

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



**LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL VIDEOARTE DE MÉXICO Y
CUBA, 2004-2015. CASOS PARA SU ESTUDIO.**

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

CARLOS MANUEL GÁMEZ RAMÍREZ

Director

Dr. José Ignacio Prado Feliú

Lectores:

Dra. Johanna Consuelo Ángel Reyes

Dr. Mauricio Rangel Jiménez

Ciudad de México

2019

Agradecimientos

A Samuel Hernández Dominicis, porque sin su llamado no hubiera siquiera montado en el avión.

A Claudia López Lara porque sin vernos las caras ya confiaba en ella.

A Ana Isabel y Miguel amigos de una tríada sagrada, amantes de la literatura y otros placeres.

A Ignacio Prado, un faro de luz, una inspiración en cada una de sus clases, de sus seminarios, de sus conversaciones.

A Johanna Ángel, porque Cenicienta desconoce que se le escapó el hada.

A Mauricio Rangel, por su compromiso y su respuesta emergente.

A Celia y Yuniór, Henry Eric, Duniesky Martín, Javier Castro, Fernando Llanos, Roberto de la Torre, Bruno Varela y Sarah Minter, espacios de reflexión y oasis en medio de la producción visual latinoamericana contemporánea.

A Berta Gilabert, Olga Rodríguez y Verónica Cruz, doctoras del espíritu y la academia.

A Cecilia Aguilar, una voz que nunca podré olvidar, un recuerdo que jamás nos abandona.

A Livia y Anadell otra familia encontrada por el camino, un hogar y la energía heredada.

A Renier, porque seguimos el destino y aun compartimos la vida.

A Amarilis y Ariadna cubanas de las que te acompañan allende los mares.

A Dulce, cada vez más cerca.

A Lázaro y Bernardo, el primer escalón del avión, la primera imagen de Tierra.

A Marla, Ángel y María Elisa, acompañantes en la tormenta.

A los profesores y compañeros del Departamento de Arte, aunque no compartiéramos en el salón, aunque no viviéramos similares experiencias.

Índice

Resumen/Abstract.....5

Introducción..... 7

Capítulo I

**Herramientas metodológicas para el análisis y la historización de las obras
videoartísticas 22**

1.1. *Corpus* teórico en torno al videoarte y la memoria histórica 22

1.1.1 El videoarte como espacio de representación. Definiciones 23

1.1.2 Algunas condicionantes adyacentes a la representación en el videoarte...32

1.1.3 Sobre la lectura de la muestra de video 39

1.2. Breve historiografía del videoarte en México y Cuba..... 49

1.2.1 Una historia mexicana 51

1.2.2 La historia cubana55

Capítulo II

Representación del héroe: la desacralización de un evangelio inmanente...64

2.1 Un video coral: la producción cubana.....69

2.2 Confesiones de un *voyeur*. La intimidad mexicana 95

Capítulo III

Construcción del relato histórico: maneras de narrar 111

3.1 Narraciones del relato legitimado: Celia y Yunior	114
3.2 Construcciones de nuevos relatos alternos: Sarah Minter y Bruno Varela.....	128
3.3 Subversión de la narración a partir de la cita: Duniesky Martin	146
Conclusiones.....	161
Relación de fuentes bibliográficas	171
Anexos	179
1. Entrevista a Duniesky Martin. Videoartista	179
2. Entrevista a Henry Eric Hernández. Videoartista	187
3. Entrevista a Magaly Espinosa. Crítico y curadora.....	201
4. Entrevista a Fernando Llanos. Videoartista	206
5. Entrevista a Roberto de La Torre. Videoartista	214

Resumen

Las artes visuales contemporáneas se valen de todos los espacios de significación en la cultura para construir, narrar, su discurso poético. *La representación de la memoria histórica en el videoarte de México y Cuba en el período de 2004-2015. Casos para su estudio*, se concentra en las estéticas de ocho autores para crear una muestra de soluciones estéticas, proponiendo el video como lenguaje.

Las creaciones de ambos países parten del 2004 en función de resaltar la madurez conceptual y visual como principal filtro curatorial. A través del análisis de las obras se descubrieron dos ejes temáticos recurrentes: la representación del héroe y la construcción del relato histórico.

En una tríada capitular la presente investigación analiza las particularidades de dos geografías, caracteriza su producción partiendo de la categoría memoria histórica y varios conceptos adyacentes como representación, imaginario social y testimonio; enfocándose en el estudio de una obra por autor y demostrando la utilización de una narración posmoderna como factor común en la poética videoartística.

Abstract

The contemporary visual arts use all spaces of meaning in the culture to construct, narrate, their poetic discourse. The representation of historical memory in the video art of Mexico and Cuba in the period of 2004-2015. Cases for its study, it focuses on the aesthetics of eight authors to create a sample of aesthetic solutions, proposing video as a language.

The creations of both countries start in 2004 in order to highlight the conceptual and visual maturity as the main curatorial filter. Through the analysis of the works, two recurrent thematic axes were discovered: the representation of the hero and the construction of the historical story.

In a chapter triad the present investigation analyzes the particularities of two geographies, characterizes its production starting from the historical memory category and several adjacent concepts such as representation, social imaginary and testimony; focusing on the study of a work by author and demonstrating the use of a postmodern narrative as a common factor in videoartistic poetics.

Introducción

Los procesos de construcción de las identidades nacionales se valen de los más disímiles espacios. De ahí que los individuos posean su propia receta, es decir, el camino que han asumido al relacionarse con su geografía y convertirla en patria. A partir de las representaciones establecidas por las plataformas de poder, y la relación con las microhistorias personales, las nociones visuales de cada territorio varían de acuerdo con el enunciante, su compromiso ético, y el pasado simbólico que su memoria recepciona. Cada geografía personal se alimenta de una experiencia, y no del cúmulo de espacios embellecidos por el *establishment* para atraer el turismo. El arte construye, para quienes se aprestan a leer entrelíneas, una modificación de los estamentos socializados monocromáticamente.

Las artes visuales, como lenguaje poético de la subjetividad humana, han contribuido a la creación de obras que documentan estas experiencias, hasta las que proponen una reconstrucción del imaginario nacional en función de otra temporalidad. La presente investigación se inspira en las anécdotas contadas por el video para elaborar un mapa de representaciones personales de la memoria.

La representación de la memoria histórica en los videoartes de México y Cuba, 2004-2015. Casos para su estudio aborda el siguiente problema de investigación:

¿Cómo se construye y representa la memoria histórica a través del videoarte producido en México y Cuba, durante el período 2004-2015? Al mismo la hipótesis responde: el videoarte de México y Cuba, en los casos analizados en la investigación, posee estrategias de representación de acuerdo con la particularidad socio-política en cada territorio, así, los cubanos construyen una

narración del pasado y presente de su nación subvirtiendo las plataformas enunciativas legitimadas por el poder; y los mexicanos analizan su presente histórico, desde la intimidad de la primera persona, usando la confesión como testimonio representativo de una nación.

Proponemos como objetivo general, analizar la representación de la memoria histórica a través del videoarte de México y Cuba en el período 2004-2015, a partir de la identificación de una tendencia narrativa en el lenguaje que condiciona su lectura hacia una reflexión identitaria, con motivo de pensar el espacio geográfico más allá de la terrenalidad matérica, y como una extensión ontológica del hombre. Como objetivos específicos: caracterizar las particularidades de la representación de la memoria histórica en el lenguaje audiovisual de cada país y comparar las estrategias narrativas de representación de la memoria histórica.

El marco temporal de la investigación se decidió luego de revisar los textos que consideramos antecedentes a la tesis. En ellos se habla de una historiografía del video que plantea su desarrollo y madurez a finales de los 90' y comienzos de los 2000'. Con motivo de tales resultados estéticos, se verificaron las temáticas y estrategias de representación que ya no proponían al videoarte como espacio de experimentación, como exploración visual, sino que extendían su interés hacia los alcances del lenguaje.

Por lo tanto, sería hasta el 2004 cuando comenzaron a plantearse problemáticas conceptuales complejas como la memoria histórica y su representación, los artistas eran conscientes de las herramientas que le brindaba el audiovisual: la cita, la investigación antropológica, la documentación; y en Cuba y México, ya se

habían realizado varias exposiciones de los maestros del video a nivel internacional, al tiempo que comenzaron a entrar las cámaras y tecnología con mayor accesibilidad, apostando por los *new media art* y sus soluciones frescas, propias de la era de la información.

En las entrevistas realizadas a los artistas de la investigación,¹ se refieren al cambio en la visualidad del video con motivo de la familiarización que se había establecido con la técnica, producto del crecimiento en la economía mexicana según apunta *La Jornada* para el año 2004. De igual manera, en la economía cubana, además del paso de dos ciclones, el recrudecimiento del bloqueo económico que Estados Unidos tiene sobre la isla, y la “eliminación del dólar de circulación y sustitución por el peso convertible cubano” se experimentó un crecimiento en la economía según *La nación*, también en el 2004.

En México estaba en el poder un régimen democrático liderado por Vicente Fox, mientras en Cuba, el presidente seguía siendo Fidel Castro. Por lo tanto, las condiciones que posibilitaron el desarrollo de cuestionamientos en la memoria histórica de ambos territorios se deberían a una aprehensión de la técnica del formato, seguido del estado de opinión que los artistas fueron concibiendo para repensar su identidad con motivo de las condiciones materiales creadas.

En el 2003 Fernando Llanos, Alfredo Salomón y Manolo Arriola realizan el maratón de video en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo llamado *Cooperativa de Arte en Video: 1 domingo, 7 horas, 118 videos, 90 artistas*. Espacio que, junto a la

¹ Se refiere a la entrevista de Fernando Llanos donde comenta su opinión sobre la experiencia en el desarrollo del lenguaje videoartístico mexicano. Vid. Anexo 4

plataforma digital que comenzara Alfredo Salomón en 2004: www.tech-mex.org, concentraría una base de datos de los artistas del país. Por lo que, posibilitaría el conocimiento general de lo que se estaba, y había realizado. Las condiciones económicas y la socialización del video atravesaban una etapa que demandaba una postura más radical y comprometida en la producción artística.

Para elaborar el referente de videoarte se hace necesario plantear algunos antecedentes autorales que se han dedicado a conceptualizarlo. De tal manera, se establecerá un rango de características posibles donde se remitan posturas similares a las que la investigación se aviene; para elaborar luego un concepto que responda a los intereses de las obras analizadas, al tiempo que sea un lugar de reflejo para las mismas y un puente entre los conceptos presentes en los videos, y las soluciones poéticas de los realizadores.

Se trabajó con el texto de Marialina García y Meyken Barreto, “El videoarte: apuntes para una historia y su definición del género”, en *Miradas. Revista del audiovisual*, de la editorial de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, como resultado de su tesis de licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. De las relatorías que se han hecho en Cuba sobre la historia del videoarte esta es la más completa, aunque se concentra en la ilación de los videos más que en su análisis, sin embargo, para establecer un marco temporal del que partir en nuestra investigación fue crucial.

Sirvió de manera medular en materia de acercamiento a los discursos contemporáneos del lenguaje, el dossier que publicara la *Revista Artecubano* del 2009 con textos de los críticos Rufo Caballero, Luisa Marisy y Meyken Barreto.

Cada uno de los artículos discursaba sobre las poéticas de los artistas iniciadores en el territorio y hacia donde habían evolucionado, tomando las exposiciones y visionajes de las piezas en el Salón de Arte Contemporáneo del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales como principal bibliografía. Considero debió incluirse también un análisis a las muestras del Festival Internacional de Videoarte de Camagüey, pues es el principal evento especializado en video del país.

Para conocer la historiografía del videoarte en México se trabajó con varios textos, de ellos destaca la tesis doctoral de Teolinda Isadora Escobedo Contreras, por la Universidad de León, con el título *Historiografía del videoarte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción*, del año 2015. La investigación es una de las más completas consultadas sobre el video, sus comienzos, temáticas y cultores, mas no se concentra en el análisis de las piezas, aunque al mencionarlas se refiere a sus características ideológicas, ubicándolas en una línea temporal que justifica desde su valor como obra de arte y no cronológicamente. Es, por lo tanto, uno de los principales referentes consultados que llega hasta el primer lustro de los 2000, donde comienza la presente investigación.

Otro texto fundamental que sería antecedente de la tesis sobre la memoria histórica, fue el de Sarah Minter, videoartista y profesora de la Academia de Bellas de Artes La Esmeralda en la Ciudad de México. *A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto*; se concentra en la historia del lenguaje complejizando su realización con referencias socio políticas del país, tan importantes para el contexto, y añadiéndoles citas de entrevistas a otros creadores, que como ella, vivieron el surgimiento y desarrollo en el territorio. En el

2015 las curadoras Sol Henaro y Cecilia Delgado Masse realizaron una exposición en el MUAC que incorporaría una de las líneas del tiempo más completas para la historiografía del videoarte, dato referido por Fernando Llanos, uno de los artistas participantes en la investigación. Los alcances del texto de Minter sólo llegan hasta el 90', pero desde su realización nos permitió comprender el modo de surgimiento, móviles y soluciones estéticas recurrentes, que luego en la revisión del catálogo de su exposición tendríamos ilustrado evolutivamente.

En función de conceptualizar memoria histórica se utilizó a Cristian Suazo Albornoz, y su texto "La memoria histórica como fuente para la reconstrucción de la Historia. Nuevas perspectivas para el estudio de los movimientos sociopolíticos populares durante el período de la unidad popular", en la *Revista Divergencia No. 2*, del 2012. La revisión del artículo resultó crucial para definir la representación de la memoria, los intereses imbuidos en tal problemática, los cambios que se experimentan de acuerdo con el enunciador y las perspectivas desde las que se asumen sus *backgrounds*. El autor, posee una genealogía que se alimenta de las enseñanzas de Peter Burke en textos como *Formas de hacer historia*, donde se refiere a la autoría de quienes elaboran "lo memorable", utilizando como uno de los principales conceptos para ello el de microhistoria. En la definición, Suazo expone que la memoria histórica se vale de la memoria colectiva como punto de partida para unificar, a partir de la afección, el vínculo con la historia de sucesos o narraciones interpretadas desde un ángulo personal, visibilizando, desde fuentes menos ortodoxas, fracturas en la narración oficial. Sin embargo, el texto no fue

creado pensando en las producciones de videoarte, por lo que se ha adaptado su contenido al espacio audiovisual.

Para el estudio proponemos la muestra de ocho autores, cuatro mexicanos: Fernando Llanos, Roberto de la Torre, Sarah Minter y Bruno Varela; y cuatro cubanos Henry Eric Hernández, Javier Castro, Celia y Yunior y Duniesky Martin. Analizamos una obra de cada artista en función de elaborar un mapa modélico de sus poéticas de representación. Reconocemos en estas voces la mayor calidad en el abordaje de la memoria histórica en el videoarte, por lo que cada uno aporta un ángulo diferente al tema, construyendo en su totalidad una constelación de algoritmos visuales, un atlas de la memoria latinoamericana.

Fueron elegidas ocho piezas en función de ilustrar la diversidad de posibilidades narrativas existentes en ambos países. Así, al descubrir los ejes temáticos en los que se expresa la memoria histórica, se seleccionaron obras que ilustran la poética del artista; las preocupaciones contextuales, acompañadas de su discurso visual; la metáfora como espacio de significación y la expresión de posturas estéticas que influyen en la recepción de un público que no sólo corresponde a la galería, sino que también consume arte en una intervención urbana, como es el caso de Fernando Llanos y Roberto de la Torre, o en el perfil de Vimeo de los autores, como Henry Eric y Sarah Minter. Se realizó una curaduría que demuestra la existencia de una corriente artística con el objetivo de performar una postura

teórica, creíble preferentemente desde la calidad² y el compromiso ético de estos autores.

Las obras que fueron curadas para la investigación poseen valores epistémicos³ que las destacan del resto de la producción de sus autores, posicionándolas como legítimas voces⁴ en la representación de la memoria histórica. Se utilizó como principal fuente de búsquedas las exposiciones de video realizadas en Cuba y México, las muestras del Festival Internacional de Videoarte de Camagüey, en la isla del Caribe, y el DVD *La cooperativa de arte en video. Recopilación del maratón mexicano de arte en video*. En tales plataformas descubrimos el universo de video de ambas geografías, y pudimos discernir cuales eran las poéticas por estudiar.

La obra de Fernando Llanos es un canto a la historia de su país y los cuestionamientos a problemáticas socio-políticas que estuvieron fuera del *establishment* de las artes visuales hasta que él las asumió; Roberto de la Torre construye un *puzzle* de temas con sus obras que aparentemente no se relacionan

² La referencia a la calidad se establece desde la representación en el circuito artístico de los autores, dígase, galerías y museos, espacios de crítica especializada, ferias, bienales y mercado de arte. Aunque en el caso del videoarte no hay una presencia sólida en el mercado a excepción de nombres representados por galerías internacionales no presentes en la selección de los autores a investigar. La selección de las piezas tiene como indicador la presencia de las piezas como imagen de una poética artística y su participación en espacios legitimadores del arte.

³ Se refiere a la inserción de lecturas sobre la nacionalidad, la identidad, la historia, la sociedad habitada como lugar de reflexión antropológica, la caracterización psicológica de un grupo poblacional cual espacio de significación plural o sectario, la caracterización de una política cultural presente en los *mass media* como reflejo de un régimen político.

⁴ La academia es uno de los espacios de legitimación del arte, acompañado del Sistema Artístico, por ello la presente investigación propone desde el análisis realizado, el posicionamiento de las obras como expresión de la memoria histórica en el marco temático, a partir de la tesis en desarrollo.

entre sí, mas el análisis de su carrera y los abordajes en una línea evolutiva nos demuestran la solidez de su discurso, y la presencia de la memoria como hilo conductor en varias de sus creaciones, tal y como lo manifiesta en la entrevista realizada; Sarah Minter fue una de las primeras en trabajar el videoarte y como tal, un gran número de artistas fueron enseñados por ella, su poética se distingue por la personalización de sus videos y el espíritu de confesión que la distinguió, la pieza que presentamos fue realizada en otra geografía, y es su filosofía creativa la que nos permite incluirla como parte de las realizaciones sobre la memoria histórica en México, ella demuestra que no es preciso estar en un país para referirlo en la enunciación de su voz autoral; Bruno Varela es uno de los videoartistas más representativos de México, con sus piezas ha recorrido el mundo y cada creación lleva un fragmento de su realidad, su selección está determinada por el valor antropológico de la pieza en la muestra de la tesis, apoyado en la individualidad de su proceso creativo que, como el de Sarah, ha servido de inspiración a muchos cultores del audiovisual.

Las obras de los cubanos llevan en los artistas utilizados para ilustrar memoria histórica un panorama completo de las soluciones abordadas en el video. Henry Eric es un autor que estudia los *backgrounds* de los protagonistas de la Historia nacional subrepticia; de igual manera Javier Castro muestra con su pieza una variante de esta solución conceptual a la narración de la Historia nacional ausente de los libros, sin embargo, propone el acercamiento a la memoria desde una temporalidad diferente y un ángulo permeado de la estética relacional que lo distingue y valoriza; la propuesta de Celia y Yuniór es una *rara avis* dentro de la

selección de obras, es un estudio representacional que incorpora a las voces populares de la visualidad cubana, ellos se valen de documentos para ficcionalizar su historia, diferenciándose de los cultores de la antropología social, e incluyendo con su pericia investigativa la legitimación de una imagen metafórica de un suceso real; la poética de Duniesky Martin ha cambiado desde que realizó la obra que analizamos en la tesis, y precisamente por su valor temporal y autoral, la intertextualidad que propone es una singularidad en la representación de la memoria histórica cubana, a través de la que expone la estructura del medio audiovisual de su país y las conexiones con otras territorialidades, aparentemente opuestas.

En la investigación proponemos un análisis específico de técnicas estilísticas y recursos expresivos que demandan un grado de aterrizaje analítico, visto desde la estrategia exegética del método deconstructivo de Jacques Derrida, enunciado en su conferencia *La Différance*, pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968.

Este instrumental permite entender la obra de arte como el espacio de significación autoral que filtra su opinión de la historia, además de construir, como *locus* simbólico, el referente mnemónico para guiarse en la fragmentación de los hechos narrados. En el proceso de análisis del material audiovisual deconstruimos⁵ la pieza a partir de los elementos técnicos del cine (sonido,

⁵ Entendemos la deconstrucción como la capacidad de fraccionar la pieza de arte en elementos que connotan desde sí una simbología determinada, de acuerdo con la poética de cada autor, sus fortalezas pueden concentrarse en la narración desde la cita, desde el montaje cinematográfico, desde la edición de un hecho performático, *et al.* Por lo tanto, la deconstrucción es el método que

imagen, poética del realizador), al tiempo que relacionamos la expresión audiovisual con su connotación contextual, leyendo el significado citatorial, subversivo, narrativo de las piezas.

Se utilizaron técnicas de investigación que pertenecen al método en función de llevar el análisis al diálogo con las opiniones de sus autores en algunos casos, así el acervo del método fue usado para las relaciones contextuales de las piezas, en cruce con el concepto de montaje de Walter Benjamin, para la revisión de las estrategias narrativas poéticas; las técnicas de análisis bibliográfico, entrevista a creadores y críticos, y el análisis de contenido proporcionan las herramientas para el vínculo entre ambas perspectivas desde un punto equidistante. La primera técnica nos fue imprescindible para construir el directorio de conceptos, y poder seleccionar las piezas que luego serían la muestra de video; las entrevistas nos ayudaron a encontrar temas polémicos respecto a la enunciación de la memoria en la obra de los artistas, y la clasificación que la historiografía ha hecho de su producción; mientras que el análisis de contenido propició el descubrimiento de los acercamientos modélicos en las obras y la realización del análisis agudo de las temáticas y soluciones audiovisuales presentes en los materiales.

Para el análisis de las piezas fue imprescindible el concepto de montaje de Walter Benjamin, donde se trabaja con la deconstrucción como un paso obligado para la construcción narrativa historiográfica. Según el teórico el montaje es un “método de construcción” por lo que el uso del gesto deconstructivo de Derrida, y el

nos permite acercarnos al objeto artístico desde la especificidad de su *corpus* estético y la red de significantes que posee.

montaje de Benjamin crean un diálogo con las estrategias y técnicas investigativas, fragmentando las obras en la búsqueda la memoria histórica desde lo que entendemos como “ruinas de la historia” en un discurso nuevo, enunciado a través de la poética de los autores como la subversión del lenguaje oficial que es el videoarte.

No se pretende realizar una historiografía del videoarte en México y Cuba, sino valorizar las obras como espacios de representación de la memoria histórica, con el objetivo de contribuir al desarrollo de las historias no contadas en ambos países, a partir del reconocimiento del producto de los artistas audiovisuales, como un material simbólico que sensibiliza y educa a su público, desde los preceptos del imaginario histórico de sus geografías. Los videos analizados funcionan como una bitácora, es decir, acumulan anécdotas de sus autores que pueden ayudar en el despliegue de un saber en el receptor, e instar el crecimiento de una sensibilidad nacional, desde un proceso dialógico.

La investigación que proponemos analiza la creación de México y Cuba pues ambos países tuvieron similares génesis en su producción videoartística. Comenzaron por el acercamiento experimental cercano al performance y luego fueron mutando hasta llegar a la necesidad de abordar la memoria histórica como lugar de enunciación. Los artistas de ambas naciones comprendieron, desde sus posicionamientos experienciales, que el video les permitía transmitir una visión cinética de la memoria, y casi al unísono comenzaron a subvertir los espacios

anquilosados de sus mentalidades, cegadas por un discurso oficial, que negaba las microhistorias, y el valor testimonial de cada una de ellas.⁶

La estructura de la tesis está fragmentada en tres capítulos, sucedida por las conclusiones, la relación de fuentes bibliográficas y los anexos. Un primer capítulo dedicado a la categoría memoria histórica, y las posturas de análisis de Jacques Derrida, y Walter Benjamin con su concepto de montaje, junto a representación, microhistoria, relato, imaginario social y testimonio; podemos decir que estas enunciaciones están en la frontera de memoria histórica por lo que proponemos su presencia en el análisis de las piezas de acuerdo con los casos donde vengan a colación. Por lo que estudiamos las piezas desde los preceptos del cine y las artes visuales, de ahí que tengamos conceptos como los de imagen recuerdo e imagen poética. Adicionamos al primer capítulo un breve acercamiento a la historiografía de video para crear los antecedentes básicos en la evolución del lenguaje y así, comprender los resultados de las obras en relación con los pioneros y otros discursos del *mainstream*. En el segundo capítulo se analiza la presencia del viaje del héroe, propuesto por Joseph Campbell, como parte de la memoria histórica en las piezas y las estrategias encontradas en la presente investigación como modélicas: el héroe como inquisidor, y el héroe confesional. El tercer capítulo se dedica al relato histórico, como variante en la representación de la memoria histórica, y tres procesos de narración caracterizados en las poéticas:

⁶ El análisis parte del visionaje de obras previas al período analizado en la investigación, las tesis de licenciatura de Marialina García y Meyken Barreto; la tesis de doctorado de Teolinda Isadora Escobedo Contreras y el artículo de Sarah Minter sobre la historia del video en México, referidos en el estado del arte.

la construcción del relato legitimado; la subversión del relato a partir de la cita y la elaboración de nuevos relatos alternos.

El videoarte es trabajado como lenguaje visual y no formato. Para llegar a tal conclusión nos sirvió el texto de Laura Baigorri, *Video en Latinoamérica: una historia crítica*. En el mismo se narra los comienzos del video en todo el territorio y cómo cada país tuvo su particularidad, actualmente no existe una publicación más completa. Por lo que la comparación que establecimos con cada acercamiento nos demostró que la muestra de esta investigación no se condiciona al formato, sino que va más allá en la utilización de todas las posibilidades expresivas que brinda, razón por la que los autores deciden realizar las obras con tales códigos visuales, para demostrar/citar/subvertir, el pensamiento de sus naciones. El inconveniente de la compilación de Baigorri es que sólo llega hasta el primer lustro de los 2000.

En el análisis de la memoria hay dos textos cruciales para la tesis en cuestión: el primero, *Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*, de Ken Plummer, importante para el análisis de muchas obras que proponen el testimonio como espacio de veracidad, y discursan manteniendo sus pruebas como espacio de credibilidad; mientras que el segundo es de la autoría de Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, donde se propone un acercamiento partiendo de la memoria como narración e imbricándola con el testimonio, el mito y la posmemoria. Ambos textos contribuyeron sólidamente en la lectura de las

piezas de video, a partir de la resignificación de la voz personal y los símbolos descubiertos en los procesos narrativos audiovisuales.

El texto de Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, fue el apoyo que concluyó las búsquedas de la investigación. Al conceptualizar, olvido e historia, y los giros subjetivos que descubrimos en su imbricación, la propuesta analítica de los materiales adquirió una dimensión más compleja, pues las técnicas de enunciación usadas por varios de los artistas encontraron en el autor su contraparte académica.

La presente investigación se eleva sobre los imaginarios de México y Cuba para encontrar en las piezas analizadas un *modus operandi* que nos demuestre la similitud y diferencias entre las poéticas visuales. Por lo tanto, la inmersión en los caracteres contextuales de sus autores es un requisito indispensable, comencemos el viaje con la mente preparada para legitimar las voces populares, sentir el aura de una ciudad y leer en el grito de un niño, el *statement* de su temporalidad.

Capítulo1. Herramientas metodológicas para el análisis y la historización de las obras videoartísticas.

1.1 *Corpus* teórico en torno al videoarte y la memoria histórica

Las artes visuales en la contemporaneidad se manejan desde posturas estéticas que proponen una mixtura entre más de un lenguaje artístico. Es por tanto común, encontrar una obra que se alimente de la física y de la literatura, para discursar sobre la evolución de las especies, u otra que se exprese en clave morse para dirigirse sólo a un cúmulo de espectadores que comparten las preocupaciones en torno a tales espacios del conocimiento.

La especialización de los artistas y la inserción de sus posturas éticas como parte de sus obras se ha convertido en un común denominador en la generalidad del *establishment* del arte actual. Por eso, las búsquedas estéticas que se relacionan con la tecnología como lenguaje expresivo, son cada vez más usuales y menos posibles de encasillar, o delimitar, como parte de una homogeneidad visual, aunque utilicen soportes físicos o digitales similares.

La presente investigación propone analizar los espacios creativos que muestran la representación de la memoria histórica en la producción artística de los videastas de México y Cuba en el período del 2004 al 2015. Para tal fin, enuncia un *corpus* teórico que permite decontruir las piezas en función de una comprensión lo suficientemente expedita de los códigos simbólicos utilizados, problematizar los conceptos alrededor del video y extraer una conclusión que aporte luces sobre el presente problema de investigación.

1.1.1 El videoarte como espacio de representación. Definiciones

En lo relacionado al videoarte y su ángulo de aproximación se impone enunciar los presupuestos teóricos desde lo que asumimos su conceptualización. Primeramente, hay que referirse a los modos de enunciación que difieren entre el video y el cine, concentrándonos en la propuesta de Odón García Primo, al referirse a las soluciones visuales intertextuales y experimentales, que tienen en la narratividad la distinción discursiva. Él expresa que el videoarte debe tener una base en la experimentación y el diálogo con las fuentes de las que se vale para discursar, así, incorpora al espacio simbólico de enunciación, junto a los recursos narrativos y técnicos que se alimentan de las artes visuales y su propia manera de representar, alejándose del cine tácitamente.

Otro de los referentes que serán utilizados en función de elaborar el concepto de videoarte, lo propone Rufo Caballero, crítico de arte que ha trabajado la visualidad cubana, desde un lenguaje poético, al resumir el espíritu de su creación, contaminando la escritura con su objeto de análisis. Él plantea que es un ensayo visual, con la materialidad del video como *locus* expresivo, y permea desde la abstracción su discurso conceptual; de igual manera que García Primo, opone su manifiesto al séptimo arte y lo ancla únicamente a la genealogía de las artes visuales.

En función de crear un concepto teórico que se ajuste al análisis de las piezas abordadas, se entenderá por videoarte, **el discurso cinematográfico que posiciona su material simbólico a partir de las posturas estéticas del video; implicando la narratividad, el sonido, la fotografía y la edición, desde una**

construcción experimental, alejada de los códigos del material audiovisual convencional, proyectado en las salas de cine.

El concepto que elaboramos trabaja de manera uniforme con el cine y las artes visuales, de modo que responde a la muestra de análisis que proponemos en la investigación. Fue necesario un concepto nuevo ya que las bibliografías se parcializaban por uno u otro lenguaje y las piezas responden, por otro lado, al diálogo entre ambos caminos expresivos, de ahí que los métodos escogidos para su análisis refuercen la fragmentación técnica en la búsqueda de la representación de la memoria histórica.

Se realizará la lectura de las piezas tomando como principal herramienta el método deconstructivo de Derrida, que alternará con las nociones de montaje de Benjamin, por lo que usaremos el gesto deconstructivo, cuando se analicen las obras desde sus fundamentos de factuales: composición, diseño sonoro, fotografía, discurso conceptual subrepticio y sus giros temáticos; mientras que el montaje, cuando se extraiga de la narración de la obra un sentido específico.

Definimos la postura de trabajo deconstructivo de la siguiente manera:

Lo que busca la deconstrucción es apelar o lograr sacar el sedimento, para encontrar lo que está como sustrato, las fuerzas no intencionales inscritas en los sistemas significantes en un discurso, aquello que se dijo pero no se quiso decir, las fuerzas no intencionales inscritas en un discurso que hacen de este discurso propiamente un texto, de una textura.⁷

⁷ Derrida, J. *La Différance*, conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968. Publicada en *Márgenes de la Filosofía Trad.* Carmen González Martín. Madrid: Cátedra, 1998. Introducción p.10

A partir de tales marcos teóricos analizamos las piezas de la muestra, introduciendo en su lectura una red de significados que no se constriñen a las reflexiones estéticas. Cada pieza de arte es el trampolín que usan los autores para exponer sus estamentos simbólicos, producto de las investigaciones que acompañan hoy al arte contemporáneo como reducto posmoderno.

Se procede a pensar la ilación de posturas conceptuales utilizando como baso comunicante al método, la definición de Walter Benjamin de montaje. En la misma se inclina el ideario técnico hacia una teoría que refleja los mecanismos de construcción de la idea artística tomando como columna vertebral, el documento, así la obra no se somete a un inocente proceso de edición, sino que su propia construcción alberga en sí la tesis de su autor sobre la temática ilustrada.

Benjamin define el montaje como:

El verdadero montaje está basado en el documento. En su fanática batalla contra la obra de arte el dadaísmo hizo uso de él para aliarse con la vida cotidiana. Por primera vez, aunque de manera tentativa, proclamó la soberanía de lo auténtico. En sus mejores momentos, el cine nos ha preparado para eso.⁸

El autor nos introduce en la postura técnica desde una mirada histórica al pensar en movimientos que usaron la construcción de cierto (des)orden como plataforma discursiva, por lo mismo, es que el montaje necesita del documento, pues a partir de su dinámica, se conforma la valorización del producto artístico, y se observa el

⁸ Benjamin, W. (1972). Gespräch mit Ernst Schoen. *Benjamin W. Gesammelte Schriften: in, 7*, 1972-1989.

hilo histórico para focalizar su impacto, tal como lo hacen aun, las obras que proponemos en la investigación.

Es de interés para el marco teórico afianzarse en la postura de memoria de Walter Benjamin, como antecedente de la categoría memoria histórica. En el texto *Excavar y recordar* el teórico define la memoria:

La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo resolviendo y esparciendo tal como se resuelve y se esparce la tierra. Los “contenidos” no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su anterior contexto, son joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista.⁹

Con la imagen metafórica que caracteriza muchas veces las ideas del autor, entendemos la memoria como ese espacio al que volver constantemente. El receptáculo desde el que procesar nuestras ideas, el punto de partida para muchas teorías sobre el presente y las imaginaciones que sostienen el ideal de futuro. Pues las obras que proponemos son lugares de enunciación que se proyectan en función de una realidad vivenciada, de una esperanza anhelada que se alimenta, del pasado como principal proteína.

Como medio expresivo el video ha servido a los artistas contemporáneos para nutrir su obra de matices dialógicos que funcionan cual caja china, y provocan en

⁹ Benjamin, W. *Excavar y recordar*. Recuperado de <https://accionescomunesblog.files.wordpress.com/2016/12/texto-2-a-jornada-4.pdf> el 19 de marzo de 2019.

el espectador alusiones a momentos de la historiografía del arte, de su contextualidad, o del espacio geográfico que lo contiene. Así, cada pieza trae un *background* innegable del que cada espectador puede elaborar su versión personal de lectura, o prescindir de ella. Sin embargo, la postura citatorial del video cuenta con el consumo de la información como una característica *sine qua non* para el individuo del siglo XXI.

Muchas de las obras de video tendrán en el referente una dependencia que propone la riqueza del estudio de la memoria, de la historia, de la cultura visual, y de la tradición de los países como un sitio de encuentro para elaborar su *corpus*. Por lo tanto, se propone la categoría de memoria histórica, cual punto de partida para el análisis del discurso de las obras según lo planteado por Cristian Suazo Albornoz al referir que “la “memoria histórica” representa un conjunto de recuerdos y recreaciones del pasado que forman parte de los “hechos vividos” o experiencias significativas del sujeto histórico protagonista o testigo de los hechos que se pretenden reconstruir”.¹⁰

Sin embargo, ante la complejidad planteada y la abstracción que la caracteriza, consideramos aportar otras luces que vinculen video-memoria histórica-espectador. Por lo tanto, añadimos a la definición anterior esta aclaración del mismo autor:

[...] no es una memoria estática o congelada, sino dinámica, que se revuelve en la subjetividad de los individuos y en la inter-subjetividad de los grupos afectados por el sistema fáctico, que busca su salida lateral, su reconstitución

¹⁰ Suazo Albornoz, C. *La memoria histórica como fuente para la reconstrucción de la Historia. Nuevas perspectivas para el estudio de los movimientos sociopolíticos populares durante el período de la unidad popular*, Revista Divergencia No. 2, Año 1, julio-diciembre 2012, p.3

colectiva para, una vez consolidada en lo ancho, inicie un movimiento hacia lo alto, contra la memoria oficial, y para reconquistar no sólo la “memoria pública”, sino también -sobre todo – la legitimidad del sistema social (o sea, su reconstrucción histórica).¹¹

Una vez definida la categoría central, se enuncian conceptos de las fronteras simbólicas en la memoria histórica. La presencia de un tamiz que aborde el recuerdo como parte de las piezas y su proceso de cuestionamiento conceptual, transforma la legitimidad de los proyectos educativos que nos han elaborado una versión de la historia en función de los intereses de la clase dominante. Por lo cual, consentir las ideas de la pieza de video como proyecto de re-narración de las historias que componen la Historia, se nos presenta como uno de los principales objetivos de los artistas que se analizarán.

En función de tales creencias hemos considerado insertar el concepto de testimonio dado por Paul Ricoeur en su libro *La memoria, la historia y el olvido*. En el mismo se refiere como una prueba de algo real que puede ser demostrado, sin embargo, ha sido tamizado por la subjetividad, tal y como han realizado algunos de los artistas que analizamos en la presente investigación. El autor plantea que:

El testimonio nos conduce, de un salto, de las condiciones formales al contenido de las cosas pasadas, de las condiciones de posibilidad al proceso efectivo de la operación historiográfica. Con el testimonio se abre un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos, y termina en la prueba documental.¹²

¹¹ Ídem. p.9

¹² Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*, en español Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. p. 208

Es por lo mismo que consideramos importante incluirlo en los presupuestos conceptuales que se mueven en la frontera con la memoria, y que están en dependencia de quien los enuncie, los interprete y lea, así como el arte, la memoria está personalizada y modifica sus espacios de significación de acuerdo con quien recepciona la información, la obra de arte.

Los videoartes utilizan la imagen del pasado cual si pudiesen aportar una veracidad mayor al espectador que las filmadas en tiempos cercanos. Entonces, el modo en el que son consumidas por el público potencia la convención temporal desde otra formación importante: la representación.

Cuando nos referimos a las miradas de un objeto/sujeto único, es preciso referir las posturas que se han elaborado por el sustrato social alrededor de él. De este modo, no proponemos una verdad unidireccional, sino un proceso de aprehensión que funcione como espacio limítrofe entre la ficción construida por el imaginario social, y lo proyectado en el video de arte. La investigación se concentra en el análisis de las obras, y no en un estudio de recepción, ni en la demostración de la cercanía de los objetivos del autor en resultado final; sin embargo, las piezas utilizan los conocimientos extraídos del imaginario social para realizar su propia tesis, porque los videastas pertenecen a ese imaginario, y de él se alimentan.

Para entender el proceso descrito, se necesita definir representación, desde los predios de su postura ante los múltiples textos con los que el individuo contemporáneo dialoga. Según Fernando Hernández en su texto *De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual* se definen las representaciones como:

Aquellas prácticas significativas y sistemas simbólicos a través de los cuales se generan significados y nos posicionan como sujetos. Las representaciones producen significados a través de los cuales podemos dar sentido a nuestra experiencia y de quien somos. La representación como proceso cultural establece identidades individuales y colectivas, y los sistemas simbólicos proporcionan posibles respuestas a quienes somos y quien queremos ser. Los discursos y los sistemas de representación construyen lugares desde los cuales los individuos se pueden posicionar y desde los que pueden hablar.¹³

Muy cerca de esta idea se encuentra otro elemento imprescindible para pensar la obra de arte como texto cultural. Porque la sociedad que contiene la mente del artista está involucrada en el modo en que se construyen los códigos de cada pieza. Por lo tanto, el espejo simbólico que penetra en el espacio de exhibición será producto de muchos intersticios a develar en la observación de la relación creador-sociedad.

Los aspectos referidos están relacionados con la representación y la estética abordada, pero a su vez, también llevan un puente hacia las concepciones abstractas del individuo que produce la obra y la postura que él asume en la geografía sígnica que lo ha visto nacer.

Los imaginarios sociales están presentes en cada uno de los videos que son parte de la investigación,¹⁴ y giran, como el testimonio y la representación en torno a la memoria histórica. Porque ellos no existen en una dimensión aislada de

¹³ Woodward, K. (1997). Apud Fernando Hernández. ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?. *Educação & Realidade*, 30(2) (2005)

¹⁴ Los videos que serán analizados se basan en su mayoría en estudios sobre la sociedad, que filtran ideologías, referencias antropológicas, religiosas, y así en las creencias de los contextos inspiradores se demostrará una alusión ora metafórica, ora directa, a los procesos dialécticos de las sociedades como caldo de cultivo. Los imaginarios sociales son las historias que la memoria histórica recicla desde su aficción.

pensamiento ajeno a los procesos de formación económicos, políticos, sociales y culturales, sino que, llevan su opinión a las posturas de los espectadores para transitar por un espacio de incidencia conceptual, desde su planteamiento ideológico.

Los videos no conforman una burbuja etérea en el *modus* experiencial de las artes, interceptan la creencia del espectador para, estar de acuerdo con su postura ética ante el sujeto del texto visual, polemizar con quienes se les opongan, o provocar maneras de desmontar las ideologías del público.

Según Bronislaw Baczko en su texto sobre imaginarios sociales, los define como:

[...] referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella “se percibe, se divide, y elabora sus finalidades” [M. Mauss (Sociología y Antropología, Tecnos, 1971)]. De este modo, a través de estos imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores como el del “jefe”, el del “buen súbdito”, el del “valiente guerrero” el del “ciudadano”, el del “militante”, etc.¹⁵

La referencia de las obras con presencia de la memoria histórica adolece de una inocente postura frente al poder, pues trabaja el centro de su texto simbólico como mecanismo político subrepticio; con los estamentos “populares” de la identidad se concientiza al espectador de los otros símbolos que los representan como parte de una territorialidad. No nos referimos necesariamente a una actitud de activismo, pues la muestra de la tesis trabaja con la metáfora, la referencia, la

¹⁵Baczko, B. (1997). Imaginación social, imaginarios sociales. *Los imaginarios sociales*. p.28

deconstrucción. Mas pudiera ser tendencioso si se mira desde una postura “a vuelo de pájaro”.

1.1.2 Algunas condicionantes adyacentes a la representación en el videoarte.

La mirada de los artistas frente a las posiciones de los espectadores no persigue un enfrentamiento, como sí lo hace el arte más activista, mas tampoco rechaza el análisis de los contextos socioculturales cuestionados/expuestos en el *corpus* de sus obras. Es importante añadir que “[...] el imaginario social es igualmente una pieza efectiva y eficaz del dispositivo de control de la vida colectiva, y en especial del ejercicio del poder. Por consiguiente, es el lugar de los conflictos sociales, y una de las cuestiones que están en juego de esos conflictos.”¹⁶

De tal modo, las obras de los artistas funcionarán como catalizadores, y no como espacios detonadores del constructo ideológico únicamente. Aunque es innegable tampoco la alusión a esta postura frente a la *manière* de asumir la creación. Luego, la ilustración de las historias enunciadas no va a surgir de la nada, sino se levantará sobre el imaginario de los individuos de la sociedad referida.

Las obras¹⁷ de la época actual utilizan el archivo como ese espacio legitimado a partir del pasado institucional, como la referencia de una idealización probada por

¹⁶ Ídem

¹⁷ Se refiere a piezas descubiertas en la presente investigación que justifican la exposición de citas de materiales de *found footage* con el diálogo intencionado entre la memoria personal, la colectiva, el archivo microhistórico y la versión pública del archivo de una nación, creada por esos espacios simbólicos, sí legitimados por el poder.

el tiempo y la sedimentación de una opinión, modificada por la información consumida en los *mass media*, la escuela, o la familia.

Mas no significa que lo legitimado sea más real que lo perteneciente a historias ancladas en la oralidad, producto de la añoranza de la sociedad por sus héroes, su pasado o el orgullo de pertenecer a su país. De aquí, Ricoeur se refiere a la fenomenología de la memoria como:

La fenomenología de la memoria no puede ignorar lo que se acaba de llamar la trampa de lo imaginario, en la medida en que esta configuración en imágenes, que se acerca a la función alucinatoria, constituye una especie de debilidad, de descrédito, de pérdida de fiabilidad para la memoria. [...] La escritura de la historia comparte, de este modo, las aventuras de la configuración en imágenes del recuerdo bajo la égida de la función ostensiva de la imaginación.¹⁸

En relación con el archivo y la memoria, el texto de Derrida, *Mal de archivo*, analiza uno de los procesos que permean el estado de legitimación de las arcas, su génesis y los móviles que hoy debiéramos tener en cuenta para pensar la supervivencia temporal. Así, en el análisis el autor expone el intrínquilis de archivar una información y las razones de ello.

[...] la cuestión del archivo no es repetámoslo, una cuestión del pasado. No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá. No mañana sino en el tiempo por venir, pronto o quizá nunca. Una mesianicidad espectral trabaja el concepto de

¹⁸ Ricoeur, P. (2003) Op Cit. p.78

archivo y lo vincula, como la religión, como la historia, como la ciencia misma, como una experiencia muy singular de la promesa.¹⁹

Las piezas de video analizadas llevan el peso de un reconocimiento intelectual, para levantarse en favor de un diálogo con los espectadores, seducidos por la pertinencia de las ideas conceptuales, la extrañeza de los espacios históricos reflejados o las movilizaciones de su conciencia epocal. Pero estas reacciones son causadas por el espacio estratégico, subrepticio, que ocupa la ideología dentro de ellas.

Nos referimos a los procesos que los artistas ubicaban en sus obras y a cómo habían desechado el radicalismo, mas dicha decisión estética no contradice la preeminencia de un tamiz ideológico capaz de inclinar la balanza hacia los planteamientos del artista.

Luego, resulta imprescindible definir las tareas de la ideología según Baczko:

Por un lado, expresa la situación y los intereses de una clase, pero por otro lado, solamente puede hacerse mediante la deformación y el ocultamiento de las reales relaciones entre las clases, y en particular de las relaciones de producción que son el conflicto mismo de la lucha de clases. La ideología, factor real de los conflictos sociales, sólo opera gracias a lo irreal e ilusorio que hace intervenir. Las estructuras y las funciones de las ideologías cambian en función del contexto histórico en las que se inscriben.²⁰

De tal manera, es necesario aclarar que las relaciones que se expresan en el análisis de los videos de los artistas cubanos no tienen referencia alguna a la producción económica, o la “clase explotada”; los núcleos ilustrados a partir de las

¹⁹ Derrida, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf> el 4 de marzo de 2019. p.20

²⁰ Baczko, B. (1997). Op. Cit. p.20

piezas se relacionan más con los procesos de formación de la nación, una vez que triunfa la Revolución,²¹ se establece en el poder y ocurren sucesos que marcaron el país y sus habitantes. Por lo tanto, la ideología que se refiere y cita en las obras no estará bajo los condicionamientos de una manipulación dominante desde un poder monetario, sino, sobre los estratos que dieron al traste con las opiniones diversas que ponderan las voces del país hoy.

Mientras que las obras de los videastas mexicanos no están inclinadas a tratar estas temáticas de in-conformidad, historización; los realizadores de estos predios se plantean la elaboración de microhistorias, sus propias narraciones, para luego, desde esa postura personal, sugerir la ubicación de una ideología, en la voz de cada uno. Que sí utilizará los conceptos de clase y fragmentación social, pero tamizado por el retrato de familia, y no en posición de denuncia social.

Es oportuno ahora referirnos a cómo puede ser entendido, y asimilado, un producto que traza un vínculo hacia el espectador posicionándolo en su piel. Las obras de los artistas mexicanos se enfrasan en experimentaciones que llevan el espíritu de una verdad, al tiempo que la proponen como texto común en la búsqueda de esa identificación del público con su historia.

Para hacer más clara tal solución estética proponemos la mirada con la que se trabajará el concepto de microhistoria, a partir de lo planteado por Giovanni Levi en el texto de Peter Burke, *Formas de hacer historia*.

²¹ Se refiere a la Revolución que triunfara el 1ro de enero de 1959, dirigida por Fidel Castro y otros combatientes que significó un parteaguas para el Historia de Cuba.

La microhistoria es por esencia una práctica historiográfica, mientras que sus referencias teóricas son múltiples y, en cierto sentido, eclécticas. El método, de hecho, se interesa ante todo y sobre todo por los procedimientos concretos y detallados que constituyen la obra del historiador, por lo que la microhistoria no es susceptible de definirse por relación con las microdimensiones de sus temas.²²

Como se puede notar la significación de tales narraciones no está ligada a los procesos personales de los autores, sino a los alcances que ellos potencian. Más sobre la pista de las alusiones y los procesos de hilar cada una de sus historias en función de modelar “su verdad”²³.

Toda vez que sea consumido el producto artístico se pretende concebir una postura virgen hacia la tesis del creador; unos más inclinados a ficciones nacionalistas, en proyectos re-constructores de la memoria histórica, otros con la esperanza de posicionar su memoria para potenciar una credibilidad del espacio desconocido por el espectador, y brindar a su contemporaneidad un viso de singular popularidad.

Así llegamos a los caminos del relato histórico cual espacio de diálogo entre la microhistoria, la memoria y el creador enunciante. Tendremos la postura de Hayden White en su libro *Metahistoria* para definir sus características y cómo se aviene a la presente investigación.

Los relatos históricos presentan las secuencias de sucesos que llevan de las inauguraciones a las terminaciones (provisionales) de procesos sociales y

²² Levi, Giovanni, Sobre microhistoria. Apud Burke, P. (Ed.). (1993). *Formas de hacer historia*. Alianza. p.119

²³ Se refiere a la capacidad autoral de construir una narración que fabrique una “verdad” paralela a la conocida hasta el momento en el imaginario social por los estamentos de poder que dictan la versión de los hechos que serán consumidos por la mayoría de la población. Los artistas, desde la libertad de su voz, comparten, proponen, su propia versión de la historia, su verdad.

culturales de un modo como no se espera que lo hagan las crónicas. Las crónicas, hablando estrictamente, son abiertas por los extremos. En principio no tienen inauguraciones, simplemente “empiezan” cuando el cronista comienza a registrar hechos. Y no tienen culminación ni resolución, pueden proseguir indefinidamente. Los relatos, en cambio, tienen una forma discernible (aun cuando esa forma sea una imagen de un estado de caos) que distingue los hechos contenidos en ellos de los demás acontecimientos que pueden aparecer en una crónica de los años cubiertos por su desarrollo.²⁴

Era imposible concebir la realización de obras que aludieran al proceso de la narración histórica como un lugar estático. Sabido es que los modelos de contemplar los principios de la historia hoy se reducen a configurar los escenarios donde ocurrieron los hechos en función de los intereses de cada autor. También apuntan hacia las razones de estas modificaciones personales del proceso de otorgarle validez a quienes fueron silenciados hasta mediados de los 80’.

Los predios de una mirada inclusiva en las artes y la historiografía llevan el peso de quienes asumen la personalidad del goce de una verdad convertida en himno. Las obras de arte que se exponen en la investigación sobre el video y la memoria histórica, llevan una objetividad²⁵ marcada en la cadena de relaciones de los símbolos utilizados.

La carga semántica no estará enfocada en los procesos relatados, sino en las miradas que puedan manipularse desde la mediación del artista como constructor de ideologías, como manipulador de verdades, para concebir una opinión producto del diálogo con su obra.

²⁴ White, H. (1992). *Metahistoria*. Fondo de cultura económica. p. 17

²⁵ Se refiere a la narración de historias que asumen espacios del imaginario social como punto de partida, en función de esta estrategia discursiva logran construir un acercamiento con el público, intentando desde la aficción, crear ese vínculo objetivo para involucrar a su receptor.

Los videos que serán analizados responden a una materialidad informe que existe, preferentemente en la obsesión de cada uno por conocer su devenir. Los pronunciamientos de la educación para crear una conciencia desde pequeños se ven trastocados por la inclusión de pruebas etnográficas traídas sólo con el fin de hacer más creíble lo propuesto en el objeto artístico.

Así, estamos ante la elaboración de una ciencia²⁶ que parte de la ficción para emular con la realidad hasta perder la noción de seguridad intelectual. El manejo de cierta epistemología se concentra en la faceta de investigador de cada artista, y tiene su patentador en la figura de White y su libro antes referido sobre la *Metahistoria*.

El análisis de la epistemología histórica contempla que la acción del hombre en el tiempo es una trampa en la que se articula la mente, la voluntad y las emociones. La subjetividad está explícita en el quehacer de la historia como en el de la literatura. La historia y la literatura son complementos que reflexionan el enigma de la acción en el presente con base en el pasado. La importancia epistemológica de concebir la historia como un arte narrativo, es que por basarse en la estimulación de los sentidos, permite descubrir y concebir otras formas de evidencia, a través de cuadros conceptuales determinados por la sensibilidad con la que se puede llegar a su conocimiento comprensivo y crítico desde el presente hacia el pasado.²⁷

La propiedad de manipular la historia cual argamasa llega para ofrecer a quienes se toman en serio la narratividad, el deseo de ver el presente como página en blanco. Las ideas de los artistas encuentran en el pasado un tiempo inseguro,

²⁶ Símil metafórico que ubica al arte de crear una memoria histórica autoral, en la misma de dimensión de quienes conciben las investigaciones historiográficas más ortodoxas, elaborando con pruebas documentales el sustento de su tesis, los artistas de estas obras conciben con su video la demostración de esa ciencia-artística, de ese relato histórico que se vale de la ficción propia de la obra de arte, para convencer con la poética discursiva de cada pieza.

²⁷ White, H. (1992). Op Cit. p. 99

incapaz de doblegar la voz de alguien con propuestas milimétricamente pensadas y llevadas a la realidad.

Por eso, el video llega como la herramienta perfecta para postular sus imágenes como ciertas. Se trabaja con el cine de reemplazo, es decir, los materiales de *found footage*, y desde la pericia de algo conocido, se intercala la potenciación de “otra verdad”, una puesta en escena que no dista de la inspiración histórica, pero que, por el contrario de la primigenia, no goza con la anuencia de la Institución educativa, o del poder como reducto legitimador. Es preciso para crear la militancia hacia esta otra H(h)istoria, un duelo entre lo posible de una temporalidad que fluye en el imaginario, y la hipnotización del arte contemporáneo desde sus afectos emocionales y científicos.

1.1.3 Sobre la lectura de la muestra de video.

Sin embargo, la obra de arte utiliza esas oportunidades que ha construido el presente, desde la no-credulidad de la información que se bombardea, en *liaison* con las posturas de los individuos creadores, para modificar los espacios de enunciación; anclarlos a las vivencias de los espectadores y forzar la reacción de aceptación hacia una colonización.

Las obras que la investigación refiere se muestran como inocentes combinaciones entre naturalidad y manipulación. La posición de los artistas se mixtura a partir de una base ofrecida por el tiempo vivido por cada espectador, su conciencia política

y la postura ética ante el fenómeno cinematográfico.²⁸ Pues varios de los consumidores del videoarte estarán influenciados por su pasión hacia la pantalla grande, y de aquí la oportunidad de facilitar a la pieza su entendimiento.

Sin embargo, en el ambiente contemporáneo del consumo de información hay algo que Derrida denomina el “efecto bucle”, y estará ligado medularmente con la elaboración de muchas de las piezas analizadas. En una entrevista realizada por Giovanna Borradori lo define de esta manera:

[...] la ley que rige todo proceso autoinmune. Un proceso autoinmune, como se sabe, es ese extraño comportamiento del ser vivo que, de manera casi suicida, se aplica a destruir “él mismo” sus propias protecciones, a inmunizarse contra su “propia” inmunidad.²⁹

El siglo XXI ha tornado el consumo de información en una obsesión que los artistas del video asumen como proceso de estudio. Así la representación de la memoria histórica y la elaboración de su poética utiliza esta autoinmunización para narrar hechos que normalmente no se incluirían en un espacio público. El “efecto bucle” se establece en medio de un espíritu epocal:

²⁸ Los videoartes que forman la muestra de la investigación no pueden separarse del referente receptivo, es decir, no estamos en presencia de una de investigación sobre recepción, sin embargo, los artistas toman en cuenta las impresiones que consideran importantes para transmitir la narración en una clave comprensible que pueda ser asimilada por su público. Sobre esta base “impresionista” nos paramos para enunciar ideas que no han sido comprobadas con encuestas, o entrevistas al público, mas, como el arte, y el video específicamente son tan personales, nos tomamos la libertad de suponer posturas receptivas partiendo de la propia concepción de la memoria histórica como ese discurso afectivo de la conciencia histórica del enunciante y su público.

²⁹ Borradori, G., Derrida, J., & Habermas, J. (2004). Le «Concept» du 11 septembre: dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori. *Trad. Bouchindhomme Christian et Gleize Sylvette. Paris: Galilée.* p. 142

[...] la guerra de imágenes y de discursos va a un ritmo cada vez más rápido en todas las ondas, disimulando y extraviando cada vez con mayor rapidez la verdad que revela, imprimiendo siempre mayor aceleración al movimiento que sustituye la revelación por disimulación, y recíprocamente. Por consiguiente, lo peor y lo mejor. Lo peor, según parece, es también lo mejor.³⁰

Con motivo de tales confusiones, dislocaciones, el artista contemporáneo se ve modificado psicológicamente, imprimiendo en su inconsciente una autoinmunización que bloquea los procesos de extrañamiento ante imágenes que podían ser motivo de trastornos emocionales. Este camino produce en la recepción de las piezas una credulidad que se apoya en los procesos técnicos del video, deshaciendo las aporías simbólicas en hechos demostrados por la narrativa del videoarte.

En función de lograr un acercamiento a la obra desde la *téchne* se analiza el concepto de montaje que plantean Gavin Millar y Karel Reisz, en *La tecnica del montaggio cinematografico*, definiéndolo como “la selección, el tiempo de exploración y la clasificación de un cierto número de fotogramas en la continuidad fílmica”³¹. El montaje es una de las principales estrategias narrativas que utilizan los artistas del video para filtrar su versión de la memoria, pues, cual historiadores temporales construyen una dimensión simbólica a partir de pruebas visuales. El montaje es, dentro de las soluciones cinematográficas, la más socorrida, ya que la mayoría de las obras son trabajadas a partir de la hibridación del cine y las artes visuales, por ello su análisis bebe de ambos universos. Así el concepto de

³⁰ Borradori, G., Derrida, J., & Habermas, J. (2004). Op. Cit. p.181

³¹ “la selezione, la scansione temporale e l'ordinamento di un certo numero di inquadrature nella continuita fílmica”. Millar, G.; Reisz, K. (2001) *La tecnica del montaggio cinematografico*. Butterworth and Company (publishers) Limited.

Benjamin que enunciarnos se mixtura con esta visión más técnica para entender la propuesta visual desde su complejidad semántica y *poiética*.

En la elaboración de la poética de los creadores de la muestra, se percibe el montaje cual línea conceptual. Es así como las enunciaciones de los procesos creativos se han realizado tomando la técnica como una plataforma de significación. La memoria histórica en el videoarte no existe atada a la verosimilitud, sino parte del espacio de identificación perceptivo, para en el manejo técnico, subvertir los estamentos legitimados por el poder.

El artista se posiciona frente a un relato de video y ubica automáticamente en su memoria las imágenes, cuadros, o secuencias que le son afines a partir de lo que su cerebro ha recogido como gratificante o digno de conservar. Luego, esta base de datos dialoga con las posibles posturas de artista-historiador para contenerlo como espacio de análisis o posible realidad inexplorada. Y la obra asume su valor total, con segundas intenciones incluidas, una vez que la convierte en referente personal para el público.

Se trabajará con el concepto imagen-recuerdo aportado por Gilles Deleuze en su texto *Imagen Tiempo*, para referir los matices de cada pieza en la piel de los espectadores.

[...] la imagen-recuerdo no nos entrega el pasado, sino que sólo representa el antiguo presente que el pasado "fue". La imagen-recuerdo es una imagen actualizada o en vías de actualización que no forma con la imagen actual y presente un circuito de indiscernibilidad. ¿acaso el circuito es demasiado amplio, por el contrario, no lo suficiente? En cualquier caso, [...] e incluso cuando un autor se sirve del flashback, subordina el flashback a otro proceso

que lo funda, y subordina la imagen-recuerdo a imágenes-tiempo más profundas.³²

De ahí mi antigua referencia a la cultura cinematográfica de los artistas y los vínculos que estos pudiesen construir a partir de la evocación de otros *moments vivendi*, su actual circunstancia y la modificación de esta desde el diálogo con la obra. La formación de la referencialidad en la conciencia del público tendrá la oportuna base cuestionadora del instante histórico que ocupe su cuerpo al recibir la información, que inmediatamente visita el espacio memorístico definido por Benjamin en dialogo con su actual proceso cognitivo.

La pieza de video contrapuntea constantemente con la posición social que el individuo emisor-artista, y receptor-público, asumen en el entramado social; los espacios que contienen al hombre no bifurcan su evolución hacia posibilidades menos reales que las actuales, entonces, los productos artísticos son más entendidos entre más se parecen a la versión pasada del hoy.

Deleuze no acciona sobre una mirada divorciada del proceso actual, su concepto mira las similitudes entre varias dimensiones, para desde ellas, construir un posible espacio de continuidad existencial, donde se permita la re-narración de una postura personal ante un espacio colectivo de representación.

La imagen-tiempo no actúa sola, aislada o con la personalidad de singulares espectadores. Ese inasible proceso de aprehensión lleva la carga simbólica de una cultura visual que se posiciona a partir de los códigos del autor del video. Una

³²Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Madrid: Paidós Ibérica. p.80

frase, una cita, una alusión permiten la lectura de una propuesta epocal, que en la generalidad de las obras referidas se balancea entre varias temporalidades.

Con tales soluciones los creadores mitifican su discurso hasta convertirlo en *poiesis*, en instante seductor del complejo texto visual. Pues las obras llegarán a personificar las impresiones de una temporalidad, abduciendo sus códigos para utilizarlos cual prueba de veracidad. María Amelia Bulhões, en su texto sobre imaginarios y ritualidad en el arte se refiere a dicha característica en la obra de algunos artistas, e identifica la imagen poética como el medio para trabajar la significación de ciertos comportamientos re-significándolos.

La imagen poética retoma muchas veces mitos que se encuentran en el acervo de la memoria cultural, oriundos de distintos tiempos y diferentes regiones, e instaura, con ellos, los rituales del Arte. Ritos que cuentan con el espacio consagrado de museos y galerías y con el tiempo de la exposición, para su consagración y reconocimiento social. Éstos no retoman los mitos arcaicos en exclusivo, ni rehacen homológamente rituales de culturas antiguas, sino que trabajan con sus posibles usos psíquicos, como mecanismos compensatorios.³³

Los modos de asumir el arte contemporáneo traen con la referencialidad no sólo una vía para enriquecer el discurso, sino la puesta en escena de préstamos que pueden, en ocasiones contradecirse, complementarse o superponerse. Por lo tanto, adentrarnos en las posturas de los hacedores es una vía de comprender su obra, pues cada enunciación estará en consonancia a su lugar ideológico y estético.

³³ Bulhões, M. A. (2016). Lo imaginario del arte: mitos y ritos en tiempos contemporáneos. *Revista de Teoría del Arte*, (11), p. 67

Los videos realizados por los artistas cubanos y mexicanos trascienden su temporalidad porque no se constriñen únicamente a un tipo de receptor. Las piezas son pensadas en función de muchos receptores, y de ellos, el ideal vendrá a ser aquel capaz de posicionar su lectura en el tiempo actual, deconstruyendo los referentes, reposicionándolos, hasta convertir la ilación de secuencias en una narración nueva.

El espacio de exhibición lleva mucho de peso en el consumo del texto artístico. Pues si la pieza se visiona en una sala de cine, o como parte de la curaduría de un festival de audiovisuales experimentales, el proceso de construcción de sus informaciones adicionales, dígame materiales didácticos de la museografía o citas intertextuales dentro de la propia sala expositiva de un museo, se verá anulado.³⁴

La enunciación de una obra de arte contemporáneo es tan vital como su propia elaboración. Algunos de los videos que se analizarán en la investigación son parte de narraciones más extensas, por lo que fragmentar su exhibición lastra su comprensión. De igual manera, la contaminación auditiva que resulta común en muchas de las exposiciones de videoarte se asume como meta-texto en la visualidad del espacio cual todo relacional.

³⁴ La presente idea parte de la experiencia de quien suscribe la tesis en varias exposiciones de arte contemporáneo donde se exhibe el video en sus dos variantes: en una sala individual como la obra *La fe mueve montañas*, de Francis Alÿs, en el Museo Tamayo o la exposición del mismo autor en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, donde acompañaban a la pieza datos museográficos importantes como el lugar donde se filmó, o el proyecto del que formaba parte, o la alusión simbólica que la obra realiza, que en otro espacio no especializado se ausentan; como la muestra del acervo de video de La colección Jumex y la exhibición de obras en el Festival de Videoarte de Camagüey, en Cuba, donde la piezas se suceden unas de otras, siendo mostradas como un cúmulo de cortos de ficción, y no como el lenguaje experimental que necesita de condiciones especiales para su visionaje. En la entrevista que se realizara a Roberto de la Torre para la presente investigación se refiere a la necesidad del videoarte de una infraestructura de producción costosa para su recepción adecuada.

La narración de las curadurías de arte puede convertir el espacio en burbuja temporal, y justamente los materiales audiovisuales que se deconstruyen en la tesis, precisan de tales condiciones para su recepción. La memoria histórica no se concibe como una fracción alejada del dato real que se referencia, por lo que una postura divorciada de la historia, como metodología, se convierte en freno o inspiración para el espectador. Es aquí donde se verifica la importancia de entender las obras de arte desde el método deconstructivo de Jacques Derrida.

Siguiendo los aspectos que enuncia Roland Barthes para asimilar un discurso, delimitaremos la narración histórica desde su hegemonía signica, a desplegar en la mayoría de las obras de la investigación.

[...] la presencia en la narración histórica, de signos explícitos de enunciación tendría como objeto la “descronologización” del “hilo” histórico y la restitución, aunque no fuera más que a título de reminiscencia o de nostalgia, de un tiempo complejo, paramétrico, nada lineal, cuyo espacio profundo recordaría el tiempo mítico de las antiguas cosmogonías, atado él también por esencia a la palabra del poeta o adivino: los shifter [Los signos o shifter de los que acabamos de hablar se refieren únicamente al propio proceso de enunciación] de organización, en efecto, atestiguan -aunque sólo sea a base de ciertos giros de apariencia racional -la función predictiva del historiador: en la medida en que el agente del mito, tiene la necesidad de acompañar el desgranarse crónico de los acontecimientos con referencias al tiempo propio de su palabra.³⁵

Los videoartes de los artistas cubanos se refieren a soluciones epocales que pudieron no tener su realización en la más férrea mimesis con la realidad, es decir, se postula la especulación como espacio de veracidad. Pero el trabajo de investigación de los hacedores llega a conformar una estrategia discursiva que compite con los procesos conocidos de asunción de la historia hasta develar

³⁵ Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Paidós. p. 167

quiebres en la narración que dosifican el empoderamiento del arte hasta convertirlo en confiable fuente de adoctrinamiento.

Las posibilidades que tiene el audiovisual frente al resto de las artes le otorgan una ventaja con probadas soluciones para analizar el diálogo con la memoria;³⁶ se sirve de adelantos tecnológicos, de préstamos archivísticos, de códigos de los *mass media*, para elaborar una puesta visual didáctica capaz de endulzar el paladar del espectador para demostrar su tesis.

Los procesos creativos de la actualidad han desbordado las fronteras de la interdisciplinariedad para convertirse en un reflejo de la inasible delimitación estética. Sin embargo, todavía se piensa lo que puede o no, ser arte. Autores como Umberto Eco se han dedicado a ubicar ciertas tipologías de obras que responden al interés de sus hacedores en función de los materiales usados, o de las lecturas conceptuales propuestas.

De tal modo consideramos trabajar con la postura del semiólogo para dejar manifiesto el viso utilizado para las piezas deconstruidas.

[...] la estética, haciendo valer una experiencia particularmente viva en nuestra época, descubre las posibilidades de cierto tipo de experiencia en todo producto de arte, independientemente de los criterios operativos que los hayan presidido. La poética (y la práctica) de las obras en movimiento sienten esta posibilidad como vocación específica, y ligándose más abierta y conscientemente a persuasiones y tendencias de la ciencia contemporánea, traen a la actualidad pragmática, a evidencia tangible, aquella que la estética reconoce como condición general de la interpretación. Esta poética advierte, pues, la “apertura” como la posibilidad fundamental del usuario y del artista contemporáneo. La estética, a su vez, deberá reconocer en estas

³⁶ Los *shifter* a los que se refiere Barthes empoderan a los autores con mecanismos de afectividad para conmover a su público partiendo de la identificación de la imagen con un tiempo vivido, con unas experiencias que exudan de su lectura una credulidad detonada por la obra. Así las piezas existen en la dimensión emocional, sensorial y cognitiva para seducir a quien las lea.

experiencias una nueva confirmación de sus intuiciones, la realización extrema de una circunstancia de placer estético que puede realizarse en diferentes niveles de intensidad.³⁷

Es por tanto disímil el modo en que una pieza de arte se observa, se consume, y cómo puede ella referir la memoria histórica. Los videos, específicamente de los creadores de México, desde su posición autorreferencial no dejan la oportunidad al paso inadvertido de quienes asumen la obra como conjetura insustancial. El posicionamiento desde sus historias personales, la exposición ante el espectador, modulan su diálogo hasta convertir el hecho en la vivencia de una confesión.

La postura de los artistas ante la memoria histórica, y sus maneras de concebir la transmisión del conocimiento adquirido en sus investigaciones, va de la mano con un set de herramientas conceptuales imprescindibles para la mirada aprehensiva de la obra de arte.³⁸

Para comprender los antecedentes de los creadores que formarán parte de esta investigación se impone hacer un breve recorrido por los primeros años de la historia del videoarte.

³⁷Eco, U., & Berdagué, R. (1985). *Obra abierta* (Vol. 2). Barcelona: Ariel. Apud Escalera Zamudio, X. *La interacción del espectador con la obra de arte tecnológica a partir del surgimiento del videoarte*. Ensayo de investigación para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, octubre de 2010. p. 18

³⁸ Si bien es cierto que el arte contemporáneo se aleja cada vez más del espectador neófito, también hay que dar el beneficio de la duda para quienes acuden a las exposiciones de arte, y a las muestras de video, y luego se interesan por buscar métodos de acercamiento a la pieza en internet. Y luego regresan, con otra mirada, y su experiencia no será la misma. Algunos videastas, como Sarah Minter, con una poética particular, no persiguen con su obra una lectura unidireccional, sino el diálogo sensorial entre el público y su discurso. Hay en la obra de arte hoy la libertad de vivirla, de aprehenderla o de rechazarla, sin embargo, los artistas que analizaremos pretenden una búsqueda de identificación, en su mayoría, para lograr desde la memoria histórica en el video el lenguaje narrativo que persiguen.

1.2 Breve historiografía del videoarte en México y Cuba

El desarrollo de los medios expresivos del arte se debe, por lo general, a dos condiciones fundamentales: la contextualidad como espacio influyente en los *modus vivendi* del artista; y la experimentación formal, a partir de soluciones conceptuales irresueltas por los lenguajes expresivos existentes.

En el caso del videoarte como espacio de representación sería la segunda opción quien movilizara a los creadores a partir de un descubrimiento de sus posibilidades y el coqueteo con la industria mediática cual *corpus* empoderado.

A mediados de los sesenta y particularmente en la década de los setenta, el video tape comenzó a adquirir autonomía hasta llegar a ser por sí mismo un vehículo de expresión con características propias. Este proceso se dio fundamentalmente por el abaratamiento de los equipos. Paralelo a ello, poco a poco los equipos de video se redujeron en peso y tamaño, aparecieron las cámaras portátiles y equipo de edición a bajo costo. Hacer video comenzó a ser una actividad que muchas personas o grupos podían realizar; dejó de ser algo reservado únicamente a las empresas de televisión. Así mismo, nació el término de videasta para designar a quienes se dedicaban a hacer video.³⁹

Fue por tales motivos que los pioneros del videoarte Nam June Paik (1932, Corea del Sur -2006, EEUU) y Wolf Vostell (1932-1998, Alemania) comenzaron a experimentar con las posibilidades del medio. Las primeras piezas realizadas fueron instalaciones con monitores que brindaban la transmisión en tiempo real de lo que sucedía en la galería, o procesos de asunción de la televisión para filtrar imágenes resignificadas; de igual manera se comenzó a pensar la realización de tales obras en función de la electrónica, es decir, desde las exploraciones

³⁹ Martin Arriera, L. (2012) *Videoarte... "Hacer Arte en Video o hacer Video con Arte". Las formas expresivas del video a través del videoarte*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Periodismo y Comunicación Colectiva, por la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores de Acatlán. p.32

tecnológicas de circuitos cerrados y la proyección de una imagen en varios monitores.

También tuvo una gran importancia la vinculación con la música como ilusión artística que terminaba la pieza. La realización de obras que proponían la música en vivo y la intervención del espacio de exhibición fueron muchas de las soluciones primarias en los comienzos del video. Dentro de tales soluciones se nombran las piezas del grupo Fluxus, quien organizado por George Maciunas (EEUU, 1931-1978) se manifestó en contra del arte como mercancía y mezcló en su poética, las artes visuales, la literatura, la danza y la música. Tuvieron una vida activa entre las décadas del 60' y 70', y existían desde el performance como lenguaje expresivo.

La primera gran exposición de videoarte fue realizada en 1969, en Estados Unidos en la Howard Wise Gallery, en Nueva York, y se llamó *T. V. as a Creative Medium*. En ella participaron importantes artistas que comenzaban a experimentar en las herramientas electrónicas, fueron ellos: Serge Boutourline, Frank Gillete, Ira Schneider, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Earl Reiback, Paul Ryan, John Seery, Eric Siegel, Thomas Thadlock, Aldo Tambellini, Joe Weintraub.

El video comenzó para establecer un espacio entre el arte que le interesaba alzar su voz en contra de la banalización y las nuevas soluciones formales en el cuerpo visual de las piezas al calor de los nuevos adelantos tecnológicos. Así, Nam June Paik se concentraba en asumir la televisión como un espacio virgen de magnificación de la obra, mientras que Wolf Vostell criticaba a la sociedad y el

consumismo que proponía el mercado desde los comerciales que inundaban la parrilla de programación.

Según José Ramón Pérez Ornia, “el videoarte nace en una época en que los cimientos del arte se tambalean ya que las nuevas manifestaciones en los años 60´ como el “Body-Art”, el “Land-Art” y el arte conceptual amenazaban con afectar los parámetros estéticos, y la tecnología del video llegó a ser un instrumento sumamente eficaz para apoyar estas nuevas manifestaciones.”⁴⁰

1.2.1 Una historia mexicana

En México sería también en los años setenta cuando comenzaran a realizarse los primeros videoartes. Y más sobre la experimentación, pero a partir de las referencias que se tenían del cine y de la televisión, que de la exploración de los materiales tecnológicos como había sido en Europa y Estados Unidos. Precisamente llegada del viejo continente, Pola Weiss (México, 1948-1990) sería la pionera en el uso del lenguaje.

Las primeras exposiciones se realizaron a partir de 1976 con la participación de artistas que comenzaron a introducir el video a manera de instalaciones en su poética. Son ellos: Humberto Jordan, Andrés Arellano, Andrea Di Castro y Cecilio Baltazar.

⁴⁰ Pérez Ornia, J. R. (1992) *El arte del video. Introducción a la historia del experimental*. Serbal. Barcelona, España. p. 54 apud Martín Arriera, L. Op. Cit.

En 1977 se realiza un evento de las artes visuales llamado Bienal de Jóvenes donde Pola Weiss expone sus primeros trabajos. En ese mismo año la artista muestra lo que se conoce como su primera obra: *Flor Cósmica*, en el Museo Carrillo Gil.

También sucedería en igual fecha otro acontecimiento que reuniría a gran parte de los artistas que estaban haciendo video en el panorama internacional, y que influiría en la información del inconsciente artístico de los interesados en el lenguaje.

Uno de los eventos -específicamente de video- más sobresalientes en esta década, fue el IX Encuentro Internacional de Video, (1977) organizado por el argentino Jorge Glusberg que tuvo lugar en el Museo Carrillo Gil, en la Ciudad de México. Participaron grandes figuras internacionales del video: Pola Weiss, Nam June Paik, Miguel Ehrenberg, Shigeko Kubota, Roger Welche, John Baldessari, Allan Kaprow, Les Levine, Amerigo Marras.⁴¹

Ya para la segunda mitad de la década del 80' los artistas se han familiarizado más con el lenguaje, y de la mano de Rafael Corkidi se realizó la *Primera Muestra de Videofilme*, en 1986, y para 1990, la *Primera Bienal de Video*. De tal manera que los creadores comienzan a especializarse y ven la proyección, como la oportunidad para exponer sus ideas conceptuales, bien desde el género, como Weiss, o desde la reflexión lúdica con el medio, como Andrea Di Castro y el propio Corkidi.

⁴¹ Minter, S. (2008). A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto. *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica* (págs. 159-167). Madrid: Brumaria. p.161

La muestra del 86 no llegó por azar, como tampoco su existencia se debe a una toma de conciencia tecnológica inocente, sino a la necesidad de expresar los sentimientos producto del terremoto del año anterior. Al decir de Sarah Minter:

La necesidad de dar cuenta -desde diferentes perspectivas- de este ambiente social y político contribuyó en cierta medida a que muchos artistas, cineastas y amateurs se apoderaran de la cámara de video. Eso explica la numerosa participación, en 1986, en la *Primera Muestra de Videofilme* organizada por Rafael Corkidi en colaboración con Francis García, Miguel Báez y Adriana Portillo a través de Redes Cine Video. La cantidad de obras en video y de público fue avasalladora. Los resultados fueron: Primer lugar: *Nadie es Inocente* de Sarah Minter y mención como el primer video hecho por indígenas *Danza Azteca* de Marta Colmenares y Álvaro Vázquez.⁴²

Sin embargo, la producción de video alcanzará una mayor presencia a partir de la convocatoria de las becas que otorgaría el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), junto a la Fundación Rockefeller-MacArthur en 1992; quienes ayudarían desde su propuesta de apoyo a la legitimación de las obras ganadoras.

Parte de estos adelantos logrados en la década del 90´ fueron enumerados por Fernando Llanos en su texto *Video mexicano actual: un hoy sin ayer, y un ayer con una mañana*.

En 1992, Andrea di Castro funda el Centro Multimedia en el CNART. El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) da el primer apoyo (beca) para un creador de video y Silvia Gruner es la beneficiada; también se da la primera Beca Rockefeller-MacArthur y Sarah Minter la gana. Ese mismo año, Gregorio Rocha junto con Sarah Minter funda PIVAC (Productores Independientes de Video) y se dan a la tarea de difundir, programar y curar muestras de video en La Sala del Deseo del Centro de la Imagen. Ese mismo año se da la *Primera Muestra de Video Independiente* en León, Guanajuato, y

⁴² Minter, S. (2008). A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto. *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica* (págs. 159-167). Madrid: Brumaria. p.165

se abre el departamento de video del Museo Carrillo Gil, 20 años después de que Weiss presentara su primer video ahí.⁴³

Adicionamos la realización del *Festival de Video y Artes Electrónicas Vidarte*, a finales de la década, que atraería no sólo a los interesados en las artes visuales sino a experimentados creadores que podían añadir al ángulo de la imagen *per se*, los diálogos con otros lenguajes como la poesía visual y la música.

En el 2005 la Muestra de Video Mexicano *Re(trans)misiones*, de los curadores Elías Levín, Paola Santoscoy y Willy Kautz, como parte del Festival *Transitio 01*, aportó desde la elaboración de su nómina de artistas, una idea general de las principales temáticas que habían sido abordadas por los videastas mexicanos hasta la fecha, así como una caracterización en el texto curatorial, del camino estético recorrido por sus creadores.

Comenzando en el 2003 y como parte de una serie de presentaciones en varios espacios de México y el extranjero, la obra de Fernando Llanos, *Videoman*⁴⁴ tiene una de las principales importancias en la medida en que fue capaz de acercar al ciudadano al lenguaje de video. Sería también recordada pues sus diferentes ediciones que tuvieron un vínculo importante con las personas que la vieran, y en el caso de ser proyectado en la calle o frente a la fachada de alguna institución,

⁴³ Llanos, F. "Video mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana". En Baigorri, L. (ed.) (2008). *Video en Latinoamérica: una historia crítica* (pp. 169-177). Madrid: Brumaria. p.174

⁴⁴ Tal obra se presentó en varios formatos, adquiriendo la mejor manera de ser asumida por su público, desde videoinstalación, intervención urbana, performance, fotografía hasta escultura y modelo en 3D, teniendo una especie de resumen en el 2008 en la Exposición *Videoman*, en Morelia.

aportaría la tesis conceptual sobre las problemáticas que ella presentara, o desde la que tomara partido.

Videoman fue una de las primeras piezas que introdujo en el espectador el interés por la reflexión social desde su propio ambiente, de igual modo, motivó a quienes la vivieron sobre la historia de los espacios intervenidos y las temáticas proyectadas en ellos. Al decir de Lucas Bambozzi:

Tomando en cuenta los actuales medios de producción y vinculación de imágenes, tanto en circuitos de redes telemáticas como en situaciones más físicas inmersas en la sociedad, las posibilidades son construidas por cada uno. Llanos montó su propio esquema, su circuito y una lógica de intervención efímera definida por el artista como “acupuntura urbana”, en la que se vale de la propia reacción de las personas que transitan y eventualmente se relacionan con la proyección. Como en un circuito cerrado de TV se forma también transitoriamente una comunidad local, específica, tanto en términos del espacio como del tiempo compartido.⁴⁵

Para otras geografías latinoamericanas sucedieron evoluciones similares en el desarrollo de video. Sólo debemos aclarar que las potencialidades de las primeras piezas surgidas llevan mucha dependencia de la entrada de los avances tecnológicos y su consumo por los artistas.

1.2.2 La historia cubana

Cuba sería, otra vez, una *rara avis* en los comienzos del arte videográfico. Alejada de la actualización electrónica como lo ha estado desde el triunfo de la Revolución

⁴⁵ Bombazzi, L. (2008) IntervENIR Y SER “intervENido”. Traducción de Felipe Ehrenberg. Catálogo de exposición *Videoman*. Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce. 18 de julio al 7 de septiembre. Morelia, Michoacán, México.

en 1959,⁴⁶ los primeros pasos en la creación se vieron de la mano de la experimentación desprendida del cine y sus posturas ante otras artes como las plásticas, dialogando a partir de una ficcionalización, muchas veces abstracta que comenzaba desde la ilustración de las piezas del pintor escogido, enriqueciendo el discurso narrativo con la música, la edición de la película o su intervención, para crear efectos de texturas e ilusiones ópticas.

La primera pieza de video que registra la historiografía cubana sería *Cosmorama*, (1963) de la autoría de Enrique Pineda Barnet (Cuba, 1933) y sobre la obra del pintor Sandú Darié (Rumania, 1908- Cuba, 1991). En otra línea creativa, pero en igual pasado cinematográfico se incluirían las obras de Santiago Álvarez (Cuba, 1919-1998), y sus *Noticiero ICAIC Latinoamericano*; cápsulas cinematográficas realizadas durante las décadas del 60', 70' y 80'; y que contaran con un proceso de montaje que proponía el *collage*, y la experimentación formal como vínculo con las voces más renovadoras del cine de su tiempo.

Muchos de los principales realizadores de video que luego emergerían a la escena nacional provenían de la Escuela Internacional de Cine y Televisión San Antonio de los Baños (EICTV), junto a la recién comenzada Asociación Hermanos Saíz (AHS), algunos de estos realizadores fueron Jorge Luis Sánchez (Cuba, 1960), Manuel Marcell (Cuba, s/f), Marco Antonio Abad (Cuba, s/f), Enríque Álvarez (Cuba, 1961), etc.

⁴⁶ A partir del triunfo de la Revolución cubana de 1959, Estados Unidos impuso un bloqueo económico a la isla, al punto de reducir al mínimo la entrada de tecnología, y la reducción de la economía nacional a niveles muy bajos debido a la ausencia de países para comerciar, a quienes se les permitiera participar de la importación de enseres electrónicos, textiles, educativos, etc. a Cuba.

Una de las obras resultantes del maridaje entre la TV Educativa y la Asociación Hermanos Saíz fue *Amor y Dolor* (1990) de Enríquez Álvarez, material trascendente porque se planteó como una video instalación, pero al final se mostró como película, según refieren Marialina García Ramos y Meykén Barreto Querol, en el texto *Radiografía de una imagen indócil. (Diagnóstico para un trazado de la historia del videoarte en Cuba)*. Otra pieza importante sería *Polimita, versicolor o boceto para un estudio del natural* (1991), realizada por el mismo autor, sobre la obra plástica de Edel Bordón (Cuba, 1953). Ambas obras son precedentes de los futuros videos, entre el cine de ficción y el experimental.

En 1995 la Fundación Ludwig de Cuba se plantea un programa para el desarrollo del videoarte en la isla, con motivo de tal iniciativa se realiza el Primer taller de videocreación impartido por la videoartista canadiense Anick St. Louis, del cual saldrían importantes realizadores como Raúl Cordero, de quien sería la pieza *El baño* (1994), considerada como el primer videoarte expuesto museográficamente.

En el 2000 durante la VII Bienal de La Habana, la Fundación Ludwig organiza el Primer Festival Internacional de Videoarte, evento que dejaría saldos importantísimos para la historia del video en Cuba, pues se expusieron obras de museos internacionales de EEUU y Europa, junto a la obra de creadores como Nam June Paik, Bill Viola (EEUU, 1951) y Peter Campus (EEUU, 1937), entre otros, figuras que nutrirían a los realizadores cubanos, exentos de dichos referentes debido a la escasa bibliografía sobre el tema en la Isla.

Ya con cierta información en el 2001 se realiza el Primer Festival Nacional de Videoarte con la participación de estudiantes de la Academia de Bellas Artes San Alejandro, junto a alumnos y egresados del Instituto Superior de Arte.

Para el 2002 se realizaría la muestra de videoarte más plural como parte de los esfuerzos por visibilizar las posturas estéticas que los artistas estaban asumiendo, así como la videoinstalación como técnica utilizada por los creadores en el momento, capaz de renovar la visualidad del arte cubano y la producción de video desde el emplazamiento en el espacio de televisores con proyecciones que insertaban el referente mass mediático como parte del discurso artístico. *Copyright* fue el nombre de la muestra que se realizó en el Centro Cultural de España, y contó con la curaduría de Giselle Gómez y Suset Sánchez. Los artistas participantes en ella fueron Inti Hernández (Cuba, 1976), Luis Gómez (Cuba, 1968), Ernesto Leal (Cuba, 1971), Ángel Delgado (Cuba, 1965), Felipe Dulzaidez, (Cuba, 1965), Raúl Cordero (Cuba, 1971), Grupo ENEMA, Pavel Acosta (Cuba, 1975), Italo Expósito, (Cuba 1978), Israel Díaz, (Cuba, 1979), Fidel Ernesto Álvarez (Colombia, 1978), Analía Amaya (Cuba, 1979), Humberto Díaz (Cuba, 1975), Jorge Wellesley (s/f), Henry Eric (Cuba, 1971), Iván Rodríguez (Cuba, 1971), Carlos Garaicoa (Cuba, 1967), René Peña (Cuba, 1957), Ezequiel Suárez (Cuba, 1967), Manuel Piña (Cuba, 1958), Tania Bruguera (Cuba, 1968), Lázaro Saavedra (Cuba 1964), José Fidel García (Cuba, 1981), Javier Castro (Cuba, 1984), Abel Oliva (Cuba, 1969), Tony Labat (Cuba , 1951) y Juan Carlos Alom (Cuba, 1964).

Las artes visuales cubanas, desde el segundo lustro de los 2000 han comenzado un ascenso marcado en el desarrollo del video como postura estética definida, más que mero proceso de experimentación. Desde las plataformas de exhibición del arte contemporáneo en Cuba se puede verificar una apropiación de la técnica audiovisual, como expresión de la poética de muchos creadores nacionales, que tienen una obra presente en los principales eventos del *mainstream* internacional.

Parte de esta nueva era del videoarte en la isla vienen a ser muchas de las exposiciones que hoy podemos citar como espacios de visibilización de los procesos creativos de los artistas que ya se consideran como videocreadores, y no meros *flâner* descubriendo aún las ventajas del lenguaje.

Ha esta situación han contribuido eventos importantes como el Festival Internacional de Videoarte de Camagüey. Con siete ediciones, desde el 2008, el espacio ha traído importantes curadurías de festivales alrededor del mundo que proponen una manera actualizada de mirar el video, además de explorar los horizontes de este con otras expresiones artísticas como la danza, la animación, el teatro y la arquitectura. El festival constituye hoy el único foro competitivo que propone un acercamiento de la comunidad, tanto especializada como neófito, al consumo del video en el territorio, al tiempo que durante la preparación de una edición y la siguiente, organiza exhibiciones de su acervo en la Muestra Joven ICAIC y otros espacios nacionales e internacionales, colaborando con la distribución del video en enclaves donde se posicionan similares producciones de otras geografías. Posee una mediateca especializada, y organiza ciclos de

conferencias y espacios de diálogo en torno al video con importantes especialistas.

Como parte de los avances del video en la escena galerística del país podemos citar algunas exposiciones que demuestran, por su aporte a la visualización del lenguaje, cómo se ha transformado en una plataforma lo suficientemente sólida para incluir el video en la totalidad de los espacios legitimadores del Arte Cubano como rostro creativo nacional.

Para fungir como espacio de referencia internacional, tenemos la exposición que curara Magaly Espinosa: *Video experimental y video arte: artistas de Cuba*, en el Museo de Antioquía, en Medellín, Colombia, en el 2009, donde se exhibieron una gran variedad de obras que permitían bocetar una breve línea de las preocupaciones estéticas y temáticas de los artistas incluidos en el *staff*. La exposición fue importante porque, para la fecha, muy pocas selecciones de video se habían realizado, además de contar con la curaduría especializada en arte contemporáneo. En el texto del catálogo versa:

A su vez, fundir las intenciones de redención social que el propio proceso social contradictoriamente activaba, con la incorporación de los recursos expresivos de la postmodernidad nos convertía en unos conceptualistas de nuevo tipo. Las ideas se instrumentaban en forma de apropiaciones, parodias y pastiches, resultados de las reinterpretaciones de la propia realidad, ello conllevó a que las obras de arte más que estar interesadas en su autonomía, se volvían recursos que operaban y se adentraban en la propia vida de la cultura popular, del habitad urbano, en los diversos sujetos culturales que abrigan esa vida y esa cultura.⁴⁷

⁴⁷ Espinosa, M. (2009), *Video Experimental y videoarte: artistas de Cuba*. Palabras al catálogo de la exposición colectiva Video Experimental y videoarte: artistas de Cuba. Museo de Antioquía, Medellín, Colombia.

En el texto la curadora se refiere a una de las características fundamentales de la producción de videoarte en la isla: el carácter conceptual, sobre la solución estética formal. De ahí que las curadurías producto de investigaciones sean cruciales para historiar el devenir evolutivo del lenguaje audiovisual. Pues ayudan a comprender las razones del empaque de nuestro arte, y las diferencias existentes con otras geografías.

De igual manera, es cierto que ha sido una condición contextual, que nuestros artistas investiguen sobre el proceso antropológico que los envuelve, para tratar de incidir sobre él a partir de la obra de arte. Producto de la escases tecnológica, y deudores de importantes avances en los 80´ y 90´, el arte de hoy sigue siendo parte de una cadena ligada a grupos de investigación, intervención y creación como DUPP.⁴⁸

Por ello, muchos de los videos que encontramos en las exhibiciones de arte cubano, se concentran en analizar la sociedad, citar textos visuales, sonoros o mostrar *work in progress*, donde se posiciona el individuo social como objeto de investigación.

La otra exposición, fuera del marco temporal de la investigación, pues tuvo lugar en el 2017 en la Casa Víctor Hugo, fue *ON/OFF* curada por Sara Alonso Gómez. La cual demostró cómo se posiciona en el tiempo la obra de muchos de los

⁴⁸ DUPP: Desde Una Pragmática Pedagógica. Grupo liderado por René Francisco, surgido en los 90´ con el objetivo de crear obras que respondieran a los intereses colectivos y personales de las diferentes generaciones que lo han formado, siempre con el interés en un tipo de arte dialógico, que imbricara al espectador, desde su reflejo y conversión educativa.

principales videoartistas y sus *leit motiv*, desde hace dos décadas, cuando aún se exploraba el lenguaje del video en la búsqueda de las particularidades expresivas.

Sara Alonso concibe esta exposición colectiva entre artistas de Cuba y Francia, para mostrar el amplio diapasón de vertientes que caracteriza hoy el ambiente del video nacional.

ON/OFF se erige como muestra polifónica cuyo hilo conductor se inspira del concepto de «identidades híbridas» esbozado por el poeta, ensayista y teórico martiniqués Édouard Glissant (1928-2011), cuya obra ha tenido una importante repercusión en el campo del pensamiento postcolonial. Para quien el proceso de construcción de la identidad, y por tanto el auto-reconocimiento, pasa necesariamente por el espejo del otro y su aceptación ante la diferencia. En un sistema de relaciones absolutamente complejo, la exposición intenta asir desde diferentes ángulos la confrontación entre el Yo y la alteridad, desde una lectura de las culturas heterogéneas y las identidades rizomáticas.⁴⁹

La exposición demostró la presencia de temáticas como lo nacional, la historia, la identidad, el presente como construcción narratológica, *et al.* Muchas de ellas tienen como espacio común la elaboración de un discurso audiovisual que se cuestiona el pasado para pensar la credulidad del presente. Las obras que se mostraban no pertenecían a una época de indagación formal, sino a la concientización de los procesos culturales que preocupan al artista cubano contemporáneo y a su manera de reflejarlos en su poética.

ON/OFF es el medio para tener la certeza de cuáles son los vehículos expresivos que movilizan el texto audiovisual de los artistas hoy, de igual manera, que sirve para comprender cómo el video no sólo tiene su existencia en la sala de una galería, sino que cuestiona, desde su propia voz, el presente de una nación que

⁴⁹ Alonso Gómez, S. (2017) *ON/OFF*. Palabras al catálogo de la exposición colectiva *ON/OFF*. Casa Víctor Hugo, La Habana, Cuba.

reelabora su historia para construir, desde una perspectiva menos triunfalista, el empoderamiento de una época que demanda otros textos culturales en los que creer. Otra Historia de la que asir su ilusión.

Los recorridos históricos de ambas geografías demuestran la existencia de espacios de confluencia entre sí. La evolución del descubrimiento de un nuevo lenguaje visual, propone más que la experimentación obligatoria, el *modus operandi* en cada una de las culturas enuncia sus presupuestos estéticos, de acuerdo al interés y prioridad expresiva que la época y el contexto demandó a los artistas. Así como en el caso de México, la representación del individuo enunciante sería trascendental para su aprehensión de la postura visual de los creadores, la investigación social y antropológica en Cuba traerían a colación el descubrimiento de zonas de visibilidad en reapropiación desde los 80´.

Capítulo II

Representación del héroe: la desacralización de un evangelio inmanente

El discurso de la producción videográfica en los territorios de Cuba y México presenta problemáticas comunes en el apartado conceptual de su enunciación, que los convoca a una participación de la estrategia de revisión socio política y autorreferencial de sus autores y protagonistas entrevistados. A través de las piezas que analizaremos en el presente capítulo, tendremos como vehículo recurrente la presencia del héroe en las obras de video de los artistas de ambas geografías, desde las particularidades que caracterizan sus *backgrounds* visuales, en diálogo con la temporalidad contemporánea.

Nos acompañará como problemática, el reconocimiento de la figura heroica cual espacio de representación en el imaginario creativo de los artistas. Identificamos desde esta perspectiva la elaboración del héroe a partir de los arquetipos contruidos por la industria cinematográfica, como representación de un cúmulo de caracteres que lo posicionan en una zona de asimilación discursiva; es decir, la ejemplaridad ante un grupo social que no lidera, necesariamente, mas lleva en su postura ideológica, política o psicológica, los pensamientos que lo destacan. De igual manera, estamos en la presencia del héroe cuando se realiza un viaje por el individuo designado como "héroe", siguiendo lo planteado por Joseph Campbell; realizamos el concepto heroico tomando como guía las nomenclaturas de Thomas Carlyle y Campbell.

En el libro de Thomas Carlyle, *Los héroes* se define:

¡un Héroe eminentemente social! Es el amoroso, el rico de pensamiento y de vida y mejor esclarecido; luz y guía para los demás hombres de su época. El que sabe que se debe ante todo a los demás. En quien todos reconocen como en el más auténtico de todos ellos. Y, por lo tanto, no le siguen por imposición de su fuerza, ni por engaños de su astucia -en esto insiste mucho Carlyle-, sino por amor, por corresponder a su amor, o por admiración y por reconocimiento. [provocan] asombro ante la verdad que ellos revelan; entusiasmo y gozo por la liberación, la salvación y guía que ellos, por medio de aquella verdad, procuran.⁵⁰

De igual manera en el texto de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, se plantea lo siguiente:

El héroe moderno, el individuo moderno que se atreva a escuchar la llamada y a buscar la mansión de esa presencia con quien ha de reconciliarse todo nuestro destino, no puede y no debe esperar a que su comunidad renuncie a su lastre de orgullo, de temores, de avaricia racionalizada y de malentendidos santificados. "Vive -dice Nietzsche- como si el día hubiera llegado." No es la sociedad la que habrá de guiar y salvar al héroe creador, sino todo lo contrario. Y así cada uno de nosotros comparte la prueba suprema -lleva la cruz del redentor-; no en los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal.⁵¹

En la unión de ambas enunciaciones se encuentran las líneas narrativas por las que la presente investigación formula la mutación de la memoria histórica hacia el héroe. Tenemos dos estructuras semánticas que se pueden identificar en las obras que analizaremos en el presente capítulo, ellas son:

- el héroe inquisidor
- el héroe confesional

⁵⁰ Carlyle, T. (1895) J. Farrán y Mayoral, *Thomas Carlyle, el hombre y su obra. Notas prologares*. En *Los héroes*. Biblioteca de Historia. p. 18-19

⁵¹ Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica,. p. 214

En la representación de la memoria histórica a través de la figura del héroe se asimila el viaje, interior o exterior,⁵² que refiere Campbell como la principal característica para designar a los héroes. El recorrido es justo a través de la memoria histórica como espacio del imaginario colectivo, por recuperar, como vivencia personal a exponer, como cuestionamiento personal de la sociedad habitada, o como exposición metafórica performática de un niño. La memoria histórica y el héroe están unidos en su corporalidad pues el viaje que lo designa como tal, en representación de una colectividad, es por/para/con la memoria histórica como inspiración y punto de partida.

El héroe inquisidor será el que averigua, inquiere, indaga, pregunta, investiga, sondea, olisquea, interroga; tal y como lo define el adjetivo el Diccionario de la Real Academia. Así, esta corporalidad estará asumida por los videastas de las piezas que realizan el viaje hacia afuera; mientras que el héroe confesional será el autor desde la mirada íntima del cómplice de su contextualidad, que en esta ocasión realiza el viaje hacia adentro.

Ambos territorios conceptuales exponen como principal característica la desacralización del héroe cual figura intocable. Presentan su proceso de

⁵² Según Joseph Campbell en su teoría del héroe mitológico, que a su vez ha inspirado a muchos de directores de cine a realizar sagas como *Star Wars* (1977-2018), el héroe debe seguir un viaje compuesto por doce etapas que lo moldean como tal, hasta regresar a su origen y tratar de implementar los aprendidos en su contexto. Las etapas son: el mundo ordinario; la llamada de la aventura; reticencia del héroe o rechazo de la llamada; el encuentro con el mentor o la ayuda sobrenatural; el cruce del primer umbral; pruebas, aliados y adversarios; acercamiento a la cueva profunda; prueba difícil o traumática (la odisea o el calvario); recompensa (apoderarse de la espada o del cáliz); el camino de vuelta; resurrección del héroe; regreso con el elixir. Las doce etapas no serán expuestas en los análisis de las obras, pues significaría poder tomar solo una obra como objeto y no exponeríamos la variedad de estrategias que la tesis ha encontrado. Sin embargo, queda abierto el estudio del héroe de manera más exhaustiva con el presente planteamiento para futuras investigaciones.

enunciación como vínculo alterable desde las perspectivas construidas por el imaginario mediático como síntesis de valores positivos únicamente. A partir de los presentes videos, se nos introduce un concepto de héroe vulnerable a las condiciones de una existencia real que lo ha moldeado de acuerdo con los acontecimientos que les ocurren a los individuos que viven en las sociedades investigadas.

Si nos propusiéramos pensar el cine y su representación del héroe en su circuito comercial, no tendríamos las puertas abiertas para descubrir estos personajes dibujados en el capítulo, pues ninguno ha realizado hechos trascendentes para ser protagonistas de sagas dramáticas, sin embargo, justo como plantean Carlyle y Campbell, el héroe posee un impacto en su comunidad y de eso se tratan los videos. Escogemos las definiciones para remarcar que no nos inspiramos en una visión mass mediática del héroe de manera unidireccional, sino que asumimos el carácter de modificación que pueden ejercer los videos de acuerdo con su representación de las sociedades retratadas.

La figura del héroe en el presente capítulo tiene como característica principal la representatividad de un grupo etario determinado. Las personalidades visibilizadas por el héroe destacan por su historia, esa que al decir de Henry Eric en su entrevista: “radica en mirar a esa “marginalidad” y decir, este tipo es humano, es algo tan básico como relevante”. Entonces la pregunta sería, ¿por qué son héroes y no sujetos documentales de una época, testigos? Los materiales que se proponen como espacio de reflexión en torno a la problemática de la memoria histórica, no hablan de un pasado recogido en los libros, sino asumen el aspecto

confesional de sus protagonistas, cual tabula rasa, proponen la existencia de su narración documental reflejando a más de un afectado; representan a una colectividad sin voz, son héroes porque de/anuncian, la invisibilidad de un hecho que modifica la vida de muchos, y realizan en esa legitimación artística el viaje hacia la visibilización de una problemática que afecta a los entrevistados y a sí mismos. Incluso en los videos sin una elaboración de un discurso verbal del que extraer una oración con estructura nominal, se propicia la deglución de un *statement* a leer.

Por lo que se demuestra que su valor estriba no en la narración únicamente, sino en la toma de posición ante lo contado. Ricoeur en su libro sobre la memoria, se refiere al testigo de la siguiente manera:

La posibilidad de sospechar abre a su vez un espacio de controversia en el que se ven enfrentados varios testimonios y varios testigos. En ciertas condiciones generales de comunicación, este espacio puede calificarse de espacio público; es en este segundo plano donde la crítica del testimonio se injerta en su práctica. El testigo anticipa, de alguna forma, estas circunstancias añadiendo una tercera cláusula a su declaración; "Yo estaba allí", dice: "Creédme", añade; y: "Si no me creéis, preguntad a algún otro", exclama con cierto cariz de reto. El testigo es, pues, aquel que acepta ser convocado y responder a una llamada eventualmente contradictoria.⁵³

Sin embargo, los autores de las piezas que analizaremos transgreden ese espacio de significación, el de testigos, para accionar sobre sus contextos. Desde una posición marcada en la representación del otro proponen un cambio. Aunque este empoderamiento del individuo está siendo asumido por otras estrategias discursivas como el documental, el performance y otros lenguajes del arte

⁵³ Ricoeur, P. (2003) Op. Cit. p.213-214

contemporáneo, en esta ocasión lo miramos desde la videocreación como referente.

En el presente capítulo nos referimos a la existencia de la figura heroica cual mutación conceptual de la memoria histórica. En el acercamiento a la representación de la memoria histórica, su caracterización y comparación, nos damos cuenta de la división clara de los posicionamientos de los artistas, de tal manera, los héroes inquisidores, pertenecen a Cuba, mientras que los confesionales a México. Por lo tanto, comprobaremos que hay una línea clara en la visualización de las problemáticas que les interesan a unos y otros, de acuerdo a las condicionantes socio políticas.

2.1 Un video coral: la producción cubana

Las obras de Henry Eric Hernández (Camagüey, Cuba, 1971) llevan el espacio de representación de la realidad hacia el borde con lo ficcional. En su poética encontramos una brecha que une lo verificable de la experiencia de un individuo común, junto a la narración de los entrevistados que demuestran la presencia de una zona en la sociedad cubana no socializada, a menos que asuma el protagonismo de materiales artísticos o antropológicos.

La poética del artista se alimenta de las historias de vida de individuos con una postura ética cual *rara avis* en la opinión pública del ciudadano promedio. Sin embargo, ¿Quién ha dicho que existe un “comportamiento promedio” en la Cuba de hoy? Justo ese cuestionamiento puede resultar centro de los videos que conforman series como *Sucedió en La Habana* (España y Cuba, 2001-2005),

material que co-realizó con Dull Janiell Hernández donde los entrevistados cuentan sus anécdotas alejadas de los procesos educacionales de la generalidad de los reportajes transmitidos por la televisión en las cadenas nacionales.

En Cuba existe un lema que repiten los pioneros, los niños que asisten a la enseñanza primaria, que versa “Seremos como el Ché” tal expresión está en el inconsciente de los cubanos como una idea fija que se refiere a la ejemplaridad del héroe cual *summum* alcanzable. Por lo tanto, las generaciones que estudian en las escuelas nacionales llevan ese *statement*, que a su vez, se refiere al concepto de “hombre nuevo”, idea propuesta por Ernesto Ché Guevara en el texto de 1965, *El socialismo y el hombre en Cuba*, donde se define un tipo de hombre que sigue los ideales sobre los que se construyó la Revolución que triunfara en 1959, expresión antecedente del Comunismo, para lo que “el hombre nuevo” era indispensable para el nivel que el Socialismo persigue. En el sistema educativo cubano, no se refieren los personajes que Henry Eric entrevista, mas que para ponerlos como ejemplos de negatividad. Entonces el artista, se convierte en promotor de una verdad tan valiosa como la de las “ejemplarizantes figuras públicas”, y pone voz a los mitos urbanos que recorren las conversaciones de los *ghettos* de la capital cubana.

La obra del artista está signada por su posición de héroe inquisidor. La creación de Henry, ya sea instalacional, o videoartística, se ha concentrado en hablar de la memoria histórica como espacio de cuestionamiento al “régimen totalitario cubano” como lo llama en la entrevista que le realizáramos. Las piezas de su poética sondean, investigan, emiten una voz empoderada que surge del imaginario social

para visibilizar una historia desconocida. Su papel de héroe inquisidor se erige de las historias de los entrevistados para contagiar a su público con la memoria de su propio país.

En su cruzada por el descubrimiento de los esbozos menos conocidos de la Cuba contemporánea, Henry Eric moldea los nuevos héroes de la cultura nacional,⁵⁴ esos que ya no ven a Elpidio Valdés,⁵⁵ como su figura inspiradora, sino que luchan a diario por alimentar a su familia y salir adelante en medio de un ambiente hostil, que marca para la eternidad a quien ha estado preso, ha regresado de la guerra con traumas psicológicos, o abraza la vida de la gran ciudad como “centro de caza”.⁵⁶

El autor trabaja con la memoria desde la significación del imaginario popular, en una entrevista realizada afirmaba:

⁵⁴ En el transcurso del análisis de las piezas descubrimos que la asunción de los entrevistados por los dos artistas cubanos de este epígrafe: Henry Eric Hernández y Javier Castro, pueden ser interpretados como héroes también, de igual manera el público que recepciona las piezas, de acuerdo con la decisión de levantar la voz de los entrevistados, y el espectador a partir del viaje que realiza en el extrañamiento del consumo de la obra y las consecuencias que este tiene en él. Sin embargo, estas dos interpretaciones del héroe se alejan del objetivo que nos hemos planteado en la tesis que parte del análisis de la representación de la memoria histórica, construida por los videoartistas, generalmente en primera persona en sus obras; estas dos opciones adyacentes conducen a un estudio de recepción y a otro de carácter antropológico que se aleja del amparo de la presente investigación.

⁵⁵ Personaje popular de dibujos animados, creado por Juan Padrón. Su historia de vida refleja el espíritu intransigente de un mambí, nombre designado para los hombres que luchaban por la independencia de Cuba contra la dominación colonial de España en las zonas rurales, preferentemente aquellos esclavos liberados, campesinos y hacendados que comenzaron las contiendas independentistas en la Guerra de los Diez años (1868-1878) o la Guerra Necesaria (1895-1898). Ha sido, por muchos años la inspiración concebida por el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) para crear en los infantes un imaginario patriótico del que sentirse orgulloso en la Historia de Cuba.

⁵⁶ Se refiere a la frase popular entre quienes se dedican a la prostitución, o pertenecen al ambiente homosexual, en la isla de “salir a cazar” como ir a buscar oportunidades en medio de una competencia por la presa, que vendría a ser el extranjero, principal cliente de tales mercados.

Al final la memoria es como una especie de leyenda, cuando entrevistas a una persona que tiene 85 años, te cuenta algo que en parte es real, otra parte es su fantasía imaginaria, lo que escuchó que pasó en ese momento en que quizás él no era el protagonista, pero le pasó a otra persona, es decir, en la memoria como tal confluyen los documentos y las ficciones; y eso también es parte de la memoria histórica.⁵⁷

De ahí que habremos de entender su poética y la expresión de esta desde los códigos de sus entrevistados como principal punto de giro, es la narración lo que se convierte en centro de su creación, mas que los artilugios audiovisuales.

Sugar Blaxploitation (2013) es la pieza de Henry Eric que hemos decidido analizar en la presente investigación. La obra consiste en la yuxtaposición de varias entrevistas a personas de diferentes estratos sociales. En ella, los protagonistas narran sus experiencias de vida y las soluciones asumidas en situaciones límites.

El nombre está compuesto por la palabra “*sugar*”, azúcar, al traducirla del inglés y “*blaxploitation*” unión de “*black*” y “*explotation*” en una sola voz, creando una *liason* entre dos palabras para construir una sola, extracto de la marginación de la raza negra en el período de la Colonia, cuando Cuba estaba gobernada por los españoles. Desde el nombre la pieza se adentra en una problemática de estigmatización social, una mancha que, supuestamente, a partir del triunfo de la Revolución se eliminó; y es reafirmada en la construcción fonética de la palabra hacia su escritura, cual espacio de reflexión sobre los sujetos que no saben inglés, pero lo incorporan a su léxico, como arma de caza.

⁵⁷ Tomado de entrevista a Henry Eric, realizada durante estancia de investigación en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en La Habana, Cuba (7 de julio-7 de agosto, de 2018). Vid anexo 2.

El material comienza con un metatexto al documental de la realizadora cubana Sara Gómez⁵⁸ (La Habana, 1942-1974) *En otra isla*, (1968). Con el archivo como apertura y cierre del video, el autor inserta el diálogo desde la temporalidad en la que fue concebido y su principal línea temática: el trabajo de/con los jóvenes de La Habana en la Isla de Pinos,⁵⁹ cual oposición decodificadora de un “deber ser” expuesto en las propagandas, documentos históricos, enseñanzas infantiles y demás materiales promocionales de la moral que la Revolución buscaba en sus miembros. Por lo tanto, desde los primeros minutos, desde los planos de la presentación de la obra se tiene el pasado de la nación como punto de partida para su lectura conceptual ideo-temática.

⁵⁸ Realizadora audiovisual y periodista. Publicó sus trabajos en el semanario *HOY*, entre otros espacios de prensa plana y audiovisual, como el espacio Enciclopedia Popular, que dirigiera Octavio Cortázar. A partir de ahí se vinculó con el mundo del audiovisual llegando a trabajar con importantes directores cubanos como Tomás Gutiérrez Alea y Jorge Fraga, asistió a la directora francesa Agnès Varda en la realización de su documental *Salut les cubains* (1963). Sus inquietudes artísticas se inclinaron por temas como la marginalidad, el racismo, la cultura popular, las tradiciones y la presencia de la mujer en las tareas de la naciente Revolución cubana. Fue la primera mujer en dirigir un largometraje con su película *De cierta manera* (1974).

⁵⁹ Al triunfar la Revolución se crearon brigadas de jóvenes que dejaban sus casas en las grandes ciudades para incorporarse a la sociedad en labores que generalmente no tenían relación alguna con su formación o especialización laboral, sin embargo, representaban ese espíritu altruista que defendía el nuevo régimen, y como parte de una generación comprometida con el proyecto social, esparcían su ímpetu de renovación en los espacios hacia los que fueron convidados. Ejemplo de ello fue la Campaña de alfabetización, en 1961, momento en el que se erradicó completamente el analfabetismo, y uno de los primeros logros del régimen socialista.



Still de video *Sugar Blaxploitation*, 2013. (cita de documental *En otra isla*, 1968)

Tenemos una reflexión temporal que nos permite asumir el concepto de montaje de Benjamin como punto de partida para el análisis del gesto deconstructivo de Derrida como principal método de análisis para esta obra. Hay una presencia de la memoria histórica desde la propia alusión del nombre a la problemática del racismo en Cuba. Luego sigue la memoria desde el montaje que realiza el autor con el material original de la cineasta, y como construye a partir de este diálogo el concepto de una temporalidad cíclica. Existe, de igual manera, la referencia a la memoria histórica a partir de los recursos estéticos que introduce el videasta entre cada entrevista, a manera de cortina simbólica.

A partir del salto epocal que propone el autor en su obra tenemos la presencia del concepto imagen-malicia que Georges Didi Huberman definió en su texto *Ante el tiempo*. Recurso que le permite relacionar espacios de representación similares,

aunque alejados temporalmente, pero conectados a partir de su concepción primigenia: la voz de quienes no son parte del espacio simbólico de lo escuchado.

La estrategia seguida por Henry Eric, realiza un anacronismo histórico, para, desde el montaje cinematográfico, establecer un puente temporal, no sólo con las temáticas, sino a partir de su autorreconocimiento como investigador, al igual que Sara Gómez, de espacios no visibilizados de la sociedad. De similar manera, este material de la realizadora no es muy conocido en su filmografía, por ello Henry lo rescata, para mostrar también los valores heroicos de la autora, en su propia pieza, pues si bien es cierto que Sara narró los triunfos de la Revolución, en su documental *En otra isla*, expuso a los jóvenes frente a sus vulnerabilidades, complejos y problemáticas arrastradas hacia esa “otra” isla. Entonces, esas características humanas ya no eran del interés representacional de unos medios audiovisuales que trataban con historias de immaculados ejemplos de hombre nuevo, de ahí que este material, en particular, no fuera de los más conocidos en su obra.

La estructura del video se articula en una serie de entrevistas que confieren a sus enunciantes el valor de posturas causales en la narración de sus vidas. Son ellos: el Kimbo, un proxeneta, que ha sido acusado de homicidio y narra su experiencia de enfrentamiento público; Chicha la asesina, un homosexual acusado de cómplice de asesinato; René, un excombatiente de la Guerra de Angola; Oscarito, un sujeto que presencié la muerte de otro individuo; Yuneisi y Yaima, dos muchachas que cuentan sus “diálogos” con la prostitución, la primera desde la

breve alusión del “conocimiento cultural”, la segunda, a partir de su primera experiencia.

La obra de Henry Eric se plantea como una denuncia expositiva de los sujetos que son agrupados en los más diversos espacios de representación social. Podemos ubicar esta pieza en lo que hemos nombrado: la presencia del héroe inquisidor. Y es precisamente esta clasificación la que asumimos porque -incluso el excombatiente de Angola⁶⁰ no se pronuncia como una figura heroica, es decir, no presenta su experiencia como una tesis de jactancia por algo inalcanzable- los personajes entrevistados se oponen a las “sacras” posturas éticas del hombre nuevo, todavía ejemplo a seguir por los cubanos. El héroe inquisidor que es Henry Eric da vida a los entrevistados, para que se posicionen como parte de una sociedad, que reconoce, a los militares que estuvieron en Angola como héroes, aunque ellos mismos no se consideren como tales, como podemos ver en las respuestas de Oscarito. Henry Eric representa la memoria histórica al sentir la afección de las historias de sus protagonistas y darles el valor histórico de representar momentos importantes en la narración del país. Tomando las microhistorias como nicho para estas narraciones, la memoria histórica se ocupa de no problematizar algo de un grupo selecto de la sociedad, sino de representar, a partir del papel de héroe inquisidor de su autor, una parte importante del

⁶⁰ Cuba tuvo una participación fundamental en la Movimiento Para la Liberación de Angola (MPLA) enviando hasta 50 000 soldados en el período que duró el proceso de independización de Portugal. La participación de Cuba fue marcada en la década del 80' donde fueron enviados muchos jóvenes a cumplir su Servicio Militar Activo (etapa obligatoria en la vida de todo hombre entre los 17 y 25 años donde es convocado por la Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) del país para ser entrenado en una formación militar por si en un futuro fuera necesario defender las conquistas de la Revolución del 59') en el país africano alcanzando la mayor repercusión en batallas como la de Cuito Cuanavale.

imaginario social que permanece oculta, hasta que se legitima por el sistema artístico.

Entonces, las cinco entrevistas no promueven el comportamiento de los sujetos como los “clásicos héroes” de las historietas⁶¹ con una mirada didáctica a la enseñanza de las divisiones monocromáticas del mundo, o las narraciones en libros de textos históricos; son posturas individuales frente al extracto de sus microhistorias en la búsqueda de una reflexión sobre la memoria histórica según Carlo Ginzburg, al decir: “La microhistoria opta por la vía opuesta: acepta el límite explorando sus implicaciones gnoseológicas y transformándolas en un elemento narrativo”.⁶²

Partiendo del concepto de microhistoria, las aseveraciones de los sujetos contienen un basamento ideológico desde el que asumir la obra como una postura política, su validez se posiciona desde el poder de la palabra, y el lugar de exhibición de la pieza como legitimación. La postura del artista no persigue obtener ganancias estéticas, sino proponer, con el acercamiento a sus protagonistas, un relato histórico que trascienda su tiempo inmediato, para convertirse en una pieza arqueológica.⁶³ Tal estrategia lo diferencia del resto de

⁶¹ Se refiere a los *comics* norteamericanos como *Batman & Robin*, *Capitán América*, *Wonder Woman*, *Spiderman*, *Daredevil*, todos íconos de características positivas en un individuo para ser ejemplo en su contexto y ayudar a construir una sociedad mejor.

⁶² Ginzburg, C. & López, P. (2010). *El hilo y las huellas lo verdadero, lo falso, lo ficticio* (No. 907.2 G55). p. 382

⁶³ Idea tomada de la conferencia magistral *Desear, desobedecer*, impartida por Georges Didi-Huberman para el Congreso Internacional “Los ojos de la historia” (MUAC, 26-27/2/2018). En la misma el filósofo e historiador del arte se refería al acto de “cavar en la psiquis del espectador, de cavar en la materia de la obra”. En ese sentido el artista se entiende como un arqueólogo, alguien que redefine la materia de la obra de arte para construir un objeto-obra, a partir de su significación

los artistas al construir con su postura ética una estética narrativa que se posiciona en el individuo para anteponer su voz al medio de expresión visual.

Con el concepto de montaje de Benjamin puede verificarse un espacio medular en la construcción visual del video como línea del tiempo anacrónico. Hay varias temporalidades que el héroe inquisidor ha construido desde su papel autoral: la referencia a Sara Gómez, cada una de las historias que narran los protagonistas de la pieza, y la temporalidad en que se filmó el video.

Sugar Blaxploitation desanda la certeza de su temporalidad, para exponer el proceso de conversión ética al que se han visto obligados los individuos en la pieza. Al utilizar sus vivencias como parte de una narración evocadora de la memoria histórica, estamos ocupándola para una espacialidad determinada. Precisamente, la manera de presentar algunas intervenciones como la de Chicha la asesina, interrumpida por el texto “Después del Mariel”, en la diégesis narrativa de su relato; o el de René que versa “en Kangamba”, nos introducen al proceso de mixtura temporal con dos espacios simbólicamente importantes en la memoria de una colectividad nacional.

primaria, y luego remover la arena psicológica del espectador. La pieza de arte se convierte en obra arqueológica al trascender el tiempo, para existir en una dimensión simbólica, superior a la que le dio origen, para asumir el *status* de documento temporal, sin desapegarse de su primer contexto. La pieza arqueológica existe como significación de su época, y como *statement* del artista.



Still de video *Sugar Blaxploitation*, 2013. (Chicha, la asesina)

Para continuar la explicación de la territorialidad donde se ubica la pieza de Henry Eric, traigo el concepto de historia oral que anuncian Diego Andrés Escamilla Márquez y Lahdy Diana del Pilar Novoa Sanmiguel al legitimar el poder del testimonio como algo creíble. En la historia oral se recoge una parte importante de la memoria histórica, que según el héroe de Carlyle tiene en la representación del enunciante de la narración una aspiración del grupo social reflejado en él.

Es, por lo tanto, importante la zona en la que se desarrollan las entrevistas de la pieza ya que no han sido filmadas en un espacio neutro o construido para la obra, sino que ocurren en las casas donde habitan los protagonistas del material. Y tales lugares son un texto con igual connotación que la propia expresión de las historias confesadas. Desde la coherencia escenográfica entre el *modus vivendi* del entrevistado, y el imaginado con su narración, extraemos uno de los procesos más

importantes en la recepción de la pieza: la familiarización con la cercanía entrevistado-público.

Pues, si bien es cierto, que tenemos una predisposición ante la marginalidad como espacio restrictivo de un grupo societal delimitado, también es real que -y esto resulta una herramienta audiovisual utilizada durante el material- se nos presentan los planos con cámara en mano, sin filtros de postproducción, ni corrección de sonido, adquiriendo el soporte visual un tono *amateur* que recrea una doble relación con el público: por un lado la seguridad de un manifiesto honesto, y por el otro, la ilusión de una alocución espontánea.

La estética de cámara en mano y “aparente imagen amateur” refiere a momentos importantes de la historia del cine como el Dogma 95, donde se asume la ruptura con el *establishment* cinematográfico como una tesis ética y estética. En el video de Henry Eric también adquiere esta lectura su obra. Cuando el videasta decide proponer la visualidad de su pieza no está solamente cercano al concepto de montaje de Benjamin, sino resumiendo en la visualidad escogida la historia del cine como espacio común con el aparato tecnológico, y luego, el papel del héroe inquisidor emerge como receptáculo de una investigación más allá del concepto enunciativo, sino amparado en la imagen memoria de Deleuze, para apoyar la representación de la memoria histórica como lugar de lectura de una temporalidad que cita otras al unísono.

La poética del artista se mueve a partir del manejo de los “ego documentos”⁶⁴ como espacios de legitimación de una historia social, que a su vez, refiere fragmentos de una historia epocal, *grosso modo*, el dibujo de zonas oscuras de una sociedad casi siempre retratada en los tonos épicos del triunfo y la perfección revolucionaria casi utópica. Por ello, la referencia a la estética del Dogma cobra cuerpo no sólo como espacio referencial, sino como lugar de enunciación similar desde el compromiso ético, como prioridad.

Según plantea la crítico e investigadora Maylin Machado en su texto publicado en *La Gaceta de Cuba*, sobre la obra del artista:

El video gestiona la inmediatez del registro y permite el diálogo directo, casi personal, entre el declarante y el espectador. No soslayo con ello la mediación del artista, sucede tan sólo que en las obras audiovisuales de Henry el soporte es una nueva variante de la documentación. El propio sujeto de estos trabajos exige un acercamiento distinto. Aun cuando el principio de la intervención permanece (selección del objeto, pesquisa, interacción, convivencia con/o en él), la actualidad y segregación de los fenómenos elegidos imponen un desenlace más fiable para su demostración. Las zonas de interés continúan siendo oficialmente invisibles. Ellas portan la estructura del ghetto silenciado (más que silencioso) sexual, espacial, sociológico. De manera que el archivo visual del testimonio se presenta como el mejor intento de rehabilitación.⁶⁵

⁶⁴ Idea utilizada por el autor para referirse a la legitimación de las narraciones de sus entrevistados a partir de la enunciación de los mismos. Su proceso de publicación como parte de la obra los convierte en prueba de lo que han tenido que vivir, de ahí que los clasifique como “ego documentos”, son huellas de su vida, fragmento de una microhistoria, sin más asentamiento que la palabra de sus autores.

⁶⁵ Machado, M. (2005), “De la intervención en lo real a la arqueología de la Historia.” *Revista La Gaceta de Cuba*, No. 4. (versión digital)



Still de video *Sugar Blaxploitation*, 2013. (el Kimbo)

Al pensar la obra del artista debemos tener como principal *leit motiv* los espacios de visibilidad que ella significa, y su impronta en el espectador de diferentes geografías, épocas, inclinaciones ideológicas. La experiencia que construye con la confesión de sus entrevistados no permite una señalización negativa; sino revelar el conflicto interior de cada público con su contexto cultural, pues la expresión de esta memoria audiovisual, no existe en el terreno del arte como espacio fragmentario, sino en la modificación perceptual de una experiencia personal poco ortodoxa. La obra de Henry Eric como héroe inquisidor, consiste en elaborar una historia lateral, partiendo de las microhistorias de los individuos que protagonizan su relato alternativo, su versión personal cual *summum* de una historia desconocida, por enterrada en “ego documentos”.

La memoria histórica en *Sugar Blaxploitation* se representa en la narración de la historia oral que el montaje ha construido, permitiendo con el gesto deconstructivo

leer las influencias del cine, del documental, de la Historia de Cuba, y la subversión de una contextualidad para entender una gama de colores más rica que la “popularizada” en los *mass media* cubanos.

Otro de los artistas que se analiza en la presente investigación es Javier Castro (La Habana, Cuba, 1984). En las artes visuales cubanas existe una generación que saliera de la Cátedra Arte de Conducta (2002-2009) proyecto de la artista Tania Bruguera (La Habana, Cuba, 1968), “enfocada en la discusión y análisis de la conducta socio-política y la comprensión del arte como instrumento de la ideología, mediante la activación de la acción cívica sobre su entorno”.⁶⁶ Muchos de los participantes en dicha zona de intercambio, entre los que se encontraba Javier Castro, forman hoy un grupo no explícitamente nombrado, pero sí discernible en el cúmulo de creadores en la Cuba contemporánea.

La mayoría de estos jóvenes se enfoca en la realización de obras con un impacto social determinado y una postura ética apreciable. Es decir, son artistas comprometidos con su sociedad, y parte de su obra lleva el espíritu de cambio en las plataformas utilizadas para elaborar su discurso. Entre esta generación se encuentran muchos videoartistas, *performers*, seguidores de las posturas esgrimidas por Nicolas Bourriaud acerca del Arte Relacional, y demás formas de insertar el arte en las discusiones de una plataforma de impacto social.

La poética de Javier Castro es producto de la observación de una zona de La Habana Vieja donde vivió desde su infancia. Son trabajos, que se conciben como discursos de opinión pública en su generalidad, y coquetean con la trascendencia

⁶⁶ Declaración, recuperado de <http://www.taniabruquera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm> el 27 de marzo de 2018, 7:40 pm.

de la individualidad de sus protagonistas, desde la mirada de cada uno a su contexto y la caracterización que logra obtener con las preguntas que les hace o la narratividad de sus obras.

En un conversatorio organizado por la crítica de arte Magaly Espinosa ella se refería a este particular sello en la producción de los artistas de la siguiente forma:

Muchos de los asuntos vinculados a la memoria tienen como punto de anclaje la autobiografía artística, pues el creador a menudo se refiere en sus obras a la memoria familiar, la de su barrio, dando prioridad a sus vivencias personales y familiares. Pero además, también debe tomarse en consideración lo que se suele denominar como memoria étnica, que refrenda los hábitos, las costumbres, las creencias y la cultura oral en su conjunto. Cuando el artista trabaja su memoria personal o familiar, de alguna manera están subsumidos procesos de carácter etnológicos o antropológicos, canalizados desde su mirada y las vivencias personales que esa memoria acumula.⁶⁷

La voz autoral de Javier Castro se ubica dentro de la línea narrativa que hemos llamado el héroe inquisidor. Como Henry Eric, este autor propone una legitimación de sus entrevistados a partir de la obra de arte. Su viaje será similar al de Henry, ya que también refiere el análisis de la memoria como ese lugar vivenciado por sus protagonistas, hay en la memoria histórica la capacidad de dialogar con tiempos inmediatos, y estas documentaciones videoartísticas son la expresión de ello. Con las entrevistas y lo planteado en ellas, el héroe que es Javier discursa sobre la memoria colectiva de su barrio, sobre la memoria histórica de la nación, pues la construcción a la que se refieren los entrevistados tiene una importancia

⁶⁷ Tomado de panel *La memoria: representarla en sus conflictos e interconexiones*, moderado por Dra. Magaly Espinosa, artistas visuales participantes: Luis Gárciga, Ricardo Elías, Reinier Quer, José Ángel Toirac y Lázaro Saavedra; como parte de las actividades alrededor de la exposición *La memoria del Otro*, curada por la Dra. María Elena Guash, en Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2011. (inédita, cortesía de Dra. Magaly Espinosa, transcripción Osmany Suárez) p.1

relacionada con el héroe nacional, y sobre la memoria que los visitantes al barrio extraen desde su visita “a vuelo de pájaro”.

La Habana Vieja es una zona de la capital cubana con una alta densidad poblacional, expuesta al escrutinio de los extranjeros constantemente. De acuerdo con el valor histórico que se le ha conferido, y al cuidado y restauración en el que se haya desde hace varios años, el casco histórico tiene muchas obras arquitectónicas en remodelación, y un número considerable de edificios aún sin reparar, siendo aprovechados como casas por muchas personas. Las condiciones de insalubridad de estos edificios antiguos y remodelados en función de las necesidades de sus nuevos inquilinos producen imágenes de ruinas, buscadas como atracción por fotógrafos y turistas, aportando la postal de una ciudad detenida en el tiempo. Tras las ganancias obtenidas en este contexto, a través de las casas de renta o los escenarios fotográficos, muchos cubanos se resisten a cambiar sus apartamentos por otros más seguros, pero menos exitosos. Tales razones producen vecinos beneficiarios del turismo, con una filosofía basada en el consumo cultural políglota, mercantilista y con niveles de vida que se modifican a diario, en función de sus ganancias económicas.

Las piezas de Javier proponen configurar un atlas de las condiciones en las que viven los habitantes de la ciudad, son historias que se concentran en la fotografía y el sonido como espacios de transparencia en su discurso visual, de modo que no hay un trabajo con la alteración de la imagen, razón por la cual muchas veces pueden ser tachados de “videos caseros”. Sin embargo, en esta característica de visualidad *amateur* se escuda uno de los presupuestos estéticos que mueve su obra.

La pieza que hemos escogido para la investigación es *El Beso de la Patria* (2011), una creación que se desarrolla en los alrededores de La Casa Natal de José Martí. Se trata de una casa museo⁶⁸ que se encuentra en la calle Leonor Pérez, y que alberga las pertenencias del Héroe Nacional de Cuba. En tal espacio nació el personaje histórico y se le brinda una atención especial a dicha construcción, debido a las prioridades de la cultura patrimonial de La Habana Vieja, por la connotación que tiene el lugar donde naciera el hijo de Mariano Martí y Leonor Pérez.



Still de video *El Beso de la Patria*, 2011. (Casa Natal de José Martí)

Precisamente sobre los escenarios en los que habitan los colindantes del museo se trata la pieza. Ella, nuevamente, es la sucesión de entrevistas a quienes

⁶⁸ Tipología de museos que recrea en su espacio arquitectónico el lugar donde habitaron importantes figuras de la historia, la política o la cultura. “El montaje expositivo de las casas-museo hace visible, mediante la recuperación o la evocación de ambientes, una serie de aspectos inherentes a una cultura pasada.” Vid Soledad Pérez Mateo, *Las casas museos como salvaguarda del patrimonio inmaterial: el mobiliario como exponente de una cultura ya desaparecida*. Recuperado de <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10378.pdf> el 2 de abril de 2018, 9:33pm.

conviven con el espacio cultural y sus posturas ante los “tratamientos especiales” en los que se ven involucrados. La estrategia seguida por Javier Castro viene de su pertenencia a la Cátedra y las herramientas de investigación y creación de un discurso videográfico, como el de Henry Eric, que se apoya en la expresividad de sus entrevistados como extracción simbólica de una historia no contada. Las opiniones no son las más esperadas de quienes ocupan un lugar privilegiado de la ciudad, al ser destino obligado de muchos de los visitantes al país. Pero de esa disyuntiva extrae el artista su principal tesis conceptual: ¿cómo es significativo habitar un espacio de visibilidad internacional en la Ciudad de La Habana, si este, más que mejorar mi vida, la dificulta?



Still de video *El Beso de la Patria*, 2011. (una de las vecinas de la Casa Museo)

El gesto deconstructivo de Derrida nos permite acercarnos a la poética del autor para encontrar las estrategias expresivas que asimilan la memoria histórica, que

en este caso se mixtura al imaginario popular. Otra vez la historia del cine regresa para demostrar una pertinencia oculta en el cine de John Waters sobre los individuos de bajos recursos en la sociedad norteamericana. Ahora, el cineasta los asimila desde el camp y el kistch, en este caso, nos referimos al uso del segundo como espacio de caracterización de un estrato social específico.

La obra es el reducto de las opiniones de los vecinos del museo en contra de las posturas actuales asumidas por las autoridades de sanidad de La Habana Vieja. El video es entendido por los entrevistados como parte de una cadena de acciones que se elabora con pruebas de sus experiencias negativas, esperando elevar sus condiciones de vida. Ellos narran sus gestiones sin respuesta, cada vez que se dirigen a la Dirección de Comunales⁶⁹ para quejarse por las filtraciones y los vertederos que aparecen de la noche a la mañana.

Cada uno de los entrevistados por el artista, a medida que se van exponiendo las razones por las que tienen una tesis negativa de su experiencia vivencial, promueve la necesidad de un cambio en la manera de asimilar el espacio ciudadano, a favor de una mejoría en las condiciones de vida para quienes diariamente son parte de la nueva historia de una tradición.

Porque el espacio de la historicidad no es solamente el sacro facsimilar de la habitación del Héroe nacional, sino los modelos de reproducción de esa historia por quienes llevan en su memoria la realidad de una experiencia cotidiana, que construyen con su discurso verbal, performático. De este modo, se va elaborando una narratividad alterna a la legitimada por el discurso museográfico de los

⁶⁹ Institución encargada de la salubridad en Cuba. Es quien dirige las acciones de limpieza de las ciudades.

especialistas, que será tan conocida como la institucional, debido a la gran afluencia de turistas a la instalación, y a la formación muchas veces autodidacta, de los guías de recorridos por la ciudad y de los cubanos que con el objetivo de conseguir un dinero extra se exponen a narrar una anécdota elaborada desde el imaginario social.

Entonces la pieza de Javier Castro funciona desde la avidez de esos extranjeros que van por las calles de la ciudad absorbiendo la voz de un pueblo deseoso por ser escuchado, en cualquier idioma. *El beso de la Patria* compromete su presencia en la sociedad, pues su nombre hace alusión a la condecoración que se le otorga a los pioneros cubanos por tener características ejemplares en su desempeño estudiantil. El artista hace una extrapolación del significado original de la frase para colocar en el punto de mira a los entrevistados y dotarlos de una validez metafórica e irónica. Y es que con el video no se analiza la “conducta ejemplar” si habláramos en los términos más cercanos a la creencia “revolucionaria” de un individuo socialmente integrado, sino que comparte las voces de los ciudadanos menos escuchados por la opinión de los *mass media* nacionales.

En el papel del héroe Javier Castro utiliza su aprendizaje en la Cátedra para provocar al público que entrevista y realizar su viaje propuesto como *El beso de la Patria* que le otorgarán los vecinos de San Isidro si se resolviera el problema con los desperdicios y la falta de mantenimiento a sus casas. La memoria histórica de esta pieza es el receptáculo de una información que no trasciende a menos que sea posicionada por un héroe, como es el caso del videoartista. La memoria histórica de La Habana Vieja no está en las narraciones de los historiadores, sino en el imaginario que en esta oportunidad el autor visibiliza.

Teniendo como guía las dos maneras de asimilar la representación del héroe enunciadas al principio del capítulo, esta pieza es un modo de construir el héroe inquisidor. Pues, desde el título de la obra donde se condecora a quienes alzan su voz para denunciar “lo que debe ser cambiado”;⁷⁰ con *El beso de la Patria*, se impone una veladura que ubica al espectador en el intertexto cultural. Provocando no sólo la investigación de datos nacionales para tener una lectura completa de la pieza, sino moviendo los espacios de poder de enunciación de una verdad cívica, hacia las parcelas menos visionadas por quienes mantienen el bienestar de la sociedad cubana.

La obra del artista se concentra en apuntar las experiencias de vida de los habitantes de la barriada de San Isidro,⁷¹ y a través de los planos generales y los primeros planos se encuadra una fotografía del espacio tal y como se encuentra, sin edulcoración alguna, según las voces de los protagonistas del video. El propósito del joven realizador visual no es ocultar o manipular una discusión de presupuestos socio políticos de un grupo determinado de ciudadanos, sino ofrecer una visión de la realidad que el arte ha escogido como expresión de una materialidad vivenciada. Por lo tanto, la pieza no es un reportaje televisivo de una cadena de opinión pública, porque no lleva su prioridad en la escucha colectiva,

⁷⁰ Frase extraída del discurso donde se define Revolución por Fidel Castro el 1 de mayo del 2000, en la Plaza de la Revolución, en La Habana.

⁷¹ Espacio de La Habana Vieja con una historia popular referida a Alberto Yarini Ponce de León, un proxeneta -personaje que cuida a las prostitutas de los peligros de clientes violentos, policías y otros peligros de la calle nocturna; le cobra un por ciento de su ganancia, generalmente, tiene una relación amorosa con ellas- y los prostíbulos del siglo XIX, que ha calado en el imaginario popular cubano. Hoy es un espacio con una población de una fuerte opinión crítica hacia cuestiones del régimen aun en perfeccionamiento político social, y con condiciones de salubridad cuestionables, de acuerdo a las casas antiguas fraccionadas en múltiples apartamentos demasiado pequeños para la cantidad de personas que los habitan.

sino en la extracción de una reseña epocal, del diálogo de quienes tienen en la historia de su país, “la vecina más cercana”.⁷² La memoria histórica de esta pieza se representa desde la clave testimonial de los entrevistados y desde la clave documental de las locaciones escogidas por el autor.

Existe en la designación del concepto memoria histórica razonada, acuñado por Escamilla Márquez y Del Pilar Novoa Sanmiguel, en el texto citado *Conflicto y memoria: trayectorias de vida como metodología para comprender el conflicto armado colombiano*; la propuesta de una mirada diferente a la connotación de los sujetos entrevistados en la obra de Javier donde se refiere que el recuerdo a partir de la queja es un modo de analizar el pasado críticamente, sin ser demeritadas las opiniones por la ausencia laudatoria esperada.

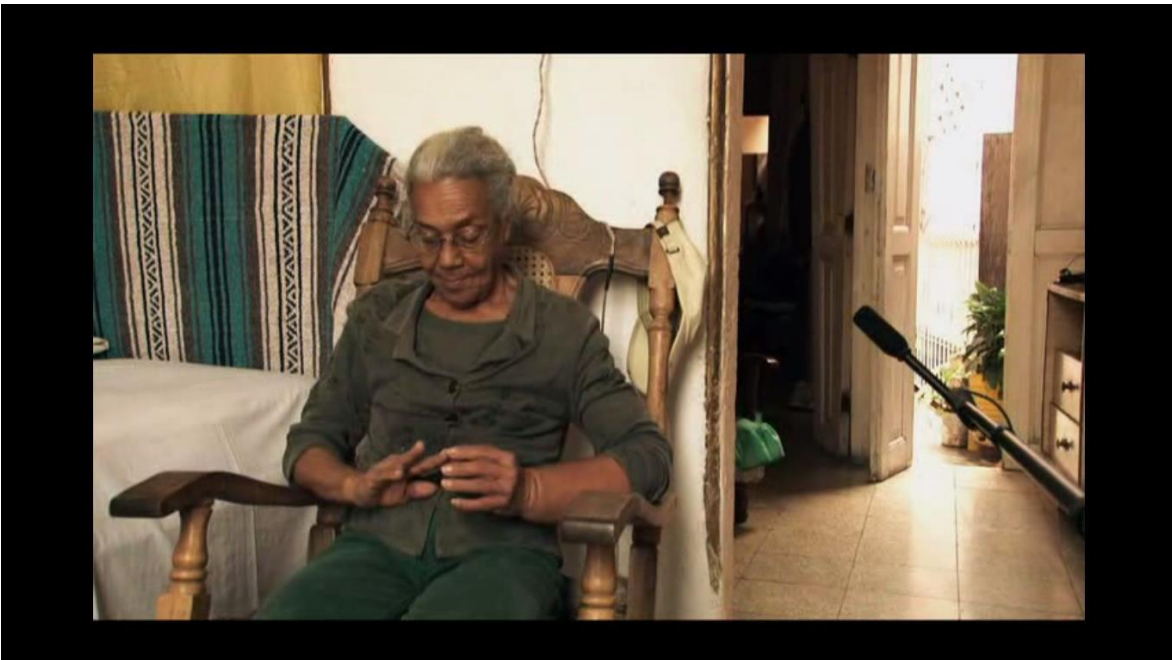
La óptica del análisis no responde a una mirada que la posiciona desde los aportes estéticos audiovisuales, sino, como la obra de Henry Eric, asume la discursividad de sus ideas como principal valorización. La creación de una pieza que se piensa como un espacio de denuncia conceptual, debe analizarse como plantea su nominación de memoria histórica razonada, quien “se vale de una metodología que contextualiza el relato histórico y triangula su información con otro tipo de pesquisas, respondiendo con ello a las demandas del método [Observación y problematización; Recolección de información; Procesamiento de la información y Socialización]”.⁷³

Con la necesidad de entender la postura ética de la narración visual proponemos su recepción a partir de los intersticios simbólicos. La puesta en escena en que se

⁷² Fragmento de expresión popular que versa: “tu hermano es el vecino más cercano”.

⁷³ Ídem.

han elaborado las entrevistas no retrata las condiciones de una vida cómoda, por el contrario, se adueña de la iluminación de los espacios personales, íntimos, de quienes expresan su inconformidad, para probar la veracidad de los textos verbales, comprobando así la reflexión de Javier sobre el presente de su barriada, asumiendo con su viaje heroico la responsabilidad para narrar la memoria histórica de un presente, con la necesidad de un posicionamiento político que lo modifique.



Still de video *El Beso de la Patria*, 2011. (interior, vecina de la Casa Museo)

Otro de los elementos importantes para detener la mirada en la extracción de una memoria histórica en la poética de Javier Castro es la presencia del archivo como documento. En la narratividad de la obra puede verse la construcción de una alternancia de planos del espacio urbano -al que se refieren los vecinos-, con momentos de la vida cotidiana del barrio, junto a la introducción de fotografías de José Martí, la casa en el siglo XIX, y otras figuras relacionadas con la familia del personaje histórico. La elaboración de una puesta en escena visual alrededor de la

conocida como “La Casita de Martí”, otorga una credibilidad historiográfica que se presenta cual material textual del que asirse para elaborar una postura ante la problemática desarrollada en el video.

La inclusión del sonido directo es otro de los presupuestos estéticos que caracteriza su poética. Sin embargo, no es una opción que se presenta como una decisión apresurada, la introducción de la sonoridad de los espacios que operan como puesta en escena, junto a los silencios que cerrarán el video con la foto fija de los protagonistas de la pieza, refuerzan la intencionalidad del material. El artista nos conmina a reconocer los merecedores de El Beso de la Patria, pues a través de esa ausencia de ruido, y la secuencia de sus posturas corporales, se extrae un discurso mejor enunciado por otra vía menos metafórica.

Para cerrar el análisis de la pieza debemos mencionar la decisión de interpretarla como parte de un testimonio, según lo definiera Renato Cierra en el texto *Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella*, de Carlo Guinzburg: “Cada testimonio testimonia sólo de sí mismo; de su propia finalidad, y de nada más. Todas las críticas que hacemos a la historia implican el concepto de historia verdadera, de realidad absoluta. Hace falta afrontar el problema de la memoria; no en tanto acto de olvido, sino en tanto es *memoria*. Existencia de las cosas en sí.”⁷⁴ Por lo tanto, se impone concebir el espacio de enunciación del videoarte de Javier como una fractura temporal vinculada a la historia que representa su relación con el Museo, con lo que él connota y sus particularidades, representando la más fiel relación de transparencia del individuo cubano con su pasado histórico. Llevar al

⁷⁴ Renato Cierra apud Carlo Guinzburg & P. López (2010). *El hilo y las huellas lo verdadero, lo falso, lo ficticio* (No. 907.2 G55). p. 384

estatus de héroe al artista significa demostrar el viaje hacia afuera que desempeña con su obra y la exhibición de esta, representando sus vecinos como lo plantea Thomas Carlyle.

La representación de la memoria histórica que realiza Javier Castro se extiende en todos los ángulos de la obra: desde el reflejo de su contextualidad, el cuestionamiento en las entrevistas, la fotografía de las locaciones retratadas y la afición que se intenta desde la honestidad audiovisual con el uso de la cámara en mano y el sonido directo. El videoarte es un lenguaje que se permite las libertades necesarias para epatar al espectador, como no es cine, no pertenece a un circuito de entretenimiento, por lo que sus historias son cada vez más crudas, y por lo mismo necesitan héroes que las visibilicen.

Las obras que hemos analizado en el presente epígrafe se han dedicado a esbozar las variantes de asimilación de la representación del héroe como inquisidor. La memoria histórica se expresa en las piezas a manera de construcción simbólica de un pueblo complejo: en la obra de Henry Eric se demuestra en la representación de los grupos a los que pertenecen sus protagonistas, así como en la evolución del documental de Sara Gómez sobre el principio de la Revolución y lo que el montaje compara en paralelismo a lo que es hoy “esta otra Isla”; mientras que en la obra de Javier Castro se comprueba con las opiniones que narran el diario de un grupo social y su importancia para el proyecto revolucionario estará en los procesos que hemos analizado a partir de las poéticas visuales. Hay representación de la memoria histórica en los hechos contados por los cinco entrevistados de Henry Eric, la cita del documental de Sara

Gómez como introducción y coda del video *Sugar Blaxploitation*, las fotos de archivo en los escenarios de ambos videos y las narraciones de los entrevistados de Javier Castro. La toma de postura frente al espacio simbólico del imaginario socio político es lo que lleva a los autores a ser héroes, y de igual manera, a realizar en su viaje una reflexión como parte de la memoria histórica.

La estrategia de análisis de las obras tiene un recorrido contextual, que expone las razones de representación de la memoria histórica en la línea discursiva del héroe inquisidor, y luego deconstruye las características técnicas de los materiales demostrando cómo se pueden leer en su poética la vinculación de los autores a tal clasificación. A partir de tal evolución analítica se persigue la demostración de los objetivos de la tesis: caracterización, y comparación. Exponiendo las razones por las que la hipótesis enunciada en la introducción: la obra de los cubanos como reflejo de sus caracteres socio políticos tiene su contraparte en la expresión artística de la voz autoral.

2.2 Confesiones de un *voyeur*. La intimidad mexicana

Las posturas del videoarte son diferentes en cada uno de los espacios desde los que se realiza la obra. En relación con ello, las miradas de los creadores mexicanos sobre la representación del héroe llevan el peso de su cotidianidad como principal detonante, sus cuestionamientos establecen un espacio de intimidad donde el creador no estará fuera de la problemática central expuesta en su obra, sino que será expresión de su poética y voz de su pensamiento real. En este caso estamos en presencia de la línea narrativa que denominamos expresión del héroe confesional.

Para quienes asumen el video como lenguaje de las artes visuales es cada vez más complejo obtener un viso de originalidad en su planteamiento formal. Pues se impone el dominio de la tecnología como vehículo de transformación de la obra en *techné*, y no la exposición de la ideología de sus autores.

Con la provocación del “milagro factual”, muchos artistas prefieren inclinarse hacia la experiencia del consumo visual, y menos a la plataforma sígnica en la que se convierte el video. Sin embargo, las voces de los creadores que serán analizadas en el presente epígrafe difieren de tales caminos, y se concentran en la expresividad del lenguaje audiovisual como material de reemplazo, tras las ganancias simbólicas que esta visualidad puede aportar.

Las piezas de Fernando Llanos (Ciudad de México, 1974) han trasegado el mar de la experimentación formal para decidir aplanarse en el universo de las ideas conceptuales como vínculo más comprometido con el medio. Así, sus obras han pasado de la instalación, al performance, el video y últimamente al documental cinematográfico.

Con las cartas de presentación que lo relacionan a la historia de los contextos donde decide exponer sus piezas, el curador y promotor, realiza una investigación previa a la elaboración de los videos donde pretende agotar los espacios simbólicos de su tema, y las posturas estéticas desde las que asumir el empaque de la obra. Por lo tanto, su resultado estará delimitado por el diálogo de sus ideas visuales, y la mixtura del contexto representado que se aviene a la temática seleccionada.

En la obra de este autor tenemos la presencia del método deconstructivo para, junto a concepto de montaje de Benjamin, leer las simbologías de la ilación de

planos, encuadres, y grabaciones en off. La memoria histórica en el cuerpo del héroe confesional que corporiza Fernando Llanos en su viaje interno, expuesto con la metáfora argumental, se puede entender como el canto nostálgico de su ciudad, como la documentación de una realidad que espera cambie con el paso del tiempo, su función heroica radica en la exposición de su propia opinión, la visibilidad de la confesión que él realiza al espectador.

Para la pieza *CITtA* (2004) el artista interviene el grano de la imagen, hasta volverlo más grueso de lo normal. Tras la apariencia de una visualidad añeja, yuxtapone la presencia contemporánea de los hechos narrados. Entonces, nos encontramos con la manipulación de la imagen, que persigue el interés temático de crear una ruptura visual con el mimetismo naturalista, y conectar al público sensitivamente con la pieza.

La historia contada en el video está enunciada desde la primera persona, y coloca al espectador en la posición de *voyeur* en su completa duración. Es la experiencia vivencial de una chica que se dedica a brindar servicios de “masaje y motivación de la relación”. Para lo que establece tarifas de acuerdo con la duración del servicio y la implicación exigida por el cliente. Por ello nos valemos del método deconstructivo para entender las funciones del montaje en los planos narrativos. Según Benjamin “el arte piensa su propia historia”, el video de Fernando es la expresión visual de esa declaración, es la confesión de un individuo que siente la soledad se apodera de una de las ciudades más pobladas del mundo. Luego su papel de héroe confesional llega a la memoria histórica para probar desde las imágenes expuestas en el video, la certificación real de su preocupación.



Still de video *CITtA*, 2004.

La obra utiliza la provocación de esta “historia frontal”, la de la chica de los masajes motivacionales, para discursar sobre algo más complejo que la moralidad de una profesión cuestionada. El súper objetivo del creador está expuesto en la lectura que haríamos de las secuencias que forman el discurso simbólico. Entonces descubriríamos una postura de crítica temporal tras el velo nostálgico de la fotografía en blanco y negro.

El primer plano de la pieza es una bifurcación direccional, junto al plano de un regulador de velocidad de un coche, y el audio de la protagonista del video en su contestadora donde publica su rechazo a los mensajes de voz. Tenemos luego una serie de escenas íntimas que recrean las experiencias de trabajadoras del “mantenimiento relacional” acompañadas de grabaciones telefónicas donde la administradora del Servicio psico-social marital describe la variedad de su oferta. Estas escenas están alternadas con unos planos dislocados de techos; de una

chica que gira desnuda frente a la cámara, sosteniéndola como si fuese una persona; de escenas de la ciudad de noche, de paseos urbanos por lugares emblemáticos de la Ciudad de México como la escultura del Ángel de la Independencia.



Still de video *CITtA*, 2004.

Los encuadres de la pieza están cerrados en el marco de un círculo, como si fuese la proyección al interior de una bola de adivinación del futuro. Mencionamos tal símil ya que la imagen por momentos se encuentra deformada en un ángulo cóncavo, y la banda sonora es como extraída de una caja de música. Si observamos los efectos descritos en la obra de Fernando Llanos, tenemos la certeza de contar con una pieza lírica que discursa sobre la temporalidad vivida, pero busca, una ranura para escapar hacia otra dimensión.

La representación de la memoria histórica que realiza Fernando Llanos se mueve subrepticamente. La pertinencia de los giros de la cámara y de la presencia del propio autor utiliza la primera persona para mostrarse vulnerable, para confesar la memoria de sí mismo, como parte de una generación, la añoranza por un pasado accesible, humano, que no precisa pagar por servicios maritales.

Según Lorena Rodríguez Mattalía en su texto “Elementos de análisis de la obra monocal; imagen movimiento y narratividad”, como parte del libro *Arte videográfico: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*, la clasificación de narratología temática estaría en consonancia con la manera de construir el relato de la obra analizada pues enfoca su deconstrucción en la historia contada, y no en el modo de hacerlo.

Llevamos la ubicación de la pieza en la mirada del héroe confesional, desde la categoría de memoria histórica, definiéndola a partir de la documentación personal de un individuo que traslada en su obra, el tamiz subjetivo con que observa el paisaje urbano. La memoria histórica muta hacia la voz de Fernando Llanos y revela su corporeidad en la manera de entender la ciudad de una época como el espacio vacío de interacción social. La elaboración de una obra monocal que discursa sobre el ser contemporáneo perdido en la búsqueda de compañía, no pretende hacer la apología de un comportamiento usual de muchos, sino, se vale de la documentación de hechos reales y la presencia en un plano del autorretrato del autor, para tomar partido sobre lo planteado como tesis conceptual.



Still de video *CITtA*, 2004. (Fernando Llanos)

La selección visual del blanco y negro, el granulado de la imagen y la intervención de la película cinematográfica, proponen subrepticamente la cercanía con el archivo como aspecto estético referencial. Desde la manipulación de la visualidad que el espectador se ve obligado a seguir, nos llega la voz del héroe confesional que toma el gramófono/cámara para dirigirse “a quien pueda interesar”. Es el canto de cisne de una época que propone la socialización como su gran utopía, ya que, desde las posibilidades de las redes sociales y la Internet, una ciudad tan poblada como la capital de México, puede aparentar/ser desierta.

CITtA es la memoria histórica de un presente que añora el pasado. Es la prueba videográfica en clave lírica de una balada de la soledad. Fernando Llanos vuelve a pensar la ciudad, cual centro de su poética para revelar con su confesión estética

una problemática que nos aqueja, otra vez se piensa como superhéroe,⁷⁵ sólo que en esta ocasión no se viste como tal. Los recursos visuales del blanco y negro son una metáfora de ese ¿pasado? que se nos muestra. La confesión es la mejor manera de sensibilizar al público, así la pieza narra la memoria, y nadie se siente ajeno, fuera de la conexión histórica.

Como parte de la muestra de artistas mexicanos escogidos para la investigación tenemos la obra de Roberto de la Torre (Ciudad de México, 1967). Su pieza forma parte de *La cooperativa de arte en video. Recopilación del maratón mexicano de arte en video* (2009).⁷⁶

Gritones (2005) es una pieza con diégesis narrativa particular, distinguiéndose del resto de la muestra. Es la manera más conceptual de hablar desde el silencio, o desde el ruido más estridente. La pieza es la sucesión de primeros planos de las bocas de niños que gritan hasta quedarse sin aire.

Por lo tanto, la principal mirada que establece el autor se dará a conocer desde la propia dedicatoria: “a los que ya no gritan”. En el transcurso del análisis de las obras nos hemos detenido a pensar, interpretar la enunciación de los textos que se pronuncian en los audiovisuales, mas ¿qué sucede cuando lo que se tiene como expresión verbal es un sonido estridente?

⁷⁵ Se refiere a la obra *Videoman* (2001-2010), “proyecto de intervenciones urbanas hechas aprovechando la infraestructura corporal del artista para subrayar una dinámica que el autor llama “acupuntura urbana”, generando reflexiones puntuales en algunas partes de la ciudad donde se aparece como VIDEOMAN”. Su heterónimo se disfraza a partir de una armazón tecnológica que lo expone como héroe contemporáneo, para cuestionar temas álgidos de nuestra temporalidad, el contexto donde se realiza la intervención, etc. Recuperado de http://www.fllanos.com/videoman/revision_videoman.pdf el 27 de marzo de 2018, 7:46 pm.

⁷⁶ DVD patrocinado por el Patronato de Arte Contemporáneo, A.C.; la Fundación/Colección Jumex; el CONACULTA, INBA y el Laboratorio Arte Alameda.



Still de video *Gritones*, 2005.

La obra del autor mexicano expone desde la piel del héroe confesional su desgarrado performance, la metáfora sonora de un discurso que se manifiesta como proceso en desacuerdo con algo que no se explicita en el video. Sin embargo, quizás no haga falta, pues la pieza de arte no posee una cripticidad que impida al espectador establecer una lectura de su recepción. La memoria histórica en este caso se demuestra de manera sígnica, estableciendo en el código de vestimenta de los niños, en el lugar de filmación del video, y en la sucesión de los planos en evolución la representación de una geografía, y de una preocupación exteriorizada en el grito sin frenos de los únicos honestos en nuestra sociedad, como expresara el autor en una entrevista realizada para la presente investigación.

Los planos, cámara en mano, de los niños gritando discursan a partir de una territorialidad contemporánea que no cesa de brindarnos datos para su lectura: los

uniformes de escuela, la puesta en escena de la casa particular de muchos, la toma de los niños en su patio de juegos, la secuencia de los niños en la academia de karate. Son textos que podemos decodificar subrepticamente a partir de la narratividad que se extrae de la sucesión de planos-secuencia. Es aquí donde el montaje de Benjamin cobra cuerpo pues los planos tienen una duración específica que se extiende mientras los niños gritan, al terminar, la cámara se mueve a otro grito y así sucesivamente, repitiéndose en algunas ocasiones los niños que gritan. Gilles Deleuze en su texto *Imagen Tiempo*, se refiere a los sonsignos y opsignos como detonadores conceptuales cuando expresa:

En síntesis, las situaciones ópticas y sonoras puras pueden tener dos polos, objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico y mental. Pero dan lugar a opsignos y sonsignos que no cesan de comunicar los polos entre sí y que, en un sentido o en el otro, aseguran los pasajes y las conversaciones, tendiendo hacia un punto de indiscernibilidad (y no de confusión).⁷⁷

La obra en video de Roberto de la Torre utiliza las pistas que podamos extraer de los sujetos retratados en su vivencialidad, junto a la dedicatoria, para ofrecernos el espacio de diálogo a partir de la “narratología modal”, según Lorena Rodríguez Mattalía, al proponer otra postura de análisis de la obra más concentrada en el *cómo* se cuenta la historia. La representación de la memoria histórica en esta pieza no ocupa una dimensión tan explícita como las piezas anteriores, de ahí que el papel del héroe confesional de Roberto de la Torre tenga un peso mayor, pues la visibilización de este grupo etario nos demuestra desde la sutileza la necesidad de hablar, aun cuando estamos bajo las normas sociales. La memoria histórica en esta pieza nos caracteriza un tipo de comportamiento social y el autor nos lo

⁷⁷ Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós. p. 21

presenta como una sinfonía desatada, como el grito de una confesión dominada por todos, aunque no se le mire a los ojos de frente.



Still de video *Gritones*, 2005.

Si nos detenemos a desestructurar *Gritones* para buscar el modo en que se inserta en la representación del héroe, lo primero que debemos recurrir es a la expresión ideológica del autor. Pues los niños fueron convidados a gritar como acto de catarsis que evoca una disconformidad, utilizada por el creador para tomar partido desde su postura ética ante la vida. Y llegamos a pensar, que la obra es claramente expresión del héroe confesional. Los niños son asumidos como expresión de esperanza futura, los gritones, los que toman su voz para denunciar una ausencia, una problemática, una falta, llevan en su plano visual el peso de la temporalidad para tomar partido desde la denuncia de su grito. Un héroe no sólo tiene super poderes, también se distingue por castigar lo mal hecho, por tratar de

modificar su mundo ordinario como lo presenta Roberto en la demanda de los niños con su onomatopéyico discurso.

La decisión de tomar como protagonistas a los niños de un país puede ser relacionado, hoy, *grosso modo*, con el fenómeno de las videocartas. Expresión de una temporalidad que discursa a través de la tecnología y sus herramientas para unificar más de un lenguaje, más de una forma de transmitir el mensaje. Las videocartas son la nueva vía de comunicación infantil que se desprende, por evolución lógica, de la necesidad de muchos niños por conocer las particularidades de otras geografías. Así, el envío de mensajes descriptivos sobre su cultura, sus intereses y la curiosidad que caracteriza a los infantes, le da la vuelta al mundo sin recurrir a la escritura tradicional. Su manera de narrar es desde los planos escogidos como puesta en escena, desde los mensajes enunciados verbalmente, desde las preguntas que se hacen entre sí.⁷⁸

Tomando como referencia esta manera de comunicación, la pieza es una forma lúdica de transmitir una inconformidad desde los códigos representacionales de un imaginario social discernible. Las bocas de los niños expresan diferentes tipos de gritos: los de rabia, los de placer, los de susto, los de comodín energético deportivo, los de vocalización sonora musical. Cada uno de ellos es la síntesis de su discurso personal. La memoria histórica está en la tesitura de cada uno, en la composición sonora que discursa de la pluralidad, que se confiesa como voz empoderada por el héroe. La memoria histórica en esta pieza afecta desde una

⁷⁸ Datos extraídos de la ponencia *Correspondencias audiovisuales: experiencias y redes de comunicación infantil a través del video en América Latina*, de la autoría de Antonio Ziri6n, de la UAM-IZTAPALAPA, en VII Coloquio Universitario de An6lisis Cinematogr6fico El cine expandido, 10-12/10/2017. Organizado por Seminario Universitario de An6lisis Cinematogr6fico (IIE-UNAM), MUAC.

sensorialidad directa, creando un vínculo inasible, pero latente en la fotografía de cada primer plano de las bocas.



Still de video *Gritones*, 2005.

Gritones es la asimilación del poder infantil, por la voz autoral del videoarte. De ahí que se parte del *statement* de una temporalidad histórica, de una memoria que se queda en el extracto sensible del espectador, para tomar las edades más tempranas como vehículo confesional. Supuestamente inocente, pero con super poderes más efectivos que los personajes de los *comics*, pues son emisores de carne y hueso, vulnerables y comunes, capaces de empoderar con su postura a cualquiera de los espectadores que decida leer tras el ensordecedor grito de un niño.

En la entrevista realizada a Roberto de la Torre, se refería a la presencia de la memoria histórica en el empoderamiento de la voz infantil:

Me interesaron ellos porque son los que más gritan, y porque cuando un niño grita, no sólo es la energía sino la libertad que sientes de hacerlo en cualquier

momento. Porque cuando eres adulto pierdes por un lado la energía, y por otro la vitalidad. Por otro lado, la sociedad te va acotando, las reglas sociales te van limitando; o sea, un niño es permisible que grite en cualquier lugar, un adulto no. En ese sentido me interesó esta parte lúdica del niño, escuchar cada uno de los sonidos que emite, y como tiene matices, no siempre es un grito que puede ser alegre, hay otros dolorosos.⁷⁹

Las piezas de los creadores mexicanos discursan a partir de la confesión como principal estrategia enunciativa. Mantienen el vínculo con la memoria desde la experiencia que cada uno narra, tomando como inspiración su vivencialidad. Por ello, las obras de ambos creadores, Fernando Llanos y Roberto de la Torre, recrean la Representación del héroe a partir del héroe confesional. El posicionamiento que se materializa en sus videos habla entrelíneas de una cultura, de un pasado enunciativo, y de una continuidad discursiva coherente con su realidad. La representación de la memoria histórica ocurre a partir de la mimesis contextual como primer paso, luego hay una lectura simbólica que empodera los planos del video, y los convierte en parte de un documento epocal, leído a partir del método deconstructivo, cuando el montaje permite otra angulación de la memoria histórica, vista desde la narratividad de las piezas y su significación reconstruida.

Las características de las obras de los artistas mexicanos, se exponen desde el héroe confesional porque sus preocupaciones contextuales no les precisan una revisión historiográfica, por lo tanto sus posturas creativas se verán enunciadas desde la primera persona, demostrando la certeza de la hipótesis a partir de los

⁷⁹ Tomado de la entrevista realizada a Roberto de la Torre en su estudio para presente investigación. Vid anexo 5.

análisis, y con el héroe confesional como vértice del triángulo: videoarte-memoria histórica-línea discursiva de representación.

Al pensar la memoria histórica como una presencia en el producto videográfico de los espacios geoculturales de Cuba y México, se impone la necesaria consideración de sus respectivas características. Sin embargo, en el discurrir por la contemporaneidad de un lenguaje como el audiovisual, se nos presenta la problemática de la Representación del Héroe como parte de una tesis aural que discursa desde los intersticios de cada autor, en consonancia con su *background* cultural.

En el presente capítulo se ha podido comprobar la existencia de dos fases del fenómeno representacional: el héroe inquisidor y el héroe confesional. Ambas maneras se verifican en los procesos creativos desde diferentes espacios de significación.

Las obras de Cuba se insertan dentro de una tendencia más social, antropológica, buscando los cambios necesarios en las maneras de pensar el presente y narrarlo con nuevas voces enunciativas, persiguiendo la evolución de una mentalidad, generalmente empoderada por el triunfalismo de su historia pasada; los héroes serán quienes resignifiquen ese tiempo en función de darle a su opinión el carácter de documento, el testimonio como “ego documento”, al decir de Henry Eric.

Por su parte las piezas de México se inclinan hacia una mirada más íntima del individuo. La representación del héroe mexicano está encarnada por los autores también. El héroe confesional en México habla de una problemática más personal, de la enajenación. Por ello los artistas, bien desde la creación de una historia

como Fernando Llanos, o desde la metáfora de un grito, de Roberto de la Torre, no propondrán una memoria recogida en los anales impresos, sino pensarán en modificarla antes de que se asuma como verdad. Su individuo-héroe vive en una postura actual de la historia, no reconfigura un pasado.

La figura del héroe enuncia la memoria histórica de nuestros países cual evangelio, visibilizado por el lenguaje del video como expresión de las problemáticas de una temporalidad actual. La memoria histórica ubica su existencia en la necesidad de levantar la voz sobre la geografía de los artistas/héroes. De tal manera, como lo definía Cristian Suazo, se vale de múltiples experiencias y cada una diferente de la otra.

Desde la visión de los artistas, la memoria asume corporeidades diferentes. Hasta el momento es, la palabra visual que los autores ocupan para narrar la presencia en su contexto de realidades que afectan la psicología de un pueblo, como en la obra de Henry Eric; modifican el espacio urbano desde las plataformas de poder, como lo plantea, Javier Castro; relata el sentimiento de incapacidad humanizadora de una sociedad, planteado por Fernando Llanos; o asumen la voz de protesta frente a una inconformidad, como en *Gritones*.

Podemos resumir que la memoria histórica se expresa en el acto individual, o colectivo, de asumir una postura frente a un hecho determinado del pasado. Es, parafraseando a Suazo Albornoz, el proceso de modificación de una estructura psico-social nombrada por el poder, que busca su “salida lateral”, tal como la figura del héroe demuestra en los videos analizados en el presente capítulo.

Capítulo III

Construcción del relato histórico: maneras de narrar.

Se ha convertido en una preocupación constante la necesidad de proyectar la vida del hombre en una línea evolutiva que explique los sucesos que la conforman. Por ello, su ordenamiento cual esquema narrativo en las obras de arte contemporáneo, es una forma común de autodefinir su devenir existencial.

En función de tales preceptos el capítulo se plantea el análisis de las posibilidades escriturales en las que se elabora el relato histórico, a través de la obra videográfica de algunos artistas mexicanos y cubanos. Se ha considerado subdividir las estrategias discursivas en tres modelos:

- la narración del relato legitimado,
- la construcción de nuevos relatos alternos,
- la subversión de la narración a partir de la cita.

Desde estos ángulos representacionales de la poética de los artistas analizados, tendremos el panorama de las condicionantes necesarias para cada uno de los espacios geográficos, y cómo permean las piezas de soluciones conceptuales, y narratológicas específicas; exponiendo los subterfugios que el autor debe seguir para contar su versión de los hechos.

El relato histórico en el videoarte es una plataforma de legitimación, es el espacio a partir del cual se visibiliza una realidad, más o menos ficcional, subjetiva, pero extracto de un imaginario social, y construcción simbólica de alegatos personales en clave audiovisual.

Entendemos relato como lo plantea Roland Barthes en su texto *Introducción al análisis estructural de los relatos*:

[...] La cobertura funcional del relato impone una organización de pausas, cuya unidad de base no puede ser más que un pequeño grupo de funciones que llamaremos aquí (siguiendo a Cl Bremond) una secuencia. Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad, la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente.⁸⁰

Por lo tanto, seguimos un esquema que presenta la enunciación de una historia breve, es decir, menor que una narración, diferenciándose entre sí por la relación estructural de una y otra. En el relato los hechos contados corresponden a un mismo centro temático relacional, sin embargo, en la narración puede haber más de una historia central siendo contada. La narración puede contener una diversidad de relatos, mientras que el relato no expresa más de una narración central, el discurso expresa en el matiz narrativo la psicología del autor, es el proceso desde el que pueden leerse las intenciones semánticas de un creador.

El capítulo refiere una curaduría de piezas, que hacen alusión a procesos políticos como nichos de manipulación, coacción o imposición de determinadas narraciones. Henry Eric en su entrevista se refería a tales estrategias de la siguiente manera:

El sentido crítico de una sociedad no está en ser politizada, sino en la manera en que cada una es aguda a la hora de ver de qué se trata, tal o mas cual evento, y cómo queda guardado como objeto histórico. El concepto de memoria histórica para mí va en ese sentido, digamos que es como ese espacio, de buscar relaciones críticas con lo que se tenga a mano y sobre

⁸⁰ Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. *Análisis estructural del relato*, 4. p. 25

todo en estos contextos donde hay censura, donde hay negación de permiso para acceder a determinados archivos. El contexto cubano no es transparente, nunca lo ha sido, el contexto en el totalitarismo cubano no es un espacio abierto.⁸¹

Así entendemos que las piezas de arte que proponemos como narraciones: alternas, legitimadas o subvertidas, cuestionan desde sus espacios de visualización las políticas legislativas, como lo referido por Celia y Yunior; migratorias, como la obra Bruno Varela, o comunicativas y mass mediáticas, vistas por Duniesky Martin. En estos espacios de enunciación toma cuerpo el “efecto bucle”, definido por Derrida para inclinar las lecturas de las piezas en una postura ética que se apaña del montaje, cinematográfico y teórico,⁸² para construir su visión del nicho artístico con el posicionamiento ciudadano comprometido.

La memoria histórica a partir de la construcción del relato se expresa desde las estrategias discursivas de cada autor, de tal manera, podemos encontrar en las piezas analizadas diferentes ángulos de enunciación de acuerdo con la magnitud del hecho referido: a veces personales, a veces documentales, a veces fílmicos, a veces satíricos. La memoria histórica es una narración epocal que vincula la voz autoral y su testimonio a la microhistoria presente en el cuerpo de los protagonistas de los videos.

⁸¹ Tomado de entrevista realizada a Henry Eric durante estancia de investigación en Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, en La Habana, Cuba. (7 de julio-7 de agosto, de 2018). Vid anexo 2.

⁸² Walter Benjamin plantea en su texto *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*: “[...] la representación cinematográfica de la Realidad es, por ello, incomparablemente más importante para el hombre actual porque proporciona, precisamente en razón de su sumamente intensa compenetración con el aparato, el aspecto de la realidad independiente de aquel aspecto del aparato que está autorizado a exigir de la obra de arte.” En esta postura el sistema artístico se plantea como testigo de la vivencialidad del ser humano, y en función de las herramientas que le brinda su cuerpo expresivo podrá tomar partido desde su voz enunciativa.

3.1 Narraciones del relato legitimado: Celia y Yunior.

El videoarte permite, a quienes se interesan por sus predios narrativos, una serie de licencias históricas, temporales y visuales, que aportan a la lectura del producto exhibido una información subyacente. Las estrategias seguidas por los creadores analizados en el presente capítulo se valen de dichas argucias para construir su discurso desde la relevancia de los detalles imperceptibles.

En esta medida, la pantalla contiene el valor de la información simbólica. Son piezas de corta duración, en su generalidad, que aportan a través de los espacios la inmediatez con que fueron creadas, en relación con la direccionalidad del tiempo de su nacimiento, y la exposición de estos, como *statements* de un contexto específico. La representación de la memoria histórica cobra cuerpo en la lectura deconstructiva de las obras, en los detalles del espacio, en la construcción de la metáfora visual, en el diálogo en off de las obras y los tópicos tratados. La memoria histórica del relato es la extracción de una contextualidad que se vale del montaje para hilvanar la narración, logrando con su texto visual un planteamiento político que cuestiona desde el imaginario social, las ideas de la homogeneidad exportada por la opinión pública en el poder. De ahí el valor narrativo de la memoria histórica en el relato legitimado.

La obra de los artistas cubanos será analizada desde el precepto de lo cotidiano como lugar común de representación. En las piezas anteriores hemos descubierto la utilización de los medios tecnológicos desde una parafernalia *amateur*, cual razón que propone la visualidad del medio escogido para realizar las grabaciones.

Así una cámara casera es usada para fines profesionales, y dentro de la zona artística adquiere la dimensión confesional de documento.⁸³

Las obras de Celia y Yunior se caracterizan por una preocupación expedita en el sistema de relaciones que vivimos los cubanos.⁸⁴ Ubicándolo desde las relaciones en la interacción en la fila del mercado, las actividades socioculturales entre vecinos, las preocupaciones de los peatones sobre la inmovilidad de su entorno, la construcción de una opinión pública sobre un tema determinado como expresión de la psicología del cubano. Sus creaciones parten de los espacios microscópicos para revelar las connotaciones masivas de decisiones, leyes, sucesos y cambios urbanos. Las instalaciones y los videos del colectivo se enfocan en presentar las problemáticas de la Cuba que habitan, y cómo lo percibido cual acción diaria invisible, tiene un espacio de significación marcado por el tiempo y su causalidad.

En el texto de Hal Foster, *El artista como etnógrafo*, el autor se refiere a varias posibles maneras de investigar que se pusieron de moda, a partir del llamado giro lingüístico, es por lo que considero importante lo que refiere sobre las estrategias de investigación de algunos artistas, entre los que Celia y Yunior comparten puntos de partida.

⁸³ La característica que enunciamos para referirnos a la obra de Celia y Yunior no se concentra en el poder del montaje como espacio de realización audiovisual, sino en la construcción de una poética personal que reflexiona sobre la antropología de sus imágenes, la presencia de una contextualidad en el discurso y la mirada personal sobre una temática referida. Es más expresión de una poética artística que de una cuestión de montaje técnico; aunque hay una presencia del montaje y la exposición de las citas de los Decretos Ley referidos crean una lectura psicológica, como la del cine de Sergei Eissenstein, a partir de la sucesión de planos visuales y textos narrativos, en este video particular con citas legales.

⁸⁴ Colectivo de artistas formado por Celia González Álvarez (La Habana, 1985) y Yunior Aguiar Perdomo (La Habana, 1984). Egresados del ISA, que desde el 2004 tienen una obra en común, compartiendo los intereses creativos desde la instalación y el video.

Luego la crítico y curadora Magaly Espinosa denominaría “el artista como autoetnógrafo”, a una generación de autores que proponen una obra similar a lo anunciado por Foster con respecto a los análisis de la cultura y sus fronteras interdisciplinarias, durante una entrevista realizada en la que se le preguntaba por la visualidad particular de los videos de los artistas nacionales. Hay en la expresión de la memoria histórica desde la microhistoria una alusión constante al medio donde se desenvuelven los artistas, del que se convierten en cronistas. En la creación de un relato a partir de esos guiños metafóricos podemos leer la construcción del reflejo de la memoria histórica como documento de una vida, como testimonio de una generación.

De ahí que tengamos como principal punto de partida la visualidad de las piezas como síntesis de una poética que bebe de lo espontáneo, amén de usar la puesta en escena de lo cotidiano como espacio de reflexión enunciativa. Son procesos de pensamiento que cuestionan la inocencia de las acciones comunicativas, y del comportamiento del individuo como texto cultural.

De acuerdo con lo planteado en uno de los conversatorios que organizara la crítico Magaly Espinosa en La Habana se refería a ciertas estrategias que los artistas cubanos concebían para levantar su versión histórica, ella no sólo dependía de las pruebas encontradas en el proceso de investigación, sino, también de la incorporación de ciertas confesiones que bien parten de su *background* familiar o de “ego documentos”.

En el video de los autores se analizará el documento, es decir, el Decreto ley modificado, como un elemento más de la puesta en escena que es la obra. Celia y

Yunior utilizan su documento, el video, para insertar en él otro, la ley emitida en Cuba, y desde la cita legitimar su versión de la memoria histórica.

Según el Diccionario de la lengua española, legitimar es “probar o justificar la verdad de algo o la calidad de alguien o algo conforme a las leyes”⁸⁵, de tal manera el espacio enunciativo de la obra de arte será la manera de elaborar una narración de la realidad vivenciada por los autores, con el objetivo de visibilizar una situación, utilizando el documento ley, como parte de otro documento: la obra.

Según Beatriz Sarlo en su texto *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*; el texto cultural debe ser mirado “desde su lógica” para entenderlo en función de su propia construcción. Ella plantea que el documento es expresión de una subjetividad y es, también, prueba testimonial de una época específica. Por ello hablamos de la memoria histórica en el video de Celia y Yunior como reflejo de un modo de pensamiento gubernamental, y a la vez, la respuesta del imaginario popular a esa imposición como espacio lúdico lumínico. La obra presenta un diálogo en off que narra las opiniones de dos individuos sobre un hecho aparentemente alejado, y es donde se demuestra la presencia del montaje como construcción psicológica de la memoria histórica, proceso deconstruido gracias al método de Derrida.

La pieza *Cola de gato* (2012) es la sucesión de planos de un árbol de navidad donde resaltan las luces y su efecto de intermitencia, incorporando en alternancia los cambios en los Decretos ley publicados en la *Gaceta Oficial de la República* en

⁸⁵ Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=YbVhRMD> el 6 de noviembre de 2018.

el año 2012. En dicho período con la modificación de muchas nociones de lo legalmente correcto se socializaban ¿mejoras?⁸⁶ que permitían un cambio en la calidad de vida del cubano. De ahí que la pieza haya escogido la navidad como espacio temporal y simbólico.

En la partitura sonora de la obra apenas se escuchan los pasos y el sonido ambiente de una casa, el lugar donde está el árbol filmado. Sin embargo, uno de los pocos diálogos produce un extrañamiento:

Yunior: [...] Estoy tratando que no se vea que es un árbol de navidad.

Señora de la casa: Que no se vea que es un árbol.

Yunior: Que se vean las luces así, que se pierda, que se desenfoque a veces, que se vea abstracto.

Los interlocutores están revelando el proceso de realización de la pieza, la pérdida de la inocencia del espectador, que significa el sacrificio de la convención ficcional por la transparencia de la anécdota. Al escuchar a través del signo sonoro que significa el diálogo, construimos nuestra propia versión del hecho artístico, que no sólo se concentra en el video, sino en la celebración compartida con la familia. A partir del uso de la puesta en escena, para revelar la significación de la metáfora se produce la creación de un referente ilusorio revelado. Produciendo con la

⁸⁶ Con los signos de interrogación se persigue resaltar el carácter ambiguo de los cambios legislativos en Cuba. Se supone que los cambios legales en un país son para establecer mejoras en la calidad de vida de sus habitantes, pero, de acuerdo con los múltiples espacios de negociación cotidiana presentes en la vida del isleño, las leyes referidas significan zancadillas que, en un espacio geopolítico donde estuvieran resueltas las necesidades básicas de los individuos serían bienvenidos los cambios y el control, pero en Cuba, los subterfugios legales permiten al común de los habitantes vivir de manera decorosa, no airada, entonces, estas leyes, tal y como lo expresa el video a través de la metáfora de las guirnaldas y su intermitencia, inoculan en la psicología de los vendedores, compradores, clientes de las telecomunicaciones, cierta inestabilidad, que más que ayudar, atenta contra el fluir de las estrategias de sobrevivencia de los cubanos.

realidad documentada de la escena la conexión con una memoria histórica que habla de un país, de un diálogo familiar, de una situación real que no un montaje dramático, sino psicológico, para demostrar el relato de una escena política en el seno familiar.

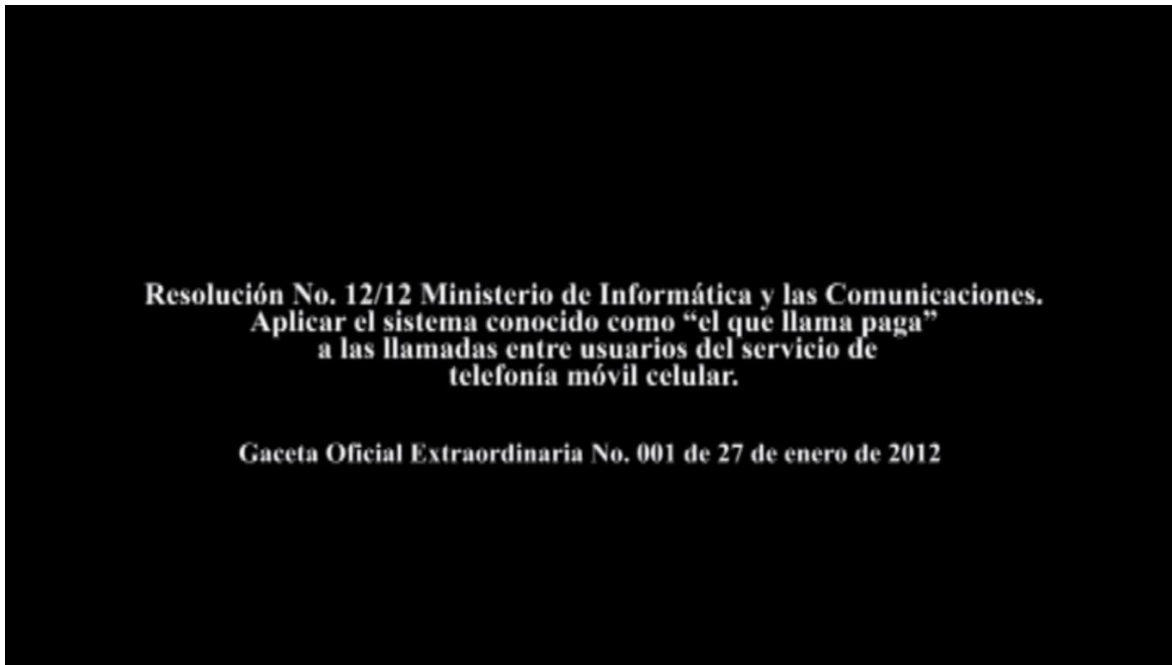


Still de video *Cola de gato*, 2012

La puesta en escena del video muestra la localización de un suceso común, como puede ser la navidad,⁸⁷ desde un ángulo especial. Se propone una revisión de lo sucedido en el año, como el inventario de las leyes que se colocan en la pantalla negra. Al llegar los meses de diciembre, existe la costumbre de mirar hacia el período que concluye y pensar en los cambios que han ocurrido, en las ganancias

⁸⁷ En Cuba no es considerada la navidad como una fecha para celebrar religiosa ni socialmente. Debido a medidas tomadas al principio del triunfo de la Revolución de 1959, las creencias religiosas fueron consideradas “rezagos de la burguesía” por lo que las festividades como la analizada, que el mundo tiene como referente de reunión y entrega de regalos, sólo desde hace un tiempo se ha comenzado a retomar como parte de las fechas de reunión familiar.

que hemos obtenido, los problemas sorteados y la evolución que ello significa, al menos psicológicamente. En el caso de los cubanos, pocas veces se realizan cambios en la *Constitución de la República*, de manera que cuando ocurren, existe la costumbre de salir a buscar la *Gaceta* y leerlos con detenimiento.



Still de video *Cola de gato*, 2012

Las leyes modificadas en el 2012 fueron posible temática de las conversaciones de navidad de los cubanos. La pieza profesa la sagacidad de la señora de la casa frente a la obra de arte, cual metáfora de una ausencia de sueños. Con la aseveración de “entender” el objetivo perseguido por el realizador en igualdad de condiciones perceptuales, los autores dejan una idea subrepticamente: estamos seguros de los fines que las leyes nuevas esperan, dentro o fuera del derecho como disciplina, como dentro o fuera del arte; nos hemos formado en una cultura de la modificación inesperada, ora legal, ora social, ora cultural.

La cola de gato es la guirnalda artificial que se coloca en la mayoría de los árboles cubanos, en parte porque no hay mucha diversidad de objetos decorativos, en parte porque es amplia y cubre el cuerpo del árbol casi completo. De ahí extraemos otro de los símbolos en la lectura de la pieza, la cola de gato como objeto que asfixia, que inmoviliza. Al estar rodeado por la cola de gato, las luces apenas son perceptibles, más allá de que se intenten desenfocar, los planos son contruidos desde una composición que valoriza la guirnalda como aspecto decisivo, connotante.

Por tal motivo, la memoria histórica viene a colación en lo referente a la objetualidad de la guirnalda y cómo ella funciona desde la confesión temporal. Beatriz Sarlo, en el texto referido, comentaba la función de la memoria en el giro subjetivo, y es la característica que nos permite valorizar la pieza, no sólo como metáfora simbólica de un hecho legal, sino como espacio sígnico del imaginario social. A través de las imágenes que retratan los textos de los objetos como testigos podemos construir un referente contextual; la puesta en escena del video, va más allá de una construcción visual, porque no es la ficción de una creación, sino la documentación poética de temporalidad. Hay memoria histórica en la guirnalda como metáfora de asfixia, y hay memoria histórica en el diálogo de la dueña de la casa y Yuniór, y hay memoria histórica en el pensamiento que sucede a la lectura de las leyes en la pantalla negra.

En su texto *El video explotado y sus fragmentos planeando sobre nosotros*, Lucas Bambozzi se refería al cambio en la estética del videoarte en Latinoamérica como espacio de diálogo, y reflejo cultural. Cuando se refiere al cambio de

paradigma estético hacia la baja resolución en el video, está caracterizando una toma de postura del video como lenguaje ante la cercanía con el cine y los avances tecnológicos. En la entrevista que realizábamos a Fernando Llanos él se refería a la necesidad de los artistas de estar tras el modelo más reciente de cámara, y el abandono del sentido de la obra por el preciosismo de la imagen. Cuando nos referimos a los creadores de movimientos como el Dogma 95 y sus parámetros estéticos, justo estábamos en la misma línea del cambio de paradigma estético en el videoarte anunciado por Bambozzi. Hay en la baja resolución una necesidad de hablar de la transparencia de un momento, de una época, de un giro antropológico y etnográfico como el referido por Hal Foster y Magaly Espinosa que refleja en la memoria histórica su compromiso con una realidad legitimada en el relato histórico.

Y es que la manera de narrar de los artistas de nuestro continente se vale de la visualidad *amateur* para construir el universo simbólico de su realidad como espacio de pensamientos culturales, que discursan sobre las particularidades de cada nación. Justamente por ese *modus operandi* podemos concluir que la navidad en la Cuba del 2012, pudo ser el momento de discusión sobre el futuro que le deparaba a una nación el cambio de políticas en las comunicaciones, o la importación de divisas, o los precios en pesos cubanos (CUP) a las carretillas vianderas artesanales, o incluso el arrendamiento de locales de trabajo por cuenta propia en los servicios gastronómicos.

Resolución No. 313/2012. Finanzas y Precios. Aprobar los precios en pesos cubanos (CUP) de las carretillas vianderas artesanales, para la venta a la población por la Empresa de Comercio Provincial de La Habana.

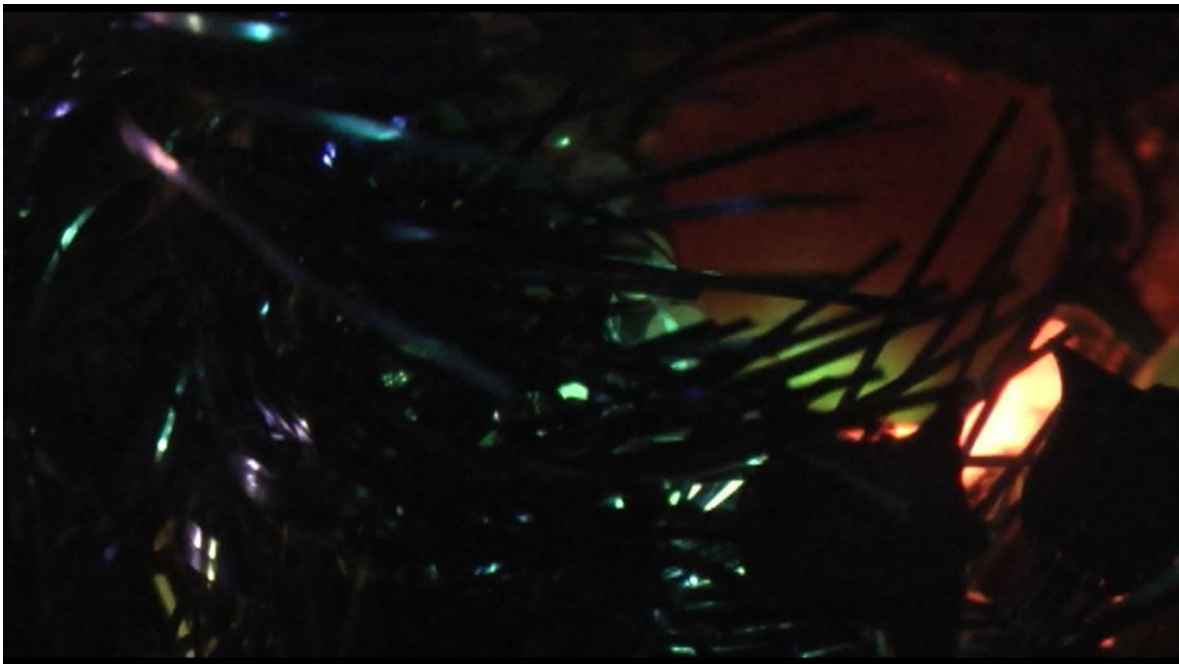
Gaceta Oficial Ordinaria No. 040 de 1ro. de octubre de 2012

Still de video *Cola de gato*, 2012

Como percibimos, se regula a partir de estos cambios legislativos cada posible modo de subsistencia que los cubanos han encontrado para evadir las fuentes de trabajo con el Estado. A partir de la especificación de la *Gaceta Ordinaria*, o Extraordinaria, se evidencian los niveles de espera que contiene la publicación de tales decretos. En Cuba las modificaciones al sistema legislativo se aprueban por la Asamblea Nacional⁸⁸, así que las regulaciones aprobadas fuera de su agenda oficial serán las extraordinarias, igual de importantes que las “planificadas”.

⁸⁸ La Asamblea Nacional está compuesta por personas, delegados, propuestos a nivel provincial, y éstos seleccionados a nivel de circunscripción, espacio más sesgado formado por varias cuadras a la redonda que conforman una circunscripción, no tiene un diámetro uniforme ni una regulación exacta. La circunscripción está conformada por los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) organización, compuesta por los vecinos de una cuadra, o edificio. Así se ha construido un sistema de vigilancia con participación en las cuestiones legales del país a partir del traspaso de información de un delegado a otro, hasta llegar a la Asamblea Nacional, por medio de actas tomadas en las reuniones de los CDR, circunscripciones y las asambleas provinciales del Poder Popular.

La visión parpadeante de las luces del árbol son el estado emocional que viven los cubanos. En varias ocasiones, en conversaciones de los cubanos a nivel de calle, se hace alusión a los comportamientos de nuestra política gubernamental como el sinsentido de las ocurrencias que impiden el “desahogo”⁸⁹ de quienes no corresponden con sus esfuerzos al Estado como único organismo rector.



Still de video *Cola de gato*, 2012

Por tales razones el retrato de un árbol de navidad en Cuba no es la documentación de una escena familiar inocente, sino la planificación de un proyecto futuro, la prospección del año que continúa a modificaciones que establecen y coaccionan, la supervivencia de quienes se han dedicado al negocio

⁸⁹ En Cuba existe una gran cantidad de trabajadores por cuenta propia, personas que tienen sus propios negocios y no tributan a organismos o instituciones que rige el Estado, mas abonan un impuesto sobre su ganancia. Estar “desahogado” significa desarrollar una ganancia fuera de la que se entrega a la ONAT (Oficina Nacional de Administración Tributaria, órgano estatal encargado de cobrar los impuestos), y sin depender de institución estatal, vivir al margen de lo legal.

por cuenta propia y sus estrategias económicas. Con la microhistoria como nicho conceptual nos estamos refiriendo a la narración que es recepcionada por la cámara de video como lugar de enunciación de una vida en constante cambio. La metáfora del ritmo de las luces conduce al relato porque se refiere al mismo tema del que podemos leer las leyes: la vida de los cubanos en el 2012. La memoria histórica en ocasiones, al decir de Beatriz Sarlo, se aprisiona en el subtexto de un cuadro preciosista, abstracto de una guirnalda, cual expresión de la memoria subjetiva, cual metáfora de una personalidad.

Andrei Tarkovsky, hablaba en su texto *Esculpir en el Tiempo* de lo complejo y la banalidad de la información, justo Celia y Yunior proponen la relectura de nuestras acciones sobre la base de su significación entrelíneas. Tarkovsky plantea:

En una palabra, no debe uno escaparse de lo complejo banalizándolo todo. Para ello es necesario que la puesta en escena ilustre no sólo un sentido derivado, sino que siga a la vida, al carácter de las personas y a su estado psíquico. Por este motivo, (...) la función de la puesta en escena tampoco puede consistir en que se consiga una actuación determinada o una reflexión consiente sobre el diálogo.⁹⁰

La puesta en escena del presente video cuenta la legitimación de la historia de una nación al insertar leyes de una República que se conoce por el respeto de sus órganos rectores. El árbol, y la conversación que es documentada a través del sonido son expresión de una realidad que marca el tiempo como *ritornello*. De ahí que las luces sean de diferentes diseños, mas enciendan y apaguen siguiendo

⁹⁰Tarkovsky, A. *Esculpir en el tiempo*. Recuperado de <https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/07/tarkovsky-andrei-esculpir-en-el-tiempo.pdf> el 1 de octubre, 11:50am. p.42.

cierta ritmicidad. Hay una propuesta de apertura, visual, a la diversidad de caracteres, pero una realidad que repite su letanía como aprendizaje histórico.

Jacques Rancière, en su texto *La fábula cinematográfica* hace alusión a la historia desde una visión diferente. Su propuesta exhibe la narración como ese espacio confesional entre el objeto y su vivencia, la huella de su historia. Él dice “la historia ha dejado de ser el relato del pasado para convertirse en un modo de copresencia de las experiencias y de la interexpresividad de las formas y de los signos que las representan.” Hay una manera diferente de afrontar la historia y como tal, otro modo de entenderla, por eso nos damos la libertad de hablar sobre microhistoria, sobre montaje psicológico, y sobre puesta en escena como elementos de la construcción del relato histórico legitimado. La memoria histórica que proponemos descubierta con el método deconstructivo y el hermenéutico extrae las voces de los objetos como cantar de gesta. La ritmicidad de las luces hipnotiza, revela una verdad descubierta cuando nos entregamos a la sensibilidad de la metáfora audiovisual.

Las maneras de leer el texto visual que trasciende la plasticidad de los colores y la composición de *Cola de gato* es el interés de la presente investigación para demostrar la presencia de memoria histórica en ello. Cual gabinete de curiosidades, el árbol se exhibe como parte de una costumbre, que no es tradición familiar, sino motivación para retratar a un país que se apropia de los espacios íntimos para pensar su historia.

El video analizado se permite componer una relación entre la subjetividad de los hablantes en el audiovisual, de las enumeraciones de leyes y de lo que puede

significar un objeto como es la guirnalda. La obra que presentamos de Celia y Yuniór es expresión de la narración del relato legitimado porque llega desde el presente para discursar sobre la memoria histórica de un país en constante cambio, se adueña de las leyes y las propone como parte de esas pruebas que demuestran las microhistorias que los cubanos construimos, una vez enterados de los cambios por asimilar.

Los realizadores deciden tomar el espacio de aceptación de una regulación oficial para ratificar, desde lo legítimo de una ley, nuestro presente, nuestro pasado a través de una escena que toma al árbol de navidad como laguna temporal, como texto psico social. El documento que elaboran los realizadores construye una verdad metafórica que propone la simbiosis de una puesta en escena visual, la sonoridad de un diálogo registrado y la prueba citatorial de las leyes, con el objetivo de proponer, desde la veracidad, el limbo de nuestra microhistoria popular.

La elección de narrar la historia de un país se permite subterfugios, metáforas, empresas que proponen la deconstrucción de los planos del cine y el análisis de su simbología. Hay que explorar las costumbres de Cuba para entender el relato de su realidad, por lo tanto, el imaginario social es un eslabón crucial para la comprensión de obras como la analizada. De ahí que *Cola de gato*, como espacio narrativo del relato legitimado, dependa de la extracción de sus códigos culturales y legales.

La pieza de Celia y Yuniór cita el instrumento legal y la documentación de una escena familiar para proponer la enunciación de la memoria histórica, a partir del proceso legitimado por la obra de arte. El video es el medio desde el que se narra el relato histórico, compuesto por el retrato de lo legal, y la memoria subjetiva, metaforizando un proceso socio-político, a través de la imagen poética del árbol de navidad. La representación de la memoria histórica puede verificarse en la cita de las leyes del 2012 y en la metáfora de inconstancia de la vida de los cubanos que representan las luces del árbol de navidad. Hay en la afección de la imagen de una escena familiar, con un diálogo en off, la referencia a una realidad experimentada por un pueblo, la narración de un momento histórico en la Cuba revolucionaria, y el videoarte sirve para contemplar desde esta línea narrativa del relato legitimado, cómo la representa hoy la historia.

La obra de Celia y Yuniór se legitima a partir de su exhibición por el sistema artístico, integrado por las galerías, los museos, las publicaciones especializadas y el mercado de arte. Es un relato, porque narra la experiencia de fines del año 2012 en torno a un solo tema: los Decretos ley.

La memoria histórica se refleja en la posibilidad que brindan los autores al público de rememorar los sucesos en torno a las leyes modificadas, el sentir de ese fin de año y la postura asumida por quienes decidieron mantenerse al límite de la ley o seguir lo planteado por los nuevos decretos. La memoria permite a los artistas activar esas zonas de conflicto en la sociedad, y desde la evocación tomar cuerpo en el público receptor.

3.2 Construcciones de nuevos relatos alternos: Sarah Minter y Bruno Varela.

La escritura del audiovisual ocupa una posición trascendente en el imaginario del consumidor contemporáneo. Al tener una relación dialógica con los medios de comunicación y la tecnología, los procesos cognoscitivos del arte no son la ingenua observación de un producto estético, sino el filtro de tesis sociológicas, políticas, históricas.

Los mecanismos a partir de los cuales los artistas elaboran su poética serán el símbolo de una mismidad que los define, la manera de diferenciarlos entre las voces de su época, su generación, su ciudad y los colegas que utilizan igual plataforma discursiva. Sin embargo, en las posturas de enunciación que cada autor ha construido, podemos detectar un pliegue, que nos coloca en el umbral sígnico de la memoria histórica, como extracto de su personalidad que se expresa en clave artística.

Las piezas que analizaremos discurren desde las voces de sus autores o protagonistas, ambos ejes llevan la narración como *locus* de recepción temporal, contextual. En las historias que se construyen pesa el espacio geográfico que las ve nacer, a partir del cual se concibe una intensión semiótica, la propuesta de una metarrealidad que no coincide, necesariamente, con los espacios sociales de inspiración, aunque partan de ella, para lograr su historia, modificando los procesos expositivos de la tesis cognoscitiva.

La memoria histórica en estas piezas estará presente desde la primera persona. Ambos videos detonan un viaje hacia la experiencia vivencial de los autores y protagonistas. A través del uso de la imagen de archivo, y del archivo personal de los videastas se construye una base de datos visual que traza un puente entre el

espectador y el artista. El autor se revela como un ser vulnerable a partir de la memoria histórica de estos relatos, por lo mismo será la autobiografía una de las principales estrategias discursivas asumidas por los creadores para representar la memoria histórica, esa que han vivido, y en esta ocasión exponen a través del video.

El lenguaje artístico del video tiene una particularidad facilitada por el grado de accesibilidad de los medios técnicos para su producción. En un texto de Néstor Olhagaray, en el libro de Laura Baigorri sobre el desarrollo del lenguaje en América Latina, se explicita de manera ejemplar la evolución de sus presupuestos estéticos. El autor expresa que debido a la baja de los precios en los productos tecnológicos y la asimilación de las temáticas socio políticas por el arte contemporáneo, el paradigma de representación se desplaza hacia otras zonas menos visibilizadas antes. Es por lo mismo que pensamos en estas temáticas cual marco narrativo de autores como Sarah Minter y Bruno Varela, quienes escogen representar la memoria histórica para hablar de la historia de sí mismos, y el vínculo con otros sujetos en el caso de Bruno.

A partir de este cambio de paradigma, se establece una generalización del trabajo con el video que expuso los más arriesgados procesos artísticos, no ya experimentales, sino personales. Lejos de comprender la obra como un ente intocable se desacralizó la mirada, surgiendo piezas personales, confesionales, con atisbos de intimidad que hasta ese momento se considerarían archivos familiares, dispositivos de la memoria individual, mas no fragmentos de una de exhibición pública.

Las piezas de los creadores mexicanos del presente epígrafe se pronuncian desde la memoria, la autobiografía y la microhistoria. Utilizan las imágenes de *found footage* como espacio de reflexión, como vínculo de la materialidad propositiva del celuloide, ficticio, porque ambas fueron hechas en la dimensión digital del video, y recurren a la ilusión del tiempo como recurso estilístico de la visualidad.

Propongo la definición del Diccionario de la lengua española en función de ubicar los relatos alternos en una conceptualización básica, ya que las clasificaciones narrativas del video son de mi autoría, en relación con la lectura de las piezas como texto. Según el diccionario, alterno se entiende como: “en actividades de cualquier género, especialmente culturales, que difiere de los modelos oficiales comúnmente aceptados”.⁹¹ Así podemos deducir que los relatos alternos serán el espacio alejado de las convenciones del proceso de escritura de la historia oficial, ya sea por su contenido, su forma, o su estructura.

La memoria histórica en estos relatos se representa como lugar del archivo, tomando como referente el texto de Derrida *Mal de archivo*, donde se analiza el poder de lo archivado, y las de capacidades “mesiánicas” que luego adquiere semejante cúmulo de información al pasar el tiempo. De igual manera, la creación de la historia a partir del arte como lo plantea Benjamin y su propio concepto de montaje nos permitirán en el caso de la pieza de Bruno Varela establecer la deconstrucción de lo que Derrida llamará “el efecto bucle”. Ambas piezas representan los relatos alternos como expresión de la memoria histórica porque

⁹¹ Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=YbVhRMD> el 6 de noviembre de 2018.

confiesan los sucesos vivenciados por sus autores y cómo ellos cuestionan con tal exposición el tiempo que les tocó vivir.

La obra de Sarah Minter (México, 1953-2016) se caracterizó por retratar el espacio intersticial del audiovisual. Su producción comenzada en el teatro, luego trasladada a las artes gráficas, el cine, y el video, está permeada por los deseos de investigar la condición humana del individuo, sus procesos de socialización, de pertenencia a ciertos grupos con intereses comunes, o la búsqueda de las preocupaciones más ancestrales del hombre como el amor, el afecto, el sexo y las relaciones interpersonales.

Sus creaciones se movieron hacia el final de sus días entre el documental y el videoarte. Tratando de dibujar esa línea invisible entre la ficción y la realidad. Su pieza *The first bath* (2004), fue filmada en Alemania y narra la experiencia de una mexicana en un diálogo sincero, íntimo, sin filtros de embellecimiento, con un extranjero en un cuarto de baño.



Still de video *The first bath*, 2004.

A través del video se accede a uno de los espacios simbólicos más importantes de la muestra representada. La autora es una de las pioneras del lenguaje en el país, y aunque no fue concebido en el territorio al que se dedica la investigación, en varias ocasiones la videasta se refirió a su ausencia del cuadro audiovisual⁹² como expresión de una cámara subjetiva. De igual modo, me apropio de su *statement* para resignificarlo: filmado en Europa, aún ilustra al ser americano, mas cuando su dramaturgia es la documentación de algo tan personal como el ritual del aseo, en una práctica que se muestra lúdica.

La memoria histórica en la pieza de Sarah Minter se inmiscuye en el imaginario social de su país como parte de una oración en primera persona. El video es un extracto de su autobiografía y por eso es importante referirnos a la memoria como extracto de una conciencia política. La obra de Sarah fue concebida en otro país como reflejo de la huida que acometió la artista; después de trabajar con varios lenguajes del arte ella decide partir un tiempo, y sin más hace sus males y se va. Luego en el exterior concibe esta pieza íntima que expone como parte de su memoria personal, de la memoria histórica de un proceso experimentado por un individuo que se siente asfixiado por su ciudad, demuestra con un relato alterno, las flaquezas de la mujer artista en el medio mexicano.

⁹² Se refiere al encuadre de la pantalla. En algunas de sus video instalaciones filmaba su cámara subjetiva, la expresión de su presencia aunque, no se viera atrapada en la imagen en movimiento. Consultar Pech, C. (2009). *Fantasmas en tránsito: prácticas discursivas de videastas mexicanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

The first bath explora la dimensión de la memoria, el espacio de recepción de una experiencia personal. La poética de la videoartista se mueve entre el relato ficcional y la autobiografía, construyendo a partir de los mismos, una dimensión emulsionada del cuerpo como testigo de una época. Me refiero al espacio de la memoria como vehículo de transcripción de una experiencia real, y parte de una microhistoria, a su vez con una descendencia narrativa.



Still de *The first bath*, 2004.

La ilustración realizada por la pieza transgrede los presupuestos del audiovisual como código cinematográfico. Su construcción no persigue una relación con las buenas técnicas de armar un plano, o las reglas de la composición de la imagen. Sarah Minter coloca la cámara en un sitio alto, y desde ahí registra la escena, editándola sin detenerse en la posibilidad de entender la conversación que sostienen en la bañera.

La obra se interesa en lo espontáneo, en la cercanía con la sencillez de la experiencia para compartirnos un hecho, más que la mirada estética que sacamos de él. Jacques Rancière en *La fábula cinematográfica* se refiere al tiempo desde una óptica que considero resume los intereses de la autora al mencionar la presencia del tiempo como “desnudez misma de la existencia”. Y es que la obra de Sarah se expone como un proceso común, frágil en la vida de todos, y el tiempo que atestigua ese momento es el reflejo de la memoria histórica, ilustrado de manera explícita en las disolvencias que acompañan la grabación para comprimir el tiempo real de duración del baño.

La visión está descrita en clave poética, pero se adecua a la manera en la que se ha pensado la obra. La narración de una escena sencilla puede significar un viaje a la esencia de su autor, a la voz personal de quien lo ha pensado. Por eso considero el tiempo como un elemento principal presente, y no me refiero al momento de ruptura de una estética determinada, o de cánones de representación de lo femenino, sino a la condición memorística que la temporalidad puede aportar.

El tiempo del video se posiciona en la mirada del espectador para construir una historia en primera persona del singular. La cámara es colocada por la autora, durante la primera secuencia que se observa en el cuarto de baño donde ocurrirá la escena: entra Sarah, coloca la cámara, a continuación, ellos entran a la bañera, conversan sobre temas indiscernibles, y salen mirando a la cámara al secarse.

La pieza es autonarrativa, como lugar de enunciación, el cuarto de baño no ha sido acondicionado para la grabación, no se ha construido una puesta en escena

que delate la premeditación del ejercicio audiovisual, sino el registro de lo que puede ser su práctica diaria. Es la extensión de los beneficios de la accesibilidad del video como lenguaje. De ahí, que su dramaturgia sea la muestra de una vivencia, y no se adentre en los temas discutidos, ni podamos entender las connotaciones de lo conversado.

La memoria histórica del presente material es su principal objetivo. Coloca en *spotlight* su personalidad, las prácticas sensuales que la retratan como una mujer común fuera del aura artística, y personificando los proceder realizados en el baño después de una noche de sexo; ahí estriba su valor, en la posibilidad de especular sobre los hechos que ocurrieron antes, y los que sucederán luego.

Beatriz Sarlo se refiere a tales narraciones de la siguiente manera:

A las narraciones de memoria, los testimonios y los escritos de fuerte inflexión autobiográfica los acecha el peligro de una imaginación que se establezca demasiado firmemente “en casa”, y lo reivindique como una de las conquistas de la empresa de memoria: recuperar aquello perdido por la violencia del poder, deseo cuya entera legitimidad moral y psicológica no es suficiente para fundar una legitimidad intelectual igualmente indiscutible.⁹³

En dependencia de tales interpretaciones la obra de la creadora asume un valor agregado que se inmiscuye en la polaridad que puede crearse entre las miradas de los prejuicios del arte anquilosado y el espacio sagrado de “lo personal”, su ruptura y el puente con “lo humano”. La artista persigue el interés de narrar su vida, desde lo natural, y justo ahí estriba otra de sus principales logros, la redacción de un testimonio personal, que discursa sobre los espacios vedados del

⁹³ Sarlo, B. (2007). Op cit. p.55

arte, de la sociedad. En las reacciones que su obra ocasionó están los valores de transmisión de un relato alterno.



Still de *The first bath*, 2004.

El video como lenguaje artístico promueve la accesibilidad de muchos, creadores y espectadores, y a partir de esta amplitud vocal, cada uno porta la espacialidad de su opinión en la medida en que sepa colocarla, proyectarla. Cuando nos ponemos a pensar en cómo históricamente el individuo se ha representado, y ha expuesto su vulnerabilidad como guiño artístico se hace imprescindible pensar en las tomas fijas de Andy Warhol en Estudio 54, y cómo luego estas documentaciones se han interpretado como unos de los primeros videoartes. *The first bath*, es una pieza que irrumpe en la sensibilidad del receptor desde lo autorreferencial. Con la alteridad de su realización, en una casa, sin mayores pretensiones que documentar; al exhibirse cuenta una verdad, y su memoria

histórica, la de una mexicana que se aleja de su país para buscar inspiración, potencia lo experiencial como artísticamente legal, coqueteando con lo subversivo.

La obra de Sarah Minter se inserta en la representación de la memoria histórica como Andy Warhol, cual si fueran cronistas de una época. La obra de la videasta es un reflejo de su temporalidad porque su relato, desde la alteridad, confiesa las preocupaciones mnemónicas de un grupo social al que se prohibía, incluso a principios de los 2000, mostrarse desnuda en una escena íntima.

Las obras de Bruno Varela (México, 1971) son expresión de su temporalidad, son fragmentos audiovisuales de una historia contada a partir de los procesos descubiertos por el artista en su poética. Son piezas que trasiegan por las más disímiles temáticas y performan su cuerpo desde los placeres de la visualidad que seduce al autor. Son obras que se mueven entre el video y el cine, entre la ficción y la realidad, sin poder asirlas, en uno u otro lenguaje, al igual que las de Sarah.

La pieza *Tiempo aire* (2015), es el espacio de enunciación de Hermes, el protagonista del video. En ella se cuenta lo vivido por el personaje al llegar a una comunidad y cómo aprende a crear lazos con los habitantes, al tiempo que un plano visual, y otro sonoro demuestran las citas de varias películas y materiales de *found footage* que contrastan la historia de los subtítulos con lo descubierto en la imagen y el sonido.

La obra se presenta desde una multiangularidad para proponer el proceso histórico que vive su autor, los tres niveles narrativos presentes se mixturan en la edición de un discurso contemporáneo, la síntesis caótica de una asimilación

tecnológica que la poética de Bruno respira por doquier. La memoria histórica tiene en esta obra un proceso de representación a partir del montaje benjaminiano como centro. A través de los materiales de reemplazo hilvanados en la historia que relata el protagonista se expresa el sentir de la época contemporánea, así las memorias audiovisuales, comenzando por el video personal que abre la pieza son fragmentos de una memoria histórica, otra vez personal, sobre el México del siglo XXI.

El video comienza con un concepto: “encuadramiento”, definiéndolo como “acción y efecto de encuadrar personas para formar grupos”, a partir de este *statement* el autor nos dice que su obra concentra hiperbólicamente un espacio de reunión social, una conceptualización tipológica de las narraciones que contiene la media hora del material. En ella se cuentan escenas familiares de una niña y su mamá en la playa, la historia de un emigrante, los fragmentos de filmación de una fiesta popular, el cumpleaños 87 de Doña Enedina, y otras pequeñas historias adosadas a la narración central.

Desde la microhistoria, lo narrado por Hermes, y lo documentado en las imágenes de archivo, sostienen una verdad legitimada a través de la credibilidad de sus enunciantes. Y es que los procesos culturales de las artes contemporáneas recolocan la visión de la personalidad ante el espacio de la certidumbre, ya que estamos expuestos a zonas de modificación sociales, y en tal medida, nuestras implicaciones en/por ellos trastocan el orden de las cosas, hasta redireccionar los estamentos públicos y hacernos parte trascendente de la historia viva.



Still de video *Tiempo aire*, 2015.

La obra de Bruno Varela está llena de motivaciones que se ratifican en el proceso de montaje, en el guion, en la entrevista que se realiza a Hermes, y las grabaciones de la ceremonia de 15 años que se inserta en el diálogo de las diferentes imágenes empastadas. Por eso nos referimos a la presencia de una memoria histórica desde el matiz personal, pero como enunciante, es decir, utiliza la confesión como espacio de diálogo con el público desde la primera persona, pero el gesto deconstructivo nos demuestra que las imágenes de *found footage* son posicionadas para retratar la memoria de una ciudad, los comportamientos de una sociedad, y el documento se convierte en una muestra de la memoria experimentada por Hermes y Bruno, relatando la alteridad de sí mismos como parte de una sociedad convulsa. La memoria histórica se expresa en dos claves semánticas: una temática y una estética deconstruida a partir de Derrida.

En el libro de Ken Plummer, *Los documentos personales*, se analiza la función de la autobiografía, para construir significado. Se plantea que a partir de su lectura se puede establecer lo vivenciado por su autor, de manera que la recepción de la memoria histórica en esta pieza llega de la mano de la autobiografía, asimilando el archivo personal, como prueba la temporalidad retratada.

De ahí que sea la experiencia de un único personaje la guía propuesta por Bruno de manera explícita. Como la pieza de Sarah Minter, la narración se convierte en el principal hilo conductor de credibilidad. Se llega a la historia y la memoria a partir de la evocación del pasado, sin embargo, en ese viaje, hacia los procesos de pensamiento, reflexión, exigencia psicológica, que en este caso cuenta Hermes, en su camino hacia la emigración, luego de ser asaltado, radica la conexión que moldea las escalas de heroicidad que mueven su relato por los detalles de la historia. La alternatividad de esta obra no radica en la epopeya que comparte Hermes, sino en la yuxtaposición de las historias, que propone el realizador como metáforas de su poética lírica.



Still de video *Tiempo aire*, 2015. (Hermes)

Hay en el montaje de la pieza una búsqueda por los espacios de la sociedad mexicana, una circulación de los principales lugares de socialización, migración, familiarización con el contexto urbano. Las imágenes que han sido colocadas se superponen entre sí. Esta capacidad de sobreescritura que propone el artista filtra la intencionalidad de observar la obra como un caleidoscopio, justo como es la vida real. Por ello se hace imprescindible incluir a la figura de Darren Aronofsky como punto de comparación con el cine. Cuando hablamos del espíritu caótico de la poética del videasta se impone una relación estética con el montaje de las películas del director de cine, y es que ambos recurren al recurso visual con la idea de remarcar la velocidad de una experiencia vivida, o de reflejar la psicología de sus personajes. La memoria histórica en la pieza de Bruno Varela también está en la elección de montaje, y en cómo este refiere a una temporalidad.

El guion se propone la convulsión del espectador. En una suerte de cita de su tiempo, el autor plantea una estructura caótica, que no tiene -aparentemente- unión, ni ritmo interno, mas las posturas de secuencialidad de las microhistorias, proponen una tesis ideológica: esta acumulación de sucesos es lo que nos caracteriza, lo que nos ha moldeado como individuos de una sociedad, lo que Derrida llama “efecto bucle”.

Laurajane Smith en su texto *Uses of heritage* se refiere al patrimonio como esa coalición de significados que imprime una época en quienes la viven. Sería interesante pensarse la obra de Bruno Varela como una síntesis de ese patrimonio que nos acompaña y cómo los procesos sociales, políticos y culturales que nos rodean y definen, son ese relato alterno que tenemos frente a nuestra existencia cada vez que salimos a la calle. Por lo tanto, la primera secuencia del video, donde se ve a una niña jugando en la playa con su madre, bien puede ser la hija del artista, y el audiovisual pertenecer a su archivo personal.

La poética del realizador se caracteriza por esa mezcla de varios espacios significantes en la obra de arte. Tal razón nos explica porque hay tres planos narrativos en el material audiovisual: el plano sonoro que narra en off algunos detalles del viaje de Hermes, luego incorpora audios de películas bélicas, al tiempo que alterna con sonidos ambientes y *loop* de grabaciones industriales: fábricas, etc; otro plano sería el de los subtítulos que continúan la narración del protagonista cuando este se ausenta de cuadro; y un tercero, el que discursa a través de la imagen, que propone la ilación de varios procesos culturales, sociales,

vividos por la humanidad, desde viajes al cosmos, asaltos en la estación del metro, hasta una fiesta de cumpleaños.



Still de video *Tiempo aire*, 2015. (registro fiesta de 15 años)

Entonces el espectador pudiera preguntarse, ¿cuál es el centro epistémico de este material? Y resulta que su aparente ausencia de evolución diegética es la conclusión que nos permite pensarlo como espacio documental de una temporalidad. El video fue hecho en el 2015, y si pudiéramos googlear, o recordar, procesos de México que significaron un parteaguas para su población no encontraríamos muchos. Bruno Varela se propone construir la significación de este momento, a través de su propia indocilidad.

Nicolás Casullo en *La memoria de las cosas* se proponía hablar sobre la modificación que los contextos imponen al recuerdo. Así nos queda la representación de la memoria histórica como parte de ese cúmulo de experiencias

que identificamos en el video son parte del relato contado por Hermes. La memoria histórica que extraemos de la pieza de Bruno se impone desde el documento como una prueba irrefutable de un tiempo vivenciado.

La narración de *Tiempo aire* es la yuxtaposición de la historia de Bruno Varela, de Hermes, y del pueblo mexicano. Así desde la primera persona, como en *The first bath*, hasta la masividad de un país, las microhistorias que se acumulan en la media hora del material cuentan un solo texto: la realidad mexicana que se piensa diversa, y homogénea.

Los relatos alternos del realizador se componen de varios procesos de recopilación de bibliografía audiovisual. Las imágenes de *found footage* elaboran ese mercado cultural al que se refiere Casullo, por lo que el paralelismo con la oficialidad está verificado en los procesos documentados por la obra de arte como espacio ficcional, aunque beba a todas luces de espacios reales.

Relatar una historia se convierte en la posibilidad de manipular la información, o puede, como el caso de los artistas mexicanos analizados, proyectar espacios veraces subutilizados, desconocidos, bloqueados por los mecanismos del poder.

En varias ocasiones en el *mainstream* de las artes visuales se han visto “escenarios de exceso”⁹⁴ más violentos que los analizados. Pero lo cierto es que

⁹⁴ Construcción utilizada por la Máster Cecilia Aguilar, profesora del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana, en su materia Sociología de la cultura, para referirse a los procesos culturales de la sociedad mexicana que provocan un devenir existencial en su pueblo que ha incorporado la violencia a sus imágenes cotidianas.

se enuncian desde montículos raramente cuestionados,⁹⁵ y aunque Sarah Minter y Bruno Varela son artistas que han participado en bienales y exposiciones importantes, también llegan a formar parte de la construcción de relatos alternos en la medida en que discurren su voz fuera de los espacios consumidos por el gran público.

No todas las obras de arte, dentro de la “alta cultura” son parte de la alteridad, sin embargo, si sus objetivos son discursar sobre la memoria, usar la autobiografía y las microhistorias, para ubicar su tesis en un tiempo determinado, y trazar “líneas rojas”⁹⁶ de información, habrá que pensar su ubicación de los procesos creativos de la alteridad como una posibilidad real. La memoria histórica en estos relatos se expresa a partir de la enunciación de las versiones personales de cada autor, y en la posibilidad de obtener una credibilidad de su público. Sobre sus experiencias se lee la alteridad de su creación, y el poder evocado como espacio simbólico de una generación, la de Sarah Minter, y un grupo migrante que aún persigue el futuro en los Estados Unidos.

3.3 Subversión de la narración a partir de la cita: Duniesky Martin.

⁹⁵ Se refiere a artistas como Teresa Margolles (México, 1963) que se mueven sobre una línea violenta y peliaguda de la visualidad, pero raramente han tenido problemas con el poder, ya que son representados por galerías importantes y sus espacios de enunciación protegen la obra, amén de la dureza de su concepto o morfología.

⁹⁶ Imagen poética que se refiere a las temáticas sobre la violencia, la sexualidad, la política. Puntos complicados o angustiosos, cuando se contraponen a espacios de la visualidad contemporánea más lúdicos, preciosistas, y que proponen el éxito en el mercado del arte como principal inspiración.

Las estrategias narrativas de cada artista dependen de cómo se propone crear su poética, cuáles sus puntos semánticos y las zonas del imaginario que eclosionará. Por lo tanto, cada producto refiere la personalidad de quien lo elabora y el grado de información que éste carga.

Cuando se trabaja con el intertexto, se produce una sinapsis constante entre el individuo productor, emisor de los mensajes codificados, y el receptor; en esta cuerda, siempre uno cae al piso, para bien del artista, que debiera ser la víctima.⁹⁷

Cuando se muestra una pieza de arte contemporáneo se espera una retroalimentación de su público, por ello, alguna de las piezas analizadas en la presente investigación parten del referente contextual, tratando de construir el primer puente en la comunicación como lectura temática.

La utilización de la memoria colectiva es uno de los *modus operandi* que se analizarán en la construcción de los relatos elaborados a partir de la cita. La obra de Duniesky Martín (Cuba, 1983) descubre su interés por los filmes cubanos y el diálogo con el *pastiche* desde la concepción de un discurso particular,⁹⁸ sobre la yuxtaposición de fragmentos de materiales de la historia del cine nacional, con el guiño a los *trailers*, o episodios de productos hollywoodenses a través del signo sonoro.

⁹⁷ Se refiere a una dinámica elaborada a partir de una imagen poética donde el artista y el receptor prueban fuerzas, ambos a cada extremo de una cuerda, siendo esta la obra de arte. Si al atravesar la cuerda el artista cae, es porque el receptor ha entendido su obra, plagada de intertextos y guiños culturales; si el espectador es quien no alcanza a terminar el camino es porque no ha podido asimilar la pieza en toda su magnitud simbólica.

⁹⁸ Es identificable en su postura conceptual una mirada al cine del director Michel Gondry (Francia, 1963) en películas como *Be kind rewind* (2008), *Human nature* (2001) y *La science des rêves* (2006). Hay un juego con lo surreal en el cine del francés que no percibimos en la obra del videasta cubano, sin embargo, se asemejan partiendo de creencias hermenéuticas que reflejan en la idealización de una contextualidad el precepto de su postura política.

En una entrevista que se le realizara al creador, expresaba sobre su *téchne*:

El roce constante de mi obra con el cine y la televisión ha impregnado una sensibilidad hacia la narración en mis modos de hacer y apreciar la video creación. Nunca he usado el *storyboard* clásico. Siempre he trabajado a partir de bocetos, gráficos y desde mi experiencia personal con el cine, aunque en más de una ocasión, he tenido que recurrir a la escritura de guiones para su concreción. [...] Me declaro un ávido admirador de las estrategias creativas y mediáticas de Hollywood, disfrute que ha permitido fluidez y habilidad para moverme y emprender un análisis crítico del tema desde la creación visual contemporánea. [...] Esto posibilitó reflexionar en elementos que se han mantenido vigentes en el imaginario colectivo y la memoria histórica de la isla y como se ha visto a través de los *mass media*.⁹⁹

De tal modo el artista conforma su poética, donde establece niveles de lecturas para un público especializado y neófito. Con la inclusión del *collage* de imágenes en sus videos, trabaja desde el montaje para posicionar su obra en una recepción que naufraga entre la visión del arte intertextual, y la elaboración de un producto audiovisual complejo, experimental y dramáticamente alambicado.

La estrategia escogida para representar la memoria histórica va a estar reflejada desde las narraciones que los medios audiovisuales han construido a lo largo del período revolucionario. En el discurso del cine y la televisión, ambas plataformas dirigidas por el Partido Comunista de Cuba (PCC), se puede leer una narrativa épica que el artista decide contrastar con el audio de películas, aparentemente opuestas al consumo de un territorio socialista como la isla de Cuba. En la curaduría de los materiales citados en el video se filtra la memoria histórica que Duniesky retrata con el montaje Benjaminiano.

⁹⁹ Entrevista realizada a Duniesky Martin durante estancia de investigación patrocinada por Movilidad Ibero en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, en La Habana, 7 de julio-7 de agosto, 2018. (29 de julio, 2018 4:00pm)

Su pieza *Coming soon* (2010) dialoga con secuencias de una larga lista de películas a partir de 10 *trailers* promocionales de supuestos estrenos. El video metaforiza los espacios de representación con los que trabaja el cine comercial para insertar *spoilers* donde se trastoca la imagen original en función del nuevo producto: la película a estrenar.

La categoría que viene a colación en el análisis de la pieza: memoria histórica, es utilizada como dispositivo de lectura apoyándose en los conceptos imaginario colectivo, signo sonoro y representación. No pensamos la representación como autorretrato visual, sino acto reflejo, es decir, la construcción que se le ha inculcado conscientemente al pueblo cubano para imaginarse intocable, heroico, ejemplar; y responder inconscientemente a cualquier comentario referido a su moral patriótica.

El video trabaja con la referencia desde el espacio de reconocimiento social, suponiendo que materiales como el programa policiaco *Día y noche*¹⁰⁰, y películas como *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, Cuba/España, 1989), *La bella del Alambra* (Enrique Pineda Barnet, Cuba, 1989) y *Alicia en el pueblo de Maravilla* (Daniel Diaz Torres, Cuba, 1991), *et al.* son referentes sígnicos trascendentales. Hay una mirada a la memoria histórica que cuentan estos materiales audiovisuales

¹⁰⁰ Programa del departamento de dramatizados del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) transmitido los domingos en el horario estelar de las noches con gran teleaudiencia, tuvo sus mejores temporadas a fines de los años 90'. El programa estaba apoyado por el Ministerio del Interior (MININT) en función de responder a los intereses de un momento histórico determinado, y con la necesidad de realizar un guion cercano a la realidad. Otros programas del mismo corte se han creado a lo largo de los años para ir formando una conciencia política en el televidente cubano. Ver Armas Fonseca, P. (27 de febrero de 2017) Nostalgia de...buenos policiacos. *Portal de la televisión cubana*. Recuperado de <http://www.tvcubana.icrt.cu/la-columna-de-paquita/2997-nostalgia-de-buenos-policiaicos>

que se separa de la construcción de la memoria histórica del videoarte en su totalidad, pues los materiales citados traen un recuerdo que evoca en quienes experimentaron sus estrenos momentos específicos en la historia del país. Hay en el imaginario colectivo una memoria histórica que el autor detona con la cita de estas películas y no otras.



Still de video *Coming soon*, 2010. (cita de película *Alicia en el pueblo de Maravilla*)

El artista contrasta las maneras de representar de la industria comercial norteamericana con la opuesta poética de la televisión y el cine cubanos; para demostrar que ambos trabajan con los mismos códigos dramáticos, que ambos responden a similares procesos de consumo, y que, en Cuba -donde se prioriza el

carácter de “artisticidad”- los productos llevados a “uno de los pueblos más cultos del mundo”¹⁰¹ y las industrias del entretenimiento capitalistas, son semejantes.

Pero Duniesky no sólo trabaja a partir de la crítica a las posturas del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), sino desde la recreación de paralelismos entre uno y otro universo audiovisual. La narración de los *trailers* editados por Yadniel Padrón, utilizan la rapidez y el *suspense* de la estructura audiovisual en función de la narración de otras alusiones como *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, EEUU, 2009) y *The Spirit* (Frank Miller, EEUU, 2008), para mixturar ambas realizaciones. Es decir, tenemos dos niveles de lectura: uno formal que hace alusión a las relaciones similares de grandes productoras como las Columbia Pictures, o la Universal Pictures, junto al ICRT y el ICAIC; y una segunda interpretación, sobre el consentimiento¹⁰² de los materiales cubanos, sin su signo sonoro original, reproduciendo el de los referentes norteamericanos.

¹⁰¹ Frase pronunciado por Fidel Castro, en un discurso el 10 de octubre de 1960 en el acto de clausura del Primer Congreso de Nacional de los Consejos Municipales de Educación (disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1960/esp/f101060e.html>), luego repetida en varias ocasiones, insertando psicológicamente la idea de ser el pueblo cubano, “el más culto del mundo, al haber erradicado el analfabetismo en 1961, y establecer en los medios de comunicación un consumo cultural “elevado”, en la medida en que no hay publicidades comerciales, sino mensajes de bien social, y los materiales proyectados en la parrilla televisiva, “deben” contar con un mensaje adoctrinante.

¹⁰² Hay una transgresión en la obra de arte, que tiene que ver con las proyecciones en Cuba de muchos materiales internacionales sin poseer permiso o pagar derechos de autor. Los sábados en Cubavisión, uno de los canales principales de la televisión cubana se muestran películas de acción con poco tiempo de haberse estrenado, lo cierto es que el ICRT no tiene presupuesto para comprar los derechos de esos filmes en tan poco tiempo, ¿cómo lo consigue? nadie sabe; sin embargo, se proyectan en televisión nacional. El artista utiliza ese “derecho” en los materiales de televisión y cine nacional, reeditándolos; elaborando con su “autopatente de corso”, un nuevo producto cultural, la obra de arte.

Sin embargo, este video es importante en la construcción de una noción histórica de la Cuba contemporánea, ya que trabaja con la memoria y los fragmentos que de ella se pueden visibilizar, desde la manipulación de la imagen, el sonido y el montaje. Gloria Camarero Gómez, en el libro de G. Imbert, *Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales*, se refiere el valor de la evocación que en la memoria provocan estos fragmentos, y se crean con la lectura del gesto deconstructivo, una relación de identificación del espectador con el material, a partir de la memoria histórica como recuerdo de un proceso cultural recepcionado en el video.

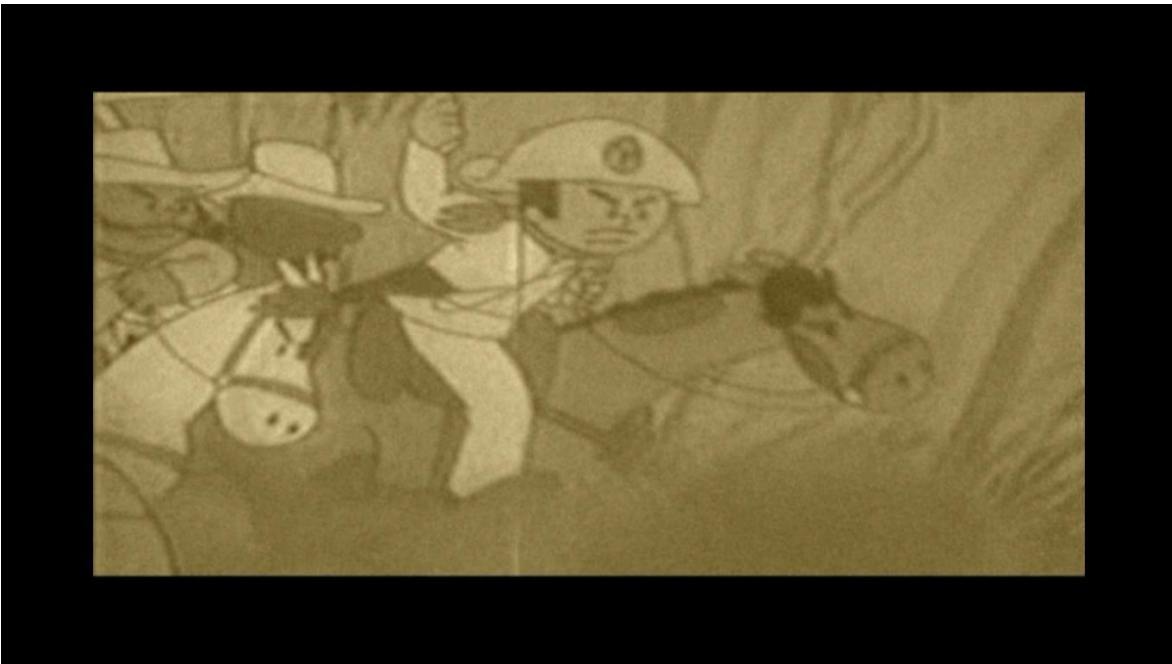
Por lo tanto, se elabora una propuesta que mixtura el recuerdo de las noches en familia de muchos cubanos un domingo, junto a las interpretaciones irónicas de un *corpus* mercadotécnico desconocido. En función de proponer un modo de pensar la historia de nuestros medios de difusión masiva, junto a las contradicciones esquemáticas de un régimen gubernamental opuesto a todo lo parecido al capitalismo. Aunque por momentos, padezca los mismos subterfugios evitados. Y es que el artista utiliza el humor para discursar sobre situaciones semejantes entre ambos territorios audiovisuales. Para ello ha creado una productora: la Academia de Ejercicios Físicos Integrales, responsable de la realización de los estrenos anunciados. El nombre de la productora juega con la relación entre el símbolo de las Misiones Especiales, logotipo que se muestra en el video, y el de la productora de Duniesky Martin, para referir los alcances posibles de los futuros estrenos. Así no se piensa, únicamente, en las pertinencias audiovisuales, sino como las obras

cinematográficas manipuladas, en los dominios de la sociedad, la cultura y la política del país receptor.



Stills de video *Coming soon*, 2010. (Identidad visual de productora independiente)

Algunos de los materiales intervenidos se refieren a productos que consumen los cubanos desde pequeños, como la película animada de *Elpidio Valdés contra dólar y cañón*, (Juan Padrón, Cuba, 1980), o los capítulos de sus aventuras, relacionados con una de las partes de la saga de James Bond. Interesante maridaje pensado a partir de las características del héroe infantil y su homólogo norteamericano para adultos. Ambos personajes son creados desde similares caracteres inalcanzables. Por lo que se prueba la duración de la memoria en los cubanos, al retar los recuerdos de la niñez con los productos consumidos en la etapa adulta. Pues, el público que asiste a la galería, que habla inglés para entender los textos de los *trailers*, y comparar/contraponer/interpretar la obra resultante, está alejado de las edades tempranas de vida.



Still de video *Coming soon*, 2010. (cita de las aventuras de Elpidio Valdés)

En una ilusión de paralelismo entre ambas estructuras narrativas, la memoria se empodera de las frases que conocen los cubanos son propias del héroe infantil para cambiar su lengua al inglés, y luego colocar caracteres psicológicos que se oponen a los originales del personaje. Tales signos demuestran el proceso de acto reflejo inoculado en los cubanos al punto de desconocer una agresión a sus ídolos, aunque esta se presente a la vista.

El imaginario colectivo de los cubanos se muestra receptivo ante la ironía y el intertexto, sin embargo, cuando se trata de modificar la representación que tienen de su dimensión histórica, los términos de negociación se reducen. La memoria que propone aludir Duniesky en su obra con los capítulos de *Día y noche* y las películas, no se inserta en la tradición del audiovisual de un país cualquiera. La curaduría de las imágenes citadas se propuso tocar puntos álgidos como *Alicia en el pueblo de Maravilla*, película censurada hasta nuestros días. Por motivos poco creíbles en un país donde se precia la industria cinematográfica de tener en el humor una de sus principales fortalezas. La trama es muy simple: el viaje de una instructora de teatro a un pueblo surreal y las aventuras que vive allí, sin embargo, al ser creada en los 90´ en medio del llamado Período Especial,¹⁰³ y con varias similitudes metafóricas con lo experimentado por los cubanos, se decidió vetarla. De tal manera, al usarla como posible estreno, ligado a *City of Ember* (Gil Kenan, EEUU, 2008), una propuesta catastrofista, se fortalece el significado de la cinta

¹⁰³ Período histórico ubicado en la década del 90´ en Cuba, caracterizado por una crisis económica nunca antes experimentada en el país, provocada por la desintegración de la URSS, principal exportador de recursos materiales y alimenticios, tras el bloqueo económico que sufriera desde el 1959 por los EEUU.

original de Daniel Díaz Torres y el signo sonoro, junto al montaje, mas que oponerse al maridaje, lo apoya.

Ken Plummer en su libro *Los documentos personales* se refería a una propuesta interesante cuando se trata de interpretar algunos hechos. Él explica:

Todas las perspectivas dependen de la problemática de alguna persona. Las visiones, verdades y concepciones de lo real no pueden nunca ser totalmente separadas de las personas que las experimentan. De aquí que una de las fuentes fundamentales del conocimiento sea nuevamente la biografía y la historia personal que capta el sentido de la realidad que la gente tiene respecto a su propio mundo.¹⁰⁴

Con relación a esto Duniesky apuntaba, que su obra se levanta desde los referentes que ha tenido en su vida, que analiza los procederes de la industria para elaborar su propia poética. Concluyendo que sí hay un filtro en su obra, manipulando los materiales a partir de la cita, con el objetivo de imprimir en la memoria colectiva, desde la memoria histórica del cine y la televisión, un producto artístico subversivo.

Interpretando subversivo, según el Diccionario de la lengua española, que versa: “que tiende a subvertir, especialmente el orden público”¹⁰⁵. Entonces la obra del autor trastoca los recuerdos de los cubanos para tensionar las zonas de conflicto psicológico de sus espectadores. Y la representación de la memoria histórica se concentra en una doble enunciación: primero en el recuerdo de la experiencia de visionaje de los materiales citados, y luego en la interpretación de velocidad consumista del audiovisual cubano, que a partir de la ironía e ilustrada por el

¹⁰⁴ Plummer, K. (1989) Op. Cit. p.65

¹⁰⁵ Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=YbVhRMD> el 6 de noviembre de 2018.

montaje benjaminiano, refleja las nuevas modalidades narrativas de la industria del entretenimiento en Cuba.

Las piezas que asumen la cita como espacio de diálogo se arriesgan a no ser entendidas en toda su magnitud, por ello el artista utiliza el signo sonoro como medio reflexivo. La representación visual lleva la carga de identificación con la memoria, y el sonido propone el vínculo con la temporalidad contemporánea. De las películas usadas en el videoarte, ninguna se refiere a la Cuba de hoy, en su mayoría narran la epopeya de la construcción de la nacionalidad, o las guerras del proceso revolucionario,¹⁰⁶ o los esfuerzos por mantener el país libre de corrupción.

El relato histórico es subvertido desde el momento en que colocan en una misma dimensión audiovisual los materiales de Cuba y Estados Unidos, cuando históricamente el gobierno ha producido fórmulas nacionales alejadas de las prácticas comerciales. Mas, el artista demuestra que tales esfuerzos han sido en vano, y desde el montaje construye un similar al original del ICAIC o el ICRT.

La construcción del relato histórico es un tema que se mueve por el espacio personal de enunciación. Al tener las herramientas necesarias para elaborarlo desde la alteridad, lo legítimo, y lo subversivo, los autores deciden cual es el medio más acorde con sus fines.

Para Duniesky Martin, la memoria colectiva le posibilita trascender la historia de un pueblo y proponer desde el humor su reescritura. *Coming soon* utiliza la técnica dramática del mercado cinematográfico y televisivo para discursar sobre el

¹⁰⁶ Se refiere a Kangamba (Rogelio París, Cuba, 2008) filme sobre la guerra de Angola, y la batalla homónima. Canto de gesta a la intervención cubana en la guerra del país africano.

proceso de consumo cultural en Cuba, de ahí que la representación visual sea su puente simbólico, y el signo sonoro la subversión de su escritura.

El capítulo que analiza las maneras de narrar de la obra de arte propone diferentes estrategias para elaborar el relato desde la personalidad de los artistas citados. Por lo tanto, es crucial su análisis a partir de los objetivos planteados en sus piezas, desde la confesión, hasta la legitimación a través del hecho artístico de una realidad, las obras transgreden la “inocencia” del producto galerístico, con el fin de empoderarlo cual método de aprendizaje de su realidad.

Y es justo en este reposicionamiento donde se permite la obra de arte exponer la representación de la memoria histórica como un lugar de asimilación de la cultura y la sociedad retratada. La memoria histórica en el videoarte puede ser el medio a partir del cual se reconozca una temporalidad, o se resignifique una experiencia de vida. Cuando el relato asimila la memoria histórica pretende el autor inocular en el público una manera más personal de receptionar la pieza.

La cita, el cuadro cinematográfico y la persona enunciante del video, establecen la clave verídica en la que leer la obra. La memoria histórica tiene en este ángulo la propuesta para entender la nueva historiografía. Los niveles de realidad no serán un obstáculo para la memoria, sino el incentivo de comprender los caminos personalizados de su narración, el poder de la poética en la construcción del relato histórico.

En el texto de Benjamin *Tesis sobre la historia: apuntes, notas y variantes*, se plantea una noción de la temporalidad que los artistas desde sus maneras de narrar hacen alusión de modo oportuno.

La historia tiene que ver con las interrelaciones y también con encadenamientos causales tejidos fortuitamente. Al dar ella una idea de lo constitutivamente citable de su objeto, éste, en su versión más elevada, debe ofrecerse como un instante de la humanidad. El tiempo debe estar en él en estado de detenimiento.¹⁰⁷

Así la memoria histórica en el videoarte de los creadores mexicanos y cubanos se enlaza con su expresión política, cívica, onírica, personal. No estamos en presencia de una legitimación/construcción de narraciones expeditas del sistema de poder, sino de “excavaciones” en la memoria que el montaje codifica. Benjamin declara algo trascendente para entender las obras, el concepto de: causalidad. Por lo mismo, cada pieza eterniza en su narración el discurso memorístico que construye a partir de la probabilidad visual de su versión verídica de los hechos. Hay otra dimensión en los videos, la de la Historia personalizada, y esa es la que podemos entender como memoria histórica.

La creación del videoarte como lenguaje del arte contemporáneo imprime en sus piezas una particularidad que traza una línea divisoria con el cine y las artes visuales. Es una manera de construir a través del video autonomía y pericia, esa que le permite insertar con la cita la deconstrucción de un imaginario colectivo, y

¹⁰⁷ Benjamin, W. *Tesis sobre la historia: apuntes, notas y variantes*. CEME web productions 2003-2008. Recuperado de http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0021.pdf el 17 de marzo de 2019.

es justamente la posibilidad de moverse entre ambos mundos (el cine y las artes visuales) lo que dota a este lenguaje de una indocilidad que somete todos los ortodoxos amantes de las clasificaciones. La memoria histórica puede aplicarse de múltiples formas a las obras de arte, y si quienes las realizan tienen intereses diversos, el estudio de las poéticas será el mejor camino para acceder a su lectura.

Conclusiones

El proceso de creación de los artistas analizados en la presente investigación se basa en la interdisciplinariedad como principal *modus operandi*. Por lo tanto, sus obras no se asemejan a las concepciones de las bellas artes que han gobernado el *mainstream*. Las piezas que proponemos como prueba representacional de la memoria histórica están realizadas con el interés de dialogar con un público, desde la perspectiva limítrofe entre el cine y las artes visuales.

Proponemos el análisis de piezas culpables, cada obra expresa el compromiso de su autor con el contexto al que se debe. De tal manera que ratificamos la hipótesis de la presente investigación: el videoarte de México y Cuba, en los casos analizados, posee estrategias de representación de acuerdo con la particularidad socio-política en cada territorio, así, los cubanos construyen una narración del pasado y presente de su nación subvirtiendo las plataformas enunciativas legitimadas por el poder; y los mexicanos analizan su presente histórico, desde la intimidad de la primera persona, usando la confesión como testimonio representativo de una nación.

Propusimos como objetivo general: analizar la representación de la memoria histórica a través del videoarte de México y Cuba en el período 2004-2015, a partir de la identificación de una tendencia narrativa en el lenguaje que condiciona su lectura hacia una reflexión identitaria, con motivo de pensar el espacio geográfico más allá de la terrenalidad matérica, y como una extensión ontológica del hombre; materializado a partir del cruce de la caracterización de la representación de la memoria histórica en ambos territorios y su posterior comparación. En función de

tales objetivos, las obras parten de los cuestionamientos que realizan los videastas a sus sociedades, y desde ahí construyen su estrategia discursiva. Al decir de Sarah Minter en el tráiler de su exposición retrospectiva en el MUAC, *Ojo en rotación*, “su obra se vale del documental para narrar, filtra las fronteras entre ficción y realidad”, y se propone este efecto para levantar un discurso que no pretende ser ley, sin embargo, es plenamente reconocible por un público que lo ve como espejo, como voz extendida de la subjetividad.

Al comenzar la investigación teníamos la idea de que memoria histórica se refería únicamente a lo relacionado con la Historia, es decir, los sucesos recepcionados en los anales de cada país. Sin embargo, al revisar la bibliografía y contrastar luego, a partir de la caracterización de las tendencias en México y Cuba, y las condicionantes que modifican e inspiran a los creadores, ampliamos las posturas analíticas hacia una escritura de la temporalidad, que documenta no sólo las problemáticas socio políticas, sino las personales, las antropológicas, las étnicas, las religiosas, las lúdicas. Se concluyó a partir de la implementación de los objetivos durante el recorrido por las obras de la muestra y la definición de Cristian Suazo Albornoz, que la memoria histórica no responde únicamente a “ese” espacio simbólico que habla del pasado desde un lugar inaccesible, sino que podemos entenderla como coordinada en continua metamorfosis por los pueblos, que se deben a las temporalidades y subjetividades, como principal modificador; la comparación entre las posturas narrativas de cada videasta, y luego su concreción desde el diálogo con discursos de la historia del cine, la televisión y los

modismos del siglo XXI, nos permitió asegurar la representación de la memoria histórica desde esa concepción “ontológica del ser latinoamericano”.

El conocimiento de las problemáticas de las sociedades por los autores analizados es uno de sus principales *leit motiv* de la muestra, de tal manera, no sólo se inspiran, sino manipulan las versiones de narración de su video en función de construir una dimensión paralela que le transmita al espectador, desde el estudio antropológico de su realidad, la construcción de un puente que será cruzado en la medida en que el público decodifique las citas manejadas en el material audiovisual.

Mas, los autores propuestos como parte del estudio no buscan un paso anónimo a la historia del arte. Debido a las características del video como lenguaje, muy pocas veces trascienden los creadores por su número de ventas o protagonismo en el ambiente cultural, entonces, este particular modo de crear prioriza sus valores estéticos por encima de las aspiraciones mercantiles.

En la entrevista realizada a Roberto de la Torre para la tesis, se refería a las posibilidades del video como documento, ficcionalización, intervención del espacio urbano, pero casi nunca como mercancía, y es que la comercialización de este producto aún está en proceso de madurez. Hay razones como la materialidad del video, la posible reproductibilidad y lejanía con el aura única de la pieza de arte decimonónica,¹⁰⁸ que lo posicionan en el lugar que ocupa en el imaginario de los

¹⁰⁸ Vid. Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (pp. 15-57). México, Distrito Federal: Itaca.

circuitos de poder del arte. Su escasa comercialización no está relacionada con una posible postura paternalista en los autores que se niegan a vender su producción.

Con la investigación que concluimos hemos analizado las poéticas de los artistas desde su valor estético con el fin de encontrar una estrategia de representación que se vale de la memoria para narrar el pasado, el presente y las microhistorias del imaginario social, que se van acumulando en la sabiduría de los pueblos, sin encontrar un lugar en las enunciaciones del poder.

En el proceso de visionaje, caracterización y análisis de las piezas, descubrimos la fragmentación de los discursos en dos métodos narrativos temáticos: la representación de héroe y la construcción del relato histórico. Con tales líneas poéticas hemos seccionado la estructura de la investigación en la particularización de las obras y sus autores.

Durante la investigación se concluyó que las obras, se realizan a modo de “texto cultural”, es decir, son depositarias de una serie de códigos que movilizan el inconsciente para llegar al entendimiento de las poéticas autorales. Por lo tanto, cada minuto es concebido como espacio de redirección, portando una historia que se revela en las capacidades de cada espectador. Esa historia es muchas veces la expresión de memoria histórica como testigo de una temporalidad, y son los autores los responsables de hacernos ver esas imágenes como espacios del recuerdo significativa.

Así, las narraciones de los realizadores de la muestra construyen una dimensión íntima que sobrepasa la cámara oscura del cine, pues se vale de la primera persona del artista para cuestionar, epatar, divertir a quienes visitan la galería o el museo. Existe un pacto de comprensión cuando el público se sienta a ver el video, y ese pacto está zanjado por el tiempo ofrecido al artista, y este lo corresponde con la certeza de una verdad única, personalizada, porque en el arte contemporáneo, cada *background* refleja una historia individual directamente proporcional a la información extraída de la obra.

El proceso de escritura de la presente investigación ha demostrado las variantes interpretativas de la memoria histórica de acuerdo con el pasado de cada nación. En el caso de los videos cubanos tuvimos la utilización del *found footage* para identificar una línea discursiva subrepticia que cuestiona el medio enunciativo de la televisión y el cine, para probar la cercanía con otras naciones, aparentemente opuestas a nuestra ideología. De igual manera, se entrevistaron individuos comunes, o con un pasado “gris” tan importantes como los socializados en las memorias oficialistas; así también se dio voz a los miembros de una comunidad “benedicida por la historia”¹⁰⁹ y que demostraron con sus opiniones las razones por las que no están de acuerdo con tales “beneficios”. La mayoría de las obras de los creadores cubanos están enfocadas en el desmontaje de las versiones conocidas por el sistema pedagógico del país que ha elaborado un panteón de héroes y una historia digna de la mitología griega.

¹⁰⁹ Se refiere a los miembros de San Isidro, barrio en el que se encuentra ubicada la Casa Museo de José Martí, problemática ilustrada en la obra de Javier Castro, *El beso de la patria*.

Por su parte, los autores mexicanos demostraron el poder de la voz personal cuando se trata de confesar, influir, incidir sobre contextos determinados. Sus narraciones videoartísticas se insertan en la corriente de la memoria histórica desde la metáfora. Las obras proponen una toma de posición que se compromete con las ausencias de una de las urbes más pobladas del mundo, y que su talón no radica en la estrechez espacial, sino en la soledad como estado de sitio. Se concibe la memoria como el correlato de una temporalidad perfectamente condicionada y coartada por el “servicio” brindado a través de las plataformas sociales, que construyen el diario de los mexicanos, tal y como exponen las obras de Fernando Llanos y Sarah Minter.

También son partidarios de reescribir su presente a partir de las individualidades, como lo demuestran Roberto de la Torre y Bruno Varela. Con las configuraciones de una protesta, la memoria se coloca en tela de juicio, persiguiendo su modificación como estado alcanzable en la dimensión poética del arte. La memoria histórica de los mexicanos se representa en una dicotomía que transgrede el espacio real de los hechos referidos, tras la esperanza de suplantar/modificar el futuro.

La investigación *La representación de la memoria histórica en el videoarte de México y Cuba, 2004-2015. Casos para su estudio*, trasciende por:

- El descubrimiento de la presencia de la memoria histórica desde un ángulo no historicista, obligatoriamente.

- La concentración en una tesis investigativa de autores mexicanos de generaciones diferentes que coinciden en el acercamiento al tema de la memoria histórica.
- El acercamiento, y definición, del concepto de videoarte como lenguaje, línea divisoria entre el cine y las artes visuales en similares dimensiones.
- La socialización del concepto propuesto por Henry Eric Hernández de “ego documento” con la validez para legitimar la historia personal en función de la microhistoria impresa en la narración oral de sus países.
- La propuesta de tres puntos de vista para concebir la creación del relato histórico y dos clasificaciones para entender el acercamiento a la figura del héroe, como parte de las posturas narrativas del videoarte en la expresión de la memoria histórica.
- La inserción de estrategias narrativas de un matiz político, que se mixturán en las temáticas abordadas desde la primera persona, como expresión medular de la memoria histórica.
- La concepción del videoarte como una plataforma narrativa en sí misma, que trasciende el espacio institucional para tomar cuerpo en la credibilidad que los autores le otorgan.

Con la investigación queda demostrado la necesidad de un acercamiento a las poéticas discursivas de los autores de México y Cuba, alejados de las temáticas comunes de representación. A través de las corporalidades en las que la memoria histórica discursa sobre el pasado de las naciones estudiadas,

y los puntos de fuga que se visibilizan como análisis del medio socio político del siglo XXI, se puede tener una mayor trascendencia para la política, la antropología y la sociología; a partir de la incorporación de algunos materiales de video como espacio de diálogo interdisciplinar. Por lo que se impone la realización de un mapeo videoartístico en las geografías latinoamericanas que incorpore acercamientos a las poéticas artísticas como documentación de investigaciones de las ciencias sociales. Por ello, la presente investigación se inclina hacia las temáticas abordadas por el lenguaje, es decir, su discurso conceptual, pues en ello radica la trascendencia de los artistas analizados. El video, desde las consecuencias técnicas que su temporalidad le impone, está en constante cambio, mas las posiciones de la lente resignifican el pasado historiográfico, por lo mismo, la memoria histórica no es un tema de los primeros años del 2000, pero sí hay una fractura en sus enunciaciones que lo dota de una validez particular, de ahí que la tesis asumiera el tema.

En América Latina el videoarte comenzó con la experimentación que la técnica imponía para su descubrimiento. Hoy es diferente el panorama de realización, y el lenguaje se ha expandido a espacios de representación frágiles como la lucha por el empoderamiento de las culturas originarias, en franco discurso documental-antropológico; la representación de los universos oníricos de las culturas sagradas; el activismo político; la frontera entre danza, teatro y artes visuales; la literatura como discurso expandido, *et al.* Ahora bien, ¿cómo diferenciar con esta cosmovisión de temáticas una pieza de arte contemporáneo latinoamericano? Jorge Dubatti hablaba sobre la territorialidad

en una conferencia en el 26 Festival Internacional de Teatro Universitario de la UNAM,¹¹⁰ pensamos, en las relaciones poéticas de representación de nuestra mismidad se encuentra el valor de tales procesos creativos, y ahí su disrupción en el *mainstream* internacional.

Durante la investigación descubrimos, partiendo del modelo propuesto por Joseph Campbell de “el viaje del héroe” que existe en la pluralidad de la obra de arte una serie de caminos que el trabajo deja abierto. El recorrido que proponemos posiciona el *spotlight* desde tres ángulos: el autor, el protagonista del video y el espectador. Sin embargo, no realizamos un análisis exhaustivo de los tres, dejando una apertura para futuros proyectos, donde la sociedad del artista, esa que lo inspira, tenga igual carácter heroico, tal y como lo plantean las obras de Roberto de la Torre y Javier Castro.

La tesis propone un modelo de análisis que utiliza el gesto deconstructivo y el concepto de montaje, para acercarse al objeto de estudio. Consideramos este ángulo mixto como un ejemplo para futuros proyectos que concentren en un lenguaje narrativo su centro, demostrando la evolución de los autores más allá de la experimentación y con la responsabilidad de una voz empoderada, y capaz de modificar con su experiencia la conciencia de su público.

La tecnología hoy nos coloca en reto diario a los investigadores, porque debemos adquirir la capacidad de entender, analizar y valorar los productos realizados con las más actualizadas soluciones estéticas. La interfaz como

¹¹⁰Dubatti, J. (2019) Territorio, convivio y existencia: hacia una nueva forma de pensar el teatro. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=PMfJPpXK-_w el 10 de marzo de 2019.

lenguaje artístico ha probado ser más que un formato, la tesis deja sentado su valor subversivo al concluir que el video es en sí un medio narrativo de nuestra memoria histórica.

La representación de la memoria en el videoarte precisa de nuevos ángulos interpretativos, que la visibilicen con la autonomía que hemos demostrado, hasta que no se realicen tales procesos hermenéuticos, seguiremos pensando en la Historia como ese lugar inamovible protagonizado por los héroes nacionales únicamente.

Relación de fuentes bibliográficas

Abelleyra, A. (8 de julio, 2007) *Sarah Minter: a modificar narrativas*. En Periódico La Jornada Semanal. Disponible en <http://www.jornada.com.mx/2007/07/08/sem-angelica.html>.

Álvarez Romero, E. (2015) *Ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015*. Ed. Catálogo. MUAC. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de https://muac.unam.mx/assets/docs/p-069-f_muac-031-minter-int-dobles-100dpi.pdf

Armas Fonseca, P. (27 de febrero de 2017) Nostalgia de...buenos policíacos. *Portal de la televisión cubana*. Disponible en <http://www.tvcubana.icrt.cu/la-columna-de-paquita/2997-nostalgia-de-buenos-policiacos>

Baczko, B. (1997). Imaginación social, imaginarios sociales. *Los imaginarios sociales*.

Bahena Radillo, A. M. (1996) *El tiempo y el espacio en el videoarte*. Tesis de Licenciado en Artes Visuales. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ppt1997/0242461/Index.html>

Bambozzi, L. (2008). El vídeo explosionado y sus fragmentos planeando sobre nosotros (Brasil). In *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Brumaria.

Barei, S. N. (2003). Observatorio siglo XXI. Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología. José Tono Martínez (comp.) Varios Autores, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 2002. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1(57), 39.

Barreto, M. (2009) "El puzle infinito: volver siempre al video." *Revista Artecubano*. Artecubano Ediciones. La Habana, Cuba.

Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. *Análisis estructural del relato*, 4.

Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Paidós.

Bernal, D., Llanio, A. y Melo, Y. (2009) *El audiovisual cubano contemporáneo: miradas a la historia nacional*. Ponencia. II Festival Internacional de Videoarte de Camagüey.

Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (pp. 15-57). México, Distrito Federal: Itaca.

Benjamin, W., Bartoletti, T. J., Buchenhorst, R., & Fava, J. (2009). *Estética y política*. Las cuarenta.

Benjamin, W., & Echeverría, B. (2004). *El autor como productor*. México: Itaca.

Benjamin, W. *Sobre el concepto de historia*. CEME web productions 2003-2008. Recuperado de

http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc frank benjam0021.pdf
el 17 de marzo de 2019.

Benjamin, W. *Tesis sobre la historia: apuntes, notas y variantes*. CEME web productions 2003-2008. Recuperado de http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc frank benjam0021.pdf el 17 de marzo de 2019.

Benjamin, W. *Excavar y recordar*. Recuperado de <https://accionescomunesblog.files.wordpress.com/2016/12/texto-2-a-jornada-4.pdf> el 19 de marzo de 2019.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (No. 3). Ediciones Akal.

Borradori, G. (2008). *The American Philosopher: Conversations with Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre, Kuhn*. University of Chicago Press.

Borradori, G., Derrida, J., & Habermas, J. (2004). Le «Concept» du 11 septembre: dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori. *Trad. Bouchindhomme Christian et Gleize Sylvette*. Paris: Galilée.

Borrás, J. V. C., & Redondo, M. J. (2015). *Maurice Blanchot y el problema de la metafísica* (Doctoral dissertation, Universitat de València, Departament de Filosofia).

Bourriaud, N. (2009). Postproducción. *La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*.

Buck Morss, S. (1995). Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes.

Bulhões, M. A. (2016). Lo imaginario del arte: mitos y ritos en tiempos contemporáneos. *Revista de Teoría del Arte*, (11).

Burke, P. (Ed.). (1993). *Formas de hacer historia*. Alianza.

Caballero, R. (2009) "La sangre fresca pone la cabeza mala. La quinta edición del salón de arte contemporáneo, el vidoarte, el mito cultural del "rigor" y la manía y la manía de las clasificaciones esteticistas, los lindes de los contemporáneo y aún otras hierbas". *Revista Artecubano*. Artecubano Ediciones. La Habana, Cuba.

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica,.

Campbell, J. (2017). *El poder del mito*. Capitán Swing Libros.

Carlyle, T. (1993). *On heroes, hero-worship, and the heroic in history* (Vol. 1). Univ of California Press.

Castro, E. R. (2015) "De la megalomanía ética a la bobería al nullpunk". *Los colores del ánimo*. Detrás del Muro Ediciones.

Darley, A. (2000). Espectáculo y entretenimiento en la cultura visual digital. Recuperado de http://cv.uoc.edu/moduls/UW04_63031_01136/web/main/materias/m4.pdf el 7 de abril de 2019.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Madrid: Paidós Ibérica.

Guattari, F., & Deleuze, G. (1996). *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia. Traducción: Joana Moraes Varela*.

Deleuze, G., Guattari, P. F., & Pérez, J. V. (2004). *Mil mesetas*. Pre-textos.

Derrida, J. (2012) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Edición digital. Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf> el 4 de marzo de 2019.

Derrida, J., & Caputo, J. D. (2009). *La deconstrucción en una cáscara de nuez*. Prometeo Libros.

Diccionario de la lengua española, disponible en <http://dle.rae.es/?id=YbVhRMD>

Didi-Huberman, G. (2018) conferencia magistral *Desear, desobedecer*, impartida en el Congreso Internacional Los ojos de la historia (MUAC).

Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo*. Buenos aires, Adriana Hidalgo editores.

Dubatti, J. (2019) Territorio, convivio y existencia: hacia una nueva forma de pensar el teatro. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PMfJPpXK-w> el 10 de marzo de 2019.

Eco, U., & Berdagué, R. (1985). *Obra abierta* (Vol. 2). Barcelona: Ariel.

Escalera Zamudio, X. (2010) *La interacción del espectador con la obra de arte tecnológica a partir del surgimiento del videoarte*. Ensayo de investigación para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

Entrevista realizada a Magaly Espinosa como parte de la estancia de investigación patrocinada por el programa de Movilidad Ibero, del 7 de julio-7 de agosto de 2018. (30 de julio, de 2018, 12:00 pm La Habana, Cuba)

Entrevista realizada a Duniesky Martin durante estancia de investigación patrocinada por Movilidad Ibero en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, en La Habana, 7 de julio-7 de agosto, 2018. (29 de julio, 2018 4:00pm, La Habana, Cuba)

Escobedo Contreras, T. I. (2017). *Historiografía del videoarte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción*. Tesis Doctoral. Universidad de León. Recuperado de <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/5897/Tesis%20de%20Teolinda%20Escobedo.pdf?sequence=1>

Escalera Zamudio, X. (2010) *La interacción del espectador con la obra de arte tecnológica a partir del surgimiento del videoarte*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptb2010/octubre/0663874/Index.html>

Espinosa, M. (2011) (moderadora) panel *La memoria: representarla en sus conflictos e interconexiones*, artistas visuales participantes: Luis Gárciga, Ricardo Elías, Reinier Quer, José Ángel Toirac y Lázaro Saavedra; como parte de las actividades alrededor de la exposición *La memoria del Otro*, curada por la Dra. María Elena Guash, en Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, (inérita, cortesía de Dra. Magaly Espinosa, transcripción Osmany Suárez).

Fernando Hernández. ¿ De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?. *Educação & Realidade*, 30(2) (2005).

Ferrer Mariano, C. D. (2017) *Hacia una genealogía del videoarte en México: década del 70´*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2017/noviembre/0767789/Index.html>

Foster, H. (2001). O artista como etnógrafo. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, 175-207.

Foucault, M., & Morey, M. (1990). *Tecnologías del yo: y otros textos afines* (No. 1 Foucault). Paidós,.

Fuentes Zarate, K. S. (2002) *Más allá de los límites de la muerte Pola Weiss y el videoarte en México*. Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ppt2002/0301428/Index.html>

Gadamer, H. G. (1993) *Verdad y Método. Hermeneia. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. (Versión digital)

García García, L. M. (2007) *El videoarte, la historia de una gran tendencia: reportaje*. Tesis de Licenciatura en Comunicación y Periodismo. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2009/marzo/0640761/Index.html>

García, L. I. G. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, (2), 158-185.

García M. y Barreto, M. "El videoarte: apuntes para una historia y definición del género." *Miradas. Revista del audiovisual*. Escuela Internacional de Cine San Antonio de los Baños.

García M. y Barreto, M. "Radiografía de una imagen indócil. Diagnóstico para un trazado de una historia del videoarte en Cuba." *Miradas. Revista del audiovisual*. Escuela Internacional de Cine San Antonio de los Baños.

García Primo, O. (2005) ¿Qué se entiende por videoarte?. Recuperado de <http://www.odongarcia.net/>

García Roldán, A. (2012) *Videoarte en contextos educativos. Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de Educación Artística desde una perspectiva A/R/T/OGRÁFICA*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=61734>

Ginzburg, C., & López, P. (2010). *El hilo y las huellas lo verdadero, lo falso, lo ficticio* (No. 907.2 G55)

Hernández, F. (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?. *Educação & Realidade*, 30(2).

Hidalgo Ortega, I. M. (2010) *El proceso de producción del videoarte: inicio, planeación, ejecución y cierre del Basutáculo*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptb2010/junio/0659033/Index.html>

Ibarra Cáceres, A. (2016) *La articulación de las prácticas artísticas con lo político en Cuba en el período 2006-2015. El derecho a disentir y participar en la construcción de la vida desde las nuevas formas de combinación entre arte-política-activismo*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2016/noviembre/0752507/Index.html>

Imbert, G. (2002). Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales. En *La mirada que habla: cine e ideologías* (pp. 89-97). Akal

Jensen Heresi, C. (2013) *Aproximaciones hacia el videoarte: análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989)*. Tesis de Licenciatura en Artes. Mención en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114485?show=full>

Keska, M. (2010). BLUE DE DEREK JARMAN: CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22(1).

Krauss, R. *Video: the aesthetics of Narcissism*. Recuperado de <https://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosalindkraus.pdf>

Krauss, R. *La escultura en el campo expandido*. Recuperado de <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>

Levi, Giovanni, Sobre microhistoria. Burke, P. (Ed.). (1993). *Formas de hacer historia*. Alianza.

Llanos, F. "Video mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana". En Baigorri, L. (ed.) (2008). *Video en Latinoamérica: una historia crítica* (pp. 169-177). Madrid: Brumaria.

Llanos, F. *Videoman* (2001-2010). Recuperado de http://www.fllanos.com/videoman/revision_videoman.pdf el 27 de marzo de 2018, 7:46 pm.

Machado, M. (2005), *De la intervención en lo real a la arqueología de la Historia*. Revista La Gaceta de Cuba, No.4

Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT press.

Marisy, L. (2009) "Avance rápido una vez más". *Revista Artecubano*. Artecubano Ediciones. La Habana, Cuba.

Martin Arriera, L. (2012) *Videoarte... "Hacer Arte en Video o hacer Video con Arte". Las formas expresivas del video a través del videoarte*. Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0704031/Index.html>

Márquez, D. A. E., & Sanmiguel, L. D. D. P. N. (2017). Conflicto y memoria: trayectorias de vida como metodología para comprender el conflicto armado colombiano. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(1)

Martin, S. y Grosenick, U. (2006) *Videoarte*. Ed. Videoarte. Taschen.

Millar, G.; Reisz, K. (2001) *La tecnica del montaggio cinematografico*. Butterworth and Company (publishers) Limited.

Minter, S. (2008). A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto. *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica* (págs. 159-167). Madrid: Brumaria.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Nicolás, B. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

Olhagaray, N. (2008). Breve reseña de la historia del videoarte en Chile. *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.

Pasín, Á. E. C. (2003). La noción de imaginario social en Michel Maffesoli. *Reis*, 199-209.

Pech, C. (2009). *Fantasmas en tránsito: prácticas discursivas de videastas mexicanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Pérez Mateo, S. *Las casas museos como salvaguarda del patrimonio inmaterial: el moviliario como exponente de una cultura ya desaparecida*. Recuperado de <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10378.pdf> el 2 de abril de 2018, 9:33pm.

Pérez Ornia, J. R. (1992) *El arte del video. Introducción a la historia del experimental*. Serbal. Barcelona, España.

Perniola, M. (2011). *La sociedad de los simulacros*. Amorrortu.

Plummer, K. (1989) . Los documentos personales. *Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*. Madrid: Siglo XXI.

Quílez Esteve, L. *Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional*. Recuperado de <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf> el 27 de marzo de 2018, 11:09am

Ricoeur, P. (2003). La memoria, la historia, el olvido, en español Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Mattalía, L. (s/f) “Elementos de análisis de la obra monocal; imagen movimiento y narratividad”, en *Arte videográfico: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*.

Rush, M. (1999). *New media in late 20 th-century art*. Thames & Hudson,.

Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.

Suazo Albornoz, Cristian, La memoria histórica como fuente para la reconstrucción de la Historia. Nuevas perspectivas para el estudio de los movimientos sociopolíticos populares durante el período de la unidad popular, Revista Divergencia No. 2, Año 1, julio-diciembre 2012.

Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine* (Vol. 159). Grupo Planeta (GBS)

Rodríguez Mattalía, L. (2008). *Arte videográfico: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.

Ruiz, R. (1995). *Poetics of cinema*.

Tarkovsky, A. *Esculpir en el tiempo*. Disponible en <https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/07/tarkovsky-andrei-esculpir-en-el-tiempo.pdf>

Tellez Parra, E. (2006) *Videoarte y Narratología*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/pd2007/0610327/Index.html>

Torres Ramos, E. (1997) *El videoarte en México: el caso de Pola Weiss*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de las Comunicación. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://132.248.9.195/ppt2002/0250341/Index.html>

Vergara, E. (2010) “Apuntes sobre una revisión histórica de curadurías de video.” *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención*. Recuperado de http://heartelectronico.net/essays/Video_curaduria_EVergara.pdf

Villacorta, J. y Mariátegui, J. C. *Videografías invisibles. Una selección de videoarte latinoamericano 2000-2005*. Recuperado de www.museopatioherreriano.org

White, H. (1992). *Metahistoria*. Fondo de cultura económica.

Zirión, A. (2017) *Correspondencias audiovisuales: experiencias y redes de comunicación infantil a través del video en América Latina*. VII Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico El cine expandido. Organizado por Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (IIE-UNAM), MUAC.

Zryd, M. (2003). Found footage film as discursive metahistory: Craig Baldwin's *Tribulation 99*. *The Moving Image*, 3(2), 40-61.

Anexos

1. Entrevista a Duniesky Martin, videoartista.

En tu obra observamos cierta narración que se posiciona como elemento fundamental en lo referente a tus intereses expresivos. ¿Pudieras comentarnos cómo elaboras el relato construido en tu obra? ¿Cuáles son tus principales objetivos, cómo construyes la línea diegética de tus videos? ¿Trabajas con algún storyboard que te sirve de línea temporal/narrativa?

El video en mi obra ha estado influenciado generalmente por un marcado carácter narrativo, aunque no tanto en las últimas producciones. Estas han mantenido similares procesos y operatorias, aunque no necesariamente monocanales y sí convocando al espectador a un enfrentamiento diferente, dando lugar en la pieza a la aparición de otros componentes tanto formales como conceptuales. En mis procesos creativos se focalizan dos procedimientos esenciales: la apropiación y la deconstrucción. La base conceptual desde mis primeros videos, se ha sustentado en contenidos vinculados a los modelos de heroicidad, el imaginario visual contemporáneo, así como la memoria cultural e histórica.

En su mayoría, las piezas son construidas a partir de la utilización de materiales de archivos, sean de la cultura popular, (como el cine y la televisión), así como de archivos personales. En relación con este último aspecto, el video *Doscientos treinta y siete segundos de ilusión (2014)*, en su versión monocal, abre una mirada diferente en mis obras. El video recurre a los fondos fílmicos de un viaje realizado por mí en el 2012 a Estados Unidos, al estilo de una *road movie*. En este

material se recoge constantemente la ilusión de asistir a paisajes que sirvieron de plataforma para la recreación de varias películas muy populares del cine norteamericano. Esta variante ha sido retomada posteriormente en otras piezas instalativas.

La construcción del relato, depende de lo que necesite activar en cada uno de ellos y de las posibilidades que brinda la cita o el medio audiovisual intervenido. Es por esto, reseñaba inicialmente en mis más recientes videos, donde han sido recurrentes los elementos no tan narrativos, siendo la video instalación un medio protagonista de la pieza. Esto ha estado en función de mi interés no solo por subvertir la imagen, sino también la experimentación con otras fuentes como el audio. Esta metodología es evidente en obras como *Fly Out (2013)*, *Sumario (2018)* y *Legado (2017)*, esta última exhibida en la 14 Bienal de Lyon, Francia.

Por otro lado he acudido a otras estrategias como en los videos *En Forma (2006)*, *Fly Out (2013)*, *Cuando la historia se nos hace invisible (2011)*, *Spy Games (2012)*, *Fly Out (2013)*, *Spy Games 2 (2014)*, *Doscientos treinta y siete segundos de ilusión (2014)* y *Proyecto Águila de Oro (2012)*, con la diferencia de valerme de grabaciones reales realizadas por mí y no con materiales de archivo.

El roce constante de mi obra con el cine y la televisión ha impregnado una sensibilidad hacia la narración en mis modos de hacer y apreciar la video creación. Nunca he usado el *storyboard* clásico. Siempre he trabajado a partir de bocetos, gráficos y desde mi experiencia personal con el cine, aunque en más de una ocasión, he tenido que recurrir a la escritura de guiones para su concreción.

Cuando tenemos tu producción visual como un gran mosaico descubrimos que has mutado del video hacia otros lenguajes de las artes. ¿Puedes referirte a los motivos de estas búsquedas? ¿Cómo decidiste experimentar en los relatos cinematográficos, en la construcción de lecturas paralelas a los imaginarios que la televisión y el cine en Cuba habían elaborado? ¿Tuviste algún objetivo en ese momento, que se conectó con las tendencias que se pudieran enunciar en la producción del arte cubano?

En mi trabajo el video no es lo esencial. Incluso antes de llegar a él, había desarrollado una producción desde el dibujo y la pintura. Estos antecedentes me sirvieron para fundamentar muchas de las ideas que luego se concretaron con más fuerza en posteriores años, principalmente durante mis primeros tiempos de estudiante en el ISA. Ha sido un medio más, como el dibujo, la pintura, la instalación y el *environment*, unidos todos por una línea de pensamiento y reflexión desde el arte. De ahí, el medio idóneo para discursar.

Sobre cómo decidí abordar los temas e imaginarios legitimados por el cine y la televisión cubana, es algo que considero vital para la comprensión de mi obra. Para esto habría que hacer un poco de historia. Recientemente tuve la oportunidad de dialogar acerca del tema, con Magaly Espinosa en su espacio *Pensando sobre Arte Contemporáneo*, en el Pabellón Cuba.

Es necesario aclarar que mis experiencias con la industria cinematográfica hollywoodense parten de una relación amor-odio, y al mismo tiempo, devienen mucho

antes de mis procesos artísticos. Me declaro un ávido admirador de las estrategias creativas y mediáticas de Hollywood, disfrute que ha permitido fluidez y habilidad para moverme y emprender un análisis crítico del tema desde la creación visual contemporánea. Además, la realidad cubana actual ha demostrado que la copia del *American way of life* parece persistir independientemente de cambios políticos, sociales, culturales y económicos.

Inicialmente mi trabajo discursaba sobre las adaptaciones contextuales del heroísmo y del carácter relativo de sus valores, a partir de componentes como el imaginario colectivo, paradigmas estéticos, estereotipos culturales y medios de comunicación. Mi estrategia más que potenciar, se basaba en desmitificar los modelos de heroicidad asentados por la tradición cultural. Esto permitió reflexionar en elementos que se han mantenido vigentes en el imaginario colectivo y la memoria histórica de la isla y como se ha visto a través de los *mass media*.

Esta primera etapa permitió adentrarme en el mundo de Hollywood y recuerdo proyectos como *Reza como nosotros, teme como nosotros, cree como nosotros* (2006), en el Cine Yara durante la 9na Bienal de La Habana. También el video *En Forma* (2006), y la serie de dibujos *The Ultimate* (2007-2008). Las obras mencionadas apoyan a lo referido anteriormente sobre la multiplicidad de medios en mis propuestas, elaboradas algunas de ellas al unísono desde un mismo proceso.

Es en la secuela de *En Forma* donde me intereso por enfrentarme al *found footage*. *En Forma 2* (2007), me permitió introducir la imagen del héroe cubano y su tratamiento en los medios nacionales, siendo un paradigma a seguir, no muy

alejado de influencias televisivas y cinematográficas extranjerizantes en el género de espionaje. La popular serie cubana de finales de la década del 70, *En silencio ha tenido que ser*, propició este nuevo camino en mi trabajo. Posteriormente vinieron otras obras en video, con un evidente carácter apropiativo, como la video instalación *Las Cabezas trocadas (2007)*, la intervención pública *Full Screen (2009)*, proyecto colateral a la 10 Bienal de La Habana, *Pasatiempos del hombre nuevo (2010)* y *Coming Soon (2010)*, exhibida en el año 2013 dentro de la curaduría de Ticio Escobar y Adriana Almada en la 7ma Bienal de Curitiba, Brasil. En cuanto a otros artistas que estuvieran trabajando con operatorias similares y al mismo tiempo en el contexto cubano, sólo tengo como referencia a Lázaro Saavedra. De estas similitudes conocí más adelante, (dado al ensimismamiento en mis procesos creativos como estudiante), y donde mis referentes más directos en el arte contemporáneo lo encarnaban Douglas Gordon, Stan Douglas, Tracey Moffatt, entre otros.

En tus obras de video la cita y la apropiación llevan un gran peso simbólico.

¿Dirías que tu poética subvierte las fuentes trabajadas, te apoyas en sus connotaciones para resignificar alguno de sus ángulos, o las manejas a partir de otra concepción del found footage?

Dado a las fuentes subjetivas con las cuales convivo cotidianamente, he tomado conciencia en los años, sobre cuáles son las estructuras o sistemas para articular mi manera de ver el arte. En ocasiones actúo intuitivamente y no necesariamente durante un ejercicio artístico. Gustavo Arcos me dijo en una ocasión que yo jugaba a la inversa en este sentido, porque normalmente se dice que el cine se parece a

la vida, pero en mi caso, mi vida se parece al cine. Ese diálogo lúdico entre los extremos es para mí muy importante.

Ejemplo fehaciente de esto, lo significó un viaje por el suroeste de Los Estados Unidos en el año 2012. Por dos semanas recorrí en auto con amigos, (especie de *road movie*), y presencié muchos lugares que despertaron en mí, la ilusión de presenciar locaciones cinematográficas. Dos años después con todo este material de archivo, surgió el video *Doscientos treinta y siete segundos de ilusión (2014)*, y su versión instalativa *La historia no contada (2014)*.

No creo que mis obras se encaminan en la dirección de subvertir totalmente las fuentes. Siempre me ha interesado la apropiación en función del propio concepto de cómo manejar la imagen usada y sus posibilidades. No para que la imagen discursive sobre otros factores o componentes paralelos que la contienen, sino en la construcción de la imagen, del montaje y sus combinaciones y todo lo que renace ilimitadamente. Indudablemente, esta estructura conducirá al espectador a volver la mirada hacia algo diferente, muy propio del *found footage*.

Al revisar un poco tus últimas piezas nos damos cuenta de que has regresado a la pintura, manteniendo los códigos de la historia como presencia relevante, pero desde otra postura conceptual, que no se apoya en los procesos de consumo de los mass media. ¿Puedes referirte a la evolución de tus intereses creativos actuales? ¿Dirías que el video no te brinda las soluciones expresivas que necesitas, o fue una faceta para llegar al lugar desde el que hoy construyes tu

visualidad? ¿Había en las obras de video un espacio simbólico que pretendía influir sobre un público específico, o sólo el reclamo creativo de un momento histórico?

Lo último realizado en pintura fue la serie *La memoria del extra (2014-2015)*, exhibida en mi exposición personal *Memoria Perfecta* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. El conjunto de pinturas tiene como referencia la fotografía épica cubana de los primeros años de la Revolución. Utilicé imágenes de fotógrafos cubanos como Raúl Corrales, Alberto Korda, Osvaldo Salas, Mario García Joya y Ernesto Fernández. Uno de los aspectos más interesantes en mi opinión, fue el traslado simbólico del medio audiovisual al pictórico. Después de *Pasatiempos del hombre nuevo (2010)*, donde interponía varios *still* de películas cubanas que mostraban conjuntos de personas, en momentos históricos cruciales de la historia de Cuba, decidí desarrollar aún más esta idea. Solo que, en este caso, el nuevo zoom no entraba por el filtro del cine de ficción, sino por el de la fotografía real, que documentó este importante período de transformaciones político y social. Recursos pictóricos como el color, la composición, y las transparencias, me brindaron la posibilidad de imaginar un nuevo texto, envejecido, más cercano a mis dinámicas generacionales inmersas en la cultura cotidiana y popular.

Actualmente continúo generando obras en múltiples medios, específicamente más centrado en el dibujo, la instalación y el video. Incluso no es la primera vez que

estas ideas han conminado a otras. Dos de mis últimos proyectos compartieron el mismo espacio de investigación y metodología, a pesar de tener las más disímiles puestas en escena. Me refiero a la serie de dibujos *El difícil acto de confundir el horizonte (2015-2018)* y la video instalación *Legado (2018)*. En ambos proyectos analizo cómo Cuba ha sido históricamente un país recurrente en el cine de Hollywood. Las diversas maneras en que ha reflejado sus característicos paisajes rurales o urbanos, conduciendo constantemente a confundir la historia en *souvenir*. La utilización de los fondos fílmicos brinda la posibilidad de visualizar estas simulaciones estereotipadas sobre el contexto histórico cubano, desde aspectos sociales, políticos, culturales e históricos. La diferencia de *Legado*, con respecto a mis videos anteriores, lo significa el no manejo de imágenes, sino de textos. Los seis canales en los que se distribuyen los videos evidencian los argumentos de los filmes seleccionados, extraídos íntegramente de Wikipedia.com.

Actualmente me encuentro en una recapitulación de muchas ideas, las ya realizadas y las que no corrieron con mucha suerte. Comprobando y releendo mis metodologías y operaciones. Es algo que creo que debe hacer todo creador.

En varias ocasiones se ha hablado de una revisión de la historia de Cuba por sus artistas, tratando de reescribir los detalles, las microhistorias que el poder, o los medios legitimadores han discriminado. ¿Consideras tu obra se ubica en esos espacios de representación, reconstrucción, subversión?

Mi obra no se centra literalmente en esta dirección. No ha sido nunca una obra que construye los microespacios de la historia debido a un gesto artístico. En mi caso, mi compromiso es más con la metáfora que puede despertar en esa realidad histórica. Por lo tanto, mis propósitos no son reconstruir lugares olvidados o discriminados por el poder, sino encontrar en ellos lo que nunca ha sido visto, siempre desde mi experiencia personal.

Tampoco ha sido mi interés la revisión de la historia de Cuba. He llegado a análisis históricos-mnemónicos en mi trabajo, sin llegar a ser objetivos iniciales en mi discurso. Razones evidentes, por las que los medios de comunicación, la cultura popular, el imaginario colectivo y la memoria histórica, constituyen las directrices que definen mis propuestas formales y conceptuales.

2. Entrevista a Henry Eric. Videoartista.

Tu obra tiene mucho de cierta narratividad, un hálito de legitimación autoral que la marca en medio del resto de la producción del arte cubano contemporáneo.

¿Podrías comentar cómo abordas lo referente al relato histórico? ¿Dirías que la concepción de una historia subrepticia, descubierta en tus investigaciones, es uno de los principales móviles para tu creación?

Lo que me interesa en mi trabajo es cómo confluyen las narrativas históricas o el relato histórico, es decir, las narrativas creadas por el historiador, por el artista, por el académico, de diferentes ámbitos a la hora de construir una historia nacional, un relato nacional. En este sentido no me

interesa ese gran relato histórico, sino como las diferentes narrativas van entrando y saliendo a la hora de construirse. Y entonces en ese sentido, mi obra se interesa por trabajar con lo que se ha llamado las historias minúsculas, digamos estas historias que parten de la experiencia cotidiana, del día a día, y que de alguna manera también se va contando; a nivel social siempre se cuenta, la sociedad cubana es bastante, el mundo latino en general, somos bastante de contar historias y de contar lo que nos sucede, al final lo que nos sucede lo vamos convirtiendo en historia como sociedad, y un poco en ese sentido es a lo que me refiero con historias minúsculas, que tiene todo un *background* académico en torno a las historias minúsculas, a la narrativa minúscula, que por supuesto, también tiene que ver con mi trabajo; pero en este sentido abordo el referente al relato histórico desde la historia minúscula.

Para mí es vital reconocer y tener en cuenta el hecho de que esas vidas e historias minúsculas son al final las que dan forma al gran relato, a cualquier gran relato, de igual manera a la historia que se cuenta y que se escribe, tanto a nivel fáctico, simbólico, como para movilizar una sociedad para algo, desde lo que se cuenta y rumorea.

Por otro lado, esto se conecta con lo que llamas “la historia subrepticia”, la historia oculta o apartada, que digamos siempre que se construye historia, y todo lo que después implica para la memoria y el olvido, esa relación entre historia, memoria y olvido, es como una tríada que siempre está en cierto forcejeo, siempre hay una obsesión por seleccionar lo que va a formar parte del gran relato nacional sea escrito por los académicos, sea el discurso de

los políticos, sea incluso desde el arte, es decir, que es lo que el arte quiere contar y cómo lo quiere contar, luego el correlato crítico, que quiere o no contar desde el arte. Todo ese tipo de proceso selectivo tiene que ver con esto de lo subrepticio, que no es tan oculto como relegado o tirado a ese “ocultamiento”, digamos.

Parte de mi obra con las intervenciones y con el trabajo del cine documental comenzó a funcionar a partir del año 2000, ya después eso se convirtió en más de lo mismo en el arte cubano. Se empezó a fetichizar este proceso de sacar lo que está escondido, esta historia sórdida, marginal; en una entrevista a Suset Sánchez, creo que le decía algo de eso, nadie es marginal porque lo es, o sea, porque por naturaleza eres marginal, porque es algo intrínseco, sino porque la sociedad en sus movimientos y en sus acciones para reacomodar los discursos, los estilos de vida, las conformaciones políticas, siempre aparta algo y erige algo, o sea, en ese sentido es donde surge esta especie de marginación, y después viene, lo oculto, que es algo que está relegado a un *ghetto*, llamados también “*ghettos* culturales”.

Creo que sí, por un lado me interesa abordar mi trabajo desde dos puntos: desde la relevancia que yo le doy a la historia y el relato minúsculos, con relación a la conformación de un relato social, político, y por supuesto que estos relatos, muchas veces partían de ese espacio oculto; pero es importante explicar lo oculto, lo subrepticio, desde ese apartamiento, o sea, es una selección a la hora de escribir una historia que se hace y por lo

tanto, tiene algo que potencia, algo que olvida, y ello genera una desmemoria, y ahí es donde aparece esa cosa oculta, oscura.

Sí fue uno de mis principales móviles, pero no tanto por decir, aquí está esto, sino por el hecho de intentar utilizar ese espacio del arte para narrar otra historia, o complementar esa historia monolítica oficial que está, e ir la complementando, lo cual creo es uno de los roles que tiene el arte. Genera un espacio de conocimiento en el cual se puede generar otro discurso.

En relación con la memoria histórica, cual elemento insoslayable en tu obra, que se apoya en la construcción del relato histórico, podrías argumentar, ¿cómo manejas las fuentes de investigación que apoyan tus tesis conceptuales? ¿Cómo valoras, trabajas y manipulas el concepto de memoria histórica?

Creo es importante que lo estés retomando para tu trabajo, pues digamos que en el primer mundo hay una especie de memorialismo entorno a la memoria histórica, una especie de fetichización de lo que la memoria histórica puede o no hacer, realmente, y de lo que como resultado simbólico funciona para el discurso político. Incluso en ese sentido, entorno a Cuba, por supuesto que se ha sumado, como a todo, muy precariamente, a lo que la memoria histórica puede generar sobre todo para las sociedades futuras. Yo siempre he dicho que con mi trabajo me interesa, sobre todo con el trabajo de investigación, crear un archivo, es decir: ¿De qué manera puedes tomar algo que está en un archivo nacional X y algo que está en un

archivo que tú generas a nivel de entrevistas o búsqueda social, con los seres humanos pidiéndoles documentos, diálogos, conversaciones, notas? Con ello vas conformando una constelación donde hay muchos elementos que se relacionan.

En ese sentido, sí me interesa que la obra funcione como un archivo, compuesto por la mayor cantidad de elementos que se pueda, siempre que estén bien conectados. De hecho, por eso hay piezas en las que utilizo partes de una obra anterior, pero no la cierro, porque así me sirve para otra obra, y genera elementos que me sirven para otra, a su vez. Yo lo relaciono con el manejo de las fuentes de investigación. Trabajo con el ego documento, con la entrevista, con la nota, con el rumor, con el chisme, con la imagen, o sea, todo lo que puede implicar la conformación de un archivo, incluso el mismo correlato crítico que uno genera, también forma parte de ese archivo.

El concepto de memoria histórica lo valoro desde ese cuidado que hay que tener para no sumarse al memorialismo, por eso en el arte, todo es arte del archivo, pero muchas cosas se quedan ahí, hay una incompreensión del archivo.

Para mí lo más complicado es comprenderlo, una vez en una charla que hizo Magaly Espinosa, yo hablaba de un ejemplo que ponía un profesor de historia oral, sobre la entrega de un cofre de un pirata a tres personas diferentes, de ahí sacábamos como conclusión debido a su reacción, que lo más importante no es lo que le das a las personas, sino las lecturas que

pueden sacar del objeto, que implican nivel de relaciones, de contextualización del documento que tienes.

Ahí es donde me interesa el trabajo, de qué manera sacas determinadas relaciones con los documentos que tú creas, y eso al final rebota en la visión crítica que puede tener una sociedad. El sentido crítico de una sociedad no está en ser politizada, sino en la manera en que cada una es aguda a la hora de ver de qué se trata, tal o mas cual evento, y cómo queda guardado como objeto histórico. El concepto de memoria histórica para mí va en ese sentido, digamos que es como ese espacio, de buscar relaciones críticas con lo que se tenga a mano y sobre todo en estos contextos donde hay censura, donde hay negación de permiso para acceder a determinados archivos.

El contexto cubano no es transparente, nunca lo ha sido, el contexto en el totalitarismo cubano no es un espacio abierto. No puedes acceder a las páginas web de los ministerios para ver los presupuestos que hay, por ejemplo, es algo tan sencillo y a la vez tan enrevesado. Como no tienes acceso a tantas cosas, a la vez eso tiene sus pequeñas hendijas por las que puedes colar tu discurso e ir generando ese tipo de memoria histórica *sui géneris*.

Por ejemplo, el trabajo que hicimos con *Otra isla para Miguel*, tiene un poco que ver. Es decir, era convertir ese libro que es una tesis, en algo que tiene historia oral, documentos, y sobre todo un nivel de relación en cuanto a contar una historia, en este caso novelesca, porque sí me interesa, el hecho de que la ficción esté siempre implicada. Al final la memoria es como una

especie de leyenda, cuando entrevistas a una persona que tiene 85 años, te cuenta algo que en parte es real, otra parte es su fantasía imaginaria, lo que escuchó que pasó en ese momento en que quizás él no era el protagonista, pero le pasó a otra persona, es decir, en la memoria como tal confluyen los documentos y las ficciones; y eso también es parte de la memoria histórica.

Como parte de las entrevistas que se te han realizado, el concepto de “ego documento” surge a manera de principal fuente de interés en la hechura, y construcción, de un discurso histórico anclado en los protagonistas de tus piezas. ¿Podrías referirte a quien lo acuña, algunas fuentes teóricas que lo abordan, y las directrices que te son imprescindibles? ¿Por qué echar mano de este y no de otro aporte teórico, en medio de una producción de conocimiento tan amplia como la actual?

Inicialmente el ego documento, está muy relacionado con los documentos personales, no hay un límite. Hay un libro de Ken Plummer, se llama *Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*, ahí él tiene varios trabajos, y está conectado con lo minúsculo y la historia minúscula, con el relato y la vida minúscula, y con la cotidianidad. El concepto de ego documento surgió en un ámbito académico holandés. Tiene relación con el documento personal, es lo que parte del individuo.

Por ejemplo, en la obra *Otra isla para Miguel*, en los espacios totalitarios como el cubano, la antigua Unión Soviética, China; todos los diplomas hacen un puenteo o diluyen la vida privada y la vida pública o colectiva, toda diluida por el gran evento político. Por ejemplo, un diploma de la escuela al campo, que tenga yo, puede ser el mismo que tengas tú, al final todos tenemos el mismo, sólo se diferencia en el nombre, todos asistimos a la escuela al campo, que es un documento colectivo, y a la vez personal. Todo está amarrado al documento político, y eso connota que eres una persona correcta, dedicado al proyecto político. Por tanto aquí, el ego documento, crea una dinámica diferente en cuanto a concepto, términos o elementos como la colectivización y la politización.

Dentro del ego documento no sólo entraba un documento como el diploma, un expediente laboral, o escolar, sino también el hecho de esa historia que se cuenta. Una víctima de Angola es similar a lo que cuenta otra víctima, que no estuvo en el mismo evento, pero sí en la misma guerra; por lo tanto, el ego, el yo, en este caso queda igualado o diluido, por el colectivo a través de un *background* político.

Me interesaba para hablar de esa anulación del individuo que de alguna manera hace el contexto totalitario, no sólo a nivel jurídico, sino a nivel físico, como persona y sus intimidades que son prueba de eventos que no podías negarte, a una escuela al campo, o a una marcha, por tanto, tu persona en ese sentido estaba obligada, coaccionada por toda una movida colectiva que después recibía como premio, digamos un documento ya físico, un diploma en este caso.

Hecho mano de este concepto, porque el ego documento, está muy relacionado al relato minúsculo; hay una diferencia con el prefijo ego, a nivel hermenéutico, que tiene que ver con ese espacio egolátrico, de vernos como parte de un sistema politizado, que desencadena la idea de no poder quererte a ti, sino a la colectividad.

Lo tomo como un contrapunteo simbólico a nivel de correlato crítico a la hora de mirar la obra y de porqué se usa este tipo de referente teórico.

Anteriormente me referí a la relación de tu obra con el archivo, ¿puedes hablar específicamente de cómo hilvanas el diálogo con el metatexto, el intertexto y la cita en tu propuesta audiovisual? ¿Es el modus operandi que exigen algunas series, o una constante en tu producción?

En una pregunta anterior te comentaba que en el momento que estás conformando un archivo, me interesa que toda la información se vaya conectando entre sí, siempre de manera orgánica.

En el caso del trabajo documental, mi primera pieza fue *Bocarrosa*, del año 2000, después vino *Almacén*, y después la obra de *Sucedió en La Habana*. Con respecto a la cita, o al arrastre que hago de una obra hacia la otra, tiene que ver con esa conexión social, es decir, como decía, son pequeños “*guettos* culturales”, o pequeños espacios que generan sus propios niveles de vida, sus propias características y sus discursos simbólicos, por así decirlo, pero a la vez viven dentro de un contexto mucho más amplio, por

ese mismo mecanismo social, que es el que me ha interesado tocar en la obra. Es un poco intuitivo; es algo que ha salido en el trabajo.

Por ejemplo, en *Sucedió en La Habana*, capítulo 3, o en los cuentos cortos, arrastro no solamente historias de *Sucedió en La Habana* capítulo 2, como lo relacionado con el Kimbo. Este personaje cierra el capítulo 3 de *Sucedió...* pero abre el episodio gris de los *Cuentos cortos*, aunque en este caso no está el Kimbo dentro del episodio hablando de la prostitución propiamente, sino dentro del contexto de los presos comunes. Lo que me interesa son esas especies de subtramas, que se generan de una historia, que es contada desde una persona y tiene varias aristas y varias subtramas. En cada documental, en cada filme, potencias uno: en *Sucedió...* capítulo 2, me interesaba potenciar al Kimbo como el chulo y todo lo que cuenta, ya después me interesaba la relación con el mundo de los presos comunes.

Al final el metatexto es contar la implicación y cuánto puede afectar la historia minúscula al gran relato nacional, y las relaciones intertextuales que están entre una y otra; cómo el Kimbo se relaciona con las prostitutas y cómo se relaciona con los presos.

Es como una especie de *modus operandi*, pero es intuitivo. Por eso me interesaba el libro *Otra isla para Miguel*, que es la obra más cacofónica, porque en ese sentido el libro es esa "otra" isla.

¿Cómo valoras la importancia de los sujetos que has escogido para levantar tus historias? ¿Pudieras comentarnos el proceso de búsqueda de

estos? ¿Cómo saber qué utilizar de sus narraciones? ¿Cuáles son los intereses que mueven su colaboración con las artes visuales cubanas, cuando en su mayoría son individuos alejados del mainstream?

La importancia parte de ese tipo de espacio minúsculo, marginalizado por el poder. Recuerda que no solamente la UMAP, luego las granjas de la libertad, las escuelas taller y todo este tipo de espacios de reclusión y de reeducación, de alguna manera, al quedar cerrados por el gobierno, y todo lo que implica digamos que se puedan reconocer más este tipo de persona que al final tienen su lado noble.

Recientemente presenté el documental *Bocarrosa* en un proyecto que hizo Sara Alonso Gómez en la Casa Víctor Hugo, y hablábamos sobre el ámbito gay, yo siempre hablo de la nobleza de los transformistas, de Mimí, de Delphine, de todos estos transformistas del documental que no sienten odio hacia las personas que los condenaron, que le jodieron la vida. No hay nada peor para una sociedad que llegar a politizar los prejuicios que son naturales a cualquier espacio, y después colectivizar esa politización. Creo que la importancia radica en mirar a esa “marginalidad” y decir, este tipo es humano, es algo tan básico como relevante.

El proceso de búsqueda tiene que ver con el hecho de las relaciones personales, ese espacio de amistad, hasta donde se pueda; una persona que conoce a alguien te va llevando, y luego esa otra a otra, por eso al final puede salir el Kimbo junto con Nelly en el documental de la prostitución, y me interesaba entrevistar al Kimbo en casa de Nelly porque lo conocí a

través de ella, ese tipo de relación que también se ve en los documentales. O está Tony con Oscarito hablando en el documental de los presos, todo lo que pasó con el documental de los transformistas, que después sale Lola Montes, y a la vez conocía a Mimí y a Chicha, la asesina, en el capítulo rosa de los *Cuentos cortos*; son dos amigas que hace mucho tiempo que no se ven, porque una está en Madrid y otra en San José de las Lajas. Este tipo de relación, que al final se note ese ambiente de comunidad que está dado por relaciones humanas que pueden ir desde el amor hasta el odio. Eso mismo que se ve en el documental, es el método que he seguido, de alguna manera ir conectando una historia con la otra, y que no sea de una manera fría, sino generar una especie de calidez en ese proceso.

Sobre cómo saber lo que poner en la historia, tiene que ver con lo que te decía en otra pregunta, está dado por la manera de arrastrar un personaje con otra arista. Tienes un personaje en una historia, que en este caso hablábamos del Kimbo, que cierra el documental sobre la prostitución, hablando sobre su vida y actividad en este ámbito, y luego lo arrastro como parte de la historia conocida, pero aportando algo nuevo a la otra narración de los presos comunes.

Sé lo que quiero utilizar, sabiendo lo que quiero contar. Por ejemplo, ahora quiero hablar sobre la violencia, como en *Sugar Blaxploitation*, para ello tenía varios personajes, varias personas negras que habían contado diferentes historias, entonces dije: ahora voy a hacer un documental dedicado a los negros trabajando con el género del cine de explotación americano, una especie de *thriller* documental, bajo el estereotipo social de

que el negro siempre comete un delito, en ese sentido me interesaba reunir a todos esos personajes y hay una cita al documental de Sara Gómez, que también me interesaba tenerla porque fue una persona que discutió el problema de lo negro en Cuba, entonces en ese sentido ellos están contando parte de una historia que ya conocemos por historias anteriores, pero a la vez, cuando están todos reunidos aportan un comentario o una narración mayor, que es en este caso dirigida a la estereotipación de lo negro y de su vida.

La colaboración viene dada por mí, que fui quien jugué ese papel aglutinador del artista como pensador, como productor de una narración específica. Lo que hago es darle forma al proceso de búsqueda de todos estos documentos, después de estudiar qué es lo que quieres contar, y cómo lo vas a hacer, y eso tiene que ver con ese sentido de esa persona que organiza también un archivo, es decir, el que le da sentido a una información. Para mí hay una implicación humana que me es importante.

A partir de un análisis, grosso modo, del ambiente del arte cubano hoy, ¿cómo valoras la presencia de una narratividad en sus creadores? Me refiero a la tendencia que podemos identificar de subvertir, reescribir la historia, al decir de la crítico y curadora Magaly Espinosa. ¿Piensas es una corriente que se mueve por condiciones contextuales específicas que comienzan con el nuevo milenio, con las enseñanzas de profesores en el ISA, u otras motivaciones alternas?

En una charla que hizo Magaly Espinosa en la Embajada de España con Toirac y Lázaro Saavedra, donde Nestor Siré había hecho una especie de montaje de otras presentaciones de ellos en el espacio de Magaly, ella sacó por enésima vez el calificativo, para mí muy errado, del Neohistoricismo en el arte cubano. Al final eso es un término que viene desde la pintura, que Suset Sánchez hizo su tesis con relación a eso, y Magaly intenta utilizar el mismo término con el prefijo “neo” para una nueva manera de reescribir o de subvertir la historia en el arte cubano.

Es la idea de reescribir el relato nacional a través del arte. Yo le llamaba la atención porque está importando este término de la Historia del Arte para la pintura y el postmodernismo, para hablar de la historia como esa conexión con las ciencias humanísticas, con la historia y el relato de una nación; saca de una manera arbitraria ese término y yo le decía que se trata de analizarlo desde las narraciones históricas, o sea, ver las diferentes narrativas y sus tipologías, no de reescribir la historia. Lo más interesante es no caer en la actitud iconoclasta de aplastar esto con aquello, sino de dejarlo que conviva y practicar un tipo de talante democrático, a las lecturas históricas.

A partir de ahí no me parece que hay un trabajo serio, excepto dos o tres artistas, sin embargo, considero que hay que estudiar las fetichización en el arte cubano. El arte cubano está viviendo de sus fetiches. En los años noventa se quiso discutir del macro relato de la utopía, de los relatos más pequeños como la migración, el género, el negro, al final los críticos del correlato lo discutieron de una manera muy vaga, en ese momento parecía

que estaba muy bien, pero cuando lo miras 10 años después te das cuenta de que el correlato se quedó por debajo de lo que las piezas decían y lo que hicieron fue fetichizar un discurso. Hay un fetiche de lo que es reescribir la historia en Cuba y eso sigue funcionando hoy de muchas maneras. Esa fue una de las intenciones con la exposición que yo curé *El fin del gran relato*, era un poco apuntar hacia el correlato crítico, más que a las obras en sí mismas.

No pienso que hay una corriente sobre una nueva preocupación sobre la discusión en torno a la reescritura de la historia. Hace falta una crítica cultural que se monte encima de la crítica de arte. Hay que discutir los relatos críticos, y los textos críticos, hay que buscar el paralelismo entre la obra y su texto crítico.

La memoria histórica se ha vuelto una moda, y nosotros nos hemos sumado, igual que la crítica de arte. El correlato crítico no tiene que construir la obra, sino crear un contrapunteo con ella.

El ISA ya no funciona, no hay una preocupación por contextualizar nada, siquiera su proyecto pedagógico, más bien está siendo editado a esta nueva movida política de coartarlo todo. No creo que el contexto del arte y la cultura esté interesado por remover estas cuestiones.

3. Entrevista a Magaly Espinosa, crítico y curadora.

El camino de las artes visuales en Cuba se ha caracterizado por temáticas discursivas recurrentes. ¿Cuáles consideras son las principales ópticas que han permeado el acercamiento a la historia en los años posteriores al 2000?

Una de las temáticas más interesantes en el arte cubano es la relectura de la historia, que está encaminada a ver los hechos históricos, la vida de los héroes y rectificar la propia historia desde una lectura del presente. El tema de la historia está relacionado al de la memoria. En este caso, que está relacionado al sujeto, puede ser que esa memoria tenga un carácter autobiográfico, puede estar ligada al tema cultural, o puede ser de contenido histórico, también está relacionado con los procesos etnológicos de los que él forma parte. Muchas veces estos procesos son autobiográficos. Pueden estar vinculados también a una memoria social, política.

Es decir, una memoria social que va a estar vinculada a sucesos cotidianos, que tienen una proyección hacia el presente. Por eso es que la historia va a servir para enmascarar muchos temas del presente. Por ejemplo, la obra que hace Fernando Reyna, una intervención con tema neohistórico, consistente en varios retratos de personalidades de la cultura con azúcar y sal. Estos grandes intelectuales y artistas, que se fueron de Cuba y nunca regresaron, como es el caso de Celia Cruz, son personalidades que han dejado de estar en el imaginario del proceso cultural. Los artistas que más han trabajado estos temas son Toirac y Lázaro Saavedra.

Existe otra línea que es la que recrea los procesos históricos, y ésta a su vez, puede estar inclinada hacia la recreación de los hechos para mirar al presente, o mirar al pasado para ver sus lagunas, como el caso de la obra de José Manuel Mesías.

En tu práctica como curadora, profesora, investigadora y crítico de arte has colaborado con varias tesis de graduación y exposiciones de creadores que asumen la memoria histórica como un elemento fundamental en su tecné.

¿Pudieras comentarnos cuáles son los móviles que los han llevado a trabajar tales espacios dentro del imaginario nacional?

En un artista como Toirac hay una lectura que recurre al héroe, que trabaja la masa de trabajadores junto a los sujetos marginales, por ejemplo, en una pintura, bajo el nombre de *Los irrepresentables*. Yo creo que esa obra representa algo importante, porque el artista no recrea un proceso de la historia, pero la obra adquiere una importancia histórica.

Lázaro Saavedra es otro artista que trabaja algo por el estilo, en un video que se basa en el discurso de Fidel Castro y tiene la pantalla negra, y sólo se ven las cifras del discurso, recrea lo que ocurrió en la inauguración de un curso escolar y es parte de un proceso cultural, porque está haciendo un resumen en la inauguración del curso escolar del proceso de la economía cubana, independientemente de a qué se refieran específicamente las cifras.

Algunos de los móviles serían la búsqueda de esa dimensión narrativa del proceso de la cultura, la economía y la política cubana. Otro artista importante en esta línea es Andrés Mélis, con su obra de video, *Mi padre y el hombre nuevo*.

¿Crees que los artistas que trabajan el videoarte en la isla responden a una matriz común? ¿Piensas que se han dedicado al video para llenar cierta fractura en las artes cubanas, o le atribuyes sus asideros técnicos a otros motivos? ¿Cuáles?

Yo creo que hay motivos estéticos porque el video te brinda mucha facilidad para crear buenas obras, poder hilvanar historias con mucha más rapidez, donde se insertan dos aspectos trascendentes: el ideológico y el estético. No hablo de recurrir a la tecnología por la tecnología, sino de trabajarla para agotar sus posibilidades formales.

A partir de tu participación en eventos como el Festival Internacional de Videoarte de Camagüey, y las exposiciones sobre el lenguaje cinematográfico realizadas en Cuba, ¿consideras que el acabado factual de las piezas de video responde a una singularidad del territorio que se acerca a la antropología como principal filtro investigativo, supeditando el resultado al reflejo de las narraciones construidas por los autores; o propones otra tesis para la visualidad de las obras cubanas de video, relacionadas con el espacio socio político nacional?

Yo pienso que tiene que ver con la necesidad del artista como autoetnógrafo. Con límites culturales que refieren a hábitos, creencias y lenguaje oral del que él es portador. Los artistas, en general del Caribe, son portadores culturales, en un sentido diferente a los occidentales. Por lo tanto, sus obras reflejarán sus costumbres a través de la factura a manera de discurso cultural.

Si fueras a referirte a la asunción del videoarte desde la memoria histórica ¿cuáles serían los principales aspectos que consideras imprescindibles para caracterizar la producción, grosso modo, de los autores cubanos?

El artista como autoetnógrafo, la reconstrucción del hecho histórico, la subversión de la historia para hablar del presente, el artista como portador cultural, la autobiografía; y en este sentido, hay una obra de Luis Gárciga que trabaja la memoria personal como parte de la historia cultural, partiendo de una fotografía real.

En varias ocasiones se ha hablado de cierta evolución en la manera de hacer videoarte después de la apertura tecnológica que se puede verificar en la isla, amén de las dificultades en su actualización. ¿Cuál es tu opinión al respecto? ¿consideras los creadores que están haciendo video después del primer lustro de los 2000 se identificaron con el lenguaje más allá de sus posibilidades expresivas, es decir, decidieron hacer video porque era la

mejor manera de solucionar sus inquietudes conceptuales, o seguían mirándolo como una “nueva faceta de las artes visuales”?

En la primera década de este siglo fue cuando hubo un auge del video, del videoarte y de la video creación, a partir del 2009 el videoarte comienza a decaer. Sin embargo, a su vez se han comenzado a hacer buenas obras a través de la computadora, y de otras opciones digitales que también son muy interesantes como es el caso de la obra de Yonlay Cabrera, u otras que han utilizado el videomapping, que no están directamente vinculadas con la video creación, pero que se mueven con varios puntos en común. Yo creo que tiene que ver con el descubrimiento de las herramientas tecnológicas y la evolución que ellas imponen.

4. Entrevista a Fernando Llanos, videoartista.

La curaduría es una manera de narrar. En la actualidad es utilizada en muchas ocasiones para focalizar zonas de opacidad en la historiografía cultural de muchos fenómenos. ¿Consideras en el caso del videoarte en México ha habido alguna experiencia que nos permita trazar un mapa desde su nacimiento, o al menos que nos permita visibilizarlo en diálogo con algunos procesos culturales que le dieron origen? ¿Podrías referirte a ello?

Ha habido muchísimos intentos de cubrir esa gran laguna de la historia del video y de lo que tendría que reflejar en estas latitudes algún intento de poder englobar todas las voces, todos los autores; las iniciativas. Hemos sido testigos de muchos intentos, sin embargo, yo creo que nos falta todavía una opción más maciza como la de *Video Brasil, New media Made in Brasil*, por ejemplo, que se la aventaron increíble, les quedó espectacular, la verdad que el catálogo está muy padre. Pero México tiene muchos intentos aislados y como a medias.

Con Sarah Minter intentamos durante un par de años levantar un proyecto que se llama *Video México*, pedimos apoyos a FONCA, dimos charlas en universidades, hicimos el texto para Baigorri; como que tenemos esa meta muy clara con lo de Video México, se llama videomexico.org pero no hemos logrado realmente hacer eso. Ha habido intentos en el Laboratorio de Arte Alameda, o con el *ready made*, la recopilación de arte electrónico que tiene gran parte del cine experimental en video, pero no hay nada así como la versión de los 25 años del MOMA o la de *Made in Brasil*, o como la que hicieron en Perú, o la que hicieron en Colombia. Eso todavía no lo hemos logrado y yo ahorita la verdad es que muchos años fui muy activista del medio, pues tampoco ya lo veo como una meta mía, yo ya hice lo que tenía que hacer puse mi granito de arena; ahorita estoy en otras cosas, ahora sí sabe quien lo vaya a hacer.

Si me hubieras preguntado esto hace cinco, seis, siete años te hubiera dicho que no sé, pero ahora sí, te digo que no sé, y ya la Sarita se nos adelantó que era mi principal cómplice para esas iniciativas, lo último que

hicimos fue una línea de tiempo con pretexto de la exposición retrospectiva de Sarah Minter en el MUAC. La línea tenía toda la historia del video en México, la hicimos unas diez, doce personas, en casa de Sol Henaro, la curadora de la exhibición. Está ese intento, está lo de la nube de Media, está lo que hicimos para Brumaria que se puede ver en línea. Ahora sí que les tocará a los que tienen que hacer esa chamba, hacerla, a los historiadores, a los curadores, a los críticos a los que les toca pues estar revisando las producciones anteriores y pues darle una dimensión histórica.

Desde tu postura como artista y colega de muchos investigadores, incluso con textos propios sobre la historiografía del video en México, a qué consideras se debió su surgimiento y el estado actual del lenguaje de las artes visuales. ¿Cómo vez su relación con el cine experimental?

¿Consideras existen puntos en común entre ambas maneras de abordar el audiovisual? ¿En qué punto crees se bifurcan?

En un texto que tengo sobre *Made in Brasil* explico esto. Ahí hablo de las similitudes en específico con Brasil, es decir, es interesante ver como la pionera del videoarte allí tiene un perfil súper parecido al de la pionera del video en México. Las dos son coreógrafas, las dos surgen con un apoyo de un equipo de una institución, de una universidad, y las dos están en los 70' con dos años de diferencia, algo así.

Los orígenes, bueno, esa parte es algo global, o sea, yo viajé mucho tiempo como artista de video, aunque también era promotor y curioso del medio y

me traje mucho material de varios lugares; y no creo que haya una razón más allá de que porque aparecieron los juguetes. Obviamente la gente tiene deseos de usar los juguetes del momento y pues alguien, viaja, lo lleva y trae; y como mismo llevan los balones de futbol a Brasil en un bote en no sé que año, y cambió la historia del futbol, pues así es como alguien seguramente trajo una cámara, y así se empezó a “echar relajo” con esos nuevos medios en ese momento. Yo creo que sí hay muchísima similitud formal, más bien me parece hay como una cercanía en la manera en que se aproximan los creadores a los nuevos medios, entonces siempre comienza como querencia de experimentación, y ya después viene como otros compromisos con la industria, o con clavados que quieren establecer las reglas del juego, entonces yo siento que mientras estaba trabajando con mi tesis, que está en internet, te das cuenta de que hay una producción de la gente que está con los juguetes y luego llega el académico y dice: ah claro! Porque hay cinco cajones. Luego pongo el ejemplo de Brasil, porque para ellos hay diez líneas de fuerza, y en el MOMA lo dividieron en cuatro programas. Hay una diferencia en cómo se ve el brasileño y cómo lo ven los gringos; hay una mucho más sintética y otra mucho más frondosa. O sea, creo que al final todo ese tipo de discusiones son posteriores, y luego empatas cuando hay esa parte lúdica de la información en el medio del lenguaje.

Cada que sacan una tecnología nueva; he dado desde el 2004, clases de video con celular, ahorita ya no, es como super arcaico, pero cuando empecé nos llevaron a Brasil, a Colombia, y había festivales y era como la

novedad, ahora pues ya. A lo que voy es que hay que ponerse a ver cómo nos hemos adaptado a la estética de las tomas aéreas de los drones, por ejemplo, estuve de jurado en un festival de documentales y había uno hecho con puras tomas de drones, sólo eso. Son increíbles, son espectaculares, son económicas, y ya todo el mundo tiene un dron, entonces ya todo el mundo tiene una toma bonita de lo que me digas, aérea. Ahí en esa línea siempre hay gente que está experimentando con los juguetes que van sacando. Para mi lo interesante tiene que ver con los discursos, que es lo más difícil, yo creo. O sea, cómo lograr que tu producción diga algo. Mucha gente se va por esa línea: “no pues soy experimental”, y es una licencia muy estúpida para luego liberarte de una obligación. Hay muchos desaparecidos, mucha gente muerta, pues de qué otra cosa vamos a hablar.

Sí hay una diferencia, uno hace cine y otro video.

¿Existe en la programación anual de las galerías y museos de arte contemporáneo momentos en los que conciben la necesidad de mostrar las nuevas obras de videoarte? ¿Cuáles son los espacios de socialización de estas obras? ¿Cómo los artistas distribuyen sus piezas si hay casi una invisibilidad de tales preocupaciones estéticas, en apoyo de otros lenguajes más convencionales?

Creo es una afirmación equivocada. Es decir, el video tiene muchas facilidades, de transporte que no pagan seguros. Puedes irte a cualquier museo y lo que más tienen es video.

El gran problema es más bien el mercado. No hay un mercado de video, o sea, todo el mundo hace video y no tiene un mercado, nadie vende, nadie compra, nadie colecciona. Es decir, muy pocas, la Jumex, por ejemplo. Si el camino para mostrar su trabajo es la red, eso va en contra de la pieza única.

No hay como “el espacio de exhibir video, sino que todas las instituciones, todas las bienales, todas tienen video. Nos tocó pelear mucho los espacios, y cuando los logramos, nos dimos cuenta que lo que nos faltaba era obra de calidad. Yo creo que, como cualquier problema hay muchas que abordar y pues subir el nivel y hacer su talacha.

Se han hecho exhibiciones de videoarte mexicano en museos importantes del mundo. Para alguien que no conoce los procesos creativos del territorio, esta versión de “lo nacional” pudiera ser una propuesta legitimada. ¿Lo considerarías uno de los espacios de narración, exhibición y actualización del arte mexicano referencial? ¿Cómo ves la posición de la institución frente a “la verdad” de los curadores de arte? ¿Los propondrías como una salida para investigadores sobre el tema? ¿De qué dependería?

Es medular. Sí hay que promover lo que se produce en el país hacia afuera, que tenga un factor diferencial que tenga que ver con su identidad.

De poder, puedes, el problema es cómo se lo vendes y a quien se lo vendes, y que te lo compren. Eso lo hemos hecho de diferentes maneras y con diferentes aproximaciones. Hice una curaduría que se llamaba *Hecho*

en México, y luego Cuauthemoc Medina, lo llevó a Buenos Aires, hasta ese momento no había curadurías que llevaran a los artistas de video fuera de México, por eso brinqué de hacer artista a curador. Me perfilé por ahí porque no había nadie que estuviera haciendo eso. Me parece que hasta la fecha hay un amplio campo de trabajo en esa línea. El problema no es posicionar la información sino con quien vas a dialogar. Hay una cosa del imaginario que es lo que más trabajo cuesta cambiar, no es la cosa de la plataforma digital, la piel tecnológica la que separa la producción, sino muchas veces la aproximación de la realidad. O sea, quien quiere ver videos como los de Ivan Evesa, con indígenas muertos, cuando lo que quieres es promover el turismo en el país. Crees que las autoridades deberían, cuando no lo van a hacer, o habría que encontrar quien sí podría jugársela, y seguramente habrá, pero que esa es tu talacha.

¿Alguna vez se ha concebido algún espacio de diálogo entre los videoartistas mexicanos como un festival, o una muestra colectiva, que aborde temáticas relacionadas con la narración de la historia, la manipulación de esta o su re-escritura? ¿Pudieras comentarnos cuál crees han sido los móviles para tal espacio? ¿Consideras México tiene algunos “asuntos” irresueltos con su historiografía o la manera en la que la memoria colectiva se representa su pasado?

Así de La Historia de México, no. Hay espacios donde la aproximación tiene más que ver con la identidad, y el factor de la historia es importante. Y ahí

quizás el espacio del Festival de video cine: *Cine y sociedad en Mérida* ha hecho un buen trabajo, y hay como enfoques históricos. Dentro de la Historia, por ejemplo, los festivales de cine, como el de Morelia, luego tienen ciertas sesiones donde rescatan cuestiones históricas, de archivos. Y el revisarlos, pues vas revisando ciertas partes de la historia; pero no con esa intención, así de “vamos a revisar la Historia de México a través de la proyección de quien”. Es como muy puntual para algunos autores, y no es como una tendencia, que dijeras muchísima gente, o sea, hay un maestro con el que estoy trabajando un proyecto en común, Jesse Lerner, viene muy seguido a trabajar de los Los Ángeles, y ha dado clases con todo el mundo, y él ha hecho revisiones de ciertos pasajes de la historia de México en su producción muy experimental, yo hice lo de *Matria*, pero es una película con salida comercial, no es como de museo. Habría que pensar, habría que ver quien lo ha hecho, y de qué manera puedes orquestar las voces en esa línea.

A qué consideras se debe la inexistencia de una historiografía más periódica de la producción de videoarte en México. Cómo ves la relación proporcional con la hechura de otros lenguajes artísticos y sus documentaciones. ¿Piensas es una situación que puede ser revocada?

¿Cómo?

Sí ha habido muchas revisiones históricas, aisladas pero existen, tenemos piezas que seguir. Hay muchos pedazos, el problema es que nadie se ha puesto a juntarlos todos, o darle un orden, o esa forma. Yo pienso que la

que hicimos Sarah y yo es la más completa, para Brumaria. Todos los festivales de video y las bienales tienen textos, relación de obra. Hay mucha información de la que nosotros partimos para hacer nuestro proyecto, en la línea del tiempo y en mi libro de Brumaria. No creo que no exista, sino más bien hay pedazos.

Yo soy la primera generación de video de La Esmeralda, antes de eso no había, entramos pocos y cada vez éramos más. La gente cada vez produce más en múltiples formatos y con ambiciones muy complejas. Carlos Amoraes también está trabajando con la idea de la película, aunque sea en digital, pero pensando en formato peli, y tiene antecedentes de trabajar con animación, y con vectores y cosas por el estilo. Por la propia naturaleza del consumo de contenidos, que hoy en día es muy sencillo que toda la información la traigan a través del teléfono y en gran porcentaje a través de los videos que es lo que la gente más ve, no leen tanto como ver videos. Por eso es una herramienta con la que cada vez más la gente se involucra.

5. Entrevista a Roberto de La Torre, videoartista.

La formación de los videoartistas es una de las cuestiones que más pueden influir en las maneras de asumir el arte y sus soluciones factuales. Trabajando en una escuela como La Esmeralda, con una presencia activa en las artes visuales mexicanas, pudieras referirte a las estrategias que

tiene la Academia para fomentar la realización de este arte, imprescindible en la escena internacional contemporánea.

Además de llevar mi carrera como artista visual, tengo muchos años dando clases en la Escuela Nacional de Arte. Creo que uno de los principales objetivos de una escuela de arte es formar estudiantes que en el proceso puedan experimentar diferentes medios. Esto quiere decir, que si hay un alumno que en principio estaba cursando Dibujo, y luego tiene un proyecto que se vincula con el video, y quiere pasarlo, esto lo va a llevar a experimentar con un medio con el que no lo había hecho antes. En ese sentido también, ver las posibilidades que tiene el lenguaje para abordar cualquier tipo de proyecto. Entonces se puede explorar, y luego especializarse en este medio. Todo está en función de sus propuestas; y para trabajar en el video no necesitas estar especializado. Sino que en un momento pueden hacer un trabajo en video, y en otro hacer una escultura, o instalación, o performance. Hay un taller especializado en video. Y es curioso porque cuando empecé Fernando Llanos fue uno de mis alumnos, y de ahí se motivó a que la escuela abriera ese espacio, ya tiene sus años, serán unos veinte tres. Tal vez una de las maestras más representativas fue Sarah Minter, incluso yo tomé una clase con ella.

Mi trabajo se basa en obras que no se conservan, vivas, las acciones; he sentido una atracción por ese tipo de obras. Lo que sucede es que la fotografía y el video son los medios más cercanos para registrar estos procesos. Sin embargo, hace años, llegué a la conclusión de que no es

suficiente un registro en video. Es decir, puedes hacer una documentación, una memoria, pero no es suficiente, pues al pasar el tiempo, puedo hacer una traducción y hacer nuevamente una obra, que sí depende de un suceso pero que va a tener sus propios códigos, su propia lectura. Y en ese sentido he trabajado mucho, antes de llevar a cabo una acción estoy pensando que tipo de cámara voy a usar, incluso crear una perspectiva que los espectadores en vivo no lo van a percibir.

Hay una obra que hice en Japón donde los espectadores están como rodeándome, sin embargo, yo pongo una cámara cenital, que va a estar grabando, y esas imágenes no se las muestro a estas personas, porque luego voy a hacer otra traducción.

En ese sentido, en el camino encuentras artistas, curadores, que son más conservadores entonces de repente se pelean, porque como estás usando la cámara, esto no es performance, no es acción. Por eso tengo cuidado de no pertenecer a ningún gremio. Desde el 98', 99' comienzo a unir estos términos y mi obra se va por nuevos caminos en mis procesos creativos.

En una revisión de la obra de video y los primeros caminos que nutrieron a sus creadores, la referencia al cine y la experimentación desde la televisión son lugares cuasi obligados, sin embargo, hoy, cuando hay una accesibilidad a la tecnología mayor, ¿pudiéramos decir que es común que los videoartistas provengan de estos espacios audiovisuales?, de acuerdo con tu presencia en el mainstream ¿enunciarías cuáles son los espacios maternos de estos autores?

Yo creo que tal vez décadas atrás sí la televisión y el cine jugaron un papel predominante, pero hay que comprender que hoy el uso de las redes ha sido determinante. Es decir, el acceso que tienes inmediato a cualquier tipo de video, aunque ya no es el video como tal, ni la televisión, tiene también sus propios códigos.

Por otro lado, el tener acceso a cualquier móvil eso te da la posibilidad de que cualquiera puede tomar fotografías digitales, o video; todos lo hacen, y editan, entonces eso ha venido a influir de una manera determinante. En mi caso sí ha sido importante el cine, más que la televisión. Cuando me preguntan cuáles han sido mis influencias, sí tomo las películas y los directores más que los artistas visuales. He bebido de escenas, de reflexiones, donde yo las abordo de manera diferente. Cada uno tiene su experiencia, pero en los últimos años las cosas han cambiado de manera vertiginosa.

Por ejemplo, cuando hago registro, sí tengo unas cámaras que tienen calidad, pero hay veces que grabo con un teléfono, y me gusta la textura, soy de muchas veces no buscar escenarios preciosistas, o tomas muy trabajadas, como por ejemplo en *Gritones*; donde la cámara se esté moviendo, o tenga defectos, es algo que me gusta explorar. Porque la obra que realizo me gusta que tenga un vínculo humano muy cercano, y digamos que esos defectos te aproximan a ese momento que sucedió.

El videoarte, como lenguaje, necesita condiciones específicas para su exhibición. Los museos de la ciudad tienen una política discernible de acuerdo con las obras que muestran, siendo caracterizadas por las mismas, ¿Cuáles son, a tu modo de ver, los espacios que hoy tienen al videoarte mexicano como prioridad? ¿Es una posibilidad que facilita e inspira su realización?

Realmente son pocos los museos, de hecho, no los hay. Especializados no los hay. Que no veo mal, un buen museo debe ser plural, debe estar en función de los artistas, si no hay una estructura, una propuesta para tu trabajo tampoco lo va a tener con el medio con el cual estés trabajando.

Me parece a veces fascinante ver a un artista que muestra un dibujo, una instalación o una fotografía, y un video, y cada uno tiene su propio lugar. Lo que me atrae de los videos es que haya salas especializadas para proyectar esa obra, pero no una sala donde se van a mostrar múltiples videos. Y se pierde de vista la relación que tiene con otras obras, con el espacio. Una obra tras otra es como encimar cuadros. Creo que es muy importante que se considere un trabajo que está hecho con estos medios, el video, en este caso, tiene el mismo valor que cualquier otro objeto. Lo que sucede es que el arte tiene un estrecho vínculo con el mercado, y el video es más difícil de vender, por la facilidad de reproducción. Por eso se toman muy pocos riesgos de hacer una exhibición, o que una galería muestre únicamente videos. Es más costoso, porque se requiere más espacio, audio, área adaptada para que el sonido no rebote. Para mí, la

mejor manera de ver video es que tenga su propia sala, pues en el momento de convivir con otras obras, le bajan el volumen, o le ponen un monitor pequeño.

Las mejores exhibiciones se hacen en los museos, porque tienen la infraestructura. Por ejemplo, cuando hicieron la de Francis Alÿs en el Tamayo, había una sala para proyectar un solo video, como pocas veces he visto.

Tu obra Gritones, es una pieza que considero asume una posición importante en el panorama del video mexicano, a partir de su statement conceptual. ¿podrías referirte a las ideas que consideras movieron su realización? ¿consideras es expresión de la memoria histórica de cierta temporalidad nacional? ¿trabajas la memoria histórica como parte de tu poética?

El sonido es algo que he considerado mucho en mis videos. En todas mis obras está, unas veces más predominante, otras más sutil, pero siempre está. En el año 2002 en el *Museo Ex Teresa*, se organizó un festival, que tenía que ver con el sonido y allí filmé una obra que consistía en un circuito de silbidos. Para ello hice un *casting*, que también luego fue un video, la gente se ve de una forma frontal, y lo que hace es chiflar, de diferentes maneras, con sus gestos. Después de hacer este *casting*, los coloqué en todos los lugares del *Ex Teresa*, en el interior y el exterior, lo que tenían que hacer era pasarse el silbido, no podían dejarlo morir. Tiene una relación

directa con los *Gritones*, aunque es distinto; ese trabajo lo hice en vivo, y luego se hizo un video como documento que puedes percibir como fue la acción pero no será como fue en vivo, porque escuchar el sonido, como se aleja, como viene, sientes el espacio, el tiempo. Pero cuando ves el trabajo de los *Gritones* hay una presencia de la gente, sino que ahí lo que hice fue documentar gritos de niños. Me interesaron ellos porque son los que más gritan, y como interesante porque cuando un niño grita, no sólo es la energía sino la libertad que sientes de hacerlo en cualquier momento. Porque cuando eres adulto pierdes por un lado la energía, y por otro la vitalidad. Por otro lado, la sociedad te va acotando, las reglas sociales te van limitando; o sea, un niño es permisible que grite en cualquier lugar, un adulto no. En ese sentido me interesó esta parte lúdica del niño, escuchar cada uno de los sonidos que emite, y como tiene matices, no siempre es un grito que puede ser alegre, hay otros dolorosos.

Entonces lo que hice fue similar a los silbidos, no dejar morir el grito, se van conectando; es como un solo grito con diferentes matices. Se trabaja mucho con el video, porque luego se van traslapando.

En cuanto al tema de la historia, es fundamental, quizás no tanto con este video, que lo hay, está presente, pero en otros trabajos está más explícito. Una de las obras donde encuentro ese vínculo es en Dresden, Alemania. En 1998 me invitaron a un festival que se celebró en las calles de esa ciudad. La obra se llama *Lectura 53, paso en falso*. A partir de esa obra comencé a incorporar la historia a mi producción.

En el espacio simbólico que ocupa el arte en el imaginario de la cultura y sus públicos, dirías que tu obra se realiza para perseguir una verdad que consideras subrepticia, o tu propuesta audiovisual se levanta desde la factualidad, para discursar sobre temas peliagudos. ¿cuáles dirías son tus principales temas?

Yo creo que son ambas cosas, aunque no buscan una verdad. Yo cancelaré mis trabajos si realmente buscara una verdad, mas bien lo que pretendo es esa aparente realidad que percibimos como sociedad, y trato desde las herramientas que me da el arte, ver diferentes realidades, diferentes capas. Puedo generar a partir de ahí una lectura que induce hacia algún lado, pero que no deja del todo inscrita en la obra, sino busco que el espectador pueda formar su propia lectura, a partir de la experiencia de cada uno.

Si yo parto de una problemática local, puede que ese trabajo tenga un impacto más allá. Parto de una obra, como la de los estudiantes de Ayotzinapa, pero cómo puedo hacer que tenga un valor en otros universos. Porque de otra manera, si no lo hago así, se vuelve algo muy local, puede ser un reto interesante, generacional, pero también puede envejecer muy rápidamente. Y eso es uno de los principales retos que creo tiene el artista cuando trabaja con estos temas y no todos los logran.

Cuando hice esta obra de los desaparecidos lo vieron dos artistas de Irak, en Canadá, y al concluir me dijeron: cuando vimos esta escena nos impactó mucho porque nos remitió a la guerra y justo en el momento cuando están

los edificios destruidos, veías a las madres buscar debajo de los escombros a sus hijos. Luego al ver la misma obra, pero en video, a un artista argentino, lo vi llorando y me dijo: Roberto es que no estás hablando sólo de los estudiantes desaparecidos sino también de Argentina. Entonces eso fue brutal, aunque para mí el principal reto es qué sentiría si lo viera un mexicano, y la respuesta siempre fue muy interesante.

Dentro de la actualidad del videoarte mexicano pudieras referirte a cuáles son las principales corrientes presentes en el mainstream. Dirías que goza de buena salud, ¿por qué?

Yo tendría reservas, cuando se menciona el concepto *mainstream*. O sea, porque, creo, está en función de muchos intereses, sobre todo económicos. Y hace muchos años aprendí que no todos los mejores artistas están en el *mainstream*, sobre todo en los circuitos donde me moví que eran festivales internacionales, muchos de ellos de performance; hay artistas que no los había visto ni en los libros y me parecieron “brutales”.

Entonces, en efecto, dentro del *mainstream*, hay artistas mediáticos, fabulosos, y hay otros que me parece que están sobrevalorados. Lo que es importante es tener una visión, una apertura hacia cualquier tipo de trabajo y a partir de ahí, generar tu propio criterio.

Para mí el video tiene un gran desafío, como igual lo tiene el cine, y es que está limitado siempre a un formato, a un recuadro, es como la pintura. Es bueno ver cómo se pueden hacer propuestas renovadoras a partir del

mismo formato, sin embargo, hay ese freno. En mi caso es algo que he tratado de explorar el salir de esa zona de confort. Que es algo que otros artistas están haciendo, el video se está incorporando a otras transdisciplinas, la danza, el teatro. Pero en el caso de las artes visuales, como lo visto en la Fundación Jumex con la exposición de Philippe Parreno, donde el video tiene esta conexión con el espacio.

Las fronteras entre los medios se están borrando, tengo un amigo cineasta que está explorando el video, y eso es bueno, ya no hay pudor. En la misma poesía se está haciendo algo más experimental, más arriesgado; y no solo dentro de las mismas artes sino dentro de las mismas transdisciplinas, en donde ya la ciencia se vincula al arte.

Creo que justo estamos viviendo un momento bien interesante donde también entran en cuestión los derechos de autor; donde por un lado están las polaridades y se restringe más el compartir obras, por leyes muy rígidas, y ahora viene lo del tratado de libre comercio se viene muy fuerte este tema; pero por otro lado hay una urgencia de compartir, porque al final, cualquier obra que veamos, se ha generado a partir de compartir todos, hablar actualmente de originalidad no existe. Son desafíos, retos. Que en el caso del video, habrá que ver cómo ir abordando otro tipo de espacios y otro tipo de disciplinas.

¿Puede ser el videoarte un modo de asimilar ciertas subjetividades creativas que adoctrinen al espectador en función de construir un estado de

opinión específico sobre temáticas peliagudas como la política, la sociedad o la historia? ¿Conoces algunos casos que lo hagan? ¿Podrías referirte a ellos?

Sin duda, sí a todas las preguntas. Y si lo entendemos más a esa parte de creación opinión, es una postura política, entonces desde ahí, más algo que tiene una inmediatez y una accesibilidad como es el video, pues solamente sirve para eso para que la gente pueda, y como lo hemos visto hoy en redes sociales, ventilar, desahogarse, contagiar sus opiniones, ahí quizás lo interesante es que se ha llegado tanto a esa manera de proceder que pues ya tenemos ahora una hoguera virtual. Hay temas que la gente ya no puede tocar, porque si no te cae encima toda la sociedad, y te dicen: “cómo es posible”. Ahora pasa todo eso con la creación y con el empoderamiento de las herramientas audiovisuales. Pero el problema es que es tan fácil y asequible, y todo el mundo lo ha hecho, que nos hemos hecho demasiado aburridos con la censura de lo políticamente correcto, y hay muchas voces que no se pueden escuchar que eran muy interesantes. Ahora el problema es que ya las cosas se pueden hacer, ya se han hecho, pero cómo le hacemos para que la gente no se te venga encima.