machado, A. *O arte do video*. Sao Paulo. Ed. Brasiliense. 1997.

_____. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires. Libros del Rojas. UBA. 2000.

_____. "O video e sua linguagem", IIª Maestría "El Espacio audiovisual iberoamericano", La Rábida, (mimeo), 1997.

_____. *Tendencias recientes da media art*. IIª Maestría "El Espacio audiovisual iberoamericano". La Rábida. (mimeo) 1997.

_____. *Maquina e imaginario. O desafio das poéticas tecnológicas*. Sao Paulo. EDUSP. 1994.

_____. "El Diálogo Cine y Video". En VideoCuadernos VI. Nueva Librería, Buenos Aires. 1994.

Maqua, J. *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid. Cátedra. 1992.

Marchan Fiz, S. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid. Comunicaciones. 1974.

Martín Barbero, J. "Destiempos temporales, fragmentaciones latinoamericanas y residuos utópicos". En Revista de Crítica Cultural. N° 16. Santiago de Chile. 1998.

Mendez de Almeida, C. *O que e Video*. Sao Paulo: Brasil. Nova Cultura. 1995.

Olhagaray, N. *Del video arte al net art*. Santiago de Chile. Ed Lom. 2002.

Olhagaray, N. "Video Ready Made". En Revista Chasqui, N° 70. Quito. Junio-2000.
<http://www.comunica.org/chasqui>

Pereira Da Silva, S. *Identidades visuales: video y fotografia en las formas de representación de la identidad de Rio de Janeiro*. Brasil. Universidade Estadual do Norte Fluminense. 1989.

<http://www.mediacciones.es/wp-content/uploads/etnografia>

Reyes, C. *El video: un medio latinoamericano*. <http://www.upev.ipn.mx>

Richard, N. *Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video arte en Chile*. Santiago de Chile. 1986.

Roca y Ortiz, M. "Historia videoral, un campo interdisciplinar a desarrollar". En Aceves Lozano, A. y E. *Historia Oral. Ensayos y aportes de investigación*. CIESAS. México. 2000.

Sanchez, M y H. García Clerc. "La imagen y el documento: estrategias de construcción de la realidad". En V.V.A.A. *Poderes de la Imagen*. CAIA. Buenos Aires. 2001.

Santoro, L. *A imagen nas maos. O video popular no Brasil*. Sao Paulo. Summus. 1998.

Taquini, G y C. Trilnik. "Una memoria del video en Argentina". En *Buenos Aires Video*. Buenos Aires. Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI). 1993.

Taquini, G. *Tramas del Tiempo, entre el cine, el video y las artes plásticas*. 2007.
<http://www.gracielataquini.info>

Teixeira, F. (org.) *Documentario no Brasil, tradicao e transformacao*. San Pablo. Summus. 2004.

Trejo, R, Firpi, E. y Lobeto, C. *Imágenes en movimiento. El espacio audiovisual en el Mercosur*. Quito. Ed. Abyayala. 2001.

Ulloa J. *Video independiente en Chile*. Santiago. CENECA-CENCOSEP. 1985.

Ulloa, J., R. Urbino. *El video en la animación socio-cultural: Informe del primer encuentro de redes de video-animación*. Santiago de Chile. CENECA. 1987.

Ulloa, J. "Videoanimacion". En *Revista Chásqui* Nº 46. Quito: julio-1993.

Velleggia, S. *El video en la educación no-formal en América Latina: De la práctica a la reflexión*. Buenos Aires. CICCUS. 1994

VISOL. *Producciones Audiovisuales orientadas a Cursos y Talleres de Formación Juvenil*. (mimeo). Santiago. Enero-1997.

V.V.A.A. *Videocuaternos I: Video I*. Buenos Aires. Fundación Universidad del Cine. 1991.

V.V.A.A. *Antropología del ciberespacio*. Quito. Ed. Abyayala. 1999.

V.V.A.A. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid. Cátedra. 1990.

• Catálogos y Programas

Iª Muestra de Video Danza en Argentina. Buenos Aires. Centro Cultural Ricardo Rojas. UBA. 1994.

Iª Festival Franco-Latinoamericano de Videoarte. Buenos Aires. Centro Cultural Ricardo Rojas. UBA. 1992.

IIº Festival Franco-Latinoamericano de Videoarte. Buenos Aires. Centro Cultural Ricardo Rojas. UBA. 1993.

IVª Festival Franco-Latinoamericano de Videoarte. Buenos Aires. Centro Cultural Ricardo Rojas. UBA. 1995.

-VIº Festival Franco Chileno de Video Arte. Santiago de Chile. Noviembre-1996.

Derechos Humanos en América Latina y el Caribe (DERHUMALC). Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires. 1997.

IVº Festival Internacional de Video-Danza de Buenos Aires. Centro Cultural Ricardo Rojas. UBA. 1998.

IIIª Muestra Euroamericana de Video y Arte digital. Museo de Arte Moderno (MAM). Buenos Aires. 1998.

IIª Reunión de Antropología del Mercosur "*Fronteras culturales y ciudadanía*". Libro de Resúmenes. Piriápolis. Uruguay. 1998.

Documento de la Fundación "*Crear, vale la pena*". Buenos Aires. 1988.

Iª Muestra Euroamericana de Video Arte. Buenos Aires. Centro Cultural Ricardo Rojas. Universidad de Buenos Aires. 1996.

Iº Festival Nacional de Video Educativo. Area de Cine y Artes Audiovisuales, División de Cultura, Ministerio de Educación. Viña del Mar. Septiembre-1998.

IIIº Bienal de Video y Artes Electrónicas. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura. Santiago de Chile. 1997.

Documento del IXº Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (Cine, Televisión y Video), "*A 20 años de Viña del Mar. Por el Video y la Televisión Latinoamericanos*", La Habana. 1987.

"*Profundizando la Experiencia*". IVª Muestra de Video, Trabajo y Economía Popular. VISOL 95. Santiago de Chile. Diciembre-1995.

"*Imágenes de los 90*". Videos de la Solidaridad. Muestra de Videos de la FESOL. VISOL 97. Santiago de Chile. 1998.

"*El sentido de los oficios*". IIª Muestra de Video. Fundación Trabajo para un hermano - ECO. Santiago de Chile. Noviembre-1993.

Iº Festival Nacional de Video Educativo. Area de Cine y Artes Audiovisuales, División de Cultura, Ministerio de Educación. Viña del Mar. Septiembre-1998.

Guía SILBER. Directorio de Instituciones de Chile. Santiago. 1998.

IIº Festival Internacional de Video del Cono Sur. San Pablo. 1995.

XVIº Festival Franco Latinoamericano de Video Arte. Bogotá. 1996.

Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria. "Pantallazo". Boletín de la Red N°1. Santiago de Chile. Enero-marzo 1995.

Red Nacional de Video Popular y TV Comunitaria. Declaración de Fines y Plataforma. Santiago de Chile. Mayo-1995.

Catálogo 1989. Asociación Brasileña de Video Popular. San Pablo. 1990.

Imágenes de los 90. Videos de la Solidaridad. Muestra de Videos de la FESOL. VISOL 97. Santiago de Chile. 1998.

"deautor.doc". Catálogo de la muestra de documental de autor realizada en el Centro Cultural España. Cordoba, Argentina. 11 al 19 de Junio de 2001.

Fuentes

Diario del 24 de Marzo. Publicación realizada por el Instituto Espacio para la Memoria a 31 años del Golpe que Instauró el terrorismo de Estado. Ciudad de Buenos Aires. Marzo 2007.

Ferrari, S. "Diálogo con Edgard Kolling". En *La educación como prioridad y obsesión de los *Sin Tierra** En http://www.gvom.ch/info_esp/e_bresil/e_61.html

Revista La Cuadrilla N° 3. Buenos Aires. 2005

http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/wallerstein2.pdf

Diario Clarín

Diario Página 12

Anexos

ENCUENTROS INTERNACIONALES (CAYC)

PRODUCCIONES DE VISOL 1996

AR DETROY. MIRADA RETROSPECTIVA.

VIDEOTECA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. (2002)

FESTIVALES

ENCUENTROS INTERNACIONALES (CAYC)

- Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (Diciembre de 1974)
- Espace Cardin, París (Febrero de 1975)
- Palazzo dei Diamanti, Ferrara, Italia (Mayo de 1975)
- CAYC, Buenos Aires (Noviembre de 1975)
- Centro Internacional de Cultura, Amberes (Marzo de 1976)
- Museo de Arte Contemporáneo, Caracas (Septiembre de 1976)
- Fundación Joan Miró, Barcelona (Febrero de 1977)
- Galería Continental, Lima (Septiembre de 1977)
- Museo Alvar y Carmen Carrillo Gil, México (Noviembre de 1977)
- Sogetsu Kaikan, Tokio (Mayo de 1978)

Fuente: Buenos Aires Catálogo Video. Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI). Buenos Aires 1993. J. La Ferla. Op. cit. p. 168

PRODUCCIONES DE VISOL 1996

TITULO	REALIZADORES	GÉNERO
Apollo 12, Apoyo 12, Apoyo de 12	Taller de Video Literario	Argumental
El jugador Nº 12 entra a la cancha	Colectivo audiovisual "El Tuerto es Rey"	Argumental
El Salto	Grupo Cerrado	Argumental
Derechos laborales	2 TV	Argumental
Kintu Kudawen	Alejandro Molina	Argumental
A veces se puede...	Caídos de la Teja	Argumental
No es tan bravo el león como lo pintan	Imagen Joven	Documental
Oficio de altura	Universidad Católica Blas Cañas	Documental
Expreso del silencio	La Rayuela	Documental

AR DETROY. MIRADA RETROSPECTIVA.

- *Sin retorno* (1988) 3' 33''
- *Diez hombres solos* (1989) 3'19''
- *Hardcore* (1990) 2'10''
- *Exodo* (1990) 4'30''
- *Eco del silencio de este mundo* (1991) 7'28''
- *Abismo (de los hombres)* (1992) 4'01''
- *El fin de la historia* (1992) 1'01''
- *Manifiesto* (1992) 3'12''
- *Cruz invertida* (1992) 3'15''
- *Errantes* (1993) 3'29''
- *Permanencia* (1993) 3'03''
- *Ausencia* (1995) 1'52''
- *Prisioneros* (1995) 2'04''
- *La desolación* (1997) 2' 04''
- *Persistencia* (1997) 44''
- *Un acto de intensidad* (1999) 10'10''
- *Estacada* (2003) 9'40''

Manifiesto (1992)

“La desolación, la angustia, la pobreza, la enfermedad, la tristeza, el abandono, la injusticia, el desamor, la impotencia, la persecución, la crueldad y hasta el exterminio. De todos estos somos prisioneros. Ninguna es natural pero nos domina, escapar de ellos, corre, empujar, acaso solo salir caminando. Y abandonarlo todo. Pero, ¿cómo dejar atrás la pasión? Lo aun no conseguido. ¿Cómo hacer cuando la realidad ya no tiene sentido? ¿Basta sólo mirar al cielo para saber que amamos algo que no tenemos? Hemos sido derrotados. Hemos sido entregados. Cada uno de nosotros se ha traicionado. Cada uno sabe, en soledad. Las cifras ya no nos sorprenden. Uno, un mil, un millón de números, de hombres, de muertes. Sacrificados, arrasados, perdidos. Pertenecemos a un solo momento, como un hombre que abreva su caída. Desperdiciamos nuestras vidas pero no sabemos cuan prisioneros somos”.

VIDEOTECA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. (2002)

▪ **Abel, Laura y Honik, Jorge.**
Passacaglia y fuga. 16 min.

▪ **Amejeidas, Camilo.**
411. 11 min.

▪ **Cafici, Silvina.**
Secreciones verbales. 3 min.
Perder el tiempo. 6 min.
God/Art. 1 min.

▪ **Caldini, Claudio.**
Heliografía. 5 min.
Gamelán. 12 min.
El devenir de las piedras. 10 min.
Ofrenda. 4 min.
Vadi/Simbadi. 7 min.
A través de las ruinas. 6 min.
Escena circular. 10 min.
Filme Gaudi 7 min.
Aspiraciones. 10min.

▪ **Castro, Jorge.**
Tabla esmeralda. 5 min.

▪ **Davidovich, Jaime.**
Red/ blue/ yellow. 40 min.

▪ **Duprat, Gastón.**
Camus. 2 min.
Circuito. 26 min.

▪ **Farji, Sabrina.**
Algunas mujeres. 14 min.

▪ **Fried, Sara.**
Imágenes alteradas. 11 min.
Hermanas video home. 9 min.

▪ **Golder, Gabriela.**
Lettre 1. 10 min.

▪ **Guzmán, Rúben.**
***Maten al asno muerto.* 5 min.**

Les funámbules. 2 min.
Trascendente. 13 min.

▪ **Hofman, Fabián.**

Reconstrucción del crimen de la modelo. 7 min.

Caza 30. 4 min.

▪ **Iaccarino, Marcelo y Pampón, Gonzalo.**

La tirolesa/Obelisco. 6 min.

▪ **La Ferla, Jorge.**

El viaje de Valdez-video en la Puna. 20 min.

▪ **Lascano, Diego.**

Arde Gardel. 4 min.

Flight 101: to no man's land. 6 min.

▪ **Marinho, Arturo.**

Transatlántico. 8 min.

Usos del suplicio. 10 min.

Conversación. 5 min.

Lecho. 3 min.

Cielos. 2 min.

▪ **Marino, Iván.**

Un día bravo. 20 min.

▪ **Real, Julio.**

Primero lo nuestro. 3 min.

▪ **Szperling, Silvina.**

Temblor. 6 min.

▪ **Trilnick, Carlos.**

Primaveras. 4 min.

Viajando por América. 4 min.

Elipsis II. 13 min.

▪ **Zorroarín, Luz.**

Tango, el narrador. 7 min.

TABLAS DE FESTIVALES

IIIº Bienal de Video y Artes Electrónicas. Santiago de Chile. 1997.

Países	Videos presentados
Argentina	5
Brasil	13
Paraguay	3
Uruguay	8
Total	29

Fuente: Catálogo. 1997.

Festival de Video del Cono Sur, "Las Miradas del Sur" .1995

Países	films en video*	Documentales	Ficción	total
Argentina		3	3	6
Brasil	7	2	3	12
Chile	1	3	3	7
Total	8	8	9	26

** Films copiados en formato video .*

Fuente: Catálogo 1995.