UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

VIDEO-ARTE
EM BUENOS AIRES

1966 - 1993

ANDREA CELIA MOLFETTA DE ROLON

Dissertação de apresentada ao Curso de mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios, sob a orientação do Prof. Dr. Fernão Ramos, do DMM-IA.

CAMPINAS - OUTUBRO DE 1997

M732v

24647/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

DADE BC
CHAMADA:
Unicamp
M732v
EX
TOMBO BC/ 34647
PROC 395/98
C D X
PREÇO R$ 11,00
DATA 04/08/98
CPD

CM-00114251-6

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

M732v

Molfetta de Rolón, Andrea Celia
Vídeo-arte em Buenos Aires : 1966-1993 / Andrea Molfetta. -- Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Acompanha anexo.

Orientador: Fernão Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Vídeo - arte - Buenos Aires. 2. Arte moderna Sec. XX - América Latina. 3. Utopias. 4. Arte-Filosofia. I. Ramos, Fernão. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por ANDREA CELIA
MOLFETTA DE PÓLON
e aprovada pela Comissão Julgadora em
10 / 03 / 1998

PROF. DR. FERNÃO VITOR PESSOA
DE ALMEIDA RAMOS

Dedico este trabalho a
Dona Celia e a Don Gustavo, meus queridos pais, pelo amor
que recibi e pude dar.
A Dona Mariale e Don Dario, pela firmeza.
A Esteban, por ter me dado a força para iniciar este caminho.
A Dona Paula e a Martin, porque eles são a luz do passado e do futuro.
A Gabriel, pela abertura dos caminhos.
A Ialé, solcinho nosso por nascer.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Fernão Ramos, pela precissão e liberdade das suas indicações e sugestões.

A todos aqueles professores que com inteligência e paixão me fizeram questionar profundamente sobre a natureza do meu trabalho.

Agradeço também as funcionárias e funcionários do Instituto de Artes, sem cujo apoio não teria avançado proveitosamente nas diversas experiências.

Por último, agradeço aos amigos que me acompanharam neste caminho.

INDICE

VIDEO-ARTE EM BUENOS AIRES: 1966-1993

APRESENTAÇÃO.....p.1

INTRODUÇÃO.....p.4
Hipóteses.....p.15

CAPITULO I:
O vídeo na perspectiva da história da arte moderna

1.
Delimitação p.19

2.
Vanguardas/Neovanguardas: processos criativos
e categorías de obra no contexto inaugural da arte
eletrônica na Argentina

Duchamp jogando xadrez, ou, *A negação como regra não foi suficientemente destrutiva*.....p.23

As neo-vanguardas e o vídeo ou *A utopia contra-ataca*.....p.27

Penso, ergo, vejo..... p.42

CAPITULO II.
Décadas de 60-70 em Buenos Aires: o vídeo e suas interfaces

1.
A relação *Vídeo/Artes Plásticas*.

Breve panorama sobre as artes plásticas locais..... ...p.55

A raíz das tendências: a obra de Oscar Bony.....p.58

A linha Arte/Comunicação.....p.63

As Estruturas Primárias.....p. 66

Linha Tecnológica e Arte de Sistemas.....p.71

2.

A relação Vídeo/Cinema. p.73
3.
A relação *Vídeo/TV.* p.84

4.
Um pequeno e ativo espaço para o vídeo: o CAyC.....p.88

5.
Alguns autores.....p.94

Três obras dos três ultimos anos da década do 70:
Lamelas, Paksa, e Hermida.....p.95

O elo 60-90:
Lamelas e Lascano, a arte da linguagem..... .....p.100

O elo 60-90:
Bony e Ar Detroy: o eixo da câmara em relação
aos homens.....p.109

CAPITULO III:
Década de 80:

1.
Rumo à conformação de um campo videográfico
autônomo.....p.116

2.
A utopia-vídeo em Buenos Aires.....p.137

3.
Três formas de enunciar,
ou,
Campos&Arcela, Hofman&Di Tella,
e Iván Marino.....153

4.
Algumas conclusões.....p.165

CAPITULO IV.
Década do 90:

1.
A crônica destes últimos tempos.....p.172

2.
As obras e os autores:

Pintura Eletrônica em Buenos Aires.
Feller, Paksa, Lassallette, Caldini, Ameijeiras,
Mercado e Marinho.....p.191

A tela como um quadro estático: a imagem detida.
Guzmán, Marinho, Marino e Paksa.....p.202

Um poeta audio-visual: cinema e vídeo na obra de
Claudio Caldini.....p.209
Uma atividade silenciosa chamada *lembrança*...p.211
Observar o pensamento.....p.218

3.
Algumas conclusões:
Os especialistas e as portas abertas

A estabilidade do campo autônomo.....p.225

A instabilidade das inter-faces.....p.229

ANEXO

Listagem de slides.....p.233
Cinematografía e Videografía.....p.234
Listagem dos registros em áudio e entrevistas.....p.236
Bibliografía.....p.238

APRESENTAÇÃO

Esta apresentação quer estabelecer os aspectos mais gerais das questões criadas por este objeto de estudo, a saber, a *vídeo-arte em Buenos Aires*, observando os fatos mais relevantes do período *1966-1993*.

Na introdução e capítulo I, o objetivo foi oferecer um panorama teórico da história da arte eletrônica, focalizado na ótica da matriz conceitual da Escola de Frankfurt, em particular nos conceitos expressados por Walter Benjamin em torno da narração e da informação como práticas comunicacionais opostas, que encarnam um enfrentamento entre as marcas do sujeito na enunciação e a despersonalização dos enunciados, opondo, desta maneira, arte e meios massivos de comunicação. Este conflito –cujos antecedentes podem ser remontados à relação da literatura com a imprensa do século XIX- é observado atentamente por Benjamin na evolução dos contos populares, possuidores de enorme riqueza narrativa, opostos ao paradigma da comunicação informacional, onde os indícios de narrativização do relato (colocação do sujeito e sua referência espaço-temporal) se diluem.

Desta forma, acreditamos que com a aparição do vídeo nos anos 60 se reedita o mesmo conflito entre arte e informação. Podemos exemplificar esta situação com a arte eletrônica voltada ao pop-art e à arte minimal e conceptual, questionando a construção social do sentido nos meios masivos, sobre o estatuto do sujeito e sua enunciação nos relatos. Na década de 80, este conflito se projeta e os focos de especialização se fecham em torno a estes objetivos/atratores: a) profissionalização frente à TV; e, já no plano artístico, b) a video-arte explorando novas formas discursivas audiovisuais. Assim, fica definido o fenômeno da utopia-vídeo (Bellour, 1990), protagonizado pelo grupo de

realizadores independentes de vídeo, para quem o horizonte social das mensagens ocupa o primeiro plano dos programas estéticos, enquanto a pura experimentação narrativa cede seu lugar, constituindo inovações, reformas, desvios discursivos destes programas estéticos. Estas novas formas da enunciação podem ser caracterizadas, em geral, por uma ocularização e auricularização (Jost, 1995) articuladas segundo uma analogia com os processos mentais do indivíduo. Encontramos estes traços nas análises dos documentários subjetivos (ou ficcionalizados), diários de viagens, auto-retratos, vídeo-poemas, e ficções experimentais, todas elas tendentes a, em primeiro lugar, um distanciamento crítico do receptor e, logo, à captação do *ser-aí* (Heidegger), anterior à mesma representação. É aqui que o vínculo com as experiências surrealistas e essencialistas das vanguardas cinematográficas cobra a maior importância.

Na introdução, são apresentadas as hipóteses primeiras e gerais, construídas durante a fase de levantamento de campo do projeto, em 1993, antes da sistematização e elaboração dos dados para o mestrado. Encabeço o texto desde esta generalidade para retomar alguns pontos dela nas análises videograficas, dentro de uma discussão particularizada sobre o campo dos fatos acontecidos na Argentina. Os três capítulos seguintes oferecem um panorama dos períodos deste percurso. No primeiro deles, sobre as décadas de 60 e 70, se focalizaram as experiências da imagem eletrônica em torno da intertextualidade com as artes plásticas, o cinema e a TV. No segundo, debruçado sobre a década de 80, se observam os traços da constituição de um campo intelectual videográfico local, período caracterizado fortemente pela pergunta sobre a especificidade do meio eletrônico. Este processo tem por contraparte o fenômeno acima citado da utopía-vídeo, vale dizer, o enfrentamento entre o campo videográfico e a TV. No terceiro e último capítulo, se oferece uma caracterização geral do campo do vídeo-arte de Buenos Aires enquanto campo autônomo, território de produção, distribuição e

consumo especializados esteticamente. Como traços gerais, se observam nele: revalorização do trabalho de autor, e uma crescente aproximação intertextual ao trabalho literário, surgindo conceitos como os de vídeo-escritura, vídeo-poema, documentários subjetivos e diários de viagens, todos eles construindo uma enunciação-síntese das contribuições narrativas e discursivas das décadas precedentes. Por outra parte, o intercâmbio com o estrangeiro se intensifica em dois planos: no circuito internacional de difusão, subsídios e legitimação, e na importância das produções teórico-críticas de países como França, Alemanha e Espanha, incentivando, em conseqüência, o surgimento da crítica local.

Evidentemente, um objeto de estudo com estas características, do qual não podemos dar conta fechando-o numa perspectiva discursiva (já que atinge outros setores da experiência além do plano narrativo), corresponde uma matriz teórica que também excede este plano intrínseco. Neste caso, foram inseridos conceitos da sociologia da arte, de diversas correntes da semiótica e alguns elementos básicos da teoria psicanalítica. Neste sentido, o esforço das análises se remete a um ensaio e procura do limite dos conceitos criados até hoje para a compreensão da linguagem eletrônica.

Em cada um dos capítulos, as análises semióticas das obras escolhidas fundamenta a caracterização histórica de cada momento desta história da arte eletrônica em Buenos Aires, entre 1966 e 1993.

INTRODUÇÃO

"Vídeo-arte é a televisão em primeira pessoa"
Marcello Mercado

1.

"Vídeo de criação: as práticas que se interrogam sobre a retórica televisual clássica, o tratamento da imagem, à procura de novos dispositivos de ficção e narrativos, expressão da subjetividade e das relações íntimas com o sujeito ou novos tratamentos no documentário"[1]

Ha quase trinta anos do seu nascimento, sem uma definição precisa devido ao seu extenso polimorfismo, a imagem eletrônica gerou um campo de problemáticas que vão da comunicação massiva à subjetividade, da revolução estética à social.

Buscamos um dos primeiros enfoques sobre problemas desta extensão e observamos que, no primeiro terço deste século, examinando o panorama comunicacional do seu tempo, Walter Benjamin criou uma caracterização, comparando os tipos predominantes de relatos. Fez isto levando ao centro a questão da participação do sujeito na comunicação, tanto na construção discursiva quanto na interpretação. Desta maneira, ensaiou sobre as diferenças surgidas da comparação entre narração, crônica, romance e, o que ele próprio denominou "nova forma da comunicação", a

informação. Se hipoteticamente construíssemos um leque que parte da narração e termina na informação, obteríamos uma escala gradiente entre a presença dos marcadores do sujeito no discurso, até a pretensiosa "ausência" de subjetividade na informação veiculada nos *mass media*. Transpondo esta caracterização no horizonte do período aqui estudado, veremos que a imagem eletrônica, tomando posicionamentos mais ou menos radicais entre estes dois extremos, abarca aquelas produções que corroeram outras formas discursivas já consolidadas (como o documentário e a ficção), assim como as que se dedicaram a experimentação pura. Documentários subjetivos, auto-retratos, diários de viagens, ficções experimentais, vídeo-poesía, vídeo-dança, vídeo-pintura, todas elas maneiras abertas de expandir as inovações discursivas do que poderíamos entender como vídeo-escritura.

Projetando este fato discursivo no horizonte social mais amplo, as práticas que estes discursos assumiram criaram um outro leque, a esta vez de circuitos e esferas da produção. Neste sentido, opuseram-se realizadores "híbridos" e "especializados": os primeiros trabalharam indistintamente nos diversos formatos audiovisuais (TV aérea, a cabo, alternativa; cinema independente e industrial; vídeo-arte), enquanto os segundos, os "especialistas", geralmente na linha da construção de uma poética de "autor" se inclinaram por uma atividade de produção independente veiculada no circuito das artes consagradas, ocupando galerias, festivais internacionais e museus.

Esta variada experiência do vídeo se desenvolve, segundo a opinião de Jean-Paul Fargier (1992), da **trama** ao **drama**, da estrutura da imagem em si e as dificuldades técnicas para se inserir nos meios, aos problemas das estruturas narrativas e o caráter representacional da imagem eletrônica em relação ao seu meio original: a TV. Eis aqui o

---

1(Associação MonitEur, definição expressada no catálogo do Festival de Vídeo de São Sebastião, 1983, pp.V

nó: o vídeo-arte se encontra, desde seu começo, "expulso" deste meio natural ao seu suporte técnico.

É por este motivo que as práticas tenderam a ser classificadas segundo sua relação com a TV[1]. A vídeo-arte surgiu de um meio de comunicação audiovisual já consolidado, com uma indústria própria e retóricas específicas, com força econômica e máquinas ficcionais autônomas.

Desde o ponto de vista da arte contemporânea, a vídeo-arte nasceu como uma arte formal que experimentou com o aspecto plástico dos seus componentes (o pixel, a construção eletrônica da cor, a TV enquanto objeto) e implementou uma série de novos procedimentos (a simultaneidade registro/reprodução, a montagem interna ao quadro, a manipulação temporal), experiências que, em geral, conduziram a um tipo discursivo que reflete sobre o caráter da representação e seu tempo.

Um fato exemplificador: em 1965, *Café A-Go-Go,* do Greenwich Village, primeira exibição de vídeo-arte. O seu organizador, Nam-June Paik, confeccionou um panfleto onde declarava que, sendo verdadeira a necessidade histórica, então necessariamente o vídeo-arte continuava as pesquisas da música eletrônica da década anterior. Enquanto isso, o vídeo dirigia seu caminho às artes plásticas, onde, segundo Paik, *"algum dia, os artistas trabalharão com capacitores, resistências e semicondutores, assim como hoje trabalham com pincéis e violinos"*(...)*"Assim como o collage substituiu o óleo, os raios catódicos substituirão a tela"*.

Desta forma, vemos que o vídeo questiona tanto o campo estético quanto o da informação. No entanto, se oferece por sua versatilidade tecnológica e sua relação com

---

e VI. A tradução é de A.M.

[1] Eugeni Bonet, em *"METAVÍDEO: del estado del video, su historia y estética"*, em PALACIO, Manuel, La. Imagen Sublime: video de creación en España, 1970-1987, Ed. Ministerio da Cultura do Governo Espanhol, Madri, 1987.

a informática, como modelo de escrita audiovisual do futuro e a ferramenta principal para a experimentação da construção social da realidade.

2.

As características da distribuição videográfica argentina fazem da cidade de Buenos Aires o lugar central de reunião das produções argentinas e estrangeiras, que tanto influenciaram as poéticas locais.

Os primeiros passos foram dados no Centro de Experimentação Audiovisual do Instituto Di Tella, sede Florida, ano de 1966. Marta Minujin instala *"Simultaneidad en Simultaneidad"*, uma instalação/happening que comunicava ao vivo, via satélite, Buenos Aires, Nova Iorque e Berlim. O vídeo se inscreve na tradição das artes visuais desde o seu nascimento. Desta vez, é a junção do movimento *Fluxus* e a arte pop local: estavam sendo analisadas as imagens públicas, e o vídeo tensionou e expandiu o eixo existente entre o artístico e o comunicacional.

Nos anos 70, a imagem eletrônica da arte conceitual e das instalações do Grupo CAyC (Arte de Sistemas) superaram as propostas das linhas *arte/comunicação* e *tecnológica*, sobre as quais tratarei mais adiante. Ao mesmo tempo, a onda expansiva do *Maio Francês* fez com que o vídeo promovesse questionamentos dentro dos politizados grupos de cinema novo, como o Grupo "Cine Liberación", da dupla Solanas/Getino. Outros grupos, como "Cine de Base", encabeçado por Raymundo Gleizer, não saíram do formato fílmico.

Inaugurada a ditadura de 1976, a quase inexistente produção recebe um golpe baixo que praticamente a paralisa: a economia estagnada não importou tecnologia, o que agravou a ausência sistemática de políticas culturais, preponderante desde a ditadura de 1966-1973.

Só na década de 80 podemos estabelecer claramente o início da produção videográfica, protagonizado por uma geração formada sob a sedutora influência do clipe televisivo. O corpo da produção eletrônica deste período assumiu características muito diferentes das espalhadas experiências das décadas anteriores. Desta vez, a maior parte da produção estava na variante do vídeo mono-canal[2], conjunto de trabalhos multidirecionados, amplamente heterogêneo. Por este motivo, resulta difícil estabelecer uma relação entre este momento da produção e os primórdios da experimentação da arte eletrônica na Argentina[3], que encontra-se inscrito na tradição das artes plásticas.

Hoje a produção videográfica encontra-se ampliada, e ampliados também os setores de trabalho. Surge uma recente especialização do trabalho, no contexto de obras produzidas por realizadores que têm, em média, trinta e tantos anos. As últimas experiências traçam uma ponte simbiótica com a arte digital, mostrando que o vídeo continua andando pelo caminho da interface.

A carência de documentação histórica organizada, que registre o percurso histórico do vídeo em Buenos Aires, não permite estabelecer uma visão clara do mesmo. Mas sabemos de instabilidades econômicas e políticas, nas quais as estratégias comunicacionais e de desenvolvimento industrial e tecnológico adquiriram um ritmo cambiante, o que não favoreceu a continuidade e o amadurecimento dos projetos estéticos, comunicacionais e políticos da Argentina deste período. O campo da arte, submetido aos condicionamentos socio-políticos de cada época, constrói e relaciona os sistemas de funções, práticas, normas e valores artísticos segundo diferentes vetores

---

[2] Enténde-se por obra monocanal a aquela que é difundida no monitor.

[3] Pode-se considerar que o trabalho com instalações estabelece sim uma continuidade, mas o objeto de estudo deste trabalho se fecha estritamente sobre a obra monocanal. Aliás, observemos que na década de 70, parte importante dos artistas que registraram trabalhos eletrônicos estavam morando nos Estados Unidos (Lamelas e Davidovich), na França (Lea Lublin), ou na Italia.

simultâneos (Mukarovsky, 1937), até contraditórios. Arte regional ou arte da Grande Aldeia, conceitual ou expresionista, artesanal ou industrial, de autor ou anônimo. As estratégias se dirigiram em múltiplos sentidos. E em Buenos Aires, o vídeo circulou por espaços bem determinados da esfera intelectual. A arte eletrônica se desempenha, assim, como um verdadeiro *multi-meio*, estabelecendo uma série de interrelações entre as práticas dos meios audiovisuais precedentes.

Isto provocou conseqüências na concepção histórico-filosófica dos artistas, vale dizer, na visão do papel que seus projetos estéticos desempenham em relação à sociedade. Este seria um ponto interessante a ser focalizado na análise dos sistemas ideológicos presentes nos discursos das entrevistas, trazendo a dimensão do horizonte de época, ponto a ser trabalhado futuramente, com posterioridade as análises priorizadas nesta dissertação, referidas ao nível discursivo. Mas estamos em condições de afirmar que o campo da arte eletrônica local gerou uma resposta complexa e fragmentada que contém as contraditórias relações estabelecidas em um campo intelectual periférico.[4] Em outras palavras, o vídeo-arte de Buenos Aires se estabelece como campo intelectual periférico na medida em que exerce uma autonomia de tipo estética, segundo a qual não se submete aos valores e normas provenientes de outros campos do poder (políticos ou religiosos), e fecha suas discussões em torno as questões da especialidade estética. Contudo, sofre uma dependência no plano econômico, não desenvolvendo um mercado local e, aliás, dependendo do fluxo da economia exterior - o que comprova que esta pretendida autonomia estética funciona, na base, com ausência de apoio econômico local a estas iniciativas e fortes influências provenientes de valores e experiências de outras regiões. A experiência argentina se inscreve na dimensão maior da crise do papel do intelectual (artistas incluídos) na sociedade mundial, crise

precipitada desde os anos 50. Assim, entre os anos 60 e 70, as funções da arte tentaram inserir-se nos meios de comunicação, ocupando reciprocamente seus espaços, criando um lugar crítico, que se alimentou dos processos e da sensibilidade tanto coletiva (social) quanto privada (individual) dos artistas. Como adiantei acima, nos anos 90 a arte eletrônica argentina atravessou um período de definições internas tendentes à especialização. Estas definições recolocaram o parâmetro do experimental no centro da norma estética. Na análise do nível discursivo, podemos perceber que a maior parte da vídeo-arte deste momento se concentra no trabalho de um imaginário (semântica) e uma sintaxe subjetivas, com grande dificuldade de ser difundidos nos meios, o que nos obriga a dar atenção a esta *relativização do discurso*, que funciona como um *distanciamento* a respeito dos discursos dos meios audiovisuais massivos. Trata-se de uma volumosa produção de poesia audiovisual, sendo alguns dos seus autores destacados Ar Detroy, Claudio Caldini, Margarita Paksa, Arturo Marinho, Silvina Cafici, Marcello Mercado, Camilo Ameijeiras. Com as características de uma significação aberta, a imagem sofre certa perda do horizonte de referencialidade, agora relativizado dentro das obras. Porém, o setor que mais fortemente resgatou e trabalhou esta dimensão da referencialidade e significação fechada é o setor que destina fortemente sua produção aos meios de comunicação. Os mais representativos: Rodolfo Hermida, Fabián Hofman, Andrés Di Tella, Eduardo Milewicz.

Será que de tudo isto podemos deduzir que arte e informação são esferas incompatíveis, excludentes? Evidentemente, não. A riqueza da arte eletrônica radica neste ponto. As mensagens massivas são recolocadas na perspectiva da poética do relato, assumindo a dimensão da construção subjetiva e social do discurso. As

[4]Este conceito é utilizado por Pierre Bourdieu para caracterizar os campos intelectuais de países com forte

mensagens estéticas, diante da expansão das imagens técnicas, se aprofundam na experimentação, para achar novas gramáticas da subjetividade, que sutilmente passam a ser utilizadas em outros formatos, meios e contextos. A cultura da informação-simulação fez com que a arte eletrônica estilhace suas respostas para iniciar um ciclo de práticas inter-relacionadas, que ainda não acharam novas definições (e suspeitamos que também não as procuram nem precisam), e compartilham basicamente estes traços: acentuamento do fim do espaço-tempo da representação clássica; a experiência do tempo real (a velocidade absoluta) e uma forte sujeição a um aparelho desenvolvendo mecanismos de interatividade em todos os níveis. Em todas estas formas, o sujeito criador e receptor é o ator principal do relato em seus diversos níveis. Neste contexto, o vídeo ainda se inscreve como experiência entre a intervenção do sujeito na construção do discurso e a industrialização da comunicação.

3.

Neste horizonte de misturas e desenvolvimentos descontínuos encontramos que entre 1988 e 1993 geraram os sinais da constituição de um campo videográfico que aspira à sua autonomia: profissionalização, especialização de circuitos, crítica e público, a produção dos primeiros textos, o sistema de consagração e legitimação dos autores. Tudo isto outorgou à vídeo-arte de Buenos Aires a consistência histórica que sua experiência vinha construindo.

Embora não obtendo nunca seu espaço próprio e estável na TV (por ar ou cabo, pública ou privada), a mentalidade dos artistas continua percebendo como instância legitimante tanto o fato de produzir para a TV - renovando seus modelos clássicos -, quanto os prêmios nacionais e internacionais. Isto desenvolve para o vídeo um modelo

---

dominação econômico-cultural, países do 3o.Mundo.

de campo intelectual cujo *habitus* (introjeção das normas sociais) parece organizado segundo preceitos combinados das artes plásticas, audiovisuais e da comunicação massiva. O vídeo-arte reúne experiências e trabalhos para relativizar as funções e as categorias da arte da era mecânica, tal como fizeram as vanguardas históricas. Com este questionamento iniciaram uma enorme abertura as categorias da era da informática, nas quais a arte se transfigura e recompõe com um novo eixo histórico: o da cultura da informação (Benjamin, 1983; Virilio, 1996), implementada através dos processo de mediatização das mensagens que, pela sua vez, viram inteligíveis por si sós, destacando o valor das informações referentes ao próximo, e que não perduram no tempo. Em síntese, é um tipo de comunicação que prescinde do sujeito tanto na construção discursiva (produção), quanto na sua divulgação (distribuição) e leitura (consumo), desnarrativizando, vale dizer, desfazendo a corrente interpretativa do propriamente narrativo.

Propor-se ao estudo da especificidade latino-americana em um meio cuja elaboração teórica está começando a ser desenvolvida, é ainda uma tarefa de difícil resolução. Para perseguir este fim é mais razoável instrumentar, em primeiro lugar, um estudo detalhado das condições de produção, distribuição e consumo, descrevendo a origem histórica da sua condição atual.

Revisando os estudos já realizados sobre este tema, percebemos que são, na sua maioria, europeus. Todos eles insistem em assinalar a falta de uma sistematicidade teórica no que concerne ao vídeo. Dez anos atrás, Eugeni Bonet (1987) disse que esta "carência" na verdade se deve a uma exploração ainda insuficiente sobre as possibilidades conceituais do vídeo. Disse, também, que enquanto as doutrinas da modernidade lutaram por uma estética baseada na autonomia e especificidade de cada

meio, hoje a linguagem videográfica persegue um caminho de hibridações que reinventa formatos clássicos e, em especial, dá lugar ao *relato-como-ensaio*, ou busca de uma linguagem no interior do expressado, colocando esta experiência entre a reflexão crítica e a recriação subjetiva. Neste sentido, a contradição contida entre esta tendência moderna à especialização e a tendência da linguagem eletrônica a dissolver tais especializações, nos revela um estado particular do campo intelectual portenho.

Manuel Palacio[5], expressa que os estudos desenvolvidos até esse momento centram-se em:

a) a especificidade do meio, através de sistemas conceituais com origem em outros campos do saber socio-cultural;

b) suas características técnicas em relação aos outros suportes;

c) as coordenadas de uma nova ficção-vídeo tendente à renovação da TV. Mas, ao mesmo tempo destaca que, devido ao aumento da base dos usuários, se produz uma reinterpretação da história e do papel dos meios audiovisuais em relação à comunicação massiva.

Palacio, por outro lado, marca também esta demora na elaboração teórica do meio, quando comparado às que surgiram nos primeiros anos do cinema. Conclui, afirmando que só o estudo interrelacionado da evolução lingüística e econômica das artes, junto às políticas televisuais e ao estudo da relação arte/tecnologia, vão permitir a produção de um centro normativo e um sistema conceitual que procure a autonomia estética do vídeo.

Tanto Palacio quanto Bonet insistem em recomendar a redução da base empírica estudada, a limitação teórica e a preocupação pela conservação ou simples registro das primeiras ações desta história do vídeo.

---

[5]"Cartografía Vídeo", em PALACIO,M. Op.Cit.

Já na década de 90, Raymond Bellour publica *L'Entre-Image*, livro no qual se debruça sobre dois conceitos que fortalecem uma compreensão ampla do fenômeno videográfico. Por um lado estabelece o que denominou como ***utopia-vídeo:*** a empreitada por restabelecer um vínculo produtivo e problemático entre as artes e os meios de comunicação, neste caso, entre o vídeo-arte e a TV. Por outro lado, realizou uma série de ensaios sobre as obras de Bill Viola, Thierry Kuntzel, Vito Aconcci, etc, que lhe permitiram desenvolver, partindo dos textos críticos de Kuntzel, o conceito de ***efeito-banda***, e uma interessante aproximação ao ***auto-retrato.*** Por efeito-banda, Bellour entende o efeito que a imagem-movimento adquire enquanto desfile, acentuando a sintaxe iconográfica da imagem, seu caráter plástico e um trabalho de edição tendente a assumir a opacidade da representação/aparição eletrônica como um puro decorrer da imagem.

Em especial, Bellour trabalhou a relação existente entre o lugar (topos) da enunciação imagético-sonora e a representação do eu no auto-retrato, diferenciando-a da estabelecida no gênero autobiográfico. Assim, chega à conclusão do estreito vínculo da figura do realizador do auto-retrato com a do autor literário, encarnado no conceito de **vídeo-escritura.**

Os estudos correspondentes ao marco nacional deste objeto não superaram, ainda, o formato das críticas especializadas e artigos, carecendo do desenvolvimento de uma metodologia de pesquisa ou de matrizes teóricas precisas e aprofundadas. Não oferecem, também, uma periodização suficientemente verificada com a base empírica em todos os seus aspectos (do tecnológico ao estético).

Os trabalhos de Graciela Taquini e Carlos Trilnick podem ser destacados com respeito ao historiográfico, e são muitos os artigos que cogitam sobre a linguagem em si,

produzidos, na sua maioria, pelos mesmos realizadores. Nenhum destes estudos arrisca algo no plano diacrônico. Todos fazem referência à produção contemporânea, e focalizam-na em aspectos detalhados ou em algumas obras em particular.

HIPÓTESES

Estas foram as hipóteses levantadas quando elaborei o projeto, no ano de 1993. Expressam um parecer que nesta fase pode ser submetido à prova, devido à análise dos documentos obtidos no trabalho de campo, à documentação do arquivo, e à revisão bibliográfica, fontes que agora utilizo enquanto ferramentas de prova.

Em relação às primeiras hipóteses, devo dizer que o aprofundamento das leituras levou à compreensão de que as mudanças produzidas na história da arte local dos anos 80 encontram suas raízes nas obras dos anos 50-60. Por exemplo, a relação arte/tecnologia pode ser levantada desde 1945, com o movimento de Arte Concreta ou Invencionismo, que -teorizado por Tomás Maldonado- semeava na Argentina os lineamentos da Bauhaus, procurando extravasar a esfera artística.

No relativo às hipóteses gerais, foram confirmadas e tematizadas na escritura do apanhado histórico deste trabalho, em especial no que concerne aos procedimentos criativos que o vídeo instrumentalizou nos anos 60.

O resultado é a confirmação das três hipóteses fundamentais. Contudo, vários aspectos da segunda devem ser corrigidos para atingir maior exatitude. Como por exemplo com respeito à especialização da distribuição, às matrizes conceituais e ao

sistema de representação próprio, tudo isto alcançado relativamente, já que o meio videográfico associa, desde fins da década de 80, a maior parte das suas atividades de produção, crítica, distribuição e legitimação às das artes eletrônico-digitais. Por outro lado, no referente a um sistema de representação próprio, é impossível de ser demarcado e definido em plena construção e, ao mesmo tempo, a noção de *sistema* parece um tanto rígida quando submetida a um meio tão extremadamente dinâmico.

A análise do trabalho de campo e das leituras permitiu-me ver que estes fatores se encontram em evolução, formando parte de um processo sociocultural de maiores dimensões que incluem outras produções das novas tecnologia da comunicação.

Primeiras Hipóteses

a) O sistema artístico, que relaciona a esfera individual e a comunitária, mostra que a produção do vídeo-arte mantém um contato mediatizado com a segunda, enquanto provoca uma intensiva experimentação dentro da primeira.

b) A produção do vídeo-arte se agrupa formando setores classificados segundo três eixos: - nível de produção econômico-tecnológica;

- circuitos correspondentes a estes níveis

- tendências narrativas e gêneros.

c) Desde os anos 80, em Buenos Aires, se produziram as seguintes mudanças:

- na produção: a inovação tecnológica foi dirigida para o ressurgimento de alguns dos procedimentos criativos das neo-vanguardas da década de 60, favorecendo

ao mesmo tempo uma deconstrução e revalorização dos gêneros; vale dizer, gera uma crítica das formas produtivas do seu "pai", o cinema, e da sua "mãe", a TV.

- na distribuição: a TV modernizou em linhas gerais o seu discurso, com a introdução de novas tecnologias, o que provocou uma absorção parcial da experimentação videográfica. No referente ao vídeo de criação propriamente, seus círculos de distribuição começaram a se especializar. Em ambos os casos, trata-se da luta pela obtenção da legitimidade intelectual e artística.

- na recepção: os postulados da autonomia semântica da obra (o signo significa -traz um significado- por si só, sem interpretações relativas) são deconstruídos quando os horizontes de expectativa do relato se expõem às formas abertas, ligadas à liberdade de interpretação.

Hipóteses Gerais

a) HIPÓTESE 1: o vídeo-arte problematiza a categoria de obra devido à sua história, que vai do modelo de arte de herança duchampiana (no qual se reinventam a forma e os modos de recepção com a finalidade de transformar o clássico "objeto simbólico-orgânico" da arte num dispositivo onde tanto autor como receptor acabam a obra), ao modelo no qual a "aura", a autoria e a originalidade voltam a ser resgatadas através de dois traços, ao meu ver, contraditórios: o sentido se constrói no momento do receptor "ler" a obra; e , ao mesmo tempo, apresentam o aspecto de obras colecionáveis. Obra aberta (originada no *neo-dadá)* e objeto de coleção são qualidades compatíveis quando falamos de vídeo-arte. Desta forma, resolve a contradição entre uma economia política e uma cultura social que faz os objetos circularem, serem *matéria*

e valores em constante movimento (Virilio;1996), e uma economia da arte que demanda objetos.

b) HIPÓTESE 2: o problema da distribuição do vídeo e a sua impossibilidade de modificar os circuitos artísticos (como apregoaram as neo-vanguardas dos anos 60) tem origem nas complexas relações existentes entre artista-indústria-público, suas mentalidades e práticas. Seus sintomas são a carência de um sistema de representação próprio, de espaços de distribuição específicos e um "corpus" teórico que sistematize seu estudo. Contudo, o circuito do vídeo-arte excede e transborda os limites dos circuitos artísticos, de duas maneiras: 1) realiza sua produção com os meios técnicos de comunicação (informática, robótica, tempo real); 2) veicula conteúdos e formas narrativas do campo audiovisual que normalmente não circulam em outros meios, sendo - literal e metaforicamente - portador de material *obs-ceno*.

c) HIPÓTESE 3: não é possível estabelecer um desenvolvimento suficientemente orgânico entre as produções de cada período.

CAPITULO I:

O vídeo na perspectiva da história da arte moderna

1.

Delimitação

O objetivo deste trabalho é reconstruir a história da vídeo-arte em Buenos Aires, seguindo-a no seu processo de constituição como campo de produção especializado e autônomo. Para isto, utilizarei os conceitos de Pierre Bourdieu[4] e Raymond Bellour[5] , que permitem colocar a prática estética do vídeo no horizonte do desenvolvimento socio-histórico determinado pela experiência da modernidade e das vanguardas.

Porta-voz das determinações extrínsecas, o conceito de *campo intelectual* - de origem marxista-estruturalista - procura descrever os modos de produção e consumo estético como

> *"(...) sistema das relações de concorrência e conflito entre grupos situados em posições diferentes no interior de um campo intelectual que, por sua vez, também ocupa uma dada posição no campo do poder (...)*[6] .

Dentro deste jogo de forças, os diferentes setores adotam, na prática, determinadas estruturas narrativas da imagem vídeo que levam implícito e dão como resultado determinadas posições ideológicas. O campo videográfico estabeleceu relações de troca e contaminação com o restante da produção imagética do seu

---

[4] BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. Organização, Seleção e Introdução de Sergio Miceli, Editora Perspectiva, São Paulo, 1982.
[5] BELLOUR, Raymond, L'Entre-Image, Ed. de la Différènce, Paris, 1990.
[6] BOURDIEU, Pierre. "Campo de poder, campo intelectual e habitus de classe". in Op.Cit., pp.186.

paradigma, o paradigma *fotográfico*[7], fazendo com que o vídeo-arte experimente continuamente com as novas formas de sujeição do indivíduo produtor de sentido (artista e receptor). Isto nos permite apreciar a forma na qual os programas estéticos projetam suas conseqüências no social, instaurando discursos e formas de apropriação.

A vídeo-arte produziu um *"corpus"* de obras que desenvolve um relacionamento particular com os campos das outras artes e das novas tecnologias da comunicação (NTC). Nesta linha, contribuindo à demarcação do fenômeno videográfico, Bellour designou como **utopia-vídeo** à nova tentativa da esfera estética por transcender os circuitos especializados das artes, com a finalidade de se reinserir na praxis cotidiana, via TV. Desta maneira, estaria reeditando-se o conflito proposto pelas vanguardas históricas da década de 20. Segundo Bellour, este fenômeno ocupa o lugar central que direciona os projetos artísticos dos produtores, que assim assumem uma série de condicionamentos e compromissos no plano do intra-estético. O autor de vídeo-arte concebe o espaço-tempo audiovisual segundo outras lógicas, segundo novas forças, conseguindo combater, tal como destacou Fargier, a força gravitacional do espaço clássico homogêneo.

Deste modo, originou-se um contínuo balanceamento, no elo que vai da esfera das práticas comunicacionais às estéticas, gerando um relato que se coloca entre

> *"(...) o discurso e o não discurso, as estruturas verbais e as não verbais, da significação icônica à simbólica (...)*[8] .

A descrição das posições estabelecidas através do conjunto das obras nos permitem apreciar o espaço que a vídeo-arte ocupa no interior do campo intelectual. É

---

[7] Diferenciação tomada de Lúcia Santaella. "Pré-Fotográfico-Pós", Revista Imagens N 3, Dez. 1994.

assim como observamos os traços da ***estabilidade*** (autonomia, especialização, fechamento) e da ***instabilidade*** (inter-relação, interface, abertura) do campo videográfico, em particular na cidade de Buenos Aires, diagnosticadas através dos fatos mais representativos da história do meio no período 1966-1993.

Esta *instabilidade* das forças, que faz do vídeo um campo de contínua transformação e intercâmbio, também o converte no inaugurador de uma nova fase das linguagens audiovisuais, caracterizada pela *complementaridade dos códigos, processos criativos e estratégias* das artes com os meios de comunicação, e da arte do vídeo com as outras artes, sucessivamente, com as artes plásticas, o cinema e a literatura.

Complementar, "*expressão que completa o sentido de outra*", amplia, aumenta, esclarece, aprofunda os códigos das semioses às quais se une, trabalha junto, se mistura. Com sua prática, atravessa funções estéticas, processos criativos, papéis e espaços antes bem delimitados. Na sua praxis, a imagem eletrônica contribui para dissolver modelos discursivos, experimentando e preparando formas mais sintéticas do relato. Alimentando-se de outros meios, deixa aberta uma faixa através da qual transborda metalinguagem. Esta visão metalingüística revela que o "*som-imagem*" eletrônico se constitui na passagem de uma imagem à outra, na *entre-image* (Bellour, 1990) de um suporte para outro, construindo um novo corte segundo o qual poderíamos traçar e estudar uma genealogia dos meios e das características dos seus produtos.

Genealogia, história... história natural. São todas matérias que abordam o tempo. Quarta dimensão. Abandonando a estabilidade de uma janela de mais de quinhentos anos, fruto do surgimento italiano da intelectualidade moderna, assumir uma dimensão

---

[8] Julio Plaza, aula do dia 28-03-95, no IA, citando A. Moles.

na qual o sujeito é novamente expulso do paraíso calmo das lógicas binárias, onde as duplas verdadeiro/falso, ficção/documentário, significante/significado, presente/ausente, passado/presente, se dissolvem para assumir um sistema de representações e uma organização social com uma - até estranha e irritante - exigência de que o sujeito participe das mensagens, promovendo uma nova atitude frente à produção de sentido (criação e leitura). Nos capítulos seguintes, observaremos que este desempenho da imagem eletrônica traça uma ponte, resgatando desde a década de 60, a proposta da vanguarda histórica: a leitura crítica, que atravessa o objeto revelando não só a obra, mas também fabulando a sua própria construção em processo.

2.

Vanguardas / Neo-vanguardas: Procedimentos criativos e categorias de obra no contexto inaugural das artes eletrônicas na Argentina.

Duchamp jogando xadrez,
ou,
A negação como regra não foi o suficientemente destrutiva

É preciso remontar à historia da arte para compreender em profundidade a problemática do contexto onde a prática do vídeo nasceu. Os anos 60 se encontravam desenvolvendo, ainda, processos estéticos iniciados na década de 20. Os mesmos conflitos achavam outras saídas, os objetivos finais continuavam os mesmos. Um dos exemplos-ponte mais destacados refere-se ao advento da arte conceitual enquanto culminação do processo de desmaterialização da obra iniciado pelos dadaístas e as técnicas do *ready-made*.

Remontando-nos na história, o programa de ruptura das vanguardas históricas dos anos 20 foi o porta-voz da experiência da Modernidade, e modificador profundo dos modelos artísticos do século XIX. Revisemos esta situação destacando seus traços mais marcantes:

No século passado, a *autocrítica* da esfera da arte[6] foi signo e fruto do processo de *autonomia estética.* Esta autocrítica, que separou os juízos estéticos dos juízos políticos, religiosos ou morais, foi a que definiu o discurso da **arte pela arte** dentro do modelo burguês, onde tanto a produção como a recepção se estabelecem sob parâmetros individuais. Assim, a obra passou (e ainda passa, em parte) por um processo de mercantilização que fundamentou o nascimento do mercado da arte, com suas próprias leis de legitimação, cotação e troca.

Foi assim que a arte se isolou do resto da praxis vital do homem através de dois fatores: por um lado, a *institucionalização* e, pelo outro, através da sua *auto-referencialidade discursiva.* Isolada na sua esfera, a experiência estética do modelo burguês pagou o preço da perda de sua função social. A criação do mercado da arte, que lhe garantiu independência de produção material e intelectual em relação ao campo do poder, evidenciou o fato de que as obras de arte haviam virado mercadorias governadas pelo princípio da finalidade racional, princípio da economia capitalista.

Assim, esta autonomia preservou e fortaleceu a instituição "arte" dos outros campos sociais que já a dominaram em outras épocas históricas. Como grandes exemplos, podemos citar a dominação do campo religioso sobre o artístico, predominante na estética medieval, ou a dominação do campo político sobre o artístico, tal como na estética do realismo soviético. No caso do vídeo-arte, podemos observar comportamentos e estratégias contraditórias, pertencentes a diferentes momentos da história do campo da imagem eletrônica, tais como o fenômeno da utopía-vídeo e, por outro lado, o posicionamento da teoria de autor, que produz sua obra com o objetivo final do ingresso no circuito das artes consagradas, via galerias e museus. Desta forma, atitudes de fusão de esferas, tendente à eliminação dos isolamentos das

[6] Enténda-se autocrítica da arte à crítica profissionalizada da arte veiculada nos meios acad6emicos e

especificidades, surgem graças à dimensão das novas tecnologias da comunicação, contrapondo-se a estratégias e sistemas de legitimação que tendem a conservar as estruturas do campo da arte tal qual como foi configurado no século XIX. Por todo isto, é preciso reconhecer a historicidade das categorias que entram no jogo das relações atuais neste campo, e perceber as íntimas contradições que trazem, em especial, no campo que aqui nos ocupa, o das artes eletrônicas.

Retomemos esta problemática. As **vanguardas históricas dos anos 20** protagonizaram a rejeição desta autonomia, colocando em jogo a dialética entre ela e a sua negação (Bürguer, 1990). O objetivo era fazer com que a experiência estética se reintegrasse à experiência prática, cotidiana e vital do homem comum.

Deste modo, as vanguardas atravessaram uma primeira fase de resistência a este processo de mercantilização da obra, negando-se a esta finalidade racional através da paulatina desmaterialização das propostas, o que determinou uma nova categoria de obra de arte. É nesse contexto que se inserem processos criativos como o *ready-made* e o recurso ao acaso. Estas práticas tiveram início representando a capacidade infinita do esteta de incluir no seu trabalho qualquer objeto do mundo, tenha ou não sido produzido para esse fim, e sobre o qual se depositará a *intencionalidade* do artista: o *ready-made.* Contudo, a aura sobreviveu, a assinatura do autor continuou pautando e legitimando o sistema das trocas simbólicas.

Este processo chega ao extremo do recurso ao acaso como procedimento constitutivo das obras desafiando, ao mesmo tempo, a finalidade racional e a subjetividade criadora, a valorização do mercado e o papel do autor. Da mesma forma, também se legitimaram as reproduções mecânicas. Tentou-se, por todas as vias, destruir

---

jornais.

a aura correspondente à arte burguesa. A ferramenta, a estratégia política deste programa estético foi a ***negação***.

Mas continuava este mesmo modo de produção, desenvolvido sob a medida do individual, do autor, e que se reflete no seu modo de recepção, executando uma percepção também especializada. Com o surgimento da arte abstrata, a obra de arte afirmou sem concessões sua pretensão de impor à percepção das obras as normas da sua própria produção. Mas, como conceber a convivência desta intenção analítica, meta-lingüística, com a intenção do autor, sem que resulte em ricas contradições?

Como resultado, os *códigos intra-estéticos* se distanciaram dos *códigos do público* em geral, o que abriu espaço ao destacado papel da *crítica esclarecedora*. Os valores universalizantes que a arte vanguardista proclamava como paradigmas acabaram sendo traídos, já que o horizonte de expectativa do público foi incapaz de resolver a exigência de

> *"(...)uma leitura paradoxal, que implicita o domínio do código de uma comunicação tendente a colocar em questão o código da comunicação*[9] .

Assim, a intenção vanguardista pode ser interpretada como uma tentativa de levar o tipo de experiência estética da arte pela arte, da arte pura, até os confins da prática vital e cotidiana do homem, fazendo da obra mais um objeto (ou de qualquer objeto uma obra) no qual depositar intenções e significações. *Autor-em-processo*, sugestão de ação, e significados estabelecidos estrategicamente para atingir e vazar a esfera da arte autônoma.

Achando que provocaria modificações que transbordariam o alcance da simbolização, a arte aprofundou a exploração da sua materialidade contundente, a explicitação da sua sintaxe. E isto não resultou em nada além da expansão (e não

---

[9] BOURDIEU, Op.Cit, pp. 274.

dissolução) da esfera estética por sobre todas as outras esferas e práticas, conservando no centro desta pretensiosa abrangência os princípios daquele mesmo programa decimonônico. Podia ser a opção por determinado tipo de objeto, ou a implantação de um jornal, uma revista ou um programa no rádio, podiam ser poetas confeccionando slogans para perfumes, ou uma técnica de escritura automática anulando o poder do racional. Porém, o resultado continuava o mesmo: a **esfera estética** e a **praxis vital do homem** se revelavam como absolutamente separadas. Promover a arte enquanto ferramenta de câmbio social era inútil. Suas ácidas críticas não conseguiram mais que aperfeiçoar mecanismos estéticos. Contudo, de todas estas formas, a instituição "arte" não morreu e, ainda menos, a própria arte. E esta foi a crise das vanguardas históricas.

O conceito de *shrinkage* (encolhimento na esfera da privacidade da praxe) explica a posição adotada pelos intelectuais em geral - artistas incluídos - depois deste fracasso histórico.

As neo-vanguardas e o vídeo,
ou,
A utopia contra-ataca

"Pienso que lo alternativo acá [en Buenos Aires], es lo experimental, no lo social"
Rodolfo Hermida

Chegando à década de 60, um "filhote" da TV, chamado *vídeo-tape-recorder* desenvolve a possibilidade de estabelecimento de redes com acesso à comunicação

massiva. Novamente a utopia, esta vez, nos programas das neo-vanguardas: atravessar as esferas, uma arte integrada na idealizada relação vídeo-arte/TV. Com as neo-vanguardas, a crítica já não visava destruir a instituição artística. Aqueles artistas que se mantiveram dentro dela assumiram uma ironia permanente: é Warhol procurando alguma coisa detrás de seus quadros. Contudo, a fusão da arte à praxis cotidiana ainda era buscada através das misturas e contaminações favorecidas pelo desenvolvimento tecnológico. Hoje, determinados setores da arte e da indústria da informação convivem sem fronteiras, em especial, o da arte tecnológica, protagonizando fenômenos como o da utopía-vídeo ou a arte em redes de telecomunicação. A arte abre suas fronteiras reconhecendo na ciência e na tecnologia o campo desde onde traçar vias de fusão e troca, de dissolução, que mantém viva a pergunta sobre o que é a arte, a sua necessidade.

No plano do discurso estético, desde o final do século XIX, a representação não e mais naturalista, já que se reconhece o distanciamento entre o objeto e sua imagem, imagem esta que envolve significações além da analogia perceptiva instaurada nas origens da arte moderna, em especial, desde o realismo. De muitas formas, a equivalência entre a analogia perceptiva e a analogia ontológica estava sendo quebrada, e procurou-se , assim, o advento de semioses, sintaxes, semânticas e formas de produção e circulação acordes às experiências da cultura contemporânea, onde o papel dos meios massivos e as inovações tecnológicas é crucial. Então, esta vinculação entre artes e tecnologias da comunicação é histórica e constituiu-se em um processo de integração progressiva de práticas e valores veiculados e possibilitados pelas tecnologias, em especial, desde o advento das artes da era da reprodução mecânica, tal como o observou Walter Benjamin. Algumas destas práticas: na produção, processos criativos como o *ready-made*, o *collage* e a fotogravura; valores como o de inovação ou

exploração dos recursos de um meio técnico; na distribuição, a veiculação mediática. Todos estes tópicos, destrinchados mais especificamente nos seguintes parágrafos contribuíram com o processo histórico que gerou dentro da esfera da arte a opção entre a especificidade e a fusão, como por exemplo, na imagem eletrônica, entre a obra de autor e a obra coletiva, processual ou anônima.

O atravessamento das esferas de práticas e valores nos deixa ver que os últimos passos da experiência do vídeo de criação na década de 90 vêm aproximando-o da literatura, fazendo com que o seu campo intelectual se estruture e organize de maneira muito similar. Desta vez não se atravessam esferas, e propõe-se a constituição de uma esfera de arte consagrada. Como por exemplo, a obra de Ar Detroy, Karina Miller&Gaby Kerpel, Silvina Cafici, Ivan Marino, Marcello Mercado ou Arturo Marinho. Se observarmos o setor do vídeo-arte, veremos que possui duas características fundamentais: um caráter básicamente experimental que, unido à segunda característica, a figura predominante do *autor*, fazem com que possamos assumir a dimensão de esfera artística. Por este motivo, a relação que a literatura estabeleceu com a imprensa bem pode ser considerada como um antecedente da complexa relação entre vídeo-arte e TV.

No mundo do discurso audiovisual, o transpasso da produção de cinema à tecnologia eletrônica representou o acesso aos formatos profissionais da TV, e o domínio destas técnicas virou condição e norma de valor deste âmbito da produção. Assim, além dos grupos já citados de vídeo-arte e cinema, existiram mais dois setores, um deles, que denominaremos de vídeo-independente, e o outro, da utopía-vídeo, sobre o qual nos debruçaremos especificamente no Capítulo III.

O setor do vídeo independente trabalhou nas áreas do cinematográfico produzido em vídeo, e na área comunicacional, embora aspirando a desenvolver seus próprios circuitos de distribuição alternativos, tais como as várias televisões regionais agrupadas

na ATECO (Asociación de Televisiones Comunitarias) ou, em especial, as produções da oficina TV-TEA (Taller Escuela Agencia), escola de jornalismo com cursos de especialização em produção de vídeo. Dario Diaz foi o responsável pela coordenação deste centro de produção nos inícios dos anos 90[7]. No caso de Buenos Aires, as experiências de comunicação regional, assim como as contra-informacionais -de forte dissidência ideológica, articulada na época de ditadura- , não conseguiram desenvolver-se plenamente por causa do atraso da infra-estrutura tecnológica local, além do mapa econômico-político geral, que não foi território fértil para tais iniciativas. Com o tempo, na corrente que levou à especialização de cada grupo, os trabalhos deste setor começaram a perder espaço em mostras e festivais.

Evidentemente, a maioria dos realizadores circularam por mais de um setor. Desta maneira, quando pensamos a questão da **utopia-vídeo**, talvez seja hora de reconhecer, por trás de conceitos tão fortes e taxativos, as ricas variações produzidas no Campo Intelectual de Buenos Aires.

Por isto, não devemos perder de vista o desenvolvimento da produção televisual, que continua, sobretudo desde a expansão das TV a cabo, diversificando e especializando ao máximo seus produtos, amplificando os números das variáveis em todo nível: volume de mensagens, de produtores, de espectadores, maior volume de mercado, maior especialização das mensagens. Hoje, na Argentina, a indústria da TV a cabo é uma das mais poderosas em matéria comunicacional da América Latina. Os estudos apresentados por Octavio Getino em agosto de 1993 durante o Festival Latino-Americano de Vídeo de Rosário, referentes ao desenvolvimento econômico-cultural do *espaço audiovisual latino-americano* (Getino, 1993), demonstravam que a TV a cabo

[7] Ver Anexo, p, entrevista a Dario Diaz.

iniciou seus investimentos na década de 80 constituindo-se potencialmente em canal de produtos que se *desviaram* dos modelos televisuais clássicos. Contudo, as dificuldades destes empreendimentos -comuns as de qualquer indústria iniciante - fizeram com que muitas destas emissoras se amoldaram aos padrões da TV comercial. Neste contexto tiveram lugar, pela primeira vez, os intentos de grupos de produtores audiovisuais (cinema e vídeo) independentes, cujos programas estavam concebidos, em geral, com menor orçamento e maior liberdade expressiva. A especificidade das temáticas escolhidas para os programas era assombrosa: pequenos grupos, ou personalidades destacadas, possuíam seus próprios espaços; talk-show e programas de entrevistas profundas, de maior duração. Com todo isto, o espectador consegue mergulhar em uma nova dimensão da rede comunicacional, mais variada e atomizada.

Quais foram as atitudes que os realizadores de arte eletrónica tomaram em relação a esta nova porta aberta entre as esferas? (realmente aberta?). Vídeo alter, anti ou pró-TV; vídeo-pintura, vídeo-poesía, video-instalação; cinema em vídeo, filmes para TV ou as contaminações do eletrônico sobre o fotoquímico. Sempre, atitudes de ponte inter-semiótica (Plaza, 1987), uma imagem cuja forma de ser é entre as outras imagens, *l'entre-image.* O vídeo chegava para promover hibridações geralmente direcionadas à crítica das outras artes e dos meios, ou a autocrítica meta-lingüística. Chegava nos anos 60 para ocupar esse ponto distanciado desde onde operar críticas profundas aos sistemas de representação imagético-sonora vigentes no resto do campo intelectual.

Tempo e espaço foram os objetos centrais da experiência, pesquisa e redefinição. As sensações e emoções das imagens estavam entrando numa era onde liberar padrões e dar lugar a um discurso essencialmente anti-gravitacional e subjetivo, que mistura sentidos e códigos distanciando-se criticamente dos discursos e estruturas

da produção já sistematizados. Acusado por alguns de responsável pela simulação global da realidade ao serviço das estruturas do poder (Baudrillard, 1995)[8], em um mundo saturado e dominado pelas imagens técnicas, o vídeo chegava para fazer-nos sentir a capacidade de produzir nossas próprias imagens indiciais, partilhar, dividir, compartir uma mesma tecnologia em diversos setores da sociedade, em variados níveis de produção. Talvez o vídeo seja o último dos meios analógicos de reprodução da imagem em traçar uma sutil e estreita ponte (hélice) entre o analógico-indicial e o digital, num debate expansivo e produtivo em torno do valor do referente. Na relação dada entre o sujeito e o objeto do conhecimento no registro indicial, o vídeo ainda trabalha e nutre uma conexão física na hora da captação. Mas outorga-lhe a estas imagens de origem indicial um valor relativizado: a arte eletrônica dá lugar a um modo de produção das imagens que, influenciado pela sua baixa fidelidade (definição) rompe com o espaço homogêneo através do uso de procedimentos tais como o ready-made (apropriação das imagens, scratch-vídeo), a edição por capas (o chroma-key), a edição não-linear, o uso da velocidade absoluta dos satélites e o trabalho em tempo real. E devemos destacar que, tudo isto, geralmente graças à aliança com a tecnologia digital.

As Neo-vanguardas concretizam parcialmente a aspiração das vanguardas históricas: a arte volta a integrar-se as praxes gerais da sociedade, através do trabalho com os meios de comunicação. Trata-se de um cambio interno do estatuto da arte, programado e desenvolvido na dialética da própria esfera da história da arte já que afirmar taxativamente que a arte entrou na TV seria como esperar da televisão uma redefinição social da arte, o qual é absolutamente idealista. Mas sim, podemos afirmar que a TV influenciou com seus processos as dinâmicas do campo da arte eletrônica. Se refletirmos sobre as dificuldades que a TV argentina teve para se renovar, enquanto o

[8] BAUDRILLARD, Jean, El crimen perfecto, Buenos Aires: Paidós, 1995.

setor independente se fortalecia com a pergunta sobre a especificidade do vídeo-arte, poderíamos achar que, talvez, a tão mentada "morte da arte", a morte da instituição apregoada pelas vanguardas, acontece, de fato, através do seu isolamento, da sua especificidade e especialização, da colocação em prática de sistemas de significação com leitura críptica (extremadamente aberta), obras muito especial e parcialmente difundidas. A especificidade também é da incumbência dos códigos e isto determina o desenho estratégico (político) das práticas do campo intelectual. A um código altamente especializado, corresponde-lhe um público cercado, pequeno, de conhecedores, e o artista é consciente desta dimensão. Contudo, a realidade da arte eletrônica argentina mostra que seus horizontes de leitura (conformação do contexto de recepção dos produtos) são cada vez mais irregularmente traçados: na circulação global, mensagens de uma esfera são decodificados e interpretados de maneiras diferentes pelos integrantes de outros setores. O vídeo-arte, uma vez colocado na TV a cabo, por exemplo, pode ser difundido em diversos horários, com audiências muito diversificadas. E nesse sentido, o mundo das telecomunicações informáticas ampliou a base de receptores enquanto, ao mesmo tempo, acentuou uma fenda de analfabetismo já inaugurada pelo analfabetismo audiovisual, causado pela recepção a-crítica das mensagens dos meios de comunicação. Frente a este contexto, os integrantes do campo intelectual da arte eletrônica determinaram e desenharam estratégias de produção e distribuição para suas práticas, o qual nos introduz no nível do ideológico. É ali, no plano ideológico, e não no nível material (praxes dos meios expressivos) onde podemos encontrar as oposições (se existentes) e as junções mais extremas entre arte-comunicação e arte pela arte. Vale dizer, esta oposição é argumentada e sostida por aqueles que possuem um argumento ideológico para separar tais práticas porque, de fato, as inovações discursivas da mídia eletrônica permeiam as fronteiras entre arte e

meios de comunicação. No caso argentino, teorias, figuras e estatutos da arte do século XIX, como a teoria do "gênio criador", o crítico especializado, o curador e o público erudito, são elementos freqüentemente plausíveis de serem observados nas entrevistas a realizadores e animadores culturais que integram o anexo desta dissertação, demonstrando uma inscrição da vídeo-arte na tradição das artes consagradas. Neste sentido é interessante observar a caracterização do processo de concepção do perfil editorial da revista de cinema "El Amante", relatado por Eduardo Russo[9], em especial, no referente a incorporação de críticas regularmente publicadas sobre vídeo-arte. Assim, este é outro nível no qual achamos posições contraditórias da produção, mas que revelam a profunda riqueza deste campo imagético.

Mas voltemos especialmente ao ponto de contato da **arte** com os **meios massivos**, para observar e aprofundar as transformações que esta relação promovida desde as neo-vanguardas trouxe na forma em que o nível discursivo captura a realidade do mundo.

O artista vive, desde o advento da Modernidade, com uma experiência concreta da distância entre o objeto real e sua representação. O estatuto analógico, com sua equivalência perceptivo-ontológica, estava em xeque desde o século XIX, quando as artes invadem o campo do alucinatório, do estritamente simbólico ou conceitual e da matéria pura. No século passado, definido pela suspeita de Deus, da organização social e do próprio homem, poderia ser estabelecida uma qualidade heurística comum entre três pensadores claves da época: assim, entender Nietzche, Marx e Freud como estudiosos de forças ocultas à nossa simples percepção e que dominam o nosso cotidiano, denunciando a maneira tal como hoje está politicamente organizado. Desta

[9] Ver Anexo, Entrevista a Eduardo Russo, p.242.

maneira, na experiência da modernidade, os objetos de estudo das ciências se redimensionaram, cresceram em outras perspectivas. Os estudos sobre a moral como sistema de coerção social do indivíduo; sobre as potências ocultas no trabalho inconsciente do homem; e sobre as forças sociais estabelecidas no jogo de classes, inauguraram uma leitura que ampliou e estendeu a compreensão do espaço da ação social, do objeto de estudo, e o mapa da distribuição social do poder. No caso da arte, gerou uma exacerbada crítica aos sistemas de representação, distribuição e consumo.

Poderia-se deduzir que a crise que motivou profundamente as vanguardas, único motivo capaz de explicar as perseverantes pesquisas em torno da representação do espaço e do tempo, é uma verdadeira crise dos fundamentos que inauguraram a Modernidade e seus sistemas de representação (Lyotard, 1993), crise que levou ao advento das características sociais e discursivas do que hoje alguns entendem por Pós-Modernismo. E, mais que uma crise dos fundamentos da razão, tratou-se da crise de qualquer empreitada científica relativa a objetos ditos *reais*, dados no espaço e no tempo sensíveis[11] . Outras alternativas, tanto na ciência quanto na arte, buscaram representar o invisível, vale dizer, expressar aquilo que existe de oculto no real[10]: o surreal. O objeto que observamos (objeto-modelo) para representar, opera, na contraparte, por de-construção da representação, metalingüísticamente. No campo da arte, cubismo, dadaísmo e surrealismo, de todas estas formas, abriam a possibilidade de abandonar os sistemas de representação anteriores promovendo a ruptura definitiva do espaço homogêneo.

---

[11] Lyotard, "Comunicação... sem comunicação", em A Imagem-Máquina, compilação de André Parente, Editora 34, Río de Janeiro, 1995, pp. 261.

Segundo Raymond Bellour, podemos encontrar no desenvolvimento da história da arte moderna que:

> *"É em conjunto e constituindo corpo, que as artes da imagem entendem e transformam a realidade do mundo (a natureza) de que participam, mantendo, porém, no interior deste mundo, um afastamento entre sua apreensão enquanto tal e sua apreensão enquanto imagem (a partir da experimentação comum da visão 'natural')"*[10].

Assim, se observarmos o desenvolvimento moderno das várias artes, encontramos estes dois tipos de apreensão: enquanto arte da imagem e enquanto imagem. Esta consciência demonstrava que a representação dentro do circuito das artes consagradas[11] havia deixado de ser realista, e estava sofrendo sérios questionamentos. Desta vez, pela negativa, o realismo ainda desempenha um papel vital na dialética das artes contemporâneas.

O vídeo é herdeiro desta consciência estética que, nos anos 60, reeditava o paradigma artístico da originalidade, experimentação e universalismo, tal como o difundiram as vanguardas históricas (Bürguer, 1984). Fizeram isto, como já dissemos, incentivando a **relação das artes com os meios de comunicação** – a utopía-vídeo -, **ou** realizando os mesmos procedimentos estéticos das vanguardas, desta vez com **objetivos politizados**. Neste último sentido, dentro da experiência argentina, podemos citar o exemplo do filme "La hora de los hornos", de Fernando Solanas e Octavio Getino. Este filme atravessou de forma subversiva as capas de produção e distribuição cinematográficas de Buenos Aires, utilizando recursos expressivos próprios do deconstrutivismo do Novo Cinema Latino-americano, ao serviço da propaganda política.

---

[10] BELLOUR, Raymond. "A dupla hélice", Imagem Máquina, Comp. André Parente, Editora 34, RJ, 1994, pp. 220.

[11] No sentido atribuido por Adorno a arte produtora de objetos orgânicos, sacros, com aura.

Observando em detalhe a primeira das alternativas referentes as neo-vanguardas, vemos que a ***utopía-vídeo*** possui dois planos de trabalho. Um extrínseco, vinculado ao atravessamento das fronteiras entre os setores industriais e independentes da produção audiovisual, e do qual já nos ocupamos. Um plano intrínseco, relacionado com a re-elaboração das figuras da enunciação: experimentação com o objetivo de revelar o lugar do discurso, o trabalho da enunciação audiovisual (leitura crítica) nas novas configurações de espaço e tempo que as inovações tecnológicas estavam introduzindo. Em ambos os planos de trabalho, um espírito crítico frente aos produtos da indústria cultural e, basicamente, ao papel do sujeito. Ambos os planos, utópicos, operam o rico jogo de uma dialética de propostas e resistências culturais que mergulha, pesquisando, nos novos dispositivos da percepção e da construção do saber do mundo. Na arte eletrônica, àquela distância entre o objeto e sua representação recebe o acréscimo da experiência da TV e as transmissões ao vivo, satelitais, do tempo real, da velocidade absoluta, todos eles nos submergindo de vez na dimensão do simulacro. E este simulacro redefine radicalmente o horizonte da interação entre as esferas, fragmentando-as e interrelacionando-as em espaços da subjetividade antes inexistentes, como o das redes telemáticas.

Desde começos do século XX se experimentaram formas do relato audiovisual que separaram o ***vídeo*** (eu vejo) do ***gnarus*** (eu sei)[12] , o fazer-visível do fazer-saber, provocando que este processo de nascimento das instâncias narrativas audiovisuais criassem, por um lado, a sistematização dos gêneros clássicos, assim como também seus desvios, adquirindo outras caraterísticas sintáticas, semânticas e pragmáticas que aqui nos ocupam, como a superação da dicotomia entre documentário e ficção. Esta superação se refere à ruptura com cada um destes gêneros, para preservar somente

[12] Zunzunegui, Santos, Mirar la imagen, Ed. Cátedra, Madri, 1989.

alguns dos seus elementos. Da ficção, o fato do indivíduo se deparar frente a um universo diegético isolado e hipotético, pura representação, com leis próprias e um sistema de verossimilhança que garante a co-participação do sujeito receptor. Do documentário, se preserva o fato de nutrir a própria sintaxe construtiva da mensagem com elementos da experiência de mundo. Assim, na arte eletrônica há um grande interesse nos gêneros mistos, como a crônica, os diários de viagens e o documentário subjetivo ou de criação.

Também se realizaram obras que ultrapassaram os limites entre fotografia, pintura e cinema, contribuindo também à compreensão da relação do sujeito com a realidade, compondo e decompondo esta relação. No vídeo-arte, por exemplo, surgiu o *relato-como-ensaio* (Bonet, 1987), ou busca de uma linguagem no interior do que está sendo expressado, colocando a experimentação no trabalho poético, entre a reflexão crítica e a recriação subjetiva.

Reforçando a distinção entre as instâncias do **vídeo** e o **gnarus** assinaladas acima, Raymond Bellour despe o núcleo desta questão, ao observar que desde as vanguardas se instaurou uma dupla hélice entre a *analogia perceptiva* (cujo modelo é a fotografia - semelhança e reconhecimento da visão natural) e a *analogia ontológica* (aquela cuja modalidade diz respeito à reprodução do movimento, à colocação do ser no decorrer do tempo). A analogia ontológica se separa da analogia perceptiva, criando um distanciamento: os signos são liberados da semelhança, e se oferecem para elaborações mais concentradas em torno da iconicidade, da sintaxe, notavelmente aprofundadas pela arte abstrata. Desde as vanguardas inauguraram-se procedimentos criativos que mexeram com materiais e objetivos totalmente inovadores, que produziram configurações de imagens nunca antes vistas. O inconsciente e seus processos (ex.: sonhos), a arte infantil, a arte primitiva; o profundo senso de

experimentação; o desejo de universalizar a função estética ao conjunto dos homens, o que significaria uma auto-dissolução da figura do artista (silêncio intelectual sugerido por Adorno), são todos eles elementos fundamentais que integram o paradigma destas vanguardas históricas. Os dois tipos de analogia se separaram para acabar com o estatuto da representação naturalista, que dissolve sua estruturação para se converter em um sistema de significação baseado na aparição/desaparição de dentro da superfície da representação. Assim liberados, os signos encarnaram experiências inéditas, vindas das abundantes novidades em matéria de tempo e espaço produzidas pela ampliação da ambiência tecnológica contemporânea.

Na praxis, o leitor se enfrenta com uma significação de instantâneos múltiplos, já que a analogia, longe de desaparecer, multiplicou assim suas formas: o sujeito percebe o objeto representado e a linguagem que o expressa, criando um espaço *entre*, netamente subjetivo e crucial para a semiose . E a analogia não foi estabelecida só na relação indicial de semelhança entre objeto e representação, simplesmente com o fim de uma figuralização do real. Também se experimentou o alcance da analogia no plano da primeiridade e no da terceiridade. No plano iconico, por exemplo, trabalhando as analogias paramétricas (Whitney, 1981): categorias como ritmo, métrica, freqüência, tonalidade, intensidade, aplicadas sem distinção no jogo inter-semiótico de imagens, sons e textos. No plano da terceiridade, desde o advento da imagem-movimento, encontramos na arte, além da construção de uma série temporal (descontínua ou contínua), a possibilidade de captar as próprias formas do tempo, tendo

> *"(...) a capacidade de suscitar um tempo puramente virtual entre suas fases, um tempo que não tende nem para a ilusão, nem para a duração, mas mais para a abstração lógica de ciclos e metamorfoses (o que Deleuze chama de "os cristais de tempo")"*[12]

[12] Bellour, Raymond, "A duração cristal", In L´Entre-Image (1990), París: Edittions De La Différence.

Neste mesmo sentido, as experiências em torno do ***auto-retrato*** em vídeo nos ajuda a compreender pontos centrais da contribuição da arte eletrônica, se a compararmos com a *autobiografia*. Enquanto esta última é uma forma narrativa por excelência, o auto-retrato em vídeo, sendo metafórico, abrindo as formas, não pretende narrar a vida de uma pessoa, nem criar um mundo intra-diegético. *"Não narrarei o que fiz; direi quem sou"*. Podemos assim citar como exemplo a obra de Caldini, Marino e Mercado.

Como dirá? No auto-retrato eletrônico, o autor parte de um momento de subjetivação, distorcionante, no qual toma posse da escrita audiovisual para ser o herói de uma pesquisa de si mesmo, no interior da memória. Para isto, oscila do individual ao impessoal, e assim desenvolve aspectos descritivos do ser. Esta oscilação entre a primeira pessoa e a terceira impessoa, que podemos chamar de desintegração da unidade (identidade) da experiência (Benjamin), promove, desde o advento do romance moderno, uma espécie de monólogo interior onde o mundo é recolocado dentro do ser, na corrente da consciência, criando um espaço interno, paralelo à ação. No auto-retrato em vídeo, a primeira pessoa do relato está colocada na própria figura do *grand-imagier* (Gaudrault, 1989) que, pela sua vez, se explicita e confessa como o mesmo autor. Segundo Gaudrault & Jost (1995), o grand-imagier ou mega-narrador e aquele que reúne em si mesmo as instâncias do *mostrador* e do *narrador*, unindo as funções de quem produz o registro dos diversos fotogramas unipontuais, e de quem articula, na narração, a pluripuntoalidade dos micro-relatos que são os planos. Como resultado, o meganarrador nos oferece assim a percepção (ocular e sonora): o *vídeo* e o saber desde onde são digitados os aspectos sintáticos, semânticos e simbólicos da construção da mensagem (*gnarus*); assim, o auto-retrato eletrônico se esforça por relatar a auto-poiesis

esquizofrênica original[13], neste caso, a do mesmo autor (Guattari, 1992)[14], que fala de se mesmo e do seu estilo. Este lugar, para mostrar-se a si mesmo (já que se trata de um auto-retrato) e para distanciar o leitor de qualquer possível identificação acrítica, procede ao esvaziamento da figura do protagonista no plano do mundo intra-diegético. Não encontraremos um sujeito/personagem em quem delegar a primeira pessoa do relato. Assim, inicia uma série de operações deconstrutivas que acabam diegetizando de diversas maneiras a própria figura do mega-narrador. Gaudrault e Jost afirmam que deste modo se impõem as modalizações de ocularizações e auricularizações que nesta tendência narrativa se convertem em focalizacões internas, representações mentais[15]. Uma lógica dos processos mentais experimentada desde o advento mesmo das vanguardas, e que ganhou novos horizontes com as inovações técnicas da imagem-movimento. A arte eletrônica trabalha uma forma do relato favorecida pelas condições do trabalho tecnológico da edição e da transmissão. Na praxis da tecnologia eletrônico-digital, outorga-se maior atenção aos procedimentos sintáticos, privilegiando o trabalho sobre a forma em detrimento da figura. Chega assim ao ponto da **Imagem-cristal**, *escultura do tempo*, onde invariavelmente o caminho conduz à introdução do conceitual na recepção estética, que assume assim o fato de deixar de ser meramente sensível.

Na história do vídeo de criação, não foram poucas as vezes em que as obras enlaçaram seus procedimentos criativos e suas elaborações teóricas aos programas e

---

[13] Este conceito foi criado por Félix Guattari como uma versão dos processos de auto-organização exercidos no nível da constituição do sujeito. Assim, o conceito de auto-organização apareceu por volta de 1960, desenvolvido por Heinz Von Foerster e, mais tarde, por Henri Atlan. Na auto-organização, os organismos não encontram apenas informação, mas também ruído em seu menú. E eles produzem informação a partir do ruído. Além da perturbação que ameaça desestabilizar os organismos para modificar sua estrutura e possívelmente para desfazer sua organização, eles produzem novas e mais complexas formas de organização. Assim, não é mau Ter ruído no sistema, já que quando um sistema se fixa num estado particular, ele fica inadaptável, e será capaz de se ajustar a alguma coisa que constitua uma situação inadequada.

[14] GUATTARI, Félix, Caosmose: o Novo Paradigma Estético, Río de janeiro: Editora 34, 1992.

experiências das vanguardas históricas da década de 20. Alguns exemplos entre os procedimentos criativos: collage e chroma-key, fotogravura e distorção eletromagnética. Exemplos entre as elaborações teóricas: Millares[16] (quem estabelece um paralelo entre os textos de Kandinsky e o ponto sobre o plano no vídeo), Bellour (sobre Kuntzel e o cubismo), ou Virilio[17], quando assegura que as vanguardas, mais que intentar dissociar as aparências da realidade, procuravam romper a unidade de percepção do homem, inserindo a arte contemporânea no processo de advento do ciberespaço virtual.

Assim, podemos concluir que nas experiências da imagem eletrônica, o relato também se estrutura com a finalidade de desenvolver um análise da própria enunciação. Se esforça em descer ao nível da denotação mais elementar, para iniciar um processo original e complexo, de colocação da subjetividade no texto, vale dizer, trabalha a enunciação mínima e fundamental (e não por isto, simples): o eu.

Desta vez é a voz da poesia do vídeo, que trabalha liberando as formas ao livre desejo da vontade criativa. Pode-se dizer, também, que grande parte da obra que aqui nos ocupa desenvolve fortemente o nível icônico-perceptivo, as vezes a bordo de um ofuscamento dos sentidos, fazendo com que possamos falar de um tipo predominante de imagem-video que parte da saturação icônica até o conceitual.

Este é um núcleo importante sobre o qual me debruçarei com detalhe mais adiante, através de curtos ensaios escritos a partir da análise de algumas obras. Mas acredito que a arte eletrônica, com percursos poéticos como os de Godard (roteiro em vídeo/*work in progress*), Fargier (video-escrituras), ou dos argentinos David Lamelas (década de 70, arte da linguagem), Diego Lascano e Ivan Marino, já na década de 90, com video-teoremas e documentário de criação, respectivamente, vêm traçando uma

---

[15] Gaudrault, A. E Jost, Francosi, El relato cinematografico, Paidos, Buenos Aires, 1995, pp 147-151.
[16] Millares, Juan, "En otro lugar: el nuevo espacio de la ficción", revista Telos N°9, 1987.
[17] VIRILIO, Paul, A Arte do Motor, Estação Liberdade, SP, 1996.

linha narrativa vinculada a esta lógica mental anterior a própria linguagem e concentrada na captação utópica (por impossível, já que sempre estaremos frente a uma re-presentação) do *ser-aí.*

Penso, ergo, vejo

"Esa pregunta que [los artistas] nos hacíamos "Qué ve o piensa el espectador?", es o era una pregunta que estaba a todo nivel de comportamientos"
Margarita Paksa

Retomemos a reflexão em torno ao campo da arte. O paradigma das vanguardas, que nos anos 20 promoveu o universalismo e a experimentação estética, entrou em um produtivo conflito com a crescente complexidade dos meios de comunicação, já que enquanto sofria na sua própria esfera o fracasso relatado no apartado anterior, a arte ganhava a possibilidade de abertura de outros espaços, pedindo novas soluções, planejando outras formas de intervenção. Como primeiro antecedente, podemos considerar a relação da literatura com a imprensa. Assim, a maior parte dos movimentos vanguardistas sustiveram um projeto gráfico, uma revista, desenvolvendo com muita força a história do design.[18] À era mecânica lhe segue a eletrônica: primeiro o rádio, logo o cinema, a TV e o vídeo, redesenharam a ambiência tecnológica, assim como o universo estético, traçando novas coordenadas de intervenção espaço e tempo.

[18] Por exemplo, a escola da Bauhaus explorou seus trabalhos criativos com o objetivo de inseri-los no mercado de producao de moveis, acessorios para arquitetura, etc.

Como comentei acima, não é a primeira vez que se traçam os nexos entre a origem da produção do vídeo-arte na década de 60 e as técnicas e procedimentos criativos das vanguardas históricas, como por exemplo, nos estudos de Thierry Kuntzel e Raymond Bellour que vinculam a vocação desconstrutiva do vídeo ao olhar cubista. Em fevereiro de 1977, o catálogo do Seventh International Open Encounter on Vídeo, organizado pelo CAyC (Centro de Arte y Comunicación) e a Fundació Joan Miró de Barcelona[19], comentava ao respeito de "The University of Failure", de Marta Minujin

> *"This tape can be ranged as a manifestation at the aesthetic level closely following in the footsteps of the former surrealist or futurist movements"*[20]

Na edição correspondente a abril de 1978, também em Buenos Aires, o encontro foi dedicado ao Japan Video Art Festival. Nessa ocasião, Katsuhiro Yamaguchi mostrou o trabalho *"Homenage to Futurism"*, onde se refere às massas de população e motores de carros citados a partir dos ícones das pinturas futuristas.

Observemos, então, uma possível relação entre algumas técnicas e procedimentos criativos das vanguardas e das neo-vanguardas. Esta relação nos serve para rastrear o elo de um vínculo histórico de quase 30 anos entre as formas de perceber, captar, ou (re)presentar das poéticas aqui comparadas a grandes traços. Já como ponto de partida, é necessário o abandono da pretensão sobre uma comparação exaustiva, devido a que estamos comparando imagens fixas com imagem/som em movimento, que envolve a quarta dimensão do signo. Contudo, é interessante estabelecer uma relação comparativa entre as características mais destacadas destes procedimentos criativos, enxergando a historicidade destas práticas.

---

19 Neste encontro participaram, entre outros, Eugeni Bonet, Jaime Davidovich, Juan Downey, Fred Forest, o Grupo CAyC, Marta Minujin, Lea Lublin, Jacques-Louis Nyst, Nam June Paik, Wolf Wostell e Katsuhiro Yamaguchi.

20 *"Esta gravação pode ser dimensionada como uma manifestação de um nível estético que segue de perto os passos dos movimentos surrealista ou futurista."* Trad. De A.M.. Catálogo do Seventh International Open Encounter on Vídeo, Fundació Miró, Barcelona, 1977, p..17.

Em primeiro lugar relacionarei as ***fotogravuras***[21] dadaístas e a *arte do* ***feed-back eletrônico***[22], da distorção do sinal puro, sem veiculação analógica-perceptiva. Estes dois procedimentos trabalham com uma máquina da visão, e se efetivam sem o olhar do sujeito no visor da câmara, desenvolvendo uma impressão indicial direta e mecânica, a impressão de um olhar automático. No caso da fotogravura, o artista utiliza o ampliador fotográfico como emissor-projetor, trabalhando exclusivamente este momento da relação luz-do-ampliador/papel. O pro-fotografico e sua luz de exposição, o ato da captação, a câmara, o celulóide, a revelação do negativo, todos eles são ignorados. Numa fotogravura, a forma é determinada pela sombra do objeto imediato a ser impresso diretamente no papel. A forma não é mais determinada pelo lado iluminado que reflete uma luz que se imprime. A luz, vinculo indicial por preferencia, não rebate num objeto, definindo a representação. Bem pelo contrário, ela trabalha pela sua ausência, já que se vê interceptada pela própria fisicidade (corporeidade) do referente. Na impressão, a luz se transforma em preto, e a sombra, em relevo luminoso da espessura do objeto imediato. Enfim, este procedimento criativo da fotografia opta por ignorar as intermediações técnicas (óticas, câmaras) entre a ação da luz e os objetos e as simbolizações naturalistas possíveis a partir do procedimento fotográfico standard, dual, do negativo-positivo. Desta maneira, este procedimento criativo demonstra o caráter de *impressão* (gravura) do signo, que pela sua vez se mostra opaco, e cujas formas se resolvem na ausência da luz (sombra) provocada pela própria volumosidade do corpo, diametralmente contraria a concepção clássica da fotografia - literalmente, grafia da luz

---

21 No sentido mais geral, qualquer processo fotomecânico. No sentido restritivo, o processo que produz placas em relevo.

22 Por ex., a obra de Skeep Sweeney, baseada em processos de retro-alimentação do sinal. A câmera, enfrentada ao monitor, gera uma entropía de formas abstractas. Nesta caso, a obra se completa com a performance do músico, que executa uma peça no sintetizador que interfere, modulando o sinal, diretamente entre a câmera e a TV, determinando o ritmo e a cor das formas. Mas a produção da imagem básica é

solar, construção de uma matriz e sucessivas réplicas. No caso das fotogravuras, estamos perante a grafia sem olho das máquinas e da luz artificial.

Já nas neo-vanguardas, o dispositivo da imagem eletrônica havia-se desenvolvido, dentro do campo das artes plásticas, no sentido de não usar nem câmara nem recorder. Paik e Vostell iniciavam uma estética da anamorfose do sinal. O vídeo chegava enquanto técnica de gravura eletromagnética, gravura que podia transmitir ao vivo, ou produzir documentos do passado imediato de determinadas situações. Os circuitos fechados, integrados a performances e happenings, se somam as experiências com a imagem eletrônica monocanal, em especial, as da pintura eletrônica, de intensa elaboração da iconicidade. Nas obras de Skeep Sweeney, o jogo ótico do sistema focal da lente, enfrentado ao próprio monitor, faz com que a câmara transmita para esta TV uma forma abstrata, anamorfose constante da chuva de pixels aleatórios. Uma mancha em permanente movimento, que revela no movimento os esforços da lente para achar um ponto de foco inexistente - depois de tudo, o quê é uma telinha vazia? Qual a sua profundidade? Através do seu sintetizador interfere e modula o sinal eletrônico segundo a sintaxe da composição musical que estiver executando. Com o *feed-back* eletrônico, o modo em que aparecem seus ícones, diante a perda do vínculo causal com o referente, é o da abstração pura, com uma significação netamente aberta, ambígua e polívoca. A produção das formas abstratas destaca seu caráter de qualisigno audiovisual[23]. E o que Kuntzel (1987) e Bellour (1990) denominaram como ***efeito-banda***, ou "fluxo" (Jameson, 1996). O trabalho de Sweeney se desenvolve em cima de um sistema de analogias paramétricas (ex. freqüência de onda, ritmo) entre imagens e sons, que funciona como característica chave da estruturação sintática da obra que, não devemos esquecer,

---

ressolvida sem intervenção nenhuma do olhar. Assim também, mas ja no campo da arte digital, a música visual de John Whitney e suas analogías paramétricas entre o som e a imagem digital.

[23] Signo que, na classificacao pierciana, predomina a iconicidade, o trabalho dos sentidos.

inclui, além da música e das imagens, a dimensão da performance ao vivo. No nível semântico, o índice é degenerado, já que as imagens indicam, através da relação isomórfica que mantêm com a música, que se trata do mesmo objeto dinâmico referido, tanto na música quanto nas imagens. A indicialidade direta se perde devido a que o objeto imediato e dinâmico do signo é o próprio sinal da máquina eletrônica, esvaziado de mensagens unívocas, gerando um desvio capaz de impedir que a imagem eletrônica seja usada como ferramenta de comunicação. No plano do simbólico, a auto-referência abre deste modo o caminho da metalinguagem. Como resultado, a intervenção do acaso fica liberada ao entregar a construção do objeto imediato ao equipamento: é a imagem-máquina. É ela quem produz a imagem, deixando para o autor o plano da determinação das variáveis com que o caos entrará no processo da criação. É a era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, como sentenciou Benjamin, antes mecânica e agora "in mídia" (Plaza, 1987).

Assim, estes dois procedimentos trabalham fortemente com a matéria da expressão, com a qualidade dos sentidos, quebrando a equivalência perceptivo-ontológica do realismo, ao ignorar as capacidades analógico-perceptivas dos dispositivos fotográficos ou eletrónicos. Em ambos os casos, se amputa uma parte do processo maquínico, àquela vinculada a câmara, ou ao uso da mesma enquanto registro, para buscar, como antecipei acima, uma analogia ontológica além do naturalismo. Seja como for, tanto as fotogravuras quanto os feed-backs eletrônicos são sistemas modalizantes do objeto (auto)referido, neste caso, a sintaxe das mesmas imagens-máquina, através da função demonstrativa da metalinguagem. E o que mostram, ambos os procedimentos, são as características formais, sintáticas, icônicas, e as da construção em processo destes signos. Podemos pensar que esta auto-referência funciona como uma reificação temática (diegetização) do processo estético, já que estaria tematizando o signo em si,

produzindo um tipo de interpretação paradigmática do pós-modernismo: aquela na qual um signo comenta um outro, inaugurando uma temporalidade não linear do relato, processual, não ficcional, subjetiva, quase um materialismo do tempo da máquina visual[24].

Da mesma maneira, outros dois procedimentos criativos, o ***collage*** e o ***chroma-key***, formas da montagem por capas, significam através da operação de recorte e recolocação no contexto, montagem interna a moldura e ao enquadramento. Esta re-semantiza os ícones, relativizando a função referencial, ao mostrar a opacidade sígnica, que constrói um distanciamento estético que lança o conjunto do sintagma na dimensão simbólica da metáfora e da metonímia, aquela que explora os fragmentos icônicos resultantes da explosão dos referentes. O *ready-made* da década de 20, retomado pela arte pop e o *scratch-vídeo*[25] dos anos 70 também procedem segundo uma ressemantização irônica, só que adotando um procedimento de combinação de objetos, imagens e sons tomados como um todo já existente ou fabricado, vale dizer, não intervêm nas características icônico-compositivas da imagem, e sim operam no nível da edição rítmica dos trechos apropriados. O objetivo destes procedimentos é fazer uma crítica justamente aos modos de produção destes signos mediáticos referidos como um todo. Contudo, para alguns, esta referência aos médios funciona até como ilusão de realidade perante a perda do referente [26] (Bellour, 1987).

---

24 " *(...) sería possível afirmar que o assunto mais "fundo" de toda a arte em vídeo, e mesmo de todo o Pós-Modernismo, é bem precisamente a própria tecnología da reprodução".* In JAMESON, Fredric, Pós-Modernismo, A Lógica do Capitalismo Tardío, Ática, SP, 1996, pp.117.

25 Produções feitas a partir de imagens já produzidas pela TV ou o cinema, categoría da apropriação.

26 " *La referencia al medio, acaso no sirve entonces de ilusión de realidad para justificar la irrealización de los cuerpos producida por el trabajo de la trama?"*, Bellour, Raymond, *"Los bordes de la ficción"*, Revista TELOS, N°9, Madrid, 1987.

No percurso entre estes dois momentos, também podemos advertir esta outra característica: o *ready-made* critica o sistema artístico do objeto, desenvolve uma crítica dentro mesmo do espaço da arte. O *scratch-vídeo* critica a fabricação e manipulação - técnica e ideológica - das imagens nos meios massivos de comunicação, mostrando como a arte se desloca e expande o universo multimediático, gerando questionamentos que atravessam muitas esferas diferentes. Citando um exemplo deste uso, *"Wonder Woman"*, de Dara Birbaum, 1978, mostra o imaginário feminino exposto no seriado americano, realizando a crítica do feminismo dos anos 70.

Fotogravuras, retroalimentações eletrónicas (feed-backs), collage, chroma-key, ready-made e scratch-vídeo, circulam por um caminho de auto-referencialidade, território dos processos de tradução inter-semiótica, cujo modelo heurístico se afirma com a chegada da arte digital e a confluência dos meios expressivos na linguagem binária. Mas a eletrônica se revelou como a mídia que permitiu começar a ensaiar esta amálgama de práticas, códigos e meios expressivos.

Como? A revisão feita acima mostrou que, em certo modo, os procedimentos das vanguardas, suas operações artísticas, quase 40 anos depois, praticamente se mecanizaram, viraram esboços originais para a invenção de recursos técnicos e efeitos maquínicos que produzem o mesmo tipo de significação. Esta reflexão intensiva sobre a forma, reflexão de corte auto-referencial e metalingüísico, terminou privilegiando a intervenção do conceito , por cima da sensibilidade (sensualidade) na constituição do juízo estético. Tanto nas poéticas metafísicas das vanguardas cinematográficas, quanto no conceitualismo dos anos 50-60, o processo estético necessariamente atinge uma determinada sensibilização da matéria, mas conseguí-lo dependia do tratamento formal da mesma, sendo que o objetivo final era alcançar uma paulatina desmaterialização da

arte. Por este motivo, é interessante repassar as especulações que sobre isto fizeram as vanguardas cinematográficas, em especial, quando se vincularam as artes plásticas.

Repassemos em traços muito gerais algumas das experiências. O visualismo de Louis Delluc e o cinema absoluto (ou puro) de Germaine Dulac trabalham o conjunto dos processos de enunciação cinematográfica que pretendem inspirar estados de alma, realidades emocionais. No caso do cinema absoluto, o propósito era reencontrar a força do meio no movimento puro. Este procura comunicar a emoção através da orquestração de estruturas visuais, recusando todo elemento narrativo, linear, tributário da tradição literária. Por outro lado, Abel Gance falava do cinema como "música de luz" que provocava uma gradativa desintegração dos nossos hábitos de pensar. Também René Clair escreveu sobre o cinema puro, "sinfonia visual" distante dos elementos documentários, embora seus filmes carregaram um alto peso irônico que o amarrou ao contextual. Destaco estos aportes franceses porque, enquanto elaborações abstratas, perseguiram a relação entre imagem-som e emoção, na perspectiva da construção de uma significação que atingisse um tipo de espectador mais universal. Cabe aqui citar, também neste sentido, as elaborações de Eisenstein sobre os elementos formais ao serviço do *pathos,* assim como os aportes mais formais e abstratos de Eggeling, Ruthman e Richter. Esta percepção do movimento puro na vanguarda cinematográfica relaciona diretamente o audiovisual com a música. Como disse acima, as pesquisas das vanguardas históricas direcionaram-se sobre a representação do **espaço** e do **tempo**, e por exemplo, a escola espiritualista francesa achava que o cinema era a primeira arte a misturar passado, presente e futuro. Esta capacidade para *variar a dimensão e a orientação do tempo* lhe outorgava ao cinema o poder de uma revolução absoluta, muito próxima à surrealista, que impôs uma nova maneira de ser e de pensar, fundada já não na permanência, mas no devir. Jean Epstein acreditava que a imagem-

movimento e sua forma se opunham à estática, à geometria e à razão racionalizante. Achava que o cinema se correspondia com o sonho, por causa da sua sinuosidade e fluidez. Assim, as imagens mentais, associadas em séries -por oposição ou semelhança- já não estavam governadas por uma ordem racional. A extensão (dimensão da continuidade) do sintagma é a verdadeira unidade cinematográfica. É o tempo real do significante, o devir. Desta maneira, na experiência das vanguardas históricas, o espaço-tempo cinematográfico corporiza coexistência e sucessões de ordens e ritmos variáveis de imagens e sons até o ponto da reversibilidade. Assim, para referenciar os fenômenos,

> "(...)só existem sistemas de relações animadas, que não podem-se vincular à nenhum valor fixo"[27].

Poucas décadas depois, esta percepção do movimento puro pode ser reencontrada nas formas eletrônicas ligadas ao musical. Na década de 60, do lado da música eletroacústica, assistimos a experiências como a relatada acima, a música visual de John Whitney, ou os abundantes trabalhos do cinema experimental dessa fase. Hoje, as experiências mais destacadas neste sentido se vinculam ao clipe e a vídeo-arte monocanal, em particular, aos autores que se reúnem sob o rótulo da poesia audiovisual.

Mas voltemos ao ponto da conceitualização como ferramenta de desmaterialização e, por conseguinte, crítica ao sistema do objeto artístico, por exemplo, no caso das numerosas obras em torno ao tempo ou das características da temporalidade em cada formato. A conceitualização, nos anos 20, estava ao serviço da descomposição, da deconstrução do objeto a ser representado, através de um distanciamento que introduziu uma metalinguagem forte. Conhecemos a solução analítica de Duchamp para corpos nus descendo escadas, *são cortes imóveis de uma*

---

[27] EPSTEIN, Jean, Esprit du cinema,, s/d.

duração implícita[28], é uma reflexão sobre a forma no decorrer de um tempo que é dado por passado, como um conjunto fechado. Por outro lado, já nos anos 70, vemos Vítor Aconcci atuando na sua obra de vídeo, atravessando (literalmente) graças ao efeito do chroma-key, o corpo da sua própria representação: agora é a *duração do corte,* uma reflexão sobre os conceitos com que fazemos análise, vale dizer, metalinguagem. Nas neo-vanguardas, uma vez deconstruido o objeto, já presente a consciência metalingüística do plano da representação, as poéticas reificam, tematizando, os elementos deste processo crítico: conceitos, outras obras, a história da arte, o dispositivo imagético ou o próprio ser do autor em trabalho artístico. Assim, se nos oferece uma imagem espessa e sintética, onde o enunciador, o objeto e o código tomam uma forma segundo a qual auto-referenciam seu trabalho enquanto operam e se oferecem como obra. Evidentemente, um eixo mudou sua posição: a auto-referência do vídeo-arte veio para desenvolver os procedimentos analíticos e sintéticos das vanguardas históricas, desta vez direcionados sobre os próprios modos e faculdades de significação, protagonistas da velocidade absoluta e do simultâneo. Quando as pesquisas das vanguardas se debruçaram sobre o espaço e do tempo, o objeto imediato e o dinâmico estavam francamente distanciados, mas unidos por um vínculo, uma tarefa. Ainda existia - para ser revelada, relativizada e destruída - a faixa aberta (a ligação) entre referente e signo, entre objeto e representação.

Enquanto isto, para as neovanguardas o espaço-tempo dá-se por perdido na velocidade absoluta da TV e todas as experiências precedentes do tempo real, como a

---

[28] Deleuze explica, na análise da obra de Bergson que desenvolve como prefácio da obra A Imagem-Movimento, que os cortes imóveis possuem uma relação com o movimento segundo a qual tendem a representar uma ilusão de movimento, um tempo abstrato resultado de um cinjunto fechado de objetos ou partes, neste caso, a coleção das posições fixas de um corpo nû. Em oposição a isto, Deleuze destaca que a grande contribuição da obra bergsoniana é a de reconhecer que a imagem-movimento não é simplesmente

performance. O (hipoteticamente perdido) contato direto com a matéria da sensação é oferecido ao sujeito distanciado, virando um tipo de espectador intelectual, passivo, cuja leitura transborda a qualidade para aproximar-se ao conceito da obra.

Neste contexto, podemos arriscar uma leitura dialética: talvez por causa desta conceitualização progressiva da leitura artística - que pouco a pouco criou uma distância com respeito à recepção do público amplo, do espectador comum - várias obras dos anos 60 insistem com uma intenção contrária, a de *reclamar a re-constituição imediata do sujeito* "paralisado" na leitura conceitual, via identificação com alguém que intervêm na matéria diretamente. Podemos citar, dentro da experiência argentina, os trabalhos de Minujin, Lublin e Paksa das décadas de 60 e 70, sobre as que tratarei nos capítulos seguintes. Este era o reclamo surgido desde o *existencialismo* dos anos 50 e 60. Bellour percebe a resposta do cinema a esta crise de pós-guerra, e analisa o trabalho do cinema enquanto *compreensão espacial* da emoção na relação personagem/câmara/conflito. Analisa *"Roma, cidade aberta"*, de Rosellini, onde a câmara se esforça em acompanhar o percurso da atriz (Ana Magnani), as vezes, colocando-se no mesmo eixo do movimento dela, esperando-a (Magnani corre à câmara). Mas outras, a câmara simplesmente assiste o drama, se coloca num eixo paralelo à ação, não intervindo expressivamente no relato: ela corre sem que o seu destino se cruze com o da câmara. Segundo Bellour, esta última forma de mostrar revela um sujeito com uma enorme impotência frente aos fatos: o indivíduo artista (testemunha) situando-se no ângulo mais obtuso e elementar da sua existência. Paradoxalmente, ainda podemos encontrar este tipo de colocação da câmara reveladora do isolamento estético em alguns vídeos argentinos da década de 90, em particular, na videografía do grupo Ar Detroy, sem que seja questionada a

---

um corte imóvel, e sim um corte móvel do próprio movimento, que traz consigo uma mudanza qualitativa do todo, da realidade, exprimindo sua continuidade, sua duração concreta, para além do próprio movimento.

intervenção da arte no real, tal qual encontramos nas indagações artísticas de Marino, La Ferla ou Mercado.

As neo-vanguardas intentaram superar o ceticismo da pós-guerra, existia um *dever de reconstituição.* O campo das artes reclamava atitudes mais democráticas e participativas, sair da inércia dos argumentos radicais. Só para citar um exemplo dentro da *história da arte argentina*, com o acento colocado nesta atitude:

> "Fluvio Subtunal [Lea Lublin, 1969] era uma arquitetura formativa e informativa, já que concernia a todos aqueles seres preocupados por uma consciência maior das suas emoções e seus atos, a todos aqueles que se sentiram tentados a rejeitar, embora só por um instante, a temível passividade da linguagem"[20].

O criador se esforça para pôr em prática uma *vontade de ação.* Muitos artistas articulam os gestos de alguém que quer acordar a um outro. Estamos diante uma nova modalidade da recepção, que tira o sujeito da sua ausência, reclamando participação, mobilização. Assim o fizeram as obras dentro das propostas das estruturas primárias, os *happenings* e ambientações, a arte minimal e conceptual, o Grupo Fronteras, Marta Minujin, Roberto Jacoby, Oscar Bony, Lea Lublin, David Lamelas, Margarita Paksa, entre outros.

Assim, além da desmaterialização, a obra aberta que estas respostas encarnam problematiza radicalmente a questão do sentido e sua produção, destacando o acontecer da pragmática da leitura, seus mecanismos, deixando-a aberta, como um convite. Desta maneira, esta obra propõe-lhe ao espectador construir um sentido inorgânico, fragmentado, auto-referencial, deconstrutivo, proposta diante a situação de ser incapaz de se instaurar no espaço e no tempo dados por perdidos. O que resta por colocar é o próprio enunciador, diegetizado: arte do pensamento audiovisual, um sentido

---

[20] Pierre Restany, catálogo da mostra.

aberto no fluxo de ícones. Em muitos casos, o imaginário dos artigos especializados sobre vídeo-arte fala da perda da força gravitacional do espaço eletrônico. Era um olho satelital, prótese que navega no micro e no macromundo, sem temor de gerar abertura, transformação ou, simplesmente, vertigem e abandono do horizonte de leitura do receptor. Eis o universo da arte eletrônica na década de 60.

Estes procedimentos criativos e estratégias das neo-vanguardas dos anos 60 constituem a situação do campo intelectual na hora de nascer o vídeo. Assim, ele se tornou mais um elemento e instrumento de experimentação. Num primeiro momento, contando com a tecnologia de pequenos circuitos fechados de TV e os *port-pack*, a tecnologia de vídeo contribuiu para decantar os processos iniciados no sentido da desmaterialização da arte, convertendo-se em uma ferramenta do discurso (auto)crítico das outras artes: o vídeo ajudou a pensar as questões das artes plásticas, da fotografia, do cinema, da televisão. Revelou a dimensão da deconstrução, a dobra (pós-)moderna do código, a diegetização dos elementos do dispositivo narrativo. Fora da obra monocanal, a arte eletrônica participará do pop enquanto objeto (móvel) denotador das importantes mudanças produzidas na ambiência comunicacional.

Hoje em dia, o vídeo-arte parece haver sobrevivido a esta reedição de conflitos históricos, com uma solução ambígua (por não dizer, contraditória) e significativa. Ele criou um setor estável no sentido da conformação de um campo videográfico autônomo, e instável no sentido da superação dos limites entre as práticas e códigos de diversas esferas, setor desde onde experimenta formas expressivas, enquanto se fusiona, gradativamente, com os avanços tecnológicos do campo digital.

CAPÍTULO II

Décadas de 60-70: o vídeo e suas interfaces

1.

A relação *Vídeo/Artes Plásticas*

Breve panorama sobre as artes plásticas locais

Neste apartado reconstruirei em linhas muito gerais, sucintamente, o percurso traçado pela relação arte/tecnologia no panorama das artes plásticas argentinas.

Segundo a periodização estabelecida por Jorge Glusberg em Arte en la Argentina: del Pop-Art a la Nueva Imagen[25] , foi na Etapa Cosmopolita (1950-1969), da decantação e amadurecimento da inserção da arte local nos circuitos internacionais, que

[25] GLUSBERG, Jorge, *Arte en la Argentina. Del Pop-Art a la Nueva Imagen* , (1985). Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone. Em resumidos traços, este livro sugere dividir a história da arte contemporânea argentina em: 1) Período colonial: subordinação direta aos modelos europeus; 2) Período Cosmopolita: 1950-69, incorporação da arte local às correntes internacionais, e 3) Período Nacional: 1969-..., decantação e amadurecimento dos avanços da era cosmopolita.

se iniciou uma corrente fortemente experimental, protagonizada por dois movimentos: o *surrealismo*[26] e a *arte concreta*.

Tomás Maldonado[29] foi fundador, em 1945, do Movimento Concreto, com o Grupo Arturo. Ele expressou sinteticamente a relação entre estes dois movimentos da Etapa Cosmopolita. Ele afirmava que o surrealismo pretendia *anular a ótica* para *figurar o real*, enquanto a arte concreta - ou invencionismo - tinha-se proposto *exaltar esta ótica* para *inventar*. Inventar o quê? Uma arte engajada nas necessidades cotidianas, que se relacionasse livremente com as inovações tecnológicas, através dos materiais e das práticas possíveis com eles.

Segundo Glusberg, se concebemos este momento estético dos anos 50-60 subdividido em estas duas vertentes - a surrealista e a concreta -, poderíamos imaginar e traçar de maneira geral duas grandes descendências genealógicas, à maneira de prospectivas dessa fase, seguindo de perto o núcleo de propostas, as características expressivas e os procedimentos criativos usados:

a) a arte *concreto-invencionista*, continuou de alguma maneira seu desenvolvimento na *arte racionalista* (tecnológica) das esculturas de Raúl Lozza. Logo, este traçado teria continuação no *movimento generativo*, ou da Geometría Sensível (nos termos de Miguel Angel Vidal), o qual, finalmente, prosseguiria seu curso no sentido da *arte cinética-cibernética*. Vemos entre elas as características comuns de trabalhar com os materiais e as técnicas que progressivamente pesquisaram em torno do movimento e a geometria nas artes plásticas.

---

[26] É importante destacar a presença precoce do surrealismo na América Latina. Na poesia chilena, autores como Vicente Huidobro e, principalmente, César Vallejo com "Trilce" (1922), lançam obras de cunho surrealista , ainda antes do Manifesto de Bretón (1924); em Buenos Aires, Aldo Pellegrini - que nos anos 50-60 será o crítico porta-voz das propostas da Era Cosmopolita - fundou em 1925 a revista do surrealismo "¿Qué?".

[29] Maldonado dirigiu a *Hochschule für Gestaltum* de Ulm, escola continuadora das experiências da Bauhaus, entre 1954 e 1966. Logo se radicaria nos EEUU e, por último, na Italia.

b) do lado do programa abstrato proveniente do *surrealismo* podemos colocar a *arte informalista* - ex.: primeira fase de Macció-, a *Neo-Figuração*, o acesso ao absurdo crítico do *Pop-Art*, a *Arte Destrutiva*, a *arte política* do Grupo de Rosario, *ambientações*, *happenings* e, por último, o *neo-abstracionismo* (ex.: César Paternosto e Alejandro Puente). Vemos neste grupo uma preocupação diversificada pelo engajamento da subjetividade nos materiais expressivos e os conteúdos veiculados.

Estas duas vias da experimentação plástica da Etapa Cosmopolita, segundo Jorge Glusberg, se sintetizaram sensivelmente na mais importante e inovadora das propostas, que constituiu a ruptura final da década de 60, e a entrada na Etapa Nacional: se refere à **arte das estruturas primárias (minimal art)**. Esta tendência apareceu com força na mostra *"Experiências Visuais '67"*, no Centro de Experimentação Audiovisual do Instituto Di Tella de Buenos Aires. Nesta exposição se elaboraram fortemente, na escolha dos temas, procedimentos criativos e materiais expressivos a relação da esfera da arte com a esfera da indústria da informação. Este é o contexto no qual aparecem os primeiros gestos da imagem eletrônica em Buenos Aires. Circuitos fechados de TV branco e preto para destacar a participação do espectador; o sinal eletromagnético como matéria prima original de uma arte dromológica[30] (Virilio, 1996); o móvel simbólico, o vazio das coisas, o pop. Em outubro de 1965, Marta Minujin realiza *"La menesunda"*, com a colaboração de outros jovens artistas plásticos, e onde se constrói pela primeira vez um circuito eletrônico no contexto de um recorrido. Em 1966, Minujin elabora o primeiro evento com presença destacada do vídeo, e expõe, também no Instituto Di Tella: *"Simultaneidad en Simultaneidad"*, *happening* com a intervenção de Wolf Wostell (Berlim) e Allan Kaprow (Nova Iorque).

[30] Mundo-dromo é, no vocabulário de Virilio, o mundo surgido da velocidade.

Em 1967, também no âmbito das *"Experiências Visuales ´67"*, a TV aparece isolada enquanto objeto escultórico e enquanto emissora de um sinal abstrato, oco: as telas vazias, ruidosas, de *"Situación de tiempo"* de David Lamelas.

A raiz das tendências:
A obra de Oscar Bony

"La cuestión era hacer que el tiempo normal saliese a la superficie en contraste con otro que era mucho más lento (...) Lo que yo hacía era descomponer la sensación"
Oscar Bony

Na Argentina, o movimento pendular dos objetivos da produção do campo vídeográfico - entre o estético e a comunicação alternativa, praticamente não teve lugar, contrastando com o desenvolvimento do mesmo em outros países latino-americanos, como Chile, Peru ou Brasil.

Pelo contrário, os problemas relacionados com os meios massivos de informação foram tematizados, elaborados, colocados e exibidos nos termos e espaços das artes. Jogo de inclusão, e não de oposição, esta foi a intrincada função que as artes eletrônicas desempenharam na sua aparição no âmbito das artes plásticas, dentro do circuito das artes consagradas. Esta fase, rica e altamente produtiva, gerou um conjunto de atividades muito mobilizantes, que chegaram a ocupar importantes espaços na imprensa. As obras e eventos das artes plásticas nas quais a imagem eletrônica dava seus primeiros passos, geralmente envolviam maiores quantidades e diversidade de público, provocando alterações no sentido da distribuição.

Contudo, este clima de renovação do campo artístico, teve lugar dentro do complexo processo histórico que conduziu finalmente à ditadura militar de 1976 e que encadeou várias fases de forte pressão social antes da ditadura propriamente dita. Estou me referindo ao terror de estado e a crise hiper-inflacionária reinantes desde a ditadura

de Onganía[31]. Deste modo, o processo que se estendeu desde o final da década de 60 e ao longo de toda a década de 70, fez que a produção videográfica ficasse inibida quase por completo, devido as dificuldades político-econômicas, e o retraso industrial geral. O acesso a equipamentos de ponta estava obstaculizado, já que não se importava equipamento tecnológico. O primeiro *stand* da Sony na Argentina foi montado apenas em 1982, nas 5tas Jornadas de Cinema Independente de Villa Gesell.

Na década de 70, o vídeo começou a ser conhecido por alguns atores desta história da arte eletrônica, demonstrando-lhes que sua tecnologia possuía uma versatilidade assombrosa, que permitia-lhe trabalhar em espaços bem diversos. Octavio Getino, Fernando Solanas, Rodolfo Hermida, Margarita Paksa, Lea Lublin, David Lamelas e Jaime Davidovich, assim como outros protagonistas desta fase, provinham de outros meios, e guardaram muitos dos seus gestos e estratégias de origem, pois estavam em contato ao mesmo tempo com o cinema (experimental, alternativo ou industrial), a TV, as artes plásticas, a música. Nascido da TV, no expandido horizonte imagético dos anos '50, esta versatilidade imprimiu no setor das artes eletrônicas um re-acomodamento da concepção do *habitus criador*[28]. Em linhas gerais, isto significa que a crescente ambiência tecnológica proclamou novas formas de compreender, estruturar e intervir no real, e as diversas especialidades mergulharam na experimentação eletrônica.

Vejamos: chegava a TV, com a simultaneidade espaço-temporal. Entretanto, o cinema estava em implosão: no ápice da mercantilização do seu Modelo de Representação Institucional (Bürch, 1982), o *cinema de autor* fazia crítico o papel do

---

[31] Andrés Di Tella, en *Cine, Video y Televisión*, artigo publicado como apresentação da retrospectiva de sua obra, FIV, Bs. As., 1996, escreveu "*Mi primer recuerdo de la televisión es de cuando tenía siete años, en 1966. Me acuerdo perfectamente de estar frente al televisor: un televisor blanco y negro SIAM Di Tella, por supuesto. Y me acuerdo de estar viendo la imagen de Onganía. Era un golpe militar y había tomado el poder. (...) Esa imagen del general Onganía en el televisor también se puede ver como la imagen del fin de un país posible [o destaque é da trad.] y el comienzo de otro, muy terrible, que vino después.*"

sujeito na comunicação, marcando uma experiência da qual o vídeo terá (e têm) muito a dizer. Por outro lado, o barateamento dos aparelhos fotográficos e cinematográficos[29] ampliava a faixa de realizadores, dando lugar a novas perspectivas expressivas e comunicacionais.

Mais máquinas, mais imagens em circulação, mais produtividade. É importante lembrar, em relação a este reacomodamento do habitus, que este modo de produção e recepção *simultânea* da TV, veiculada em ondas e transmissora de um tipo de mensagem especial com alta carga informativa, já havia sido introduzida nas formas de experimentar e construir o real na radiofonia. Ao respeito, Jean-Paul Fargier comentava que a televisão é *uma rádio de imagens*, que colocou no visual as características distorcidas e moduladas do som no rádio.

Sinais de características distorcidas e moduladas. Antes mesmo do advento tecnológico, em Buenos Aires iam-se efetuando algumas reflexões sobre os aspectos espacio-temporais da imagem-movimento, e suas implicâncias na relação arte/vida. O trabalho metalingüístico do vídeo em relação aos outros suportes foi a ferramenta que abriu-lhe um espaço muito particular: tratava-se de um setor desde onde se pensaram as questões relativas aos outros meios. O pensamento-vídeo, este ser *entre-image*, se inicia com os gestos analíticos e simplificados da arte minimal. Se analisam e reduzem ao essencial os materiais, as formas, e as categorias de espaço e tempo. Podemos seguir os rastros desta vertente, encontrando assim as primeiras obras que constituem o genuíno precedente das elaborações da arte eletrônica em Buenos Aires. Estamos na raiz mesma do conceitualismo, e esta arte do tempo, cuja matéria foram a luz e as ondas eletromagnéticas, surgiu para consagrar o proclamado final do objeto.

---

[28] Entendido como introjeção das estruturas objetivas de produção e recepção, determinantes das formas e eleições estéticas articuladas no campo intelectual.

[29] Situação ainda mais notável nos anos 70, com a aparição do Super-8 e o *cam-corder*.

Assim podemos compreender a obra de Oscar Bony, que fez uma experiência cinematográfica sobre o tempo. Em relação a um projeto que não conseguiu desenvolver no Instituto Di Tella a meados da década de 60, por impossibilidades técnicas, ele colocava,

> "Lo que estaba buscando, precisamente, era poder desplazarme fuera de la imagen estática de la pintura. Ese era el tema. Esa era la estructura conceptual dentro de la que estaba trabajando.(...)En ese momento era importante esta cuestión de poder manejarme dentro del concepto del tiempo, yo quería poner, en una sala, varios grabadores que registrasen el sonido de la sala. La sala, vacia, para empezar. Que registrasen el sonido de la gente dentro de la sala, el sonido de la gente que entra en la sala, y devolverles ese sonido.(...)de modo a crear una pared sonora paralela a la pared de los acontecimientos, entendiste? Hacer una pared de nada, entre el sonido que se producía y el sonido producido.(...) Haciendo un pequeño desfasaje de sonido, nada más, ese era el trabajo"[62]

Logo após, em 1965, produziu *"Fuera de la forma del cine"*, mostra na qual se exibiram quatro curtametragens no Instituto Torcuato Di Tella. Um destes filmes, "El maquillaje", propõe-se descobrir uma defasagem do tempo, destacando a diferença entre o tempo diegético e o tempo fílmico, vale dizer, entre o tempo da história e o tempo do suporte. O que aflora entre eles, é uma sensibilidade aguçada respeito da *duração*. Enquanto a história pode assumir uma estrutura cíclica, o suporte não pode mais que continuar linearmente, até finalizar o celulóide. Bony justifica assim sua escolha:

> "(...) no quería un rewind, yo lo que queria era estar marcando el acontecer de la existencia, paralelo al andar del cine (...) El acontecer que seguía. Yo quería diseñar que la acción volvía atrás, pero el acontecer siempre sigue adelante. (...) Entonces lo que vuelve, lo que podría haber hecho... ahora te digo por qué yo digo que aquello era video... siempre mirando a cámara, cámara fija, una cosa aburridísima... (...) Tenía que ser una cosa así. Sin acción, sin historia, desnuda, una cosa sumamente aburrida, chata. (...) Yo quería que no hubiera nada en términos de argumentos. La cuestión era que quedara lo suficientemente chato para colocar el aspecto del concepto" .

O filme de Bony marca, assim, num agudo e fino contraste de devires, o vital em oposição às imagens geradas maquinalmente, comentando, transversalmente o submetimento da vontade criativa as possibilidades dos dispositivos maquínico-

imagéticos de representar. Vale dizer, "El maquillaje" mostra uma mulher conduzindo uma ação emblemática, desempenhando-a com o seu corpo, num *continuum* que destaca a irrepetibilidade do fatual. Cada vez será diferente, e constitui um protesto quase político as imagens da era da reprodutibilidade técnica. Bony consegui mostrar os resultados deste efeito acentuador da primeiridade temporal, da temporalidade da obra, revelando o tempo morto da representação, *"(...)un espacio de tiempo muerto(...)"*. Na obra de Bony, a vida é entendida enquanto duplo oposto da arte (morte). Assim o expressou, quase brincando, em um outro filme, no qual a vida real (tomada improvisada de um grupo de homens nus correndo ao mar) some com um fade-in, para reaparecer, já sem os protagonistas, indagando na representação enquanto fingimento da vida.

Desta vez, aceder a televisão era recolher, para fins profundamente mobilizadores dentro da arte, a abrumadora categoria da simultaneidade em imagens-sons. Mais uma vez, se fortalecem os vínculos entre a década de 60 e as vanguardas, já que as experiências da arte eletrônica conseguiram desenvolver muitas das proclamas do futurismo. Marinetti propus: *"Colaboremos com a mecânica para destruir a velha poesia da distância"*. E Virilio escreveu, em relação aos italianos, que estes quiseram *"tentar aparelhar o corpo humano para torná-lo contemporâneo da era da velocidade absoluta das ondas eletromagnéticas"*[33]. Uma era na qual o motor foi o instrumento para provocar a percepção da velocidade relativa que, pela sua vez, nos conduziu a experiência da velocidade absoluta do simultâneo.

Arte e comunicação. A experiência do vídeo contribui para elaborar uma compreensão refletida do fenômeno das vanguardas cinematográficas. O video-arte dos anos 60 corporifica nos seus procedimentos e tematiza aquele conflito (tensão) central

---

[32] Oscar Bony, entrevista realizada el 26 de abril de 1996. Ver Anexo, p.2.

[33] Virilio, Paul, *A era do motor* (1996), São Paulo: Estação Liberdade.p.94.

entre uma estética auto-referente e a comunicação - entendida como o lugar de onde se deduz o *horizonte social* das mensagens artísticas.

Quais foram os espaços? Nos anos 60, foram apenas dois: o Centro de Artes Visuais do Instituto Di Tella de Buenos Aires, e o mesmo, de Santa Fé, centros vertiginosos das neo-vanguardas daquela fase. Ambos tinham sido criados no ano de 1958 com o financiamento da Rockefeller Fundation. E a partir da década de 70, se incorpora um espaço fundamental: o Centro de Arte Y Comunicação (CAYC).

Quem foram os realizadores?

Oscar Bony, a artista plástica Marta Minujin (*happenings,* instalações e ambientações), o videasta David Lamelas (que desenvolveu quase toda sua obra em Nova Iorque), o Grupo Fronteras (Mercedes Esteves, Inés Gross, Adolfo Bronowsky e Carlos Espartaco), Lea Lublin (residente na França, ainda continua pintando na mídia eletrônica), os arquitetos Rene Yedlin, Norberto Benvenuto e David Mulhall. Deste período não se conservam fitas.

Todos eles podem ser agrupados em duas linhas: *Arte/Comunicação* e *Artes das Estruturas Primárias.*

A linha Arte/Comunicação

Os anos de 1965 e 1966 foram de intenso trabalho na linha *Arte-Comunicação.*

Os pops Edgardo Giménez , Dalila Puzzovio e Carlos Esquirru instalam, no encontro das ruas Viamonte e Florida - pleno centro de Buenos Aires - um "outdoor" com seus retratos e a pergunta *"¿Por que son tan geniales?"*.

Escari realiza *"Entre en discontinuidad"*, onde a experiência do real é transposta em diferentes códigos simultâneos (escrita, fotográfico, informativo, pictórico). O mesmo Escari, junto a Roberto Jacoby e Eduardo Costa, distribui na imprensa um informe sobre o inexistente e hipotético *"Happening para un jabalí difunto"*.

> "(...) O leitor fica ciente de que foi informado sobre algo que nunca aconteceu, o que implícita uma redução ao absurdo da noção mesma de informação e, por extensão, a imagem insólita dos meios de comunicação funcionando no vazio. (...) Me permito aventurar, enquanto predição sociológica, a suspeita de que a arte da sociedade pós-industrial do futuro será mais semelhante a esta experiência de Costa, Escari e Jacobi que a um quadro de Picasso: uma arte de objeto que talvez ainda não estejamos em condições de imaginar, mas cuja matéria não seja física, senão social, e cuja forma seja construída pelas transformações sistemáticas das estruturas da comunicação. Objetos, no final, que serão dificilmente conservados em museus para as gerações posteriores[30]

Logo após o estrondoso sucesso de imprensa e público obtido nos *happenings* "*La Menesunda*[34]" (onde se montou pela primeira vez um circuito fechado de TV) y *"El Batacazo"* (maio e outubro de 1965), Marta Minujin faz entrar em cena o vídeo, utilizando-o junto a outros recursos da alta tecnologia da comunicação na produção de um evento estético. Foi *"Simultaneidad en simultaneidad"*, no Centro AudioVisual do Instituto Di Tella, em 1966.

Happening com duração de dois dias. No primeiro deles, "Invasión instantânea", com o apoio do satélite Pássaro Madrugador, Minujin (em Buenos Aires), Kaprow (Nova Yorque) e Wostell (Berlim) interferiram os meios de comunicação locais, enquanto mais

---

[30] Eliseo Verón comentado em, GLUSBER, Jorge. "Arte en la Argentina". Ed.Gaglianone, Bs. As., 1985, pp.81.

[34]"Menesunda", na giria local, significa embrulho, salada de coisas desordenadas, briga bruta, revolta , situação desorganizada. "Batacazo" significa golpe de sorte, mudança abrupta.

de 50 personalidades do ambiente intelectual portenho eram gravadas, fotografadas, filmadas, etc. No segundo dia, "Simultaneidad envolvente", todos voltaram ao mesmo espaço e, enquanto assistiam à suas próprias imagens públicas através de vídeo, rádio, fotografia, telégrafo, telefone, TV ou filme, Minujin aparecia pela TV e pelo rádio, invadindo novamente, sem aviso, as emissões da TV e da rádio públicas (Canal 7 e Rádio Nacional). Este evento foi simultâneo nas três capitais internacionais. Segundo opinião da artista, revelada durante a entrevista que lhe fiz em janeiro de 1995, o interesse estava em opor *imagem individual, pessoal / imagem pública*, descobrindo que esta última aparece sobrecarregada - interferida - por mensagens de outras esferas, o que influi muito nelas como formadores de opinião.

> "Hice lo de "Simultaneidad en simultaneidad". Filmé a toda la gente más famosa de Buenos Aires, entrando al lugar, de costado, de frente y de atrás, y después lo transmití, todo en video. Y fue por dos canales de TV."[35]

Também no Instituto Di Tella se desenvolveu "**Espectra**", do Grupo Frontera, instalação de TVs e vídeos. Experiência artística-comunicacional na qual trabalhou-se com gravações feitas do público, sem edição. Espécie de apresentação do *"(...)tempo abstrato inaugurado pelo vídeo (...)"*[36].

A interface arte/comunicação também se revela em "**Nueva Iconografia**", de Yedlin, Benvenuto e Mulhall, que tematizaram a literatura informativa das imagens (cartazes, sinais, avisos gráficos, letreiros de néon, *outdoors*, etc.).

Esta linha de trabalho encontra seu ápice junto com as propostas das estruturas primárias, na mesma exposição: *"Experiências Visuais '67"*, no Centro de Artes Visuales (CAV) do Instituto Di Tella de Buenos Aires, sob a curadoria de Jorge Romero Brest.

---

[35] Marta Minujin, em entrevista de abril de 1996. Anexo, p.48.

[36] ""(...) Com imagens reais, concretas, captadas no tempo real, chegaram a criar o tempo abstrato, assim como os pintores expressam o espaço abstrato (...)", Margarita D'Amico, prólogo do Catálogo da mostra **Arte de Video**, Fundação Museu de Arte Contemporânea de Caracas, 1975.

Nestes tempos, os campos cinematográfico, televisivo e da plástica ferviam em novas perspectivas conceituais, experimentando e sendo afirmados institucionalmente os resultados mais brilhantes. Desta maneira, o peso das matrizes conceituais provenientes de outros campos - campos que utilizaram o vídeo como ferramenta de reflexão - foi tão grande, que o campo videográfico demorou em criar um enquadramento teórico que lhe fosse próprio [37], genuíno.

Assim, é notável a presença de críticos-realizadores que circularam pela esfera acadêmico-intelectual e artística ao mesmo tempo, atravessando a ponte da arte conceitual. Assim, Jorge López Anaya dentro da Arte Destrutiva, e também o crítico Carlos Espartaco nas experiências do Grupo Frontera [38].

Mas é importante perceber que as pesquisas estavam, em geral, dirigidas no sentido de reformular a eterna pergunta sobre o *quê é a arte.*

Margarita Paksa da testemunho e formula explicitamente estes questionamentos, que analisarei em detalhe no próximo apartado,

> "Parecería como un sueño, o una pesadilla, o quizás (esto yo insisto en ello), para mí es como una simbología del arte. Porque a uno lo que en definitiva le importa es qué pasa con el arte. Si está definitivamente dormido, si el arte abre un ojo (...) hice un neón que decía, casi simultáneamente en ese momento [en que hice "Comunicaciones"], o después, que se prendía en dos espacios distintos, que decía "El arte ha muerto", y 'Viva el arte".[39]

---

[37]Questão tratada detalhadamente no trabalho comparativo de minha autoria, sobre as matrizes conceituais dos escritos do realizador e crítico francês Jean-Paul Fargier, que se diferenciam notávelmente de 1968 a 1992. . "A lingua de uma fase desaparecida". UNICAMP, Mestrado em Multimeios, 1994.

[38]Esta proximidade entre as tarefas críticas e criativas indicam às claras o forte processo conceptual , situação também experimentada nos centros mundiais - na França, Thierry Kuntzel; ou, na Inglaterra, David Larcher.

[39] Entrevista a Margarita Paksa, Ver Anexo, pp.49-57.

As Estruturas Primárias

As novas tecnologias da comunicação são, também, incorporadas às experiências das **Estruturas Primárias** do espaço e do tempo: trata-se do *abc art, cool art* ou *minimal art.* Estas experiências encontram suas raízes em Buenos Aires com a *Geometría Sensível* e as vanguardas latino-americanas estabelecidas desde a década de 60 nos centros da Europa, principalmente em Paris. Dentre estas últimas, as mais destacadas, reunidas sob o rótulo (nem sempre satisfatório) de *Arte Cinética*, são variações com estruturas primárias elaboradas na forma de labirintos e salas de jogos pelo *Group de Recherche d"Art Visuel* (GRAV) de Paris, dirigido pelo argentino Julio Le Parc, desde 1960. Podemos também considerar integrantes deste grupo as *"Fisiocromías"*, *"Transcromías"* e *"Cromossaturações"* do venezuelano Cruz Diez.

O vídeo surge neste caldo de experiências com meios. Surge entre a plástica, a dinâmica, a física, a matemática, a música, os meios de comunicação. O trabalho com estas matérias e materiais foi tarefa dos escultores das novas formas espaço-temporais.

Neste sentido, a arte cinética levantou os problemas técnicos da luz, da cor e do movimento, incorporando materiais nunca antes utilizados, com movimentos mecânicos, eletromecânicos, eletrônicos, térmicos, hidráulicos e magnéticos. Os artistas desta fase, ainda especialistas da esfera estética, possuíram uma consciência forte do aspecto lúdico das suas experiências. Contudo, nem sempre perceberam o alcance destas tecnologias na vida cotidiana. Segundo Glusberg, em linhas gerais, os interesses dos criadores marchavam em diversas direções:

a) os que se interessaram pelos eventos naturais através das novas tecnologias, o que lhes imprimiu certo tom de experimentalismo fisiológico;

b) os que se decidiram por avançar com as propostas do construtivismo e a arte abstrata;

c) os que superaram esse enfrentamento e lidaram abertamente com as novas tecnologias, experimentando a comunicabilidade estética (linha predominantemente americana) com os novos meios.

Vejamos se estas tendências se refletem nas obras locais.

Em 1967 se apresenta *"Além da geometria"*, mostra organizada pelo CAV do Instituto Di Tella de Bs. As., onde se exploraram elementos plásticos simples em intervalos de espaço real ou de luz, desenvolvendo uma geometria temporal. David Lamelas ganhou o 1er Prêmio com a obra *"Límite de una proyección"*, que mostrava a trajetória de um raio luminoso desde o projetor até o chão.

Mas a verdadeira quebra se produz com a mostra *"Experiências Visuais '67"* , no mesmo espaço institucional, onde os novos códigos conceituais, as mudanças nos sistemas de comunicação e a introdução dos novos materiais foram explicitados nos seus postulados e reivindicações.

> "(...) essas obras geram distintas dimensões do prazer estético; não se colocam diante do público, mas o envolvem fazendo-o participante, em uma ruptura consciente, de um novo modo de convivência social e de disciplina intelectual".

As obras de Oscar Bony e David Lamelas fizeram experimentações e análise sobre os elementos comunicativos na sua inter-relação com os elementos plásticos. Um radical expositor desta linha foi a obra *"60 m2 y su información"*, de Oscar Bony onde a elaboração da obra e a reflexão sobre as questões da semiose da comunicação são indissolúveis:

"Sua tarefa consistiu em transmitir, sem acidentes e de forma direta, o fenômeno do significado múltiplo, contando com o fato de que a oscilação constante dos níveis de percepção é o fator determinante do conteúdo estético da sua obra."[40]

Com *"Situación de tiempo"*, Lamelas dispôs 17 televisores ligados sem programação, todos eles dispostos linearmente com o som baixo e indeterminado, em uma sala vazia, indicando simplesmente a dimensão do espaço que de fato oferece esta TV, lugar anterior à construção dos sintagmas comunicacionais

"(...)the sensations were amplified (...) by new circumstances which enabled him to reconstruct an artistic situation on the basis of pre-existing elements, namely the television sets" [41].

Margarita Paksa realizou dois trabalhos que também despiram materiais e conceitos comunicacionais. Foram *"500 Watts, 4635Kilociclos, 4,5 Ciclos"* (1967), e "*Comunicação*" (1968), ambas realizadas no Instituto Di Tella.

"En el 67 yo había hecho una línea de luz que se continuaba con una línea de sonido, con células fotoeléctricas, se producía un sonido cuando se la interceptaba por un espectador. Una colaboración que hicimos con Von Reisembach, eran prácticamente 18m, la obra se llamaba "500 Watts, 4635KiloCiclos, 4,5 Ciclos", yo le puse el título de toda la instalación eléctrica que habiamos hecho" [42]

Já em "Comunicação", o espectador podia sentar-se na frente de uma porção de areia na qual foram impressos os corpos de dois enamorados. Ao mesmo tempo, o espectador possui na sua frente um toca-discos, no qual encontra um disco simples e um fone de ouvido. Os dois lados do disco eram um azul e o outro, vermelho

"(...)una cara del disco en la que describo este ambiente de ángulos curvos, un poema, una descripción obsesiva del ambiente, que se llama "Santuario del sueño". Y luego de esta misma posibilidad del amor en este ambiente, paso a la otra parte del disco que se llama "Candente", a tomar la respiración amorosa de una pareja, que es la primera vez que aparece la voz humana captada como momento significativo."[43]

---

[40]GLUSBERG, Jorge. *Arte en la Argentina*. Ed.Gaglianone, Bs. As., 1985, pp. 86.

[41] Catálogo da mostra de David Lamelas *Cinco Años*, CAyC, Buenos Aires, 1978.

[42] Margarita Paksa, em entrevista. Ver Anexo, p.50.

[43] Margarita Paksa, em Entrevista realizada 02-09-95, Ver Anexo, p.50.

Continuando na linha das estruturas primárias, *"Fluvio Subtunal"*, de Lea Lublin, foi montada no CAV do Instituto Di Tella de Santa Fé. Era uma instalação/ambientação que trabalhava incorporando o comportamento do público através de um circuito fechado de 15 televisões. Colocando-se na mesma linha de pesquisas na qual o espanhol Antoni Muntadas mergulhava nessa época, esta obra explorou os sentidos físicos mais desvalorizados.

A obra de Lea Lublin merece um parágrafo a parte devido a sua importante coerência e força internas. Glusberg dividiu sua exploração em varias fases:

a) Utilização da imagem :1953-69;
b) Exaltação da imagem :1961-64;
c) Esclarecimento da imagem :1965-67;
d) Deslocamento da imagem :1967-70;
e) Descobrimento da imagem :1970-1978;
f) Desconstrução da imagem :1978 em diante.

Seu caminho está orientado à dissolução do objeto *imagem* com a finalidade de trabalhar a memória em ação. Assim, realiza *"Dentro y fuera del museo"*, uma revisão das idéias fundamentais das artes plásticas desde 1950 até a atualidade. Em uma das salas foi instalado um circuito fechado de TV transmitindo o exterior do Museu. O vídeo fazia as vezes de um espelho da terceira e quarta dimensão em movimento. Espelho reflexivo, refratário, que contrastou a realidade da arte no seu espaço sacro e na rua.

Já nos anos 70, entra na procura da integração dos sentidos visual e verbal, que fazem da pura percepção um limite da comunicação. Nesta fase, o vídeo é o registro daquele fio irredutível que conduz o relato, a fala-reunião em vídeo de visualidade e verbalidade. Assim, Lea Lublin chega ao vídeo, produzindo a série *"Conversaciones sobre las artes"*, que a fez entrar nas fases de descobrimento e desconstrução da imagem.

Quase ao mesmo tempo, David Lamelas se inicia no cinema e no vídeo, meios através dos quais prosseguirá sua obra.

Na Bienal de Veneza de 1968, Lamelas apresentou uma *"Oficina de información sobre un tema elegido"*, onde a expressão formal e a idéia eram intercambiáveis e sinônimas. Em relação a esta equivalência de forma e conteúdo, declarou que *"(...) a minha passagem ao cinema é uma questão natural"*. As obras de Lamelas possuem a forma do evento mesmo que ele estiver construindo. Adota o modelo estruturalista-lingüista, sendo que no seu trabalho, um ato é uma oração, uma sentença, e as imagens adquirem um poder declarativo. Desta maneira, ele fundamenta sua arte conceitual, a *Arte da Linguagem.* As desconstruções de acontecimentos relacionaram-no com as propostas da Nouvelle Vague. De fato, realizou uma longa entrevista em vídeo com Marguerite Duras no ano de 1970.

Resumindo os principais traços do seu passo pelo cinema e pelo vídeo experimental, pode-se dizer que o objetivo foi reflexionar em torno do tempo, através da repetição, a extrapolação de gêneros. Assim, na *Arte da Linguagem*, a transparência do sentido vai desaparecendo dos filmes, que pouco a pouco vão exigindo *ser lidos*, mais que *ser vistos*. Em 1970 realiza "Publication syllogistically": enquanto um livro é exibido, o fato da exibição é o verdadeiro objeto da arte. Paralelamente, o tema do livro é o escrito, e fala sobre a linguagem como forma, expondo que a linguagem qualifica o que a imagem documenta. A integração da função da linguagem com a forma se produz na sua série *"Reading films"*, I e II, onde desenvolve uma análise de um ato de leitura. Com esta série iniciou sua trajetória profissional no exterior - que continua até hoje. Em 1971, "Cumulative script" e "Filmscript" , prossegue uma série cujo metadiscurso nos leva superficialmente para literatura, já que o seu efeito fundamental é o de registrar os câmbios nas relações sensoriais do transcurso do tempo.

Linha Tecnológica e Arte de Sistemas

Confirmando o legado de Tomás Maldonado, a denominada *"Linha tecnológica"* (em inglês, *intermidia*) se afiança em 1966 com a mostra *"Plásticos por plásticos"* e, em 1968, *"Materiais: novas técnicas, novas expressões"*, onde o mesmo David Lamelas obteve o Prêmio a Vanguarda da União Industrial Argentina.

Em 1968 se organizou pela primeira vez uma exposição de Arte Cibernética, denominada *"Cibernetic Serendipity"*, no Instituto de Arte Contemporânea de Londres.

No ano seguinte, 1969, a mostra inaugural do Centro de Arte e Comunicação (CAyC) é *"Arte e cibernética"*. Na proposta fundacional do CAyC se formula o objetivo de reunir trabalhos artísticos com meios tecnológicos para, por sua vez, redirigí-los aos interesses da comunidade, gerando uma interdisciplinaridade entre os intelectuais das artes, arquitetura e comunicação. Esta atividade nutriu um intenso intercâmbio com o exterior.

O CAyC organiza *"Argentina Inter-Medios"*, onde destacam-se as intervenções do Laboratório de Música Eletroacústica ao vivo do Prof. Kropft - pioneiro em América Latina - e os poemas e ensaios de Carlos Espartaco. Também é fundada a Escola de Altos Estudos do CAyC, de onde surgiu o grupo fundador de *Arte de Sistemas*. Segundo a periodização de Jorge Glusberg, este é o momento inaugural do Período Nacional, no qual se depositarão e amadurecerão os avanços da Era Cosmopolita.

Vejamos a definição de Glusberg da *Arte de Sistemas*:

> "(...) O universo [do discurso] é, para nós, o Arte de Sistemas, corpus cujos distintos códigos são a arte conceptual, a arte ecológica, a arte social, a arte mágica, a arte zoológica, a arte da performance, a pós-figuração. Cada uma destas estruturas têm formas autônomas, mas interdependentes; esta interdependência obedece ao fato destas condições de produção serem similares, embora os códigos não o sejam. A Arte de Sistemas é, então, uma tentativa para estabelecer a necessária inter-relação existente entre um conjunto de discursos previamente selecionados, e a concreção de um modelo apto, capaz de viabilizar uma leitura do processo de formação dos mesmos. Cada código apresenta uma série de semelhanças e diferenças com relação às restantes; e todos eles têm um tronco comum, que poderíamos considerar como um código (estrutura originária): a ruptura cultural de Marcel Duchamp"[44].

Neste contexto de experiências da Arte/Comunicação, das Estruturas Primárias e da Arte Tecnológica surgem os primeiros dados da vídeo-arte argentina: os 10 Festivais Internacionais de Vídeo organizados pelo CAyC.

[44]GLUSBERG, Jorge. Op. Cit., pp. 113-114.Tradução de AM.

2.

A relação *Vídeo/Cinema*

O importante circuito cineclubista e de cinema independente criado na Argentina dos 60 e 70, deixou como herança para o vídeo da década seguinte os espaços onde difundir esta nova forma de fazer imagem, assim como uma formação intelectual já distanciada do discurso das artes plásticas, e bem mais próxima da tradição da teoria cinematográfica e da literatura.

O cinema argentino independente deste período deu as costas ao vídeo: só uns poucos realizadores cinematográficos se interessaram por esta nova tecnología. E ainda, a consideraram pouco relevante em termos de produção, por diversas causas, a saber, menor qualidade de imagem e som - baixa fidelidade da cor, menor profundiddade de campo, menor enquadramento, etc. A tecnología eletrônica começou a ser incorporada com reservas aos processos da produção cinematográfica (independente ou industrial) enquanto *script*, ou registro das filmagens, a partir da década de 70.

De fato, pelo menos neste período, não se produziu uma interrelação forte entre ambos, tal como estava acontecendo em outros países ou, no âmbito local, entre o vídeo e as artes plásticas. As cinematografías locais semeavam em outras direções, e o cinema eletrônico não teve lugar.

Só na década de 80 detectamos o fenómeno inverso, segundo o qual o código cinematográfico transborda os formatos técnicos, instaurando suas máquinas narrativas ficcionais no marco do movimento independente de vídeo: no início da década de 80, o cinema feito em vídeo ocupava um alto porcentual das exibições nas mostras e festivais. Isto fala ao respeito da fortaleza da tradição do sistema da educação formal

cinematográfica em Buenos Aires, que mantinha um nutrido circuito de difusão do cinema de arte, cineclubista, que foi o marco geral dos questionamentos do novo cinema latino-americano.

> "(...)recién el 84-85, los grupos comienzan a moverse, o por lo menos a verse. Hay muchas experiencias que fueron borradores, o gente que experimentaba el video como borrador para hacer cine. Recién en estas épocas podemos hablar de la autonomía del video. Este mismo evento de Gesell [Jornadas de la Unión de Cineatsas de Paso Reducido –UNCIPAR-], que es muy sintomático, hizo que, de a poco, la gente viera que el video era la herramienta fundamental, más barata, más importante como para empezar a experimentar(...)"[45]

Entre 1983 y 1989, assistimos à separação do cinema feito em vídeo do vídeo-arte, a partir de um jogo de superação (relativização crítica) de fronteiras entre os gêneros.

Voltando ao panorama desta relação durante a década de 70, podemos ver que de todas formas, até desta maneira excludente e preconceituosa com que o campo cinematográfico recebeu os primeiros passos da arte eletrônica em Buenos Aires, esta era mais uma forma em que a relação vídeo/cinema se manifestava produtiva:

> "En esa época, hablar de video era hablar como una mala palabra, una ofensa.(...) Fue una discusión muy surrealista, nos acusaron de ligarnos a las multinacionales, para vendernos más equipos (...) pensábamos que era un sistema rápido, porque el problema del movimiento independiente de cine del momento eran las copias, que eran de pésima calidad. Nosotros proponíamos aunque sea copiar todo lo producido en Super-8 a video, y distribuirlo en video. Decían que no era lo mismo. Desastroso."[46]

Já do lado da produção de cinema experimental, lamentavelmente, nunca houve oportunidade para indagar nos termos de um cinema propriamente eletrônico. Aos poucos, a tradição do experimentalismo audio-visual encontrou no vídeo um terreno fértil, achando uma alternativa às frágeis estruturas de produção do cinema independente portenho. Assim, com o tempo surgiram as obras especificamente encaixadas no campo

---

[45] Entrevista a Rodolfo Hermida, Ver Anexo, pp.97-111.
[46] Ídem.

da arte videográfica. Parte deste reclamo surgiu de experiências como as gravações/registros do CAyC, as obras de Jaime Davidovich, Lea Lublin e David Lamelas, paradoxalmente, todos eles no exterior desde os anos 70.

Retomemos esta reconstrução do contexto desde a década de 60. A força própria do movimento de cinema independente estava gerando no campo intelectual estruturas fundamentais e de indiscutível influência nas fases posteriores: o cineclubismo, um setor da produção em formato reduzido (8mm, logo S-8 e 16mm), um circuíto de distribuição nacional que reunia praticamente a totalidade das obras produzidas cada ano em poucos e grandes festivais, um sistema de legitimações e premiações próprias e autônomas, um público abundante.

No ano 1972, nasce a **Unión Nacional de Cineastas de Paso Reducido** , que dará progressivo espaço ao vídeo, começando por outorgar prêmios especiais para este formato nas *Jornadas de Cinema Independente de Villa Gesell*, na Provincia de Buenos Aires, organizadas junto à Escola de Arte Cinematográfico de Avellaneda (EDAC), desde 1979. Neste sentido, a EDAC desempenhou um papel introdutor do vídeo no campo cinematográfico.

> "(...)tuvimos acceso a la tecnología desde el 78, y empezamos a experimentar. Teníamos el sistema U-Matic, primero en la cámara b/n, y en el 79 una cámara color, y la Escuela de Avellaneda empezó a hacer experiencias"[47]

Assim, em linhas gerais, estavam em desenvolvimento os movimentos do Novo Cinema Latinoamericano, o cinema independente e o cinema experimental, cada um deles caracterizando diferentes modos de produção, distribuição e consumo, embora a censura política e o escasso apoio econômico se obcecaram em dificultar seus avanços.

Vejamos um exemplo deste forte clima de transformações registrado no cinema: 1967, Viña del Mar, Chile. Se escreve o ***Manifiesto del Nuevo Cine Latinoamericano***,

base para a redação da declaração fundadora do *Espaço Audiovisual Latinoamericano*, declaração realizada durante o *IX Festival Internacional de Cine, Vídeo e Televisão de La Habana, 1987*.

Esta declaração levou o título de *"Por el video y la televisión latinoamericanas"*, e deu lugar aos Encontros Latinoamericanos de Vídeo. Estes encontros foram pensados com o fundamento de uma ruptura e continuidade com o passado cinematográfico, desenvolvendo estes objetivos com estratégias comunicacionais, tendentes à inserção nas TVs nacionais. O cinema independente, politizado, colocava na sua mira as redes nacionais de televisão. Enquanto isso, neste mesmo evento fundacional de La Habana em 1987, foram lançadas as bases de um projeto de investigação patrocinado pela UNESCO, sobre a história do processo de constituição do Espaço Audio-Visual Latino-Americano, trabalho que vinculou pesquisadores de vários países, entre eles, Brasil, Argentina, México e Colombia[48].

Extravazando os limites da esfera artística, o espírito de reclamo das neo-vanguardas resgatariam com *fins políticos* as mesmas estratégias estéticas. E esta foi a experiência do novo cinema na Argentina. Décadas fortemente identificadas com a reflexão em torno da *ideologia,* o Instituto Di Tella promovia a organização de seminários internacionais que abriram polêmicas na prensa local. Em 1966, é de destacar o forte impacto produzido no ambiente portenho pelo seminário oferecido por Jean-Jacques Lebel, em torno da noção de *happening* ou "arte intervenção".

---

[47] Ídem.

[48] A pesquisa coordenada por Octavio Getino e Susana Velleggia concluiú no livro El Video en la Educación no formal en América Latina. Entrevista a Octavio Getino, Ver Anexo, pp.30-36.

Os novos cinemas latino-americanos[21] , o movimento da neo-figuração plástica argentina[22] , a maioria das obras pertencentes à linha da arte/comunicação[23] , mergulharam nas vinculações entre arte e política. Retomando a construção do nexo entre vanguardia histórica e neo-vanguarda, basta reconhecer, como antecedente desta preocupação militante, a relação do surrealismo com o comunismo, do futurismo com o fascismo e, já na nossa experiência enquanto modernidade periférica, cabe citar as poéticas realistas vinculadas ao anarquismo no teatro e o cinema argentinos da década de 20.

Dois grupos de cinema político se destacaram em Buenos Aires: o Grupo *"Cine Liberación"*, de Pino Solanas e Octavio Getino, e o Grupo *"Cine de Base"*, liderado, entre otros, por Raymundo Gleizer. Ambos grupos pertenciam ao partido peronista, sendo o segundo mais radicalmente situado à esquerda do mapa político. *"Cine Liberación"* tomou contato com a tecnologia vídeo na Espanha, durante o exílio do General Perón. Conheceram algumas experiências feitas na África pelos franceses (O Grupo *"Dziga Vertov"*), e se propuseram trazer o vídeo para Argentina, fazendo-o partícipe das produções destes grupos independentes. Em particular, pensaram utilizá-lo para confecção do jornal da *Confederação Geral dos Trabalhadores* (CGT), até então feito em celulóide, mas não tiveram exito pela falta de adequação técnica local: Não havía cómo editar, e a freqüência da nossa TV era diferente[24] . No nivel da enunciação fílmica, os recursos implementados estavam na ordem do día com as pesquisas de Rouge, Godard,

---

[21] Especialmente na Argentina, os casos de Fernando Solanas e Octavio Gettino, fortemente vinculados à reflexão francesa desses tempos, ou a importante tarefa da Escola Documentarista de Santa Fé, sob a direção do cineasta Fernando Birri, atual diretor da Escola Internacinal de Cinema de La Habana, Cuba.

[22] Luis Felipe Noé, Rómulo Macció, Ernesto Deira e De La Vega são seus principais responsáveis.

[23] Entre eles, o *happening* "Simultaneidade em Simultaneidade" de Marta Minujin; as obras de Roberto Jacobi, Raúl Costa, Escari e algumas das experiências de Oscar Bony.

[24] Ver em Anexo, reportagem à Octavio Getino.

Marker e o deconstrutivismo em geral. Solanas e Getino acreditaram que a imagem eletrônica lhes trazeria maior liberdade em términos de produção e pos-produção.

Fernando "Pino" Solanas e Octavio Getino (quem participou da redação do Manifesto de La Habana e hoje continua sua tarefa como pesquisador), integraram o Grupo "Cinema Liberação". Realizam **"La hora de los hornos"** (1967-68), filme de fortíssima crítica política. Fiéis à compreensão do enraizamento das ideologías nas estruturas da linguagens, o programa estético-político do Grupo "Cinema Liberación" se vinculou fortemente à deconstrução tendente a revelar a opacidade ideológica do discurso capitalista habitualmente veiculado no cinema industrial. A montagem segue a linha eisensteiniana, que com espíritu sinfônico provoca um *pathos* dramático baseado no contraste e na contigüidade visual, sonora e textual. Usaram o intercalado de palavras-chave sobre preto, frases de grande poder declarativo e imperativo, imagens traumáticas (sacrifício de animais, cenas de extrema violência). Este filme foi exibido no circuito de sindicatos e universidades, tendo sido censurado e proibida sua distribuição. Solanas e Getino utilizaram o video como forma de registro (making-off) durante as filmagens de **"Los hijos de Fierro"**, no ano de 1971, sendo importante citar aquí o estreito contato que nesses tempos existiu entre Solanas e Godard [49].

Respeito as assim revalorizadas relações entre cinema, política e sociedade, o vídeo podería ter contribuído na construção de redes contra-informacionais, como foi feito em outros países sulamericanos, mas

> "La gente no tiene esta tradición de distribución, del video-social, y los partidos políticos siguen institucionalizados, no ven más que la TV pop. Y no le ven al video ningún atractivo, o uso."[50]

[49]Suas conversações foram publicadas em Buenos Aires em um livro - "Godard por Solanas" - e em várias revistas e publicações.

[50] Entrevista a Rodolfo Hermida, Ver Anexo, pp.97-111.

No plano do cinema experimental dos anos 60, podemos dizer que se trabalhou em formato reduzido, num clima de certo amadorismo, devido a que as escolas de cinema da época não guardaram espaço para este tipo de incursões. Um perfil geral deste setor inclui os baixos custos de produção, mas com senso de experimentação amadurecido no contato com uma formação cineclubista clássica que imprimiu-lhes influências das vanguardas alemã, russa e francesa.

O trabalho do Instituto Göethe de Bs.As. foi importante, já que alí se reuniam as forças do cinema experimental, que ainda formava um sub-grupo de realizadores dentro do formato Super-8. Neste instituto se organizaram vários festivais e encontros, e, desde alí, se apoiou a produção, através do fornecimento de materiais virgens.

Por outro lado, o Göethe organizou seminários especializados, como os de Alberto Fischermann, sobre a atuação no cinema, Miguel Trejo e Bernard Nekes - o mais importante realizador experimental do período da Alemanha, profundo estudioso da pré-cinematografia. O ano de 1975 marcou o *Primeiro Ciclo de Cinema Experimental Alemão e Argentino*, organizado por Ute Kirchelle, até 1980. Nestes ciclos aparece pela primeira vez a obra de Claudio Caldini, hoje um dos artistas de mais longa e importante carreira dentro da vídeo-arte argentina e tal vez o único em traçar esta ponte entre a experimentação cinematográfica e a videográfica. Nos anos de 1975 e 1976 se organizaram concursos de cinema experimental em Super-8, ganhos por Susana Trozzi e Marielouise Alemann.

Alguns dos realizadores experimentais portenhos fizeram parte do incipiente circuito de produção e distribuição do *underground* local - que estava mais próximo das garagens da grande Buenos Aires Norte que das salas especiais, com público pouco exigente, mas que falava do "cinema de autor".

Um dos nomes mais recorrentes na história do experimentalismo destes primeiros anos foi Silvestre Byrón, que desde 1969 colaborou no periódico de cultura "El Contemporâneo". Neste meio escreveu um artigo chamado "Arte e rebelião", onde dizia:

> "Estes são os determinantes do movimento e seus realizadores (moviemakers) estendem os limites do filme; por exemplo: pinta-se, risca-se ou perfura-se o filme. Algumas colam asas de traça diretamente sobre o negativo e logo o passam pela copiadora. Outros, em troca, aplicam tantas coisas que se torna impossível tirar cópias. Chega-se até a prescindir da imagem: projetam só o raio de luz. Da mesma maneira, há telas e projetores múltiplos que combinam com a ação ao vivo. Uma nova visão que se abre."[51]

A obra de Byrón pode ser dividida em duas fases: 1) de 1964 a 1969, onde realiza uma reciclagem dos postulados das vanguardas; 2) de 1969 à 1987, onde inicia seu trabalho em torno do conceito de *cinema absoluto*, cuja conclusão é o *Projeto Filmoteca Backstage*.

Pertence à primeira fase o filme "**La mufa**"[52] (1967-68), em branco e preto, de 40', mudo e não-narrativo. Byrón disse (em entrevista que lhe fiz em janeiro deste ano) que empregou propositalmente os procedimentos do surrealismo:

> "Tudo está no princípio de unir uma tomada à outra, o que dá origem a uma terceira tomada que é inteiramente imaginária. O espectador é quem associa e acaba fazendo uma frase cinematográfica na sua mente (...); o surrealismo, pelo principio da associação automatica, permitiu uma prosa cinematográfica não-narrativa, na qual tivesse muito que ver com a imaginação e a fantasia."

Desde 1969, com a dissolução do Grupo Filmoteca na sua primeira forma de organização - um tanto anárquica, mas que deu lugar a um tipo de criação com muita improvisação e criatividade -, surge uma outra forma de trabalho, "mais vertical, eu tinha as idéias e os demais contribuíam".

Nesta fase, Byrón começa a pensar no formato televisivo, já que os grandes estúdios - e o cinema em geral - se encontravam em profunda crise. Assim, surgiram em

---

[51] BYRóN, Silvestre. "Muy bizarro". Buenos Aires, 1995, (em produção). Tradução de AM

[52] Na giria local, "mufa" segnifica tédio -"spleen", prefere Byrón.

1969 os primeiros projetos de telefilmes - adaptações de contos da literatura fantástica: "Narrações Extraordinárias", de E. A. Poe; "Almofada de Penas", de Horácio Quiroga.

Nesta fase, mais profissionalizados, trabalhou em uma linha que batizou de *cinema absoluto*:

> "Algo de muita vanguarda, pelo qual tinha importância a imagem como visualidade pura. Nada de literatura. Nem pretensões psicologistas nem críticas. Nada de política. Senão, a pureza visual. A imagem acima de tudo. Quase mudo. Sempre foi a minha debilidade o cinema mudo. Nos aspectos da realização, os modelos de um cinema underground, (...) onde tivesse muita importância o realismo metafísico. A imagem não só mostra o que está significando, mas ao mesmo tempo implicita um mistério. Algo assim como penetrar em certa questão expressionista e que resolva uma indagação, um enigma. Assim, cinema absoluto e realismo metafísico. E bons temas. Não tanto argumento.(...) Não consideremos, então, o seu significado conceitual [o grifo é meu]. Este é um cinema absoluto".

A citação é algo extensa, mas suficiente para demonstrar que a influência das vanguardas cinematográficas não tinha se esgotado: agora era o cinema absoluto alemão, pensado para os canais de ar pequenos da TV local (Canal 2, de La Plata), o que nunca aconteceu. Utopías derrubadas.

O filme mais representativo desta fase é **"Campos bañados de azul"**, a imagem representativa é abandonada, se faz a opção pelo absurdo. "Campos..." foi feito no sistema de produção "quente": a produção se organizava para rodar tudo em dois ou três dias.

Após a paralisação da produção provocada durante a ditadura (1976-83), Byrón assomava aos anos 80 vendo que a indústria cinematográfica tinha quase desaparecido, estando reduzida e com poucas forças. Era outra a geração e outra a técnica: o vídeo foi para Byrón a ferramenta para realizar uma síntese dos seus trabalhos, e redirigí-los à TV, além de servir como ponte às novas gerações de produtores independentes que constituíram a primeira geração de realizadores "*videomakers*" . Desta forma nasceu o tríptico de 1987:

"Tinha que ser um fílmico para passar no circuito de cineclubes, e um vídeo para monitores em circuito fechado. Um documentário didático integrado por três curtas: **En el mundo de la luz,** um ensaio; **Una tela de araña en las pupilas o el triunfo de la cámera,** uma tese sobre a linguagem cinematográfica; e, por último, **Experimental**, uma justificativa ou uma descrição sobre os interesses, os fins e as funções deste rubro".[53]

Por outro lado, organizou o Archivo Filmoteca, compilação dos títulos mais representativos da sua obra - e dos filmes que conseguiram sobreviver ao efeito de revelações mal feitas e do tempo. Os títulos mais importantes são: "L'énfant terrible", "Tirando a tampa da panela", "Campos banhados de azul", "Point Black/Alfabeto do diabo", "Onde estará Vampirella?" e "Garotas de Flores".

Outro importante representante do cinema experimental em Buenos Aires na década de 70 é Claudio Caldini que produziu uma vasta obra com continuidade orgânica no vídeo-arte desde 1989. Caldini começou sua formação no Instituto Nacional de Cinematografia, no ano de 1971. Anteriormente, tinha tido seus primeiros contatos com uma filmadora 16mm no seio da sua familia. Teve a fortuna de ser aluno de Mário Sóffici, que trouxe ao cinema nacional as estruturas narrativas e dramáticas de um Orson Welles, com filmes como "Rosaura a las diez"(1951), gerando uma alternativa radical às "comédias de telefones brancos", predominantes no periodo.

Mas o cinema industrial lhe oferecia poucas espectativas, e o objetivo fundamental de Caldini era experimentar. Assim, abandonou seus estudos ao adquirir uma câmara S-8. O seminário oferecido por Nekes no Goethe Institut radicalizou suas experiências: "Ofrenda", "O devenir das pedras", "Atraves das ruinas" são os trabalhos mais representativos desta fase. Caldini se interessou sempre pelo aspecto plástico da imagem, questão que na sua fase cinematográfica pesquisou em duas linhas: o tratamento da côr, e a relação entre imagem e som (seus filmes não usam palavras, só músicas que ele mesmo compõe).

---

[53]BYRóN, Silvestre. "Muy bizarro". pp. 70.

Já na sua fase videográfica, seu primeiro contato com o meio foi através de um telecinado (transpasso a formato eletromagnético), com o objetivo de difundir uma série de trabalhos curtos na TV. Sendo que a imagem eletrônica teve uma presença cada vez mais totalizadora no campo audiovisual, Caldini produziú vídeo apenas alguns anos depois. Seu primeiro trabalho data de 1990: "Conseqüência": reciclagem de fragmentos de filmes, gravações da TV e imagens abstratas - de síntese -, coordenadas e compostas segundo uma música eletrônica.

Nos seus vídeos, o interesse parece centrar-se no ritmo ("Simulacro", "Consequência" - o som enquanto intensificador -, "O devenir das pedras", "Ofrenda" - nos quais trabalha a repetição -, "Escola de palhaços" - o aceleramento dos movimentos).

Hoje, encontra-se elaborando um roteiro sobre um filósofo chinês, onde se concentra na relação entre a palavra escrita e a imagem:

> "Já fiz bastante imagem pura...a gente pede para fechar mais em um conceito...
> a obra aberta não me satistaz completamente".[54]

Estas relações *imagem/texto* estariam traçadas em duas direções: 1) no trabalho gráfico: tipografia da máquina de escrever, escaneadas, e logo gravadas, para assim obter texturas; 2) texto escrito sobre a emulsao, raspagem.

Caldini acha que, desde 1970, o cinema está acabado: *"O purismo não leva a parte nenhuma"*. Acha que somente é possível propôr-se entrar na TV.

---

[54] Entrevista a Claudio Caldini, Ver Anexo, pp.22-30.

3.

A relação *Vídeo/TV*

O convulsionado contexto político da Argentina dos anos 70, sua desequilibrada economia e, finalmente, a ditadura, fecharam as possibilidades para a produção audiovisual independente.

Esta década, marcada pelo exílio ou desaparecimento das personalidades mais fortes do nosso campo intelectual, teve início com o peronismo voltando ao poder (1973-76), o que reanimou antigos vínculos com o fascismo europeu - que tinham caracterizado as duas presidências consecutivas do General Perón (1945-55).

Talvez este fosse mais um motivo que ressentiu durante os anos 70-80 o apoio das ONG - Organizações não-Governamentais. As ONGs haviam sido o sustento fundamental das importantes experiências de comunicação alternativa que o vídeo vinha desenvolvendo no Chile e no Peru. No contexto argentino, ainda hoje sente-se a falta deste tipo de experiências.

Estes dois países desenvolveram núcleos de produção e distribuição criados sobre redes sociais pré-existentes, como a dos sindicatos (Augusto Góngora e o programa "El mirador" no Chile), ou a *Vídeo Red* peruana. Assim, eles desenvolveram um conjunto de funções das linguagens audiovisuais que excedeu absolutamente os conceitos e as preocupações estratégicas da esfera estética. Criaram, então, verdadeiras "redes" contra-informacionais, apoiadas pelas resistências políticas aos respectivos governos conservadores ou ditatoriais. Isto não lhes tirou a possibilidade de inovar as formas televisuais clássicas com os recursos próprios do vídeo, ganhando em ritmo, humor e design visual.

Na década de 70, esta situação do vídeo voltado à TV foi similar no mundo todo, e a reflexão da época pensou o meio videográfico dentro desta mesma perspectiva, enquanto gerador de posições sempre relativas à TV.

Na Argentina, estas experiências de produção e veiculação das mensagens audiovisuais não encontraram seu espaço. Os gestos independentes se disseminam em isoladíssimas colaborações com produções cinematográficas. Do vídeo local dos anos 70 voltado à TV (anti- , alter- , ou pro-TV segundo a classificação de Bonet), não temos marcas. Mas ainda hoje, nos testemunhos da história mais recente, temos as marcas destes periodos e seus "vazios".

Consideremos um fato que demonstra de que maneira estas condições ainda se refletem no perfil da produção atual: *Festival Latino-Americano de Vídeo Rosario '93*, a Mesa Redonda *"Produção: metodologias de trabalho"*, contou com a participação de Augusto Góngora - integrante da produtora independente Nova Imagem (que participa assiduamente de realizações da TV Nacional do Chile) - e Roberto Cenderelli (nesse ano, gerente de programação do Canal 2 de Buenos Aires).

A pergunta mais forte surgida do grupo dos realizadores de Buenos Aires tentou focalizar o debate em torno da vídeo-arte, demonstrando que sentiram-se excluídos do discurso de ótica puramente comunicacional, política e de mercado dos realizadores e antropólogos bolivianos, brasileiros e chilenos, e do público argentino em geral, majoritariamente composto por estudantes de Comunicação Social da Universidad Nacional Del Litoral. Ainda nos anos 90, encontráva-se em circulação um discurso crítico amarrado nos aportes da esquerda estruturalista sul-americana da década de 60-70, discurso que não superava a fossa aberta entre a esfera da comunicação e a da estética. Depois da introdução inaugural do vídeo no espaço audiovisual argentino, qual havía sido o destino do movimento de cinema independente (e seu tradicional padrão de

géneros narrativos, circuito de distribução e legitimação próprios)? Com o tempo, este setor independente, tradicionalmente crítico, e inscrito na linha do documentário e da ficção, perdeu espaço, apesar de contar agora com as facilidades da tecnología eletrônica, perdeu espaço:

> "(...)es cierto que estamos en más una etapa de recesión. Pero a la gente que tiene equipos de video, le sale barata la producción. Pienso que también hay un desánimo en relación al destino de las obras..."[55]

Na contraparte, isto também pode haver sido influenciado pela especialização crecente do trabalho da esfera artístico-experimental, realizada progressivamente por uma geração que hoje varía dos trinta aos quarenta anos de idade. Eles foram os produtores do grande surgimento da vídeo-arte portenha, que nos 80 se achou autofágica e poderosamente influenciada pelos recursos do cinema, da TV e, em especial, do vídeo clip. Foram eles os responsáveis pelo surgimento da utopía-vídeo em Buenos Aires.

As novas tecnologías da comunicação ingressaram pouco a pouco, até tardiamente, na ambiência local, chegando a adquirir usos de importante sentido crítico mesmo dentro da educação formal e sistemática. No ano de 1979, como exemplo, Miguel Krebs e o cineasta diretor da Escola de Arte Cinematográfico de Avellaneda (EDAC), Rodolfo Hermida - hoje, talvez, um dos protagonistas mais importantes desta inserção dos recursos vídeo na TV - , incorporaram o vídeo de formas diferentes, embora ainda nessa época não o assumissem enquanto meio com possibilidades expressivas originais e independentes dos outros meios. Assim, eles instauraram o **Video Protesta**, circuito fechado de TV onde os estudantes da EDAC podiam gravar e transmitir suas críticas e sugestões. O video estava sendo utilizado enquanto recurso didático, como

prática rentável para os alunos e como registro documental. Neste sentido, não existia onde aprender vídeo. Os aprendizados foram na sua maioria autodidatas, e aqueles que contaram com uma formação foi com aquela proveniente da área cinematográfica.

No plano geral da história da arte eletrônica do período 60-70, só conhecemos o distante que a TV se manteve em relação ao vídeo. A televisão aberta, naquela fase iniciante, e depois também, soube manter uma distância com este setor da produção: a distancia de um fosso entre níveis de produção tecnológica, entre volumes de mercado; a distancia existente entre a rigidez de uma máquina ficcional comercial e a maleabilidade da abertura à experimentação da enunciação, a colocação em prática de novas dimensões da expressão da subjetividade. É por este motivo que novamente podemos afirmar que a separação entre as esferas comunicacional e a artística obedecem, não a uma condição material (segundo a qual suas práticas se apresentam como indiscerníveis), e sim a um interesse ideológico, exercido, neste caso, pelas instituições estaduais e privadas da televisão argentina, interesse em preservar um sistema se sujeição social do indivíduo baseado na economía de consumo de massa, e, especialmente, à ditadura política dominante.

[55] Entrevista a Rodolfo Hermida, Ver Anexo, pp.97-111

4.

Um pequeno e ativo espaço para o video: o CAyC

Concentremos-nos no panorama do vídeo nos anos 70. Estava praticamente esquecido. Os equipamentos que chegaram à Argentina eram muito caros. No exterior, alguns dos artistas que marcaram fortemente a década de 60 continuavam sua obra em vídeo: Lea Lublin, na França; David Lamelas e Jaime Davidovich, nos Estados Unidos.

Como já foi mencionado, Lea Lublim começa em 1974 uma série de trabalhos em vídeo, chamada "Conversações sobre a arte" a respeito da qual ela mesma declarou:

> "Na minha condição de artista, e sobre o cenário onde a ação transcorre, viro intermediária entre o espectador e a obra, que pela sua vez re-envia-lhe novamente (ao espectador) sua própria imagem, imagem especular do *eu* na fase da palavra, criando um lugar concreto do discurso individual ou plural, vale dizer, do diálogo ou do polílogo, e, apresentando eles como conjuntos abertos de conflitos inter-subjetivos, trato de revelar o espaço, lugar onde o Discurso da Arte, a Reflexão sobre a Arte, a Prática da Arte se constituem, para saber o que se fala, quem fala, da onde procede esse discurso. Através de uma prática da Arte diferente, o sujeito é vivido, filmado num espaço-tempo real, trans-artístico; vê, se vê falar, escuta, escuta ao outro, num instante in-mortal"[56].

Neste caso, o vídeo continua sendo um meio cujo maior valor é a simultaneidade da retransmissão. O vídeo é para ela uma ferramenta metodológica com a qual indagar a relação do homem com a arte .

Para David Lamelas, o vídeo é uma ferramenta deconstrutora da narrativa clássica. Para Jaime Davidovich, uma via de argumentações irônicas e satíricas vinculadas ao pop-art.

Este é o estado da imagem eletrônica dessa década. Sem espaços próprios -o Centro de Experimentação em Artes Visuais do Di Tella foi fechado no ano 1970- , e sem

condições de gerar estruturas de produção independentes, somente o espaço do CAyC soube guardar a chama da imagem vídeo destes anos.

O **CAyC**, Centro de Arte e Comunicação, nasceu no ano 1970 fundado pelo arquiteto e crítico Jorge Glusberg. Este centro contava com um circuito fechado de TV e, havendo organizado vários festivais e mostras internacionais de vídeo, hoje não temos acesso a material de arquivo -de existência para alguns mítica... até duvidosa.

Em 1974 o CAyC organiza o ciclo "Video tapes para o futuro da televisão", apresentado no espaço Video CAyC Alternativo. E em 1975, o "Quarto Encontro Internacional de Video", com a participação de realizadores estrangeiros, incluindo a presencia de Nam June Paik.

Até 1978, o CAyC organizou encontros internacionais em distintas capitais do mundo. Os dez Festivais Internacionais de Vídeo-Arte organizados foram:

I - Dezembro de 1974, Instituto de Arte Contemporâneo de Londres.
II - Fevereiro de 1975: Espace Cardin, Paris.
III - Maio de 1975: Palazzo dei Diamanti, Ferrara.
IV- Novembro de 1975: CAYC, Buenos Aires
V- Março de 1976: Centro Internacional de Cultura, Amberes
VI- Setembro de 1976: Museo de Arte Contemporâneo de Caracas.
VII- Fevereiro de 1977: Fundação João Miró, Barcelona.
VIII- Setembro de 1977: Galería Continental, Lima.
IX- Novembro de 1977: Museu Alvar e Carmen Carrillo Gil, México.
X- Maio de 1978: Sogestsu Kaikan, Tókio.

Nestes festivais participaram artistas e grupos de trabalho do mundo inteiro, que desenvolveram dentro do vídeo suas mais diversas tendências. Algumas eram obras propriamente de vídeo-arte (americanos, canadenses). Outras, como a maioria das obras

---

[56] Lea Lublin no libro de GLUSBERG, Jorge, Arte en la Argentina, Op.Cit.,pp.308.

nacionais (todas realizadas pelo Grupo CAYC) onde o vídeo foi usado como simples ferramenta de registro, narrados no mais antigo estilo do documentário jornalístico. Como por ex.: "Mass Media", discussão entre Jorge Glusberg, Juan Carlos Romero e Luis Passos, realizado por Eduardo Leonetti; "O Grupo dos 13", sobre a obra dos artistas do Grupo CAyC; "Homenagem às vítimas latinoamericanas"; "Os anos 60" e "O universo do erro", de Marta Minujin -considerações sobre o surrealismo e o futurismo em relação aos anos 60, vídeos dos quais nem a própria Minujin conserva cópias.

Na apresentação do Festival feito em Buenos Aires, Glusberg escreve que o vídeo é uma importante ferramenta de trabalho, sobretudo em relação à reflexão e divulgação dos artistas, o que favoreceu o intercâmbio com outras regiões do mundo. Desde o ponto de vista desta pesquisa, grande parte da importância da obra de Glusberg tem relação com seu caráter de testemunha histórica e teórica. Os catálogos ofereceram espaços onde eram necessários diagnósticos e definições críticas aos aportes desta arte tecnológica. Observados aos olhos da história, os textos de Glusberg são exemplificadores da forma como os intelectuais atravessaram o vídeo ao longo da década de 70.

Vejamos isto de perto. A mostra "Arte do video", foi organizada pela Fundação Museu de Arte Contemporânea de Caracas em abril de 1975. No catálogo da mesma, o CAyC (nas palavras de Glusberg) se apresenta e define como realizador de *"vídeo sociológico, artístico e educativo, dentro do Programa Terceiro Mundo"*, agregando que as obras foram exibidas em New York, Londres, Paris e Tokio.

Todas as obras que integram a mostra do Centro foram realizadas entre os anos 71 e 74. Incluiam registros de laboratórios teatrais e atividades do Grupo *Arte de Sistemas*, várias transposições da literatura ao vídeo, entrevistas sobre a situação dos

meios de comunicação social na Argentina, e algumas experiências mais centradas em questões da linguagem eletrônica, como **"Road"**, de Jaime Davidovich.

No prólogo ao 7o Festival Internacional, Glusberg, com as ferramentas conceituais da semiologia de Sausurre, concluiu que a retórica videográfica é diferente da cinematográfica e da televisual. Conclui que a utilidade que os artistas latinoamericanos dão ao vídeo têm a ver com o testemunhal. A aproximação conceitual se limita à transposição de conceitos da lingüística no plano da imagem-movimento, e resulta pobre, fica na superfície do fenômeno, se comparada com trabalhos como o de Muntadas que, tendo sido iniciado na mesma época, alcançaram uma reflexão teórica mais específica que acompanhou o desenvolvimento estético genuíno do meio videográfico.

Já no prólogo do 10o Festival -que ocupou-se exclusivamente da produção japonesa- Glusberg incorpora à análise alguns outros elementos do estruturalismo e da sociologia, no sentido de explicar as determinações que o vídeo sofre enquanto técnica, e as modificações que ele mesmo pode gerar enquanto comunicador. Considerações em relação à video-arte tal como hoje é entendida não aparecem. Não se aprofundou na especificidade do meio. São todos pontos de vista extrínsecos, centrados na relação estabelecida entre o produto e a realidade, continuando, de alguma forma, o programa da linha Arte/Comunicação da década de 60, cujo nó central é a arte enquanto ferramenta de transformação social.

Contudo, o CAyC produziu a primeira fita sobrevivente desta curta história: **"Tiempo de Descuento - hora 0"**, (1978) de Margarita Paksa.

Na realidade, "Tiempo de Descuento" foi uma performance. O mesmo homem que aparece correndo na fita - e cuja imagem é alterada com recursos primitivos como a solarização e o negativo- se encontra alí, ao vivo, simulando uma corrida dentro de um quadrado traçado no chão. Sobre esta obra em particular me debruçarei mais adiante, na análise comparativa de três trabalhos deste período

Mas o CAyC não originou um grupo de realizadores. O vídeo parecia haver nascido para conservar as obras que desapareciam no tempo e no espaço e isso sendo que a tecnologia port-pack ainda não estava disponível no país. Talvez por causa da pouca vinculação que a arte eletrônica em se desenvolveu com aquelas experiências dos anos 60, o vídeo dos 70 se limitou a compensar a imaterialidade de happenings e performances através de sua função de fixação no tempo abstrato: a armazenagem.

Esta função compensatória é, na verdade, uma exigência ideológica proveniente do Campo Intelectual Autônomo: as novas formas estéticas das neo-vanguardas, ameaçaram a barreira de isolamento respeito à praxis cotidiana do homem, barreira que sustenta a especificidade das esferas. Assim, o vídeo adquiriu um papel conservador e restaurador da categoria de obra, preservando-a de ser somente um "fato", um "evento", enfim, uma experiência.

Mas, por outro lado, isto lhe permitiu desenvolver mais plenamente seu lugar enquanto espaço reflexivo em torno do tempo. Não podem deixar de ser citadas as experiências que viram no vídeo um meio, um material, onde repensar as questões teóricas referentes às outras artes. Lugar onde refletir sobre as interfaces entre música, televisão, cinema, plásticas, todas estas práticas usaram o vídeo sem pudor, aproveitando sua forte metalingüística e versatilidade. Este caráter geral da midia

eletrônica enquanto interface é tão forte, que ainda nos 90 encontramos dentro do vídeo este tipo de colocações:

> "*Sector* ", (1993) de Eduardo Feller é uma pintura eletrônica, concebida para ocupar os mesmos espaços que ocupou sempre a arte da pintura. À espera de uma bastidor com movimento, que ainda não foi criado, deverá exibir-se numa telinha da TV. "[57]

Se adotarmos os conceitos propostos por Mukarovsky em "Função, Norma e Valor Estético como Fatos Sociais", encontrariamos que este é um momento no qual a norma estética videográfica ainda não existe produzida dentro do próprio campo, assim como também são ausentes as estruturas de legitimação e uma matriz conceitual própria. Por este motivo, todos estes elementos são procurados e estabelecidos em relação aos produtos dos outros campos estéticos. No contexto da história local dos anos 60 e 70, a norma foi estabelecida em relação ao cinema e as artes plásticas.

Por enquanto, o vídeo transgredia estas normas e práticas, questionando os valores que classificavam a produção em gêneros, formatos e especialidades várias. De outro modo, como interpretar o fato de que **"Tiempo de Descuento-Hora 0"**, uma performance, recebera a Menção Especial do Juizado da Trienal Latina da categoria gravura, no marco das *Jornadas da Crítica* no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires.

---

[57] Sarah Fried, no catálogo do 3o. Festival Franco-Latino-americano de Video-Arte, 1993. Tradução de AM

5.

Alguns autores

Ouçamos as vozes desta história.

Neste capítulo se trabalharão as informações obtidas nas entrevistas realizadas aos artistas, assim como as análises de suas obras, inserindo, desta vez, uma metodología semiótica.

Escutar o discurso que cada autor gera em torno a sua obra, expõe as claras, no horizonte desta pesquisa, o papel mediatizador que a visão deles próprios joga em relação ao horizonte social da produção.

Deste modo, cada personalidade assume uma posição no interior do que se constitui como Campo Intelectual, posição que está determinada pela imagem que eles mesmos têm do seu trabalho, pela imagem da relação que estes trabalhos mantêm com outras produções e, em geral, com a norma estética em vigor. Conseqüentemente, uma análise discursiva poderia ser capaz de revelar o lugar que acreditam ocupar no decorrer da história, o nivel simbólico-ideológico, o ideolecto destas obras.

Três obras dos três ultimos anos da década do 70:
Lamelas, Paksa, e Hermida

Neste breve texto, pretendo estabelecer algumas relações entre *"The dictator"* (1977), de David Lamelas, *"Tiempo de Descuento - La Hora 0"* (1978) de Margarita Paksa, e *"Abismo I"* (1978) de Rodolfo Hermida. Entendo que estas foram três experiências importantes que definem a situação da arte eletrônica deste periodo.

"The dictator" (1977), de David Lamelas, é um *videotape paródico* sobre o exilio de um ambíguo general, ex-ditador/revolucionário.

A história sucede durante uma entrevista concedida em exclusiva a uma jornalista americana. As ironías do ditador, seus jogos de discursos contraditórios, suas alternâncias de ameaças explícitas e confissões de delitos se misturam com humor cínico e humilhante, centrado na presumida revelação pública do envolvimento sexual de ambos, o que deixa freqüentemente á jornalista em situações perplexas. Desta forma, Lamelas tematizava, com certa *tonalidade absurda*, a relação dos meios de comunicação com os sistemas políticos conservadores e ditatoriais que opacaram a realidade sulamericana desses anos.

Por outra parte, a maneira em que se reproduzem os cenários e cenografías estandarizadas da televisão fazem com que se estabeleça também uma *paródia no nível discursivo*, uma paródia formal. Este meta-discurso aparece quando, aparentemente, o operador do switcher (o diretor de TV) sai do ritmo clássico de alternância do plano/contra-plano, ao vivo, e se demora em determinados gestos dos protagonistas, chegando, as vezes, a ficar por um tempo prolongado em cima de um só deles, ficando o outro fora do quadro, e virtualmente presente na voz-off, fazendo com que possamos assistir a aspectos normalmente ocultosdos gestos dos protagonistas na comunicação masiva. Ésta é a operação do grande narrador, o *grand imagier,* que articula a relação entre o ver/ouvir e o saber, nos alertando para estabelecer as regras da leitura de um relato meta-discursivo. Vídeo monocanal, este foi um trabalho iniciado no sentido da deconstrução. Arte da linguagem, tal como ele mesmo a batizou, na linha das pesquisas em torno da deconstrução cinematográfica.

"Tiempo de descuento - La hora 0" (1978), de Margarita Paksa, é uma p*erformance-vídeo*, sobre o decorrer do *tempo* , na forma de *parábola*.

> "(...)*a mi no me interesa la narrativa tipo cinematográfica*, para mí el cine es algo que disfruto muchísimo, pero yo hago otra cosa, (...)y en éste [vídeo] estaba muy influenciada por la idea del tiempo".[58]

Um homem está dentro de um quadrado traçado com giz no chão. Simula correr, enquanto não consegue sair do seu lugar, e permanece.

> "Y siempre hay una distancia: el actor está engañando, se le vé sólo el medio tiempo, está corriendo, pero siempre está en el mismo lugar -que tiene que ver con una metáfora de la misma vida."[59]

Do seu lado, uma coluna com um monitor reproduzia seus movimentos, sub-metendo-os a várias interferências eletrônicas (efeitos) na côr, no contraste, no

---

[58] Entrevista a Margarita Paksa, Ver Anexo, pp.49-56.

enquadramento, gerando uma série de desenhos abstratos por cima da imagem de registro.

Margarita Paksa já era experiente na elaboração de instalações e performances, *"Comunicaciones"* (composta, pela sua vez, de duas partes, *"Santuario del sueño"* e *"Candente"*), e a instalação *"500 Watts, 4635KiloCiclos, 4,5 Ciclos"*, feitas no Instituto Di Tella entre 1967-68, mergulhavam no uso dos novos meios de comunicação, a referência às máquinas, a experiência sensível dos cinco sentidos em contato com a imagem (e o som) técnica, nos termos de uma análise própria da arte conceitual, a colaboração interpretativa do receptor.

> "Siempre trabajo con herramientas que me están dando las mismas cosas, o sea, el grano de la TV(...) [En "Tiempo de Descuento" trabajé con] un teclado. Nunca supe bien lo que era. Lo que estaba produciendo era una imagen, nosotros seleccionamos el círculo (...) y luego se la pasaba a un sintetizador, donde se le ponía los colores, y unas rayas, y habian otros efectos de disolución, de aproximación, un repertorio, o sea que yo fui con mi modelo.(...)Y estaba viendo todo por el monitor, dirigía a las dos cámaras [una captaba la forma, y la otra el modelo] y el teclado."

Esta obra foi produzida em 1978, quando Jorge Glusberg a convida para experimentar com estes equipos.

> "Eso se hizo como grabación. Después lo presenté en el Museo de Bellas Artes, como una instalación sobre el espacio y el tiempo. El espacio era una determinación dentro de la sala, que yo había recortado con distintos tipos de señales, como si fueran dos espacios de la arquitectura, los planos, y al lado, estaba el tiempo, que estaba el video del hombre que corre."

O tema do tempo se revela assim como uma das maiores preocupações da obra de Paksa. Mas não se trata do tempo perecível da existência, a duração (como na obra de Caldini), e sim do tempo circular do mito de Prometeu. Por isto, a recorrência e uso da idéia do sem-fim:

> "(...)me gusta mucho la idea del sinfin. La tiene también *"Es tarde"*, y *"El descanso de Loreta"*, que termina con las mismas imágenes que estaban al principio"

---

[59] Ídem.

Assim como Lamelas, a obra de Paksa se inscreve inteiramente na tradição das artes consagradas, no circuito das artes plásticas, corporizando suas preocupações:

> "(...)hice un neón que decía, casi simultáneamente en ese momento, o después, que se prendía en dos espacios distintos, que *decía "El arte ha muerto"*, y *"Viva el arte"*.

Já na experiência de Rodolfo Hermida, "Abismo I" era um videotape (do qual não se conservaram cópias) construido na base de gravações e regravações do mesmo material magnético, provocando um trabalho poético básicamente concentrado na primeiridade da imagem eletrônica: as características icónicamente distorcidas da imagem vídeo (côr, grão) e sua sintaxe.

> "(...)tuvimos acceso a la tecnología desde el 78, y empezamos a experimentar. Teníamos el sistema U-Matic, primero en la cámara b/n, y en el 79 una cámara color, y la Escuela de Avellaneda empezó a hacer experiencias."[60]

Com "Abismo I" (1978), a experimentação aparece associada ào uso de recursos específicos dos meios de comunicação e suas características de produção.

> "Hice *"Abismo I"*, con una estrutura de grabación, regrabación. Y empezaron a haber trabajos por distintos lugares. Y, paralelamente, habían gentes haciendo experiencias en el **CAyC**, pero más exclusivamente del video-arte, y como distribución del material que venía de afuera, de Paik, de todo el material"[61]

Este testimunho nos permete perceber como o campo do vídeo-arte começou a conformar-se nestes anos, já com forte presência da obra internacional. Esta experiência de Hermida se concentrou nas capacidades de degeneração da imagem eletrônica na re-gravação (perda de definição e cor através das sucessivas gerações de cópias de cópias), e o trabalho com a repetição da pergunta "Você é feliz?", pergunta realizada as pessoas que, aleatóriamente, foram entrevistadas na rua.

> "Marcamos una influencia muy fuerte con *"Crónica de un verano"*, de Jean Rouge. Una influencia muy fuerte que yo quería imprimir en la escuela sobre el

---

[60] Entrevista a Rodolfo Hermida, Ver Anexo, pp.97-111.
[61] Ídem.

> cine directo, hablar con la gente del común. En ese momento, la reportera de *"Crónica de un verano"* preguntaba a la gente "Ud es feliz?". Y me pareció una pregunta brillante para poner en la Argentina del 78-79. Salíamos a la calle con Oscar López, que lamentablemente falleció, un nombre muy importante. Y le preguntábamos a la gente si era feliz. Nos contaban en las obras de construcción, en la calle. Y obteníamos respuestas de las más curiosas. Habíamos hecho una pre-edición de eso, la largábamos en una casetera, y yo a la vez la miraba en un monitor, con una cámara me filmaba a mí y al monitor, y yo discutía con la gente, decía "Parame esa imagen", y agregaba "Yo creo que es mentira, mirá el ojo cómo le parpadea", una especie de antropología visual, es decir, no podía ser que estuvieran todos tan felices.

A edição, marcada por um forte sentido do rítmico, misturava tomadas feitas de primeira geração com outras já distorcidas pela própria mídia, tomadas gravadas da TV.

> "A su vez, eso que filmábamos, lo volvíamos a colocar en la casetera y lo volvíamos a filmar. Un montaje muy extraño, en donde yo discutía conmigo mismo, con la gente y con otros, muchas veces. Ocho o nueve veces, y entonces quedaba una cosa infernal, una estructura donde se multiplicaba mi imagen, la imagen de la gente, una estructura casi rota de la imagen, una multiplicidad del audio, un valor, una cosa caleidoscópica para lo que se acostumbraba en esa época en la Argentina. Esa era la estructura. Por eso se llamaba *"Abismo"*, que tiene que ver con la estructura literaria en torno del vacío, "en abismo".[62]

Para o contexto da época, este trabalho auto-referencial forte resultou extranho, o horizonte de leitura da obra videográfica ainda não estava constituído: a difussão do meio era muito incipiente, e a produção, ainda minoritária em relação ao formato predominante da produção independiente desta década: o cinema independente em S-8, e suas formas e semânticas fiéis aos gêneros.

Assim, Hermida nos contava a acolhida dada a obra "Abismo I" nas Jornadas de Cine Independiente de Villa Gesell, em 1978,

> "Y lo presentamos, si bien no quedó el video, por lo menos hubo el testimonio de espectadores, porque lo pasamos en Villa Gesell, y quedó una cosa muy rara, la gente no sabía bien si gustaba o no, pero trajo mucha polémica, que eso no era cine, pero tampoco TV, *no se sabía lo que era video. Era algo."*

[62] Ver entrevista a Rodolfo Hermida em Anexo.

O elo 60-90:
Lamelas e Lascano: a linguagem da linguagem

Pensando no fato estético, Lyotard tenta descrever uma comunicabilidade de base universal, exigível em determinado nível do juizo do gosto, no qual se prescinde do conceito e acontece um processo da sensação-emoção, diretamente, entre os sujeitos. Este é o momento por excelência que a maior parte das obras criadas na interface artes plásticas/vídeo pesquisa, como já testemunharam as citações de Lublin, Paksa, Hermida, etc. Assim, segundo Lyotard,

> "O recorte da relação inter-subjetiva ainda não foi feito e haveria um assentimento, uma unanimidade possível, exigível, em uma órdem que não pode ser "ainda" a da argumentação entre subjetividades racionais e falantes"[63]

Tal vez seja hora de pensar que esse é o campo que a experimentação audiovisual vêm verdadeiramente tentando dominar desde o advento das vanguardas. Os acontecimentos e seus relatos, o evento e a forma que adquire na arte -a forma que revela sua análise-, as novas tecnologías da comunicação e as novas formas de extremar a síntese expressiva da obra, a vida e sua relação com a arte.

As relações entre os diversos códigos (som, imagem, texto) foram um foco de pesquisas tanto para o deconstrutivismo conceitual do Lamelas da década de 70, quanto para um dos pioneros da arte eletrônica e digital local, Diego Lascano.

Para David Lamelas, a matéria é o conceito. Se debruça sobre a multiplicidade dos registros do homem, e os efeitos relativizantes do seu ato de leitura. No fundo, busca atingir um conceito do tempo e das estruturas primárias que existem nas coisas.

---

[63] Lyotard, Jean-François, "Comunicação... sem comunicação", In *Imagen Máquina*, Comp. de André Parente. Río de Janeiro: Editora 34, Col. *Trans*.p.259

Para Diego Lascano, a matéria (figuras e dimenssões espaço-temporais) é uma carga afetiva forte, que impulsiona o movimento interno ao quadro, entre suas diversas fontes informacionais. Este jogo em verdade testa os finos fíos con que se estruturou icónicamente cada quadro, provocando correlações entre as formas e os fatos da diegese. Para Lascano, o horizonte já não é a experiência da relação do homem com as linguagens e as mídias, e sim é o próprio límite tecnológico. O objetivo é uma obra que seja síntese audio-texto-visual de um relato ficcional pré-existente, que não é cinema, nem TV. Lascano é um paradoxal corredor do dromódromo, que busca na sua arte a forma de expressar uma mensagem, e já não incursionar nos níveis analíticos, na obra enquanto metodología para dissecar uma experiência, como acontecia com a arte eletrônica das décadas precedentes.

Avancemos nesta reflexão, para observar a ponte entre o *conceptual art* de Lamelas e os *teoremas digitais* de Lascano.

David Lamelas

Nasce em 1941. O objeto da arte do Lamelas da década de 70 é o evento. Deconstrói as sensações, e reconstrói a situação do artista na hora incial, frente aos seus elementos. Assim, para Lamelas, a interpretação é uma atividade que gradualmente entra na análise do evento que ele criou. A obra toma a forma da análise do evento, construido segundo um modelo lingüístico. Para Lamelas, um ato é uma sintagma.

> "(...)We may see his art as an inverted performative utterance. In his work, an act is a sentence(...)"[64]

[64] Glusberg, Jorge, *David Lamelas: Fifteen Years*,(1978), Buenos Aires: CAyC.

Lamelas decompõe a sensação, separa os diferentes registros -sonoro, visual, textual- e procura estudar suas relações, tudo isto dentro do modelo lingüístico. Mas, na profundeza, o objeto da sua pesquisa são as novas formas da percepção. Uma percepção conceptual, que repete ou constrõe seqüencias para focalizar o âmago do seu trabalho: o evento mesmo da arte, a relação entre o tempo e a simplicidade das estruturas. Seus filmes não são para ser vistos, mas para serem "lidos".

Sua vida cinematográfica se inicia em 1968, com *"Study of Relationship Between the Inner e Outer Space"*. O traspasso ao fílmico foi, tal como ele mesmo declarou, experimentado como "natural". A linha de trabalho iniciada nas Estruturas Primárias começava a desenvolver no terreno da imagem-movimento pesquisas em torno da linguagem como forma de arte (e não o contrário) e, finalmente, sobre o evento como construção complexa de semiosis de diferentes registros perceptivos e sígnicos.

Em *"Study of Relationship Between the Inner e Outer Space"* (1968, 24') o autor procura as relações entre um lugar e o seu contexto. Consta de duas partes: na primeira, mostra a galería de arte, e uma vista geral de Londres. Na segunda, seis fragmentos com as manchetes do día recolhidas dos diversos meios. A linguagem atúa neste filme fazendo uma tarefa descritiva, incrementando a informação. *"Time as activity"* (1969, 15') possui o mesmo intuito, assim como *"Film 18 París IV 70"* (9').

Já em 1970, *"Publication"*, representa um nó na elaboração conceitual de Lamelas. Ele consegue incorporar as funções da linguagem enquanto componentes da forma da arte. *Publication* refére-se ao lançamento de um livro cujo tema, dialéticamente, é a linguagem enquanto forma da arte. O objetivo estético se explicita virando conteúdo de uma ficção. O implícito se explicita e a obra torna-se reversível. O verdadeiro objeto é a própria exibição, o objeto imediato e sua combinação de linguagens faladas, escritas e visuais construindo um sentido. Na mostra, Lamelas exibe o registro das respostas de

um grupo de críticos e artistas amigos diante estes três assuntos: 1- Uso da linguagem oral e escrita como forma da arte; 2 – A linguagem pode ser considerada uma forma da arte, e, 3 – A linguagem não pode ser considerada uma forma da arte.

No caminho do meta-discurso da deconstrução, em 1970, após uma reportagem a escritora e cineasta Margarite Duras, Lamelas mostra o registro desta entrevista junto a dez fotografías do contexto parisino do momento, mas trechos das gravações de som obtidas com motivo do encontro.

Assim chegamos aos *"Reading Film"*, que inauguraram uma fase de Lamelas na qual o essencial não é o sujeito, mas os efeitos que o sujeito produz na leitura. Os dois trabalhos, *"Reading from "The New Refutation of Time", by J.L.Borges*, (5'), e *"Reading from "Knots", by R.D.Laing"*, (15'), são análises de atos de leitura, que segundo Lamelas finalmente integram a linguagem enquanto forma da arte.

> "(...)aspect of his filmic work when Lamelas alows the spectator to perceive the different in the similar, in an entire interplay of alterity and identities."

Se os *readings films* trataram sobre a atividade do simbolismo da linguagem, desde 1971 a obra focaliza a atividade do cinema. *"Cumulative Script"* (1971, 15') e *"Filmscript"* (1972, 10'), suprimem a ação para que esta tome lugar fora da tela, lá onde o evento esta sendo visto, recebido, lido. Câmara fixa, registro puro. A enunciação se reduz a menor expressão sintática possível, as tomadas duravam o tempo de shooting, e não levavam maior edição que a ordem em que tinham sido registradas. A simplicidade obtida dava a sensação de quem simplifica ao aprender uma linguagem. Eram projetados várias vezes ao día, para experimentar diferentes contextos. Nas outras três paredes da sala, eram projetados slides com momentos da filmagem, reproduzindo os mesmos pontos de vista. A construção da diegese acontece de modo plurívoco, relativo, liberado. O núcleo do evento está na provocação destes diferentes níveis de registro, a

análise do evento sempre começa pela pergunta sobre o tempo em que ese evento acontece. Os slides de "*Filmscript*" repetem a imagem cinematográfica. Assim como "*Cumulative Script*" repete, variando as cores, a imagem de um homem que entra em uma rua. As repetições não servem para deslocarnos no transcurso de um tempo diegético: ninguém podería se identificar e projetar sua identidade, como nocinema hollywoodiano. Simplesmente, o tempo da seqüência, o tempo fílmico em se (Jost&Gaudrault, 1995) toma lugar central, re-inicializando o texto em todo momento. O lugar do enunciador fica esvaziado, para que o leitor assuma novamente o trabalho sobre os diferentes elementos apresentados

"(...)each of which demands a certain form of concentration in order to be fully undestood"[65]

A leitura de imagens é tão complexa quanto a de palavras, mas na obra de Lamelas, a linguagem cinematográfica tende a desaparecer, ja que suas imagens procuram ser "lidas" em vez de olhadas.

Em "*To Pour Milk into a Glass*" (Yvon Lambert Gallery, 1973), Lamelas apresenta uma repetição de uma ação (a de verter o leite), que avança gradativamente no sentido de um final. Desta forma, a leitura é experimentada enquanto processo construtivo.

O centro da sua experiência são as combinações de diferentes registros do real (foto, cinema, vídeo, linguagem), com o que chegamos aos anos 1975-78, anos nos quais realizou três filmes exibidos em Buenos Aires em 1978. Foram "*Los Angeles friends*", "*The violent tape of 1975*", e "*Expuesto*". Esta última obra estava composta de três partes: oito fotos referentes a ficção do vídeo, oito cartas de amigos do artista, e a terceira e última parte: o vídeo propriamente dito (o objeto fita magnética), fazendo de laço entre as outras duas, no qual aparece Lamelas lendo as cartas. O evento perde

[65] Idem.

importância em benefício da percepção das relações diacrônicas estabelecidas entre os elementos.

> "Lamelas was interested in a non-descriptive and nan-material art, with the purpose os isolating a technical form from all external appearance" [66]

Com *"The Desert People"* inicia uma série de roteiros que lhe servirão como ensaios e exercícios literários, oscilando entre o documentário e o ficcional, roteiros todos que nunca filmará. Esta invasão recíproca do m*undo real* com o mundo meta-discursivo do artista não se detera mais. Em 1977, Lamelas realizou dois vídeos: *"The hand"* (35min), e *"In Exile"* (15min).

Glusberg escreveu em relação a " *To Pour Milk into a Glass"* ,

> "(...)the film explores an object; its form and its function are defined and later destroyed. During the last shots, the milk is poured into broken glass. There is no doubt that this are virtual representations -dimensions, sound and time - of real sculptures"

O mundo dos fatos se apresenta para Lamelas como um mundo de construções virtuais ao qual a arte se assoma com seu poder de compreensão sintética em perpétuo encontro com o acaso do contexto, da vida.

Diego Lascano

Nascido em 1962, Diego Lascano inicia sua carreira no campo da narrativa de ficção, de corte cinematográfica, mas sempre realizada em suporte eletromagnético. Lascano é dos primeiros artistas eletrônicos locais que chega ao meio sem passar por

[66] Idem.

outros formatos. Suas primeiras ficções possuem a tonalidade do expressionismo alemão: *"El identificador"* (1986, 5'), *"El usuario"* (1988, 2'), e *"Atrax"* (1988, 33').

> "Yo desarrollé una estética bastante personal, con la que no dejo de narrar -porque no dejo mismo de narrar- un contenido o una historia(...)Pero si vos me preguntás qué hacés vos? Hacés TV? Hacés cine? Yo hago video.... Ven que el video no tiene límites, desde muchos aspectos, y se sirve de lo apropiado, de todas las experiencias previas de los audiovisuales (...) de la inespecificidad, que básicamente, es como andar sin límites, valiéndose de la mezcla de todos" [67]

Contudo, estas ficções se enlazam as experiências que ele começou a desenvolver no terreno da arte digital, incursionando livremente no design gráfico com as primeiras animações, fruto de uma forte influência proveniente das histórias em quadrinhos.

> "La cuestión creativa siempre se notó más mi tendencia por el tratamiento de la imagen, mi lado de diseñador gráfico.(...) una estética media "anti-utópica", futurista, también con cosas del art decó, una linea del diseño que me gusta mucho.(...) Metiendo todas estas teorías, de utopias, en un espacio relacional. La idea era crear una especie de Teoría Comic del Video, nosotros lo llamábamos Video-Comic -muy rara"[68]

Desde fins dos anos 80 Lascano toma contato com equipamentos digitais de primeira linha, com os quais experimenta a combinação de recursos de diferentes origens sobre uma mesma imagem. A questão era explorar a hipotética fronteira das possibilidades de um equipamento. Isto é um importante tópico para desenvolver uma compreensão da obra de Lascano. Para ele

> "Lo interesante de la máquina es que depende exclusivamente del artista."[69], ou,

> "Cuando te encontrás por primera vez con el mar [tecnológico], te da como una fobia, que parece que te traga, supera tu imaginación. Entonces, no se domina. La conclusión es de que hay un mareo, en el que todo se abaraja sin un concepto. Entonces yo someto una idea o un proyecto, a lo que tenga en la mano"[70]

Este acento na visualidade determinaría um traço da sua obra que evolui até o ponto de substituir o roteiro por resumidos *story-boards*, que sintetizam o

---

[67] Entrevista a Diego Lascano, Ver Anexo, pp.125-141.
[68] Ídem.
[69] Idem.
[70] Ídem.

desenvolvimento argumental e estilístico do trabalho. O que está em jogo em Lascano é um talento especial para gerar sínteses expressivas a partir das imagens provenientes das novas tecnologías. Este cruzamento do narrativo com o gráfico-digital determina as experiências do percurso que passa por *"Ultimo vuelo"* (1989, 4'), *"Tut Ankh Game On"* (1990, 3') e *"Arde Gardel"* (1991, 4'). Um projeto criativo deste tipo exigiú rever as condições do relato, já que não podía formar parte nem da tradição cinematográfica, nem da das artes plásticas puras. A questão de estender um relato no tempo com as sintéticas imagens do design, fez com que Lascano percibisse outros eixos de trabalho para estruturar, aberta, emotiva e criativamente, o tema escolhido.

> "Siempre se me decía que mis cosas parecian frias, "cool". Indudablemente por esto de las estéticas electrónicas (...) y me planteé la cuestión de demostrar que desde una imagen muy "fria" como la de las computadoras, se puede emocionar.(...) Me encuentro en el dilema, porque no se podría resolver ese proyecto con una idea cinematográfica. Tuve que retornar a la idea de "Tout...", de volver al texto, incluyéndole el diseño, basándome en el montaje vertical, inventado por los rusos, en el que en lugar de inventar secuencia, vas trabajando por capas, cada elemento de las capas que se unen van teniendo una circulación significativa entre sí, sobre la imagen quieta, que hace que la circulación sea prácticamente fija, y que el espectador intente leer el montaje interno del cuadro. Cuadros fijos con muy poca animación. No tenían la tecnología para los movimientos. Y la parte de la voz, yo tengo una pelea muy grande con la voz humana, desde la imagen, y entre tantas cosas que estaba leyendo en ese momento, descubro que tiene mayor pregnancia el texto escrito, que la voz de un locutor en off. Y qué texto: el mínimo indispensable, en qué idioma: inglés." [71]

Depois de *"Atrax"*, desiste dos esquemas de produção cinematográfica, e opta por trabalhar sozinho, encarando frontalmente o mundo dos processadores. É o nascimento de *Art in a Box,* sua produtora independente. Com *"Arde Gardel",* Lascano chega ao ápice desta tendência, na qual a visualidade fez muito mais que ocupar o espaço do design das telas. Ela desempenhou um papel fundamental na concepção do roteiro, assim como se converteu no campo de base sobre o qual os outros registros determinarão suas intervenções: o texto escrito, os desenhos, as fotografías, as seqüências de filmes históricos e de vídeos. Esta multiplicidade de elementos,

[71] Entrevista a Diego Lascano, Ver Anexo.

apresentados dentro de uma estrutura concebida pelo autor, deve ser governada pela leitura atenta do receptor, quem faz assim o trabalho de acompanhar o relato desde diferentes lugares, atravessando as diversas capas, em velocidades não-convencionais, com saltos ousados entre referentes e materiais originalmente distantes uns dos outros. É interessante perceber a valorização da síntese no ato narrativo, que o libera das leis do espaço-tempo cinematográfico/televisivo. Ele optou pela velocidade. Lascano acha que para entrar nos seus trabalhos, os vídeos devem ser assitidos em reiteradas oportunidades.

> "Lo que yo quería lograr era una imagen densa, en donde los objetos están presentados en una forma no convencional, porque (...) estoy viendo una situación espacial, descompuesta en sus objetos y con una dinámica para que me de cierto significado. (...) Por otro lado, es una paradoja, porque dinámica es la lectura, pero es quieta la imagen, como una gran paradoja para la cultura de la imágenes en movimiento, de la sucesión de cuadros. Aquí, son todos fijos. Eso es lo interesante, esto fue el objetivo de mi trabajo."[72]
> "La [estructura] de "...Gardel" es un teorema mío (...) elijo una forma muy antigua, que no es una estructura narrativa: la de cómo presentar un problema. Sin resolverlo. Al mejor estilo, elijo la estructura del problema, y lo planteo. Fue una cosa muy inconciente, jamás me planteé desde el punto de vista teórico por qué." [73]

Alquimista do mundo electrônico-digital, trabalha preocupado por manter um estilo, uma marca: a do autor. E acha que, naturalmente baseado na TV, a arte eletrônica encontrará seu espaço próprio a partir das condições que a tecnología digital lhe proporciona para sintetizar mensagens e contribuições das outras tecnologías do som e da imagem. Com esta base, o vídeo se oferece como campo de ensaio de novas lógicas.

Lascano é partidário da capacidade sintética do audiovisual. O horizonte da sua problemática é a relação entre os diferentes suportes. Mergulha e navega neles eles, para narrar com imagens-movimento e imagens fixas.

Lamelas, um crítico (analítico) que precisa de certa detenção do tempo para estabilizar suas concepções, observa o dromódromo de fora. Mas articula o gesto da

análise estruturalista que deconstrõe todo atingindo uma duplicidade: materia e conceito, sincronía e diacronía, detenção e movimento, sempre assomando-se ao vórtice da quarta dimensão, a do tempo perpétuo. Assume o espaço ritual da arte, onde o coração do seu trabalho se concentra na observação do perpétuo fluir do eventual.

[72] Idem.
[73] Idem.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

O elo 60-90:
Bony e Ar Detroy: O eixo da câmara em relação aos homens

"Inventar uma maneira de interpretar [o real, a história] para sugerir sua modalidade interior: isto é, atingir um grau de materialidade (física e psíquica) que se situa ao mesmo tempo aquém e além do contorno de realidade imposta pela apreensão fotográfica.(...) um cinema que tal vez seja visitado por forças mais extremas das que o trouxeram até aquí"
Raymond Bellour

Este breve ensaio pretende estabelecer alguns pontos de contato e de diferença entre as experiências destas décadas, comparando o tratamento do tempo nas obras de Oscar Bony e do coletivo Ar Detroy. Em particular, analisarei o primeiro filme de Bony da mostra "Cortometrajes fuera de la forma del cine" (1964), e "Diez hombres solos" (1990), de Ar Detroy.

Ambas as obras criam uma imagem que, de maneras distintas, ultrapassa as ilusões do espaço homogêneo (divisível) e do tempo abstrato do cinema, para concentrar-se em produzir e seguir o movimento mesmo do real, *"(...)expressão da própria duração, na medida que esta não para de mudar(...)"* [74]. O tempo é captado em si e para si mesmo.

Em entrevista feita em abril de 1996[75], Bony relata o trabalho de "Cortometrajes fuera de la forma del cine":

> "(...)yo lo que queria era estar marcando el acontecer de la existencia(...)me compré una Bolex de 16mm. (...)era un grupo de hombres desnudos en la costa del mar, empieza la acción y algunos preguntan: "Bueno, qué hacemos?" Yo, detrás de cámara, les digo... o sea que ahí es todo crudo, yo eliminé toda posible

[74] BELLOUR, Raymond, L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo, Ed.La Différence, París, 1990.
[75] Todas as citações a seguir foram extraidas das respectivas entrevistas. Ver Anexo, pp.2-9, e pp.187-194.

historia, se ve tal cual. La película comienza cuando se prende la cámara y están todos desnudos, y les digo lo que tienen que hacer, que es meterse al mar, y desaparecer bajo el agua, todos juntos. La magia del asunto estaba en ver 40 hombres, todos desnudos (...) y después, que desaparecían debajo del agua. Entre esos desnudos está Arturo Trotta, que es un artista argentino que ahora está en Italia, está Roberto Jacoby, de casualidad, fueron al mismo lugar donde veraneábamos e hice aquel trabajo con ellos...
AM: ¿Dónde veraneaban?
OB: En Villa Gesell. Así que estábamos todos "en bolas", y contentos de estar así. A mí eso me gustaba. Porque era como una cosa... más que fresco.
AM: Sin montaje, sin nada.
OB: Sin montaje, sin nada.
AM: ¿Y la cámara mirando al mar?
OB: Sí. Trípode, cámara quieta, entonces se prende, y comienza la acción. Me parecía bien, en el sentido de que desnudaban la técnica. Entonces van todos al mar, se zambullen, desaparecen de la superficie, y allí yo hago un fundido corto. Ellos salen del agua, y cuando termina la cosa, yo sigo tomando el mar, vacío. Es decir, que la idea era la que de que se zambullen y desaparezcan. No vuelven a aparecer en escena. Sigue la película un tiempo largo. Vos te das cuenta de que la apnea no le dura a nadie un tiempo largo. Entonces, desaparecen bajo una superficie. Después hay otro, bueno... este es más aburrido todavía, es terrible... Bueno, "aburrido" entre comillas, yo quería que no hubiera nada en términos de argumentos. La cuestión era que quedara lo suficientemente chato para colocar el aspecto del concepto.

Em "Diez hombres solos", de Ar Detroy, a câmara também está posicionada de frente ao mar. Desta vez, nove homens tomados das mãos atravessam, com agua até os joelhos, o quadro, de esquerda para direita, até desaparecer. O décimo homem referido no título é o cameraman: esta obra termina de se revelar no título, e também é um corte do desenrolar da existência interferido somente por uma sobreimpressão de um close do mesmo quadro, no mesmo ângulo de câmara. Contudo, as imagens destas obras possuem características bastante diferenciadas.

Vejamos. Este tempo em si e para si não é contínuo, ja que nestes trabalhos se mostra interferido de duas maneiras: em Bony, através do fade-out, e em Ar Detroy, através de uma yustaposição temporária do mesmo enquadramento, com zoom. Como comenta Bellour (1990), as formas de imobilização do movimento são históricas e formais, e pouco a pouco foram compondo um cinema do tempo visível dentro do

destino particular das artes modernas e contemporâneas. É por isto que o núcleo deste ensaio é o de detalhar as variações presentes na contrução desta imagem-tempo nestes dois momentos da história da experimentação audio-visual argentina.

Para começar, ambos trabalhos se unem no ponto de respeitar a analogía indicial, ambas câmaras estão "registrando", "gravando". Porém, não procedem a uma intervenção intensa sobre a primeiridade, das características icónicas em geral, embora se ocupam de deixá-la ao descoberto. Ambas obras, longe de um trabalho no estilo do Paik - que separou pela primeira vez o corpo do seu invólucro através do chroma-key -, estas obras aproximam os corpos dos seus cenários: quarenta homens nus, de forma explícita e literal (o mergulho); dez homens sos, eliminando o relevo, a profundidade de campo, exaltando através da ótica do zoom a trama eletrônica única constituída pelos corpos na paisagem. Neste sentido, podemos perceber um desejo maior de abstração na imagem vídeo, que a aproxima a pintura. Os corpos presentes, fundidos na trama da paisagem, assumem uma intermitência que os abstrai, e nos brindam (na unica operação de edição presente na obra) uma imagem que se torna diferente da cinematográfica,

> "(...)por ser sempre a imagem de uma imagem, ou um fragmento de imagem, mas a imagem em seu próprio corpo. É sua materialidade que a mudança tem por objeto, abrindo novas possibilidades a representação pela des-representação"[76]

Assim, ambas experiências se distanciam da analogía fotográfica, mas partindo fortemente dela própria. A primeira, revelando sua intensão explícita de introducir um conceito ("desnudar la técnica"), e a segunda, mostrando o efeito vídeo que contribui com um suplemento de discurso além desta analogía, uma meta-imagem que a revela como espaço da representação. Como expressou Bellour, *"sobre o olho simbólico, um olho semiótico".*

---

[76] BELLOUR, Raymond, Op.Cit.

Para diferenciar a maneira de contruir o enquadramento podemos usar a distinção estabelecida por Bazin, entre o quadro e a máscara. No caso de Oscar Bony, o eixo da ação destes homens é perpendicular a câmara: eles correm no sentido do ponto de fuga da imagem, que, metaforizada no mar, literalmente os engole, até o fundido ao negro, a desaparição da luz. Não existe nem importa o fora de campo, já que estamos frente a uma enquadramento do tipo *máscara,* metáfora que nos diz respeito de uma imagem centrípeta, que capitaliza em si mesma o todo da existência.

No caso de Ar Detroy, o eixo da ação dos homens é paralelo ao da câmara. A ação deles (câmara e protagonistas), seus destinos não se atraem nem se rejeitam. Simplesmente, eles atravessam transversalmente a imagem, que assim se comporta como um *quadro*, centrífugo, devido a que esta ação começa e prosegue no fora de campo. Mas este fora de campo não aparece articulado com outro espaço, não sabemos se se pretende construir um espaço homogêneo ou não, percebemos simplesmente um recorte do espaço, interferido momentâneamente por uma superposição de si mesmo.

Desta forma, estas imagens de enquadramento fixo, mostram um movimento criam um espaço material que parece mentalmente fundado em vestigios mnésicos, no dessaparecimento, retenção e reinscrição do real (Kuntzel, 1979), real que não se encontra mais do lado que acreditamos, e sim no intervalo provocado entre as imagens. A subjetividade se impõe como um operador intelectual, uma violência da abertura do sentido. "El arte es totalmente subjetivo", disse Fernando Dopazo, integrante de Ar Detroy.

Na década de 70, Gene Youngblood escrevia "Expanded Cinema", onde se debruçava sobre a gestação de novos sistemas de representação a partir da interrelação do cinema com as novas tecnologias da comunicação e com outras artes. Neste sentido,

dentro do horizonte da arte contemporânea argentina deste período, o trabalho de Oscar Bony se coloca no que poderiamos denominar como dimensão expansiva e híbrida dos códigos, procedimentos criativos, práticas e estrategías de diversos origens. Em sua experiência cinematográfica, o trabalho da semiose aparece explicitado, verbaliza seus mecanismos de funcionamento, desloca o sujeito fora do regime da narração, até um lugar onde construir uma simbolização original e aberta, uma visão conjunta da obra e sua semiose, comportando isto todo uma crítica profunda à instituição artística. O autor é aquele que aparece na imagem como mais um corpo, neste caso auricularizado, verbal e auditivo, diegetizado, colocado dentro do mesmo universo pro-fílmico.

Esta obra pensa em como estabelecer uma postura crítica da câmara, para falar da existência ontológica (das subjetividades que participam da obra, da materialidade do objeto, da mensagem em si) despindo-se ela mesma: meta-linguagem que despide a maquinária semiótica, crítica dos sistemas de produção, desmitificação da instituição artística, política do sujeito das semioses abertas.

Neste sentido, o autor em "Diez hombres solos" está oculto na simbolização do título, sua presença é simbólica. Ao materialismo (e não a materialidade) que sustém a arte conceitual de Bony, podemos opor-lhe a indeterminação idealista presente no trabalho de Ar Detroy, no fato deles se recusarem a aceitar a tecnología da mensagem como condicionamento:

> "Fernando Dopazzo: En relación al tema del lenguaje, específicamente, creo que lo que pasa es lo siguiente: hubo una determinación del lenguaje del video, que fue muy tecnológica. Es decir, la gente, a partir de lo que se podía hacer en la isla de edición, hacía. Todo lo contrario con lo que yo propongo.
> AM: Tenés concebida la obra entera antes de ir a hacerla?
> FD: Si. Y no, pero en un sentido radical. (...)La gente buscaba eso... la capacidad tecnológica, en el sentido abstracto. No había causalidad, obra, a priori, sino lo contrario. La preocupación de la gente era la de conocer la tecnología. Entonces, me hablaban de cámaras, etc, y yo decía *"Eso no lo conozco"*. Ni quiero conocerlo.(...)Entonces eso funcionaba siempre como el nucleo del conflicto. (...)voy a hacer lo que yo quiero en una isla de edición. No me interesa lo que va a

> poder hacer.(...) Porque en cuanto continuen en adquirir otra tecnología, fijate que la obra cambia fundamentalmente, pero porque pudieron comprar un AVI. Entonces el cerebro tuyo no es nada. Es un AVI ".

Assim, Ar Detroy assume um posicionamento diferenciado em relação a influência determinante dos limites tecnológicos, similar ao observado na obra de Diego Lascano. Para eles, o horizonte tecnológico não joga sozinho, e sim junto a subjetividade poética do *autor,* que se comporta como um meta-texto que, em primeiro lugar, limita este horizonte, e se coloca distante da realidade representada para exercer uma poética (ilimitada? Não condicionada materialmente?). Assim, podemos observar de que forma o eixo existente entre a câmara e os homens ilustra, de alguma maneira, a posição diferente que o artista ocupa no campo da arte em estes dois periodos.

Na década de 60, a obra de Bony coloca ao realizador em contato com sua matéria, num vínculo direto com a mesma, a câmara (as ferramentas da arte em geral) sai ao encontro dos objetos, a obra é um ponto de contato do sujeito com a existência deste contexto bruto que é o plano do real. Assim, a arte dos anos 60 buscou a forma de se desenvolver como intervenção. O artista era um operador de experiências.

Já nos anos 90, como na obra de Ar Detroy, a câmara se mantêm ao margem da ação, não propõe uma intervenção, e sim uma visão (interpretação) paralela aos objetos significados: o trabalho poético está colocado na forma que esta câmara se posiciona frente ao plano do real, e não nele mesmo. Esta poética gera uma semiose flutuante, metafórica, fruto do excesso proveniente dos objetos do entorno, uma visão que não pretende nem acha poder intervir no devir caótico da existência: estamos frente a uma idéia da arte enquanto esfera especializada e isolada. A situação deste campo intelectual periférico comporta respostas contraditórias que fazem difícil caracterizar o funcionamento do sistema geral da arte (a visão que o mesmo artista possui da sua relação com a sociedade, a função da arte em relação as outras funções sociais). Isto

todo, sendo que acontece no contexto dos anos 90, pode-nos estar indicando um sentimento de fracasso do campo artístico local que, não consiguindo atravessar as esferas, volta a se estabelecer como campo autónomo, segundo o modelo das artes do século XIX, numa posição ceticista. Por exemplo, Fernando Dopazo revelou em reportagem, ao mesmo tempo, uma opinião segundo a qual a necessidade da arte se manifesta aquém e além da sua profisionalização, expressando (contraditóriamente) que profissionalizar-se não é um objetivo próprio da arte. Mas, por outro lado, comenta sua experiência ininterrompida desde fazem quase dez anos como profissional do teatro e outras mídias, fonte da sua susbsistência atual. Visões materialistas e idealistas em contradição, contradição segundo a qual não se sente impelido a tomar uma posição determinada.

Da mesma maneira, a categoría de autor e o trabalho coletivo e anônimo assumem uma dialética semelhante, claramente representativa da complexa situação reinante na Buenos Aires global e sulamericana da década de 90. Trinta anos atrás, Bony surgía claramente segundo a figura do artista plástico que trabalha com a praticipação de um coletivo performático, colocándo-se, ao mesmo tempo, como autor, , netamente imerso no sistema de distribuição e consumo das artes plásticas consagradas. Nos anos 90, Ar Detroy é um coletivo de arte no qual se diluem as contribuições dos seus vários integrantes, anônimos, enquanto circulam proclamando a poética de um autor.

CAPÍTULO III:

Década do 80

1.

Rumo à conformação de um campo videográfico autônomo

Ano de 1983: depois de um rápido processo de aglutinamento das forças políticas, volta a democracia na Argentina. Um clima geral de abertura e participação que, também, se refletiu na produção audiovisual.

Os anos 1983-1985 foram de intensa agitação cultural. O chamado "boom democrático" reativou uma cadeia de Centros Culturais, espaços de debate e imprensa que, livremente, voltaram a produzir. Nesta onda, o vídeo aparece sob o mito do meio comunicador independente, de relativamente baixo custo de aquisição e produção. Os realizadores começaram a participar dos festivais de cinema independente, e das Bienais de Arte Jovem promovidas pelo governo radical em 1985, 1987 e 1989.

Assim, nos inícios da década do 80, o fluxo dos produtos videográficos surgidos destes campos foi adquirindo características especiais, uma identidade composta pela contribuições de realizadores de origem bem diverso. Eles construíram o juízo estético do vídeo como uma recombinação de categorias de obras, gêneros, formatos, durações, todas elas medidas com variáveis díspares como adaptabilidade ao mercado televisivo, experimentação estética, potencialidade expressiva, nível de produção, qualidade de imagem, etc.

Vejamos as origens desta ampla e crescente faixa de realizadores: cineastas, arquitetos, plásticos, amadoristas ou não, até realizadores provenientes da TV.

Apesar da força deste setor, o apoio estadual foi sempre inexistente. O Movimento Vídeo marchava sobre seus próprios pés. Aos realizadores que entraram no vídeo provenientes fundamentalmente do cinema, agregou-se uma nova geração que naqueles anos tinha entre 20-25 anos de idade, e que "não parecem cineastas frustados"[77] . Para eles, a influência da TV foi determinante, já que nasceram com ela. Assim, o video-clip foi uma das primeiras tendências narrativas produzidas. Para os realizadores desta geração, o passo pelo musical foi quase obrigatório e transitório. Hofman, Trilnick, Lois, Adoquin Vídeo, Sem Reservas, etc, fizeram vídeo-clips de grupos musicais.

Pensava-se na TV com mais coragem, enquanto destino e objetivo "natural"[78] do novo formato. Também foram produzidos muitos programas "pilotos", sempre sem sucesso na hora de enfrentar a máquina televisiva argentina, ainda inteiramente estatal. Em 1984 se privatizou o Canal 9, e em 1989 os demais (Canais 11, 13 e 2), ficando só o Canal 7 (Argentina Televisora Color) como rede estatal, o que gerava uma enorme expectativa em torno dos novos direcionamentos destas emissoras. Por outro lado, como já dissermos acima, a TV a cabo desenvolvia progressivamente suas redes, alcançando toda a Capital Federal e o setor norte do Grande Buenos Aires.

Pouco a pouco, o olhar sobre a imagem eletrônica em si foi-se desenvolvendo. E desta maneira começaram a produzir-se vídeos de indagação mais autenticamente

---

[77] Tomado da apresentação do catálogo, escrito por Graciela Taquini, coordenadora da Mostra Anual da SAVI, 1990.

[78] Foi muito festejada a apresentação de "Atrax"(1987) de Diego Lascano - una ficção futurista, no Canal 13 , às 24hs do 31-12-87.

eletrônica e experimentalista, superando aos poucos as formas da narração trazidas do cinema (como "Eden IV" de Esteban Sapir, e "El círculo xenético" de Boy Olmi e Luis Maria Hermida). Mas este passo aconteceria só na virada da década, tema do próximo capítulo.

O clima efervescente deste momento inspirou a escrita de vários manifestos, como Joaquin Amat[79], quem em 1980 apresenta o *Manifesto Artístico* na Galeria Ficciones. Nele, reúne o vídeo com a fotografia Polaroid, a fotocópia, a computação, e outras técnicas de reprodução, anunciando uma nova estética.

Os realizadores começam a gestar seus modos de produção independente, e para isto se agrupam em produtoras: Paleta E, CECICO -Centro Cinematográfico Cooperativo-, Del Bronx, División Vídeo, Adoquin, Scratch, La Red, Vídeo Grafitti Group, Merlin Vídeo, CECODAL -Centro de Comunicações e Desenvolvimento Alternativo- , Cine + Vídeo, Sin Reservas.

As mostras se multiplicam: o vídeo já havia invadido os espaços históricos do Super-8 e 16mm: *Festival de Cipolletti* - Provincia de Rio Negro, na Patagônia-, *Prêmio Meliés*, *Festival da FADU* -Faculdade de Arquitetura, Desenho e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires-, *Festival "A mulher e o cinema"*, as *Jornadas de Cinema Independente de Vila Gesell*). Neste momento da nossa periferia cultural, não tivemos espaço para discriminar tão vizinhas zonas de produção.

Em 1980, Rodolfo Hermida apresentou os aparelhos de vídeo que eles estavam experimentando na EDAC (Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda) no transcurso das *II Jornadas de Cinema Independente de Vila Gesell*. Estava-se abrindo

uma possibilidade diferente para o setor da produção audiovisual. Em 1982, mostrando uma firme vontade política de contribuir à consolidação do setor independente, Hermida apresenta no mesmo evento o primeiro estande da Sony exibindo equipamentos eletrônicos profissionais. Em 1981, ele havia produzido, junto a Oscar López, **"Abismo I"**. Com os equipamentos da EDAC, criaram um circuito fechado de TV no qual aparecia o próprio Hermida como condutor-interlocutor, fazendo a pergunta "Você é feliz?". Deste e outros trabalhos ali realizados, lamentavelmente, não se conservam cópias. Este ponto fraco do vídeo, relacionado com o tempo de sobrevivência das fitas, adquire um lado positivo: a velocidade da produção era uma virtude do meio. No mesmo ano de 1981, López realizava **"Sangre de sapo"**, primeiro programa protótipo da TV-Urgente - registrado em um dia, editado em três e sonorizado em um.

Paulatinamente, a distribuição estava acelerando-se no circuito dos Festivais.

Em 1984: o primeiro prêmio do *Primer Festival de Cine de la FADU-UBA*[80] foi para um programa para TV : **"Los espacios plenos "**, de Roberto Cenderelli.

Também em 1984 se desenvolveu o *Primeiro Encontro Argentino sobre Federalismo na TV*, que deu nascimento a *"Argentina em Comunicação"*- mostra que programou em forma itinerante os produtos surgidos do interior, graças à organização de Cristina Botinelli. A expectativa em torno da TV era grande, e as produções mostravam um horizonte imagético renovado em temas e tratamentos discursivos.

Nesta década ainda encontramos sinais da relação do vídeo com a plástica das décadas anteriores, através dos espaços de difusão pública. Graciela Taquini trabalhava na Área Plástica do Centro Cultural Gral. San Martín, quando organizou os *Ciclos de*

---

[79]1983: Amat começa um arquivo de imagens próprias em video, de mais de 200 horas. Ainda hoje desenvolve sua obra em vídeo, vídeo-instalação e video-performance. No ano 1993 toma posse da Area

Vídeo em1986, e *Novas Realizações em Vídeo* , durante 1987. Em 1988 ela inicia o Primeiro Banco de Dados sobre o vídeo-arte argentino, com a colaboração de Miguel Apella e patrocínio do Fundo Nacional das Artes. O levantamento de dados continuou até o ano de 1989. No mesmo Teatro Municipal general San Martin, em 1988, Luciano Monteagudo e Daniel García Molt programam os ciclos *"A Outra Imagem: O Vídeo"* e *"Videos documentários e indocumentados"*, na Sala Lugones.

Já desde a segunda metade da década de 80, começam a aparecer os espaços, ainda pequenos, mas próprios do vídeo, sob a forma de mostras, festivais e prêmios.

Em 1986 se efetuou o primeiro concurso de vídeos do nosso país: o Festival JVC, onde pode-se perceber a importante afluência das obras. Na mesma época, pela primeira vez a categoria Vídeo é integrada no "Prêmio Coca-Cola nas Artes e nas Ciências". Estes últimos dois prêmios foram ganhos por Diego Lascano.

Em 1987 o clima da difusão do vídeo se esquenta na diversidade e abundância dos espaços, nem sempre alternativos: discotecas, centros culturais, bibliotecas e livrarias, museus, institutos e universidades.

Acontecem o *I e II Festivais Nacionais de Curtametragens e Vídeo*, organizados por Carlos Alfonsín e Nicolás Maza nas discotecas Área e Palladium. Também foi o *Primeiro Encontro Nacional de Vídeo Educativo*, organizado pela UBA, a Universidade de Lomas de Zamora, o Ministério de Educação e o Centro Cultural General San Martin.

Ao mesmo tempo, os espaços educacionais (escolas de vários níveis e universidades em geral)abrem seus centros de produção e difusão audiovisual. O Centro Cultural Ricardo Rojas da Universidade de Buenos Aires, inaugurou neste ano de 1988

Vídeo do Casal de Catalunha, espaço do circuito da video-arte local até 1995.

[80] Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

sua programação de vídeo com o ciclo "*Vídeo Experimental Argentino*" - adotando a classificação imperante na área cinematográfica.

Ainda no plano da distribuição, no final da década, o intercâmbio internacional a nível regional começava a circular fluidamente. Em 1988 é aberto o *Primeiro Encontro Latino-Americano de Vídeo* em Santiago de Chile. Nele se continuou com o trabalho de elaboração dos Documentos Históricos que tinham surgido do *Festival de La Havana em 1987*. Estes encontros se prolongaram no ano '89 na cidade de Cochabamba, Bolívia[81]; em 1990 em Montevidéu, República Oriental de Uruguai [82], e assim por diante, até hoje.

O Instituto de Cooperação Ibero-americana -ICI-, é inaugurado com a mostra de vídeo-arte espanhol *A Imagem Sublime*. Ali se cria uma videoteca pública dedicada especialmente ao video-arte e ao registro das atividades do ICI. Ali se desenvolveu um forte intercâmbio com outras personalidades do vídeo latino-americano.

1989: *Primeira Bienal de Arte Jovem de Buenos Aires*. O vídeo é incorporado enquanto especialidade competitiva. Paralelamente, dada a enorme quantidade de vídeos rejeitados nesta edição da Bienal, os grupos *Adoquin Vídeo, CECICO* e *Sem Reservas* organizam a *Parabienal* no Centro Parakultural.

Após o êxito de "A imagem sublime", surge a mostra *Buenos Aires Vídeo I*, no ICI de Bs.As., que incluiu uma retrospectiva de 38 trabalhos de vídeo argentino, sob a curadoria de Carlos Trilnick.

---

[81]Nesse *II Encontro...* apresentaram trabalhos escritos os videastas Andrés Di Tella, Octavio Getino, Hugo Rey e Washington Uranga -diretor do Centro de Comunicação Popular "La Crujía".

[82]Póde-se dizer que este foi o primeiro encontro massivo de video: as mostras funcionavam paralelamente, ao mesmo tempo que mesas-debate e comissões de trabalho. O intercâmbio incluia um serviço para a cópia de fitas, e a criação da "Primeira Mostra Itinerante de Video Latinoamericano", integrada pelas seleções de cada país participante.

Esta mostra do ICI continuou, ano após ano, ate 1996, reunindo os aportes mais originais da produção local[83] . A mostra "Buenos Aires Vídeo", só se ofereceu como festival competitivo desde 1995. Anteriormente, todas as seleções foram feitas sob a curadoria de Carlos Trilnick, que marcou e definiu a visão que os integrantes do movimento de vídeo independente tinham de si mesmos enquanto conjunto. Tempo das primeiras reflexões, sentiu-se a necessidade de fazer algumas retrospectivas: a do grupo Paleta E, e a de Oscar Lopez, ambas no Centro e Teatro Municipal Gral. San Martin.

Também em 1989, Lázaro Mamán -do IIPAC, Instituto de Investigações Para as Artes Cinematográficas- apresenta o ciclo de vídeo nacional *"Os fazedores"* , no Foro Gandhi. Por último, cabe mencionar que realizou-se também a primeira apresentação do *Festival de Vídeo Luján '89.*

Ao finalizar esta década, a produção estava dividida nas seguintes tendências: documentário, ficção, video-arte (ou experimental), clipe e pilotos televisivos. E os objetivos e estratégias começaram a definir as posições do Campo Videográfico como:

1) sendo dirigidas à TV, (protagonistas da utopia-vídeo)

2) inscritos na tradição do cinema independente, ou,

3) aqueles interessadas na vídeo-arte como esfera especializada de experimentação.

Contudo, atravessando esta classificação de setores, podemos estabelecer – tal como foi levantado nas primeiras hipóteses - , que a produção da arte eletrônica argentina se agrupa segundo três eixos:

- nível de produção econômico-tecnológica;

[83] Desde 1997, se abre como espaço de produção e difusão da Mostra EuroAmericana de Vídeo e Artes Eletrônicas, que aglutinou a antiga mostra da Buenos Aires Videos ao antigo Festival Franco-Latinoamericano de Video de Creación.

- circuitos correspondentes a estes níveis;

- tendências narrativas e gêneros.

Desde o início da experiência da arte eletrônica argentina, os recursos técnicos chegaram a Buenos Aires através das empresas de publicidade, os canais de TV e as escolas. Os realizadores dos primórdios eram aqueles que possuíam acesso direto a estes espaços institucionalizados, estruturados para alcançar os níveis de produção de broadcasting profissional. Assim, os raros e escassos trabalhos da arte eletrônica da época tinham um claro caráter experimental em relação aos outros trabalhos realizados nestes espaços, mais padronizados, e que sustentavam econômica e ideologicamente o aparelho produtivo desse espaço da produção. Este era o tipo de obra que realmente definiu os discursos e as posições destas instituições dentro do panorama do campo intelectual audiovisual portenho. Aqueles que se iniciaram neste setor da produção dirigiram suas aspirações a TV, dando lugar ao fenômeno da **utopía-vídeo** em Buenos Aires.

Já com uma tecnologia desvinculada do aparelho produtivo da TV, e percorrendo a via do camcorder e suas possibilidades de produção independente, surgiram os realizadores especificamente voltados ao vídeo-arte, caracterizados pela intensa experimentação poética, a mistura dos aportes de outras artes, e que se multiplicaram aceleradamente no decorrer desta década, dentro de escolas, produtoras, cooperativas e coletivos de criação.

No mesmo esquema produtivo, um outro setor, um tanto mais disperso mas muito ativo, estava formado pelo conjunto de realizadores independentes de cinema e vídeo, que com equipamentos próprios ou alugados desenvolveram projetos criativos absolutamente liberados da maquinaria institucional do discurso, e que buscaram trilhar

os caminhos das TV e cinemas alternativos. Contudo, seus trabalhos não possuíam grande carga de inovação narrativa, mas abriram um leque temático geralmente ausente em outros meios. Este último setor encontrava seu ponto de reunião e convergência no circuito de mostras, festivais e prêmios, inscrevendo-se na tradição das estratégias praticadas pelo campo de cinema independente de passo reduzido desde os anos 60.

O nível econômico também definiu a dimensão da circulação da obra, já que não todos eles, por exemplo, tinham acesso a informação e condições de envio aos circuitos internacionais. Isto, sendo que estes circuitos internacionais desempenharam e desempenham, até hoje, um papel central no sistema de legitimação das obras. Por isto podemos afirmar que é no sistema de distribuição onde se encontra ancorado e plausível de captar o jogo do valor e da norma estética, assim como o reconhecimento das diversas posições - hegemônicas e deslocadas, periféricas e subjugadas (Bourdieu) -, dos atores audiovisuais dentro do sistema de forças do campo intelectual. Neste período, as posições hegemônicas da arte eletrônica argentina estavam ocupadas pelos chamados "pioneiros" da década de 80, realizadores de longa trajetória em outros meios (Hermida, Caldini), e aqueles que se iniciaram com a imagem eletrônica em si, como primeira geração de artistas profissionalizados (Trilnick, Lascano, Di Tella, Hofman, Milewicz, La Feria). Obedecendo ao jogo de recâmbio de forças e sistemas de valores e normas estéticas, as posições deslocadas estavam ocupadas pelos antigos realizadores cinematográficos, pontos-faro da moderna tradição cinematográfica local, como Hugo Santiago, Manuel Antin, Octavio Getino, Fernando Solanas, etc. As posições periféricas, caracterizadas pela luta pela ascensão aos setores hegemônicos (luta na qual se discutem e estabelecem os novos valores estéticos) estavam ocupadas pelos setores mais experimentais, interdisciplinários, e também pelos de menores recursos e

amadoristas da produção eletrônica, que justamente por este condicionamento técnico sofreram dificuldades no ingresso ao sistema de legitimação e prêmios.

Como momento crítico onde observar uma mudança e redefinição de posições, podemos considerar a experiência da Sociedade Argentina de Videastas (S.A.VI), durante em 1990.

Fundada em 1989, a **Sociedade Argentina de Videastas - S.A.V.I.** - agrupou os diferentes setores da produção para alcançar objetivos coletivos, como por ex. uma legislação atualizada em matéria audiovisual[84], constituir uma sólida produtora (que ao mesmo tempo se encarregasse da distribuição da produção independente em pacotes comercializáveis nos circuitos televisivos[85]), abrir uma videoteca de consulta e aluguel, etc.

> "Las diferencias por la cuales después ellos se separaron, siempre habian estado. En realidad se separaron porque les convenia separarse. Fue eso. El kilombo vino por la publicación de la revista; la SAVI siempre fue vista como un espacio pluralista, fue lo mejor que tuvo en esa época. La Comisión Directiva era gente del CECICO, Hermida, Trilnick, hasta Lascano, era una gama amplia. No sé si todo el video argentino, pero sí metropolitano, y era una gama amplia. Hicieron la famosa revista "Televisiones", una revista bien puesta, con tapa linda, con la foto de una TV. Cierto sector encuentra que la revista era sólo para "video-makers", no interesaba a todos, abarcaba sólo un sector."[86]

Paradoxalmente, este setor denominado como "video-makers", caracterizados pela sua profissionalização, envolveu um grupo de realizadores que direcionaram suas obras à televisão, enquanto outros, diretamente ao espaço das artes consagradas.

> "Pasa que en la Argentina se han hipersensibilizado las lineas, no es cierto? Están... y eso es un problema, de cuando estuve en la **SAVI**, de las asperezas entre atenienses y troyanos. *Video-makers*, Vs los *video-lumpen*, Vs los *videos-*

---

[84] 1983, projeto de lei de Cine, Vídeo, TV e Telecomunicações, apresentado por Rodolfo Hermida nas "V Jornadas" de Gesell. Depois disto, a Escola de Arte Cinematográfica de Avellaneda (EDAC) se separou da organização destas Jornadas.

[85] Comentado por Rodolfo Hermida -então presidente da Sociedade- no Boletín da mesma, Ano 1 - N°2, de agosto de 1990.

[86] Entrevista a Fabio Guzmán, Ver Anexo.

más-sociales, trataba de unir las líneas, durante el tiempo que estuve, cosa que más o menos se logró, pero hasta ahí...'[87]

Com o passo da primeira metade da década de 90, esta experiência de rupturas havia assentado alguns resultados, como por exemplo, referentes à colocação crítica da leitura (recepção) do discurso do vídeo portenho em geral. Vejamos a opinião de um dos mais destacados críticos e ensaístas da arte eletrônica em Buenos Aires, Eduardo Russo,

"Una cosa que me llamó la atención, que se apagó fuertemente en los últimos dos años, y que se veia fuertemente en la época de la SAVI, es esa relación crítica, furiosa, con el formato televisivo. Desmantelamiento crítico, que hoy está ausente, no he visto producciones que reincidan en esto, como los trabajos de Oscar Cuervo ("Cualquiera vencera"), Hofman y Di Tella ("Reconstruyen crimen de la modelo") o Boy Olmi/L.M.Hermida ("The man of the week"). Se ha vaciado ese discurso(...)Porque está generando un discurso crítico sobre otro, proclamándose en nuevo. Una autonomia crítica.(...) repeliendo el contacto con interpretación posible. Ni siquiera interpretación en el sentido de desentranamiento de claves, sino en el más simple contacto imaginario, de algún sentido...nada. Una especie de callejones sin salida.'[88]

Os circuitos correspondem aos diferentes níveis de produção, e podemos dizer que se diferenciaram notavelmente entre eles. A produção emergente de Buenos Aires distinguia-se da proveniente do interior do país, e este estado do campo audiovisual argentino podia perceber-se nos festivais e mostras nacionais. Com respeito às tendências narrativas predominantes no interior, a produção era majoritariamente documentarista ou ficcional, tendo feito uma translação dos níveis de produção e dos gêneros do cinema independente.

No circuito de vídeo de Buenos Aires, embora pequeno e (eternamente) provisório, podiam ser vistas obras mais experimentais, influenciadas pela circulação da obra internacional de cinema e vídeo. Logo, surgiram no interior do país vários festivais

[87] Em entrevista com Rodolfo Hermida, Ver Anexo, pp.97-111.
[88] Entrevista a Eduardo Russo, Ver Anexo, pp.242-243.

deste alcance, tais como o Festival Latino-Americano de Vídeo de Rosário (província de Santa Fé), e o Festival do Cone Sul (Córdoba).

As mostras que se concentraram particularmente na reunião da produção nacional, foram as mostras anuais da SAVI, o Festival de Cipolletti (província de Rio Negro), e o Festival de Bahía Blanca (província de Buenos Aires). Mas o espaço que afirmou mais fortemente um sistema de premiação e legitimação próprio do campo intelectual do vídeo-arte nacional, foi o Prêmio Buenos Aires Vídeo, organizado pelo Instituto de Cooperação Ibero-americana (ICI) de Buenos Aires, desde 1989. Este prêmio representou o amadurecimento de um campo intelectual autônomo, prêmio este outorgado por um júri de personalidades destacadas das artes e da crítica.

Já no plano da recepção, se concebermos sujeito e obra como dois sistemas interpretativos em relação de conhecimento, podemos observar que, do lado do sujeito, existe um horizonte de leitura, constituído pelas possibilidades e ferramentas de decodificação que o sujeito possui. Do outro lado, a obra é construída considerando esse horizonte de forma hipotética, o qual dentro do sistema da obra denominaremos como horizonte de expectativa do relato, ou possibilidades de interpretações pertinentes abertas pelo mesmo relato. Nas obras de vídeo-arte o horizonte de expectativa é radicalmente ampliado na pesquisa tecno-narrativa, liberando as formas no jogo poético, através da obra como processo, da deconstrução e da poesia e pintura eletrônicas. Obras com semioses menos redundantes que despertavam o interesse dos mais curiosos, se opunham as semioses já predominantes no horizonte imagético-sonoro do cinema industrial e dos meios massivos.

Assim, um público possuidor de um horizonte de leitura vinculado ao cinema independente, sentiu o surgimento de um setor do discurso audiovisual eletrônico

herdeiro das indagações da plástica, da arte conceitual e do cinema experimental: era o setor do vídeo-arte, que chegava para ser, quase na sua integridade, um setor autônomo e independente da produção das outros setores do vídeo e das artes.

Mas esta relação estabelecida entre semioses "transparentes" e "opacas", entre redundância e ruído, estandardização e experimentação, nos fala da existência de uma falsa extrapolação entre comunicação e estética. Este binômio joga, no campo videográfico, um rol dialético, já que adquire um valor que os une positivamente no plano material (atuantes de ambos campos operam com instrumental tecnológico), e de oposição negativa no plano ideológico, contribuindo assim ao processo de autonomia do campo especializado esteticamente. Neste sentido, aqueles que se preocuparam pelas diferenciações construíram espaços compartilhados para as práticas culturais, enquanto que aqueles que ignoraram esta oposição, deslocaram suas práticas de uma esfera a outra, promovendo projetos estéticos interrelacionados, que promoveram a criação coletiva, assim como uma interessante aproximação ou superação entre o documentário e a ficção, circulando por espaços mistos (públicos e privados, massivos e especializados) onde distribuir uma leitura crítica da história nacional

Desde o começo, os artistas interessados no vídeo viram nele a possibilidade de reintegrar suas funções estéticas com às sociais.

A posição do video-arte já tinha sido traçada desde o princípio por realizadores como Carlos Trilnick e Diego Lascano. Trilnick continua sendo o representante central deste discurso da arte pela arte. Desde sua primeira experiência, em 1981, junto a Fabián Hoffman na School of Design de Haifa Israel (onde realizaram **"Five Seconds"**), até **"Ascenso-Descenso-Realidad-Ilusão"**(1985), junto ao grupo Accer (A.Guilbert,

A.Franco, M.Patania), vídeo performance-instalação que repetirá sua experiência com a obra **"Elipsis"**(1988), seu trabalho sempre se direcionou à pesquisa permanente dentro dos recursos do meio. Assim, **"Viajando pela América"** (1989) tenta contar um trânsito pelo continente inteiro através de ícones eletrônicos que "hipnotizam" a leitura do espectador. Seu percurso pela video-instalação é, talvez, um dos mais importantes no nosso pais: **"Ciudad Satélite"**(1987), no Museu Eduardo Sívori ; **"Campo da llama"**(1990), no CAYC; **"Aguas"**(1992) nas Jornadas da Crítica e **"Qosco: a cabeça do tigre"**(1993), no Museu Caraffa de Córdoba.

Diego Lascano, hoje, o nome mais destacado dentro dos pioneiros das videografías eletrônico-digitais argentinas, optou por uma poética de recursos limitados dentro do meio digital, continua sendo reconhecido internacionalmente -na Edição '93 do VideoFest de Berlim obteve o Primeiro Prêmio, competindo com vídeos produzidos com as tecnologia do primeiro mundo. No mesmo ano de 1993, participou da experiência Digital Art no Instituto Göethe de Bs.As, criando uma instalação multimídia, dando aulas e abrindo workshops..

Também alguns artistas plásticos continuaram recorrendo ao vídeo: 1986, **"Solo para arco"**, vídeo sobre os artistas plásticos Remo Bianchedi e Hernán Dompé, na Galeria de Arte Jacques Martínez, apresentam suas obras junto a uma fita sem fim gravada por Martin Pels.

Já em 1993, no catálogo da mostra *Buenos Aires Vídeo V*, Trilnick traça uma classificação dos autores: *de passagem pelo vídeo*, *transitoriamente no vídeo* -com objetivos finais diferentes dele- e *autores de vídeo*.

> "(...)os que têm como aspiração principal evolucionar dentro do vídeo; no seu campo específico, o qual, só em 1993, se define dentro de centros culturais, museus, mostras, festivais, debates e, ocasionalmente, vídeo home (sem incluir os meios massivos da comunicação audiovisual pela óbvia carência de espaços

de TV experimental, artística ou alternativa na TV de ar, por cabo, privada ou estadual)"[89]"(...)É hora de falar sobre o vídeo, mas sobre a base dos seus autores e suas obras(...)".

Seu gesto reclama um discurso específico que outorgue ao campo do vídeo-arte sua autonomia: independência de julgamento, produção, distribuição e consumo em relação a outras esferas da praxis social e do próprio campo intelectual audiovisual. Embora ainda não haviam-se escrito trabalhos com suficiente sistematicidade sobre à video-arte na Argentina, a estrutura total do campo já vinha propiciando encontros e reuniões para começar a pensar estas elaborações.

Assim, a video-arte, já separada da restante produção independente em termos de linguagem e circuitos, procurava fechar sua esfera com uma teoria videográfica. Mas ali surge um outro elemento desestabilizante: a video-arte não conseguiu ser pensada sem as interfaces com a TV, a plástica e o cinema. As posições mais conservadoras desta esfera ainda tinham fé nesta quase obcecada pergunta pela "especificidade do vídeo", que recusa a interrelação das linguagens através da eletrônica e da arte digital, pergunta que, de fato, formou parte da definição deste setor da imagem-movimento argentina.

Vejamos, na prática, algumas destas interrelações "perigosas", por ex., entre vídeo e cinema: em 1982, Carlos López Mena desenvolve um exercício de ficção acadêmica segundo o critério do cinema eletrônico. E em 1984, Rodolfo Hermida realiza a edição off-line em vídeo do filme **"Diapasón"** de Jorge Polaco. Em 1988, **"The man of the week"**, de Luis María Hermida e Boy Olmi, se apresenta no Instituto Göethe de Bs.As, um dos vídeos argentinos mais premiados no exterior. Desenvolve um tipo de narrativa cinematográfica com um nível de elaboração e complexidade que supera

[89] Op.Cit., pp.62. Tradução de AM

(excede) o modelo clássico da verossimilhança do cinema fazendo, ao mesmo tempo, uma paródia à TV massiva.

Já do lado da TV, em 1983 Miguel Rodríguez Arias começa um arquivo em VHS dos programas políticos emitidos em TV. Com mais de 2100 hs e 740 fitas arquivadas até 1993, realiza **"Las patas de la mentira"** (1990) e **"Protección al Mayor"**(1992). Nelas. Rodriguez Arias explora o poder revelador dos *lapsus-lingüae* nos discursos políticos mais representativos da atualidade nacional. Produzidas para entrar diretamente no circuito das videolocadoras, originariamente acompanharam como fita um número especial da revista "Notícias". Conta-se que foram os dois únicos vídeos independentes rentáveis da história argentina.

Continuemos com estas interrelações. Desta vez, entre vídeo e TV:

Nesse ano de 1983, o Estado, através da província de Missiones, participou da produção dos programas de TV de Mignona **"Horacio Quiroga: entre personas y personajes"** e **"Misiones: su tierra y su gente"**.

Em 1985, a Secretaria de Cultura da Municipalidade de Buenos Aires produziu programas culturais de TV dirigidos por: Ricardo Wullicher, Alberto Fischerman, Bebé Kamin, Roberto Cenderelli e Eduardo Mignona. Também **"La era del ñandu"** (1987) de Carlos Sorín, produzido pelo ciclo "Ciência e Consciência" da Secretaria de Ciência e Técnica da Nação.

Em 1988, **"El Monitor Argentino"**, ciclo de 21 programas culturais dirigidos por R. Hermida e produzidos pela Fundação Plural, são emitidos no Canal 13, sob a condução de Martín Caprarrós e Jorge Dorio, jovens jornalistas que formaram parte desta mesma geração de videastas independentes. No ano seguinte, R. Hermida realiza, **"El galpón de la memoria"**, com a mesma direção e produção, e sofre a censura ainda persistente nos meios de comunicação locais, o que lhe impediu divulgar a segunda

parte do seu programa, que analisava o passado político recente do nosso país. Na hora de começar a segunda parte, as 21hs. de uma terça-feira, ia-se difundir o capítulo oferecendo uma visão sobre os anos da Ditadura Militar, até o próprio advento democrático. Quando ia começar o programa, quase com 54 pontos de audiência, apareceu uma placa fixa, indicando: "En honor a la pacificación nacional, difundiremos "Matrimonios y algo más"[90]. Esta segunda parte do programa era conduzido por Enrique Pinti, celebrado ator cômico especializado na sátira política.

Outro videasta importante nesta área é Eduardo Milewicz -escritor, realizador de vídeo e TV-. Começou seu percurso pelo vídeo independente, sendo autor de relatos ficcionais vinculados à narração clássica - ex. "Seda Negra", exibido no VideoFest '92. Mas sempre realizou experiências dirigidas à TV. Ele foi um dos primeiros a declarar abertamente essa procura[91], mal vista às vezes por alguns que mantiveram um espírito que não conseguia integrar TV, indústria cultural e independência-resistência do movimento vídeo .

Também Andrés Di Tella -cuja trajetória vincula-se diretamente ao documentário, excetuando algumas poucas mas centrais experiências na video-arte argentina ("Reconstruyen crimen de la modelo") se perfila hoje como autor para TV. Formado em Línguas Modernas e Literatura na Universidade de Oxford durante os últimos anos da ditadura argentina, Di Tella[92] trabalhou como jornalista em várias publicações de Bs.As., dentro da crítica cinematográfica. Logo começou sua carreira cinematográfica como roteirista e assistente de direção de Alberto Fischermann. Assim chega ao vídeo,

---

[90] Programa cómico sobre a vida conjugal.

[91] "Só para loucos", 1989, piloto televisivo com recursos que atualizaría no seriado **Desde dentro**, produção espanhola independente exibida no horário central do Canal 13 de Bs.As. durante 1993.

[92] Integrante da familia que deu o nome ao histórico instituto .

integrando a produtiva dupla Di Tella/Hoffman, dentro da qual continuou produzindo durante três anos, de 1989 à 1992.

O primeiro trabalho de Di Tella em vídeo foi **"Setenta metros"** (1989), junto a Fabián Hofman. Continuou com os documentários **"Desaparición forzada de personas"** (1989), sobre os sobreviventes dos campos de concentração da ditadura argentina, **"Simuladores de carrera"** (1989), e **"33 millones de financistas"** (1991), este ultimo também em parceria com Hofman.

Di Tella soube desenvolver um nutrido intercâmbio com o exterior. **"Builders of Images"** (1991) e **"The Garden of Forking Paths"** (1992) são produções especiais para TV: partes do seriado "Américas" produzido pela WGBH de Boston e a TV Central de Londres. A TV espanhola produziu seu **"Guia del imigrante"** (1993). Finalmente, **"Montoneros, una história"** (1993) foi produzido em forma independente para a TV de vários países, com o financiamento de diversas fontes.

Estas relações do vídeo com outros meios e artes são tematizadas e parodiadas no circuito estético. O vídeo se mostrou como um espaço que precisava definir-se na crítica: a paródia define espaços inconfundíveis e redireciona a imagem que os realizadores desenvolvem da função social dos seus trabalhos. Vejamos esta situação com um exemplo: na Galería VEA, o utópico *Centro Experimental do Videocassete* expôs **"Canal 0".** Este Centro Experimental funcionou num quarto vazio na redação da revista "Expresso Imaginário" -publicação porta-voz da contracultura jovem durante a ditadura. **"Canal 0"** era um canal experimental e alternativo, inexistente, fundado por Amat e Pistocchi. Este mesmo canal se apresentou no Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires com a video-performance **"A maratona"** -o canal repentino, em 1988.

Atraído pela forte produtividade local, o intercâmbio com o exterior - fonte primordial para o ingresso e troca de experiências, tecnologias e subsídios- começava pouco a pouco neste final de década de 80.

Em 1988, a "Primeira oficina de Produção e Pós-produção em video-arte", organizado pela UBA, Direção de Cine e Vídeo da FADU e o Museu Nacional de Belas Artes, concretizou a participação de John Sturgeon, com o apoio da Fundação Fullbright. Os trabalhos, resultados de artistas plásticos e realizadores de cinema e vídeo foram exibidos no Museu Nacional de Belas Artes.

Também se conheceu a "TV Viva" do Brasil, na apresentação realizada no Centro de Investigações em Video e Cinema -CIEVYC- organizada por Jorge La Ferla.

Em 1989, através do ICI, uma seleção de vídeos argentinos é exibida no *Festival de Vídeo Musical de Vitória*, Espanha, dirigido por Manuel Palacio; e esta mesma seleção participa do encontro de músicos e videastas ibero-americanos *"Música por ordenador e video-arte"*, em Madri.

A crítica especializada, de incipiente formação nesses anos, ainda não conseguia abraçar a complexidade do Movimento Vídeo. A elaboração de um marco teórico que pensasse as questões do vídeo na sua originalidade, não estava sendo feita ainda. Este será o fruto do Campo Intelectual da década de 90, que com isto contribuiu a estabilidade produtiva e institucionalização (consagração) do vídeo-arte.

Os cursos de vídeo satisfizeram aos poucos as necessidades do momento, em relação à capacitação técnica, formação de quadros para produção, etc. Os centros educacionais começaram sendo espaços abertos pelos próprios realizadores. Podemos citar importantes centros de formação que já são antecedentes: a Escola De Arte

Cinematográfica (EDAC) de Avellaneda; o curso de profissionalização em realização oferecida pelo Canal 13 em 1983; a abertura em 1987 da Escola de Cinema e TV da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional de Córdoba; a abertura, em 1990, da carreira de Imagem e Som na FADU da UBA; a inauguração da Fundação Universidade do Cinema (FUC), de iniciativa privada, dirigida por Manuel Antin [93].

É importante destacar o que Carlos Trilnick sublinhou ao respeito da FUC no balanço feito do ano 1993 para a revista "O Amante": Esta universidade virou o único centro de formação oficial onde se distinguiu pela primeira vez o ensino do vídeo do ensino do cinema . Foi assim que os mais importantes realizadores do meio se encontraram ali congregados na tarefa de dar aulas.

Um fato crucial que poderia ajudar-nos a tirar algumas conclusões quanto ao campo videográfico de Buenos Aires no final da década de 1980, é a **Mostra Anual da SAVI 1990.**

Organizada em dezembro no Instituto Goethe, exibiu uma seleção separada por capítulos: com o título de *"Proto-história do vídeo argentino"* mostrando uma antologia da produção dos '80 que incluiu trabalhos somente do período 84-86, entre eles **"Estoy verde"** de Renata Schusseim (clip), e **"Instrucciones para subir las escaleras"**, de Roberto Cenderelli -narração de modelo clássico sobre um conto de Julio Cortázar.

Schusseim é artista plástica, cenógrafa e vestuarista, e este foi seu único clipe. Cenderelli começou no cinema experimental, ao ponto de confessar que ele "fazia vídeo no cinema", para ingressar ao vídeo e passar rapidamente à TV. Na televisão dirigiu destacados programas como **"Los argentinos"**, participando do clima de efervescência

[93] Cineasta, atual diretor desta Fundação criada , na sua origem, graças ao seu quase exclusivo investimento econômico pessoal.

democrática que imprimiu na TV um perfil mais participativo, com temas centrais da identidade nacional. O seu primeiro programa foi **"El prisma de la vida"** (1982). Foi transmitido pelo Vídeo Cable Comunicación (VCC), e depois reeditado no Canal 7, do estado.

Mas não foi só Cenderelli quem pensou na TV de forma tão concreta. A maior parte da produção em vídeo estava orientada à TV. A prova está na quantidade de "pilotos televisivos" , clipes, musicais e documentários exibidos na Mostra Anual da SAVI, 1990, todos eles produzidos entre 1984-89. Repassemos alguns destes títulos:

Pilotos para TV: **"La Otra Mitad"**, de Irene Ickowicz, **"Televisiones. Jugarse la vida"** de R.Cenderelli, **"Desafío a la vida"** de Eduardo Mignona (também realizador de cinema)[94], trabalhos de forte crítica sócio-histórica como **"Puertas de emergencia"** de E.Milewicz, **"La era del ñandú"** de Carlos Sorin (cineasta), **"Foro Contemporâneo: o Poder"**, do Grupo La Red, e os importantes trabalhos de Rodolfo Hermida **"El Galpón de la Memoria"** e **"El Monitor Argentino"** -ambos difundidos no, ainda estadual, Canal 13.

Clipes e musicais: **"Cuando pase el temblor"**(Soda Stereo) de Alfredo Lois, **"Heroin"**(Sumo), de Hofman, Roesner e Trilnick, **"Ciudad de pobres corazones"**(Fito Paez), de Fernando Spiner, **"Salgamos a la calle"**(Man Ray) de Martin Groissman, **"La media luna"**(Liliana Herrero), do CECODAL -Centro de Comunicações e Desenvolvimento Alternativo- , **"Divididos en Cemento"** (Divididos), de Adoquin Video.

Documentários: **"Desaparición forzada de personas"**, de Andrés Di Tella, **"Indulto no"**, de J.La Ferla, M.Groissman, C.Civale e A.Miranda, **"Constructores**

---

[94] Em 1987, Mignona, com a produção do Ministerio da Educação da provincia de Misiones, dirige o seriado "Horacio Quiroga, entre pessoas e personagens".

andinos", de Armando Alvarez, Jorge Amaolo, e CECICO-PIRCA, **"Juanita y Manuela contra la muerte que viene viajando"**, do Grupo Paleta e Néstor Mazzini.

De 1984 a 1989 a quantidade de obra produzida nesta linha superava enormemente àquelas que se identificavam dentro do ainda pequeno setor da video-arte. Na época, muitos se perguntavam, um pouco constrangidos, o que era exatamente *isso?*

A ausência de definições não deteve o impulso que caracterizou o desenvolvimento desta esfera especializada dentro da imagem-video.

2.

A utopía-vídeo em Buenos Aires

"Mis programas de TV yo no sé si son videos o TV"
Rodolfo Hermida

Neste texto, tentarei abordar as experiências que fizeram parte das propostas da **utopía-vídeo** (Bellour, 1990) em Buenos Aires, em especial, no referente a idealizada relação entre o campo da arte (neste caso, as artes plásticas, o cinema independente e o vídeo-arte) e a TV aberta, constituindo os grupos de anti-, alter-, ou, pro-TV.

Poderia afirmar que a primeira marca desta relação na história da arte eletrônica argentina foi em 1952, quando o artista ítalo-argentino Lúcio Fontana assinava o *"Manifesto per la Televisione"* do Grupo *Spaziale*:

> "Nós, espaciais, estamos transmitindo pela primeira vez no mundo, pela televisão, nossas novas formas de arte, baseadas em conceitos espaciais, vistos sob um duplo aspecto:
>
> O primeiro dos espaços antes considerados misteriosos, agora conhecidos e sonorizados, portanto, utilizados por nós como material plástico.
>
> O segundo dos espaços até agora desconhecidos no cosmos, os quais desejamos enfrentar como dados da intuição e do mistério, dados típicos da arte como adivinhação. A televisão esperamos que seja um veículo integrando nossos conceitos.
>
> Estamos contentes que esta nossa manifestação destinada a renovar o campo da arte esteja sendo transmitida da Itália.
>
> É verdade que a arte é externa, mas tem estado sempre atada ao material, enquanto desejamos durar mil anos mesmo na transmissão de um minuto.
>
> Nossas expressões artísticas multiplicam-se ao infinito, em dimensões infinitas, nas linhas do horizonte: estas procuram uma estética pela qual a pintura não é mais pintura, escultura não é mais escultura e a página escrita abandona seu diagrama tipográfico.
>
> Nós, espaciais, nos consideramos artistas de hoje, desde que as conquistas da técnica estão agora ao serviço da arte que professamos."[95]

[95] Matuck, Arthur, *O potencial dialógico da televisão*(1995), São Paulo: EDUSP., p.183-184.

Este manifesto demonstra que a TV estava sendo incluída enquanto meio para as práticas da arte, em especial, o programa da arte concreta de Fontana. Longe de concebê-la como uma opaca estrutura da indústria cultural, a TV era recebida como um grande canal aberto de comunicação simultânea com diversos pontos do planeta. Disto, Fontana deduz que a arte televisiva será uma arte do espaço: do espaço material (físico) já conhecido, e do espaço novo da velocidade absoluta que, para eles, ainda preservava todos seus mistérios.

Desde a década de 60, a história da arte eletrônica argentina está sintetizada numa situação paradoxal: os artistas que protagonizaram estas incursões pioneiras, na sua maioria, realizaram estes trabalhos residindo no estrangeiro. Assim como Fontana, que na década de 50 estava na Itália, Lamelas e Davidovich, já nos anos 70, moravam nos Estados Unidos, enquanto Lea Lublin produzia as "Conversaciones sobre el arte" em Paris. Também o primeiro grande festival, o Festival Internacional de Vídeo organizado pelo CAyC em 1974, teve uma presença de pouca repercussão na cidade, enquanto desenvolveu um intensivo percurso de dez edições no estrangeiro. Como pode-se falar de uma história traçada desta maneira, onde a dispersão da produção simplesmente desarmou a distribuição e o consumo estéticos, interrompendo o dialético processo cultural entre os trabalhos de uma mesma origem?

Em concreto, em Buenos Aires, os primeiros passos da tecnologia do vídeo na TV aconteceram no programa *"VideoShow: La máquina de mirar"* (1976), que trazia reportagens e crônicas de regiões inusitadas da Argentina, repletas de histórias e paisagens exóticas, aventura e jornalismo. Em 1977, a Sony se instalava na Argentina a

partir da importação dos equipamentos para este programa, o *Sony 3450*, branco e preto (primeiro de fita aberta) e depois de meia polegada, com mochila [96].

Devemos ser precisos na colocação causal: é difícil afirmar que o vídeo consegue "entrar" no circuito da TV. Porque, na realidade, nunca saiu dela. Em primeiro lugar, porque o próprio desenvolvimento da tecnologia eletrônica mostra como o vídeo nasce dentro da TV, pensado para solucionar alguns dos problemas de produção, armazenagem e distribuição dos produtos televisuais. Em segundo lugar, porque a arte eletrônica, genuína protagonista dos programas estéticos das neo-vanguardias da década de 60, destrói a categoria de objeto artístico orgânico, proclamando-se simplesmente obra-transmissão (performance), obra-conceito (arte abstrata), obra-sinal (matéria eletromagnética). Desta maneira, uma arte fundamentalmente imaterial como o vídeo de criação pratica um sistema de produção, distribuição e consumo das mensagens que, graças a velocidade absoluta da circulação, acaba dissolvendo muitos aspectos da questão indicial (o objeto e o referente) e do simbólico (como o autor, ou os gêneros narrativos). Assim, nem temos objeto imediato além dos sinais (são mensagens), e as imagens e sons são colocados num mercado aberto de apropriação, de re-semantização (ready-made, scratch-vídeo, deconstrutivismo).

As atitudes da arte local focalizavam os pontos mais destacados da experiência de contato com os mass-media. Os artistas presenciaram a chegada das novas tecnologias à TV, e alguns foram convidados a experimentar com elas, como no caso de Diego Lascano[97]. Outras vezes, fazendo o movimento contrário, o atraso da indústria televisual local fez com que as possíveis renovações fossem provenientes necessariamente da inclusão nos seus quadros de artistas dos setores independentes

[96] Ver Anexo, entrevista a Rodolfo Hermida, p. 100.
[97] Em entrevista. Ver Anexo, p.142.

do vídeo, do teatro e do cinema, como nos programas "Del otro lado", "Cha-Cha-Chá", "Caloi en su tinta".

Neste entre-cruzamento podemos observar que, desde o começo da década de 70, alguns realizadores, inclusive do campo do cinema experimental, pensaram na possibilidade da produção de tele-filmes. Escutemos as palavras de Silvestre Byrón, cineasta, fundador da produtora "Filmoteca":

> "A mí me interesó la TV de entrada. No hacer TV, sino filmar para TV. Hacer fílmico, y hacer telefilms. Para hacer eso, fundé "Filmoteca" [98]

"Filmoteca" foi uma produtora de tele-films produzidos em passo reduzido. Esta produtora funcionava ao mesmo tempo como oficina permanente do trabalho coletivo de atores, fotógrafos, roteiristas, cenógrafos, etc.

Nesse momento, o cinema independente estava centrado no movimento cine-clubista, fortemente politizado e influenciado pelo cinema de autor europeu, especialmente o francês. A situação do cinema comercial era, nos términos de Byrón, decadente, sendo produzido só "cinema-espectáculo" e "cinema-lixo". Enquanto isto, a TV realizava modestamente seus avanços, baseados na contribuição interrelacionada de profissionais do teatro, do cinema, do rádio e da música popular. A geração de Byrón, que estava com 20 anos na década de 70, foi a testemunha presencial do advento da TV no núcleo familiar, e é inegável a influência que teve na formação da sua geração. Para eles, o cinema chegou além dos cine-clubes e do circuito industrial, também via eletrônica,

> "(...)habia descubierto el valor del cine, cuando vi "El ciudadano..." en TV."

Propostas como a de Byrón, para produzir telefilmes na época do apogeu do Super-8, resultaram marginais inclusive dentro do campo experimental. Este, fortemente

---

[98] Todas as citações referentes a Byrón pertencem a reportagem realizada em 1995. Ver Anexo, p.9

influenciado pelo New American Cinema, não cogitava na TV, e procurou desenvolver seus circuitos especializados. Porém, Byrón deu atenção ao fenômeno televisivo, e seu interesse radicava em produzir uma TV que cuidasse do estilo narrativo, cada vez mais abandonado:

> "Mirás un registro de Pro-Artel de hacen 30 años, y ves una preocupación por salvar un lenguaje articulado, un primer plano, uno medio, que una cosa se vincule con la otra, que haya ritmo, que sea artística.(...) Lo que se busca es que sea estético, en el sentido de que da sensaciones todo el tiempo, pero no artísticas, de modo tal que se consuman sensaciones amorfas y caóticas. Y lo artístico siempre es composición y ordenamiento. Es estilo. Hoy estamos en el anti-estilo. (Nietzche). El video-arte que se hace hoy en día, por lo que yo he visto, propende al anti-estilo, o al no-estilo, y a sensaciones que, en general, tienden a ser in-estéticas -eso es lo más asombrosos todavía."[99]

A crítica de Byrón não atinge só a TV, mas o conjunto da imagem eletrônica, incluindo as produções de vídeo-arte. Evidentemente, se trata de uma reclamação efetuada do ponto de vista da formação clássica cinematográfica, que incluiu, no seu caso, estúdios de desenho e pintura, teatro e história da arte e do cinema. Em linhas gerais, para Byrón a arte eletrônica estava absolutamente desprovida de sacralidade.

> "(...) la mirada que el espectador pone sobre el video, no sé si es por la lectura que el ojo no capta bien y entonces se cansa, por eso se defiende poniendo una distancia, una intermediación intelectiva, o... quizás todavía no llegó la ultradefinición que se espera, que tal vez dé más profundidad a la imagen, pero, cultural o sicologicamente, se puede decir que el video no ha logrado nada: ninguna mitología, no hay ningún sistema de estrellas de videastas. (...)La TV es profana. Por qué? No sé."

A experiência de Silvestre Byrón veio para nos demostrar o gesto mais direto e ingênuo da utopía-vídeo, segundo o qual se pretende um acesso direto aos meios massivos, desde os setores undergrounds da nossa intelectualidade.

Para adaptar-se a este marco, se especulou a entrada através de um canal de pequeno porte, ampliando assim a variedade dos produtos oferecidos para a indústria do espetáculo. Assim nasceu o projeto do telefilme "Campos bañados de azul". Impactado com a velocidade absoluta do real-time da tecnologia eletrônica, Byrón traz

nesta discussão a visualização da falsa oposição entre comunicação e estética. Ele acha que no vídeo-arte existe um desinteresse cada vez maior pelo público, pelo verdadeiro ato comunicativo

> "Así como el cine es cosa pública, la TV, aisla. El individuo es él y la pantalla. Yo estoy acá con mi TV, y somos el universo, ella y yo. Y vamos al cine, y somos una sociedad, (...) hay interacción. La TV crea una suspensión de la conciencia, de la voluntad, es una cosa tan extraordinaria la imagen emitida, que es mayor que la de la imagen en la sala cinematográfica"

Para ele, na medida em que o artista perde contato com o público, o valor social do seu trabalho diminui. Por isso, a outra dissidência respeito do movimento de cinema independente radicava no fato deste movimento ter criado um grande aparelho de legitimação (festivais e prêmios) para fomentar seu espaço especializado[100]. Assim sendo, para Byrón, a arte perde sua concepção enquanto disciplina, e cede ao isolamento. Ele defende aquilo de que o contato com o público *"siempre te da el coeficiente de realidad de un proyecto, científico o artístico"*. Experiência estética e comunicação são valoradas no sentido de uma maior ou menor sujeição às formas estandardizadas da narração. É uma discussão no plano do simbólico, respeito a obediência ou desobediência aos gêneros. Colocando-se na mesma linha da problemática geral da arte posterior as vanguardas, a arte enfrenta a industria cultural: a uma política do sujeito, opõe-se uma política de mercado.

Nos mesmos anos, por volta de 1973-74, Rodolfo Hermida, possuidor de uma extensa e rica carreira no campo do cinema profissional, tomava contato com o meio. Foi quando, trabalhando como repórter para a RAI, presenciou o advento do vídeo como formato substituto dos telejornais, até então feitos em fílmico.

---

[99] Entrevista com Silvestre Byrón, Ver Anexo, pp, 9-21.

[100] Não esqueçamos que a Sony, por ex., para apresentar suas inovações em tecnología eletrônica, escolheu o circuito de cinema independente e suas mostras anuais.

Durante a terceira presidência de Juan Domingo Perón (1973-74) se implementou o projeto do Canal 4, público e cultural, para o qual foram comprados equipamentos de vídeo. Até então, o vídeo não era pensado fora da TV[101]: tinha sido desenvolvido para promover o transpasso do fílmico e permitir uma distribuição a nível mundial, via satelital. As pistas da informação se aceleraram, e a história do vídeo forma parte deste processo. Mas, logo depois, a ditadura acabaria com todos os projetos culturais em andamento. Getino e outros -entre eles, Oteiza, Hermida, Caldini, Di Tella, etc- declararam nas reportagens feitas para esta pesquisa que ninguém imaginou a dimensão da destruição generalizada que chegava com a rígida Ditadura Militar de 1976.

Já na década de 80, podemos afirmar que a utopia-vídeo estendia novamente seu campo de ação. Uma das experiências mais destacadas foi a escola que funcionou no Canal 13. Um dos realizadores ali formados, Alejandro Areal Velez, descreveu o ritmo de trabalho desenvolvido nesse espaço, comparado com os outros locais de ensino audiovisual da época, desta maneira

> "Ningún [otro] lugar te daba 50hs semanales de estudio de video. Ningún lugar con la posibilidad de acceder a equipos de última generación. Trabajos grupales, por supuesto, pero de dos o tres personas, es decir, estudios, sala de maquillaje, equipos de exterior, interior, movilidad, todo lo que se sigue."[102]

Assim, relatou que estudar ali era como indagar desde o âmago mesmo da indústria televisual, já que havia uma importante liberdade em relação ao uso dos estúdios e equipamentos em geral. Mas neste caso, os que se formaram nessa escola tiveram destinos profissionais diversos, desde técnicos de TV, até *autores*. Para Areal Velez, o vídeo não é para a TV, mas para contar as próprias histórias, num estilo pessoal. Assim, resulta paradoxal que quem se formou muito perto da TV aberta,

---

101 As incursões locais em materia de arte eletrônica eram realmente isoladas.

assuma um destino de circuito de autor, o que conduz, inevitavelmente, a algumas contradições que o colocaram numa posição netamente alternativa dentro do circuito de distribuição. Areal Velez vendeu vídeo para TV (em concreto, ao canal Quality), para museus, distribuiu cópias via edição de uma revista, participou dos circuitos internacionais e alternativos.

Evidentemente, a década de 80 mostrava um horizonte aberto e um pouco confuso, que gerou grandes promessas, assim como desilusões. Muitos trocavam o Super-8 pela VHS, fazendo vídeos de "24 quadros por segundo". Alguns nem pensavam em abandonar o celulóide, enquanto outros colocavam a TV na suas miras. Em entrevista, Areal Velez sintetizou o clima da época através dos seguintes dados, todos relativos a 1986: se afirmou o uso do U-Matic, empesava a sair o H-Band; se começava a falar das tecnologias digitais, Diego Lascano mostrava o vídeo "Un Martini en las Dunas"; aparecia o H-8 na França. Um processo assim desencadeou, quase de forma natural, estratégias tendentes a especialização: é o que denomino como processo de constituição do campo intelectual autônomo. E, justamente, é através da sua relação com a TV que o campo videográfico relativiza a especificidade da esfera da arte.

Outro interessante realizador que circulou no setor da TV independente, foi Dario Diaz. De formação universitária na área de Ciências da Comunicação, Diaz formou parte do projeto que, em finais da década de 80, instalou um equipamento de transmissão de TV no quarto andar do prédio da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, em pleno centro da cidade. Este projeto, emitido com um equipamento de baixa potência, num raio aproximado de 4 ou 5 km, se desenvolveu ao longo de cinco dias de transmissão em direto, nos quais se difundiram produções das TV comunitárias

[102] Em entrevista realizada em Janeiro de 1994. Ver Anexo, p.73.

do país, enfocando diversos temas das realidades regionais e nacional. Desde o mesmo curso de Ciências da Comunicação, se estabeleceu contato com a Associação de TV Comunitárias (ATECO), dando início a uma intensa investigação sobre a situação deste setor da comunicação na Argentina, que cobraria sede posterior no TEA e no Sindicato Argentino de Televisão (SAT).

Diaz iniciou sua carreira profissional na metade da década de 80, na produtora CECODAL, e desde 1991 formou parte do TV-TEA, oficina audiovisual do Taller Escuela Agencia , escola de jornalismo independente. Neste espaço, o principal objetivo era produzir projetos jornalísticos audiovisuais. E para esta finalidade, se conformavam equipes de até cinco pessoas que desenvolviam, com o equipamento mínimo indispensável, a realização da idéia. Lentamente, a incursão na TV começou a ficar incentivada através da (cada vez maior) quantidade de alunos da escola que eram contratados em produções geralmente inovadoras da TV aberta. Mas esta demanda só se explica na intensa experiência que o TV-TEA projetava em circuitos socialmente muito mobilizados, como sindicatos e agrupações civis. Escutemos diretamente a afirmação de Diaz:

> "Y se usaba para esto, para los proyectos sindicales, producciones comunitarias, trabajadores. Los eventos de la UTPBA (Unión de los Trabajadores de Prensa de Buenos Aires) para la justicia, para la democracia. Esta fue la tendencia del grupo todos estos años. Y por supuesto, en nuestro caso, con la elaboración de materiales periodísticos audiovisuales, que eran los que más estábamos dispuestos a contar."[103]

Em linhas gerais, no nível semântico, a TV pensada desde os setores independentes se debruçava sobre temas geralmente não informados, tratados, elaborados ou discutidos em profundidade na programação da TV por ar.

A democracia alcançada em 1983 fazia com que uma e outra vez as perguntas sobre a identidade nacional e a nossa história inflamassem os espíritos de um povo que

acabava de recuperar sua soberania, seu corpo. E isto se converteu quase no eixo temático das produções vindas dos setores independentes.

Roberto Cenderelli trabalhou com a multiplicidade das vozes, a participação frente as câmaras de grupos de discussão. Vindo do cinema de formato reduzido, apostou por um modelo comunicacional espontâneo: rodas de debate coordenadas por ele mesmo, tocavam temas "tabu" da realidade argentina. Com o programa *"Los argentinos"*, ele se aproximou do trabalho jornalístico, da crônica de época, constituída no testemunho manifesto dos seus protagonistas: era o público convidado à cena, em forma de roda.

Desde começos da década de 80, Rodolfo Hermida presenciou o processo de inserção da tecnologia eletrônica em Buenos Aires. Em entrevista, ele revelou que a relação vídeo-arte/TV começou , no plano internacional, com um reclamo radical por parte do setor artístico:

> "Ellos reclamaban una TV diferente, artística, una "TV abstracta". Porque las experiencias pioneras del 63-64 son así."

Para ele, as dificuldades que o vídeo independente encontra para se inserir na TV provêm da maneira limitada como se pensam os projetos a serem desenvolvidos com meios eletrônicos, o qual é um problema de formação. Nos anos 70, por exemplo, muitos partidos políticos não souberam ver no vídeo uma ferramenta comunicacional apta para assumir o desafio de uma mobilização social. E não sendo cultivado esse sentido da produção, com o tempo, os realizadores perceberam que o caminho tinha duas opções: ou o circuito internacional, especializado da arte, ou a televisão. Num meio versátil como o videográfico, à diversidade dos recursos deve agregar-se-lhe a variedade dos fins, o que gera uma fronteira aberta entre os meios.

---

[103] Em entrevista, Ver Anexo, p.92.

> "Hay pocos que se asumen como videastas con posibilidades de incursionar en la TV. Pienso que en la Argentina hay que pensar en una cuestión más multimedial, como sucede en todas partes del mundo.(...) Es decir, lo bueno de ahora es eso, los medios son muchos y uno los puede empezar a aprovechar en provecho personal."

A verdadeira dificuldade reside na forma de encaminhar os projetos, de fazer carreira não dentro de um circuito especialmente criado para legitimar seus produtos, e sim do lado de uma indústria cultural da dimensão da TV. Areal Velez, como representante do setor que optou por uma obra de autor, compartilha esta opinião, e contribuiu a perceber esta questão quando compara o acesso à legitimação cinematográfica com o acesso à legitimação televisual [104].

Mas, assim como Rodolfo Hermida, um grupo de realizadores (entre eles Mignona, Doria, Borestein, etc) queria uma TV diferente que, com o tempo, demonstraria que as produções nacionais, lentamente, voltavam a ocupar seu lugar nas programações, melhorando a qualidade dos produtos. Contudo, ele achou difícil encontrar representantes da geração dos anos 90, formada integramente dentro do contato com a tecnologia eletrônica, que se dispusessem a encarar a televisão com seus trabalhos. Segundo ele, a experiência fílmica, somada àquela feita em vídeo, lhe valeu para pensar em alterar a continuidade ortodoxa do relato audiovisual, assim como seu espaço homogêneo. Para ele, a mídia eletrônica se semelha em muito com o comportamento retínico, de índole nervosa, rápida, associativa, que nos permite integrar diversas funções num só ato da percepção. Mas reconhece que o espaço que ele soube abrir para experimentação, com certeza deve muito a questão de seus projetos sempre serem produzidos fora da própria TV, ficando assim liberado da estrutura televisual:

> "El piso, la multicámara, y editar con tan pocas horas. Eso te condiciona el producto y va a salir con un lenguaje entre comillas "televisivo"".

[104] Ver Anexo, entrevista com Alejandro Areal Velez.

Esta experimentação permitiu que o vídeo fosse descobrindo seus horizontes semióticos, suas maneiras próprias de significar, ensaiando as novas formas de manipulação da imagem: para Hermida, o "eu-vejo" que etimológicamente significa a palavra "vídeo", está presente na possibilidade de deixar marcas pessoais (texturas, grão, re-gravação) na confecção da obra, exercitando um olhar mais subjetivo sobre a nossa realidade.

Em concreto, Hermida fortaleceu seu contato com a TV através da proposta de "*La justicia se confiesa*",

> "Mis programas de TV yo no sé si son videos o TV. Aunque uso estrategias de lo que fue el lenguaje del video independiente, pero asumo que estoy haciendo TV, una TV diferente. Cosa que empezó con esta experiencia primera de "La justicia se confiesa", que era un unitario para lograr la reforma judicial del 86, y allí experimento clip, estructura, refilmación, reportajes diferentes. Un unitario de 90min, que apareció como un programa de TV distinto: porque usé cosas mezcladas del cine experimental, del video, de la historieta, de micrófono en mano... suprimimos el entrevistador, que no aparecía más. Los encuadres, el entorno, el lugar, y una estrategia de montaje según la cual un entrevistado le respondía al otro: había una suerte de uso metafórico del montaje. Con una edición muy elaborada".[105]

Em 1983, realiza seu primeiro seriado: *"El monitor argentino"*, composto de 21 episódios que repassaram polêmicas e personagens históricos na forma de informes especiais. E, em 1989, *"El galpón de la memoria"*,

> "Y toda seguidilla de "El Monitor..." me permitió investigar toda una estructura del clip, de la resemantización, de material de archivo, y, fundamentalmente, experiencias en torno del montaje.(...) Teníamos 50hs de edición por programa. Lo cual es bastante atípico para la época. Y "El Monitor..." sentó las bases de lo que sería video-cine-TV. Pero, configurando un producto televisivo. Eso me dio mucho más training, posibilidades de investigar, y casi al otro año, "El Galpón de la memoria". Allí utilizo más técnicas... pero sobre todo en el programa 2, que no se vio, fue prohibido, de usar la imagen acelerada, re-filmación, efectos (en Argentina) ya se habían desarrollado algunos centros de edición con efectos digitales. Entonces es un producto mixto: entrevistas en estudio, multicámaras; callejeras, unicámara; elaboración de efectos; fotos. Uno utiliza esta estructura collage, con diferentes vertientes, que eso es lo que ha hecho el cine, por un lado, pero, en este caso, el video te da otras posibilidades de lenguaje, por combinar las tecnologías."[106]

---

[105] Hermida, Rodolfo, em reportagem feita em Buenos Aire, Janeiro de 1994. Anexo, p.106

[106] Idem, p.107.

Já a fins dos anos 80, Eduardo Milewicz realizava o programa piloto de "*Sólo para locos*", conduzido pelo legendário Enrique Simms[107]. E em 1993 dirigiu, em co-produção com a TV espanhola, *"Desde adentro"*, seriado de 13 episódios, já dentro de uma linha televisual muito mais narrativa que de testemunha (autobiográfica), com toques de comédia.

Desde meados da década de 80, Andrés Di Tella iniciou uma prolífica produção de documentários, sempre com o difícil objetivo de alcançar difusão na TV local. Lamentavelmente, seus trabalhos foram e são maioritariamente produzidos e difundidos no estrangeiro (USA, Inglaterra, Espanha): a WGBH de Boston, Films du Triangle de Paris, a Secretaria de Cultura da Nação e o Instituto de Cooperação Ibero-americana foram alguns dos seus principais produtores, enquanto sua obra já foi divulgada por numerosas TV do mundo inteiro. Di Tella assume uma postura diferente dentro dos realizadores em vídeo: para ele, a TV é um fator totalmente determinado, vale dizer, independe do direcionamento que o autor quiser imprimir na sua carreira, a TV só se oferece como espaço de aprendizado dos recursos e verdadeiras possibilidades de difusão e comercialização. Segundo Di Tella, a televisão é o espaço dado para sua geração, a primeira em crescer assistindo-a: fora dos esquemas produtivos da decadente indústria cinematográfica,

> "(...) hoy creo que la reivindicación de un espacio específico para el video no lleva a la ciudad, sino al guetto(...)".

Esta empreitada do setor independente do vídeo, que sempre ambicionou sem possibilidades sistemáticas o acesso a TV, ficou manifesta no debate acontecido com posterioridade à palestra que Roberto Cenderelli, então gerente de Programação do Canal 2, ministrou no Festival Latino-Americano de Vídeo *Rosario'93*. Com um forte tom

---

[107] Ditretor da revista literaria e de cultura underground "Cerdos&Peces".

irônico, Cenderelli minimizou o peso social representado pelo setor do vídeo independente (do qual ele também formou parte após suas experiências em Super-8, no começo dos anos 80), através de estatísticas e paralelos em termos de medição de audiência. Minimizou o esforço pela renovação ou invasão da TV, oferecendo uma imagem dura da mesma, definida basicamente como uma maquinaria financeira (indústria) que, nos seus interstícios, e quando as circunstâncias são favoráveis, introduz alguma renovação. Os estudantes de Comunicação Social de Rosário escutaram atentamente, enquanto o setor do vídeo-arte ardeu reclamando um debate mais especificamente debruçado sobre sua produção. Evidentemente, a mistura dos públicos foi eloqüente em termos de evolução do campo da imagem eletrônica local, dividido entre aqueles que guardam aspirações à TV (ainda hoje desenvolvendo seus mecanismos de acesso), ou quem dirigem suas carreiras ao campo das artes consagradas.

Assim, tal vez o mais importante representante do setor independente, com sólida carreira dentro da TV aberta argentina, seja Rodolfo Hermida. Em 1992, com o patrocínio da Philco, produziu *"La cápsula del tiempo: 1992-2492"*, série de 9 episódios destinados a ser digitalizados e encapsulados para serem resgatados de aqui a 500 anos. O motivo foi o 5to centenário do descobrimento de América, da colonização que fez com que tenhamos um destino de identidades fusionadas. *"La cápsula del tiempo"* se propôs ensaiar sobre diversos aspectos da cultura contemporânea, construindo um retrato planetário do nosso tempo, com um perfil entre o antropológico e o poético. O programa era conduzido por uma voz-off impessoal, que lembra e fala das imagens como um grande narrador nostálgico. É de destacar o alto vôo poético deste programa verdadeiramente atípico dentro da história da TV argentina.

Longe de qualquer dos legisignos de gênero construídos pela TV, " La capsula..." volta-se na dimensão do íntimo, do privado, da voz-off que nos coloca frente a um individuo-subjetividade/observadora, explícita, sujeito que assume o lugar da construção do relato, icônica e semanticamente falando, revendo imagens, paisagens, fatos, todos eles tratados de forma particular, a maneira de um autor.

A forma que Hermida encontrou de se distanciar do sintagma estereotipado da TV, pretensiosamente "transparente", foi estabelecendo um tipo de documentário em especial, o subjetivo, que se instaura como replica desviada deste gênero clássico. Longe tanto da falsa transparência semântica, quanto do intenso trabalho icônico relacionado às funções metalinguisticas, auto-referenciais, deconstrutivas da retórica do simbólico, Hermida propôs uma semiose do desvio controlado: uma iconicidade renovada (no enquadramento, na velocidade, na cor, na textura), baseada numa referencialidade forte, preocupada em renovar nossa consciência de mundo e da nossa própria identidade integrada a esse contexto, para assim alcançar, no plano do simbólico, do poético, a dimensão da construção de um interpretante sensível, convocado desde todos os níveis semióticos, para injetar-lhe a este " velho encanamento" , endurecido e impessoal da TV industrial, o sangue e o tom de voz, o corpo, de seres que buscam entrar contundentemente em contato, desde o perceptivo, ate o ético. Se isto que estou aqui relatando é utópico (já que, de fato, estes programas televisivos não reformaram as próprias estruturas da produção), diria, como contraparte, que a freqüência de produção e transmissão das experiências que enfoco é cada dia maior, e lutam , com todas suas forças, por uma comunicação audiovisual cada vez mais orgânica, atrativa, que desvela um tipo de sujeito preocupado em estabelecer contatos, câmbios, intercâmbios, contextualizações e interpretações que nos devolvam uma TV com identidade regional.

Já com posterioridade à periodização limite deste estúdio (1993), Fabián Poloseck produziu e dirigiu *"Del otro lado"*, entre 1994 e 1995. Histórias (às vezes ambiguamente) verídicas sobre personagens, mitos e lendas de Buenos Aires são pesquisadas por um jovem artista de H. Q. (ex-jornalista), que se converte assim no protagonista de uma aventura relatada em primeira pessoa. Poloseck satisfaz deste modo o desenvolvimento de um relato narrativo de ordem clássica. Como Benjamin o descreveu, feito por alguém que escolhe e transforma seu objeto de narração, mostrando seu parecer, e percebendo que enuncia, percebendo seu trabalho. *"Del otro lado"* utilizou os recursos do realismo, não assumindo a fachada ilusória da representação. Mas perfura a esfera da "realidade" através do acesso ao plano do fantástico, enriquecido pelo jogo de cumplicidade com a memória coletiva que os cidadãos portenhos compartem da sua cidade.

Já no caso dos dois episódios do programa *"D.N.I."* -Documento Nacional de Identidade- , dirigidos por Jorge La Ferla, este coloca em cena o discurso homogêneo, compacto, de uma personalidade local sobre pontos críticos da idiossincrasia local. A inovação está no uso dos fundos eletrônicos e da estruturação em blocos de 30 minutos, o que permite uma profundidade particular da reportagem.

Este percurso, simples e pequeno, vêm construindo em Buenos Aires um setor de realizadores hoje muito bem cotizados quando se trata de produções independentes de ótima qualidade. Doria, Mignona, Hermida, Milewicz, Di Tella, La Ferla, têm incursionado na TV articulando uma das respostas mais ricas com que o campo videográfico contribuiu ao desenvolvimento do nosso meio audiovisual.

3.

Três formas de enunciar,
ou,
Luis Campos & Dario Arcela, Fabián Hofman & Andrés Di Tella, e Iván Marino

Pensar, num primeiro momento, em agrupar os trabalhos destes autores sob o rótulo de "documentários" seria deixar de lado uma pergunta fundamental e anterior, referente às características mesmas da narração em crise presente na imagem eletrônica, crise desenvolvida sob o impacto da cultura da informação (Benjamin, 1983). Os relatos criados pela arte eletrônica seguem as características comuns a qualquer relato,

> "(...)una de las funciones del relato consiste en transformar un tiempo en otro tiempo (...), el relato se distingue de la descripción (que transforma un espacio en un tiempo), así como de la imagen (que transforma un espacio en otro espacio)"[108]

A constituição da referência e do sujeito no interior das linguagens passou a ser núcleo de pesquisas das artes, que explicitaram o lugar do enunciador. Pelo contrário, a informação, que valoriza o contato com o imediato (velocidade absoluta) e é inteligível por si mesma, já não exigia uma intervenção crítica do receptor. E neste sentido, o trabalho da arte eletrônica criou *locus* y *topos* opcionais, alternativos, críticos perante o efeito devastador do "fluxo total" da informação global (Jameson, 1996). No processo existente entre o signo e seu interpretante (a leitura), se gera uma mensagem fugidia, acerca de um interpretante que passa a ser interpretado, narrativizado por uma outra matéria imagética. Segundo Jameson, a interpretação pós-moderna possui esta

reificação temática, um momento no qual um elemento - neste caso, o próprio sujeito, ou o signo -, é promovido ao status de tema/significado de uma obra. Na década de 80, a maioria dos teóricos destacava na arte eletrônica o desaparecimento da referência direta à realidade, para constituir-se um jogo puro de significantes auto-referentes. Isto dava a impressão de nos submergir em mais um desaparecimento: na informação, desaparece o sujeito; na auto-referência, a referência ao real. Este quadro geral aterrorizante, quadro comportamental (que vêm acompanhado também pelo pânico ao sexo, a falta de segurança, ao desemprego), conforma a *Autopista Informacional do Pánico*, nome que Kroker e Weinstein [109] pensaram para se referir à classe virtual fundada pela Internet: perante um real ameaçante, esta pista se oferta como mundo de envolvimentos não-empíricos, onde você modula sua identidade dentro de um universo "depurado" que o acolhe. Segundo este autor, este processo se inicia com o advento do corpo eletrônico, da materialidade opaca da imagem eletrônica, e por este motivo, revisando as experiências que proponho examinar neste apartado, podemos advertir o percurso de uma linha de trabalhos que, em vez de optar por liqüidar a referência, produziram um desenvolvimento mais amplo do sentido da *narração*, do relato, território onde

> "(...) é-lhe facultado [ao leitor] interpretar uma coisa como ele a entende - e com isso, o que é narrado alcança a amplitude de oscilação que falta à informação" [110]

A presença do narrador revaloriza o pessoal, a subjetividade, uma escrita "sujeita" à necessidade de um autor, que deixa suas marcas no texto (deípticos). E assim, estas marcas surgem como pontos de ancoragem do relato. Depois de uma década obcecada na perda do referente, a experimentação encontra seu campo mais profundo de trabalho

---

[108] GAUDREAULT, André , e JOST, François, El relato cinematográfico, Paidós Comunicación, Cine y Narratologia. Buenos Aires/Barcelona/México, 1995.

[109] KROKER, A. e WEINSTEIN, Michael A., Data Trash. The Theory of the Virtual Class. New York, St. Martin´s Press, 1994.

[110] Walter Benjamin, comentando a obra literária de Leskow, em , Benjamin, Walter, "O narrador", in Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno, Col. "Os pensadores, Ed. Victor Civita, 2a edição, SP, 1983.

na própria constituição do "eu" enunciador, acompanhado pela sua vez pelo trabalho do leitor, uma vontade participativa. A visão marcada pelo autor estabelece vínculos de recordação pessoal, e não de lembrança objetiva[111] dos fatos da história, e o leitor, ciente deste isolamento do sujeito, assiste a obra como um todo frente ao qual elabora, pela sua vez, sua interpretação, pondo fim ao relato.

Embora à primeira vista colocados dentre o grupo dos "documentaristas", *"Reconstruyen crimen de la modelo"* (1989), de Fabián Hofman e Andrés Di Tella, *"Warnes aparte"* (1989) de Luis Campos e Darlo Arcela, e *"Un día bravo"* (1995) de Iván Marino, possuem traços misturados de dois grandes gêneros narrativos, os quais estamos já em condições de pensar com pontos em comum: o documentário e a ficção. Paul Ricoeur, através da sua teoria da metáfora e os trabalhos sobre a referencialidade nos textos de ficção, traçou uma ponte que ajudou a superar a distância entre estas formas narrativas. Para ele, não existe uma ficção pura, um relato cuja referencialidade não se apóie no universo referencial próprio do leitor, seja imaginário ou não. A ficção acontece a partir de uma interrelação nova destes elementos dados, na esfera da simbolização interpretativa do texto. Por outro lado, mas no mesmo sentido, a deconstrução nos revelou que não existe trabalho documentário pretensamente objetivo, e sempre se encontram presentes nele os mecanismos de enunciação (o âmago do relato) sob a responsabilidade de uma subjetividade: o mega-narrador Nestas três obras que aqui proponho enfocar, um distanciamento é criado de formas diferentes, mas sempre contribuindo com a dissolução desta fronteira.

Agora, concentrarei a atenção sobre a análise das imagens destas obras.

---

111 *"(...) se alguma distância crítica ainda é possível, ela está certamente ligada ao trabalho da memória(...)"*. Jameson, Op.Cit.

No eixo que podemos traçar entre o valor analógico-perceptivo integral e o não reconhecimento de um referente (devido a sua manipulação tecnológica)[112], encontramos um ponto intermédio que se comporta interferindo na construção do espaço e do tempo através do ato da focalização do eu: é a Imagem-Interferência (Bellour, 1990) que se desenvolve no plano da subjetivação parcial da imagem. A pergunta que direciona esta pesquisa que hoje conhecemos como *documentário subjetivo*, é ao respeito de como estar no espaço e no tempo sob a lente da colocação do "eu",

> "(...) inventar uma maneira de interpretá-los [os fatos] para sugerir sua modalidade interior, isto é, atingir um grau de materialidade (física e psíquica) que se situa ao mesmo tempo aquém e além do contorno de realidade imposto pela apreensão fotográfica."[113]

Os realizadores aqui analisados possuem uma forte (e até clássica) formação cinematográfica. Contudo, seus trabalhos tomaram direções bem diferenciadas. Enquanto *"Warnes aparte"* se posiciona dentro da linha do documentário clássico que usa um clown enquanto narrador explícito, *"Reconstruyen crimen de la modelo"* é portador do efeito-vídeo que lhe proporciona ao discurso um suplemento: uma meta-imagem fruto de um ato de apropriação, deconstruida e reelaborada a ponto de raiar o não-reconhecimento, extrapolação crítica da retórica dos meios de comunicação. É assim que podemos afirmar que nesta obra, não estando presente um narrador, se coloca em primeiro plano a participação do mega-narrador, o montagista-editor. Por outro lado, *"Un día bravo"*, se coloca inteiramente na linha do documentário subjetivo, que tematiza o sujeito dentro do discurso, chegando ao grau da Imagem-Interferência referida acima.

---

[112] Bellour, R. "O real, a história", distingüe a Imagem-Cinema (valor analõgico integral), da Imagem-Interferência (plano da subjetivação parcial), da Imagem-Desfiguração (ou do não-reconhecimento).
[113] Bellour, Raymond, "Dentre os corpos", em L'Entre-Image. Op.Cit.

No trabalho de Hofman&Di Tella, a apropriação de imagens da TV - em particular, de um telejornal - , conduziu a uma reelaboração desta que, em determinado momento, foi uma informação e que, tirada do seu contexto, esquecido seu valor de denúncia e atualidade, vira matéria de outro trabalho: dramatização extrapolada, uma crítica à própria TV, e os códigos do telejornal. O fundamento do trabalho desta semiose é uma forte função demonstrativa e metalingüística, que desenvolve o apelo à crítica da linguagem enquanto reconstrução do real, deconstrução da retórica dos meios de massa, que ficcionalizam a realidade social (experiência do simulacro). Quem interprete a mensagem da obra referida, só poderá conseguí-lo a partir do saber consciente de um código. Pela sua vez, esta proposta representa não só uma crítica aos meios, quanto uma tomada de posição em relação ao campo intelectual em conjunto.

Qual o procedimento criativo implementado em *"Reconstruyen el crimen de la modelo"*? Um trabalho intenso de reedição de imagem e som. No nível da sua iconicidade, esta aparece destacada na ampliação do grão (pixel) da imagem da TV, e na apresentação das imagens como quadros dramáticos, misturadas com espaços pretos.

A sintaxe deriva-se da fragmentação rigorosa - entremeada por planos negros e silêncios - de imagens e sons, reeditados em um discurso paródico, que eleva a construção sintática do drama até a hipérbole, através do slow, a montagem sonora, o cut-black e a repetição.

Na sintaxe do título, se poupam os artigos -"Reconstruyen () crimen de () modelo"- semelhando as manchetes dos jornais. Assim, ele apresenta seu aspecto iconológico.

O sintagma final do vídeo aparece ao receptor como um análogo do telejornal, mas extrapolado.

A indicialidade da câmara não existe nesta obra de apropriação: mas sim está presente e revalorizada à procura da câmara original dos fragmentos apropriados, câmara que se relaciona com o contexto da diegese. Revela a qualidade da sua imagem, da sua indicialidade restringida à recomposição eletrônica de cores e formas. Nesta reconstrução, ela é seu próprio instrumento/objeto. Não precisou de nenhum fato, além da pragmática de um discurso -o televisual- pragmática analisada desde um outro discurso que se guarda separado e crítico: o vídeo enfrentando a TV. Desta forma, a semântica deste vídeo se coloca inteiramente na análise deconstrutiva, meta-lingüística, para esclarecer a natureza da realidade social construída pelos meios.

Separa-se do referente em um processo de estetização que intensifica a relação com o objeto imediato, a materialidade visual, perdendo a função informativa/comunicativa, onde necessitaria de uma relação estreita com o objeto referido na notícia.

A semântica do título abre uma ambigüidade interessante sobre o termo "reconstroem", que é polívoco: se executa tanto em cima do "drama", como da "trama". No ato da recepção, se produz um acentuamento da audiovisualidade, qualisignos da distorção de imagens e sons. Assim, podemos concluir que estamos frente a uma linguagem objeto apreendida nos termos de outra linguagem.

Já no nível do simbólico, encontramos a denúncia referente aos meios de comunicação de massas enquanto aparelhos de sujeição social dos indivíduos. O título é simbólico e antecipatório, sua sintaxe é estratégica, *idioleto*. Faz uma variação sobre o protótipo do depoimento jornalístico, tomado na sua estrutura como gênero, *legisigno* de uma forma de narrar. Assim, faz as vezes de uma *réplica* desviada por recursos de outra

retórica: a do vídeo. Desta maneira, o vídeo revela-se como ferramenta epistemológica, que desenvolve um rol metalingüístico que gosta mais de construir modelos que diégesis.

Este vídeo possui no simbólico, a função de revelar que cada regime social gera um regime de visibilidade (eles mostram como não nos vemos, nem no individual, nem no coletivo).

A modo conclusivo, cabe lembrar aquilo que expressou André Parente na palestra que ministrou na UNICAMP (Campinas, Brasil) em Maio de 1995, segundo o qual, desde o advento da quântica, o pensamento aristotélico da causa/efeito, pensamento substantivo, instrumentalizador das coisas, foi abandonado em troca de um pensamento que conhece "ao mesmo tempo" que fabula o real, que surge revelado no processo da fabulação, um real "achado" na narração.

A arte eletrônica criou desta forma um espaço de produção particular, colocado nas interseções entre meios, entre formas, entre gêneros. Di Tella dizia

> "Yo hablo indistintamente de películas o de videos, si uno produce en uno o en otro formato... bueno.(...) [el video era] un instrumento para hacer algo que quizás no era cine -ellos estaban muy concientes de eso-, pero que tampoco era TV - aunque se inclinaba. (...) me parece que el documental es una forma más del cine. Y por qué me interesa el documental? Porque es una de las más libres. (...) Y en el documental podés hacer cualquier cosa. Y a mí el documental me viene desde hace muchos años, de haber visto algo que, por llamarlo de algún modo, diría que eran como *documentales subjetivos*.(...). Yo no hago documentales abiertamente subjetivos. No lo son. Hasta ahora, estoy tentado de hacerlo, pero pienso que también se puede hacer subjetivo desde la forma de estructurar, del montaje. Pienso que tiene que ver con eso, si bien yo defiendo un intento de objetividad. Por ej., el trabajo de "Montoneros"... (...)en algunos momentos, donde me faltaba una información, o sintetizar cosas que ella [a protagonista, testemunha histórica] me había contado muy extensamente. Le pedí a ella si yo le podía escribir unos textos, y que ella los dijera. Entonces escribí algunas cosas. Yo le pedía que me dijese si estaba de acuerdo con lo que le decía, y después, que lo dijese. Cosas que después en la película tal vez no te das cuenta. Parece todo relato de ella, creo que es legítimo, es casi como si no hubiera un narrador."[114]

[114] Ver Anexo, Entrevista a Andrés Di Tella, pp.91-97.

Para Di Tella, *"Reconstruyen..."* é um vídeo-arte, não poderia ser exibido na TV sem uma apresentação adequada, já que é netamente experimental. Contradisse a postura de Hofman, mas compartem o ponto de vista de fundo, segundo o qual as imagens são fundamentalmente contadoras de histórias. Para Hofman,

> "Para mí *"Reconstruyen..."* es un video documental. (...)En realidad, hay un trabajo anterior que es *"Caza 30"*. Creo que es documental porque está extraido todo de la TV, que me parece la absoluta realidad. Más realidad que la TV no existe, es más real que la realidad cotidiana. Y bueno, la manipulación de la realidad, y de la historia, es lo que genera el género documental. Por eso me parece una documentación, sea verídico como un documento. Y *"Caza 30"* para mí tiene mucho de documental, es material de archivo. Y bueno, también trata de la historia. Para mí es muy importante la realidad y la historia. Siempre sentí la necesidad de averiguar qué pasó.(...) Porque la auto-referencia, en definitiva, no se llega a nada con ella.(...) tiene que haber un excedente. Creo que es la vieja discusión por la experimentación. La experimentación, por sí misma, no se fundamenta. Yo creo que estoy... mi intensión es aprender a experimentar en un campo menos experimental. Digamos que lo experimental, por sí mismo, a mi no me produce satisfacción. Y me parece que tampoco es para el espectador, porque está pensado desde una auto-referencia.(...). Creo que el quid está en contar historias."[115]

Outra experiência importante de destacar nesta linha de trabalho é a de Eduardo Milewicz e Ricardo Holcer, já no campo da interrelação vídeo-teatro, sobre uma aposentada que se enforcou frente ao Museu Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, no ano de 1992.

No caso de *"Warnes aparte"* (1989), de Luis Campos e Dario Arcela, estamos frente a um documentário que utiliza a presencia de um narrador explícito na diegese: ele conduz o relato ao tempo que desenvolve grande parte das sínteses semânticas da obra. Campos associa este fato as características do campo intelectual do audiovisual no começo da década de 80, quando a resistência a ditadura militar de 1976 definia atitudes

[115] Ver Anexo, Entrevista a Fabián Hofman, pp.112-119.

militantes e de propaganda, que desenvolveram a leitura controlada das mensagens, assim fechadas semanticamente, conduzidas, pré-elaboradas,

> "En ese tiempo se podría decir, en medio del documentalismo vigente (los 80, el Proceso Militar), cualquier miembro de la cultura tenía una actitud militante, y como la gente de cine estaba en eso, la actitud militante era el documentalismo. Desde el punto de vista más ortodoxo, antiguo y obsoleto, o sea, introducción, medio y desenlace, la cuestión casi en el límite de la propaganda.

Contudo, os jovens que estavam-se formando nesse contexto, sentiram-se atraídos por experimentações surgidas dos desvios retóricos deste classicismo ortodoxo, obras mostradas no aquecido circuito independente de exibição,

> "Oscar López con su documentalismo directo, brillante,(...) El documental directo tenía la característica -ahora es muy común verlo en el aparato de video, pero era muy difícil de verlo en fílmico- una relación estrecha entre la cámara, el entrevistador y el reporteado. El hombre de la cámara está totalmente sumergido en la realidad con su aparato, y no mediatiza ni hace trabajo de campo previo como hacía Flaherty, o la escuela de Grierson, o la de Prelorán. Digamos, un anti-preloranismo. Por un lado está Prelorán, que decía que hay que ir, instalarse, suavizar las cosas, meses conviviendo con los "chirimocos", y después de meses ir con la cámara. El documental directo era la invasión de la realidad. Llegar con la cámara.(...) Se me abrió la cabeza, con respecto a las posibilidades narrativas nacionales, fue cuando vi los trabajos de Cenderelli y de Caldini en el mismo día. Pasaron a los dos en el mismo día, y me dije "Estos tipos eran realmente innovadores". Los innovadores eran Caldini, Cenderelli, López y el "gordo" Hermida."[116]

"Warnes aparte" relata, na sua hora e tanto de duração, a vida de um grupo enorme de famílias sem teto que invadiram um prédio abandonado de 10 andares, no coração de uns dos bairros mais tradicionais de Buenos Aires, Palermo. O "Warnes" foi um projeto de hospital público abortado durante a segunda presidência de Perón. As condições de vida destas famílias eram[117] extremadamente precárias (ausência de água, energia elétrica, segurança e condições sanitárias), e convertem-se em metáfora e metonimia do estado geral de abandono do país nos períodos ditatoriais, sem projetos econômicos, políticos, culturais que procurem o bem-estar da população e a garantia

[116] Ver Anexo, Entrevista a Luis Campos, pp.179-186.

dos direitos constitucionais. Esta experiência de Campos&Arcela é notável numa dimensão maior à da análise intrínseca das imagens (inovação narrativa), e guarda relação com o câmbio de posicionamento ideológico implícito nos realizadores ao se traspassarem de formatos. Isto, ao mesmo tempo, demostra o câmbio de épocas e configurações diferentes das forças dos campo intelectual audiovisual. *"Warnes aparte"*, produzido integralmente em formato vídeo profissional, ingressou no circuito do vídeo-arte portenho, sendo selecionado para a mostra Buenos Aires Vídeo, edição de 1990. A exibição deste trabalho contrastou fortemente em relação aos outros, não somente pela sua duração, quanto pelo tratamento da imagem, a elaboração do roteiro e os aspectos narrativos em geral. Representantes de um tipo de realizador já não especificamente cinematográfico, mas formado na militância do cinema independente, Campos&Arcela entraram no circuito portenho como representantes de uma fase de transição do nosso campo imagético eletrônico. Esta posição militante na qual Campos se formou, aparece debilitada ou simplesmente ausente na conformação de forças do campo intelectual do vídeo-arte,

> "(...)es un correlato bastante relacionado a la posmodernidad esta ausencia de militancia.(...) Es que hoy en día no me gusta la propaganda. En ese momento me gustaba, me parecía que el cine era un instrumento de llegada, generador de opinión, tenía que usarlo. (...)Y no hice mucho video-arte, no soy un video-artista.(...) No, no. Ahora sí se puede decir que soy un video-artista también, yo no creía en el video-arte porque todavía tenía esa actitud dogmática y militante del aprendizaje. (...) La virada fue a partir... después del documental del *"Warnes..."*, (...).Ese fue un trabajo totalmente dogmático: preloraniano en su investigación y desarrollo, totalmente pudovquiano en su construcción del guión - es decir, tenía un guión de hierro, indiscutible e indestructible (y eso se nota en cuanto a la construcción de bloques de tantos minutos, y el sonido... en ese sentido fui super-estricto. Bastante académico en la composición del cuadro, y muy poco videográfico desde la construcción formal: no tiene efectos. Bueno, tiene algunos, pero de órden fílmico, lo hubiera hecho de la misma forma con cine, por ejemplo, tiene una saturación de color."[118]

---

[117] Este prédio foi demolido por órdem do presidente Menem, e as familias transladadas a um bairro na periferia do Grande Buenos Aires.

[118] Ver Anexo, Entrevista a Luis Campos, Idem.

Campos reconhece assim sua identidade, sua inscrição na tradição cinematográfica, em termos de linguagem e de produção, e assume não ter perdido as marcas de uma formação tão forte, achando inclusive uma ausência de espaços para o debate em torno da imagem videográfica,

> "Yo seguía haciendo construcciones cinematográficas, pero como la posmodernidad me incorporó como lenguaje, ahora parezco como que hago video, pero no hago video. Si ves *"Boleto Multa"* (1993) tiene una construcción eisenteniana, y está construido en bloques...(...)Me considero sólido teóricamente, creo que puedo discutir en el terreno de la teoría dentro de este lenguaje [cinematográfico]... Y en el campo del video siento una ausencia...(...) Ahora, lo que sí tengo que reconocer es que yo soy un narrador.(...) creo que tengo como experiencia y pauta propia, son algunas pautas de construcción del relato audiovisual, porque no es ni videográfico, ni cinematográfico, en definitiva, son relatos audiovisuales."[119]

Este ponto que Campos destaca é o que estabelece o contato com a produção mais recente do campo do vídeo-arte, em particular, com a obra do artista rosarino Iván Marino. Assim como as outras duas obras aqui analisadas, *"Un día bravo"* , de Iván Marino parte também de fatos reais, só que desta vez não se trata de uma realidade mediada pela televisão, nem sequer por uma proposta cinematográfica (programa estético), e sim pura e simplesmente mediada pela própria figura do autor. *"Un día bravo"* relata o encontro de Marino com seus tios, no interior da casa da família. A tia dele, que possui uma deficiência mental, mora aos cuidados do seu irmão, tio de Marino. No intento de registrar a vida desta mulher, se topa com um verdadeiro sistema de defesa/isolamento estigmático no qual vive. A presença/perseguição da câmara exaspera as características desta situação, que tórna-se conflito principal, chegando a pontos de dramaticidade extremos, na borda da dupla invasão/agressão e do obsceno. Os trabalhos de Marino possuem a resolução e o depuramento técnico do cinema em 16mm, e ao mesmo tempo despedem a própria técnica, maquínica e narrativa, sempre

---

[119] Idem.

funcionando como aparelhos pré-formateados, que se refletem explicitamente no plano indicial. O que revela-se em cena é a figura do mega-narrador, que concentra (reúne) na sua própria pessoa o testemunho intra-diegético, o camarógrafo, o montagista. Vale dizer, Marino ocupa todas as posições dentro do seu relato, o que lhe permite assim a colocação do seu *eu* autoral, de acordo com as exigências da figura do artista, e não mais as do simples realizador de um sintagma.

Em todos estes desempenhos, aliás, Marino faz uso do auto-retrato, que funciona assim como momento ápice de explicitação (reificação-temática) do seu trabalho: a câmara ao ombro, o reflexo sobre os vidros das portas, o olhar acusador e ameaçante do irmão da protagonista, lançado à câmara. Não é o único olhar direto, que pretende invadir o plano do extra-fílmico, envolver o espectador: sobre um fundo branco; o olhar comprometido do auto-retrato de Marino também se dirige à câmara, criando um momento de silêncio na leitura, uma interrupção do tempo da história, introduzindo o tempo do relato em si, um distanciamento poético que, longe de submergirmos no preto, refrata o olhar intruso do próprio leitor/receptor. É a duração cristal, que estabelece um tempo virtual entre as fases do tempo, criando uma tendência a abstração lógica de ciclos e metamorfoses que se produzem na densidade desta duração. Estes são os *cristais de tempo* (Deleuze), e sobre os quais Marino mostra seu desejo de depositar o peso da existência de um sujeito: ele mesmo na história, superpondo o plano do pro-fílmico com o da sua intimidade autobiográfica. Em outra obra, *"Ir a"*, desenvolve esta mesma poética do corte metafísico, desta vez através do retardamento da imagem, que funciona como interrupção. A câmara está do lado do rosto de um homem que dorme na viagem de trem. É cedo e está frio. O olhar da câmara destaca o plano dos diversos passageiros, em oposição ao do sujeito dormido em primeiro plano. Sonho: metáfora da vivência virtual (fantasiosa) do imaginário, os processos de ocularização e

auricularização trabalham encima da relação figura/fundo, para separar, distinguir os diversos planos (correntes) da existência, focalizando esta diversidade simultânea, âmago e objeto da sua obra. Na edição de som, a respiração do sujeito que dorme ocupa um plano central, por cima do som ambiente, e deixa-nos esta pergunta: quem ouve? Não é quem dorme, apesar de que ocupa o primeiro plano, e nos sentimos influenciados a interpretar que se trata da auricularização da figura protagonista. Assim, se produz uma zona de inter-relação entre o protagonista diegético, a experiência do camarógrafo e a do espectador. Mais uma vez, o vídeo mostra como pode participar da elaboração de novos agenciamentos subjetivos a partir da captação tecnologicamente mediada do real. Por isto, gostaria de fechar este apartado afirmando que, se durante muito tempo falou-se da imagem eletrônica como preponderantemente auto-referencial, devido ao destacado papel da sua manipulação, hoje a experiência deste *sonimage* ligado ao documentário subjetivo nos leva a compreender que o efeito-vídeo assim produzido, este meta-discurso, não se restringe ao plano do icônico, através da mera perda da indicialidade, e sim se resgata esta indicialidade de outra forma, no trabalho de reificação temática da figura do autor, a tematização do próprio sujeito no relato: a colocação do *eu*, mega-narrador em ação.

Nos três casos do relato eletrônico aqui analisados: Campos&Arcela, um documentário de construção clássica; Hofman&Di Tella, a apropriação do scratch-vídeo, a crítica aos mecanismos de manipulação dos meios de informação; Iván Marino, o documentário subjetivo, a tematização/reificação do indivíduo-autor no relato: o eu. Destas três maneiras, a imagem eletrônica dirige seus alvos de experimentação no sentido da realidade social, a comunicação massiva e a esfera da subjetividade.

4.

Algumas conclusões

Em trinta anos de história do vídeo-arte argentino, começaram a manifestar-se mudanças importantes na sua concepção de categoria de obra.

Desde seu nascimento colocou em prática um modelo de herança duchampiana: frente às instituições da arte se exerce uma vontade auto-destrutiva (da obra, do artista). Se institui a criação coletiva como opção à figura do gênio criador; o acaso vs finalidade racional. Os gestos foram radicais, tais como os do Grupo Fronteira, que utilizavam gravações com público, editadas para montar em instalações, fitas que por vontade própria eram destruídas[120].

Mas desde a década de 80 começaram a manifestar-se no campo intelectual da arte eletrônica argentina os signos de uma adaptação ao sistema da arte burguesa, reeditando aquele fracasso histórico das Vanguardas. Como? Voltando à categoria de unicidade do objeto, a circulação por galerias, ao sentido orgânico, a teoria do gênio criador, enfim, as categorias e estatutos da arte pela arte.

A arte eletrônica, iniciou sua história nos termos de uma inter-influência crítica entre as artes e os meios de comunicação. Porém, hoje o vídeo-arte soma a este objetivo o intento de isolar-se nas suas formas de produção, distribuição e consumo[121].

---

[120]Foram duas mostras: "Espectra", 1969, no Centro Audio Vidual do Inst. Di Tella; e "Informação e Cultura", 1970, no MAM de New York.

[121]O cinema experimental sofreu uma situação diferente, já que teve que confrontar, desde sua origem, o seu crecimento com o das estruturas comerciais do cinema industrial, que no devir da história declarou-o "expluso". Mas antes disto, esta situação tinha-lhe aberto o espaço para cogitações formais e objetivos de maior divulgação. Espectativas que depois ficaram frustradas. O vídeo nasceu com o aparelho industrial da

Na década de 80 define seu trabalho nos termos de "gênio criador", os faz circular em circuitos específicos, com um tipo altamente especializado de público, e uma recente reentrada nos museus[122], restaurando, de alguma forma, a aura moderna.

Assim, o campo videográfico toma um posicionamento *instável* (relativo, paradoxal) em relação a esta dialética entre autonomia/negação da autonomia, proposta das vanguardas. Vale dizer, ao mesmo tempo em que fica preso no jogo desta dialética - que o inutiliza para abranger funções sociais que ultrapassem a esfera estética-, é também protagonista de experiências nas quais consegue superar esta contradição entre autonomia e não autonomia. Como? Através da sua integração com os meios de comunicação e as tecnologias digitais, desenvolvendo o que Julio Plaza denomina como caracter *transdutor e de interface*[123] das novas formas eletrônicas.

Analisaremos isto em detalhe, já que esta situação gera a necessidade de tomar um posicionamento na hora de articular as formas de produção, distribuição e consumo

♦Algumas características no plano da produção:

Em relação a formação do sentido, o vídeo-arte desenvolve trabalhos que atualizam processos vanguardistas, nas entre-imagens do modelo alegórico que Adorno critica na Teoria Estética. Assim, o vídeo produz obras que recusam o sentido extra-estético, aquele sentido centrífugo, e centra-se na auto-referência, como os trabalhos de vídeo-pintura ou vídeo-dança. Porém também produz outras obras que ainda constróem

---

TV já consolidado, e, desde seu origem, procurou espaços e formas de participação que não forçaram nenhum esquema de exclusões entre os campos.

[122]Me refiro às obras vendidas aos museus, consideradas como obras de autor, que aparentemente "esquecem" o caráter de reprodutibilidade técnica e o seu canal "natural": a mídia eletrônica. Por outro lado, trato da re-entrada, já que, de fato, o vídeo nasceu se incrivendo na tradição (aparecendo na scena) das artes consagradas.

[123]PLAZA, Julio, Tradução intersemiótica,Cap.8: Política e Poética da Tradução Intersemiótica" São Paulo, Perspectiva; (Brasília) : CNPq, 1987, pp.206.

sentidos extra-estéticos tanto em formas narrativas já solidificadas como a do cinema, quanto de maneiras experimentais, como o documentário subjetivo. É interessante fazer citação aqui dos "Diários de Viagens" resultantes dos Festivais Franco-Chileno e Franco-Latino-americano de Video-Arte.

Desde o ponto de vista do autor, enquanto se inclina sobre modelos de criação universalizante que o levam à figura do anonimato -caso do video-clipe-, ou da faixa cada vez mais ampla de realizadores que não acedem às formas de reconhecimento e legitimação-, desenvolve poéticas de forte espírito subjetivista, que centram-se sobre a figura do autor.

♦Sintomas no plano das formas de distribuição:

A produção em vídeo tem a possibilidade (pelo menos técnica) de ingressar em circuitos amplos: TV aberta ou por cabo[124]. Ainda mais, o vídeo possui suas próprias formas de distribuição massiva (as video-locadoras) que excederiam a distribuição isolada do circuito artístico. Embora isto, o video-arte também convive com os "espaços sagrados" ou "consagrados" da cultura: as galerias e os museus.

O balanço do trabalho produzido na década de 80 nos diz que a video-arte exerce, enfim, o paradigma universalizante, experimentalista e original da obra da vanguarda, enquanto se mistura com formas de produção, distribuição e recepção do subsistema da arte pela arte.

Este panorama é assombroso e parece revelar-nos um percurso pendular quando o comparamos com a situação geral do vídeo nas décadas anteriores. Só para colocar

[124]A TV a cabo teve um crescimento insuspeitável desde 1984. Os níveis de investimento superaram com muito os volumens investidos na indústria do cinema nacional. A TV a cabo convirtiú-se em fonte de

um exemplo fortemente esclarecedor, o campo intelectual pensou e visualizou as experiências do vídeo na década de 70 como divididas em ***pro***, ***alter*** ou ***anti-TV*** (Bonet). Vale dizer, achando e indicando o percurso do vídeo totalmente por fora dos processos puramente estéticos.

Um primeiro diagnóstico nos diz que o campo videográfico se especializou internamente, fechando algumas áreas de produção. É o caso do circuito da video-arte, altamente diferenciado -em termos de produção, distribuição e consumo- dos trabalhos vinculados aos meios de comunicação. Neste sentido, podem ser citadas as experiências de Rodolfo Hermida, Eduardo Milewick e Fabián Poloseck. Originários da esfera do vídeo independente, tiveram sempre como objetivo chegar à TV, produzindo uma renovação das formas narrativas televisuais.

Se considerar-mos estes casos, e também aqueles que trabalharam na área da publicidade, ou dentro da importante vertente que inova o documentário clássico -Fabián Hofman, Andrés Di Tella, Luis Campos ou Iván Marino, entre outros- é impossível negar a influência que as técnicas do vídeo exerceram para além do seu campo auto-referente e estritamente artístico.

A história dirá quais destas tendências contribuiu mais efetivamente ao desenvolvimento do compromisso entre as ações das artes e as da comunidade, sendo esta talvez uma das poucas saídas frente às experiências alienantes da cultura da simulação.

Se traçarmos um eixo entre arte e comunicação, o vídeo, de fato, oferece mais uma junção que uma oposição. Comporta-se como um campo de abrangências que

---

trabalho e espaço para iniciativas mais diretas e regionais, devido a que as redes estabelecidas cubriram a totalidade da cidade de Buenos Aires e Grande Buenos Aires, isto desde fazem já pouco mais de dez anos.

sintetiza muitas das extrapolações questionadas dentro da teoria das artes desde começo de século.

Em aparência, este setor de especializada função estética do vídeo-arte tendeu também a se diferenciar internamente ainda mais (como a vídeo-poesía e a vídeo-dança). Nesta busca acirrada pela especificidade, é possível considerar o critério de vídeos feitos com ou sem câmara. Este critério foi usado na seleção das videografías participantes do *2o e 3o Festival Franco-Latinoamericano de VideoArte*, nos anos de 1993 e 94 , como forma de cercar o campo do vídeo-arte em relação ao campo das contribuições da imagem digital. Este critério, ponderado desde a crítica mais simplista e arcaica, pretende limitar os caminhos da arte aos formatos. Como compreender estas valorações após a experiência do surrealismo e da arte conceitual, onde o importante é a transmissão do metadiscurso artístico, além dos materiais, objetos e recursos utilizados?

Uma caracterização das técnica empregadas na semiose do vídeo-arte pode ser estabelecida desde a contribuição de Lúcia Santaella Braga: a arte-vídeo se encontraria em um ponto de interseção entre os três paradigmas visuais: o pré-fotográfico-pós. Em um sentido estrito, pertence ao paradigma fotográfico, devido a que efetua um registro eletrônico do referente - indicial, se o entendemos como marca gravada.

Manipulando este referente na pós-produção, entra na região dos integrantes do paradigma pós-fotográfico, radicalmente distanciado de qualquer indicialidade analógica. Deste modo, a arte digital comporta-se como modelo heurístico, campo onde se conjugam as interfaces do simbólico.

Por último, usando ao mesmo tempo os recursos propriamente eletrônicos e os digitais, desenvolve a pictorialidade e a gestualidade do paradigma pré-fotográfico, caracterizado por acionar no nível da primeiridade iconográfica.

É assim que o vídeo, situado na margem do paradigma fotográfico, alcança um profundo nível de crítica à imagem especular: registra uma indicialidade não-isomórfica com o objeto, traduzindo um sinal em uma imagem.

Aliás, o vídeo-recorder é técnica de armazenagem e distribuição dos produtos do paradigma pós-fotográfico (digital). No fundo, o vídeo critica a captação do real, mergulhando no mar das conseqüências do distanciamento entre a referência e a representação (signo) na constituição da identidade - da mesma imagem, do ser criador, do ser receptor. A referencialidade não pode ser restrita aos objetos externos (Ricoueur). No processo de significação, a referência se instala em diversos níveis, intra e extra-subjetivos.

Façamos agora uma caracterização discursiva das semioses do vídeo-arte local.

Do ponto de vista da narratología contemporânea, o vídeo desenvolve esta crítica à captação do real distinguindo o *grand imagier* (mega-narrador) do narrador do relato, separando o *vídeo (=eu vejo-faço imagem)* do *gnarus (=quem há visto, testemunha da história).* Conta histórias enquanto mostra como as faz, gerando um distanciamento insalvável. Suprime esta distância entre sujeito/criador e sujeito/receptor, alcançando o limite da *mostração* de imagens mentais, fazendo do suporte uma superfície onde emergem, hipnóticamente, formas e conteúdos subjetivos.

Para separar o ***vídeo*** do ***gnarus***, o vídeo destaca e remarca processos criativos e formas narrativas. Diegetiza seus mecanismos (os faz parte das suas histórias), destaca a pictorialidade da imagem, seu caráter de "banda" onde escreve audiovisualmente, faz citações constantes dos outros formatos. Fundamentalmente, transmite uma perda da

gravidade, que se reflete na condição do espectador. Quem recebe estes mensagens, não se reconhece nas estruturas do relato (*spectator in fábula)*, senão que se vê exigido a participar em uma semiose que deposita a formação do sentido no lugar da leitura, no lugar de quem lê: é o *spectator in locus*, distinto do *spectator in fábula* da narrativa clássica. (Zunzunegui, 1987).

CAPÍTULO IV:

Década do 90

1.

A crônica destes últimos tempos

São duas as características que mais marcaram esta época: o intercâmbio com o exterior e a elaboração teórica.

De 1990 à 1993, o percurso do vídeo argentino pelo mundo foi decisivo. As influências absorvidas foram reelaboradas, além de que o intercâmbio também se efetuou no sentido contrário: do exterior para a Argentina.

Estas novas direções do vídeo argentino levaram-no também a incursionar seus primeiros passos pela teoria da imagem eletrônica, e a obter suas primeiras publicações específicas.

A Revista TELEVISIONES, órgão oficial da SAVI, a coleção VIDEOCUADERNOS, dirigida por Jorge La Ferla, fez críticas especializadas em alguns dos jornais e revistas de cultura da cidade de Buenos Aires.

A revista TELEVISIONES abre seu segundo número do Ano II em abril de 1991, com um importante editorial. Ali se expressava o otimismo frente aos resultados do crescimento do vídeo argentino, medido em termos de obras, autores, amadores, tecnologias, educação, espaços disponíveis, circulação nacional, internacional e prêmios. A única questão colocada entre parêntesis continuava sendo a entrada na TV.

O intercâmbio quase sempre misturou realização e crítica, como no caso das contribuições alemãs e francesas. Esta vinculação teórico-prática também foi objetivo dos alemães na mostra *Digital Art* , organizada em 1993[125] pelo Instituto Göethe de Bs.As. E também os franceses tomaram este rumo, apoiando o Festival Franco-Latinoamericano de Vídeo de Criação. Também trouxe capacitação tecnológica, como foi no caso de Vídeo Tiers/Monde, de Montréal (Canadá) que desenvolveu oficinas de trabalho[126] durante o encontro sul-americano de *Montevideo 90*.

Na pagina três da edição desse número da TELEVISIONES, um cartaz de letras grandes enumera os 24 Festivais Internacionais dos que o vídeo argentino participou durante 1990. Algumas das cidades: Montbeliard, Berlim, New York, Caracas, Montevidéu, Madri, Locarno, São Paulo, Rio de Janeiro, Boston, México , etc.

Vejamos alguns destes espaços de intercâmbio:

Em **1990**, na *Feira Internacional de Arte de Madri ARCO '90* e *'91*, são exibidos vídeos argentinos cedidos pelo ICI de Bs.As. No mesmo ano, *Cine e video argentinos* no Institute of Contemporary Art em Boston, Andrés Di Tella realizou a seleção do material. Também *Vídeo Artistas de Buenos Aires* , no Museu de Arte Moderno de México, apresentado pelo CAyC.

Ainda no mesmo ano, na *5eme e 6eme Manifestation Internationale de Vídeo et TV, Montbeliard*, Jorge La Ferla iniciou um intercâmbio próximo com a produção

[125]Aqui se trabalhou a integração da informática e as artes, oferecendo-se quatro oficinas: Imagens de luz - pintura experimental via computador-, Música e Computação -atendendo aos aspectos da composição digital-, Video e Computação -da imagem digital à animação 2D, a cargo de Diego Lascano-, e Instalação e Interação -arte por computador no espaço. Estas oficinas se desenvolveram entre o 21 e 25 de junho de 1993, com um número de 10 pessoas por grupo. Todo o evento foi acompanhado por uma exibição de trabalhos pertencentes à estas áreas.

[126]Uma delas sobre como produzir video alternativo, e a outra sobre roteirização de uma idéia, cursos básicos.

francesa. São exibidos trabalhos de Farji, Lascano, Zorroaquin e La Ferla. Assim, no *XI Festival Franco-Chileno de Video-Arte*, uma delegação argentina participa do que será o antecedente imediato do *I Festival Franco-Latinoamericano* do ano '92.

No *8° Festival Internacional de Vídeo de São Paulo* são premiados dois vídeos argentinos: **"El círculo xenético"** de Olmi/Hermida -melhor ficção-, e **"La tirolesa"** de Iaccarino/Pampín -melhor documentário. Já em **1991**, os vídeos argentinos participam em Colômbia, Itália, Alemanha, Brasil , França e USA.

Eis como os marcos conceituais europeus começaram a sugestionar a forma de pensar o vídeo no nosso contexto enquanto periferia do campo intelectual mundial. A contribuição destas personalidades estrangeiras -ex. Jean-Paul Fargier , Micky Kwella ou Ramon Perez Ornia e Pierre Bongiovanni, que apresentou o seminário "Instâncias éticas e políticas da criação para TV"[127]- proporcionaram ao debate um novo sentido crítico, um novo aprofundamento. O campo intelectual, para alcançar sua autonomia, reclamava uma elaboração teórica própria, uma tomada de decisão, já que as posições a serem tomadas pelo vídeo não podiam deixar de ser estratégicas: a TV se mostrava fechada, e a especialização estética e poética não era o suficientemente atrativa para todos os produtores desta história, que discutiam assim o horizonte da imagem eletrônica na Argentina. O contexto geral do país, conturbado pela instabilidade econômico-política da última fase do governo radical de Alfonsin, e o inicio do governo neo-liberal de Menem, colocava o movimento vídeo numa situação de incertezas e redefinições que, no fundo, também encontravam-se influídas pelo contexto mundial: a queda do muro de Berlim, a

[127]Eles se apresentaram respectivamente na Fundação Universidad do Cinema, no Göethe Institut e no Instituto de Cooperação Iberoamericana, e no Centro Cultural R.Rojas (UBA).

Perestroika, o processo mundial das regionalizações encabeçado pela criação da Comunidade Econômica Européia.

Voltando ao panorama local, vejamos como podemos tomar como momento sintomático a organização, em julho de **1990**, das *Primeiras Jornadas de Teoria e Estética do Vídeo Argentino*, organizadas pela S.A.V.I., em conjunto com a Faculdade de Filosofia e Letras, o Centro de Cinema e Vídeo da Universidade de Buenos Aires, e o ICI.

As mesas de trabalho destas jornadas refletem claramente o horizonte das posições e questionamentos do campo intelectual videográfico desse momento, no qual realizadores de setores ainda não diferenciados se reuniram para indagar pela primeira vez as questões propriamente videográficas do país. No marco destas indagações, discursos provenientes de setores ideologicamente encontrados confluíram na construção das perspectivas conceituais com que se vislumbrava o caminho da imagem eletrônica. Eram: *"O vídeo argentino: entre a tecnologia da crise e o século XXI"*, coordenada por Diego Lascano; *"O vídeo como ferramenta de câmbio social na Argentina"*, coordenada por Oscar Cuervo e Andrés Di Tella; *"Criatividade e experimentação no vídeo argentino"*, coordenada por Pablo Navarro e Carlos Trilnick, *e "Especificidade da linguagem vídeo: inter-relações cinema/vídeo/TV"*, coordenada por Eduardo Milewicz e Rodolfo Hermida.

A mobilização dos estudantes de Cs. da Comunicação, Artes e realizadores em geral, foi maciça. Embora as respostas claras não fossem muitas, e a maioria delas extremadamente discutíveis pela falta de clareza nos conceitos (ou, se os conceitos eram claros, o vocabulário tecno-científico deixou perplexo a mais de um realizador ou assistente), o entusiasmo gerado pelo encontro de realizadores e estudantes universitários desencadeou a grande participação argentina no *Encontro Latino-americano de Montevideo'90*, dois meses depois.

Daniel Link e Hernán Ferreirós, no artigo "Imagens do culto: uma crítica à Buenos Aires Vídeo II"[128] tentaram uma classificação das tendências narrativas e realizaram um certeiro diagnóstico desta situação:

> "(...)Aqueles que respondem desprejuizadamente aos mecanismos publicitários(...), os que assumem o documentarismo como espaço de investigação narrativa(...) os que trabalham com um relato mais o menos clássico (...) ou os que quebram este modelo, (...)os que recaem frente ao cânone do cinema (...)e os que postulam o vídeo como pura experiência audiovisual. Se este esquema classificatório parece precário, é porque é. O motivo da sua fragilidade está, talvez, na opacidade estética do vídeo, na heterogeneidade das linguagens que os autores saqueiam, na evidente ausência de debates explícitos. Nascente, indeciso, entre a forma "arte" e o gênero menor, entre a produção do acontecimento e seu mero registro, duvidoso sobre sua própria linguagem, inconsciente das suas possibilidades conceituais, o vídeo argentino ainda não toma posições, se derrama, em troca, num território que limita, também, frente à história; ocupa, alternativamente, todas as posições que se lhe oferecem, sem fixar-se em nenhuma".

Evidentemente, este ano de 1990 foi um ano no qual a organização de eventos cedeu lugar à busca de respostas, eventos onde confluíram setores intelectuais e da realização que definiram a tomada de decisões e posições.

Falemos de distribuição: revisemos primeiro os espaços que funcionaram no começo da década de 1990:

Recém fundada, a primeira atividade da S.A.V.I. em 1990 foi a organização de uma modesta *"Mostra de Vídeo Argentino"*, no Centro Cultural Babilonia de Bs.As. Uns meses depois, esta sociedade apresentou a ***Mostra Anual de Vídeo Argentino***, no Centro Cultural Gral. San Martín, já comentada. ***"Reconstruyen crimen de la modelo"***, de Fabian Hoffman e Andrés Di Tella, recebe o Primeiro Prêmio. Este vídeo crítica a ficcionalização da realidade nos meios massivos, mostrando que o vídeo enfrentava com um discurso crítico as outras esferas da produção eletrônica local. Esta obra ganhou o

centro do olhar teórico do momento, destacando-se a quantidade de exposições sobre ela apresentadas nas *Primeiras Jornadas de Teoría e Estética do Vídeo Argentino.* Nesse momento, a circulação de textos relativos à crítica das mensagens massivas era intensa, crítica oferecida por um grupo de intelectuais com formação de base na área semiológica, embora estivessem mais voltados à Teoria da Comunicação que à Teoria das Artes. Tal vez o mais relevante deles seja Eliseo Verón, autor de Construir el acontecimiento. Também destacaram-se os estudos de Oscar Traversa, Oscar Steimberg, Anibal Ford e Oscar Landi. Todos eles desempenham-se como docentes e pesquisadores na Universidade de Buenos Aires -exceto Verón, que encontrava-se nessa época trabalhando em Israel e, atualmente, coordenando um programa de pós-graduação em comunicação na cidade de Buenos Aires.

Também em 1990, se organiza ***Buenos Aires Vídeo II*** no ICI. Nesta segunda edição, não houve espaço para retrospectivas da produção nacional, mas se fez uma seleção dos melhores vídeos do ano anterior, finalidade que assumiria no curso dos anos seguintes, sob a curadoria de Carlos Trilnick.

No interior do país se realizaram: *VII Festival de Cinema da Cidade de Sta.Fe,* onde incluiu-se o rubro Vídeo como não-competitivo. E a fundação da ARVIC, Associação de Realizadores de Vídeo de Cordoba iniciava em 1991, um ciclo contínuo de vídeo argentino, "Video-diário".

Pouco a pouco, os setores da imagem eletrônica encontravam como se afiançar nos marcos institucionais do Campo Intelectual. Assim, um importante evento de 1990 para a consolidação do setor com interesse na experimentação estética foi a mostra

---

[128]Trabalho apresentado na mesa "Especificidade da linguagem vídeo", e publicado no mencionado número

Vídeo Arte Internacional, organizada pelo ICI e o CAyC no Museu Nacional de Belas Artes. Ali se exibiram vídeos e instalações argentinos, ibero-americanos (Espanha, Chile, Uruguai e Brasil), e os participantes da *1989 Whitney Biennial Video Exhibition*.

No âmbito local, aconteciam reacomodamentos do setor vídeo, como na "*II Bienal de Arte Jovem*" em 1990, organizada pela Prefeitura de Buenos Aires. A participação da mídia eletrônica foi eloqüente: na categoria de cinema e vídeo se apresentaram cento e oitenta vídeos e quatro filmes. Os prêmios foram outorgados em duas categorias, documentário e ficção, o que desalentou a participação no evento de muitos dos que já se autodenominavam como "video-artistas". Contudo, foram premiados **"El estanque"**, de Lucas Marcheggiano (ficção) e **"En frente"**, de Pedro Deré (documentário).

Buenos Aires Vídeo III, IV e V continuou com sua tradicional seleção de video-arte até 1994, ano em que se fez um concurso para a inclusão dos trabalhos, sem contar com curadoria nenhuma (Carlos Trilnick havia-se afastado do ICI em abril desse ano). Em 1991, na edição III desta mostra, foi exibida a *Mostra Itinerante de Vídeo Latino-americano* (com trabalhos de Chile, Cuba, Peru, Colômbia, Uruguai, Argentina, Paraguai, Brasil, Equador, El Salvador e Bolívia) surgida do *III Encontro Latino-americano de Vídeo "Montevideo '90", e* a retrospectiva completa da videografía de Jaime Davidovich.

O interior revitalizava seus esforços : em 1991 organizou-se o *Primeiro Concurso de Vídeo e Cinema Independente de Mendoza.* O primeiro prêmio foi para **"Hermanas Video Home"** de Sara Fried. Nesse ano aconteceu *Rosario Video*, no Museu Estévez de Rosário, organizado pelo ICI-Bs.As. e a Prefeitura de Rosário, província de Sta.Fe.

---

da revista Televisiones. Tradução de AM

Este evento teve continuação em "*Rosário Vídeo II*" e no *Festival Latino-americano de Vídeo Rosário '93 e '94*. Na edição '93, foram organizadas quatro mesas de debate e quatro encontros com realizadores e artistas. Mais adiante destacarei a importância deste evento pelos debates originados nas mesas e seminários de trabalho.

1991, data com um forte peso em favor da consolidação do setor da vídeo-arte, que se especializava respeito do resto da imagem eletrônica. Foi com *Vídeo Imagem '91, Primeiras Jornadas de Video-Criação em Bs.As.*, onde se apresentaram obras e seminários franceses, atividade coordenada por Jorge La Ferla, professor da Universidade de Buenos Aires. Jean François Neplaz e Jean-Paul Fargier exibiram retrospectivas pessoais e seleções de materiais do mundo inteiro. Foi lançado o livro VIDEOCUADERNOS II: Textos de J.P.Fargier, cujo autor ofereceu o primeiro seminário em Buenos Aires especializado na crítica do vídeo-arte. Este seminário foi dividido em três partes: "Uma breve história da video-criação" , "Os hits da produção em vídeo dos últimos dez anos", e "O olhar crítico sobre o vídeo".

Os VIDEOCUADERNOS nasceram daquele encontro, sob idéia e organização de Jorge La Ferla, sendo -ainda hoje- a única coleção especializada em temas da vídeo-arte, publicando textos nacionais e estrangeiros. Até hoje, continua até o numero VIII.

Em **1992** , La Ferla inaugura o "*VideoEspaços*" no Espaço Giesso de Bs.As. Até 1993 ofereceu um ciclo semanal que dava prioridade à produção internacional. Foram convidados Eder Santos, Sandra Kogut, Pierre Bongiovanni, Jean-Paul Fargier, Sandra Lischi e Gianni Toti.

Desta forma, o vídeo relacionava-se intensamente com os estratos intelectuais, como nas *Jornadas Internacionais da Crítica* do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, organizadas pelo CAyC, que contaram com a participação de John Hanhard (curador de Film e Vídeo do Whitney Museum of American Art de New York). Foram exibidas obras monocanais, assim como vídeo-instalações dos argentinos Carlos Trilnick, Fernando Dopazo e Anna Lisa Marjak.

Organizadas pela S.A.V.I., a *II Mostra Anual de Video Argentino* e o *Primeiro Festival Argentino do Vídeo Minuto* , aconteceram no Centro Cultural Recoleta e no Instituto Goethe. A II Mostra Anual outorga o primeiro prêmio à **"Os ofícios terrestres"** de Ernesto Kullock, e **"Light my fire"** de Alejandro Fasce (A familia animada), vence no festival do minuto. Na III Mostra Anual é premiado **"The End"** de Flavio Nardini. Desde esse ano, as atividades e o poder de convocatória da S.A.V.I. entrariam em um processo de declínio. Depois da divisão produzida no interior da S.A.V.I., na qual ficaram fora dela figuras vitais como Rodolfo Hermida, Andrés Di Tella, Carlos Trilnik, Fabián Hofman, Eduardo Milewicks, etc, determinou-se uma perda traduzida na abrangência da convocatória destas mostras anuais, que foram empobrecendo paulatinamente. Outra importante perda foi a redução da revista TELEVISIONES -órgão da sociedade- que tinha-se convertido na única publicação especializada nesta área, e onde foram publicados artigos, ensaios e críticas dos mesmos realizadores. Hoje, TELEVISIONES é uma folha de edição trimestral, com objetivos puramente jornalísticos.

Em **1992**, o *Video-Imagens* se prolonga e cresce no *Primeiro Festival Franco-Latinoamericano de Video-Criação*, que continuou coma tradição de entremear as atividades de exibição, reflexão e debates, sendo um espaço para a circulação regular

da obra sul-americana. No marco destas atividades teóricas se exibiram obras históricas como as de Nam June Paik, os esposos Vasulka, Bill Viola, David Larcher, etc, que provocaram um forte impacto no contexto local. Elas acontecem no Centro Cultural Ricardo Rojas da UBA, contando com a participação especial dos videastas franceses Alain Bourges, Jean-François Guiton e Jean-Paul Fargier . Desenvolveram-se as mesas de debate "Relações perigosas: Cinema, vídeo e TV" -talvez um dos momentos críticos que dariam fim à perseguição da *especificidade*-, e "Parecidos , mas diferentes: vídeo latino-americano e francês", onde não se conseguiu falar sobre outra coisa a não ser a diferença de tecnologias e custos [129].

A presença de retrospectivas internacionais se acentuava. Também em 1992, o Instituto Göethe apresentava *"Vídeo arte 1976-1990: a contribuição alemã"* com obras de Vom Bruch, Krebs, Odenbach, Abramovich e outros. No mesmo ano, o teórico e realizador espanhol José Ramón Pérez Ornia apresenta no ICI o seriado *"A arte do vídeo"*, produzido pela TV espanhola. Também deram conferências Antoni Muntadas e Frances Torres. E no marco do *VideoFest* (que apresentou uma seleção latino-americano e uma outra internacional) Micky Kwella oferece uma *"Oficina de crítica e análise de vídeo argentino"* no Instituto Goethe, experiência que se repetirá em 1993. Mas a participação argentina no exterior crescia também proporcionalmente: no *VideoFest* de Berlím apresentam-se 18 vídeos argentinos."Arde Gardel", de Diego Lascano, obteve o 2o. Prêmio.

Toda esta mobilização reflexiva sobre o vídeo local se refletiu na importância dos debates acontecidos na edição 1993 do *Festival Latino-americano de Vídeo de Rosário.*

[129]Documentadas em gravações de áudio e vídeo.

Ali se desenvolveram mesas de trabalho e debates que marcaram fortemente os posicionamentos existentes até o momento, e sobre os quais nos referimos ao tratar da problemática da utopía-vídeo no contexto argentino.

Só no ano seguinte, 1993, no catálogo de *Buenos Aires Vídeo V,* apareceram alguns critérios, mais definidos e explícitos, para falar do vídeo de criação, embora contemplando vagamente uma distinção em relação a uma possível especificidade local[130].

Assim, coincido com Cristina Civale na crítica que fizera sobre trabalho do crítico e curador Micky Kwella[131], na revista TELEVISIONES, destacando que Carlos Trilnick tinha trabalhado pela primeira vez alguns conceitos aplicados no contexto da videografía local.

Os vídeos abandonaram sua classificação por gêneros, durações, formatos ou lugar de origem, para ser pensados em termos de conteúdos e formas narrativas. Assim, Trilnick escrevia no catálogo de *Buenos Aires Vídeo V*: "(...)Em 1991, 1992 e 1993 começa a ser possível um primeiro agrupamento interno. É porque o vídeo na Argentina começou à amadurecer, a ter mais claros seus objetivos e, em alguns casos, a produzir com continuidade."[132] Os agrupamentos por ele delineados foram quatro:

* "Contemplações, climas e metáforas" -trabalhos envolvidos com a poesia de imagens, com a observação e a metafísica;

---

[130]No catálogo da Buenos Aires Video III (1991), Trilnick declara que mantinha "(...) o conceito original de apresentar anualmente uma mostra dedicada as mais recentes obra da vídeocriação argentina, sem separar ou fazer distinções entre gêneros ou formas de trabalho(...)".

[131]Crítico e curador do VideoFest Berlin '92.

[132] "Buenos Aires Video", de Carlos Trilnick, Catálogo da 5ta edição, ICI, 1993.

* "A ação" -intervenção de atuação, performance e ações diretas;

* "O texto no vídeo" -pesquisas sobre a relação literatura/meios audiovisuais, com experiências eletromagnéticas e digitais-;

- "Sob a realidade"-obras que operam diretamente com o entorno, nosso passado, presente e futuro, com a TV "(...)a partir de diferentes e críticos pontos de vista(...)".

Desde 1993, o olhar sobre a trilha do vídeo-arte nacional começava a gerar suas formas hegemônicas, organizando retrospectivas. No Centro Cultural Ricardo Rojas organizou-se uma mostra completa da videografía do grupo Ar Detroy. E no Museu Caraffa de Córdoba, a grande mostra *O dia eletrônico*, exibiu retrospectivas de Ar Detroy, Divisão Vídeo, Mario Gomez, Diego Lascano, Boy Olmi e Carlos Trilnick.

Os trabalhos de reflexão de autores latino-americanos, tais como os de Arlindo Machado, despertaram uma enorme inquietude no meio intelectual local. Estes trabalhos falavam especificamente das imagens eletrônicas da nossa região que, confrontadas às obras européias, tinham adquirido um porte próprio. Contudo, um signo da ainda instável situação do Campo intelectual local têm origem na ausência de matrizes conceituais próprias, espaço preenchido pelos discursos de outros campos da arte e da comunicação, e do estrangeiro.

No plano desta regionalização, também em 1993, acontece o *Primeiro Festival de Vídeo do Cone Sul*, organizado pelo MIS de São Paulo e o ICI de Buenos Aires. Para este festival, cada país estabeleceu o rol do curador, figura tomada do campo das artes plásticas. O vídeo continuava crescendo na interface de estatutos, meios expressivos e linguagens, como podemos apreciar no gênero "retrato", para o qual se promoveu

Setembro Jovem ,concurso organizado pela Subsecretaria da Juventude da Mun. de Bs.As.

Mas, o que estava acontecendo com o vídeo fora dos seus circuitos especializados?

O Estado outorgou pela primeira vez um reconhecimento às principais personalidades do meio: Claudio Caldini, Andrés Di Tella, Rodolfo Hermida, Fabián Hofman, Diego Lascano, Caloi (que dirige e conduz um programa na TV estadual especialmente dedicado à animação, cinematográfica ou digital, Boy Olmi e Graciela Taquini, destacando-se o trabalho institucional do CAyC, ICI, Festival de Cine e Video de Cipolletti e a Escola Provincial de Cinema e TV de Rosário.

Alguns realizadores do cinema e do vídeo independentes já se afirmavam no terreno das narrações televisuais. **"Desde adentro"** de E. Milewicz, e **"La cápsula del tiempo"**, de Rodolfo Hermida (Prêmio Martin Fierro de TV[133]), foram transmitidos em horários centrais, demonstrando que o fluxo experimentalista chegava à TV em doses moderadas, porém interessantemente renovadoras, dando curso ao fenômeno da utopía-vídeo.

Ambos programas tiveram importantes esquemas produtivos: com Milewickz foi uma co-produção da TV espanhola, e no caso de Hermida, a produção -compra do espaço de emissão e patrocínio integral- foi da empresa Philco.

Outros conseguiam viabilizar suas obras em novas formas de distribuição: **"En memoria de Paulina"** de Alejandro Areal Velez, foi editado pelo selo Blackman para

entrar nas videolocadoras. Outra nova forma de distribuição se experimentou com **"Las patas de la mentira II"** de Rodríguez Arias, que foi lançado junto à revista Noticias, vendendo 120.000 exemplares em duas edições. Mas o primeiro é de cunho cinematográfico, e o segundo, um ensaio de análise do discurso político.

Os realizadores que se especializaram nos circuitos da video-arte, conseguiram reconhecimentos tais como prêmios no estrangeiro ou a compra das obras por importantes museus do exterior: o Museu de Arte Moderno de New York comprou para sua coleção 32 vídeos latino-americano. Entre eles, seis argentinos: **"Diez hombres solos"**, de Ar Detroy, **"Algunas mujeres"** de Sabrina Fargi, **"Primaveras"** de Carlos Trilnick, **"Arde Gardel "**, de Diego Lascano, **"The man of the week"**, de Olmi/M.Hermida, e **"El gordo"**, de Rodríguez Jáuregui.

Mas a totalidade dos realizadores inscritos na tradição do cinema independente
- principal portador dos valores e objetivos identificados com o restante da América Latina-, pareciam ter perdido espaço nesta história da imagem eletrônica.

A generalizada falta de espaços dos anos '80, e a (ainda) vital força dos processos de democratização desses anos, fizeram com que obras, realizadores e discursos se misturassem em espaços fundacionais, abertos, onde a mescla das posições tinha o único fim de conseguir uma grande coesão enquanto movimento. Foi assim, com essa necessidade, que se estabeleceram os vínculos com os "pais" do vídeo: o cinema e a TV, embora a imagem eletrônica local caminhava no sentido do

[133] É o prêmio mais importante da categoria no nível nacional.

desenvolvimento e da autonomia, legitimação do setor do vídeo ligado às artes consagradas

Os outros setores, da utopia-video e do vídeo independente, não aspiraram a nenhum processo deste tipo, já que seus percursos se tecem nas interfaces com outras praxis sociais, extra-estéticas.

Creio que o incremento dos espaços de difusão e encontro fecharam o discurso estético segundo a posição que atualmente poderia ser chamada de **hegemônica:** a dos video-artistas. A posição **marginal**, que luta na construção do valor estético e aspira ao reconhecimento e aos sistemas de legitimação, esta representada pelo conjunto da produção independente ligada, pelas suas características expressivas ou suas formas de produção, à tradição cinematográfica e ao circuito amador. Este setor ficou desarticulado, com esquemas de produção empobrecidos, sem recursos organizacionais nem espaços de distribuição próprios. Este setor aglutina realizadores de vídeo e de cinema, que se encontram limitados pelas estruturas econômicas, pela falta de apoios e subsídios, na cada vez mais pronunciada ausência de critérios amplos para a análise das linguagens audiovisuais.

O setor da utopía-vídeo, se alimentava, do outro lado, no vertiginoso crescimento da TV a cabo, que ofereceu espaços de trabalho, com redes mais regionalizadas e experiências comunicativas que conciliaram as pesquisas estéticas e as comunicacionais.

Os caminhos estavam bem mais definidos do que no começo desta história.

Resta, como disse Trilnick "falar dos trabalhos e seus autores", para tentar construir um marco que consiga contribuir ao bem suceder das produções deste meio tão vertiginosamente renovador. Renovador, porque comporta-se viróticamente no

interior de outros campos, nas interfaces, modificando seus recursos, suas formas de distribuição, fazendo que as mensagens adquiram formas e dimensões até hoje inexploradas.

Mas -eis aqui o paradoxo- a produção que especificamente chama-se de video-arte se fecha, instaura seus limites e sua autonomia, procurando as estratégias e os estatutos dos modelos institucionais das artes consagradas, tal como o discurso da arte pela arte do século XIX.

Isto não quer dizer que seus experimentos não contribuam às mudanzas nas mídias. Antes de tudo, o vídeo possui as possibilidades técnicas e materiais de experimentar novos circuitos de distribuição e consumo (sua base tecnológica assim o permite), ou pelo menos de desestabilizar as formas tradicionais do mercado da distribuição e consumo estéticos das imagens-movimento. Mas no contexto local, restringiu seu poder subversivo ao interior das linguagens, nas obras, preservando, "conservando" a categoria do objeto estético orgânico tal como a criticara a Escola de Frankfurt.

Para concluir este primeiro esboço, e a modo de síntese, isolaremos alguns dos fatores já tratados que brindam um caráter de instabilidade ao campo intelectual videográfico portenho:

a. requisitos tecnológicos convivem com os intra-estéticos na constituição da regra do juízo estético ;

b. realizadores de campos imagéticos diferentes ingressam em uma arte que se constitui como arte do tempo, com possibilidades de se infiltrar na esfera da comunicação massiva;

c. adaptabilidade e ingresso ao mercado, seja estético ou comunicacional (TV, Circuitos Internacionais, coleções privadas);

d. matrizes conceituais de outros campos ou do estrangeiro;

e. os papéis e os espaços configurados no campo videográfico portenho da década de 90 aproximam-no novamente ao campo das artes plásticas, através do qual obtêm uma consagração legitimante;

f. o ensino do vídeo ocupou até faz pouco tempo as instituições, os métodos e a narrativa correspondentes ao cinema.

Frank Popper, propõe uma periodização da relação estabelecida entre as imagens artísticas e as tecnociências. Explica que a partir da década de 80 se produziu uma ruptura: as Novas Tecnologias da Comunicação (NTC) se misturaram tomando contato com a vida cotidiana, o que trouxe, implícita, a responsabilidade artística de fazer surgir relações significativas entre as experiências humanas fundamentais e as NTC. Assim, se abriu um novo campo de pesquisas artísticas no qual "(...)noções de interatividade, simulação e inteligência artificial ocupam os primeiros lugares" [134].

As posturas da década de 60 (neo-expresionistas ou abstratas) e 70 (historizantes, conceituais) distanciaram-se muito deste novo panorama, em que criação, percepção e socialização da imagem redefininem o novo estatuto do artista, da categoria de obra de arte e do espectador, sob os parâmetros do jogo, a excitação e a troca.

A chegada das NTC foi o anúncio do final do espaço e do tempo, o sentimento de perda -da terra, da gravidade, do referente, do sentido. Assim, vemos como, no começo de século, surgem estudos como os semióticos, sintomático nascimento de uma ciência da significação, irmã dos processos de modernização e maquinização da cultura.

Em outra direção, a chegada das NTC desencadeou a possibilidade de uma reabertura das esferas especializadas, atingindo o velho sonho das vanguardas históricas: a conquista de uma união entre estética e vida cotidiana, na qual o homem descobre a complexidade do visível, a estreita relação entre imagem/som/palavra brindada pela imagem digitalizada, e o pensamento técnico unido ao pensamento simbólico, tal como o experimentado na obra eletrônica de Jean-Luc Godard.

Mas... o que aconteceu com o percurso do vídeo na Argentina quando consideramos este contexto e esta periodização?

A periodização de Popper -correspondente aos centros mundiais- deveria ser reajustada aos condicionamentos sociais da nossa região. As fases, identificadas na Europa segundo as décadas, tiveram uma dinâmica diferente nos nossos campos periféricos.

Do ponto de vista desta pesquisa, as fases das décadas de 60 e 70 se apresentaram em certa forma condensadas, fazendo destes anos do acelerado desenvolvimento liberal argentino um período de fecundos câmbios e renovações culturais. Lembremos que o vídeo nasceu como elemento dentro dos programas da plástica: arte-comunicação, as estruturas primárias, o conceptual, o pop.

No começo da década de 70, as inteligências desta mobilização centrada na intervenção do espectador emigraram aos principais centros europeus, e daí participaram do processo de abertura dos estatutos da arte, tal como o descreveu Popper.

Enquanto isto, a Argentina encontrava-se paralisada em anos de caos econômico e político, situação que chegou ao seu apogeu com o advento da ditadura militar (1976-

---

[134]POPPER, Frank, Op.Cit., pp.212.

1983). É sintomático o fato de que as primeiras noticias da video-arte argentina provêm dos Festivais Internacionais organizados pelo CAyC, cuja 4° Edição chegou a Buenos Aires em 1975, com um catálogo em inglês, e cujas restantes nove apresentações percorreram o mundo todo durante 4 anos. As marcas das artes tecnológicas e audiovisuais, desaparecem do contexto local.

O cinema experimental continuou em formas amadoras, fraco e lento, enquanto o contexto político-econômico nos isolou da entrada das NTC. Além disto, as ditaduras espalharam pela América do Sul sistemas de TV a cores cujas normas são incompatíveis com as dos países limítrofes.

As NTC só aparecerão, com recursos e tratamentos limitados, na década de 90[135], quando o campo intelectual portenho se liberou das sombras da ditadura, e muitos setores da cultura começaram a tomar vida sob o influxo do "boom democrático".

A jovem geração que surgira nestes anos não havia podido tomar contato com as experiências das duas décadas anteriores, segundo as quais o estatuto do artista, da obra e da recepção, enfim, o estatuto do sujeito no jogo estético, haviam tomado rumo no sentido de uma verdadeira ruptura do isolamento das esferas, através dos avanços tecnológicos. Como conseqüência, o horizonte dos discursos locais se mostra fragmentado e entremeia de modo quase caótico fases do pensamento e das concepções estéticas da história da arte contemporânea argentina.

Deste modo, o campo intelectual videográfico de Buenos Aires retomou nos anos 80 o estatuto da arte pela arte, gerando, consequentemente, tipos diferentes de abertura, uma dinâmica de campo talvez difícil de entender e explicar se aplicarmos matrizes conceituais provenientes de outros contextos. Devemos manter os olhos

abertos sobre as obras, não nos distanciarmos dos percursos individuais e regionais, e procurar uma leitura desta história no tecido das suas imagens.

[135]Por exemplo, em um tipo de arte digital que têm a ver com uma utilização quase ingênua dos recursos da animação digital, valendo-se do mesmo tipo de imaginário que a animação imprimia nas suas técnicas plásticas.

2.

As obras e os autores

Pintura Eletrônica em Buenos Aires:
Ameijeiras, Caldini, Feller, Lassallette,
Marinho, Mercado e Paksa.

"Não é que seja simples de dizer, hoje, o que as imagens foram, em outras épocas, para outros. As pesquisas que, recentemente tem se multiplicado, sobre determinados momentos da história e da consciência das imagens (...)mostram que,
ao dar essa atenção a outros, é o desvario concentrado no nosso olhar o que buscamos atenuar."
Raymond Bellour, *"A dupla hélice"*

Olhamos para o mundo, e as imagens que percebemos passam subentendidas, como se fossem a-históricas. Acostumados a uma cultura que fabrica e controla o que vemos, nos esquecemos da nossa própria percepção, aquela que nos serve para figurar o mundo. Enquanto operadores de imagens, estamos pondo em jogo um arsenal de técnicas visuais com as que assumimos o lugar de criadores. Este papel criativo leva-nos a pensar e reflexionar em torno de como estas imagens são percebidas pelos outros, devido a que, criando, sabemos que a nossa produção é a primeira interpretação (das tantas possíveis) da nossa realidade.

O nosso trabalho é o de um *designer*, e é importante reconhecer a historicidade da nossa lógica representacional, a historicidade dos nossos olhos. Neste sentido, é importante compreender que esta historicidade não refere-se exclusivamente aos aspectos intrínsecos da imagem, vale dizer, à genealogia dos sistemas sígnicos de que

se serve a representação. É indispensável um ponto de vista que abranja não só estes aspectos da significação, mas também os modos de produção, distribuição e consumo das imagens, uma genealogia que, na sua base, pense o horizonte social da dimensão estética. Desta forma, a historicidade da imagem não se constitui no jogo bi-polar entre uma análise intrínseca e uma contextualização simples, e sim na forte dialética que se desenvolve quando operamos com imagens, transformando-as não somente no nível dos sistemas de representação, e sim na sua categoria ontológica, no que elas são por si, nas suas maneiras de intervir na percepção e concepção da realidade.

Lúcia Santaella no seu artigo *"Pre=fotografico=Pos"*[136] delineia uma possível classificação das imagens em três paradigmas que colocam em prática, de modos diferentes, a relação entre o sujeito, o objeto e os signos - neste caso, imagens - que os vinculam, considerando os modos de produção, armazenagem, distribuição e recepção de tais signos.

A tecnologia eletrônica desempenha um papel de ponte, que veicula uma interessante zona de mestiçagem destes três paradigmas. O vídeo coloca-se frente ao objeto - a relação é indicial (paradigma fotográfico)-, mas transforma este *analogon* num sinal eletromagnético (paradigma pós-fotográfico), abrindo passo as manipulações da primeridade (paradigma pré-fotográfico).

Do ponto de vista da armazenagem, o vídeo (suas fitas) são perecíveis (se calcula que a sobrevida de uma fita-casete é de aproximadamente dez anos), ou guarda-se em videodiscos. No nível da distribuição, pode invadir ao mesmo tempo circuitos massivos ou altamente especializados. No consumo, as condições de recepção vão da dinâmica altamente participativa que permite o video-home, passando pela interatividade do microcomputador, até a atitude impávida frente ao vertiginoso fluxo televisual.

Gravo, pinto, escrevo

Observemos de perto o caso do vídeo-arte. Suas obras adquirem todas as caraterísticas e potencialidades do paradigma fotográfico. Sempre que falamos de vídeo, entendemos a relação direta da câmara com o objeto que é gravado, desenvolvendo-se entre eles uma relação de tipo indicial. Por outro lado, é suporte e meio de difusão das imagens digitais, o que cria zonas de inter-relação altamente produtivas entre o analógico e o digital, entre os signos que guardam uma relação de semelhança com seu objeto e aqueles que nascem fruto da codificação e manipulação numérica.

Algumas destas inter-relações têm a ver com a alteração, via digital, das características das imagens obtidas indicialmente: trucagens, efeitos, correções, que fazem com que as imagens já não sejam "espelho" do real, mas pura e exclusivamente objetos modelados à nossa vontade.

Antes disto, as características técnicas próprias da imagem eletrônica lhe outorgaram uma condição essencial: sua dificuldade para conseguir a profundidade de campo tipicamente clara e nítida dos suportes foto-químicos (fotografia e cinema), o levou a desenvolver um tipo de enquadramento mais fechado, que o distancia da referencialidade "objetiva" dos seus antecessores[137]. Esta aproximação aos objetos aporta a possibilidade de abandono da representação figurativa - já não se mostra o total de uma forma - e favorece uma tendência à abstração. Nas obras, pode-se perceber claramente que este fator brinda ao vídeo uma consciência especial, própria de si

---

[136]Revista Imagens, N 3, Editora da Universidade Estadual de Campinas, Novembro de 1994.
[137] MACHADO, Arlindo, A Arte do Video, Editorial. Brasiliense, San Pablo, 1988.

mesmo, que guarda relação com seu caráter de "banda"[138]. O receptor destas imagens eletrônicas, que evidenciam a tendência à distanciar-se da simples denotação, têm a sensação de estar situado frente a uma banda de imagens que correm frente a ele. Esta opacidade do suporte vídeo, dá lugar a um tipo de intervenção do espectador, bem diferenciada daquela dos processos de absorção e identificação com a diegese de um filme. Do lado do produtor, esta consciência do médio da lugar a uma ordem mais subjetiva, que necessariamente se articula graças à auto-referencialidade do meio.

É assim como, no âmbito da produção, renovam-se alguns dos gestos do pintor e do escritor: já não com pincéis ou lapieiras, e sim com pixels, as imagens vêm-se modificadas por gestos dosados na medida de um estilo.

A experiência argentina

Na Argentina, o vídeo-arte nasceu no seio das artes plásticas, como já mostramos no capítulo II desta pesquisa.

Esta relação da plástica com o eletrônico instrumentalizou-se com o uso da TV enquanto objeto-móvel, veículo de uma linha de trabalho pop, com forte crítica aos mass-media. As elaborações em relação à imagem pública, à imagem de nós mesmos, à consciência do meo em si - a TV e seus sinais vazios-, ou a assustadora distância *meios/público* - explicitada com a re-transmisão em circuitos fechados - estava longe de converter-se ela mesma em uma elaboração plástica. Bem pelo contrário, respondia aos renovados objetivos das neo-vanguardas da década de 60, em particular, a arte conceitual, que buscava transcender a esfera estética, integrando-se mais organicamente às funções sociais, à comunidade, re-sociabilizando, de alguma forma, a

[138] BELLOUR, Raymond, L'Entre-Image, Ed.. de la Différénce, Paris, 1990.

função estética. Na década de 70, esta história silenciou-se devido à crise econômico-política do país, que retardou o ingresso da tecnologia port-pack.

Foi na década de 80 quando a arte eletrônica volta a traçar, lentamente, sua conexão com a plástica. Desta vez, sob a forma de video-instalações e vídeos monocanais que abandonaram as formas narrativas provenientes do cinema clássico. Esta segunda vertente continua, de alguma maneira, além dos formatos, o programa estético do cinema experimental. É importante perceber que, fundamentalmente desde inícios do nosso século, os diferentes campos imagéticos mantiveram entre si relações de oposição, complementaridade ou união, e que fizeram evoluir a história da arte no sentido de um *corpus*.

Desta maneira, em linhas muito gerais, pode-se estabelecer um paralelismo entre a relação fotografia/cubismo e a relação cinema/vídeo. No primeiro caso, o advento da fotografia liberou, de alguma forma, à pintura de seus ataduras com a representação "objetiva", ou literal, da natureza. Assim, abriu-se na pintura o espaço da representação para objetos imaginários, abstratos e simbólicos. Por outra parte, desenvolveu-se uma consciência do espaço da representação em si, gerando poéticas auto-referencialistas que desembocaram nas investigações formais do cubismo. Quase desempenhando-se da mesma maneira, o modelo de representação clássico do cinema "liberou" ao vídeo, dentre outras coisas, do jogo campo/contra-campo e da linearidade do relato.

A influência do deconstrutivismo introduziu na arte do vídeo uma interferência importante no desenvolvimento das narrativas lineares, dando lugar a trabalhos mais formalistas e abstratos. Por outra parte, a influência que o vídeo-clip teve sobre a geração dos anos 80 introduziu uma velocidade e saturação visuais antes inéditas no campo imagético. "*Caza 30*" (1989), de Fabian Hofman e Alejandro Chernov, misturou imagens cinematográficas da Buenos Aires progressista de começos de século (obtidas

do Arquivo Geral da Nação), com seus pares eletrônicas contemporâneas. O tratamento formal das imagens persegue um sentido compositivo forte, que combina a eleição de cores e ângulos, imagens editadas na linha do vídeo-clip - embora esta obra não propõe ser uma simples ilustração da música de Peter Gabriel, mantêm, nos termos formais, todas as características do gênero.

A abstração abre, assim, o passo a formas narrativas mais vinculadas ao poder associativo, liberando tanto a produção como a leitura destas imagens. O vídeo, agitando as águas deste mar imagético, faz girar, como explica Raymond Bellour, uma hélice cujas aspas são o analógico e o digital, hélice que, ao mesmo tempo, nos termos da plástica, desencadeia uma inter-relação entre as categorias do figurativo e o abstrato, o orgânico e o geométrico, o analógico e o digital..

No panorama do vídeo local, focalizaremos as obras de Eduardo Feller (*"Sector"*), Carlos Lassallette (*"Espacio Abstracto I e II"*), Fabio Guzmán (*"Regalo"*), Margarita Paksa (*"El descanso de Loreta"*), Claudio Caldini ("Consecuencia" e "Simulacro"), Arturo Marinho (*"Transatlantico" e "Cielos"*), Marcello Mercado (*" La region del tormento" , "El borde de la lluvia", "El silencio"*) e Camilo Ameijeiras ("Mercurio") que circundam sensivelmente este delicado equilíbrio entre figuração e abstração em movimento.

Do lado da abstração quase pura, podem-se colocar os trabalhos de Lassallette, Feller e Marinho. O primeiro deles, pintor e cineasta, desenvolveu *"Espacio Abstracto"* usando o vídeo como ponto final de um processo de atravessamento de técnicas: partiu da sua própria pintura, netamente abstrato-geométrica, para logo passá-la a slides que, pela sua vez, foram projetados enquanto gravava com vídeo. O resultado final semelha

as investigações dos audiovisualistas, que baseavam-se fundamentalmente no processo de fusão das imagens fixas.

No caso de Feller, *"Sector"* foi criado a partir de processos de interferência técnica entre aparelhos, remetendo-se aos procedimentos criativos do primeiro momento da história do vídeo-arte internacional: feed-backs, retro-alimentações que prescindem do caráter indicial da imagem eletrônica. Assim, aproxima-se dos processos da música eletroacústica, não somente no técnico, quanto nos termos de concepção da obra, já que se trataria de uma espécie de música de imagens em movimento, uma arte de sinais bem próxima da arte geométrica, uma arte de analogias paramétricas (Whitney).

A obra de Arturo Marinho, embora jogando nos limites do reconhecimento figurativo, parte do caráter indicial. Vale dizer, Marinho abstrai a partir de tomadas de paisagens (como em *"Transatlántico"*, que esta feito com registros da Pampa), ou de corpos (como em *"Cielos"*, onde baseou-se no trabalho de duas bailarinas).

"Regalo", de Fabio Guzmán, *"El descanso de Loreta"*, de Margarita Paksa e "Mercurio", de Camilo Ameijeiras colocam-se no limite equilibrado entre estas duas tendências da abstração e da figuração.

Em *"Regalo"*, Guzmán valeu-se de recursos simples como a inversão do enquadramento, o close bem fechado e o negativo para des-figuralizar, não reconhecer, o corpo retratado, que deste modo é tratado basicamente através do trabalho da linha e o plano de cor, bi-dimensionando uma imagem que, se fosse tratada na sua condição histórica de filha da "câmara escura", reproduziria a caixa tridimensional renascentista.

Em *"El descanso de Loreta"*, o corpo da protagonista jaze, enquanto sua imagem sofre um trabalho de superposições de formas que geram, também, desfigurações que buscam uma *sim-pathia* através da composição da cor e da dinâmica do efeito. Deste

modo, Paksa elabora uma dinâmica própria da intervenção digital, apoiada na forma e desenho original das tomadas feitas sobre o corpo.

> "Reconozco que en *"El descanso de Loreta"* hay un trabajo de pintura electrónica, pero es simplemente lo producido por la máquina. (...)Yo nací después del expresionismo abstracto, es decir que soy muy opuesta a la gestualidad,(...) que me parece totalmente superada. Uno intenta poner calidez, comunicabilidad, pensamientos, ideas, quizás con un medio más frio, y desdeñar ese gesto en el que puedo tirar un brochazo sobre una pantalla, creo que saldría mejor sobre una tela, no es cierto?(...) yo sería una pintora electrónica. Pero ojo que sin el gesto del expresionismo.(...) Me gusta usar los medios que me proponen directamente las máquinas.(...)Y desde los 60 hasta ahora se ha avanzado mucho en este sentido, realizar, hoy en día, un neón, no quiero ser "una artista del neón". Lo uso cuando me gusta y tengo algo que decir a través de esto. Lo mismo con el video y otras cosas."[139]

Da mesma forma "Mercurio", de Camilo Ameijeiras, imprimiu nas suas imagens um tratamento plástico acentuado, alterando ângulos de tomadas e efetuando colagens eletrônicas, chroma-key, estroboscopia que busca dissolver a natureza do litoral do Atlântico Sul, num outro mar: o de pixels das redes televisuais, o mar do tempo. É importante mencionar isto: se, em aparência, esta extrapolação que estou estabelecendo entre *figurativo* e *abstrato* é netamente proveniente do campo da pintura, é importante não descuidar que estamos trabalhando sobre imagens em movimento. De fato, a imagem eletrônica é, mais que nenhuma outra, uma *imagem-movimento*: sua constituição técnica faz impossível frear a corrente de varreduras que atravessam a tela, ainda quando aplicamos o "pause". Desta forma, o movimento provêm não só da câmara, mas também do suporte em si, como condicionamento técnico, questão que o diferencia profundamente do cinema.

Para Deleuze, a imagem-movimento pode ser compreendida em três níveis. No primeiro nível, o *plano*, se manifesta como um todo cambiante que se exprime no

movimento. É o plano de imanência da imagem-movimento. No nível da seqüência, o movimento aparece na articulação entre os planos, vale dizer, entre as partes do *sistema* de imagens e sons. No terceiro nível, o movimento manifesta a determinação de sistemas fechados, como a unidade total do filme.

Para trabalharmos sobre alguns dos traços do que estamos chamando de *pintura eletrônica*, é interessante observar detalhadamente o que acontece no primeiro nível da imagem-movimento videográfica, nível no qual

> "(...)O plano é o movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço (enquadramento), mudança de um todo que se transforma na duração (...) Tanto poderemos dizer que a divisão [interna de um sistema] está entre dois todos, quanto que o todo está entre duas divisões. (...) traça um movimento que faz com que as coisas entre as quais se estabelece não parem de se reunir em um todo, e o todo de se dividir entre as coisas (o Dividual)".[140]

No sentido desta plasticidade abstrata destacada através do movimento, *"Simulacro"* (1990), de Caldini é uma seqüência abstrata, geralmente de três cores sobre fundo negro, que trabalha formas orgânicas que correm vertical e diagonalmente pela tela, com um forte jogo de contraste entre cores frias e quentes. *"Consecuencia"* (1992), revela o aspecto de ruído eletrônico (visual e auditivo) introduzido pela opacidade do meio acima mencionada (o caráter de "banda"): tanto a música quanto as imagens destacam o pixel, as linhas de varredura que não param de correr.

Nas obras de Marcello Mercado, a introdução dos elementos plásticos experimentou várias etapas. Em *"La region del tormento"*, os desenhos e pinturas dos internos de um hospital psiquiátrico, nitidamente figurativos, antropomorfos, aparecem animados através de técnicas digitais. Saturações da cor, movimentos de animação simples, contribuem com a dramaticidade de um relato que, embora não sendo

---

[139] Entrevista a Margarita Paksa, Ver Anexo, pp.49-56.

[140] DELEUZE, Giles, A Imagem-Movimento , (1983), París: Éd. de Minuit/Brasiliense.

linearmente narrativo, constrõe uma seqüência temática sobre as funções do dinheiro, do poder, da corrupção, dos símbolos, a nação em relação à constituição da identidade na esquizofrenia.

Em *"El borde de la lluvia"*, a abstração entra decididamente no trabalho da pictorialidade de manchas de cores saturadas e em constante movimento, sobre o qual inseriam-se ícones e caracteres que explicitam as mensagens do discurso do seu trabalho, a maneira de manchetes, fortemente declamatórias. Assim, a pintura joga um importante papel em relação ao trabalho ideológico-conceptual do vídeo.

Por último, em *"El silencio"*, Mercado explora as possibilidades expressivas da imagem em movimento pura, abstrata, muda, dando lugar ao que poderíamos chamar especificamente de *pintura eletrônica.* Inteiramente digital, sem objeto-referente, estritamente abstrata, sem figuração possível, *"El silencio"* pode-se colocar junto a *"Sector"* como exemplos extremos destas investigações que vinculam o eletrônico com a pintura.

Ambos os casos ilustram que este vínculo cresce, necessariamente, por dois caminhos: a introdução da ferramenta digital, e os processos de retroalimentação, já que ambos podem prescindir da câmara distanciando-se do poder analógico original do meio. "Sector", com a arte eletrônica analógica (neste caso, auto-referente); "El silencio", com a arte eletrônico-digital, ausência de sinais analógicos.

Qualquer destes dois caminhos destrói a equivalência entre analogia ontológica e perceptiva da representação (o artista que produz uma obra, orgânica com um corpo) que alcançam os anteriores dispositivos da imagem maquinizada: a fotografia e o cinema. Esta representação viu-se destruída pela decomposição e conseqüente manipulação do pixel, que reintegra ao vídeo seu caráter de escrita, gesto manual, traço e, finalmente desenho que responde a um dever-desejo expressivo do autor.

Através da sua inter-relação com a pintura, o vídeo recupera sua inscrição na esfera estética. Isto fala-nos do vídeo buscando os espaços de especificidade experimental do suporte, que desta maneira se diferencia absolutamente de outros campos imagéticos aos quais, sendo menos extremo, contamina ou, pelo menos, transforma e critíca. Assim, este reencontro do vídeo com a plástica se produz, intensamente, no interior das telas, gerando o caráter literalmente *obsceno* das suas imagens: no vídeo aparecem temas e formas de mostrar que não aparecem nos restantes campos audiovisuais. A arte eletrônica converte-se, assim, em um campo imagético situado à beira das formas massivas, e onde circulam, livremente, novas sintaxes, novas formas, que devolvem-lhe à arte aquela função primária que corroi, ao mesmo tempo que oxigena, o mundo das imagens industrializadas que nos circundam. Concordando com o estabelecido por Zunzunegui (1987)[141], escutemos a opinião de Jameson a respeito do vídeo-arte, e o importante papel que o design visual da imagem possui,

> "O vídeo é especial - e nesse sentido, historicamente privilegiado ou sintomático - porque é a única forma de arte, ou médium, na qual a junção do tempo e do espaço é o locus exato da forma"[142]

No texto a continuação, sobre a tela como quadro estático, desenvolverei mais amplamente este processo de elaboração do *locus* no vídeo-arte.

---

[141] Relativa, à separação na semiose eletrônica entre o vídeo (eu vejo) e o gnarus (eu sei)

[142] JAMESON, Fredric, Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardío.(1996), SP: Ática, p.91.

A tela como um quadro estático: a imagem detida.
Guzmán, Marinho, Marino e Paksa.

Giles Deleuze distingue o *quadro* do *plano*.

Por *quadro*, ele entende o conjunto fechado que remete a um ponto de vista. Vale dizer, trata-se de um sistema ótico que determina um extra-campo, designa o que existe alhures, em volta ou ao lado. Mais radicalmente, o quadro designa o fora do espaço e do tempo homogêneos: o alhur além do *somimage*, o real, o todo. Este movimento de recorte constitui, para Deleuze, o *primeiro movimento material da subjetividade*, que se caracteriza por ser *subtrativa*. Este primeiro movimento é realizado por um corpo errante, aquele que faz que o corpo interior fique visível através do recorte: maneira de tornar-se objeto.

Mas quando Deleuze fala sobre o plano, aparece pela primeira vez o âmago da Imagem-Movimento. Para ele, a imagem-movimento extrai dos veículos ou dos móveis o movimento que é substância em comum, ou extrai dos movimentos a mobilidade que é a sua essência. Este movimento que exprime o todo converte-se em objeto de uma estilística, já que a decupagem da montagem funciona como determinação dos planos, tarefa desempenhada por um autor. Este momento é o *segundo movimento material da subjetividade*, caracterizado pela *encurvação do universo* (metáfora que envolve o uso de uma lente). Aqui, nada mais refere-se a um tempo anterior à imagem: ela não é narrativa, e oferece à memória lugares onde outras imagens ordenam-se. O universo se apresenta-se a-centrado, pronto a ordenar-se sob uma ótica.

No caminho que se estende entre a Imagem-Movimento e a Imagem-Tempo, passamos pela *ilusão* da montagem clássica[143], e logo, entramos na dimensão da *duração*, ou trabalho do plano segundo o qual se revela o *plano de imanência*, o Aberto, conjunto infinito de um corte móvel, quarta dimensão de um bloco qualquer de espaço-tempo. Desta forma, a imagem-movimento se converte em ferramenta de pesquisa e captação da duração do tempo real. No plano da imanência captado na duração, vemos que trata-se

> "(...) do plano onde surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no devir" [144]

Por último, a Imagem-Tempo revela a *duração cristal*, ou abstração lógica de ciclos e metamorfoses temporais. Neste *terceiro movimento da subjetividade*, são criados estes lugares-tópicos (locus originais da arte eletrônica) que o sujeito vê-se impelido a atravessar na leitura.

Os autores que proponho focalizar neste texto, usam o detenção da imagem de modos diferentes, acentuando os aspectos diversos acima mencionados com a imagem vídeo.

Em *"Almanaque"* (1995) de Guzmán e *"Transatlántico"* (1992) de Marinho, o quadro é fixo, e a movimentação no interior dele é o menor possível, sutil em termos icônicos e semânticos. *"Almanaque"* apresenta uma série de paisagens urbanas sobre as quais se imprimem os caracteres que as identificam com cada mês do ano. A mancha tipográfica e a paisagem se justapõem.

Em *"Transatlántico"*, o quadro se centra sobre um trecho de estrada, com horizonte liso e aberto, muito céu dos Pampas. O vídeo é uma edição de diversas

---

[143] Para Deleuze, a *ilusão* se apresenta como um conjunto fechado - sistema - de cortes imóveis, que se assemblam para construir um tempo fílmico, e particularmente usado na construção ficcional hollywoodiana.

variações encima desta proposta visual: a captação da duração na montagem dos planos.

> "Es como despiegar una pintura. Creo que el video, si es que se puede hablar de esto, la más cercana es la plástica. Mis trabajos trato de hacer eso. Es una pintura que se extiende en el tiempo. Ahi tenemos que hablar de las dos cosas que forman al video: el espacio y el tiempo, son las dos cosas más caros a mi."[145]

Tanto um trabalho quanto o outro, fixando o quadro, efetuam formas de introdução da fotografia no vídeo.

O uso desta detenção da imagem, esta forma de inserir a fotografia no vídeo, de experimentar este segundo movimento da subjetivação parcial dada na captação da duração, não detêm o tempo do vídeo. Bem pelo contrário, trabalha exaltando-o, já que passa a regrar o suspenso. Nas duas obras focalizadas, o quadro fixo não liqüida o movimento interno ao quadro, e sim consegue mostrar um movimento ao qual ficamos suscetíveis e atentos, mergulhando no silênço da duração. Esta forma da foto utilizada em 'Transatlántico" e "Almanaque", estimula um corte reflexivo, objetivo instaurado desde que a imagem-movimento procura esse outro tempo, a duração, distante da ilusão clássica da montagem[146].

Nas obras aqui focalizadas, a imagem é uma espécie de janela (não deixa de ser um quadro), são paisagens (Marinho e Guzmán), auto-retratos (Marino), ou a tela vazia em se (Paksa). Em todas elas, a imagem revela-se matéria, revela-se corpo que enfrenta o espaço e o tempo clássicos da imagem-movimento do cinema, que se cerne mais sobre o desenho da Imagem-Tempo. No passo do cinema ao vídeo, encontramos um desejo de abstração, que se manifesta na referência ao próprio dispositivo (Paksa), ou

---

144 DELEUZE, Giles, Op.Cit.

145 Entrevista a Arturo Marinho, Ver Anexo, pp.218.

146 Bellour, no seu artigo "Tributo ao fantasma", sustenta que este tipo de trabalhos são "Um signo da arte que procura exprimir uma pulsão do corpo inscrevendo-se no tempo que se tornou visível".

gera situações particulares que possuem em si mesmas um valor de incitação proveniente de tentativa de des-representação, do contraste entre profundidades e superfícies da imagem. Assim, Bellour estabelece que o efeito vídeo é este suplemento do discurso além da analogia fotográfica, uma meta-imagem que instaura *"(...) sob um olho simbólico, um olho semiótico."*[147]

Neste sentido, o trabalho do vídeo procura libertar-se do excesso de realidade da imagem a fim de poder inventar vínculos de outra ordem entre o presente e o virtual, o material e o imaterial. O vídeo chega assim para nos explicitar que a analogia já não pode ser tomada ao pé da letra, já que sempre a imagem-movimento leva uma carga intensa de subjetividade na sua gênese. Quando Guzmán e Marinho nos confrontam com uma paisagem, suspendem-nos num entre-tempo aberto no coração da representação, instaurado pela colocação do eu. Iván Marino, em "Un día bravo", altera as seqüências do documentário sempre com o mesmo plano do auto-retrato: seu rosto sobre fundo branco. Margarita Paksa, em "Es tarde", nos deixa frente a uma maré perpétua de pixels cinzas, enquanto as vozes de um homem e uma mulher pronunciam simultaneamente dois textos diferentes. Marino e Paksa colocam suas imagens perto do olhar móvel da pintura, na qual o sujeito é chamado a exercer maneiras comparáveis de abordar os componentes da imagem, um olhar mais ativo que aquele quieto do cinema, que nos pede para ficar imóveis e assistir a uma seqüência ilusória da representação. Neste olho móvel (Bonitzer, Aumont) aproxima os corpos dos cenários: um rosto dissolvido sobre branco; um sinal de trânsito no fundo infinito; dois planos brancos e uma linha preta que revelam-se uma estrada solitária vista desde o escondido silêncio do

[147] Bellour, Raymond, L'Entre-Image, "Dentre os Corpos", Op.Cit.

campo; a abstração dos pixels escuros e claros gera fantasmaticamente figuras/fundos ambíguas (manchas) em permanente metamorfose.

O que todas estas imagens fazem é instaurar um ponto de indeterminação do onde opera o *eu*. E para conseguir fazer isto, o vídeo realiza um esforço de racionalização do texto, que se comporta em relação à dimensão temporal de maneira similar a como o cubismo desmantelou a maquinaria do espaço renascentista. O desempenho desta imagem vídeo pretende atingir através das suas mutações-detenções, a própria materialidade da imagem,

> *"(...) abrindo novas possibilidades a representação pela des-representação (...) Sua importância manifesta-se também na sua impotência para refigurá-la"* [148]

Talvez essa seja a pergunta que Marino faz à câmera, algo assim como "De que modo dizer o que sinto?". Um branco refratário, e a indeterminação de uma câmara que circula por espaços privados, clausurados. Convida a nos identificar com um olhar invasor, que assiste, flagrando, as intimidades do corpo e da alma do protagonista, olhar do obsceno.

Em *"Es tarde"* de Paksa, a voz de um poema enfrenta fortemente a dimensão do simbólico com a consciência do suporte eletrônico. No artigo "As bordas da ficção", Bellour perguntava-se se a referência ao meio não funcionava como ilusão de realidade frente a desfiguração extrema dos corpos produzida pelo trabalho da trama eletrônica, esta mesma textura que Paksa expõe nua. Para Paksa, não existe o meio em si, e sim uma vontade que vale-se deles, e não se sujeita a formas nem formatos, uma vontade de experimentação poética,

> "Yo veo una gran diferencia de mi trabajo respecto a otros artistas del video, a quienes les interesa hacer una narración breve."[149]

---

[148] Bellour, Raymond, L'Entre-Image, "Dentre os corpos: as intermitências do corpo", Op.Cit.
[149] Entrevista a Margarita Paksa, Ver Anexo, pp.49-56.

"Es tarde" relata um sonho que a autora teve a respeito da sua própria morte. Nele, mantinha um diálogo com Deus, com seu duplo, com ela mesma, numa situação temporal correspondente ao plano da eternidade mítica, a imanência do mundo - a imanência do sinal vazio dos meios, corpo da inevitável mediação.

Outra forma, talvez mais indireta, de figurar o próprio suporte, é a presencia do texto na tela, como em *"Almanaque"*, fazendo com que estes suportes-telas tornem-se em si mesmos objetos que atrelam sentidos. De todas estas formas, o vídeo-arte mistura diferentes níveis da representação, para voltar a eles desde outro lugar, redefinido, questionado: o próprio autor.

Assim, o auto-retrato, que não pretende narrar uma vida como se fosse uma diegese a mais, tenta descobrir no ato da escrita audiovisual uma figura de identidade. Para Bellour, o auto-retrato seria inicialmente um,

> "Lugar de disgressão imaginária ao longo de um sistema de lugares, depositário de imagens-lembranças"[150]

Assim, as imagens seriam sintaticamente análogas às figurações do nosso pensamento. Na diegese da história, Marino segue, no interior da casa, os passos da sua tia, tentando mostrar - a pesar das proibições do irmão - os espaços íntimos e as rotinas desta mulher, claramente portadora de uma deficiência mental. O percurso persecutório de Marino na casa funciona justamente como grande metáfora desta digressão interna, em oposição ao quadro detido com seu auto-retrato.

> "(...) a imagem vídeo é uma das manifestações mais vivas do que seja o pensamento com seus saltos e sua desordem. Pelo pensamento como imagem, ela nos oferece do pensamento uma imagem instável, vibrante"[151]

Em Guzmán, Marino, Marinho e Paksa, o vídeo-arte aproxima-se da literatura, já que o trabalho da sua imagem é o da testemunha do locus espaço-temporal do autor, é

---

[150] Bellour, Raymond, L'Entre-Image, "Dentre os corpos: as formas em que passa meu olhar", Op.Cit.

uma câmera-caneta, uma imagem-movimento que é confissão e ensaio. Variantes dos relatos videográficos: auto-retratos, retratos de família, cartas e diários de viagens, notícias privadas, diários íntimos, confissões, diários de infância, cadernos de cineastas. O vídeo-arte transforma assim a retórica clássica do cinema em espaço moderno da subjetividade, e desenvolve esta transformação através de processos de distorção e derivação.

> "O dispositivo é o lugar de um suplício e de uma experiência; é também o instrumento de uma educação e o meio de uma ressurreição"

No mesmo sentido, escutemos o testemunho do processo criativo em Marinho,

> "(...)todas que tienen que ver con alguna cosa que se me ocurre que encuentro, con algún documento. Me dispara la búsqueda de imágenes que coincidan por algún lugar con eso. Los lados fronterizos de las imágenes que veo. Veo lo que me interesa, pero en realidad lo que me interesa es investigar esa imagen y ver lo que se aleja del equilibrio, de la zona de equilibrio de la imagen en relación con su desequilibrio. Trabajo sobre las zonas de desequilibrio de las imágenes que responden a alguna cuestión previa que me interesaba. Parece complicado, pero es una boludez. En realidad no tengo muchas ideas, por lo tanto, debo insistir con las mismas. Hacen tres años que estoy en un proyecto, que es trabajar las formas del tiempo en el video, en la materia video, como se imprime el tiempo en la materia. Y yo le agrego, salvando las distancias, "Como se imprime el tiempo en la materia video?". Bueno, ese es mi proyecto estético. (...)Pero me siento cómodo, bien, feliz de poder producir una sensación, una percepción del tiempo a través de mi trabajo. Es lo que trato de lograr. Si alguien sintió que pasó el tiempo mientras veia mi trabajo, es algo que realmente queda como justificado."[152]

O cartão postal (metáfora das imagens da memória), o auto-retrato, em fim, o quadro fixo ou a imagem detida, produzem uma retórica crítica, uma pesquisa a partir da singularidade de um ponto de enunciação. Não é mais um ato de egotismo, e sim a nota indelével de um presente perpétuo e suspenso segundo o qual as imagens-movimento são espalhadas na superfície vídeo, buscando atingir, como explica Bellour,

> "a profundidade outrora constituída pelo efeito de contraste entre diferentes modos. Agora tudo se da como visão intermediária, linguagem inter-mídia".

---

[151] Idem.

[152] Entrevista a Arturo Marinho, Idem.

Esta é a abertura do sentido que a imagem eletrônica nos trouxe.

O elo 80-90:
Um poeta audiovisual: cinema e vídeo na obra de Claudio Caldini

Imagens e corpos.

O que estudar quando assistimos a formas novas do relato, quando assistimos a histórias contadas de formas intangíveis, novas, imprevisíveis. Estudamos o mais próximo, o mais elementar, o mais carnal. O nosso hábito de leitura é surpreendido, nosso horizonte de expectativas cresce; nos enfrentamos a leituras abertas pela própria tecnologia que constrói este *son-image.* Formas distantes das que constituem o hábito massivo. Formas que resgatam parte dos programas das poéticas de começo de século.

Imagens do corpo, corpo da imagem.

Estudar estas ligações, fazer uma espécie de biologia da comunicação estética, que persegue historiar os dispositivos no horizonte das transformações tecnológicas. Desta forma, são necessárias aproximações que apontam tanto aos fundamentos primeiros e últimos de tais câmbios -filosofia- como trabalhos descritivos, de base, que procuram nos objetos (obras) os elementos que estão sendo introduzidos ou reciclados nas poéticas que integram o corpo destas transformações.

A nossa tarefa talvez seja gerar matrizes conceituais partindo das condições mesmas dos fenômenos estudados. Não se trata de "criar o mundo", ou de sermos responsáveis por uma espécie de pangênese teórica; muito pelo contrário, nosso tempo requer praticamente o método daqueles que iniciaram a nossa modernidade, o método dos enciclopédicos: revisões, leituras transversais, vinculativas e, sobretudo, definições,

tal como qualquer um faria ao deparar-se com alguma coisa nova: a rodeia. Já passou a hora de fazer coquetéis e escrever com a caneta dos outros. Este presente pede criatividade -os processos são velozes, os espaços de ação se multiplicam. Nosso entorno se configura como estudioso de um dispositivo audiovisual que tem (relativamente) escassos cem anos, e cuja fundamentação teórica, na realidade, sempre veio crescendo graças à empréstimos conceituais de outras áreas de estudos.

A subversão dos modos de produção, distribuição e consumo produzida pela introdução interrelacionada das tecnologias eletrônicas e digitais - e disto faz apenas 30 anos- disparou as mudanças que vinham sendo preparadas desde o advento do rádio e a TV. Sendo assim, este trabalho tenta (pelo menos) evitar forçar esquemas conceituais provenientes de outros campos (como a psicanálise e a semiótica) que, na sua utilização acrítica, trazem visões que de fato nos distanciam do nosso objeto de estudo.

Desta forma, a tarefa parece ser a revisão e leitura transversal das nossas fontes.

Uma vez, as vanguardas se interessaram pelo cinema, por se tratar da arte mais massiva, o que acabava com o isolamento das esferas. Como não prestar uma atenção aberta à diversidade dos fenômenos que acompanham o rigorosamente estético, um olhar que faça uma microscopia da esfera individual e da coletiva, contextualizando.

Diante as pretensões das vanguardas cinematográficas, que viram no meio um espaço onde colocar os avanços da plástica em movimento (arte total), um olhar sobre a intervenção das outras artes na mídia eletrônica.

Este trabalho pretende desenvolver um ensaio sobre um dos últimos filmes experimentais de Claudio Caldini, ***"A través de las ruinas"***, de 1982. O escolhi por se tratar de um realizador cuja obra passa (quase sem transformações) do cinema experimental para o vídeo-arte. Uma poética estável, orgânica, que continua sem interrupções de um formato ao outro. Isto me chamou a atenção: o vídeo lhe incrementou texturas, tirou-lhe algumas cores (preto), mas ganhou outras. Enfim, o vídeo expandiu seus recursos plásticos, porém pouco modificou seus fundamentos estéticos, os núcleos temáticos do seu discurso, seus processos criativos, a imagem que o realizador têm de si mesmo e a sua obra. Assim, logo após, uma comparação com "Heliografía", vídeo experimental de 1993.

Uma atividade silenciosa chamada *lembrança*

> "(...)Matéria e movimento (...)é um livro único, extraordinário na obra de Bergson. Ele não coloca mais o movimento do lado da identidade absoluta entre movimento-matéria-imagem, e, por outro, descobre um tempo que é a coexistência de todos os níveis de duração (a matéria sendo apenas o nível mais inferior)"
> Gilles Deleuze, *"Conversações"*.

Uma força (desejo, pulsão escatológica) vincula o audiovisual e o corpo, redigindo esta relação ao espectador, que fica participando desse jogo chamado cinema -ou, talvez, seja melhor falar de "fato cinematográfico".

Os sistemas de atrações e rejeições foram sempre objeto de estudo das ciências - humanas e exatas, ambas relacionando-se através das visões heurísticas-, e ganharam as mais variadas teorias e interpretações. Atrações e rejeições entre coisas, entre

pessoas, entre coisas e pessoas. No caso do cinema, o filme em projeção é um intermediário na relação entre duas subjetividades -a do criador e a do receptor. Este intermediário (plasma) transmite. É um corpo circulatório e aberto, em devir, protagonizado por sujeitos. Qual o sangue desse corpo? Reflete, modula, transmite... o quê? Sensações e emoções.

Tentando conceitualizar estes sistemas de inter-relações, a psicologia procurou definições materiais que a legitimaram através da medicina. E ainda alguns percorrem estas direções. No século passado, os estudos sobre o magnetismo animal o descreveram como uma força material, elétrica (imã), que altera outros objetos (coisas), atingindo-os como a um todo. A definição é estritamente material: refere-se àquilo que tem o poder de animar até o imaterial. Logo, os estudos sobre a hipnose avançaram sedutoramente. Mas o assunto pareceu evanescente, intangível demais. Raposer, por exemplo, falava de "sons inaudíveis". As visões das diferentes teorias estavam desenhando a imagem que conformaria o conceito de "inconsciente". Depois, a maioria delas confluiu no surgimento da psicanálise, que se baseou no estudo daqueles fenômenos que faziam visível o invisível (o lapsus, a brincadeira, o sintoma e sua origem).

Do outro lado -do lado da nossa contemporaneidade -o sujeito na mira do cinema, os estudos sobre o paralelismo entre as tecnologias da hipnose e as tecnologias da visão. Assim uma linha de trabalho dentro da Teoria do Cinema, linha cada vez mais centrada necessariamente nas questões do sujeito, propõe superações à dicotomia psicanálise-cinema, que devolve aos estratos teóricos uma visão crítica e incitante do "agir cinema".

A *máquina da hipnose* - o cinema (Deleuze) - navega num terreno anterior às palavras. Nele, segundo Rymond Bellour, uma dupla hélice age, devolvendo-nos o mundo numa reconstruída relação de imagens e sons. E outras hélices giram paralelamente, agitando outras relações: a do espectador com o fílmico (relação hipnótica), a do analógico com o digital (relação dos sistemas de representação).

A emoção é uma força constitutiva do corpo do cinema, uma emoção sem estrutura nem tempo, matéria modelável, modulada, essencial à teoria do cinema. O que este ensaio quer demonstrar é que o filme de Claudio Caldini é a expressão dessa emoção pura, sem texto nem história. É simplesmente a substância do seu olhar sobre o passado, o olho da lembrança em primeira pessoa, expressão direta que apela à um outro corpo, de sujeito a sujeito, circulando na cadeia de continuidade entre sensações e emoções.

Segundo o pensamento de Deleuze e Guattari, a emoção advém de uma passagem de percepção à ação. No nosso caso, quem age protagonizando esta relação é a câmera (olhar) de Caldini, que ao mesmo tempo desempenha o papel de um projetor/hipnotizador profundo. A câmera frontal é o primeiro elemento narrativo que potencializa o passo das emoções. A achamos fortemente colocada, como uma moldura, com enquadramentos mais abertos e composições mais estáveis, tanto na seqüência inicial como na final. Câmara frontal, lembrança pregada, quadro fixo que revela o transcurso da duração..

Espaço, movimento, tempo.

Aqui, o olhar é subjetivo: o ponto de vista da narração está explicitamente colocado na câmara. Este olhar esta *corporificado*: pisca, se ofusca diante da luz, tem flashes percetivos. Deste modo, na segunda seqüência do filme, o ritmo da montagem se acelera em um movimento que indicia este piscar. No nível semântico, a tomada subjetiva mostra o olhar displicente do sujeito/câmara/projetor sobre alguns desenhos com paisagens.

A experiência dos sentidos é explicitamente figurada: o tato e a visão. Uma mão tenta tocar, acariciar um gato; fogo e neve; uma mulher olha à câmara; o olhar aberto e atento sobre as pedras submergidas na beira d'água. Olhar enunciador que lembra o estatuto imagético das primeiras imagens do cinema das atrações. A câmera subjetiva é o ponto álgido onde se diegetiza o dispositivo do filme inteiro. Nela (e com ela), o autor percorre seu passado.

Este olhar próximo do dizer-narrativo, olhar vida, narrativa da denominação mais elementar, é impossível de ser absorvido enquanto "natural", transparente ou identificatório. Isto devido ao trabalho de superposições e fundições de imagens, que distanciam ao espectador fazendo-o reflexionar sobre o sujeito do enunciado, alguém diferente de si mesmo. Este distanciamento acontece quando a analogia das imagens se instaura em relação a um processo mental, gerando imagens da mesma natureza, puramente subjetivas. Nesse momento, o sujeito espectador reconhece que esse olhar é uma personagem personalizada, que ganhou um corpo na câmara, e que age enquanto protagonista (mero intermediário) entre espectador e diegese, revelando que tanto os enquadramentos como os movimentos de câmara foram psicologizados.

Um olhar que lembra, projeta imagens mentais. Expressão que cria uma temporalidade que não é nem o presente nem o passado. Um tempo relativo, que "presentifica" um passado a cada projeção.

O tempo de *"A través de las ruinas"* se estrutura como um eco que dilata os momentos desta essência do corpo cinematográfico a emoção da lembrança: a composição da imagem vacila num desequilíbrio harmônico, duvidoso. Este olho que lembra percebe simultaneidades, condensa o tempo diegético e dilata o tempo fílmico para, novamente, contrair ainda mais esta condensação.

Como o faz? Este olho combina Imagens e Sons principalmente em um só procedimento da montagem: a fusão. Este ritmo intenso de superposições e fusões integra a parte central do filme. Mas o ritmo da montagem se acalma quando a referência é a paisagem: estável ou não, o cosmos. Na primeira tomada de *"A través..."* estamos vendo uma praia, uma fria beira do mar, no por do sol. Ali o enquadramento é aberto, mas o horizonte vira instável através das superposições. Quando este olhar se interioriza, fazendo introspeção, os elementos icônicos tendem mais fortemente à abstração, a imagem se coloca perto da pintura, as texturas se intensificam e as relações de cor ficam mais tensas.

Este é o outro elemento que subjetiviza este olhar: a cor. Saturações que destacam a subjetividade que mostra. Os contrastes entre as cores quentes e frias são muito fortes, assim como entre luminosidade e escuridão.

No começo de *"A través de las ruinas"*, o roxo predomina no despertar da mostração. Tingimento que simula toda lembrança. Simula, semelha, índex analógico que articula as formas tecno-visuais com a afetividade excedente (fantasmagórica) do visível, da materialidade visual do filme. Este é o saber original do meio, um saber técnico e teórico, profundamente vinculado aos afetos.

***Primeira seqüência*: a praia.** Uma beira. O olhar da câmara que a mostra tenta fugir para o céu, porém se superpõe à outra e volta ao horizonte. Assim, em um movimento respiratório.

A música, composta pelo mesmo autor junto à Jorge Haro, acompanha a marcação do tempo dramático. Por exemplo: se passa à segunda seqüência na hora em que a percussão acaba e se inicia um sino acompanhado por um som de acordes, quase monódico, sem interrupções, jogando um papel de contraponto à respeito das imagens montadas.

É o momento da ***segunda seqüência* : as luzes.** Um conjunto de pontos luminosos sobre preto, dançam uma intermitência de conjuntos abstratos. A montagem fundiu estas luzes e suas posições no espaço, dando a impressão de uma pintura dinâmica de luminosidade elétrica. Atravessando estas séries, flashes: a casa, a neve, ela, a janela, plano vermelho, plano azul, plano branco, plano negro. O autor toma a palavra. Mostra os elementos que integram uma historia, isolados, simplesmente associados numa série sem conectivos. Espaço anterior à narração, não temos nem raccords de espaço ou tempo, nem argumento -não chega a constituir-se uma historia (story), a rede de um drama clássico. Antes disso, Caldini nos mostra os elementos mais pregnantes, colocando-os em relação de simultaneidade, de contraste (quente/frio), de discontinuidade, ou simplesmente de arbitrariedade associativa.

Na ***terceira seqüência* : a janela.** O olhar entra na casa. Desta vez, olhar desde o interior. Nesse interior está ela. A janela se desdobra. Um relógio soa atordoando-nos. O som e o branco da neve nos ofuscam. A câmara desliza à esquerda, como uma cadência repetitiva. E ao mesmo tempo um flash do exterior em relação de contraste quente / frio , azul e vermelho.

A fusão, aplicada acima da figura corporal desta mulher, permite vê-la numa síntese aditiva que sutura seu sentido no trabalho de hipnose do espectador. Vemos ela sentada, cabisbaixa; dela se desprende, para acima e à esquerda, seu duplo, que olha a câmera. Ao mesmo tempo, convive com estas duas imagens uma terceira que a representa sentada relaxadamente, com a cabeça para trás. Vermelhos e amarelos intensos. Cores do fogo -que logo se explicitaria- metaforizam um tempo e uma consciência que vai queimando tudo. Dimensão dos fantasmas que rodeiam os corpos, esta deconstrução persegue a sensibilidade de formas mais profundas de transmissão.

Identificação. É neste momento que percebemos a câmara subjetiva acariciando os elementos. ***Quarta seqüência*: a neve detrás da janela.** A volta ao exterior. É o estúdio de um pintor. Cavalete, lápis, pincéis, todo sob fogo. A câmara enxerga esta janela. Lá fora, neva. Lá fora, um gato aguarda entrar. Uma mão quer tocá-lo, uma mão que vem do negro. O som introduz o sutil canto de alguns pássaros, que não correspondem a essa paisagem. Um corpo escuro, que nos dá as costas, abre a porta. Neva fortemente. A porta se fecha.

Assim, entra na ***ultima seqüência*: pedras, sol e lago.** Assim, como substantivos. As imagens pretendem significar substantivos. Não buscam predicar. A montagem de *"A través..."* se fecha com duas prolongadas tomadas seqüências com câmara fixa, em eixo frontal: as ondas menores sobre as pedras, e a saída do sol ofuscando os nossos olhos. Se considerarmos estas marcas do inicio e final do tempo fílmico, (o por e a saída do sol, respectivamente), esta viagem da memória aparece situada e identificada no tempo diegético com o transcurso da noite.

Duas grandes imagens que se guardam no nível da mostração mais elementar, querem jogar também o jogo da metáfora, e nos confirmam este filme possui um sistema interno que desencadeia alternâncias entre estados de emoção e contemplação.

Assim, suas imagens se polarizam em dois tipos: as imagens mentais e as contemplativas. Neste tipo de cinema , a emoção deriva já não tanto da historia (sucessão narrativa, nível do semântico), quanto da organização sintática. A câmara transgride a distância clássica: embora continue trabalhando no campo de certa transparência, se aprofunda deliberadamente, trasbordando o limite interno do sujeito, penetrando no campo do abertamente alucinante. A câmera-mostradora corta seu vínculo com a referência e entra na dinâmica da aparição/desaparição das imagens que ao mesmo tempo se multiplicam, ofuscando-se umas às outras, ou preenchendo significações cada vez mais sintéticas.

É o momento do saber do espectador, do passo do alucinatório ao real, prova da discontinuidade essencial ao corpo do cinema: a hipnose acontece no jogo da própria percepção do espectador que transita sucessiva e alternadamente entre momentos de hipnose e de fascínio.

O relato cinematográfico, superando a pintura e a fotografia, assume a transformação na diacronía: é a Imagem Tempo. O cinema deixa de constituir-se enquanto percepção a-modal (só visão, tato e inatividade alerta), para introduzir uma física nova que decompõe os elementos para refigurá-los. Uma forma que se opõe à analogia fotográfica, não só pela superação da imobilidade, e sim porque a narração vira representação de uma interação generalizada -RIG-. O cinema está entre duas pressões que o levam nesta direção: uma que provêm do seu próprio interior -deconstrutivismo-, e outra que provêm do meio eletrônica, que se esforça por trabalhar encima destas passagens entre as imagens, *entre-images*.

No processo desta transformação, o sujeito está redefinindo seu trabalho de criador e leitor.

Observar o pensamento

"Era ainda mais tentador verificar se o cinema não trazia uma matéria movente que exigiria uma nova compreensão das imagens e dos signos. Nesse sentido, Tentei fazer um livro de lógica, uma lógica do cinema"
Gilles Deleuze, *"Conversações"*

O cinema experimental se converteu em reduto, caldeirão misterioso de todas as tendências que fugiram dos modelos industrializados da narração. Ao mesmo tempo, funcionou como reservatório dos programas das vanguardas cinematográficas, que assumiram seu fracasso histórico retraindo-se novamente às esferas da especificidade estética. Estas vanguardas sempre sonharam poder pensar o cinema desde o seu interior. E as alternativas que conseguiram foram duas: ou pensa-lo desde fora (através da reflexão escrita), ou internamente, com uma reflexão direta orientada sobre o trabalho da montagem -o que também não conseguiu a meta-lingüística ambicionada dentro da própria experiência cinematográfica.

Neste sentido, o vídeo desenvolve um modelo quase utópico. Vinculado desde suas origens aos trabalhos da arte conceitual e minimal, gerou um sistema de autorreferências que permitiram-lhe se colocar ao alcance de tais objetivos intelectuais. Autores como Thierry Kuntzel e Jean-Luc Godard experimentaram o poder reflexivo que o meio trazia em relação a si mesmo e aos outros -pintura, fotografia, cinema, arte

digital- convertendo-se em .espaço de cruzamento intermedia, de teoria e criação, de reflexão e prática.

Esta distância necessária para a autorreferência advêm da sua essência enquanto superfície, cuja materialidade é impossível de ser ignorada. Suas dificuldades para alcançar a profundidade de campo e a definição que são "naturais" ao cinema e a fotografia, levaram o vídeo na procura de enquadramentos mais fragmentados, assumindo o abandono da verossemelhança própria dos outros formatos.

Esta superfície-vídeo, ao mesmo tempo, se oferta como um bloco (página?) disponível, veloz, na qual uma mão escreve enquanto a outra apaga, fazendo assim surgir os traços que fogem à representação clássica, num modelo de escrita que converte esta "pizarra de metamorfoses" em uma simples aproximação, que não quer nem pode ser fiel representação. O vídeo permite, antes ou depois da analogia, trabalhar as imagens em si e as entre-imagens. Deste modo, o vídeo dispõe um espaço mental onde este som-imagem ganha um plus: a ficção da sua própria transformação, que converte sua passagem num "bater do pensamento, do desejo, da história".

Este poder do vídeo está ligado tanto à violência material de sua constituição como à sua condição imaginária, já que perceber o relato enquanto tal eqüivale a colocar definitivamente o seu objeto num passado impossível de atingir, o que desencadeia um processo de "irrealização" da coisa narrada. Mais precisamente, poderia se dizer que o vídeo se instaura como figura do relato. A *grosso modo*, uma imagem transforma um espaço em outro, uma descrição transforma um espaço em um tempo, e um relato transforma um tempo em outro tempo, reúne descrição e narração, temporiza o significante, a matéria da expressão. Nessa direção, cinema e vídeo partilham aquilo que conhecemos como "imagem-movimento". Mas o vídeo reflete um fenômeno singular, segundo o qual sua natureza auto-referente faz-lhe figuralizar os próprios processos de

comunicação, de natureza hipnótica. Assim, diegetizar o dispositivo ou fazer referência às imagens mentais são matérias altamente específicas do meio.

O cinema experimental de Caldini têm muitos pontos de confluência com a sua produção videográfica: converte o traçado audiovisual em memória, desencadeia um pulso psíquico, uma respiração que enuncia antes da linguagem, antes do pensamento cair nas molduras da linguagem. "Corpo-linguagem, antes da linguagem", diria Bellour.

O vídeo incorpora recursos novos que deixam cada vez mais claro este tipo de apresentação. Apresentação que recusa sua entrada no simbólico, para destacar essa assimetria elementar do jogo especular. Como? A ancora desta forma da representação, ou melhor dito, desta impossibilidade (resistência) de representar além de si mesmo, é a materialidade de suas imagens. Texturas, ritmos, intensidades -de cor, de volume, de velocidade. Este decompor problematiza o analógico, desencadeando no sujeito uma verdadeira sedução que toca seu próprio corpo, assim como a corporalidade do que o rodeia. Esta impossibilidade de representar está motivada *"(...)por uma mutação da visão, um surgimento do afeto, um desvio do sentimento, uma pesquisa de símbolos, um desejo de abstração(...)"*[153]. O vídeo potencializa seu poder de modulação simplesmente se recusando a operar essa transformação aberrante do cinema: aquela que faz de uma representação codificada, um espaço ilusório.

Esta materialidade, este corpo bruto da língua audiovisual, leva à frente antigas utopias das vanguardas: a de assumir o audiovisual como um jogo livre da escritura, orquestrada enquanto expressão -ex., como um poema. Sonho do cinema desde as suas origens, o vídeo parece atingir aquela linguagem que, se for rigoroso, parece gravar -imprimir- a dinâmica do pensamento na mesma fita magnética.

Fazendo uma genealogia da representação alem dos suportes, esta situação têm muito a ver com a experiência do cubismo. Um espaço é reconstruído na pretensão de mostrar sua natureza ilusória, e este mesmo movimento também revela o surgimento de um outro espaço, vinculado ao sentido da "banda". Mutação do olhar, que não se relaciona com o princípio de alternância do cinema -no qual o profilmico é reconstruído numa série de raccords. A imagem que se opõe a isto já não é uma imagem projetada do olho visível, não é nem superfície nem profundidade, não se assume como protagonista de uma oposição entre luz e escuridão. A alternância do vídeo é jogada desde seu próprio interior: suas imagens entram na dinâmica da aparição - desaparição, saem do reverso das mesmas imagens. No caso de Caldini, esta imagem vídeo relaciona seu estatuto narrativo diretamente com a sua visualidade. A continuidade temporal - assegurada pelo som ambiente, pela constância da luz e da cor- reafirma a presença insistente daquele que governa o jogo "aquele que recorta as imagens e sons , e os redistribui, ao mesmo tempo mestre e escravo do dispositivo"[155]. Deste modo, o jogo interno precipita, acelera a narração, desencadeando sínteses velozes, uma nova profundidade.

Mas a obra de Caldini mergulha sensivelmente no interior de um dispositivo, guardando as limitações de produção próprias de um artista independente no contexto latino-americano, onde nem sempre os realizadores tem acesso aos últimos avanços tecnológicos.

"Heliografía" fica na essência da experiência, reconhece a capacidade especial do meio. Reconstrói, simplesmente, sua própria condição de subjetividade -o ator é a sombra daquele que o relato nunca vai alcançar, é a sombra daquela voz que impõe seu

---

[154]Desempenhando em relação ao cinema um papel paralelo àquele do cubismo em relação à representação renascentista.

[155]BELLOUR, Raymond, Op.Cit.,pp.175.

silêncio sem falar. O protagonista verdadeiro é o sujeito desta sombra, mostração parcial e descontínua da consciência.

O vídeo encena assim as possibilidades de uma nova forma da tomada-sequência, onde se problematiza fortemente a relação entre ver e ser visto: mostra o que o olho vê , mostra o próprio olho e a maneira na qual ele vê. Em síntese, a força que tece e sustenta o relato nasce da mostração da relação entre esta realidade representada e sua forma de representação. Vale dizer, é um olho semiótico preocupado pela significação, e reduzido -pelos valores da sua estética- aos elementos essenciais.

Costumamos pensar a poesia no seu formato original: a linguagem verbal.

Mas a obra de Caldini fala da poesia intrincada na natureza mais genuína de cada meio.

3.

Algumas conclusões: os especialistas e as portas abertas

A estabilidade de um campo autônomo

As progressivas definições trazerem uma experiência inédita dentro do campo videográfico.

O ano de **1990** significou um ponto de quebra: algumas estruturas de produção caíram (pequenas produtoras), o início da reflexão sobre o vídeo e suas estratégias[156], a profissionalização dos realizadores (separando-se assim entre amadoristas e especialistas), o surgimento de publicações especiais e da crítica especializada[157] ; a participação (com prêmios) do vídeo argentino nos circuitos internacionais; a entrada nos museus - nacionais e estrangeiros[158].

O balanço da **Mostra Anual de Vídeo Argentino '1990'**, da S.A.V.I. nos deixa perceber claramente que o caminho havia sido fortemente dirigido à conquista da TV - objetivo utópico que representou uma frustração ainda difícil de superar nos 90.

---

[156]É importante a quantidade de artigos e pequenos ensaios que foram publicados em revistas - organismos das associações - ou distribuídos no extenso circuíto de Encontros, Jornadas e Congressos, onde, pela sua vez, era incentivada esta produção.

[157]Semanário de cultura, "La Maga"começa a informar continuamente sobre as notícias do movimento independente de vídeo. Abandonará esta coluna nos começos de 1993. É importante destacar que estes artigos e notícias foram, na sua maioria escritos por jornalistas -não realizadores. A revista mensal de cinema, "O Amante", incluiu uma seção de vídeo na qual colaboraram os mais importantes artistas e teóricos do momento. A revista "Film"também abriu esta seção.

[158] Só uma coleção privada de arte argentina destes ultimos trinta anos - a coleção Curie- reune as obras de video-arte mais renomeadas.

Colocando-nos na perspectiva histórica, o vídeo destes anos já se encontrava longe das experiências da tradição das artes plásticas. Desde os anos 70, o vínculo mais representativo foi com a TV. Relação crítica, TV e vídeo sempre têm-se mantido em tensão. As exigências comerciais , a natureza industrial da TV não se interessaram pelas experimentações que fugiam dos padrões de produção. Do outro lado, denomino este posicionamento pela utopia-vídeo, devido a que joga exatamente desde esse lugar, o lugar do utópico, como estabelecimento de um objetivo que funciona como referência, e não uma verdadeira e literal aspiração. Nenhum dos realizadores deste setor espera uma redefinição social da arte a partir da TV, e sim ingressar nela oferecendo produtos, e não obras. Por outro lado, os fatos deste período da conformação do campo intelectual da imagem eletrônica argentina - dentro do qual se estabelece a autonomia do setor do vídeo-arte em oposição ao jogo de interfaces dos setores da utopia-vídeo e do vídeo inscrito na tradição do cinema independente - , apoiam esta distinção dos setores, ao demonstrarem que os realizadores de um grupo não trabalham nem com os estatutos de obra , nem circulam pelos mesmos circuitos que os pertencentes a outro setor, como por ex. o da especialização artística. Vale dizer, estatutos, categorias e estratégias se delineiam e distinguem.

Voltando ao vínculo com a TV, logo após o final dos anos 80, os integrantes do campo do vídeo resolveram esta relação de formas mais taxativas:

1) aqueles que ainda procuravam ingressar nesta indústria, se profissionalizaram apresentando estratégias de formação de recursos humanos, formação de grupos produtores, colocando as realizações dentro das matrizes narrativas e do formato tecnológico que a TV (aérea ou por cabo) requer de seus produtos.

2) aqueles que, assumindo a separação vídeo/TV, mergulharam procurando o mais específico do meio, criando canais de produção e distribuição especializados na esfera estética.

Neste sentido, a discussão em torno da "especificidade" do meio, pode ser entendida como aquele debate que permitiu perceber o estado do campo e redefinir posições e estratégias em relação aos outros campos da arte e da praxis da imagem em geral. Na virada de década, este debate havia adquirido traços quase obsessivos, num movimento pendular entre duas perguntas: uma pela especificidade, outra pela relação com a mídia massiva.

O abandono destes debates, a partir de 1992, é um importante e duplo sinal. Por um lado, de um campo videográfico afirmado no seu próprio fazer (o do discurso estético). Pelo outro, é sinal da diversificada absorção laboral dos realizadores - fundamentalmente, em espaços como a TV a cabo ou produzindo o chamado "vídeo institucional".

No Festival Latino-Americano de Vídeo *Rosario '93* foi organizada uma mesa redonda integrada, entre outros, por Roberto Cenderelli -realizador independente - nessa época gerente de programação do Canal 2. Uma discussão extrapolada e sem acordo possível foi mantida após a leitura da sua comunicação, sobre os critérios dos videastas e as exigências da TV comercial. Segundo o "portavoz" da TV, o discurso dos realizadores ficou atrapado e frustrado, não percebendo o caminho dos entrecruzamentos e a validade (produtividade e renovação) das inter-relações que estavam sendo desenvolvidas pouco a pouco. O discurso de Cenderelli batalhou nesse com estatísticas de custos e audiências - o qual não fez mais que demonstrar sua adaptação ao sistema e discurso industrial -, destacando a falta de contextualização das propostas do campo videográfico, incluindo o setor do vídeo-arte. O que, na trama da

história, não percebemos por ser atores desse mesmo cenário histórico, é que a utopía-vídeo jogou e joga ainda hoje um papel à sua medida, sem outras pretensões que a de ser utópico. Vale dizer, esta aspiração, de fato, exerceu um papel crucial enquanto valor de discussão e parâmetro desde onde pensar as definições que, sim, eram procuradas concretamente. Por isto, podemos dizer que o certo é que a rejeição da indústria televisiva atuou como mais um elemento em reafirmar o espaço do vídeo-arte.

Nos anos '90, os vídeos que não integram esta tendência estetizante, estranha inversão perspectiva desta história eletrônica em tão poucos anos, ainda hoje não conseguem se articular com os canais que aspiram, e se mantém trabalhando nas entrelinhas do sistema de produção industrial.

O video-arte se isolou na esfera estética, aguçando os critérios de seleção das obras para integrá-las aos seus circuitos próprios formando um público altamente especializado que, na hora de procurar no jornal, não duvida em abri-lo na página de Artes ou na de Espetáculos.

Esta faixa da produção que se vinculou a objetivos comunicacionais, com menor participação na experimentação narrativa, não conseguiu se organizar em um movimento homogêneo que lhes garantisse um espaço autônomo, já que eles também não aspiraram a isto.

Vale dizer, enquanto a experimentação executava seu programa, o resto da produção de vídeo independente ficou quase desarticulada, sem distribuição nem consumo legítimantes, porque encontram-se transitando, historicamente, o atravessamento desta ponte entre as esferas da produção.

Desta maneira, as forças do campo videográfico foram recolocadas no contexto argentino desta década.

A consolidação do campo da vídeo-arte chegava a um ponto de não retrocesso: circuitos de produção, distribuição e consumo bem diferenciados, um sistema próprio de legitimação, um incipiente espaço para a crítica especializada na imprensa (como "La maga" ou a publicação cinematográfica "El Amante"), suas primeiras "grandes obras" inseridas no circuito mundial de distribuição e a conseqüente obtenção de prêmios internacionais. Entrando na década de 90, o campo da video-arte se ofereceu como um espaço *autônomo*. Espaço autônomo, construído encima do modelo das artes consagradas, que não conseguiu nem aspira superar as barreiras de isolamento das esferas. E esta é uma opção ideológica, uma posição que o artista assume através da sua concepção de relação do seu papel como intelectual com os outros setores e actuantes sociais. No contexto da década de 90, esta é uma posição historicamente determinada, já que o meio videográfico havia descoberto tanto a herança proveniente das artes, quanto outras formas de inserir sua própria praxis. Muito antes de se constituir enquanto campo estético, o vídeo havia desenvolvido seus vínculos com outros campos, comportando-se como um vírus contaminador das produções.

A instabilidade das interfaces

Mas a situação do campo demonstra também aqui os sintomas de instabilidade: quais são as características do juízo estético aplicado à video-arte?

Vejamos: requisitos tecnológicos convivem com os intra-estéticos na constituição da regra do juízo estético. Hoje, os centros produtores e consumidores de alta tecnologia contratam artistas para testar as possibilidades dos novos meios. Hoje, um vídeo é valorizado sem conseguir separar uma exigência da outra, o qual também determina

seus circuitos e difusão. Para participar de festivais, TV ou museus, as obras vídeo devem cumprir exigências extra-estéticas, puramente técnicas, o que também contribui a recortar o setor da produção. Ao mesmo tempo, realizadores "profissionais"[159] do video-arte precisam misturar-se em outras áreas de trabalho, para poder sobreviver.

Na hora de entrar na TV, sua liberdade narrativa não resiste aos esquemas produtivos e narrativos da indústria cultural. Mas o vídeo consegue comportar-se como um vírus que atua sobre as formas discursivas do relato dos produtos estandardizados. Excetuando honrados casos, a TV argentina não lhe abriu as portas às formas mais puramente videográficas.

Na hora de entrar no mercado da arte, em um museu, o reconhecimento - preços de venda, prêmios e subsídios alcançados - não registra valores comparáveis aos das outras artes. Na hora de entrar nas coleções privadas, o interesse é pouco (ninguém garante a resistência de uma fita por mais de vinte anos).

As interelações com as outras artes foi sempre muito importante. Artes plásticas, música, cinema e TV lhe emprestaram seus espaços e realizadores, o que nos indica que podemos procurar uma ligação entre as práticas e experiências deles todos.

Hoje, a video-arte em Buenos Aires está consolidando suas formas de ser no social através desta autonomia crescente. Seus frutos, os novos procedimentos obtidos

---

[159]Foi determinante o uso deste conceito no momento da dissolução do grupo fundador da SAVI - Sociedade Argentina de Videastas- que dividiu o âmbito dos produtores em dois setores fortemente diferenciados por suas possibilidades econômicas. Assim, o que até o ano 1990 foi considerado como "Movimento Video", depois se traduz numa dispersão de esforços. Assim nasceu "Buenos Aires Video", produtora integrada pelos realizadores mais engajados no sistema da arte burguesa (caso Lascano, Trilnick, Fargi, Fried, Di Tella, Hoffman e Milewicks), e outras produtoras menores e efêmeras que ainda hoje não conseguem estandardizar

graças ao contínuo avanço da eletrônica -seu novo imaginário- abordaram o campo do cinema e da TV, das artes plásticas e da poesia, invertendo a direcionalidade das influências que historicamente tomaram parte da arte eletrônica. Deste modo, o vídeo encarna o cânone de uma áurea relação entre tecnologia e estética, o que lhe valeu, em conseqüência, o acesso às formas de consagração estética mais tradicionais.

Acho que o conflito entre autonomia/negação da autonomia do campo eletrônico, conflito exposto pela primeira vez nesses termos pelas vanguardas históricas, continua , afortunadamente, sem ser resolvido em uma dialética rica e produtiva que faz surgir um canal horizontal entre as concepções de comunicadores e artistas. Esta situação traz ao campo da arte eletrônica uma riqueza insuspeitável, que une e mistura esferas, objetivos, procedimentos criativos e reflexões, fazendo dele um espaço instável, dinâmico, determinado pela eventual e inorgânica estrutura de suas obras.

---

seus produtos para viabilizá-los nos circuítos comerciais (televisuais ou de competência artística internacional).

ANEXO

LISTAGEM DE SLIDES

1. PAZOS, Luis, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas, CAYC, 1972.
2. LE PARC, Julio, Doble movimento, 1965, madera e metal, 124X122X24cm.
3. MINUJIN, Marta, Obelisco deitado. São Paulo, 1978. Instalação com madeira, cordas, video. 70cm X 7m.
4. MINUJIN, Marta, La menesunda, Instituto Di Tella, 1965. Percurso
5. GRIPPO, Victor, Analogia IV. Arte de Sistemas, M.A.M. Bs.As. 1972.
6. LE PARC, Julio, Serie 25 D N'79.
7. ERNST, Max, y ELUARD, Paul, O interior da vista.
8. ERNST, Max, Capa do livro "Repetições", de P. Eluard, 1922.
9. PICABIA, Francis, Parada amorosa, 1917.
10. DUCHAMP, Marcel, Fonte, 1964, Gal.Schwartz, Milán, 63X46X36cm.
11. BUÑUEL, Luis, fotograma de Üm cão andaluz".
12. MAN RAY, O violin de Ingres, 1924.
13. " " , Rayografía, 1928.
14. " " , Como escrever um poema, 1923.
15. CHRISTO, A curtina do valle, 1970-72. Colocação da curtina no cabo de elevação.
16. BEUYS, Joseph, a) e b) Kukei-Akopee / Cruz marron/ Esquinas grossas/ Modelos de esquinas grossas. Ação. 1964.
17. Arte de Computadora: (Firma Boeing) a) animação da figura humana; b) Projeto Boeing 737.
18. Arte de Computadora: Vistas isométricas da distribuição de um newton.
19. " " " : Gráficos realizados com o sistema Calcomp, 1968.
20. " " " : "Configurações" (correição do programa de volumes relativos).
21. Arte de Computadora: Manipulação de estruturas. Sete modelos.
22. NAM JUNE PAIK: A avó, 1986.
23. " " " : A mãe.
24. " " " junto a Charlotte Moorman, "TV Bra for living sculpture", 1969.
25. Arte Eletrônico, HPSCH D", 1969.
26. DICK, Robert, "Imagens hexagonais".
27.PAKSA, Margarita, Tempo de desconto, 1978.
28.MINUJIN, Marta, a) "Simultaneidade em simultaneidade" do Happening em Três Paises, conjuntamente com Alain Kaprow e Wolf Vostell , New York, Berlin, Buenos Aires, Instituto Di Tella, 1966.
b) "Minucode" filme ambientacional e de participação, Center for The American Relations, New York, 1968.
29. MINUJIN, Marta, Disenho do projeto "O muro", junto ao arquitecto Mario Gandelsonas, 1966.
30. LUBLIN, Lea, "Discurso sobre a arte", com Didier Bay, entrevista e vídeo, Centre George Pompidou, 1978.
31. LUBLIN, Lea, Video, Amberes, 1976.
32. " " , "Penetração na imagem", Amberes, 1976.
33. LAMELAS, David, A mão. Los Angeles, 1977.
34. MAROTTA, Vicente, "Homenagem à bicicleta", Bs. As., 1977.
35. "La realidad subterránea" , obra espontánea que causou a clausura da mostra de Arte de Sistemas, e o pedido de captura do seu organizador. Praça Roberto Arlt, 1971.
36. a) Performance durante a inauguração de Arte de Sistemas.

b) Idem. Praça Roberto Arlt, 1971.

CINEMATOGRAFIA

OSCAR BONY
"Fuera de las formas del cine", 1964.

SILVESTRE BYRÓN
"Proyecto experimental: 90'de underground argentino", 1969-1972.

CLAUDIO CALDINI
"Ofrenda", 1978, 4'17".
"A través de las ruinas", 1982, 7'.
"El devenir de las piedras", 1988, 9'30".

VIDEOGRAFIA

AR DETROY (Fernando Dopazo)
"Diez hombres solos", 1990, 3'33".
"Abismo (de los hombres)", 1992, 5'.
"El fin de la historia", 1992, 1'.
"Manifiesto", 1992.
"Errantes", 1992
"Cruz invertida", 1992
"Permanencia", 1993

CLAUDIO CALDINI
"Escuela de payasos", 1990, 2'53".
"Simulacro", 1990, 3'.
"Consecuencia", 1992, 3'.
"Heliografia", 1993, 4'.

LUIS CAMPOS
"Warnes aparte", 1990, 80'.
"Boleto multa", 1993, 6'.

ROBERTO CENDERELLI
"Instrucciones para subir las escaleras", 1983, 15'.

JAIME DAVIDOVICH
"Dr. Videovich", 6'33".
"Videokitsch", 1984.

ANDRES DI TELLA E FABIAN HOFMAN
"Reconstruyen crimen de la modelo", 1990, 7'.
"33 millones de financistas", (fragmento), 1993.

SARA FRIED
"Fatal, fatal mirada", 1989, 15'.
"Hermanas video home", 1991, 7'.
"Imágenes alteradas", 1993, 11'.

FABIO GUZMAN
"Regalo", 1990, 2'.
"Herida", 1991, 1'.
"Engendro", 1993, 8'.

FABIAN HOFMAN
"Caza 30", 1989, 3'.

DAVID LAMELAS
"The dictator", 1977, 16', NTSC.
"Dictator's return", 1984, 10', NTSC.

CARLOS LASALLETTE
"Espacio Abstracto I ", 1988, 9'.
"Espacio abstracto II ", 1988, 7'.
Telecinado de trabalhos audio-visuais com slides e música eletrônica.
Departamento de Arte e Informática, Universidade Paris VIII.

DIEGO LASCANO
"Arde Gardel", 1991, 4'.
"Flight 101 to no man's land", 1992, 5'.
"Saint-Ex", 1994, 12'.

IVAN MARINO
"Un día bravo", 1994.
"Ir a", 1994.

ARTURO MARINHO
"Transatlántico", 1992, 8'.
"Usos del suplicio", 1995.

MARCELLO MERCADO
"La región del tormento", 1992, 8'40".
"El vacio", 1993, 12'.
"O silenço", 1995.
"A borda da chuva", 1995.

EDUARDO MILEWICZ
"Seda negra", 1990, 17'.

KARINA MILLER E GABY KERPEL
"Toros", 1993, 8'54".

FLAVIO NARDINI
"The end", 1992, 10'.

BOY OLMI/LUIS Ma. HERMIDA
"El círculo xenético", 1989, 22'.

MARGARITA PAKSA
"Tiempo de descuento", 1978, 14', NTSC.
"El descanso de Loreta", 1992, 10'40".
"Es tarde", 1994, 6'.
"Holografías", 1994, 5'.

MIGUEL RODRIGUEZ ARIAS
"Septimo mandamento", 1993, 30'.

PABLO RODRIGUEZ JÁUREGUI
"El gordo", 1992, 4'.

LUZ ZORROAQUIN
"Tango, el narrador", 1991, 7'.

PROGRAMAS DE TV:

RODOLFO HERMIDA
"El monitor argentino", 1983 (fragmentos).
"El galpón de la memória", Parte II, inédita.

EDUARDO MILEWICZ
"Solo para locos", (fragmento), 1989, 48'-duração integra.

FABIAN POLOSECK
"Del otro lado", 1994 (fragmentos).

LISTAGEM DOS REGISTROS EM AUDIO E ENTREVISTAS

Registros em audio:

* Festival Franco-Latinoamericano de Video-Arte, *VideoImagem '92.*
1. Mesa debate: "Relações perigrosas: cinema, vídeo, TV", Parte I: Alain Bourges, Rodolfo Hermida, Jorge La Ferla, Alan Pauls.
2. Idem, Parte II.
3. Mesa debate: "Parecidos , mas diferentes: vídeo latino-americano e francês", Alain Bourges, Jorge Amaolo, Oscar Cuervo (SAVI), Fernando Dopazzo (Ar Detroy), Boy Olmi.

* Festival Franco-Latinoamericano de Video-Arte *VideoImagem '93*

1. Mesa debate: "O ensino do vídeo", Parte I , coord. de Jorge La Ferla, com Roberto Barandalla (Fund. Universidade do Cinema -FUC-), Víctor Bayló (Escola de Arte Cinematográfica de Avellaneda -EDAC-, Fac. de Arquitetura, Desenho e Urbanismo da UBA, cátedra Hermida), Eduardo Feller (Escola ORT, FADU, Escola SENDA), Jorge Gomez (EDAC, FADU, Desenho de Imagem e Som, cátedra Hermida), Martín Groissman (FADU, cátedra La Ferla, Buenos Aires Comunicação, Estudo "El picadero").

2. Idem, Parte II

Entervistas:

1. Rodolfo Hermida.(realizador de cinema, vídeo e TV)
2. Alfredo Portillos (Grupo CAYC)
3. Pablo Navarro (Adoquin Video, SAVI)
4. Andrés Di Tella.(realizador)
5. Margarita Paksa(artista plástica, realizadora)
6. Darío Díaz (CECODAL, TV TEA)
7. Fabio Guzmán.(realizador, fundador-sócio da SAVI)
8. Carlos Trilnick.(realizador, até poco tiempo atrás, coordenador da área Video do ICI)
9. Alejandro Areal Velez.(realizador)
10. Diego Lascano (realizador)
11. Fabián Hofman (realizador).
12. Jorge Glusberg (Fundador do CAYC, atualmente Diretor do Museu Nacional de Belas Artes).
13. Claudio Caldini.(cineasta experimental, realizador)
14. Raúl Santana (diretor do Museu da Arte Moderna de Bs.As.)
15. Silvestre Byrón.(cineasta experimental)
16. Diretores da revista "O Amante".
17. Laura Bucellato (Vice-diretora do Instituto de Cooperação Iberoamericana)
18. Luis Campos (realizador, instalador)
19. Miguel Rodríguez Arias (analista de meios, realizador)
20. Enrique Oteiza (Diretor de Centro de Artes Visuais do Inst.Di Tella, 1968-70)(atualmente diretor do Centro de Estudios Sociais da UBA).
21. Manuel Antín (cineasta, diretor da Fund.Universidade do Cinema)
22. Sarah Fried (videasta)
23. Fernando Dopazzo (videasta)
24. Jorge La Ferla (teórico e realizador, titular da cátedra Meios Expressivos II, FADU-UBA)
25. Eduardo Milewicz (realizador de vídeo e TV)
26. Octavio Gettino(Grupo Cinema Liberação, atualmente assesor da Secr.de Cultura da Nação).
27. Pino Solanas (Grupo Cinema Liberação, diputado nacional).
28. Marta Minujin.(artista performer)
29. Marcello Mercado (realizador)
30. Horacio Ríos (coordenador do Festival Rosario 93-94)
31. Jorge Amat (Autor del manifesto Artístico do vídeo, xerox, polaroid, e outras técnicas de reprodução, 1980)(diretor da area vídeo do Casal de Catalunya)
32. Roberto Cenderelli (cineasta, realizador em vídeo e TV)
33. Ivan Marino (realizador)

34. Arturo Marinho (realizador)

BIBLIOGRAFIA

ACHA, Juan, El arte y su distribución, Universidad nacional Autonoma de México, México, 1984.

ADORNO, T. Teoría Estética, s/d.

ADORNO, BARTHES, BENJAMIN E OUTROS, Teoría da Cultura de Massa, org.Luis Costa Lima, RJ, Paz e Terra, 1982.

ANCESCHI, BAUDRILLARD, CASETTI, VIRILIO E OUTROS, Videoculturas de fin de siglo, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1989.

ANDREW, J.D., As principais teorías do cinema, RJ, Zahar, 1989.

ARAUJO, ARNT E OUTROS, Rede Imaginária. Televisão e democracia, Cia. das letras, SP, 1991.

AUMONT, Jacques, A Imagem, Papirus, Campinas, 1993.

AUMONT, BERGAM E OUTROS, Estética del cine, s/d.

BELLOUR, Raymond, L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo. , Ed.La Différence, París, 1990.

BELLOUR, COUCHOT, GUATTARI, MANDELBROT, PLAZA, POPPER, VIRILIO, WEISSBERG e Outros, Imagem - máquina, Comp. de André Parente, Editora 34, RJ, 1993.

BERMAN, ANDERSON Y OTROS, El debate modernidad/posmodernidad. Comp. e prólogo de Nicolás Casullo, Puntosur, Buenos Aires, 1989.

BOURDIEU, Pierre, Campo del Poder y Campo Intelectual, Folios ediciones, Buenos Aires, s/d.

BURCH, Noel, Praxis del cine, Fundamentos, Gallimard, Madrid, 1982.

BURGUER, Peter, Theory of the Avant-Garde, vol4., Minneápolis, University Minnesota Press, 1984. Trad.comentada de José Pedro Nunez, diss. de mestrado, IEL-UNICAMP, 1989.

BYRÓN, Silvestre, Transgresión, Plus Ultra, Buenos Aires, 1992.

BYRÓN, Silvestre, Muy bizarro.s/d.

CONNOR, Steven, Cultura pós-moderna. Introdução às teorías do contemporâneo , Ed.Loyola, SP, 1992.

DELEUZE, Gilles, A Imagem-Tempo, SP, Brasiliense, 1990.

----------, Conversações, Editora 34, RJ, 1992.

GAUDRAULT, André, Du literaire au filmique. Systéme du recit., Méridiens Lincksieck, París, 1989.

GAUDREAULT, André , e JOST, François, El relato cinematográfico, Paidós Comunicación, Cine y Narratologia. Buenos Aires/Barcelona/México, 1995.

GLUSBERG, jorge, Moderno-pos-Moderno, emecé Editores, Buenos Aires, 1993.

----------, Arte en la Argentina. Del Pop-Art a la Nueva Imagen , Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985.

----------, Conversaciones sobre las artes visuales, Emecé Editores, Buenos Aires, 1992.

GOMEZ, Ricardo, Puntadas para un sueño. El movimiento de video en Colombia y América latina, R.G. Editor, Bogotá, 1993.

GONZALEZ REQUENA, Jesús, La metáfora del espejo: el cine de Douglas Kirk , "El modelo de representación clásico y las escrituras manieristas", Instituto de Cine y Radio-Televisión, Valencia/Mineápolis, 1986.

GUATTARI, Félix, Caosmose. Um novo paradigma estético. Editora 34, RJ, 1992.

HARVEY, David, Condição Pós-moderna, Ed.Loyola, SP., 1992.

JOST, François, L'oeil-Caméra. Entre film et roman. Presses Universitaires de Lyon, 1987.

KING, John, El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del '60 , Trad. de carlos Gardini, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1985.

LACAN, Jacques, "O seminário - livro 1", in Os escritos técnicos sobre Freud, RJ, Zahar, 1986.

LAFFAY, Alfred, Lógica del cine, Ed.Labor, Buenos Aires, 1972.

LEBEL, Jean-Jacques, Cinema e Ideología, São Paulo, Ed.Mandacarú, 1989.

LEOTE, Rosângela, "Da performance ào vídeo", Dissertação do Mestrado em Artes, UNICAMP, 1993.

MC LUHAN, Marshall, Os meios de comunicação como extensões do homem , SP, Cultrix, 1971.

MACHADO, Arlindo, A arte do vídeo, Brasiliense, SP, 1990.

----------, Máquina e Imaginário, EDUSP, SP, 1993.

----------, Serguei Eisenstein. Geometría do Éxtase, Brasiliense, SP, 1982.

METZ, Christian, A Significação no Cinema, Perspectiva/EDUSP, SP, 1972.

----------, O Significante Imaginário. Psicanálise e Cinema, Col Horizontes de Cinema, Livros Horizonte, Lisboa, 1973-1976.

MEYER, U. Conceptaul Art, E.P.Dutton & Co.Inc., New york, 1972.

PALACIO, Manuel, La Imagen Sublime. Video de Creación en españa: 1970-1987., en colaboração com Eugeni Bonet, Guadalupe Echevarría e Antoni Mercader, Edición del Ministerio de Cultura del Gobierno de España, Madrid, 1987.

PANOFSKY, Irwin, La perspective comme forme symbolique, Paris, Minuit, 1975.

----------, Idea, Ensayos Arte, Cátedra, Madrid, 1987.

PLAZA, Julio, Videografía em videotexto, s/d.

----------, Tradução Inter-semiótica, Perspectiva, SP, 1987.

PEREZ ORNIA, José ramón, El arte del video. Introducción a la historia del video experimental, Ed.RTVE/serbal, Barcelona, 1991.

SANTAELLA, Lúcia, O qué é semiótica? , SP, Brasiliense, 1983.

SARLO, Beatriz, Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina, Ariel, Buenos Aires, 1994.

----------, Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930 , ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

VANOYE, Francis, Recit Ecrit. Recit Filmique, Ed Nathan, París, 1989.

VIRILIO, Paul, A Arte do Motor, Estação Liberdade, SP, 1996.

----------, Esthétique de la Disparition, Ed Galilée, 1989.

XAVIER, Ismail, O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência , SP, Paz e Terra, s/d.

----------, A experiência do cinema, RJ, Graal, 1983.

YOUNGBLOOD, Gene, Expanded Cinema, Dutton Paperback, New York, 1970.

ZUNZUNEGUI, Santos, Pensar la imagen, Ed.Cátedra, Madrid, 1992.

ARTIGOS

"Cinema/idéologie/critique", Cahiers du Cinéma N'216, oct.1969.

Adorno, Theodor, "Posição do narrador no romance contemporâneo", in Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno, Col. "Os pensadores", Ed. Victor Civita, 2a edição, SP, 1973.

Adorno, T. e Horkheimer, M. "Conceito de iluminismo", in Op.Cit.

Andrew, Dudley, "The Unauthorized Auteur Today", in GELINS, Jim, RADNER Hilary and PREAC
HER, Ava, Film Theory Goes to the Movies, New York, Routledge, 1993.

Barroso, Jaime, "Lenguaje y realización en TV y video", Revista Telos N'9, 1987.

Barthes, Roland, "Les 'unités traumatique' au cinéma", s/d.

Bellour, Raymond, "La machine-cinéma", s/d.

----------, "Los bordes de la ficción", Revista Telos N'9, 1987.

----------, "Le malheur d'enoncer. Remarques sur fritz Lang", s/d.

----------, "Le regard de Haghi"., s/d.

----------, "Le monde et la distance", in L'analyse du film, s/d.

----------, "L'entre-temps", s/d.

----------, "A dupla hélice", in Imagem-Máquina, comp. de André Parente, Editora 34, RJ, 1993.

----------, "Fragmentos de um arquipiélago", Rev. IMAGENS, N'3, UNICAMP, Nov.1994 .

Benjamin, Walter, "O narrador", in Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno, Col. "Os pensadores, Ed. Victor Civita, 2a edição, SP, 1983.

----------, "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", in Op.Cit.

----------, "O surrealismo", Op.Cit.

Bonet, Eugeni, "Polivideo: el video en plural", Revista Telos N'9, 1987.

----------, "Futur(ism)o de la imagem en movimiento", Catalogo de la Bienal de la Imagen en Movimiento, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990.

Bourdieu, Pierre, "Sociología de la percepción estética", en Bernarde TEYSEDRE e Outros, Les sciences humaines et l 'ouvre d'art, Ed.La Connaissance, Bruselas, 1969. Trad.Elsa Flores Ballesteros..

----------, "Elementos para una sociología de la percepción estética", in SILBERMAN E Outros, Sociología del arte, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

----------, "Campo intelectual y proyecto creador", s/d.

Brito, Mario, "Video, literatura, escritura: algunas aproximaciones", in VIDEOCUADERNOS I, FUC/Nueva Librería, Bs.As., 1991.

Chetok, L., "Freud et les théories de l'hypnose: histoire et interrogations", Revue de Médice Psychosomatique et The Psychologie Médical, N'2, Toulouse, 1976.

Cirotti, Giuseppe, "El lenguage alternativo: el video como preoceso y el video como producto", Montevideo 90.

Comolli, Lean-Louis, "Le detour par l direct", Cahiers du Cinéma N'211.

Duguet, Anne-Marie, "El sonido del video", Revista Telos N'9, 1987.

Entler, Ronaldo, "O acaso na fotografía", COMPOS 94, UNICAMP.

Erausquin, Alonso, "Efecto de los efectos", revista Telos N'9, 1987.

Fargier, Jean-Paul, "Paikologie", Cahiers du Cinéma N'299.

----------, "Le zappeur camembert", Cahiers du Cinéma N'393.

----------, "Comme un polonais", Cahiers du Cinéma, N'405.

----------, "Le parenthése et le detour", Cinethique N'5, Set/Oct.1969.

----------, "Le processus de production du film", Cinethique N'6, Jan/Fevr.1970.

----------, "La historia del video francés", Catálogo do 1o festival Franc-Latinoamericanos de Video-cración, Buenos Aires, Nov.1992.

----------, "Algunas páginas arrancadas del libro de mis noches en vigilia", en Video-Escrituras. Textos de Jean-Paul Fargier, VIDEOCUADERNOS II, Fundación Universidad del Cine/Nueva Librería, Buenos Aires, 1992.

----------, "De lo real a la materia", Op.Cit.

----------, "Jean-Louis Le Tacon", Op.Cit.

----------, "Manera, bandera , Materia", Op. Cit.

----------, "El efecto de mis efectos son mis efectos", Op.Cit.

----------, "Las palabras no necesitan imágenes", Op.Cit.

----------, "Cine, TV, video. La vuelta a la razón", Op.Cit.

----------, "Encubados", Op.Cit.

----------, "UltraViola", Op.Cit.

----------, "Polvo en los ojos", Op.Cit.

----------, "El zócalo del mundo", VIDEOCUADERNOS V, Nueva Librería/Fundación universidad del Cine, Buenos Aires, 1993.
Foucoult, Michel, "La pensée. L'emotion", Prologo da mostra de Dune Michell, Musée de Art moderne, París, 1982.

Glusberg, Jorge, "The semiotic of the vídeo-art", catálogo do 7th International open Encounter on Video, Barcelona, 1977.

Godard, Jean-Luc, e Groupe Dziga Vertv, "Premiers "sons anglais", Rev. Cinethique N'5, set/oct.1969.

Gunning, Tom, "Primitive' Cinema. A frame-up or the trick's on us", in Early cinema: Space, Frame and Narrative, Org. Thomas Elsaesser Lang, London, BFI Publishing, 1990.

----------, "The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde", s/d.

----------, "What I saw from the rear window of the Hôtel des Folies-Dramatiques, or The story of the Point of View films told", State University of New York at Purchase.

Gubern, Roman, 'La revolución videográfica es una verdadera revolución?", Revista telos N'9, 1987.

Jost, François, "Lóeil était dans la cámera...", Université de Montpellier III.

Kuntzel, Thierry, "L'autre film", s/d.

----------, "Note sur le appareil filmique", s/d.

----------, "Le défilement"s/d.

La Ferla, Jorge, "Relaciones peligrosas", VIDEOCUADERNOS I, FUC/Nueva Libreria, 1991.

----------, "Vido mirando televisión", Idem.

Mc LUHAN, Marshall, "Visão, som e fúria".

Machado, Arlindo, "O vídeo e sua linguagem", MONTEVIDEO 90, 3o.Encontro latinoamericano de Vídeo Independente.

Martín Barbero, Jesús, "Innovación tecnológica y transformación cultural", revista Telos N'9, 1987.

Matuck, Arthur, "Telecomunications Art and Play: Intercities São Paulo/Pittsburgh", in Leonardo, Vol.24, n'2, pp.203-206, 1991.

Mercader, Antoni, "Del 'portpack' al 'minicam': de la contrainformación al news", Revista Telos N'9, 1987.

Millares, Juan, "En otro lugar: el nuevo espacio de la ficción", revista Telos N'9, 1987.

Milewicz, eduardo, "Sexo, lenguajes y video", VIDEOCUADERNOS I, Fund.Universidad del Cine/ Nueva Librería, BsAs,1991.

Mukarovsky, "Función, norma y valor estético como hechos sociales", s/d., in, Uvabach a Predoaskach, Vol4. Ed.F. Borovy, Praga, 1936.

Olhagaray, Néstor, "El guión y el video de creación", VIDEOCUADERNOS I, FUC/ Nueva Librería, BsAs.,1991

----------, "Video-arte, TV y publicidad: espacios en conflicto", Idem.
Oudart, Jean-Pierre, "Léffet de réel", s/d.

----------, "Notes pour une théorie de la représentation", Cahiers du Cinéma N'229, maio/jun.1971.

Palacio, Manuel, "Cartografía video", s/d.

Panofsky, Erwin, "Estilo e meio no filme", s/d.

Pérez Ornia, José ramón, "Entre soportes", Catálogo da Bienal da Imagem em Movimento, Centro de Arte reina Sofia, Madrid.

Picado, José benjamin, "Matéria e Movimento: as matrizes de um cinema-corpo", COMPOS 94, UNICAMP.

Pleynet, Marcelin, "Economique, ideologique, formel", Cinetique N'3, 1969.

Pakradouni, Philippe, "D'abord enqueter", Cahiers du Cinéma N'244, fevr./mar.1973.

----------, "Pour lúnité des marxistes lenistes", Cahiers du Cinéma N'245/246, abril/jun.1973.

Santaella, Lúcia, "A imagem pré-fotográfica-pós", COMPOS 94, UNICAMP.

Sherman, Tom, "Primary Deviced: Artists' Strategic Use of Video, Computers and Telecomunications Networks", Leonardo, Vol.24, N'2, pp.163-166, 1991.

Taquini, Graciela, e Trilnick, Carlos, "Una memoria del video en la Argentina", Ediciones ICI de Buenos Aires, 1993.

Taquini, Graciela, "Foco en el video argentino", Rv. Cultura, Ano X, N'44.

Trilnick, Carlos "El video de creación en la Argentina", en VIDEOCUADERNOS I, FUC/Nueva librería, Buenos Aires, 1991.

VALÉRY, Paul, "La conquête de l'ubiquité", s/d.

Van Assche, Christine, "Del movimiento en las artes plásticas", en Catálogo de la Bienal de la Imagen en Movimiento '90, centro de arte reina Sofia, Madrid.

Vanoye, Francis, "Esquisse d'une réflexion sur l'emotion", s/d.

----------, "Rhétorique de la douleur", s/d, 1991.

Weber, Max, "El sentido de la 'neutralidad valorativa' de las ciencias sociológicas y económicas", in Ensayos sobre metodología sociológica, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1973.

Xavier, Ismail, "O cinema e o vídeo no circuito dos museus. A tradição das vanguardas e a experiência recente", COMPOS 94, UNICAMP.

Youngblood, Gene, "El aura del simulacro: el ordenador y la revolución cultural", revista Telos N'9, 1987.

Zunzunegui, Santos, "Espacio del sentido y escritura narrativa en el video de creación", revista Telos N'9, 1987.

JORNAIS, REVISTAS E CATALOGOS

- IMAGENS, N'1-5, Editora da UNICAMP, 1994-1995.

- Revue d'Esthetique- Nouvelle Série, N'10, "Vidéo-Vidéo", Ed.Privat, París, 1986.

- Revista Telos, N'9, Madrid, Mayo 1987.

- Video CAYC Alternativo, Fourth International open Encounter on Video, Buenos Aires, Oct.31st/Nov.14th, 1975.

- Fundació Joan Miro/CAYC, Seventh International Open Encounter on Video, Barcelona, febr.1977.

- Japan Video Art Festival, CAYC, Buenos Aires, April /1978.

- Buenos Aires Video 1993.

- Festivais Franco-Latinoamericanos de Vídeo-Criação I, II, III e IV.

- Passages de L'Image, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Galeries Contemporaines, Paris, Set/Nov 1990.

- Videoarte en Alemania, 1976-1986, Göethe Institut, Buenos Aires..

- Catálogo de la Bienal de la Imagen en Movimiento '90, Museo nacional de españa, Centro de arte reina Sofia, Ministerio de Cultura, 1990.

- VIDEOCUADERNOS I, II, II, IV, V e VI.

- Revisão completa da publicação especializada em cinema "El Amante". Sector Vídeo, críticas especializadas, ensaios breves, anuncios publicitários, entervistas. Abril'90/Dezembro de '93.

- Revissão completa da publicação especializada em cinema "Film", 1993-1995.

- Revisão completa do semanário de cultura "La maga", notícias de vídeo, anuncios publicitários, informações gerais . Agosto '89/dezembro '93.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

ANEXO

CORRESPONDENTE A DISSERTACAO

"VIDEO-ARTE EM BUENOS AIRES: 1966 - 1993 "

Contem 32 entrevistas realizadas a artistas e animadores culturais entre 1993 e 1996

Aluna:
ANDREA CELIA MOLFETTA DE ROLON

Disserração de apresentada ao Curso de mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios, sob a orientação do Prof. Dr. Fernão Ramos, do DMM-IA.

CAMPINAS - OUTUBRO DE 1997

M732v

34647-A/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
Nº CHAMADA:
Unicamp
M732v
V. Ex.
TOMBO BC/ 34647-A
PROC. 395/98
C D
PREÇO R$ 11,00
DATA 04/08/98
Nº CPD

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

M732v

Molfetta de Rolón, Andrea Celia
Vídeo-arte em Buenos Aires : 1966-1993 / Andrea Molfetta. -- Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Acompanha anexo.

Orientador: Fernão Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Vídeo - arte - Buenos Aires. 2. Arte moderna Sec. XX - América Latina. 3. Utopias. 4. Arte-Filosofia. I. Ramos, Fernão. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

INDICE

Algumas personalidades das décadas de 60 e 70

Oscar Bony.....p.2
Silvestre Byrón.....p.9
Claudio Caldini.....p.22
Octavio Getino.....p.30
Jorge Glusberg.....p.37
Marta Minujin.....p.41
Enrique Oteiza.....p.43
Margarita Paksa.....p.49
Alfredo Portillos.....p.57

Algumas personalidades da década de 80

Jorge Amaolo.....p.62
Alejandro Areal Velez.....p.72
Dario Diaz.....p.78
Andrés Di Tella.....p.91
Rodolfo Hermida.....p.97
Fabian Hofman.....p.112
Carlos Lassallette.....p.119
Diego Lascano.....p.125
Eduardo Milewicz.....p.142
Carlos Trilnick.....p.150

Algumas personalidades da década de 90

Manuel Antin.....p.167
Laura Bucellato.....p.172
Luis Campos.....p.179
Fernando Dopazzo.....p.187
Quentin.....p.195
Sara Fried.....p.198
Fabio Guzman.....p.206
Jorge La Ferla.....p.213
Arturo Marinho.....p.219
Marcello Mercado.....p.222
Pablo Navarro.....p.225
Miguel Rodriguez Arias.....p.231

Eduardo Russo.....p.239

Indice Remissivo.....p.247

ALGUMAS PERSONALIDADES DAS DÉCADAS DE 60 E 70

OSCAR BONY

Artista Plástico

Buenos Aires, 25 de Abril de 1996.

OB: ... tiene que ver con el cine, y con algunas otras cosas que me parecían importantes, en un momento de crisis, digamos. Es decir, yo lo que **estaba buscando**, precisamente, era poder **desplazarme fuera de la imagen estática de la pintura**. Ese era el tema. Esa era la estructura conceptual dentro de la que estaba trabajando. Y estaba barajando posibilidades, por un lado. Por el otro, **era fotógrafo**, a mí siempre me gustó la fotografía, dentro del grupo de artistas en el que yo me movía, era el único fotógrafo. Pero la fotografía todavía no era importante en ese momento. En ese momento **era importante esta cuestión de poder manejarme dentro del concepto del tiempo**. Y tenía un trabajo que después no se pudo realizar, no sé por qué... creo que por razones técnicas, conseguí colaboración de los **técnicos de audio del Di Tella**, que eran muy buenos técnicos, y me dijeron que era imposible. El trabajo era así: yo **quería poner, en una sala, varios grabadores que registrasen el sonido de la sala. La sala, vacía**, para empezar. **Que registrasen el sonido de la gente dentro de la sala**, el sonido de la gente que entra en la sala, y **devolverles ese sonido.**
AM: ¿Cómo?
OB: Con **parlantes, dejar al descubierto nada más que el aspecto técnico del asunto**: los cablerío, los parlantes, nada más que eso, o sea... con todos estos equipos, y el registro del sonido, pero el sonido debía ser registrado y devuelto, **de modo a crear una pared sonora paralela a la pared de los acontecimientos**, entendiste? Y que hubiese ese espacio, entre el sonido que estaba registrado, que se le devolvía al tipo que escuchaba, o sea, **hacer una pared de *nada*, entre el sonido que se producía y el sonido producido.**
AM: No en simultaneidad.
OB: Claro, haciendo un pequeño desfasaje de sonido, nada más, ese era el trabajo. Pero era dificilísimo. Hoy se podría hacer, sin ninguna duda. En ese momento, año 60, mitad de los 60, ellos me dijeron: "Es complicadísimo". **Los primeros modelos de computadora recién entraban. En el Di Tella había una de terrible modelo, pero no la usaban, no sabían cómo usarla**. Así que me dijeron: "Es carísimo, acá tenemos que trabajar unos meses y es posible que lo logremos, como que no". O sea que la idea, la abandoné. Entonces **lo que yo hice fue trabajar con una filmadora porque no habían cámaras de video, pero, evidentemente, el**

concepto de lo que yo estaba haciendo, después te voy a mostrar las películas, eran de video. Porque si hoy tenés ese interés, tomás una cámara de video y lo hacés. En el cine es más complicado, es decir, además, los proyectos siempre iban más allá. Yo me daba cuenta de que había que meterse con el cine, que no era lo que me interesaba. En primer lugar, porque a mi me gusta trabajar solo. En cine no podés: necesitás el técnico de sonido, el que te haga la luz... No es lo mismo hacer una cama con un grupo que ir y resolver las cosas vos solo. Así que yo las pocas cosas que hice las hice sabiendo que estaba con las manos atadas, pero, de cualquier modo, lo que hice creo que valió la pena hacerlo. **Hice cuatro películas. Se pasaron en el Di Tella en una función que se llamó *"Cortometrajes fuera de la forma del cine"*.** Porque cuando me dijeron cómo lo vamos a llamar?
AM: Y salió por la negativa.
OB: Claro. Yo dije que no sé. **Esto no es cine, no quiero que se llame cine, ni tengo pretensiones de que lo sean.** "Bueno, vamos a llamarlos cortometrajes, vamos a llamarlo así." Hicimos un nombre de compromiso, porque no sabíamos, entendés? **Hoy hubiera sido video-arte, porque era eso, lo que después pasó en los 70**, porque cuando empieza el video-arte en todo el mundo, era eso. Así fue. Entonces, hay uno que se llama **"El maquillaje"**. Es una mujer que se maquilla (comienza a maquillarse). Hace todo y, cuando llega al final, vuelve atrás, se saca. Entonces lo que vuelve, lo que podría haber hecho... ahora te digo por qué yo digo que aquello era video... siempre mirando a cámara, cámara fija, una cosa aburridísima...
AM: No, me parece que es parte de la pauta...
OB: Claro, tenía que ser una cosa así. Sin acción, sin historia, desnuda, una cosa sumamente aburrida, chata. Cuando termina de maquillarse, se saca el maquillaje. Pero ¿qué era? Si hubiera sido una solución técnica de la estructura del cine, yo podría haber hecho un rewind. Y **no quería un rewind, yo lo que quería era estar marcando el acontecer de la existencia**, paralelo al andar del cine, me comprendés? Hubiera sido fácil contarlo, como yendo para atrás. Pero eso a mí no me contaba nada. Lo que yo estaba contando era que el acontecer...
AM: Una toma-secuencia.
OB: Claro. El acontecer que seguía. Yo quería diseñar que **la acción volvía atrás, pero el acontecer siempre sigue adelante**. ¿Se entiende?
AM: Muy claramente.
OB: O sea, se podría, haber hecho: A+B, y B+A. Pero yo quería A-B-C, ... , esa era la intensión. Salió el corto, esto que se produjo así, y fue completamente absurdo, **no le interesó a nadie**. Porque, claro, no existía el video-arte. Y esto quedó como una cosa medio rara...
AM: Tal como lo decís, parece que el video hubiera venido com mucha fuerza a hablar del tiempo, no?
OB: Claro. **El video vino después, en los 70. Y en ese momento a mí ya no me preocupaba.**
AM: Lo habías resuelto de otra forma.
OB: Sí, lo había resuelto, pero fue todo como que quedó en la fase de la experimentación. Después, otro trabajo era ...
AM: ¿Esto lo hiciste en 16mm, o en Super-8?
OB: Yo **lo hice en 16mm, me compré una Bolex de 16mm.** Otro trabajo era un grupo de hombres desnudos en la costa del mar, empieza la acción y algunos preguntan: "Bueno, qué hacemos?" Yo, detrás de cámara, les digo... o sea que ahí es todo crudo, yo eliminé toda posible historia, se ve tal cual. **La película comienza cuando se prende la cámara y están todos desnudos, y les digo lo que tienen que hacer, que es : meterse al mar, y desaparecer bajo el agua, todos juntos.** La magia del asunto estaba en ver 40 hombres, todos desnudos... digamos que esa era la magia del asunto, y después, que desaparecían debajo del agua. Entre esos desnudos está**Arturo Trotta**, que es un artista argentino que ahora está en Italia, está **Roberto Jacoby**, que por ahí lo vas a ver, que, de casualidad, fueron al mismo lugar donde veraneábamos e hice aquel trabajo con ellos...
AM: ¿Dónde veraneaban?
OB: En Villa Gesell. Así que estábamos todos en bolas, y contentos de estar así. A mí eso **me gustaba. Porque era como una cosa... más que fresco.**
AM: Sin montaje, sin nada.

OB: **Sin montaje sin nada.**
AM: ¿Y la cámara mirando al mar?
OB: Sí. Trípode, cámara quieta, entonces se prende, y comienza la acción. Me parecía bien, en el sentido de que **desnudaban la técnica**. Entonces van todos al mar, se zambullen, desaparecen de la superficie, y allí yo hago un fundido. Corto. Fundido corto, ellos salen del agua, y cuando termina la cosa, yo sigo tomando el mar, vacío. Es decir, que **la idea era la que de se zambullen y desaparecen. No vuelven a aparecer en escena. Sigue la película un tiempo largo.** Vos te das cuenta de que la apnea no le dura a ninguno un tiempo largo. Entonces, desaparecen bajo una superficie. Después hay otro, bueno... este es más aburrido todavía, es terrible...
AM: A mí no me parecen nada aburridos.
OB: Bueno, "aburrido" entre comillas, **yo quería que no hubiera nada en términos de argumentos. La cuestión era que quedara lo suficientemente chato para colocar el aspecto del concepto.** El otro era cámara fija, otra vez, en el bosque de Palermo, y aparecía por la izquierda una dama antigua, siglo XVII, y caminaba hacia la derecha. Se desplazaba muy lentamente hacia la derecha. Y ya cuando llegaba a la mitad del cuadro, vos te dabas cuenta de que había una cosa pesada en ella... era que se movía mucho más lentamente que el tiempo normal, porque atrás, muy atrás del bosque, como la imagen era quieta y había tiempo de recorrer el cuadro, se veían los autos de Palermo que pasaban, y te daban el tiempo normal. Esto era mucho más lento, la mujer caminaba MUY lentamente, muy sostenido. Y al final, a la derecha del cuadro, se encontraba con un tipo, se encontraban y se abrazaban, y terminaba. Era todo eso. Es decir, **la cuestión era hacer que el tiempo normal saliese a la superficie en contraste con otro que era mucho más lento**. Por eso yo dejé que los coches, en algun intersticio, se vieran, porque era un dato importantísimo.
AM: Claro, como otra dimensión.
OB: Claro, entendés? Esto era todo. Eran muy, muy sencillos, y todos, más o menos, sobre las mismas posibilidades. Estas aquí, todavía no las pasé a video. Están llenas de polvo.
AM: ¿Y esto no lo has pasado más en ningún lugar?
OB: A nadie le interesó. Nadie sabe que yo hice esto. Mirá éste.
AM: ¿Cuánto duran?
OB: Y ... son más bien tirando a larguitos. Este es el Maquillaje...
AM: ¿Y la cara de la mujer? (se veía el torso desnudo y la mitad del rostro).
OB: La cara de la mina se ve después, este es el comienzo. Bueno, era algo que era obvio de recargado, por eso la puse desnuda. Después termina, se limpia, y vuelve para atrás. Cuánto dura no tengo idea. Desde entonces, este material permanece acá. Y no desapareció, no se perdió de casualidad, porque yo después me fui a Italia en el 78, y me quedé a vivir. Alguien se ocupó de todas estas cosas, de buena voluntad, porque yo dije "Todas estas cosas son para que las tiren", y por suerte tuve a alguien que las cuidó e hizo que no las tiren. Después de la vez que **se pasó en el Di Tella , que fue en el 65 ...**
AM: Estoy impactádísima, porque todas estas cosas se hicieron en esa época, pero un poco después. Podría mencionarte varias experiencias internacionales que tienen que ver con todo ésto, sólo que de los años '70 en adelante.
OB: Claro. Esta es otra cosa. **Es el tejido. Es un trabajo del 67. Era en el Di Tella. Esta sala estaba oscura, aparece iluminada porque la fotografía necesitaba luz.** Si no, no se entiende. El piso está cubierto con tejido de alambres. El espectador entra por acá, el piso con el tejido, pasa por encima, mientras acá hay una pared, es una ala cerrada. Entra por acá, y **en la oscuridad, ve el proyector que apunta para allá, pero no llega a ver la pantalla: primer tiempo. Pisa el tejido, o sea que siente debajo el tejido de alambre, y recién después de que entra en la sala puede ver la proyección del tejido. Lo que yo hacía era descomponer la sensación.** Primero le daba el tacto, y después le daba la imagen del tejido de alambres. La imagen, que pudo haber sido la proyección de un diapositivo, no me servía a mí, porque era estática. En cambio, el cine es algo en movimiento, la imagen se mueve, aunque esté estático, se pasa el tiempo de la película, se pasa la máquina, el ruido de la filmadora, y, además, vibra.
AM: Claro, estaba el elemento del tiempo presente.

OB: Y estaba esto que era lo que yo quería. **Y, de paso, hacía esto que yo no sabía, nadie sabía, que era una instalación. Nadie lo sabía, entendés?** Era importante que el proyector estuviera ahí, y **el aparato.**
AM: Estar bien expuestos.
OB: Claro, esto **le daba cuerpo al trabajo**. La gente entraba, "volente o no volente", participaba en el asunto, y cuando se daba cuenta, participaba de la técnica. Con esto yo **hice un sinfín**.
AM: ¿Un sinfín de film?
OB: Claro, era una cosa muy simple. Que daba vuelta.
AM: **Como un sistema de roldanas.**
OB: Claro, pasaba por el proyector, abajo tenía otro. Y así.
AM: Qué bueno, un círculo!
OB: Y esto es casi todo lo que tengo sobre el tema.
AM: Bueno, te digo que todos tuvimos buena suerte cuando alguien te guardó estos materiales.
OB: Y era una suegra, sabés? Sí, sí. Una vieja, genial. No sé cómo no me casé con ella. Tenía un entendimiento genial, después me separé de su hija, y qué se yo, pero ella se ocupó de no tirar nada, porque yo lo había dejado como para que lo tiren a la basura, y ella lo guardó. Gracias a ella, está. **Yo perdí, además, muchas obras. Destruí también.**
AM: Si?
OB: Porque ya eran mucha cosa. En ese momento nadie se ocupaba, ni yo ni otros, de testimoniar las cosas, este tipo de valor. Después se dio que hacia falta, pero, por ej.: diapositivas para guardar... ¿quién sacaba diapositivas para guardar? Nadie. Yo no tengo documentación de muchos trabajos.
AM: Pero igual era parte del espíritu aquello de que no se guardara.
OB: Sí, sí.
AM: Por un lado era bárbaro, también, no?
OB: Si.
AM: Lo que leí sobre el tema, lo vi en el libro de Glusberg, y vi allí tu obra.
OB: Claro, después vino Glusberg diciendo que era alumno de Romero Brest, y empezó a sistematizar un montón de cosas, pero yo te digo que en este momento muchas cosas se han perdido, no había gente que cuidara, era un afán muy veloz por este hacer, la gente hacía. Nadie sabia lo que podría ser...
AM: ¿Era como el final de algo?
OB: No. Eran momentos muy diferentes de éste, que es un momento muy particular. **El 70 es más parecido al 90**, en el sentido de que es un momento de éxtasis, más bien de reflexión, de ver lo que pasa, este interés que vos tenés tiene que ver con saber lo que pasa en todo el mundo. Se trata de consolidar el conocimiento. **Pero no se produce, no es un momento creativo**. Es un momento de crítica. No hay salida, porque hay ciertos parámetros que se tienen que rever, justamente. Es decir, **no hay una proyección para adelante, como si no se tuviera en cuenta una metafísica**, y ese es un error fatal, fatal. En consecuencia, es muy difícil mandarse a la pecera. Yo, hacia qué cosas quiero trabajar.
AM: Y en los 70s te parece que era un momento así también.
OB: También.
AM: ¿Los 70s miraban para adónde?
OB: Para ningún lado. **Los 70s estaban absorbiendo el golpe negativo qu era la invasión del capitalismo, una serie de cosas, todo el fracaso de las utopías, entonces, en eso se parece a ésto.** En éstos se reconoce ciertas medidas, es decir, ciertas proyecciones que se hicieron, por ej., en los 60, en torno de la tecnología. En los 70, en este momento que te estoy mostrando en estas obras, alguna gente creía que era la tecnología la que traía estas posibilidades, era muy art tecnology, la tendencia, no? Cosas que algunos dudaban, otros no, todo esto cayó mal. La tecnología ya no era... las utopías se fueron al pozo, todo eso se absorbió en los 70. Después, en los 80, se abrió una salida, pero diferente, tampoco a mí me parece interesante. Y en este momento se está todo como rearmando. Yo creo que hay mucho miedo al fin de siglo, se siente mucho. Miedo real. Dentro de todo, está cortado por la incertidumbre. Hay una línea así. Todo está cortado. Una duda terrible. Por ej. qué está pasando

con el mundo, se la pasan citando al dadá, porque simplemente no tienen ideas propias, ni hablar de la Argentina...
AM: No hay propuestas.
OB: A mí no me gusta este pantalón. La gente dice.... nadie dice "Yo no quiero esto", o "No me sirve", la gente dice "Y bueno...". Basta. Y si se elimina el juicio, se elimina el movimiento. Y vos tenés que decir "La manzana es roja", porque sobre un juicio se apoya todo. Pero mientras no exista eso, mientras no sea un "Yo creo que las cosas tienen que ir para allá", aunque sea nada,
AM: Pero para equivocarse hay tiempo, y para corregirse también.
OB: Claro, lo importante es mover. Después. Como la cuestión tiene 360', después se acomoda, vos vas para allá, venís para acá, así se producen los cambios.
AM: A mí, uno de los motivos que me llevó a trabajar con el video argentino, es porque me pareció un fenomeno muy contemporáneo, acotable, posible de abrazar por una persona sola...
OB: Bueno, ese es un peligro del medio.
AM: Claro. Y, fundamentalmente, te explico por qué no me parecen que andan muy bien las cosas... Yo trabajo la relación de las vanguardias históricas con las neo-vanguardias. El caldo de cultivo en el que nació el video, tiene que ver con el rescate de muchos de los valores de comienzos de siglo, volver a conectar la sociedad con el arte, moviendo todo otro tipo de cosas. Perforar la esfera del circuito estético y tocar a la gente. El video nació ahí, su tecnología, por naturaleza, podría invadir espacios nunca antes imaginados por lo estético...
OB: Al menos esa era la fantasía...
AM: Por otro lado... claro. Esas eran las utopías del '60, que de alguna manera reeditó aquel fracaso de los 20. Pero ¿qué hizo el video en relación a eso? Se quebró y apuntó derechito al museo. A pesar de que nadie le cree a un casette el valor de una obra "tradicional", ni siquiera en el mercado del arte adquieren un valor tal.
OB: Porque no es el objeto.
AM: Claro. Por naturaleza técnica le es imposible volverse un objeto. Sin embargo, hoy en día llegamos a los noventa con todas las cosas de la plástica del siglo pasado, restauradas. De vuelta los especialistas, los críticos, el objeto dentro del museo, como si no se pensara en lo que ya se hizo.
OB: Un gran despiste.
AM: Claro, un problema ideológico.
OB: Cae en la Academia.
AM: Son movimientos que se abandonan... eso del movimiento que vos me decís, hoy en día decís una cosa así y te miran con cara de..."Vos sos una idealista, no te diste cuenta de que el arte no sirve para ninguna otra cosa". Ahora, para mí lo maravilloso de la cuestión electrónica, por otro lado, es que reedita este fracaso dentro del circuito del arte, pero en los medios masivos ha contaminado y producido una cantidad de cambios impresionantes. **La TV se modificó mucho en términos narrativos, en impacto, en espontaneidad, en la aceleración de la imagen, tienen que ver con el aporte del video. Y el cine también, lo que se ve industrialmente tiene que ver...**
OB: Yo no estoy de acuerdo con vos en lo que tiene que ver con el aporte del video. Yo creo que es al revés, creo que el video viene de la TV. Y tiene un asiento en el vagón del tren, que es aquel de las comunicaciones, de la TV. Es la TV quien modifica al video, incluso a pesar de uno.
AM: Digo por ej. por cuestiones como la TV en vivo, solamente se pudo salir de la TV en vivo gracias al video.
OB: Se hubiera salido igual. El cambio es la TV, no es el video o el video-arte. Creo que es al revés, que viene colgado en algo que arrasa, como muchas cosas que arrasan en este momento, una de ellas, de las tres, una es la democracia. Esto es para ver: una es la democracia, no hay criterio de democracia, es todo igual, y no es así. En el arte es muy difícil elaborar sin llegar a una horizontalidad, en el arte hay una pirámide aristocrática sin la cual no podés llegar. Y la otra son las comunicaciones, de las que es imposible escapar, te agarra una hola que te lleva, te envuelve, te hace mierda. Es imposible negar esto: el arte viene siendo arrastrado por todo eso. En medio de todo eso, el video. El video era parte, antes, de esto que te decía de la tecnología, como que se abrían "nuevas posibilidades"(se rie). Yo soy totalmente

escéptico, a mí no me parece que las cosas puedan pasar ahora... Y yo vi las cosas de Nam June Paik en la Bienal de Venecia, el año pasado, y.. qué se yo, me pareció como que se había disminuido muchísimo su fuerza, porque está llegando al objeto. Está amontonando cosas, y, al final, acaba reproduciendo la figura humana, lo que me parece una huevada máxima. Perdió magia, porque vuelve al objeto, se vuelve a estructuras que ya estás cansado de ver. Como que... no sé. Siento así, creo que la TV modifica muchísimo. Además, otro tipo de simultaneidad de tiempo, que es una cuestión que imagino que en algún momento habrá un gran descubrimiento, a fines de este siglo, o más adelante, en el cual el concepto nuestro del tiempo va a tener que modificarse completamente, para entender todo esto, y vamos a tener que empezar todo de nuevo... me parece que esa es la cosa que está llegando, yo la olfateo... qué querés que te diga, "Mañana va a haber una tormenta". De viejo, uno de viejo ve muchas cosas, esto no te lo hubiera dicho hacen 20 años, porque uno no sabía de donde viene la pelota. Para mí, eso es lo que va a pasar. **Cuando veamos que el tiempo no tiene estas dimensiones, sino que tiene las cuatro, vamos a tener que reaprender muchas cosas, y me parece que el arte, en este momento, está como esperando.** Pero se viene una tormenta que va a arrasar absolutamente todo, y por ahí... en ese momento el video puede jugar otro rol. Por ahora ... a mí el video-arte me parece tan aburrido, qué querés que te diga!
AM: Vos me contabas el filme tuyo de los 40 hombres en el mar, y me acordaba de los videos de Ar Detroy "Diez hombres solos", no lo viste? Camara fija, 9 hombres de la mano, formando una cadena, con el agua hasta la cintura, cruzan el cuadro, cuando desaparecen: fin.
OB: ¿Y esto cuando lo hicieron?
AM: Año 91, o 92. Me quede pensando como para decir... hagamos un puente, miremos a donde estamos, ¿salimos de algun lugar? o ¿a donde fuimos?
OB: Claro.
AM: Creimos que fuimos.
OB: Hay antecedentes.
AM: Estamos como sin reconocer la pertenencia, el juicio historico.
OB: Claro, además, te quería decir otra cosa: en ese momento, yo estaba terriblemente solo. Por varios motivos, uno, que **era el único, en este grupo de artistas (10, 15 personas que estuvimos en la fase final del Di Tella: 66-67-68), yo soy el unico fotografo.** No habia nadie con quien elaborar un trabajo común, que es muy importante. Tener un amigo, hacer las cosas entre dos es muy importante. Era fotografo, y, además, no se podia hablar y ventilar las ideas, porque te las pescaban asi. Entonces cada cual trabajaba en absoluto secreto. Por ej. esta idea de los hombres que entran al mar y desaparecen, yo no se la conté ni siquiera a los que estaban alli. Yo les dije "¿Me hacen una toma?" y se sacaron los pantalones y la hicieron. Pero ellos no sabian para qué era, ni nadie. Sólo cuando se las mostré les pude contar lo que eran.
AM: Eran conceptos.
OB: **Se estaba armando lo conceptual, ni siquiera se hablaba de ellos. Nosotros haciamos una especie de minimal, en el sentido de acabar con el objeto**, pero no se hablaba de conceptual.
AM: El tema de la desmaterializacion en la Bienal de este año.
OB: La cosa era asi. Asi que esta cuestión mia se abortó porque tenia que meterme en el cine. El único artista con quien yo hablaba con interés mio por trabajar el tiempo, de manera que no fuera estático, la idea que yo tenia es que la pintura, una vez que estaba hecha, no se modificaba más. Y el único era Santantonin, a quien también el cine le parecia una cosa misteriosa, pero después no formamos un equipo, en el Di Tella no habian equipos de video, no habia video, no existia, seguro que habia, pero no eran accesibles. Después apareció Glusberg. Y con el único que hablaba era con Santantonin.
AM: ¿Y Lamelas?
OB: Lamelas se ocupaba de pintura. Después, más tarde, usó televisores. No hizo video. Después, más tarde Lamelas hizo cosas de cine y video, no sé, se fue y no sé cuándo lo hizo, te puedo decir que fue a fines de los 80, pero en ese momento seguro que no, porque no era fotógrafo.
AM: ¿Y Santantonin hizo alguna cosa con cine?

OB: Tampoco. Todo quedó en "Qué bueno seria..." Pero era muy complicado, incluso yo andando con esta Bolex me daba cuenta de que era muy complicado. Para hacer algo tendria que haber creado un equipo, algo fuera de las posibilidades, o se daba naturalmente o nada.
AM: **¿Y de cine experimental se vieron algunas cosas?**
OB: Se vieron algunas cosas de Johnatan Mekas. Que se hicieron en el Di Tella. El laburo de él era una cuestión de simultaneidad de imágenes: furiosa, vertiginosa, eso es lo que me acuerdo, y algunos otros norteamericanos. Esto en el Di Tella.
AM: Y experiencias en video-arte?
OB: Después. Nada interesante. Nunca vi nada interesante en video. Me pareció como que el medio superaba al manipulador. En Italia yo vivi más de 10 años allá, vi algunas cosas, pero son más internacionales.
AM: Yo por eso te pregunto, en Buenos Aires, qué se veia en esos años.
OB: No, en esos años cuáles?
AM: **Principios de los 70. ¿ En el CAYC no viste nada?**
OB: No. Por ahi se hacian cosas pero, francamente, eran un aburrimiento espantoso. El video, como manifestación... para mí, la búsqueda estaba en otros planos. Para mi. No vi mucho. Habian cosas?
AM: ¿En el CAYC?
OB: Si.
AM: Pocas. Con circuitos cerrados, o registros puros...
OB: Es lo que yo te digo, como que el medio es muy importante. Habia que conceptualizar muy fuertemente para superar esto. Hacer planteos muy precisos. Parecia como que se quedaban...La idea no le pertenece a una sola persona, la idea está en el aire. De repente, la agarra una persona, como que mete la mano y la "cacha", como del agua. y al mismo tiempo, con esta globalización de estímulos, es muy probable que en otra parte aparezca lo mismo, que haya un japonés que también la sacó. Hay que estar muy atento para ser el autor de algo. Yo hice en el 93 una muestra en el Recoleta, que era una sala muy grande que me dieron, levanté una pared de ladrillos y cemento, y la dividí así, en diagonal. era un planteo sobre el campo del conocimiento, lo que conocés y lo que no, la metafísica como posibilidad. Ese era el planteo. Tampoco hubo mucho interés porque, insisto, no se piensa en los fundamentos. Cuando tuve la idea clara y precisa de lo que quería hacer, me ocupé de rastrear que esa idea no estuviera hecha en ningun otro lado. porque, de pronto, vos lo haces hoy, y hacen tres meses la hizo un australiano, y cagaste. Este tipo de cosas, tenés que estar muy atento cuando es una idea seca y puntual, porque tranquilamente circulan acá (señala el cielo arriba de la cabeza). Entonces la hice tranquilo. Después, me enteré que Lamelas estaba exponiendo en Milán, unos meses después -nosotros no estamos en contacto, él anda unos meses en Milán, otros en NY, y yo vivia en Italia y después me venia a BsAs-, Lamelas hizo una pared, como si fuera de la galería, inclinada, como que se estaba por caer. Era otra cosa. ¿Mirá qué curioso? Y han habido similitudes entre el trabajo de Lamelas y el mio, él después vino a Buenos Aires y me contó "Mirá qué curioso", le dije. No estábamos en contacto. Es otro trabajo, es hasta pintado en el mismo color de la galería, como apuntalado, son ideas diferentes.
AM: ¿Y cómo llamaste a tu trabajo?
OB: "Pared de ladrillo y cemento". Es metonímico el asunto. Y la de Lamelas no me acuerdo. Son cercanos, pero como naturaleza son diferentes, pero es rara la cercania. Por eso te digo que las cosas están "acá", circulan.
AM: **¿Te parece que, después de atacar al objeto, también se atacó al autor?**
OB: No me parece. No fue la muerte del arte. Fue un intento por hacer desaparecer el objeto. Para hacer esto, son errores de apreciación. En el 68 se hizo una muestra en el Di Tella, que se llamaba "Experiencias..."(igual a la del año anterior en la que habia puesto el alambre), y nos dieron, porque habia un premio y nosotros pedimos que nos dieran la plata para hacer las cosas, Con ese dinero yo me busqué un tipo, un operario, y le propuse estar en la muestra, siempre que yo le pagara más de lo que él ganara en su trabajo. Después de esa obra, yo no expuse nunca más, me separé del arte. **Me pareció que, aunque yo hiciera un trabajo así, digamos, de la absoluta eliminación del objeto, porque mi trabajo era el pago, no era escultura, no era instalación. Como que el camino se cerraba.** Yo estuve muchísimos años separado del arte. Como en un suicidio. Del 68 al 75, una enormidad, yo la pasé muy mal. Fue

un viaje muy largo que hice a Europa, fui a Alemania, compré un auto y salí a vagar, andaba de ciudad en ciudad. Pero bastante bien, porque vi todo el arte clásico. Todo lo que sé lo vi en ese momento, tres dias en el Palacio Pitti, y de allí a Madrid. Gasté mucha plata, y viví muchos meses haciendo nada más que esto. Y después me di cuenta de que era una arrogancia eliminar el objeto, creer que habíamos terminado con el arte, como que eran cosas que no podíamos superar, que habia que respetar. Hacer una marcha atrás. Y yo empecé a pintar, con óleo sobre tela, como para decirte, un castigo. y fue muy dificil pintar, hubo que rebobinar la cuestión. De pronto, llevar las cosas muy lejos, a veces, es irse fuera del espacio, no daba, había que sostener el museo, habia que sostener... habría que haber pensado otras menos avanzadas, y más terrestres. Así es la experiencia, probar. Tuve 7 años, prácticamente, fuera del arte, lo que me pareció insoportable. Estaba fuera de mi mundo. Fue terrible. Y ese viaje me pareció, después me di cuenta de que fue genial. De paso, viendo Egipto y los griegos, fui re-dimensionando la cuestión.
AM: Propuestas muy radicales, muy cerca del cero.
OB: Es cierto, cerca del cero, pero es así... En realidad, el arte tiene un desarrollo mucho más lento de lo que parece, más lento para que se sedimente. Cuando estás en el centro del problema, tenés que reconocer que se hace con mucha más lentitud. Bueno, no es hacer sólo así (un chasquido de dedos). El arte aparece en todas las manifestaciones del ser. El arte está en todas partes, no podés decir esto sí y esto no, tenés que levantarlo todo. Es mucho más complicado. Para mí, todo funciona en el eje que es vida/arte, me preocupo.
AM: La vuelta tiene que ver con rescatar eso, no es para no preocuparse.
OB: Claro. Yo todavía estoy en eso. **Ahora estoy haciendo unos fusilamientos de mi imagen**: sobre mis fotografías, estoy trabajando con disparos de armas de fuego. Entre lo que es el arte y lo que es la vida. Son dos polos que tenés para trabajar muchísimo tiempo, me parece que es así.

SILVESTRE BYRÓN

Cineasta

Buenos Aires, Enero de 1995.

SB: Mi nombre es Silvestre Byrón. Soy sobreviviente de la década del 60. Para algunos, un estorbo. Para otros, una reliquia viviente. Pertenezco a la "Década prodigiosa", que va del 65 al 75. **Tomé parte de un momento, para algunos es un momento, para otros, un movimiento: el cine experimental de ese período**. En Buenos Aires, el movimiento, el momento del cine de vanguardia (que fue a nivel nacional). **Valderreglo, Caldini y yo éramos los mentores de este movimiento en Buenos Aires.** En el año 69, fundé un centro, workshop, de cine, diseño, fotografía y teatro, que se llamaba **"Filmoteca"**.
AM: ¿Dónde?
SB: En el Gran Buenos Aires, zona Norte: Villa Ballester. No nos limitamos a hacer una cosa suburbana. Simplemente teníamos nuestro centro de trabajo allá. Pero todo nuestro trabajo se hacía público en Buenos Aires. En Capital.
AM: ¿Dónde?

SB: Nosotros empezamos mostrando, en las etapas primeras-primerizas, en **garages.** Y cine-clubes. **Los cine-clubes de la época estaban muy politizados, y no entendían nada de lo que estábamos haciendo nosotros**. Así que nos convenía más eso de exhibir en garages: unas 15 o 20 personas. A partir del ano 70 empezó la parte "seria", menos improvisada y bohemia, que fue cuando empezamos con AgfaGaevert, que se especializaba en cine de paso reducido -que es mi especialidad, yo me especializo en cine de paso reducido, aclaro todo esto... hago un interín para hablar de esto, en el 62: mi formación. Empecé en el 62 a estudiar **dibujo y pintura, por el tema de la composición y la perspectiva, más señaladamente me interesaba a mí, porque ese año tomé la decisión de dedicarme al cine**. Vi "El ciudadano..." y me dije "Me voy a dedicar a esto", en vez de ser un militar, o un abogado. Y preferí ser un artista. Con eso uno no le hace daño a nadie. Sólo a sí mismo. Luego, empecé a estudiar cine, en la Cinemateca. Y posteriormente fui estudiando cine, profesionalizándome cada vez más, estuve -igual que Claudio, con gente del **Centro Experimental (de Realización Cinematográfica-CERC)**, lo que hacíamos todos en esa época. Y en ese año 70, me especialicé en paso reducido, dispuesto a hacer carrera en el **underground**, que en ese momento era mucho más viable que el overground ya que el campo del cine estaba muy cerrado, muy burocrático y centralizado. Así que el undreground era un campo nuevo, libre, en el que se podía hacer cualquier cosa. **A mí me interesó la TV de entrada. No hacer TV, sino filmar para TV**. Hacer fílmico, y hacer telefilms. Para hacer eso, fundé **"Filmoteca"; un taller pequeño**, con colaboradores que trabajaban en un proyecto mío -en general trabajaban bajo mis órdenes, no era muy democrático. Y funcionaba, venía de la experiencia de un taller previo, de autogestión, en el que nunca se hizo nada. Imponiendo un órden vertical, funcionó. Hicimos muchísimas películas, todas experimentales. Narrativo y no-narrativo, pasamos del clásico académico -lo que era el cine propiamente dicho- al lenguaje de la TV, en cine, todo con miras de pasar esa película al soporte video -cosa que hicimos realmente algunos años después. **Me había dado cuenta de lo siguiente: había descubierto el valor del cine, cuando vi "El ciudadano..." en TV.**

AM: Pensé que había sido en el circuito de cine-clubes.

SB: No, fue después, recién el 71 vi "El ciudadano Kane" en 35mm. Siempre la vi en TV, b/n, y en video. Cuando la vi en cine, no lo podía creer: me puse a llorar en la sala. Y también me falta ver "El nacimiento de una nación" en cine, porque siempre la vi en video, o en 16mm. **Vengo de la TV de la hora 0**. Yo era muy chico y todos veíamos Lassie, "Yo quiero a Lucy", "Patrullas de caminos".

AM: Yo también las vi, pero en otra época.

SB: Claro, tal vez ya como revival. En cine era más espectacular, porque era la época de las pantallas amplias y el sonido stereo, mucho espectáculo, mucha cosa, muy poco buen cine. Esa época nuestra, "A la hora señalada", pero muy poco buen cine. **La mayoría era cine-espectáculo y cine-basura. La TV, modestamente, iba avanzando, cada vez más**. De las series primerizas, que eran de 15 min, y después pasaron a 45min, se fueron extendiendo cada vez más, con elencos más importantes, con desarrollos cada vez mayores, la TV había empezado en los canales privados. Y yo me dije *"Todo el movimiento del cine se va a olvidar de las pantallas gigantezcas, y se va a concentrar en la pantalla chica"*. Y no me equivoqué, porque en ese año, **la Warner ya hacía series como "Sunset Street", la XXCenturyFox, la "Twenty-Century-Television", como "Aventuras en el Paraíso", y la Dessi&Lu, que era la empresa más importante, que salió de "Yo quiero a Lucy", eran Lucy Ball y Dessi Arnaz. Y ellos ya hacían "Los Intocables" y "Ben Tracy"**, hacían todo lo que se les ocurría hacer. O "Mis tres hijos", con Fredy McMurray... las grandes figuras del cine estaban en la TV, los mejores libretistas, los mejores montajistas (que no estaban en el cine), estaban en la TV, dándole un ritmo nuevo completamente. Y a mí todo eso me fascinó. Así que me dije " ¿Por qué no hacer telefilms en la Argentina?". Comercialmente, **acá se hicieron dos intentos importantes. El primero como miniserie, fue "El fantasma de la ópera", que eran Las Obras Maestras del Terror, el ciclo se llamaba así. Lo hacía Narciso Ibañez Menta, y Chicho Serrador**, que era el hijo. Era gente más bien de teatro, que estaban en la TV como pioneros. Y todo eso fue una experiencia interesante: cómo trabajar así en un país como éste, con poco presupuesto, y con censura. Después estaba también la experiencia de **"La calesita", que la hizo Hugo del Carril,**

también filmando en 16mm, mezclando con acción en vivo. Año 62-63. De "La calesita", hay una versión cinematográfica que se hizo después, que no sirve para nada, **remotamente el vital que tenía la versión televisiva**. Yo era muy joven en la época. Y hacía lo que se me daba. Imagínense, el alcohol y los sicofármacos empezaron después. El hecho es que la TV era alucinante. Era un espectáculo fascinante, porque todo lo que se veía era nuevo. Recuerdo, hace muchísimos años, que una vez vimos por TV un match de rugby, y la sorpresa para todos nosotros es que se podía televisar, día nublado y con lluvia, en exteriores. Todas esas cosas eran muy emocionantes para nosotros, en esa época. O saber que se podía, por ej. hacer tomas en escaleras, y en vivo. Hoy no significan nada, porque ahora todo es un ritmo, un movimiento y locura, pero en esa época **era novedad. Sobretodo si pensás que veníamos de la radio, y del cine, o del teatro estudiantil, era todo un mar de descubrimientos**. Una de nuestras diversiones era apagar el TV y esperar que el puntito se achicara, y se achicara, hasta desaparecer. Era fascinante eso. Nos divertíamos a horrores, éramos muy ingenuos en esa época. Las TV eran a bulbos, una cosa gigantesca. Si algo pasaba, era un drama, porque tenía que venir el técnico con unas llaves gigantescas, para mover el aparato. Pero todo eso era fascinante: podías ver películas de otra época -verlo a Angel Magaña, o a Enrique Muiño, en las películas de Asociados...(Artistas Argentinos Asociados)- y al mismo tiempo a Brizuela Mendez, o a Pinki, pasando avisos. Todo era un mundo nuevo.
AM: Me llama la atención lo que me contás: Narciso Ibañez Menta en el teatro, Uds. apasionados por la tele, viniendo del cine, de un sector del cine marginal... o underground, experimental , y que al mismo tiempo consumían clásicos, un campo de interrelaciones enorme.
SB: En la década del 60, teníamos una avidez increible por conocer. No éramos dogmáticos para nada. Teníamos una imperiosa necesidad de actuar, y de vincularnos, y de divertirnos, sobre todo de crear. Era una movilización bárbara. Si no podíamos hacer algo... Yo tenía una formación clásica, europea -como la mayoría de nosotros. La mía es alemana, que ya es demasiado decir. Y vengo de una familia de artistas: mis bisabuelo era poeta, mi abuelo era modelo, la hermana de mi abuelo era fotógrafa de vanguardia, mi madre, actriz, y yo, que era el más reventado de todos, me dije que tendría que haber hecho la carrera de actor-cantante, pero me iba mejor la carrera de director-autor. Además, el ambiente del disco y de la canción acá siempre me pareció muy mersa, muy chusma, había cosas más interesantes para hacer. Y esto estaba en la Vanguardia de la época. Recuerdo **un programa que se hizo en el DI Tella: todos éramos carnaza del DI Tella, todos nosotros.**
AM: Yo te iba a preguntar... el espacio de encuentro. ¿Carnaza del Di Tella como espectador, o interviniendo?
SB: Como espectador. Yo todavía era muy chico. Y se dio un programa muy interesante, en combinación con la Cinemateca Argentina, las películas del **New American Cinema**, que las mandaban desde New York, cosas de filmes-makers que dirigía entonces un tal de Johnnas Mekes. Lo piloteó y bastante bien, un tipo que se llamó Miguel Grinberg, escribe todavía. Y allí vimos películas del underground neoyorkino.
AM: ¿Qué vieron?
SB: **Vimos Brakage, Warhol, Adorfles, Mekas**. No recuerdo los títulos, y el programa yo no lo tengo. En mi mudanza, se fugó por ahí. Pero fue una cosa muy emocionante, porque nos dimos cuenta de que con muy poco dinero, investigando en el lenguaje, se podían hacer muchas cosas. Re-traducimos todo, tomamos el ABC técnico, digamos, pero no la poiesis de esto. Dimos vuelta todo, **hicimos un underground a la criolla**. No nos hicimos los neoyorkinos, ni de California tampoco. Pusimos como temática y como estética lo nuestro. Completamente **descolonizados** -como se decía en la época.
AM: Tomaron el recurso, pero respondiendo una necesidad.
SB: El underground de esa época, en lo nacional, era el típico de las ciudades industriales, muy urbanizadas. No hay un undergound en ciudades pequeñas. Podrías encontrar un amateur, pero nunca un experimental, ni mucho menos una vanguardia. Y la perspectiva que teníamos creada por la nueva técnica del paso reducido, el filme invertido, la técnica abaratando los costos, el paso reducido, en 16mm (que es como empezamos todos, en 16mm y 8mm, el Super-8 es un invento bastante posterior). En los 60, todavía. Podíamos prescindir de negativos, hacer copión y todo eso. Uno filmaba y revelaba, y ya tenía el positivo. Compaginaba el positivo que había

tomado de cámara, y eso mismo lo pasaba. **Teníamos la teoría del film-único; no nos interesaba hacer copias. La película se exhibía hoy aquí, y mañana allá, pero la película ya no era la misma, le hacíamos un cambio aquí, le ajustábamos el ritmo**. Una vía de conocimiento e investigación a la vez. Ibas haciendo y conociendo. No había teoría, no teorizábamos para nada. Conocíamos los delineamientos estéticos generales.
AM: Claro, pero cuando hacían la obra partían de una serie de presupuestos.
SB: Puramente intuitivos. Nada más que intuición. La racionalización vino después. La teorización, esa cosa "cogotuda" que ahora tenemos, que nos hemos vuelto académicos, eso viene a posteriori. Esto fue muy bueno, porque no teníamos prejuicios. No creábamos realidad a partir del pensamiento, sino que el pensamiento era generado por la realidad. Cuando empezamos a trabajar con público, y esto anotá **14-08-1971: en la Peatonal Florida, en la High Photography, se llamaba el lugar, sin publicidad, sin oficina de planeamiento, ni presupuesto fabuloso, sólo con publicidad en la oreja llenamos una sala modesta, con capacidad para 50 personas, la llenamos aproximadamente con 300 espectadores.** muchos quedaron en la calle, no pudieron entrar. Allí exhibimos Caldini, Valderregio y yo nuestras primeras películas con público capitalino. Era la época de Lanusse, y **allí se generó el "boom" del underground porteño**, que así llegó a su maduración en el 71. Ya no improvisábamos tanto, ni estábamos en el loquero. Ya era una carrera, en el camino. Estábamos haciendo huella. Y eso fue hecho todo por el público. El público siempre te da el coeficiente de realidad de cualquier proyecto, científico o artístico, el público te dice cómo va, cómo no va y cómo debería ir. Cuál es el tono poético con el cual uno toca la sensibiliadad del público. Con el público hicimos de todo. Antes estábamos en la improvisación, medio inorgánicos. Caldini por un lado, Valderregio por el otro. Y todos estábamos en la intuición pura. Pero a partir de trabajar con el público, todos estábamos en una intuición más intelectiva, teníamos que analizar más las cosas, tomábamos grabaciones, hacíamos sondeos de opinión. La cosa se volvió más racional, a partir de ese hecho. Al año de eso, el movimiento de Florida pasó otro lugar. Habían por allí muchos otros que pasaban cine comercial, norteamericano, francés. Y cine nuestro también, todo dentro de la zona centro. **Después, inexplicablemente, se lanzó y juntó todo en un polo, un teatro que ya no existe, el Teatro Libre de Florencio Sanchez, donde seguimos exhibiendo películas y haciendo más movimiento de gente.**
AM: Relacionado con el Teatro Independiente.
SB: Claro, de los años 50-60. El Teatro Abierto fue en los 80. **El Teatro Florencio Sanchez era un órgano del Partido Socialista. Luego se dividió**, el PS en varias partes, y el Teatro Florencio Sanchez devino libre, ya no asociado al PS. Después se juntó con el tango -allí iban Julio De Caro, todos los tangueros, y se hacían Teatro Porteño, Teatro Argentino, Criollo, y no sabemos cómo entramos a exhibir películas ahí. Con gran atracción del público.
AM: ¿Hacían prensa?
SB: Nada. Salía en los avisos chiquitos de los diarios.
AM: ¿Entrada libre?
SB: No, se cobraba la entrada. Siempre en déficit, claro, pero se cobraba la entrada, la gente pagaba. Ahora no sé por qué no se puede cobrar nada. Han acabado con el negocio. Toda la gente que maneja distribución de libros, discos, etc, todo está en las manos de ineptos que no entienden lo que es el público ni lo que es una obra. Ellos creen un cúmulo de fantasías políticas... se acabó, nadie ve el negocio artístico hoy en día, esto pasa en el mundo entero. Y bueno, después siguió en muchísimos otros lados.
AM: Y allí Uds, ¿cómo producían?
SB: Todo **a veces era por cooperativa, a veces sólo por el capital que uno ponía. "Filmoteca" hacía trabajos comerciales, y con eso bancábamos parte de la producción.**
AM: Y del Instituto Nacional...
SB: Nada. Ni un centavo. Si hubiéramos ido a pedir algo allí, nos sacaban a patadas. Era la época de la censura y los militares, no se podía hacer nada. Menos subsidiarnos.
AM: ¿Y la **Goethe**?
SB: **Eso fue después. A partir del 75, en otra etapa de desarrollo, ya decadente, a mi juicio**.Para el año 69, en una etapa pre-filmoteca, viendo la expansión que había tenido el lenguaje del telefilm, y viendo cómo decaía cada vez más la industria del cine en el mundo

entero, me di cuenta de que evidentemente el camino estaba en la TV. Y se juntaron las dos cosas: por qué no superar todo lo que se había hecho ('Las obras maestras del terror" y "La calesita"), y en vez de hacer la cosa grande, hacer la cosa en pequeño. Pensé hacer TV dentro de un planteo undergound, encarando a un canal chico de TV. De poca audiencia. En esa época, estaba en la punta del viento, un canal nuevo, que no era nuevo, pero se había modernizado mucho, que era el **Canal 2 de La Plata.** hay que pensar en lo que era nuevo para la época.
AM: Hos es América.
SB: Y en ese momento era un canal de provincia, muy modesto. Se hacían en 8mm, eran mudos, no había toma de sonido directa, ni cosas por el estilo, y entonces me dije por qué limitarnos a los noticieros, por qué no expandir la cosa como parte del espectáculo. Así que hicimos **"Campos bañados de azul", que sería un prototipo para mostrarles a esa gente.** Cayó el director artístico, el proyecto no lo mostramos en ese canal, sino en HighPhotography, con mucho éxito, y nos dimos cuenta de que estábamos en la senda correcta.
AM: Qué lindo nombre!
SB: "Campos bañados de azul" era muy poético. El azul es lo etéreo, lo infinito, lo estético. "Campos bañados..." era un telefilm, grabado en 23min -ahora son 17min porque se perdió una escena. Era la primera parte, con paso de comedia, toda hecha con ironía -visión de comedia irónica, casi, si se quiere, costumbrista, en relación a la familia clase media de la época; y la segunda parte tenía un pefil narrativo simbólico, totalmente "rayado", con imágenes de lo que yo llamé de **estética de realismo metafísico, no mágico, sino metafísico. Es una mezcla de naturalismo y de ontología: la imagen muestra lo que ves, y al mismo tiempo vos estás teniendo tensiones interiores o sensaciones, sobre lo que no se ve. Connotaciones trascendentales o simbólicas. ves una imagen real, y otra emblemática, todo junto.** Y todo con la consición y el ritmo televisivos: planos de encuadres cerrados (primeros y primerísimos primeros planos), el ritmo es veloz, nada de tomas largas, ni escenas lentas. Y mucha austeridad en la imagen. Entonces era una mezcla de vanguardia francesa...
AM: Nada de efectos.
SB: Sólo dramáticos, un fade-out, in dark, y nada más, no eran necesarios los efectismos en la época, no habían dicroicas. Todo se hacía con lámparas.
AM: Una sensación así tuve con "Ofrenda" de Caldini. Una percepción que trasciende, que se metamorfosea, es decir, no eran sólo margaritas. Automáticamente, me desencadenó un impulso de asociación por simpatía...
SB: Exacto.
AM: Y, viendo margaritas, trascendía el referente, yendo en otra dirección.
SB: Exacto. Porque nosotros considerábamos al espectador siendo un ser simbólico.Capaz de percibir intuitivamente a través de la emoción, símbolos, no-explicitados, captarlos en el aire. Cosas que no tienen ni el video-clip ni la publicidad, ni en ningun otro tipo de lado. Considero que el espectador no va a entender. En ATC, vos presentás una película, y te dicen "El público no la va a entender". Se supone que el espectador medio televisivo tiene un coeficinete medio de 4-5. Y nosotros apostamos a la inteligencia del público, y por eso nos fue tan bien. **Lo mío era teatro alemán, teatro de cámara, un poco a lo Reinhardt, y con algo Capea, Appia y Fortuny, mucho Orson Welles y mucho Griffith, todo en un compuesto muy lírico. La ironía lírica, nada de sexualismo, nada de violencia, nada de cosas raras. Mucho drama**: en mis películas, un chico mataba a su madre, con el pensamiento. Están tomando el desayuno, y la mata a achazos en la cocina. Mostrábamos un joven como no lo mostraba ni la TV, ni la publicidad de la época. En ese entonces se consideraba que los jóvenes éramos tontos consumistas e ingenuos. Sexuados no, pero enamoradizos, de la primera novia, que era una especie de novia tonta, a la vez... Entonces nosotros retratamos a un muchacho normal de la época, angustiado y con ganas de vivir. Tal como era un muchacho de clase media de ese entonces. No era ni modelo de virtud, ni canalla: era una persona normal. Eso prendió mucho. Después de "Campos...", hicimos...
AM: ¿Se conserva cópia de "Campos bañados de azul"?
SB: Sí. La película se conserva, existe. Y hasta ganó premios y todo. La podés ver en el ICI, o en el Museo del Cine, allí tienen copia en video. Es una larga historia la de esta película. Caldini la considera un clásico del cine experimental argentino. Creo que es cierto su juicio, se re-editó

varias veces. En el 87, volvió a funcionar. Y en el 91, siguió funcionando. Ahora viene la idea de colorizarlo por computación en algunas partes. Un minuto, o dos, un tramo en especial, colorizarlo. Si lo consigo hacer, en un par de años, viajando para USA, Canadá, etc. Seria la primera película argentina que se colorice. La gente cree que son las de Gardel, pero las que Gardel filmó no son argentinas, son películas de los Estados Unidos. Y "Campos..." tuvo un éxito tan fenomenal, que después hicimos "Point Black", ya con tres historias, divididas en tres bloques. La teoría era muy simple: paso reducido, com opción a ser proyectado en cine, en espacios chicos, y para después ir disparada para TV. Y, oportunamente, pasarla a video, a lo que ingenuamente llamábamos video-tape. Ahí ves las películas, algunas copias, sus emulsiones están románticamente rayadas, pero la imagen es actual, el ritmo es vigente, incluso en agencias de publicidad me hicieron la pregunta de cómo hice el truco para que parezcan viejas. Y les dije, son viejas. Y me dicen "No envejeció nada en 20 años", es que no fueron pensadas para ese momento, sino para servir para largo rato. Y para TV. Hoy, la TV te da una eternidad increible.
AM: ¿Y consiguieron entrar en Canal 2?
SB: No, porque, como te decía, cayó el director artístico. Y después ya no se pudo.
AM: Pero con aquel director ya habían entrado otras cosas a Canal 2?
SB: Sí. Los noticieros en paso reducido.
AM: Porque fuera esto, el cine no tenía otra intervención en la tele.
SB: No. Para la TV, no. Poder pasar, como yo he visto en Canal 2, "Pasión de hombres fuertes", de John Ford, en copia de 16mm, aunque es una película que se hizo para cine. Igual que "El ciudadano...". Había una serie de TV que era un western, me acuerdo que en uno de los episodios estaba Tellis Zavala... cómo se llamaba? "Láramy"! Una película muy linda, com nombres como Johm Smith y John Füller. Nombres que a Uds. no les dicen nada. Era una serie muy bonita, y trabajaba, como curiosidad Oscar Michael, que fue el famoso doctor de "Humo en tus ojos", siempre haciendo películas de jazz, com Humphry Bogart, y una veterana que no me acuerdo, una actriz de carácter. **La TV tenía estas cosas maravillosas: por ej, viendo "Playton Place", "La caldera del diablo", uno veía un viejo actor como John McReady, en el papel de Martin Pelton, y a una chica madura como era en esa época Dorothy Mallon, y a una chica muy jovencita que era Mia Farrow y Ryan O'Neill, que hacían una parejita muy joven. Y el pasado y el presente eran toda una realidad.** Vos podés ver, ahora, un filme de Meliés, en video, que no podrías ver de otra forma, porque la imagen se te saltaría, con manivela no se podría ver en cine, pero sí en video. Y es tan actual la última película de Meliés como el último clip de los Gung's and Roses. Tuve la fortuna de trabajar com Miguel Riglos, él fue el director artístico de Filmoteca. Yo venía del cine y del teatro, y él venía del teatro y la TV. Y entonces encontramos que el lenguaje televisivo a través del filme podría ser tanto de lucimiento para el actor -porque podía hablar, si hubiéramos podido trabajar en esa época en video, como ahora, dado que no existe ese cánon que tiene que haber un cierto porcentage de imagen, y un porcentage menor de sonido. El video es 50 y 50, se puede hablar en off durante una hora seguida...
AM: Y encima, le podés poner texto a la imagen.
SB: Sí.
AM: Como una tercera vía.
SB: **La voz, en video se convierte en un personaje-actor, es un locutor**. En cine es una voz que pasa, es un sonido, además, tiene más estrellato la música. Hay filmes que uno se acuerda más el leit-motiv que los diálogos. Pero hay gente que todavía se acuerda frases de "El fantasma de la öpera", en "Las obras maestras del terror". La famosa frase: "Hay alguien en los camarines", por ej. Ha pasado a ser mitológica. O frases dichas por Pepe Biondi, "Pata-púfete!!", todas esas cosas, vienen del sonido de la TV. Ves, volviendo al Gardel colorizado en video, y es actual, nadie piensa que esto es material de archivo. O Julio Sosa, y ahora viene Adriana Valera, y es lo mismo que si saliera Mercedes Simone en tango. Es una ilusión tan fabulosa, es todo el fenómeno de la luz. La luz es un fenómeno de ilusiones, la luz misma es una ilusión. Hay un influjo tan misterioso, que no se sabe cuál es. **Rudolf Arnheim**, el mismo de "Arte y Percepción Visual", ...
AM: Decía que el cine, com sonido...

SB: Que no andaba. Pero él **tiene un estudio del año 35 sobre la TV**. Se llama **Estética de la TV,** salió publicado en esa época un artículo en Alemania, , que se llamó "Pronóstico de la TV", en el que menciona dos cosas: así como el cine es cosa pública, la TV, aisla. El individuo es él y la pantalla. Yo estoy acá con mi TV, y somos el universo, ella y yo. Y vamos al cine, y somos una sociedad, nos encontramos con gente desconocida, conocemos a alguien, hay interacción, cosa que con la TV no pasa. Crea una suspensión de la conciencia, de la voluntad, es una cosa tan extraordinaria la imagen emitida, que es mayor que la de la imagen en la sala cinematográfica. Es fabulosa si tiene una vía de conocimiento poética. Ahora, si solamente entretiene, es embrutecedor, tipo Tinelli o algo así, puede llegar a ser frustrante. Entonces, ya la generación ésta está, en ese aspecto, el público infanto-juvenil de hoy está, por así decirlo, destruido por la TV. Hablo de Xuxa, o de Sofovich, y ni siquiera de ellos específicamente, sino por la forma que se ha generado de TV-basura, de TV-ruido. Es un fenómeno de hoy. **Mirás un registro de Pro-Arte! de hacen 30 años, y ves una preocupación por salvar un lenguaje articulado, un primer plano, uno medio, que una cosa se vincule con la otra, que haya ritmo, que sea artística. Hoy se busca que sea estética, pero anti-artística.** Estético es todo. Pincharse, quemarse un dedo o besar a alguien son cosas estéticas, pero no artísticas. Artístico es ver un cuadro, o escuchar una sinfonía. Lo que se busca es que sea estético, en el sentido de que da sensaciones todo el tiempo, pero no artísticas, de modo tal que se consuman sensaciones amorfas y caóticas. Y lo artístico siempre es composición y ordenamiento. Es estilo. Hoy estamos en el anti-estilo. (Nietzche/). **El video-arte que se hace hoy en día, por lo que yo he visto, propende al anti-estilo, o al no-estilo, y a sensaciones que, en general, tienden a ser in-estéticas -eso es lo más asombroso todavía.** En instalaciones se ve mucho. Un tipo escribe máquina, un video de una hora, con un ligero movimiento, aburridísimo, donde, virtualmente, como comunicación, no hay nada. Todo lo que se trabaja en realidad virtual, es inestético, también. Y hasta la publicidad se ha vuelto reiterativa en esto. En fin, no quiero ser crítico de esta época.

AM: Me parece que todos tenemos derecho a hacer crítica, y sobre todo aquellos que vienen de la realización. Y quienes nos consideramos pertenecientes a un medio, generadores de un discurso.

SB: En el caso mío, como yo soy anterior al año 85. Debo decirte que todos nosotros, Sinovck, que murió (hay mucha gente que murió violentamente) una historia así, porque nosotros pertenecemos a la última generación romántica del cine. Tal vez la primera generación romántica del cine, era la del mudo, de Eugenio Phy, Gallo, Ferreira, todos los que crearon el lenguaje del cine argentino. Julio Yrigoyen, empresarios, escritores, directores, gente del tango, y los grandes románticos del sonoro. Especialmente, el grupo Lumiton, que aparecieron junto a otros románticos totales, como los de [Artistas Argentinos] Asociados, y todo así. Y nosotros fuimos los últimos románticos: éramos capaces de no comer, y de pasarnos una noche entera revelando una película para .. por la curiosidad por saber lo que habíamos hecho. Hoy no pasa eso, no es ese fervor. El público también lo ha perdido. Hoy no sé si alguien va a ir al teatro, donde quizás esté incómodo, pero el tipo, dispuesto a vivir emociones desconocidas. Hoy quiere aturdirse con otros elementos, nadie quiere salir de su casa. Por eso el gran éxito de los video-clubes. No les interesa tampoco, lo artístico. Que hasta gente culta procura Schwarzeneger, o Duro de Matar III.

AM: Todo lo que pasa en la cultura... bueno, cultura es todo esto. Es problemático el rol del intelectual en nuestra sociedad.

SB: Ocurre que el artista tiene un rol social. El artista, en cualquier sociedad organizada - organizada por sí misma, no organizada por un gobierno- tiene un papel importante.

AM: Contame más del público.

SB: Si era un happening, una puesta en escena de un teatro independiente, un disco, yo me acuerdo muy bien de Tanguito, yo lo conocí. Era un personaje muy típico de la época, un romántico a todas luces. Nada que ver com la mistificación horrible que hicieron con "Tango feroz", la película es insalvable. Era un público bastante diversificado. No había público dirigido en la época, no se pensaba en eso. El público era el público, se ponía el cartel de "Hoy función", y entraba el público. Nosotros, en Filmoteca, decíamos que "El público nunca se equivoca" . El público del circuito independiente que se había formado entre los años 40 y 50 , que era un

público venido del teatro independiente, que era un teatro anti-peronista, en principio, ganó una clientela de público-masa, pero progresista.
AM: Por lo menos, crítico.
SB: Es que no era un público de intelectuales. Perceptivo y progresista, crítico. Luego cayó el peronismo, y vino toda la onda de gobiernos anti-peronistas, igual de nefastos. Y ese público se conservó, no se disgregó con la caída del peronismo. Es más, se puede decir que se fue realimentando, y luego vino el recambio generacional, que es donde entramos nosotros. Que también éramos un público "en contra" (de la política social, contra el militarismo, etc). Y nos sentíamos identificados con ese teatro, con esa música y con ese cine.
AM: Y la prensa de la época también era fuertemente crítica.
SB: No, para nada. No existíamos. La prensa estaba en "la pavada", como siempre. **La prensa siempre fue un factor en contra de la relación público-artistas.** Un factor que... tengo esta teoría: la sociedad produce artistas y científicos, que hacen una obra ejemplar y original, una obra de creación artística y científica, a través del genio creador que la misma sociedad genera. Pero no alcanza a reabsorber aquello todo que ella misma produce, por culpa del medio: donde está la prensa, que dice "Este sí, este no". Entonces te ponen por las nubes a un imbécil, y a todos los genios creadores que están trabajando... y lo que la sociedad absorbe de sí misma es un absurdo grotesco y caricaturesco de lo que ella misma hace. Esa es mi teoría. Lo que se llama vulgarmente "el medio" ("ambiente"), y la crítica, que es de la última corrupción que existe en el país, y lo que es promoción -que son dos cosas que deberían existir- no hay investigadores, no hay teóricos. Existen, pero no llegan a los medios, que los rebotan. Y fijate, de revistas jóvenes, literarias de hoy en día... no quiero mencionar ninguna.
AM: Sólo alguna que te guste.
SB: No. No me gusta ninguna. De "La Maga" a "V de Vian", y muchas otras que se ocupan de plásticas, de comics, de cosas... todo lo hacen con una mentalidad anticuada. La revista "El Amante", por ej., me parece totalmente decadente: una mala parodia de los Cahiers du Cinema. Erudito, imposibles de seguir. Es imposible de ser leida, y todo lo que está pasando no es captado. Lo que pasó el 14 de Agosto de 1971 no lo captó ni una sola revista especializada. No existimos, como si nunca hubiera pasado, pero ni siquiera hubo un programa. Tienen que confiar en mi palabra. Y así, muchísimas performances históricas que no se han registrado, por lo menos. Existieron, son hechos históricos, pero la historiografía no lo ha registrado.
AM: No hay ningún material testimonial de la época... algún escrito...
SB: No. Hay fotos, algunos registros. Quería darte estas fotos. Lo curioso es que las experiencias parecen haberse dado de forma cortada. Como si no hubiesen tenido un órden.
AM: Sí, hubieron experinecias en los 60. Luego se cortó. Lagunas terribles en los 70. Pocos trabajos conocidos -yo no conozco mucho. Y luego viene la nueva generación de la democracia del 83: hijos del video-clip y la TV, y ya lanzados en otro rumbo. El video del 70 estaba muy cercano a la plástica. Luego, al cine. Y ahora, no está de la mano de nadie, cada cual hace su obra . Pero es difícil encontrar el trabajo de alguien que desarrolle un programa, una continuidad de trabajos unidos por una linea, un talento, la obsesión de cada uno, en ese sentido del *hacer obra.* En este sentido quedé fascinada cuando lo conocí a Claudio Caldini, que creo que es de las pocas excepciones, un artista con un trabajo hecho en relación a su sensibilidad, desenvuelto por etapas, en las condiciones que ofrece nuestro país,...
SB: Y además, absolutamente crítico. Hasta auto-destructivo, de a ratos.
AM Pero con mucho trabajo. Aquí, existe el videasta que conserva una linea de trabajo porque se repite a sí mismo. Y esto es difícil. O también ocurre que circula mucha obra mezclada con otros usos del video, como registros. Como si no fuera por sí mismo, como que le falta el cuerpo.
SB: Creo que esto... una de las tantas explicaciones probables, puede estar en **el hecho del año 75.** Es un año para considerar importante: no sólo en las artes del espectáculo, si no en todo. El Rodrigazo, que creó el vacío político, justificó cosas tan horrendas como el "Proceso" Militar de 1976. En algún momento, se pensó que la fórmula de la felicidad estaba en el Super-8, por la forma en sí. Como técnica. Es un invento, una genialidad, que no sé quién la produjo, pero si lo rastreás en las revistas de la época, vas a ver cómo se da que se ve al cine como un medio, al cine como un objeto en sí. De paso reducido, del **paso del 8 al Super-8**, como forma absoluta de consumo. En esto, creo que tuvo alguna responsabilidad la **UNCIPAR** (Unión de

Cineastas de Paso Reducido). **Entraron en la cosa del triunfalismo, el exitismo, los premios y festivales. Cosas que... emociones que nos eran absolutamente desconocidas en el pasado.** A nosotros nos interesaba el fervor del público, llenar la sala y hacer una experiencia artística. A estos les interesaba mostrarse, publicidad. Y ahí se pierde el contacto con lo artístico. La nueva generación, la de los 80, se formó dentro de esta concepción, y no dentro de la del arte como disciplina. Vino una especie de hedonismo de los premios y de la publicidad, que no es el objeto del arte. Que yo sepa, ni Miguel Angel, ni Durero, ni Rafael, trabajaron por un premio. No sé de ningún premio que haya ganado Van Gogh, o Gauguin. **Eso fue la desgracia de Alfonsín, la demagogia. La efebocracia**. De buenas a primeras, como había que quedar bien con los jóvenes, que eran una masa electoral bien grande e importante, se inventó esta cosa social-democrática de la **Bienal de Arte Joven**, y entonces, como vos sos joven te premiamos tu juventud. Yo lo he visto.
AM : Pero también había una juventud para suplir. Había toda una juventud desaparecida, casi una generación entera absolutamente ausente de referencia. Yo me siento... me acuerdo de tener 20 años y preguntarme cuántas personas conozco de treinta y pico, y ninguna. Que me vuelen la cabeza, que los admire... y no los tenía. Los referentes eran la generación de mis padres, pero la inmediata, no. Y todo eso hacía falta también un poco "taparlo", cubrir esa ausencia.
SB: No creo que hayan ideas tan metafísicas en el Gobierno de Alfonsín (carcajadas)
AM: Pero yo tenía la sensación de ser una carne para tapar un agujero. Un hueco, una ausencia de producción.
SB: Yo no lo veo así. Hubiera sido otra cosa, si en la época se hubiera reivindicado la generación previa al "Proceso", y salvar la continuidad histórica, la lógica de la historia. Y no hacer una ruptura. Te digo que ese gobierno no tenía un pensamiento tan metafísico, y optaron por la solución más barata que es la de nivelar para abajo, por la demagogia. Entonces dieron premios y subsidios, y préstamos, para productos totalmente espúreos, la prueba está de que ninguna de esas películas (en esa época estaba vinculado a la Taquini, a Norma Dane, toda gente de esa época, que estaba en ese gobierno) y toda esa producción artística es imposible de ser vista, porque nunca fue artística. Y **se premió la voluntad, el voluntarismo, las ganas de "estar"**. Se premió lo que no se debería haber premiado, y eso crea en la nueva generación ideas equivocadas de todo. **Creo que no debimos engancharnos nunca en la maquinita de los premios, y sí en la del público**. Porque ahora hay muchos premios, pero no hay público. Todos somos grandes cineastas, pero nos vamos con la película a casa. Y los mediadores se ponen en jueces, y en fiscales. Ellos deciden qué se exhibe. No existe más el Ente de Calificación Cinematográfica, o la censura burocrática de hecho. Ahora, quién la justifica, no me explico. En el ICI, en todas partes. En Babilonia, estuve circulando. Hice una película, un video, que se llama "**Proyecto experimental: 90 minutos de underground argentino**", una recopilación de nuestros principales títulos, y todavía no lo puede exhibir, ni comercial ni no comercialmente.
AM: En la Goethe tampoco?
SB: Tampoco. Se exhibió en el departamento de creativos de la Walter Thompson [conocida agencia de publicidad], en grupos de interés, de investigadores, en grupos de estudio.
AM: La única forma de verlo es hablar con vos.
SB: Sí. También la vieron productores de Canal 11, etc, es decir, circuló. Pero no dio nunca como para... estuve en el cine-teatro Ópera. Del Ópera al Babilonia, lo cual es mucho decir, y nunca pude combinar nada con ningún productor-empresario, para hacer un acuerdo. PrensaXPromoción, no se pudo. Y en cable, ni hablar. Hay como una tara que impide ver lo que hay que hacer, y cómo.
AM: En ArteCanal te lo difunden sin pagar.
SB: Esa es parte de la desvalorización de todo. Sin compromiso. Y eso es una carnicería sin sentido. El problema es la falta de inversión en este país. Ya cuando era chico se hablaba de la "crisis del cine argentino". Y es por falta de inversión: el país tiene talento, hay buenos actores y escritores (actores ya no creo que haya, y escritores tampoco, pero sacundiendo, excavando, se encuentran). Lo que falta son productores, empresarios avivados, que sepan cómo sacar partida de la situación. Que sepan manejarse como hicimos nosotros en Filmoteca: de clase B. Para el público, que no signifique una bancarrota para la empresa. Hacer esas insípidas cooperativas,

donde se hace la producción, sólo que después tenés que ir a pelearte con los distribuidores y exhibidores, las mafias de la comunicación. **Productor que tenga la chispa, que no sea especulativo, sino un *executive producer*. Como fue Zuckor, Seltzner. Gente que se arriesgaba, decía "Me meto en tal presupuesto, y antes de meterme, ya sé como salgo. Y aunque no ganemos nada, tampoco perdemos, que sirva publicitariamente, para incorporar un título". Muchas películas se filman para que acrediten el trabajo en un estilo, un nombre, una temática. En cine, hay que moverse como en la oscuridad.** Porque el público de arte es muy difuso. De repente se pone de moda Mozart, Wagner y Alberto Olmedo. O Kafka y Bo Derek. Y un chiquito que anda haciendo destrozoz y un gorila. La poesía es inasible, es vaga. Y de repente, cristaliza en cualquier cosa. Todo vuelve. Una de las cosas que pasa es que "Metrópolis", se convierte en un boom. Una película de archivo, olvidada. Fritz Lang, en el 86, es un boom. El otro día vi "La madre", por cable, qué bárbaro! La dan en un cine, con música de rock, y se viene el cine abajo, porque es muy delirante, la película se presta. Pudovkin. Está basada en la novela de Tolstoi, la película está basada en la Revolución, pero la novela no. En el final, la madre se mata con la bandera, la famosa escena de los hielos. La vi en una versión restaurada, con cantos y sonidos, con coros y caballos (cascos), con efectos. Sin diálogos, pero con efectos de sonido, lo cual creó una interesantísima impresión. En la reprise de "Campos bañados de azul", también le inserí unos diálogos. Que se había arruinado la banda original, y como no había plata para contratar a los actores, una sola voz hizo todas. Me acuerdo en la época del Plano Austral (año 1983), invertí tiempo y dinero para revisar toda la filmografía disponible, que estaba en un baulera con un caño enorme de calor que aceleró el deterioro de la química. Y como nosotros trabajábamos con poco presupuestos, haciendo copias baratas para salir del paso... esa quimica siguió actuando, así que la mayoría del material se perdío. Sólo el 50% pudo ser copiado. En b/n, se salvaron esas, la mayoría. Yo hice dos cosas: "Filmoteca", y "Natacha Moneda". "Natacha Moneda" era una división de Filmoteca. Esas películas se perdieron casi todas. No hubo nada que hacerle, eran en colores. Y lo de Filmoteca era b/n, un compuesto más estable. Como emulsión, las pasamos de 8 y 16 a Super-8, y luego a video (VHS y U-Matic). Están bien. Puede pasarse en un canal de Super-8, sin saltos, etc. Están bien. Sólo son copias de seguridad, valen como un master. Daba para hacer sólo una. Hasta levanté la moquette de mi departamento para pagar una parte. Las copias en VHS son bastante buenas. El "Proyecto Experimental" creo que se presta bien para tu investigación: es un contrapunto de películas, y un tríptico documental que hice en el 87, documental didáctico. No es precisamente un compacto, pero es un programa bueno, donde se puede ver lo más ejemplar de lo que hemos producido. Incluso hay imágenes que nunca se vieron, de "La Ópera de los Tres Centavos", que la empezamos a filmar en el 74, pero después se murió el actor, vino el Rodrigazo, etc. Nunca se completó, y de los dos cuadros que se filmaron, se salvó uno, que fue incluido. Y si no entraba así, era una escena sin sentido. En esa época no le dábamos valor a lo que hacíamos, estábamos ocupados, no teníamos mentalidad museológica. Pero el material es bueno, tiene buen sonido. Es costoso hacerlo en otros idiomas. Y no sé si vale la pena.Yo soy totalmente contra el doblaje. Pero acá ví películas en la Manchete, películas americanas, dobladas al portugués, son terribles. Pero se puede seguir, es un disparate. En nuestra historia hubieron dos desgracias: 1) el **CAyC**. El CAyC es Glusberg, y Glusberg es el CAyC. Las primeras experiencias de tipo vanguardista en video las hizo Glusberg. Me acuerdo de una en la que participé, que se llamaba **"We"** (nosotros), una especie de teatro de la crueldad, Antonin Artaud, pero sin Artaud. La crueldad a la criolla. Y yo estaba allí, como actor. El criterio de que un buen actor tiene que andar sucio, carajeado, puteando por el escenario, con un jean mugriento. O duro como una estaca, porque se supone que lo teatral vanguardista de la época era eso. Tipos que gritaban, cosas medio histéricas, a lo Walter Closet. Se acuerdan del Centro Dramático Buenos Aires? No, claro. Lo dirigía Renzo Casari, que era un tipo muy inteligente, muy interesante de la época. Vive en Europa. Yo hice Ionesco, muchas cosas, pero no me interesé por la actuación.

AM: Y de **la prensa de los 60**, que dieron espacio a la Gambaro, etc, a la nueva generación del teatro local. Incluso los debates en torno del "El Desatino"...

SB: Pero **todos esos eran espacios comprados por el Di Tella**. Igual que ahora. Espontáneamente, la prensa no se ocupa de nada.

AM: Yo había idealizado el debate, apareciendo en la época como una forma importante.

SB: Para nada. Diarios y revistas, cubren sus espacios, vendiendo, es parte del negocio periodístico, desde siempre, pero no es espontáneo. Cuando ves a alguien que sube, es porque hay un aparato por trás. En la revista Claudia, donde trabajé (revista de las señoras elegantes de entonces, especie de niño mimado de Nina Chiquita). Quería hacer una nota sobre Bob Fosse. Se había estrenado "Sweet Charesty", "Cabaret" y estaba anunciado "Peeping", no "Leni", no me acuerdo, alguna cosa de Bob Fose había sido noticia en el mundo entero. Y quería hacer una nota sobre las estrellas del cine, por un revival de estrellas de Hollywood, había hecho una sobre Gary Cooper, y otra sobre Bogarth. Está esa superstición de que si no es conocido... bueno, se conoce. Entonces para hacer la nota sobre Fose, hice una investigación de mercado. Di una vuelta por el departamento de redacción, y Eduardo Guibourg, el sobrino del viejo Guibourg, me dice que no. Nadie sabe quién en la redacción es Bob Fose, ergo, el público tampoco va a saberlo. Y no se hizo la nota. Así se deciden las cosas acá. **Volvamos al 75. La primera desgracia fue el CAyC, que introdujo una idea caótica en torno de lo que es experimental y lo que no.** Mezcló mucho las cosas, hizo cesarismo. Lo que yo digo, o no existís. Y todo lleva el nombre de él, como co-autor. Y el arte que existe, es porque él lo hizo. Esa cristalización de Glusberg le hizo mucho daño al movimiento, despersonalizó, niveló para abajo. Se sofocó el espíritu creativo que teníamos. Eso en un momento como el Rodrigazo, donde no se podía seguir produciendo porque se había caído la moneda. Fue una seguidilla de gobierno: desde la gestión del ministro de economía Celestino Rodrigo, hasta el último de los ministros de Isabel, que se llamaba Mondelli, pasaron varios. Y la moneda seguía cayendo, la inflación, el desabastecimiento, era un loquero, nunca se repuso del todo. **Y luego vino el Goethe**, donde no se hizo la centralización tan notoriamente como en el caso de Glusberg. Allí trabajaba una chica que se llamaba Uthe, no me acuerrdo el apellido. **Y allá se llevó el movimiento de la centralización al intelectualismo.** Todo era hablar demasiado de la película, demasiado debate, demasiado psicologismo, cosa europea, de bolcheviquismo parisino; de la cosa en sí, no, Freud y el marxismo. Psicanálisis. Criticismo psicologista es lo que se hizo allá. Y eso también aullentó mucho a la gente, porque a nadie le interesa que le hagan esa historia. Uno ve una película emocionante y se la quiere llevar a casa, pero no quiere que se la hagan picadillo en la misma sala. Después de eso, se produjo **el Apagón**, lo que creo que fue el fin de ese ciclo. Creo que se agotó el proyecto: el fin del 76, el apagón en el pais todo, y nunca más volvimos, nos dispersamos en el periodismo, en la cultura, premios, viajamos, etc, pero como movimiento... a mi juicio. Por eso yo decía que era un momento el del cine experimental en la Argentina. Desde Tulio Squiarini, quien empezó todo esto en el año 29-30, hasta la década del 40, dentro de la industria, gente como Christiansen, o Sóficci, hasta llegar a Nilson.

AM: Claudio Caldini estudió con Soffici.

SB: Igual que yo. Era una maravilla, un tipo que recuerdo muy bien. Pelirojo, con barba roja, lo cual lo hacía muy misterioso. Con ojos claros, y le temblaba la mano. Decía "Disculpen, muchachos", era de una modestia absoluta. Un encanto, sabía mucho, un hombre muy culto. Sólo un tipo como él pudo haber hecho dos productos tan disímiles como "Viento norte" y 'Sombras de rio" , y muchos años después de consagrarse con "Rosaura a las diez". Un encanto. Yo sólo le achaco que no haya escrito un libro, de estética o de memórias. Hubiera sido bárbaro con su visión. Ni Nilson, ninguno de los otros. Siendo que a mi Christensen me encanta, "La muerte camino a la lluvia", "El angel desnudo", me parecen obras extraordinarias. Pero tampoco ha escrito nada. Nilson escribió sus cuentos, pero no dejó testimonio. Y no creo que Favio o alguno de estos muchachos posteriores no hagan nada. Antín es mejor que no escriba nada. Porque su cine es perfectamente'"bostezable". Decía que yo era el Manuel Romero del underground, porque filmaba rápido. Películas en dos o tres días, y Romero en 15 días. Con ese ritmo, que filmó mucho y muy bien, tienen películas buenas y malas, con muchos extras, estudios, Lumiton, SonoFilm, porque él manejaba los estudios como si estuviera en su casa. Era el Roger Corman de su época. Y bueno, Corman era otra de las referencias que teníamos en la época. Por producir rápido y barato. Veíamos especialmente las películas de Vincent Price, los injertos de bancos de imágenes de la época. Las famosas películas American International. Era una maravilla, lo veía con una gran fascinación. De chico era solitario, triste, e iba al cine y encontraba que la realidad del cine era mejor que la real-real. Verlo a James Masson en "Nautilus", Kirk Douglas y Peter... y Paul Luckas. Mirá si no es un lujo. O ver los días

miércoles, en la década del 50, se llamaba los "Días de Damas", a mitad de precio uno veía tres películas viejas, del 30-40, entonces me daba el lujo de ver muy joven a Cary Grant, o Ford en "La diligencia", o películas ya fuera de circuitos, que sólo se podían ver allí o en laTV -en esa época las películas no se doblaban en la TV. Y se veían rayadas. Me acuerdo de Hitchcokc en b/n, "El corresponsal extranjero " lo vi todo rayado, y nunca más la vi, así como las películas de los Hnos Marx. En el 65 se estrenó "Tiempos Modernos", de Chaplin, y en la escena que canta, el cine se venía abajo, donde era el Lorrain, que ahora están los frescos, hoy es Gandhi, había fervor, era como una religión, una gran catarsis. Cuando aparecía Victor Mature era una maravilla, Robert Taylor, James Dean, cine alemán, "Las piernas de Dolores", pero preferentemente, la cosa americana. Johanne Crowford en el cine, me deslumbraron sus ojos, su boca. Era fascinación que con los años se empezó a perder. La gente comenzó a ver símbolos, semiótica, se perdió el sortilegio de la imagen.
AM: Me pregunto por qué el video, considerando su naturaleza técnica, y el momento de la historia del arte en que nació, siendo que podría aspirar a que el producto artístico llegue a una esfera mayor, el video en Buenos Aires sigue el camino de la especialización artística tendiente al museo, por qué?
SB: Estuve viendo videos con Claudio y Valleregio, junto con la Feria, con quien hablamos dos palabras, en el BAC {Buenos Aires Comunicación], donde pasaron dos videos en pantalla ancha, y se veían horriblemente. A nosotros no nos gustó nada.
AM: Te acordás qué vieron?
SB: Una era dramática, narrativa. Con gusanos, son tan olvidables los títulos. Y después, un documental sobre la industria del sexo en Buenos Aires, que de documental no tiene nada porque no se escuchaba nada, las frases todas cortadas. Se mezclaban. Por el fenómeno de la deconstrucción, en el que todo tiene que desintegrarse permanentemente, y otra sobre los shoppings. Vimos eso, hasta no aguantar más. Era pesadilla visual ver todo eso. Para empezar, la gente gritaba y hacía expresiones de tipo orgiásticas más o menos como las que se ven en las canchas de football, no como la que antes había en el cine. Acá era hacer ruido por sí, una especie de contagio mental de tipo histérico. Luego, **ver el video, con esa transparencia insípida, esa cosa insulsa que tiene cuando se agrandan los colores, era como ver una acuarela desteñida. Pasó ... y el sonido pésimo.** Fui por error, porque yo quería ver una película de Luis Gasnián que se llama "Melodía de arrabal", con Gardel, se filmó en Joinville allá por el año '33, con Imperio Argentina y Manolo París, que es un actor español muy importante de la época, con Vicente Padula, el libro de Lepera. Dieron otra que era una porquería, un indigesto. La semana del Tango en el Cine Loria. Pensé ingenuamente que iba a ver una película proyectada en la pantalla, pero era en video ampliado. Me enteré que la iban a dar en ese mismo mes de diciembre, en el Museo del Cine, "Amalia", la versión muda, que nunca la vi. De Mármol, el gran romántico, solitario. Yo sólo conocía la versión sonora. Y me dijeron que era un video, vi "Flor de durazno" en video, en grande, horrible, espantoso. Llegué a la conclusión de que, evidentemente, **el video no produce ni acto mágico, ni momento místico, nada, es indiferente.** Es tan lavado como la imagen que tiene, será porque visualmente cansa, soy purista. Pero es profano, tiene esa claridad. Recuerdo, cuando íbamos al Lorain, cuando veíamos películas viejas de Bergman, las copias todas rayadas, nos moríamos de hambre y de frío en el Lorain, pero la veíamos en un silencio... nadie se movía. Era cuestión de ver cine. O veíamos Fellini, te guste o no.
AM: Como contaba Barthes.
SB: Sí. Y el video no produce esto. Produce ruido porque la gente se aburre, porque lo hacen por cualquier cosa. Como los rockeros: gente que se presta para generar actos de violencia -que al final no pasa nada, nadie mata a nadie. Eso como la misma catarsis que se hace en la cancha de fútbol.
AM: Para Walter Benjamin, el arte contemporáneo (después del advenimiento de las técnicas de reproducción mecánica, y en nuestro caso, ya electrónicas), podrían superar la cuestión de la sacralidad del objeto único del arte. Cuando uno ve "La" pintura, que es "La Gioconda", y te impacta porque es única y no está en ningún otro lugar. Ese objeto al que uno le rinde culto. Y la sacralidad que tienen las obras de arte del objeto único, es atacada, prácticamente destruida, con las técnicas de reproducción. Él fue el gran crítico de la vanguardia, quien entronizó al cine como el arte que venía a destruir el paradigma clásico. Pero, sin embargo, esa cuestión de la

sacralidad en la exhibición se conservó, no? Mientras él veía el lado positivo de esta destrucción. Desde que se destruye la sacralidad se puede inaugurar un pensamiento más original de parte del espectador, que no queda paralizado y mudo, sino que tiene la posibilidad de articular una respuesta a través del aplauso o el no-aplauso, la censura moral, etc, pero el público podía tener otra intervención en la obra. Y el video tendría que estar todavía más proyectado en este sentido, porque escapa todavía más que el cine en términos de reproductibilidad, casi al infinito.
SB: Yo tengo previsto, para este año, una serie de cursos que pienso que se pueden dar, y que son sobre el espacio audiovisual. Yo no sé dar clases de cine o de video: ahora estamos en el espacio. Yo tengo dos cosas que inventé -aparte del *realismo metafísico*...
AM: Esto está explicado en el texto inédito de "'Muy Bizarro", que me acabaste de pasar?
SB: Sí. Eso es una estética, pero después tengo un método. Más que una teoría, un método: una aplicación. Donde enseño a ver. No a hacer. No me intereso por la historia del arte, ni la erudición, el enciclopedismo, ni nada, pero sí que el espectador sepa ver, que distinga un western, y que de él extraiga qué elementos cómicos tiene, qué dramáticos, dónde el western se junta con la *love-story*. Elementos de órden del western que se transfiguran en "La Guerra de las Galaxias". Cosas por el estilo: relaciones sutiles de los géneros y los estilos. De cómo Mel Brooks usa los estilos de Hitchcock, o de no sé.. dá vuelta a Lubitch, por ej, y hace algo distinto. Y ubicar en qué se distingue "Cabaret", dentro del musical, y a Gene Kelly de Fred Astaire. Y ahora lo estoy pensando para profesionales del medio, gente que esté trabajando en los canales de TV, cable, y cosas por el estilo. Es específico, ya para profesionales, y todo se hace con video, lo cual me asusta un poco, pienso que debería darse un poco la vivencia de lo que es el cine. La luz es una cosa sensacional. Yo hice una película explicando el **fenómeno de la luz y el del cine**, "El fenómeno del color". Lo primero que explico en mis cursos es "Lo único que interesa es la luz y la ilusión del movimiento. No importa que sea física, electrofísica, etc. nosotros vamos donde esté la luz, porque somos animales ópticos. Y el movimiento nos fascina. Y de repente, una polilla. No sabemos por qué. A partir de ese fenómeno estético podemos convertirlo en una experiencia artística. De allí viene la articulación de la luz, y cómo se maneja la luz y el movimiento. Hay que fijarse... mirando pruebas con un proyector, haciéndolo con video, lo probé con chicos y no dió nada. Costó... logré el resultado, pero intelectualmente, después de una meditación que hicimos juntos, logré darle el efecto, pero no logré el resultado espontáneamente -que es lo que yo quería lograr. Pasaba imágenes de 'Dónde estará Vampirella?", que es una película que hice en el 71, con Adelma Martín, una gran estrella del teatro independiente de la época, que fuma. En primer plano. Les decía, aquí tenemos la luz y la ilusión del movimiento, pero no tenemos valor, música, situaciones dramáticas complejas. Podemos prescindir de todos los efectos de color y sonido, pero no podemos prescindir de la luz ni de la ilusión del movimiento. Con eso sólo ya estamos presos por la imagen, hasta que se corte la película. Entonces, salimos del encantamiento. Pero pusimos esta imagen -la película está cuadro a cuadro, 3min- explotada en el sentido de la visualidad. Uds. están viendo un cuadro, otro cuadro, otro cuadro. Eso impresiona la vista, las fracciones de segundos. Así, toda la noche, verdaderamente embelezados. Porque quieren ver más de lo mismo. Y eso lo logré con proyección de imagen. Con video no es así. Quiere decir que la mirada que el espectador pone sobre el video, no sé si es por la lectura que el ojo no capta bien y entonces se cansa, por eso se defiende poniendo una distancia, una intermediación intelectiva, o... quizás todavía no llegó la ultradefinición que se espera, que tal vez dé más profundidad a la imagen, pero, **cultural o sicologicamente, se puede decir que el video no ha logrado nada: ninguna mitología, no hay ningún sistema de estrellas de videastas** (nosotros éramos todos estrellas, detrás de la cámara o adelante), el público te hacía estrella, la mitología surgía por ella misma. No teniamos una oficina de prensa que nos fabricara el estrellato. Lo hacíamos título a título.
AM: En el video comenzó a existir un estrellato, pero no por el público, o la prensa, sino una especie de auto-status, una cosa de promoción contínua, de auto-promoción. O por premios.
SB: Son estrellatos espúreos. Eso es estar de moda. Hay muchos casos de realizadores-estrellas que se pincharon así como dejaron de aparecer en los medios. Hablo de videastas (palabra horrible). No veo que el video, artísticamente haya producido nada. Si alguien me dice "Hagamos "Lo que el viento se llevó"... nada. Tal vez se justifica verla en video, pero... es el

misterio total de la luz. Yo creo que allí está el secreto. Y no lo veo en el punto de vista químico, sino que el ser humano busca, todo el tiempo, en la luz, relaciones en el espacio. Esas relaciones van más allá de lo que uno ve. Los gluppers gustan, pero en cierto cupo. Después te cansaste. El público quiere ver relaciones, que a su vez sean trascendentales, que el tipo se identifique con lo que está viendo. No te dan ese tiempo. Y los compactos es bonito para verlo en una pasada, pero no da para instalarse dentro de una película, y hacerte amigo de los actores, ver la luz...
AM: Entrar..
SB: Entrar en la obra. "Mientras la ciudad duerme", Huston, seguís como cosa personal lo que le pasa a uno, lo que siente el otro que está con la chica, lo de la cárcel. Todo el tramado lo ves como propio. En el video, no tenés esa identificación.
AM: Será porque la mirada que uno pone frente a un aparato de TV ya está educada , tiene una formación diferente?
SB: El fenómeno está en la fuga mental, el zapping y todo eso. Por ej. hay algo de eso en las telenovelas, que no perduran. Todo el mundo las mira, y? Ves una película, "Amor en Septiembre", con Fontaine y Cotten, donde se escucha esa melodía tan linda de Kurt Weil(?)... bueno, no importa, "Algo para recordar". Con Deborah Kerr y Cary Grant. O ... cómo se llamaba esa película tan linda? "El amor es una cosa esplendorosa", pero se llama... pero vos sabés a lo que me refiero? Las recordás para siempre. Pero pasan toneladas de cosas, a veces buena, o absolutamente olvidables. **La tradición, el fenómeno videográfico**, es olvidable. Es como el diario: a la mañana, pero a la noche no te acordás de más nada. Los noticieros de la radio: todo es para el momento. Eso hace que nunca haya un principio para crear una mitología de nada. La industria cinematográfica de estos días, tampoco crean mitologías, porque Tom Cruise y demás son tan olvidables como yo. Y cuando entra Bogarth en la taberna del bosque petrificado, son imágenes emblemáticas, que guardás para siempre. Son cosas que uno espera verlas, como cuando Bogarth le dice a ... "Este es el comienzo de una gran amistad". Pero son cosas mitológicas que uno precisa. **La TV es profana**. Por qué? No sé. Por estar en el contexto de la casa, donde no está el rito del paso de salir a la casa e ir para el cine. La molestia de atravesar el hall y ubicarse. La mitología de la luz y el acomodador. A lo mejor el hecho de que sea tan cotidiana. El que sea tan disponible, y que uno la gobierna. Recuerdo cuando se estrenó "Un rey en NY", yo era muy chico y me gustaban mucho todas las películas de Chaplin. Después de grande las odié, pero de chico... Aunque me gustaban más El Gordo y El Flaco. Es el menos chapliniano de todas. Y de este filme se decía que esa era su última película, porque él no iba a filmar más. Eso es todo. Había estrenado "La quimera del oro", en 59-60, en simultáneo acá y en NY. Ahí se veía a Chaplin viejo. Me emocioné mucho, me dije "Nunca más vamos a ver a Chaplin", porque en aquella época, si un artista se moría, significaba que no íbamos a ver más películas de él, porque se convertían en viejas. Y en ningún lugar se veían las películas viejas, se iban a perder, esfumar en el tiempo. Entonces me prendí al filme. Para no olvidarlo. Muchos años después la alquilé en el video-club, y me dije "Esto es todo?". Es como si la película se hubiera pinchado. Si la hubiese visto de nuevo en 35mm, no sé...

CLAUDIO CALDINI

Realizador

Buenos Aires, 21 de diciembre de 1994.

AM: Contame cómo empezó tu contacto con la imagen.
CC: Con la TV, **nací viendo TV.** Luego, el otro contacto muy directo eran mis padres, que filmaban todo, la familia, al principio con 16mm -cuando era también hogareño- y después de 8mm. Y tuve las máquinas en mis manos muy joven, en la adolescencia comencé a saber que quería hacer cine, y a hacer mi propias ficciones, de ver cine. Vi todo lo que pude, y después fui al **Instituto (Nacional de Cinematografía)**. No me recibí.
AM: Por qué?
CC: Porque era un gobierno militar, y el nivel era, pésimo, las perspectivas de vida en la Argentina, y de producir cine, eran muy poco entusiasmantes. Y además porque en esa época me empezaba a dar cuenta de que lo me interesaba no era el cine industrial, sino la experimentación. Así que la idea de hacer cine en la industria fue dejada de lado. Al mismo tiempo aparecía el Super-8, que me daba via libre para hacer lo que quisiera sin pedirle permiso a nadie.
AM: Para recibirse había que hacer un filme final...?
CC: En el Instituto?
AM: Si.
CC: Terminé el primer año, en el que para aprobar había que hacer un ejercicio de tres min. mudo, b/n. Pero ni valía la pena. Lo mejor del Instituto fue haberlo tenido como profesor a Mario Sófici, durante un año, antes de ser director del Instituto, que después murió. En el 71 fue el último año que él fue profesor. Genial.
AM: Y empezaste a trabajar con Super-8.
CC: Cuando entré al Instituto yo ya había hecho un par de cortos en Super-8. **Ese año del 71 fue un año de mucha producción en Super-8, y, a partir de ahí, la cosa no se detuvo durante todos los años 70, del 75... las cosas estaban muy confusas, con la política y la triple AAA, y nos refugiamos en el Instituto Goethe, porque lo que nosotros hacíamos era un poco "raro"en relación a lo que la mayoría de la gente hacía en Super-8, y no tenía curso, había como darle dónde exhibirle**. En **UNCIPAR...**
AM: No entraba?
CC: Sí, entraba, pero no había como nivel para entender eso que estabamos tratando de hacer. Siempre era un problema presentar cosas en UNCIPAR. Así que **el Goethe durante cinco años, hasta el 80, nos patrocinó, nos prestó unansala donde exhibir, organizó un concurso, varios seminarios.** Y seguimos trabajando en Super-8.
AM: Seminários?
CC: Uno con **Alberto Fischerman, que se llamaba "El robo del alma", sobre la actuación cinematográfica.** Y después otro con Mario Trejo, otro director underground o independiente del cine argentino, que hizo una sola película llamada "La familia unida esperando la llegada de Javier...". Hizo un seminario en el 78, que yo no participé. Y después **un seminario en 1980, con Bernard Nekes**, que es algo así como el cineasta experimental más importante que hay en Alemania, en este momento, desde 1970 hasta ahora. Es un estudioso de la pre-cinematografía, digamos, y fue el evento más importante a nivel de cine experimental, de todo este ciclo. Fue muy fuerte y bueno para todos. Yo venía haciendo cosas muy radicales respecto de mi trabajo con la cámara, y después de Nekes la cosa se radicalizó aún más.
AM: De cuál a cuál trabajo sentiste ese salto?
CC: A partir de "Un enano en el jardín", 1981. Antes y después. Luego, lo demás, es más variado. En 85 empecé a hacer iluminación de teatro, con la discoteca "Cemento', y allá pasaban compañías de teatro y danza. "La Organización Negra", su primer espectáculo grande. Las performances de Batato Barea. Un espectáculo de Katjia Alemann, una obra de Gustavo Schwartz que se llamaba "Gagarin", sobre el astronauta ruso. Y después trabajé conEl Clú del Claun. Hice para ellos "Escuela de Payasos", y otras dos cosas más. Y después, en los 80 hice menos cine. **del 82-86 no hice nada**. En el 82 hice varias películas, en el 86 hice dos con "El Clú del Claun", y **en el 88 hice mi última película experimental, que se llama "El devenir de las piedras".Y de allí empecé a hacer música electrónica.**
AM: Con la música recién habías empezado ahí?
CC: No, no. Antes había hehco música de la India, con un grupo de música tradicional. Detallado con conciertos, etc. Y después, música electrónica. **Y en el 90 recién hice mi primer**

video. Y reciclé algunos trabajos cortos de cine en video. Cosas muy cortas, la idea era hacer cosas que se pudieran comercializar, y otras no. Algunas se pudieron comercializar, en España y en Francia, en Canal Plus. **En general, todos mis videos siguen siendo híbridos**. El trabajo de cámara es de cine. Y después, hay procesos, por el momento, bastante limitados, porque trabajo con presupuestos propios. Nunca tuve una beca. Así que, empezó en video... Es limitante, sobre todo por la forma en que trabajo yo, **el video entendido como un arte plástico**.
AM: Noté una valorización del color en tus trabajos muy importante, el movimiento, tomado en conjunción con la música... no son imágenes musicalizadas, sino un movimiento contínuo. El trabajo del color, en "Escuela de Payasos", en todos hay trabajo bellísimo e interesante del color.
CC: Son realmente como pinturas.
AM: En "A través de las ruinas", el uso del rojo.
CC: "A través de las ruinas" es muy dramático.
AM: Me pareció el más pesado.
CC: Es el más expresionista, el manejo de la cámara como recurso expresivo.
AM: Y los azules de "Consecuencia".
CC: Sí, **"Consecuencia" es una obra clave porque plantea ese problema de la hibridación**. La imagen en parte es obtenida de la TV: son imágenes apropiadas, nada más que en vez de tomar una muestra directa, electrónica, hice así: registré con una cámara de cine la TV, y luego lo pasé al video. Entonces es muy difícil de reconocer cuál es el origen.
AM: Los azules que estaba pensando no son de "Consecuencia", sino de "Devenir de las piedras".
CC: Particularmente, esas copias en video no me gustan mucho, y es un filme muy difícil de ver en video. Porque no existe el negro, y la segunda parte de "El devenir de las piedras", que son pantallazos de luz sobre un cielo azul, necesitan más de un pantalla de cine, para que el negro sea, y la luz sea luz, en contraste con la oscuridad que te da el cine.
AM: En relación a la hibridación, comienza con el encuadramiento cinematográfico, y después toda aquella fragmentación.
CC: Ese video que viste, le falta la tercera parte. Hay un tercer episodio, que es un desnudo femenino en la ventana, y allí el color está virado hacia un naranja, salmones dominantes.
AM: De dónde partís en tus trabajos?
CC: En cada trabajo es diferente. Digamos que hay como una intuición.
AM: Algunas personas salen de lo escrito, de una imagen, etc.
CC: Básicamente, del impacto que me produce alguna imagen, y la intuición que eso me genera, en cuanto a concepto. Pero, en general, mi trabajo es siempre intuitivo. Sería muy difícil que yo parta de lo literario. A pesar de que ahora estoy trabajando un proyecto en relación a eso. Sobre el libro de Chuang-Tsu, que es el continuador de Lao-Tse y el fundador del taoismo. Justamente me interesa la relación entre **texto e imagen, incluir el texto en relación directa a la imagen**, como era en la pintura china tradicional. y es un proyecto que no sé si alguien lo financiará , o si lo tendré que hacer yo más por mi cuenta. Por ahora, las fundaciones y los subsidios se entregan más a lo que tenga que ver con lo latinoamericano. No sé si lo presentaré a algún subsidio, o me resignaré a hacerlo con mis propios medios.
AM: Quiénes son los que subsidian el video en este momento?
CC: La Fundación Antorchas. Casi solamente. No sé si el Fondo Nacional de las Artes, es un lugar al que no me acerco porque esta muy mal administrado.
AM: Qué bueno la relación texto imagen. Vas a trabajar las grafías?
CC: Tiene bastante de imagen pura. Viste que todo lo mío es **imagen pura**, y la gente siempre se queda como con las ganas de que les completes el concepto un poco más. Se admira y se aprecia mucho la civilización de la imagen, pero la gente ve una y se queda sin saber leerla. Entonces le llegó la hora de ponerles palabras también. Es una necesidad mía, dar una especie de testimonio de la crisis... hacer una analogía de la crisis de la sociedad que presenta Choung-Tsu tres mil años antes de Cristo, y la actual: es una crisis muy similar. Histórica, terminal, la que él comenta, sobre todo en cuanto a gobierno del Estado.
AM: Habla solamente de la crisis?

CC: Es un texto filosófico de alto vuelo, muy místico, que propone soluciones, como todos los grandes tratados de la Antiguedad; desde cómo gobernar al país, hasta como... una propuesta de realización espiritual. Es un libro tan importante como los demás.
AM: Vas a trabajar la letra como grafía, trazo en la imagen?
CC: Sí. Lo que tengo previsto son tres módulos de media hora de duración, como máximo. Cada uno con un tratamiento tipográfico diferente. En el primero, con letras de máquina de escribir, fotocopiadas, escaneadas, y sobreimpresas digitalmente. Pero no me gustan las tipografías digitalizadas. Me gusta el tratamiento digital, pero no las tipografías que vienen ya generadas electrónicamente, que no me gusta eso. Choca con la imagen de generación fílmica, porque no tiene textura. La primera sería esa. La segunda, tendría el texto escrito directamente sobre el celuloide, como en las películas de McLaren, y tantos otros. Me interesa, me parece la forma más pura de poner texto en el cine, el raspado de la emulsión. Y la tercera no la tengo decidida, pero me interesa que tenga un carácter especial, diferente en cada caso. Para que pueda, cada módulo, tratar un aspecto de la filosofía de Chuang-Tsu.
AM: Será que la civilización de la imagen está todavía naciendo?
CC: No, está terminando.
AM: Está terminando y nadie la entiende?
CC: Lo que está terminando es la civilización. No la de la imagen, por lo menos, esta civilización según lo que conocemos.
AM: Porque hablamos de mundos organizados según la oralidad. Del mundo presente basado en la escrita, y hoy casi ya dominado por la imagen. En lo que tiene que ver con **el sentido social de la realidad.**
CC: Manipulado desde las imágenes. Qué hay detrás de esas imágenes? El problema son las ideas que hay detrás de las imágenes, no las imágenes en sí. La imagen se ha transformado en un medio de dominación tan fácil de acceder a él, que todo lo que se dice en TV adquiere el valor de la verdad, por lo menos para cierta porción de la sociedad que no tiene otro acceso a la realidad que no sea ese.
AM: Mientras la percepción parece atrofiada frente a esas imágenes.
CC: Volvamos a lo mismo, qué ideas hay detrás de las imágenes. En el caso de la publicidad, es que la sociedad se divide en dos: en los que vendemos, y los estúpidos que compran. Entonces ese tipo de manipulación, de legitimación de lo falso a través de la imagen, es una de las grandes causas de la decadencia. Mundo falso, que no tiene sustento, lo que se llama en ecología el desarrollo sustentable. Hay que ver si lo que consideramos como progreso hasta ahora son desarrollos sustentables. Porque el mundo, en el estado que está, no sé cuánto tardará en hacer una crisis terminal.
AM: Pareciera como si nos hubieran quitado la posibilidad de comunicarnos realmente.
CC: Es que hay tanto consumo simbólico, que supera al contacto de lo real con lo real.
AM: En este plano colocás tu obra? Si hay que oponer este ámbito del que estamos hablando, al interno, íntimo de la creación, se opondrían de esa forma.
CC: Pasa que el plano del real que trato de transmitir, es esquivo. No sé, no me planteo demasiadas cosas de ese nivel cuando hago mi obra, por eso te hablo de la intuición.
AM: Pienso mucho en el eje que va del arte a la comunicación. Y cómo mucha gente de la comunicación no se siente trabajando hilos estéticos cuando comunican, así como otros tantos que cuando hacen arte no sienten que están manejando un acto de comunicación, y me parece que mucho del potencial de la imagen electrónica, por su naturaleza, estaría en poder circular más libremente de una punta para la otra.
CC: Es cierto.
AM: Me quedé pensando, que me habías dicho que era prácticamente una necesidad trabajar con la escritura. Y ahora **que el texto, frente a la imagen pura, es necesario.**
CC: Faltaba la explicación. Y también, la obra abierta, que se prestaba a la significación multiple, por un lado me satisface, pero por el otro me deja como con ganas de decir cosas más concretas, de puntualizar más las ideas. Vos me decías que esto del arte y la comunicación... **en qué medida el arte ha conseguido cambiar la sociedad y hacer tomar conciencia de la necesidad de cambios esenciales. Que era un poco lo que decíamos en las décadas del 60-70. Y no fue así**, verdad? Todo fue reabsorbido, esas ideas de cambio fueron transformadas en objetos de consumo. En fin, esto puede parecer un poco escéptico-

pesimista, pero me parece que no le veo una... a ver si podemos concretar más lo que te quiero decir.
AM: Quedó como un mito, una utopía, aquello del arte como transformador de lo social.
CC: Sí. Que aspiran a esa dirección. Yo en el video de creación veo diferentes tendencias: el artista acomodaticio que se deja llevar por tendencias, en lugar de ser, el resultado es una obra totalmente trivial. No tienen ningún...Veo gente que hace tres instalaciones por año, entonces, **el principio de la producción se ha impuesto al principio de la creación** , y lo peor de todo esto es que nadie consume estas obras, excepto el público que está en el museo, porque nadie compra estas obras.
AM: Y para qué, entonces?
CC: Para jugar. Toda esta **cuestión posmoderna** de jugar a tener un rol. El posmodernismo ha transformado tood en juego, la cultura es uno más. En ese sentido, Silvestre (Byrón)es muy interesante, porque tiene un libro que se llama "Arte y Rebelión contra el mundo moderno", donde es conciente de este problema desde las vanguardias, y de las teorías estéticas de fines de siglo XVIII hasta ahora. Es interesante, habla de la necesidad de reimplantación del concepto del arte tradicional, en cuanto mágico, fruto de una necesidad expresiva y de nada estatal, de mercado.
AM: Más orgánico, real. Es triste, porque la imagen electrónica nos da tantas más posibilidades de entrar de lleno con la subjetividad, de colocar nuestra imaginación para afuera, es tanto más versátil, puede establecer analogías tan directas con nuestro pensamiento,. como que con otras tecnologías, se imponían más las condiciones del soporte. Y el video permite colocar cuestiones en imagen...
CC: Es que casi siempre la invención técnica está adelantada al pensamiento que ya genera. Entonces, el video recién ahora empieza a percibirse que permite expresar muchas más cosas que las que nos imaginábamos... La representación del directo, hasta un hilado más fino de lo intelectual.
AM: En ese aspecto de mi trabajo, elaboro el problema de la referencialidad de la imagen. Cómo, la imagen en cuanto índice de lo real, formato alterado por un real exterior, esa relación se va modificando, hasta llegar al extremo de la imagen digital.
CC: Como que **lo digital parece más apropiado para describir más las imágenes mentales. Pero todavía estamos presos a conceptos muy estúpidos, como el de la imagen tridimensional**. A mí, lo de la computación gráfica tri-dimensional, me parece (a parte de ser una excelente herramienta para los arquitectos), todo el entretenimiento que han generado los videogames, esto que tan absurdamente se llama de **realidad virtual**, me parece una distorción más que se agrega a las posibilidades de conocimiento que tiene la sociedad. Todo esto no está puesto al servicio de nada educativo, estético en el buen sentido del término.
AM: Como un empecinamiento en reproducir un sistema de representación...
CC: Y esto de realidad virtual es un contrasentido tan grande. Nadie se preocupa por saber lo que es realmente virtual. **Real, por realidad, siempre legitima todo**. Entonces, lo virtual en cuanto representación de una esencia psíquica, de una idea, o de una mediatización de algún fenómeno real. Vos podés ver que la gente, en general, el público, no se hace la menor pregunta al salir del cine. La gente va buscando una experiencia que es como un reemplazo de la experiencia real. La gente sigue consumiendo toda la producción, como si fuese una necesidad verdadera, como si fuera más interesante que la vida real. Y de alguna manera lo es. Lo sería aún más si hubiese más producción de calidad artística.
AM: Ofrece síntesis que en los tiempos reales no ocurren.
CC: La necesidad de contar con un sistema de representación de la vida, está bien, pero lo inmediato, lo nuevo, lo último, siempre es más impactante que lo que es artísticamente contundente, por más que haya sido hechos en 1920. Y los clásicos del cine están allí para testimoniar la tragedia del siglo XX, donde los productos tienen que ser un poco más atractivos para las nuevas generaciones, de suerte que se ha llegado en un producto donde ya no es posible llegar a más... argumentos de seducción. O sea, **yo prácticamente no voy al cine**, no me interesa más. Pero cuando es posible hacer absolutamente todo con la imagen, la cosa parece que pierde interés.
AM: La realidad pareciera que legitima bastante, y al mismo tiempo, también se la banaliza mucho, se habla de ella planteando una pérdida del contacto directo, terrible, alienante. La

máquina de la industria cultural, el concepto de lo nuevo. Hablamos de lo real, y hoy, cuando veía tu obra, me quedé pensando en que con cada obra había una aceleración del tiempo, o una forma de trabajar el espacio que, muy adrede, lo altera (vos me decías, yo hago cine experimental), y, al mismo tiempo, se despega de los tiempo-espacio de percepción "normales". En los videos veía cosas mostradas con recursos que llegan a lo surreal, y, al mimso tiempo, que te valés de la explotación de algún recurso en especial, como la sobreimpresión, etc. Como la flor que dejó de ser la flor, y así en otros casos, que no sé si por empatia, o porqué, iban hilvanando una interpretación libre. Dejar la referencia para conducirte a otras cosas, cayendo en una referencia más interna. Creo que quedé cansada, como con una cosa de gran emoción, y me identifico mucho con lo que estás diciendo de la falta del interés del cine.
CC: Y los videastas, casi todos, y la misma gente del cine...
AM: Hasta la gente que hace ficción en video.
CC: Yo, sin enbargo, **sí reivindico una forma de hacer cine, tradicional, que tiene que ver con lo real, creo que es una forma de neo-realismo, un cine como el que puede hacer Loach, o Frears,** estas tres películas que se estrenaron este año. Después, en cuanto al entretenimiento, me parece que es una palabra que tiene tan poco...tan poco sentido como aburrimiento. No.
AM: Por qué somos tan críticos con el entretenimiento?
CC: **Yo no me entretengo en ningún momento de mi vida. A mí me parece imposible aburrirse.** Es un invento que se ha impuesto un sistema de cosas sobre la gente. El aburrimiento no existe. Hay tanto para hacer con la gente y el entorno, que no necesitamos entretenernos. No hay imagen sin pensamiento. **La imagen es pensamiento, cómo puede haber imagen que sólo gratifique los sentidos?** Esa es otra parcialidad. No hay imagen sin pensamiento, si hay una que está dirigida a entretener, hay una ideología que la sustenta (de cualquier tipo que sea). Detrás de casi toda la industria del conocimiento hay algo siniestro. Retrógrado, a-vital, como **una compresión, una dictadura, una legitimación de lo falso a través de lo tecnológico.** Un vaciamiento.
AM: Y el arte no tendría que tomar otro lugar?
CC: Sí, no sé si el arte, o el hombre. **El arte como un modo de insidir profundamente en el psiquismo del hombre.** Sí lo tomamos en serio, el arte sí puede ser un vehículo importante de cambio, de evolución. Pero para tomarlo en serio, primero tendría que tomarse en serio a sí mismo, y de la forma que están planteadas, no es para tomarse en serio. A duras penas consigue donde vivir, no vamos a pedirle que tome consciencia de su condición histórica. El problema es muy complicado.
AM: Lo que me pasa es que hablamos de estas cosas, casi todos, y a la hora de ver las obras, pasan otras cosas.
CC: Bueno, **es particularmente desagradable cuando se ve que los artistas son cínicos,** que saben de las cosas, eso es lo más desagradable. Pienso que la historia es un fenómeno que es casi con vida propia, y van a suceder las cosas, a pesar de nuestra estupidez. Cuantas veces la humanidad se equivoque y empezará de nuevo.
AM: Me acordaba de la intención de Eisenstein de filmar el Capital, solamente con imagen. Un proyecto que iba a filmarse después de "Octubre" y que no pudo ser por la historia rusa. Se tuvo que exiliar, esa cuestión de que la imagen es pensamiento. **Cómo va a convivir la palabra con la imagen en tu trabajo?**
CC: No tiene que ser redundante. La palabra escrita u oral tiene que completar, haber una interacción, por usar un término actual, entre la imagen y la palabra. Ahora estoy escribiendo una nota para El Amante, sobre el **steady-cam**: una especie de máquina siniestra, ejemplo de cómo los modelos masivos, los de la ideología dominante, terminan por imponerse, sin ninguna reflexiön al respecto. El steady-cam es el recurso que más uniformiza los recursos cinematográficos, de los que se han inventado. Todavía hay cineastas y videastas que lo reivindican. Escuelas que enseñan a manejarlo. No entiendo cómo no hay reflexión en torno a eso, a esas cosas que parecen tan ingenuas, inofensivas.
AM: El que más oculta al camarógrafo, a alguien que está haciendo la imagen. Simula.
CC: La imagen pertenece a un modelo unificado. La imagen "correcta", como debe ser. La visión debe ser ayudada de esa manera, y no de otra. Por otro lado, la visión, el movimiento,

difícilmente logra transformarse en pensamiento. La visión, el movimiento, me transmite una imagen, como si fuese la de un peatón, la de un vidente que está desplazándose, no genera necesariamente pensamiento. Genera sensaciones de carácter más primario, pero no conceptos ni ideas más estructuradas.
AM: Y qué tipo de imagen? Una imagen más cortada, que da primacia a lo iconográfico?
CC: En principio, una imagen que revele cuál es el pensamiento que tiene detrás, y para eso necesita de un tiempo de percepción y de asimilación. Porque una imagen en movimiento, que está constantemente cambiando, lo que te puede inducir una sensación, dinámica. Es como el artículo este de Virilio 'El último vehículo", describe cómo es eso. Una forma más de ponerle prótesis al cerebro y a la imaginación. Son todos fenómenos de la revolución industrial: la producción, por la producción en sí. Entonces las imágenes superan a las realidades.
AM: Y vos cómo te acercaste a la gente del video?
CC: Fue automático.
AM: Comenzaste a ver video... me decías que habías tenido un impass con la imagen.
CC: El video comenzó a aparecer, y **paulatinamente fui encontrando ahí, como un destino normal. Un pasaje normal a la producción del video.**
AM: Tu primer video fue del año 90.
CC: Sí.
AM: Año que en Buenos Aires fue un boom: la eclosión de la generación que venía trabajando durante los 80. El video llegaba a un nivel de producción interesante.
CC: En el año 89 se organizó en el **Instituto Goethe** la primera retrospectiva de video argentino, con el apoyo del ICI, de Graciela Taquini.
AM: Un año de muchos trabajos, los conocías?
CC: Desde el año 90, sí. A participar intensivamente, y a plantear mis propias actitudes, admiraciones y rechazos.
AM: Te veo como a un embajador del cine experimental, trabajando en el video. Y no hay mucha gente que haya trazado ese camino.
CC: **En general, los cineastas experimentales -en particular- son muy puristas, y no aman el video. Lo ven como una reducción de sus posibilidades expresivas, un medio pobre, frío, medio estúpido. Yo no estoy de acuerdo, creo que el video es mejor que el cine.** Por eso me diferencié de los demás: hay cineastas que no quieren saber nada del video. Me parece que **el video es una consecuencia lógica, y que es el medio que puede transmitir lo contemporáneo: el estado de cosas de lo contemporáneo.** Y el cine, no. Ya está, ya hizo lo que tenía que hacer. No sigamos pidiéndole cosas, más que producir una imagen de una textura y un valor plástico importante. Como recurso agregado al video. Pero el cine como lenguaje particular, creo que ya llegó a dar todo lo que había podido.
AM: Incluso el experimental?
CC: Si. Tanto en la industria del cine de ficción. Que llega a su culminación en 1969. En el 70 empieza su declinación. O sea, la eclosión de la modernidad en el cine industrial, que se produce en los 60, desde la **Nouvelle Vague**. Y los cineastas modernos americanos, que producen una serie de obras que culminan la historia del cine. **La teoría del cine culmina allí.** Lo demás ya empieza a transformarse en otra cosa. **A través del cine experimental, se llegan a los límites expresivos. Y el cine industrial empieza a incorporar temas, estructuras, técnicas de la TV. Formas de narrar de la TV.** El cine, desde los año 70, se empieza a parecer más al telefilm, a la realidad tal como es vista en la TV.
AM: Y esa contaminación que actualmente es pretendida entre la TV y el cine, te parece que realmente es entendida desde ahí? O es para otra dirección?
CC: Respecto a filmes producidos para video?
AM: Como por ej. Alexander Kluge produciendo para TV.
CC: Habría que ver qué es lo que se hace para la TV. El hecho del medio no sé si tiene tanta importancia como le pretendemos dar. La TV, o el video-arte en sí mismo, tampoco tienen un valor en sí. Por supuesto que nos fascina... los autores que más me interesa son Bill Viola y David Larcher. Me parece que el "VideoVoid" es lo mejor que he visto en producción de video, así como una conciencia histórica de lo que significa el cine, la conciencia histórica de esa imagen. Esos dos videos de Larcher, son monstruosos.

AM: Viste los trabajos franceses?
CC: Dentro del Festival FrancoLatinoamericano de Video-Arte, habían dos que tenían esa característica de retórica, como que hechan mano...
AM: Del Partenón...
CC: Claro, de un cierto clasisismo -como si pudiera ser aplicado al video-arte- de un cierto clasisismo de la narración, cosa erudita de la imagen y de la literatura. A mí, particularmente, me produce mucho rechazo esa necesidad de complacer la ortodoxia, necesidad que manifiestan esos videos. Y el festival franco-latinoamericano estaba ese video, que se llamaba "Después del naufragio", y otro que se llamaba "Edificios", puede ser? Trataba sobre una biblioteca importante de París. Es lo mismo que me pasa con las películas de Peter Greenaway. No se es más culto artísticamente, porque se sepa reproducir una pintura de Vermeer, ni eso es más cultura que una imagen que reproduzca nada. Me parece bien que hayan pautas de composición, de color, de manejo de la luz, que derivan de la pintura, y de la fotografía. Pero de allí a que le adjudiquemos valor artístico a algo porque se refiere a otra cosa, me parece sumamente snob. Es otra de las cosas que le pasa al video, y al **arte del posmodernismo** en general. Por ser autoreferente, ya es tomado como referente en sí, lo cual...
AM: La voz del creador, qué es lo que tiene él mismo para decir. Sobre todo frente a un mundo inédito, que es contemporáneo, que otros allá (como Vermeer) no vieron.
CC: Claro. Es un problema del cine en general. Ya no nos referimos a la realidad presente, sino a la historia del cine. se ha vuelto auto-referente: las películas tratan sobre otras películas.
AM: De Greenaway me impactó mucho el trabajo de "La Tempestad": Aquella saturación de códigos, de imagen dentro de la imagen, más texto, con tres escenas al mismo tiempo. Una cuestión más que barroca en la narración.
CC: Justamente. Es la forma por la forma misma. No sé si hay alguien que puede asimilar todo eso en ese tiempo. Me parece curioso, interesante. Como fenómeno posmoderno, pero me parece que dentro de esa técnica, estilo, forma de tratar ;la imagen, aún siendo más austero, David Larcher dice muchas más cosas. Más importantes para el presente. En cuanto a la capacidad de Greenaway de poner en escena a Shakespeare, no le pongo la menor duda. Me parece además, igual, la sensación y el residuo que me queda en el cerebro, de "M de mozart", que de "La Tempestad". O "La Divina Comedia". Lo que te queda en el cerebro es lo mismo, como si hubieras visto un aviso publicitario. No Shakespeare.
AM: Te parece mejor leerlo.
CC: O ponerlo en escena. Me parece que lo de Greenaway tendría un poco más de sentido en teatro, en el cine... o sea, es más, hay que ver si en el teatro una puesta como la de "La Tempestad", no sé si se sostiene, porque no tiene mucho de estructura. Es simplemente, show. Revista musical. Movimientos de masas. Quitando la excelencia de John Guilmore como actor, dentro de Shakespeare. Pero Greenaway, particularmente...
AM: Y no me nombraste ningún argentino.
CC: Sería un poco injusto nombrar algunos, y otros no.
AM: Qué tipo de obra te parece de calidad?
CC: Videos?
AM: Otra cosa que siento mucho es la ausencia de la obra como camino, de desarrollo. Siento que hay gente que hizo videos, no que está desarrollando una obra.
CC: Una serie de trabajos. Es cierto, no hay continuidad artística. Te nombro algunos: me interesa el trabajo de **Jorge La Feria**, "Andinia ", primero, y ahora se estrenó "El Viaje de Valdés". Ya , por lo menos, estos dos trabajos son una linea, y me gusta porque él rescata lo legítimo del video, rescata el aspecto ritual y mágico del arte. Y ese casamiento, entre lo primitivo y lo tecnológico, me interesa, me gusta. Me parece que es, por nombrar alguno, te lo nombro a él. Después, me parece que hay muy buenas intenciones que se quedan a mitad de camino, por ej, en imagen de computación, ya sea porque no se aprovechan al máximo las posibilidades de manipulación que ofrece la infografía, o se la utiliza como una máquina para pintar. Se hacen dibujos animados en la pantalla de video, lo que no me parece muy interesante.
AM: Hay poco coraje en la creación de video actual?
CC: Coraje... para que hubiera coraje tendrían que haber ideas para defender. Ideas por las cuales jugarse. La palabra coraje me hace pensar en la guerra. Y no hay un enemigo, parece

que no lo hubiese, por lo menos en el video. Me gustó mucho lo de... (finalmente voy a terminar mencionando), lo de **Hofman y Di Tella**, "Reconstruyen el crimen de la modelo". Me parece que hay mucho coraje. Así como "Guía del inmigrante". Pero, tampoco me parece que el documental sea un medio . Ya he hecho documentales, pero cuando la realidad es realidad y nada más, sin haber un viraje simbólico en la representación, la cosa termina siendo olvidada. El resultado es pobre.
AM: Pensaba en el coraje en el sentido no de lucha, sino de sumerjirse en una poética, en un trabajo personal. Gente que toca y sale. Resultado: trabajos extremadamente cortos, varios trabajos sobre una misma fase. Cuando un trabajo en desarrollo siempre está diferente. La obra es la misma, pero los trabajos no, muestran un desarrollo de una linea. En ese sentido hablaba del coraje.
CC: Es el problema de todo artista. El arte es una forma de interpretar la realidad, de conocer el mundo. Es una forma de conocimiento. Vos mismo determinás cuán lejos querés llegar en ese conocimiento, que deja de serlo de un objeto, para transformarse en un conocimiento de vos mismo. Y ese es un camino que no se termina nunca. No hay límite para eso. Tampoco hay un llamado de la sociedad para que el artista cumpla ese rol. La sociedad, más bien desprecia al artista que toma ese camino.
AM: O lo hace caer en estereotipos.
CC: Mejor dicho, el artista, además, tiene que sobrevivir. No tiene mucho encanto vivir pobremente, para no sé... Lo de alrededor es importante. El problema es ético, y muy profundo, de lo que estamos hablando. No creo tener la autoridad para hablar sobre eso. El problema es siempre el mismo. En qué medida el artista está dispuesto a resignar su parte de observador de cierta verdad, cualquiera que fuese, para obtener un cierto beneficio, económico, social, prestigio. **Particularmente, en el video, la simulación está más difundida que en otros medios.**
AM: Te tentaste con la TV? Te invitaron para llevar un trabajo a la TV. te gustó la idea?
CC: **Detesto ir a la TV**. Me gusta la idea de que se vean mis trabajos en TV, pero, particularmente, no me gusta ir a mostrar mi cara, ni hablar. **Me parece que es fundamental, los trabajos de los videastas se vean en la TV. Es el sitio natural. El destino.** Tratándose de una obra como la mía, puede ser un proyecto subversivo, una invasión de otra naturaleza. Que imágenes como las que yo produzco aparezcan en la TV, es raro.
AM: Por eso me resulta interesante el trabajo de Hermida, en especial "La cápsula del tiempo".
CC: **Hermida**, gracias a que conoce los manejos de ese lenguaje, puede transgredirlos en la cantidad aceptable como para que su trabajo supere el concurso comercial, incorporándose al sistema. Yo te digo que estoy en eso. Parece que hay un proyecto de Canal Cultural de la Secretaría de Cultura de la Nación, y he presentado algunos proyectos allí. Me parece que es el momento de empezar a tomar por asalto esos ciclos, y espacios que son de difusión masiva.
AM: Y la TV por cable, que se supone que no es un espacio tan industrializado como la TV aérea?
TV a cable es infinita, y no hay oferta.
CC: Es que la TV por cable reproduce el esquema de la TV por aire. Bueno, no puedo hablar mucho de la TV Cultural, porque todavía es un proyecto, no sé si puedo dar difusión antes de que ellos quieran que se lo difunda. Pero... supongo que se van a encontrar con los mismos problemas: si son radicales, o "cultos", van a tener poco público. Pero es un problema del estado, que quiere tener una presencia, un Canal Cultural, como los países del 1er Mundo, que salga por satélite a todo el mundo. Y eso hay que subsidiarlo para poder ser comercial. No lo es en ninguna parte del mundo en que existe, al menos eso. Qué menos podemos pedir.
AM: Ultima pregunta, nombre para este trabajo sobre la relación entre la palabra y la imagen?
CC: Se llama, el proyecto, "El libro de Chuang-Tsun", y se divide en tres partes: 1) "Las fuentes amarillas", 2) "Las cosas exteriores", y el 3) todavía no lo elegí. Son títulos tomados del libro, de partes del texto. "Las fuentes amarillas" sería una forma de nombrar las fuentes de la sabiduría antigua, original. "Las cosas extriores", son las 10000 cosas, que es el nombre que el taoismo le pone a las cosas exteriores, justamente. Es un proyectoque todavía está en proceso de elaboración, no puedo hablar mucho de él. Estoy seleccionando las partes del texto que me parecen adecuadas, para relacionar con la imagen.

OCTAVIO GETINO

Cineasta.

Buenos Aires, 21 de Abril de 1996.

AM: Me gustaría que me cuentes sobre aquella experiencia que tuvieron (vos y Solanas) en "Los hijos de Fierro". Qué tecnología era, cómo y para qué la usaron?
OG: La primera vez que vi una experiencia, creo que estaba **con Pino Solanas en París**, creo que en el **70**, cuando habíamos filmado o íbamos a filmar unas experiencias con el general Perón en Madrid, dentro de la versión justicialista de la política doctrinaria, y **vimos un grupo de gente joven que había registrado material en Africa,** con el apoyo de algunos cineastas franceses, como Chris Marques, y otros de los Estados Unidos (gente del poder negro).**Eran videos sobre los procesos de liberación nacional en un país centro-africano. Y nos impresionó que en una salita un poco mayor a ésta, dos o tres personas, con total autonomía, podían pos-producir un material, sin pasar por todos los pasos que nosotros habíamos recorrido cuando hicimos "La hora de los hornos", dificultades de montaje, laboratorio y falta de "privacidad", en cuanto a la definición de los modos**. Eso nos interesó. Y paralelamente a eso se dio que Pino había conocido a un experto en comunicación y educación, que había comprado en Canadá un **equipo de video de cinta abierta, de media pulgada** -todavía no existía el casette. Y lo habían usado, paradógicamente, en esta misma Africa, haciendo experiencias con organizaciones tribales que no habían tenido contacto con la escrita. Cómo se podían experimentar en ese tipo de cosas, pero a nosotros, estos equipos nos motivaban tanto, que lo compramos. **Lo trajimos acá creo que en el 71**. Yo no conozco de la existencia de un equipo así en el país, anterior a ese año. A lo mejor, somos pioneros en la entrada de esa tecnología, que nos motivaba mucho en aquello de continuar una producción de tipo militante, en una situación como era la de entonces, de clandestinidad, donde ese tipo de recursos técnicos eran mucho mejores que los que habíamos experimentado antes. Lógico que **en el 73 se abre un proceso democrático, al poco tiempo, pero en el 71, cuando compramos esto, no previamos lo que iba a pasar en el 73, y mucho menos en el 76 y todo esto.** Tampoco conocíamos todo lo que era específicamente técnico, mucho menos con todo esto electrónico. A lo sumo manejábamos una Bolex, o las cámaras 35mm en cine, y la foto cinematográfica. Y en ese proceso nos desconcertó un poco, porque el ciclaje de esos equipos no coincidía con los de acá, entonces la imagen pasaba con una raya, y no nos permitía la producción de un material técnicamente idóneo, adecuado para las circunstancias. De todas maneras, detrás de alguna prueba o ejercicio de ese material, **Pino lo empezó a utilizar para dos cosas: fundamentalmente, para ejercicios de pre-filmación, con actores, búsqueda de escenarios, que en ese momento, Pino ya había filmado algo en 16mm de Los Hijos..., pero en ese momento se jugó, y ese equipo le vino muy bien, seleccionando escenarios, encuadres, luz, lo que luego sería en material en 35mm.** Después, el equipo creo que fue a parar a las manos del hermano, que es un reconocido publicista, que él utilizó para casting y demás. Pero eso es lo que quedó de la experiencia.
AM: Y había cómo pos-producir video acá?
OG: No había nada. Era lo que sería para la gente de cine Eugenio Phy, y todos ellos. Como había un proceso tal de cambios acá, esa tecnología ya no se la pudo aprovechar para otra

cuestión. En general, lo único que habían eran las experiencias del Di Tella y de Glusberg en el CAYC, que era la importación de equipos de USA, y el video arte, del stablishment, pero fuera de esas experiencias que se hicieron en el Di Tella, un equipo técnico para producir acá, yo realmente no sé. Deben haber 10, 15 personas con todo ese equipo técnico, pero no más. Y creo que cuando nosotros lo trajimos, lo experimentamos, era una cosa realmente revolucionaria. También trajimos la Biblia del asunto, un libro de Paenza, "Sem Saquiédere Permezzo", lo editó Trinelli, en Roma, que era todo un manual sobre video, Sin Pedir Permiso, y que era una especie de manual básico, que te daba todas las indicaciones básicas, estrictamente técnico, sobre video comunitario, video social, pero era un excelente trabajo, creo que de los únicos en esos años, que servía de verdadera referencia para todos aquellos que produjimos en el audiovisual de tipo social.
AM: Vos tenés ese material?
OG: En casa. Es un librito eminentemente técnico. Que pensaba que en política todo estaba hecho (rie), entonces había que enseñar sólo cómo operar esa cámara, sólo el instrumental técnico. Y después de esa experiencia, vino el 72-73 acá, vino todo ese proceso que no esperábamos, y el video dejó de tener aquella función que habíamos pensado para los 16 y 35mm. Y tampoco hubo en el país un desarrollo de esa tecnología. Recién **cuando salí del país en el 76, que me fui a la Universidad Católica de Lima, me encontré con la posibilidad de trabajar en video.** Ya estaba el U-Matic -yo no lo había visto jamás- y en Perú había mucho más desarrollo del video que en la Argentina, entre otras cosas, por la cooperación internacional. En ese entonces estaban los gobiernos europeos experimentando en nuestras naciones estas tecnologías para fines educativos, video y crisis de educación en el mundo, y entonces lo que se hizo con ellos fueron organismos públicos, como el CENCPRA -Centro Nacional de Capacitación Para La Reforma Agraria- que era un organismo vinculado a la organización de la Reforma en ese país, o el CEPAC -Centro de Producción Para la Capacitación- que llegó a tener decenas de módulos en el país, con todo el equipo, en Perú, de producción, distribución o aplicación -así lo llamaban ellos- del video para capacitación rural.
AM: Esto fomentado por la ONG.
OG: No, desde el gobierno, por medio de Alvarado en Perú y la FEUA -Federación Unida para la Agricultura-. Y en el caso de la Universidad Católica, igual que en algunos otros paises de la América Latina, era la Fundación Conrad Abernauer, que está vinculada a la democracia cristiana alemana y mundial. Ellos habían donado todo un estudio de TV a color, con equipos de video U-Matic, y unos equipos que ya se empezaban a conocer de ½ pulgada, también, que permitian ya trabajar con unidades móviles. Las primeras experiencias de TV color en Perú se hicieron en la Universidad Católica, antes de descubrirse aquí en la Argentina. Entonces, **paradógicamente, en un país más atrasado, en materia económica y en otros rubros, gracias a esa cooperación internacional, empezó a experimentarse tecnología que, por lo menos yo, no había visto hasta ese momento.** Y el primer contrato que yo tuve con la Universidda Católica fue, en ese momento, en un estudio de factibilidad, con el fin de detectar cuál era el costo real entre el film documental hecho en film o en video. No ficción, porque video... Y fue mi primer trabajo. Salir a registrar imágenes documentales del Perú: primero de Lima, luego de todo el país. Documentales, todos ellos hechos desde que salí del país, en junio del 93, que me ayudaron mucho a insertarme en todo el país. En el interior y demás. Después yo estuve a cargo de la producción en este centro de la Universidad Católica, se hacía radio, cine y TV, y fue la primera experiencia. Incluso primero lo grabábamos en B/N, con las camaritas aquellas de tubo, chiquitas, conectadas a las video-caseteras -todavía no existian las comcorder-. O trabajábamos, en el caso de entrevistas o cosas así, más importantes, con los equipos U-Matic. Y entonces estas fueron las primeras experiencias, vinculadas a la TV, y, a partir de eso, en mi caso, se dio un interés más fuerte en la interrelación entre todos estos medios. Se producia TV, cine y video, ahí nació mi vocación general para lo audiovisual.
AM: Y cuál medio resultó más barato según tu estudio?
OG: En ese momento, en el documental, era el video. Porque el documental te llevaba un porcentual grande de película, a lo mejor era un 10 a 1. Y eso en video achicaba un poco los costos. Además, eso lo veíamos a la luz de que en ficción y demás, los gastos fijos ya eran bastante elevados, muy parecidos a los del cine. Pero no sé si me motivaba el que fuese el más barato o no, creo que ese estudio, a fin de cuentas, no se hizo nunca, sino hacerme cargo de la

dirección de producción. A mí me apasionaba estar manejando toda una tecnología que nos permitía, rápidamente, editar, agilidad operativa de trabajo, etc. Más en Perú, donde no habían laboratorios, todo se lo mandaba a Buenos Aires, o a los Estados Unidos, porque acá funcionaban muy mal. Entonces el video se empezó a agitar así, aunque en un espacio limitado como el educativo. Después, la Universidad de Lima recibió también una donación, de la fundación adversa de la Adenauer, de la social democracia, y se constituyó ahora en el centro más importante de producción.
AM: Perú tiene toda una tradición de trabajo dentro de las universidades.
OG: Claro. Y después seguí en México, trabajando con documentales, fue útil para cierto tipo de producto, cierto tipo de material. **No era mi propósito el video-arte, ni nada que tuviera que ver con la experimentación de los medios de la plástica, sino videos con función de dimensión social -de capacitación, educacionales, ecológicos-**. En México había una actividad bastante importante con el video, en la UNAM, ellos tenian TV educativa, y se producia bastante. Yo trabajé mucho para eso, programas documentales, ahí salian al aire semanalmente, pero fue una experiencia buena a partir de la cual, en el **84**, en La Habana, se hizo una reunión para ver qué pasaba con todo esto, era un campo casi exclusivista del cine -La Habana. Todos los cineastas estaban allá, y no querían saber nada del video. E insertamos este tema, del video y sus relaciones con el cine y la TV. Y abrimos este concepto del ***espacio audiovisual latino-americano***, y el festival de Cuba que era de cine, pasó a ser de cine, TV y video, a los dos años. Y también desde Cuba, con la fundación del Nuevo Cine Latino-Americano, yo pensé y empecé a desarrollar una investigación en siete paises, sobre el impacto del video en el espacio audiovisual. Que fue un **trabajo que se hizo con el apoyo de la UNESCO**. Se hizo con siete investigadores, de Brasil estuvo Fernando Santoro, y Regina Festa. Leandro Alfonso de Venezuela, gente de México, Perú, Argentina y Colombia.
AM: De Argentina estabas vos solamente?
OG: No, estaba mi mujer, que hizo una investigación ... yo era el que coordinaba todo, pero esto era hasta el año... un resumen de esto es este libro que fue publicado en Perú. Y a partir de eso surgió la cuestión, la inquietud de estudiar lo específico del video en su relación con el campo del cine y la TV. En el plano cultural, estético, de la percepción, de la economía. **Y cuando volví de México, que fue en el 88, no existía nada acá.**
AM: Árido. Por qué te parece que acá hubo ese vacío? Porque vos me decís que llegaste a Perú y allá la tecnología ya estaba...
OG: Estaba muy desarrollado. Yo volví, y si no me equivoco también fui uno de los pioneros, porque no hubo otros, en convocar a los pocos que estaban vinculados en el 88 al video, que te puedo asegurar que no eran más de siete u ocho. Hicimos dos o tres reuniones en**La Crujía** -el principal centro de comunicación educativa que hay acá, libreria de medios de comunicación y tecnología, ahí tienen un centro. Y en una sala que hay detrás de la librería, hicimos unas reuniones, estaban La Ferla, cuatro o cinco, era una cosa muy pobre. Y circulaba la experiencia, yo venia de las primeras reuniones del **Movimiento Latino-Americano de Video**, en La Habana.
AM: Yo en Montevideo '90 tuve acceso a todas esas publicaciones y manifiestos.
OG: Claro. Después estuve en Chile, en Ecuador.
AM: En Cochabamba.
OG: Cochabamba hubo otra. Y yo venía con toda esa cosa del video, y acá no había nada.
AM: Y por qué te parece ese retardo?
OG: Creo que insidieron varias cosas... por el lado político, el hecho desde **la dictadura, y la liquidación de las organizaciones políticas, la falta de una resistencia social, que a nadie le estimuló la idea de empezar a producir, no sólo lo particular del video**. En **Chile** lo estaban haciendo, la experiencia de video-análisis, o cómo se llamaba la experiencia que hizo **Augusto Góngora**? Tele-Análisis, sacaban una revista semanal, vinculada a la revista (semanario) llamado "Análisis", vehiculada por unas 200 y 300 instituciones, eran 14, 15 personas viviendo de eso, dedicadas a eso nada más. Cosas hechas durante el gobierno de Pinochet, que no lo reprimía. A pesar de todos los riesgos que corrian al principio, cuando el video estaba prohibido para su difusion pública, pero dentro del sindicato, de la iglesia, de la casa, cualquier espacio cerrado, no era público, entonces la dictadura de Pinochet, en ese

sentido era muchísimo más magnánima que la nuestra, y las organizaciones de resistencia a Pinochet eran más fuertes que las que hubo acá. **Entonces, a nivel político, y a nivel social, hubo la necesidad de desarrollar mecanismos alternativos de comunicación. Por otro lado, a diferencia de Chile y otros países en los que se recibió apoyo internacional en términos de tecnología -Chile recibió mucho de la democracia cristiana (los chilenos filmaron más películas en el exilio que las que se filmaron en toda la historia de su país, mirá qué ridículo, gracias a la cooperación internacional), ellos tenían más de diez grupos trabajando en video, eran 80% del apoyo, internacional. Además, la Argentina está fichada, en los organismos internacionales, como país más o menos del primer mundo no, segundo.** Y el apoyo de la Naciones Unidas o internacional de otros organismos, se da a los países del tercer mundo, cuarto o quinto. Argentina está fuera de toda esa órbita, mientras que Perú, Ecuador, Chile, la iglesia en Brasil, y hasta ahí, porque **más al norte se frenó mucho el desarrollo del video como cuestión social.** Todos estos países desarrollaron la cuestión de la tecnología que, en realidad se acrecentó por las políticas económicas que siguieron a las dictaduras, que a su vez favorecieron la importación de tecnologías sin impuestos. Entonces llegabas a Chile y te encontrabas con equipos formidables, cámaras, igual que en la industria editorial. Recién en los últimos años esto se empezó a actualizar un poco, porque hasta los años 90, la Argentina era uno de los países más atrasados técnicamente de toda América. Creo, entonces, que incidieron factores económicos, de política en general, y las limitaciones propias de las organizaciones sociales y demás. Por el lado de las visiones estéticas-artísticas, el video como experimentación, en esos años del proceso (militar) tampoco se vio nada.
AM: Qué fue lo que vos viste del **DI Tella**Erro! Indicador não definido. y del **CAyC?**
OG: En los **años 60?** Me acuerdo de la calle Viamonte. Allí se hacian las primeras exposiciones, con circuitos cerrados. Y en el Di Tella habian algunas exposiciones con televisores, elementos experimentales, no me acuerdo los nombres de los autores, porque **en ese momento uno rechazaba todo lo que era tecnología aplicada con fines dilletantes**, la Marta Minujin, la onda de los cineastas independientes, Andy Warhol entre los americanos, que pasaban esas películas de 8 horas de duración. Lo veía, claro que lo veía todo, pero era crítico, porque veíamos que eso todo para nuestro país no servía para un cuerno. Y todas esas experiencias del Di Tella, en apariencia eran más atractivas de lo que en ese momento las vanguardias artísticas argentinas.
AM: Porque el CAyC organizó 10 festivales internacionales de video.
OG: Quién?
AM: El CAyC. Y hasta el catálogo del que fue en Buenos Aires estaba en inglés.
OG:**El CAyC fue el lugar más adecuado, instrumento de estas tendencias norteamericanas, no tanto europeas, y donde se combinaba, por un lado, la idea de entrar al video, pero, por el otro lado, la idea de vender tecnología.** Por una cuestión... Ojo, los europeos también... porque el video introdujo un cambio de tecnologías muy grande en relación a lo que era el cine. Porque es el hecho donde el software importa, pero lo que más importa es esto, el aparato. Entonces, a nadie se le ocurriría, dentro del cine, ponerse a vender cámaras de 35mm, porque con dos o tres que hubiesen, ya se alquilaba. Y tampoco proyectores, hay muy pocos. Salvo la experiencia del Super-8mm, que ya se acabó. Por esto, el video se transformó, así... como la más importante tendencia del mercado. Videocaseteras, el comcorder, y fundamentalmente, la independencia que tienen estos equipamientos respecto de sus proveedores. Una tecnología que va cambiando cada dos o tres años. Y si la Sony compra la Columbia Pictures, no es porque le guste hacer películas, sino porque sin películas, no pueden haber video-caseteras. Entonces es allí donde se empiezan a articular el negocio de la electrónica, del software, con el negocio de la post-producción, que en el cine se daba de todas maneras. Arri-flex, qué es. Para la gente de cine es una cámara que se alquila vaya a saber dónde. Les hablás de cámaras de video, y todo el mundo sabe alguna cosa, hay un saber tecnológico, que es de profesionales, en el cine es diferente. Entonces, en ese gran negocio que los japoneses y los norteamericanos, era abrir mercado. Entonces **lo que interesaba era darte los equipos, aunque sea gratis, con el fin de que vos los consumas, utilices, capacitando el personal local, con alguna gente que los mantuviera, y ese negocio era más importante que lo que vos produciste, porque en video no se vendían los programas, los equipos,** lo

que vos empezabas a hacer eran los programas, el negocio era la tecnología, en el cine el negocio no era la tecnología. Es allí cuando los americanos, con la Rockefeller, Ford y demás, a los Di Tella, Glusberg y demás, les dieron todo el equipamiento para que empezaran esta nueva técnica que luego vendría acompañada de proveedores, gente que venía a venderla. Y en otros lugares eran las fundaciones o los mismos gobiernos, de Alemania, sobre todo, los que regalaban estos equipos, como lo venían haciendo en toda América Latina, lo había hecho ya con la radio, con finalidad social. Entonces, sobre estas dos vertientes es que comienza a crecer esto. No tanto en el video-arte, porque creo que empieza a desarrollarse con posteridad, a diferencia de Venezuela, México mismo, que dinamiza más el video por realizadores, gente que viene de la plástica, o del cine experimental, que le interesa la imagen audiovisual. Y recién después creo que en México comienzan a desarrollarse los circuitos vinculados a video social. Si vos agarrabas la producción reinante en México, casi todo era artística, video-creación, y, después, 20 o 30% eran de base social, denuncia. En cambio, la producción del Perú, de Bolivia, de Ecuador, o de Chile mismo, el 80% de la producción era para la promoción social, con fines políticos, religiosos, científicos, o lo que sea. Y en la Argentina no había nada, ni artístico ni social. En el 88 se hizo una reunión, en el 89 siguió, y si no me equivoco en el **89-90** aparece la primera tentativa de nucleamiento, y entonces **aparecen las primeras producciones, desde donde se vislumbran dos frentes definidos: uno vinculado al video social, sindicales, inquietudes de algunos realizadores, y otros que se interesaron exclusivamente por la experimentación audiovisual. Para mí, lo interesante de este fenómeno es que los realizadores más interesantes, dos o tres, tratan de hacer una síntesis de estas dos cosas**: experimentar, sí, pero a partir de la documentación concreta del testimonio de alguna realidad. Entonces, esa síntesis entre lo testimonial y la búsqueda de una estética que renueve todo esto, me parece un avance, que el cine no habría conseguido.
AM: A pesar de que todas estas cosas comenzaron a "cocinarse" con los nuevos cines latinoamericanos, no? Estos dos factores integrados...
OG: Creo que sí, la preocupación política de intervenir en la sociedad, o creer que la sociedad va a cambiar por tener un nuevo tipo de cine, no es solamente una nueva temática, sino que la ideología misma tiene que estar presente en la búsqueda de una novedad estética, esa búqueda está presente en buena parte del mejor cine latinoamericano. Y el video, como continuación de todo eso.
AM: Por eso te digo, como estrategia y como elaboración, algunos sectores se hacen cargo como de una continuación...
OG: Creo que sí, hay una continuación, de ir asociando el cambio social a los cambios del lenguaje. Después en el 87, el 88...
AM: El concepto del espacio audio-visual latinoamericano es muy interesante.
OG: Leete el librito que salió por Paidós la semana pasada, que se llama *La Tercera Mirada*, es un panorama del audiovisual en Latinoamerica, sobre el cine, la TV y el video, y sus interrelaciones. esta es una recopilación de trabajos sobre América Latina y el Caribe, con algunas cuestiones conceptuales, es el único que conozco a este nivel. Hay otro trabajo, de Hernán Dinamarca, chileno, que lo saco hacen dos o tres años, que da un panorama de su visión perosonal sobre lo que es el video, es interesante, pero después no hay ningún otro trabajo que reúna las experiencias del video en esa dirección.
AM: Y por qué a vos te parece lo iguiente: en Montevideo '90, la tendencia entre el video como comunicación social y como experimentación estética estaba balanceada en las selecciones de los países. Y la Argentina, la balanza se inclinaba toda para la cuestión del video-arte...
OG: Creo que esa generación, también, fue la más reventada, creo que el muchacho de 25 a 30 años está hecho m.. Yo confio en el de 15 a 22-23-24 años, esa generación...
AM: Me parece muy sintomático, siendo la Argentina un país con tradiciones militantes tan fuertes.
OG: Pero lógico.
AM: Te parece que es una cuestión de generación que llegó al video?
OG: Tiene varias puntas, por un lado, la **destrucción de casi todas las organizaciones políticas, durante la dictadura militar. La falta de renovación de la tecnología, obsoleta en relación a los vecinos. El quiebre de una generación joven, muy escéptica sobre el**

pasado, que no quiere saber más nada del pasado, ni con los viejos. Me refiero a los antecedentes que hay en sus propios campos. Entonces todo es motivo de desconfianza, crece el individualismo, para preservarse hubo que crear pequeñas tribus, pequeños clanes, eso también dentro de una filosofía posmoderna, donde todo es válido y todo cuestionable, dentro de un gran brillo que tiene el intelectual argentino. El intelectual argentino sabe hablar, sabe escribir, es lindo o linda, cosa que en otros países de América Latina es un poco más difícil. Pero si vos rasguñás un poquito, detrás del brillo no hay nada. Inseguridad, confusión como con cualquier artista o intelectual del resto de América. Creo que esto se debe al quiebre producido por la derrota de las organizaciones políticas de las nuevas organizaciones, el cuestionamiento de todos esos temas, **el quiebre de las organizaciones sindicales -que eran el instrumento de referencia para las movilizaciones. Pensá que acá las experiencias que hacíamos en ese sentido, en el 68, en 16mm, era el noticiario de la CGT de los argentinos. A toda esta generación que aparece así, no les interesa nada de la relación con los partidos, de la relación con los sindicatos, de las relaciones con los "viejos" de su mismo campo social, sino salir a descubrir cada uno la pólvora dentro de su propio estilo**, y eso lo notás en la literatura, en la plástica, en la mayor parte de las expresiones artísticas, lo notas en buena parte del cine, **anda a buscar una película que te hable de la Argentina de hoy, y no hay ninguna.** Una divaga sobre la soledad del hombre, Benedetti y el otro, con imágenes - símbolos que nos sabés si son en joda o en serio (se refiere a Subiela). Y otras que se refieren al pasado, pero nadie se anima, dentro de estos campos, a meter la nariz en la problemática cultural del hombre de hoy, que para mí es totalmente diferente a la de 10 años atrás. Porque **el problema que se está viviendo con la gente es un problema serio, grave, que significa casi un quiebre en la historia del país. El mayor deterioro que está planteado creo que no es económico o político así como cultural. Las pérdidas de autoestima y dignidad... la gente está reventada.** Pero reventada de acá (se señala la cabeza). Y si está reventada de acá, el país esta reventado, entonces puede pasar cualquier cosa, no hay capacidad de indignación, de resistencia. Hay un "Sálvese quien pueda", y otra cosa mejor no hay. Te tragás el sapo todos los días, y eso es algo a lo que te acostumbrás.
AM: Y en aquella reunión del 87-88, qué espíritu se respiraba?
OG: Yo veia un buen espíritu. Muy reducido a un grupo de 7, 8 personas.
AM: Quiénes más estaban?
OG: Si tuviese ese librito que sacó esta chica en el Buenos Aires Video V... te diría los nombres. Allí no está ese episodio... porque fueron dos o tres sábados nada más que nos reunimos, pero allí están los nombres. Washington Muranga, periodista, secretario general de la UCLA en América latina, él que venía de afuera y había estado en todos estos encuentros, en La Habana, etc, fue testigo de estas cosas, pero me acuerdo de gente que venía de hacer experiencias en video, con algunas comunidades indígenas de América Latina, en la cordillera...
AM: Amaolo, la gente de CE.CI.CO.
OG: Si, CECICO estaba. Me acuerdo imágenes, porque venía uno gordo, grande, que aparecia con pantalones cortos... éramos 6-8.
AM: Y cuál era el fin de estas reuniones?
OG: Yo venía del exterior, y como era un poco conocido, todo esto sirvió de convocatoria, porque sino creo que no se hubieran reunido (me parece). Pero la convocatoria, para mi era "Sres. se está haciendo todo esto en América Latina, no se puede hacer algo así en Buenos Aires? Por qué no hacemos un encuentro de la gente del video, para analizar democráticamente lo que se está haciendo, hacer un catálogo, una especie de forma de organización para el intercambio de la información, si fuera necesario, un pequeño boletincito. Lo necesario para el intercambio. Lo que pasa, es que este tipo de cosas -me ha pasado en otros casos- te dicen, "Bueno, hacelo vos". Y dejar las responsabilidades conjuntas en las manos del otros...entonces parece que el otro, sin querer queriendo, parece que lo asume con algún otro propósito. Entonces yo me dije "Pará, si lo que estás haciendo ... a esta altura yo no preciso curriculum, estoy de vuelta de todo esto". Entonces, si lo quieren hacer, que lo hagan, y si no, no. Si se quedan y esperan las iniciativas de los demás, vas descubriendo que cada uno de ellos estaba con su pequeña quintilla, y ahora recuerdo este otro muchacho, que también tiene su centro de producción... hay algunos que son menos conocidos. Acá (en el libro de su mujer, en el que está

ojeando) también aparece la experiencia de **ATE (Asociación de Trabajadores del Estado)**, otro grupo Martín Fierro, pero, bueno, hay otros grupos, deben estar en otros artículos, también estaban allí compitiendo, y también allí se daban todos los conflictos entre tribus o clanes, porque no respondían estos grupos, como sí lo habían hecho los grupos de cine en relación a los partidos políticos, sino que acá estaban desarrollados como iniciativas personales, que habían tramitado inteligentemente la cooperación internacional para que les diesen los equipos, y que habían tenido que desarrollar curriculum para... toda una cosa de educación popular... y esto les facilitaba, les facilitaba también como mecanismo de sobrevivencia. **Entonces se mezclaban las inquietudes personales de estas "pequeñas empresas" gracias a la cooperación internacional, y, en otros casos, una preocupación más o menos ideológica, más manifiesta, pero de toda esta experiencia no quedó mucho, porque desde las organizaciones sindicales, como bancarios, CETERA y ATE, que constituyó todo un equipo de producción de video, salvo estas experiencias no se hizo nada sistemático con las ONG, o las sindicales. Por el lado de la iglesia aparecieron algunos grupos (evangelistas, metodistas), pero todos ellos dependiendo de cuestiones externas, ese es el gran cuestionamiento. Yo creo que las experiencias más interesantes se dieron desde los productores independientes, que pusieron el hombro para hacer aquello que realmente querían y sentían, y en ese sentido también tuvieron más libertad en términos estéticos.** La experiencia que te estoy diciendo tiene que estar dentro también del apoyo de instituciones -Trilnick, Di Tella- pero surgieron más a punta de pulmón... y **las otras, que todavía están, que trataron de aferrarse a las organizaciones sindicales, más políticos, por lo que yo conozco de todo esto, no ha significado demasiado, ni como elemento de información, ni como elemento de búsqueda de lenguaje.**

AM: Como más por el lado institucional.

OG: Claro, y sin mucho convencimiento, sin mucho espacio. Porque en los años 50, la política era expansión, y en los '90, la política es especulación. Hoy nadie da la vida por nadie.

AM: El espacio político más allá de uno mismo, no? Como relación colectiva de trabajo

OG: Claro. Y el problema de esto, es que la gente de video, por el individualismo, lo mismo que en el cine, no han desarrollado en el país (como sí se lo ha hecho en Bolivia, en Perú, Ecuador, Brasil) no te digo espacios unificantes, pero sí espacios de reflexión, de discusión de las ideas. Como eso que se hace en teatro, o en cine, aunque en cine se lo hace para ver quién saca la plata de tal o cuál crédito, más que para reflexionar sobre los problemas de la percepción del espectador, más desde el punto de vista del lenguaje, de la cultura, del país, de América Latina. En el video creo que el individualismo es mayor, con personas muy jóvenes, y **esa falta de reflexión creo yo que lleva a que no se aproveche a fondo todas esas posibilidades del video**. Porque si se las llevaran al fondo, ver si existe como medio diferenciado o específico, o si el video se trata simplemente de gravar en un soporte magnético, no sería lo mismo del cine? Ese es un debate que podría estar bien instalado y no existe. Yo creo que el video es un medio lo suficientemente diferenciado, del cine y de la TV. La TV puede pasar películas, pero sigue siendo TV. Y si piensan en este campo como comunidad de comunicación diferenciada de la TV y del cine, creo que podría apuntarse a un lenguaje también mucho más específico. Estos planteos... en este sentido **retomo las inquietudes que uno tenía cuando estaba haciendo cine, que eran cómo hacer un espacio participatorio, que el video te lo permite mucho más**. Entonces si vos hacés video pensando en un público de 10-15 personas, determinadas características como las de concebir un espacio con determinado espectador en el frente, que no tiene las características del cine, tampoco la cosa familiar del video-home, sino que puede ser algo mucho más interesante en términos de producción cultural, y entonces empezarían a aparecer productos que no le harían el juego a la cosa cerrada, es decir, no al producto acabado, que esa es una forma, sino el producto-proceso, como obra que se va resolviendo en el proceso de comunicación con la gente, donde la participación de la gente importa tanto más que el producto en sí. Y sirve si estimula. Es decir, una concepción, de estética y de comunicación, distinta, que el video podría haber experimentado, que uno no lo experimentó a fondo, intentó hacer hacen 30, 40 años, pero que hoy se podrían hacer. Así como se debatieron y se hizo en otros países. Frente a esto, estan los que dicen, no, el video tiene que tener una

función estrictamente pedagógica, educativa, usando el lenguaje del cine, y haciéndolo competitivo con el cine y la TV, pero son debates. En nuestro país, no ha tenido lugar. En este sentido, si te digo de Latinoamérica, porque de Venezuela para arriba esto ya no corre, Colombia tampoco, para abajo. El nivel de elaboración conceptual que se hizo es 10 veces más desarrollado del que se hizo en la Argentina. Es más retrasado en términos de elaboración estética, de los usos, del sentido, de lo que es el video, y por eso me parece que la gente del video no se ha abierto a los espacios de reflexión, democráticos, de intercambio fluido, y demás. Y no se ha abierto como no se abrió en otros campos: cine, literatura, plástica. Toda la cosa canibalesca, primitiva, que predomina...es un gran quiebre ideológico.

JORGE GLUSBERG

Director del Museo Nacional de Bellas Artes
Coordinador General del CAYC (Centro de Arte y Comunicación)

Buenos Aires, 27 de Enero de 1995.

JG: Fui un crítico de arte tradicional, académico y convencional desde los 18 anos hasta que el Instituto Di Tella cierra. El Di Tella estaba dirigido por **el tipo que fue mi maestro, Jorge Romero Brest**, que además fue director de este museo hace 30 anos -para algunos yo tengo que sucederlo en línea directa, me toca la responsabilidad de continuar esa acción. Aprendí mucho al lado de él, hice mis primeras armas, mi primera conferencia y mi primer artículo en su revista "Ver y Estimar".

Después de haber trabajado en diarios y revistas como cualquiera que escribe sobre artes, un buen dia viajé a Japón y establecí una relación directa, por casualidad, con un grupo de **artistas que trabajan con computadoras**. Me encantó. Les propuse llevarme directamente, contrabandeados, sus materiales para Buenos Aires, y exponerlos acá. Cuando llegué aquí me junté con Gregorio Klimovsky, decano de la Facultad de Cs.Exactas (UBA), con el ministro de Ciencia y Técnica, Sadovsky, con Jorge Rabossi, filósofo, director del Depto. de Filosofía de la Facultad (de Filosofía y Letras -UBA), y además segundo de la CONADEP, dirigida por Ernesto Sábato, que descubrió tantas muertes y torturas. Con ese grupito y un arquitecto, Alfredo Ibarlucía -que había sido decano de Arquitectura- hicimos los primeros pasos de lo que sería un centro de arte, porque me había enterado que el Di Tella se acababa (sí, antes de que pasara), y necesitaba un contexto para esta muestra de arte por computadoras que traía de Japón. Entonces nos juntamos en el Centro de Cálculo de la Escuela ORT, y al director de esa escuela le propuse, a cambio de la prensa en los diarios, que nos dejara usar las computadoras. En esa época eran tremebundos catafalcos, te estoy hablando del **'68, hhicimos una primera exposición en Bs.As**. que fue un éxito. Esto en realidad lo cuento porque de alguna forma, después vinieron las experiencias metodológicas con la herramienta VIDEO. Curiosamente yo estaba invitado en Brasil a una muestra que se llamaba Arte Onica, por un artista que se murió y no me acuerdo el nombre, pero en el setenta y... Pará, vamos por órden, **se funda el CAyC, 1968.** No tengo local propio, hago cosas en galerías. **Invitamos, entre otras cosas, tipos de afuera**: Umberto Eco, 1969-70 -por eso me quiere, porque cuando lo invité era un semiólogo sin que nadie lo conociera fuera de su contexto.

En el **71** inauguramos nuestro local propio. En ese momento ya teniamos un circuito cerrado al que usábamos también para cosas artísticas. Me invitan a **ArteOnica en el 72-73**. Yo

llevaba una conferencia preparada con slides, etc, que después no usé, porque en ese viaje yo iba a New York y volvía por São Paulo. Era un congreso como de Arte y Tecnología. El que organizaba el congreso (que es el padre de dos bailarinas muy conocidas) era un artista que hacia cosas con computadoras. Bueno, en NY, a raíz de un encuentro con Leo Castelli y sus amigos -al que me invitó porque lo conocía- vino un ingeniero de la Sony y contó que ya se vendían por U$S 1300 **equipos de carrete abierto, porta-pack**. Entonces compré uno, y era tan increible lo que se podía hacer con uno de esos que yo, ya esa misma semana en NY, armando una muestra de artistas argentinos allá, en lugar de fotografiar, filmé el lugar, y entonces cuando volví para SP (nadie tenía un port-pack en el '72, excepto **Nam June Palk** que había filmado entre Kennedy's y Manhattan la primera obra de arte). Y bueno, yo mostré esta nueva herramienta para los artistas, que era lo que nosotros llamamos acá "la máquina de mirar" cuando vos eras chica, y entonces desapareció aquello de la conferencia sobre arte y computadoras, que era medianamente conocido (no mucho antes, pero en el '69 ya había habido una muestra muy importante en Londres, y las que nosotros hicimos acá como pioneros).

Y el CAYC comenzó como esa cosa de juntar los artistas con los científicos. Los artistas eran Benedit, Pollessello, Romberg, Vidal, Berni, y algunos más. Como resultado de esto se hace una exposición en la Galería Bonino, y me acuerdo que hicimos serigrafia con las obras de las computadoras...

AM: Grippo ya estaba ahí?

JG: No todavía. Entró después cuando formé el **Grupo de los 13. 71-72**. Ahora estamos en el 68, allí donde nació la institución CAYC. **En el 71 viene Grotowsky**, el director de teatro polaco, a la Argentina. No quiere ir a ningún lugar público porque decía que estaba todo contaminado por los milicos. Entonces yo lo invité (había estado en Polonia, durante esos anos yo era especialista en los paises satélites, menos rusos, organizaba siempre muestras de artistas no-oficiales, por eso me invitaban siempre, entonces agarré un auto, me contrabandeaba la obra de ellos para hacer más muestras, y así tuve noticias de arte conceptual y todo ese tipo de cosas que entraron fuertemente en el CAYC. Entonces, cuando vino Grotowsky, como el tipo sabe que nosotros somos privados, acepta. Vino a un encuentro de directores de teatro en Córdoba, que no era oficial, y en Bs.As., estuvo sólo un día. Paró el tráfico en Viamonte, vino mucha gente, no podían entrar. Y **después de escuchar todo lo que el tipo dijo, invité a un grupo como de 20 artistas a formar, en lugar del Teatro-Laboratorio de Grotowsky, uno con artes visuales**. Y de las 22 cartas que yo mandé, quedaron 13. **Así que nació el Grupo de los 13**. Es decir, algunos se fueron, nos llamamos así hasta el 75-76, pero después uno se fue a Europa, el otro se murió, entonces eramos como variables 6, 7, 8, entonces cuando ganamos el **Gran Premio de la Bienal de San Pablo**, éramos los primeros latinoamericanos en recibirlo, es decir, hubieron premios menores para otros argentinos, pero nunca el Gran Premio. Esto tiene una explicación, porque como los jurados siempre eran europeos, americanos o japoneses, no conocian ningún latinoamericano. En el caso nuestro fue por unanimidad, salvo un voto en contra que era un argentino miembro del jurado. Nos ganamos el Gran Premio que eran U$S 15000, lo repartimos. Rodríguez Alvez, un médico muy simpático, era en ese tiempo el presidente. Nosotros pensábamos que íbamos a ganarnos un premio, uno de los segundos diez premios de U$S2000. Nosotros viajamos todos para instalar y nos volvimos. A los dos o tres días cuando nos enteramos, yo no lo podía creer de contento, en lugar de ir nosotros a SP, Rodríguez Alvez vino a la Argentina y nos dieron el premio en la Embajada de Brasil. Ya en ese tiempo la entrada al pabellón era un circuito cerrado, cuando vos entrabas había una alfombra-laberinto, y un video sobre nuestras obras, también otro sobre las calles de Bs.As. Por supuesto que todo muy rudimentario, estamos hablando del 77, no teníamos tecnología, apoyo. Pero ya habia un equipo sin fin que mostraba todo esto.

AM: Ustedes entonces comenzaron con este cricuito cerrado.

JG: Bueno, **el edificio que renovamos ya tenía ese circuito cerrado de TV en la entrada**.

AM: Y como lo usaban, en qué actividades?

JG: **Hacíamos un tipo de performance**, incluso vino un americano Wilowy Sharp, de modo que había una larga historia en todo eso. Bueno, no era una acción usando el vídeo-arte en forma específica, pero ya trabajábamos con eso. Yo hago mi primera exposición latinoamericana en Londres en 1974, como es muy difícil vender arte latinoamericano en ese entonces, yo habia hecho la exposición en el ICA, dirigido por Peter Cook (arquitecto), y

entonces esto del video-arte y que me meta a hacer **encuentros internacionales de video** - porque este era el 4to o 5to, hice 10, el 1ero en Londres y el 2do, en Paris, en el Espace Cardin. Todo esto era un **truco para que los artistas y la comunidad artística de París y de Londres, que no se mosquean por una muestra de arte argentino, o de 50 latinoamericanos como llevé** (entre ellos, los más importantes). Los tres primeros días, simultáneamente, en otro espacio del ICA (Institut of Contemporary Art) hacíamos una muestra de video-arte internacional. Entonces la gente venia por el vídeo-arte y se quedaba en la muestra. Ese truco lo hice en todos lados, en París, adonde llevé a Berni, filósofos, mucha gente, porque hacíamos mesas redondas, con 20 equipos pasábamos videos, haciamos una lista, etc. Hicimos uno en el Palacio de Diamante de Ferrara, un palacio impresionante del siglo XVI, a partir de esa acción, asociado con ellos, surge en Italia uno de los hoy más importantes centros de video del mundo.

Así, en el 77, yo volví a estar en Toquio por la Bienal de Arte Grafica, como jurado. Y entonces un grupo de artistas en video me propusieron hacer un festival de video-arte en Toquio. Yo les dije que estaban medios locos, porque era lo mismo que venderles naranjas al Paraguay, y además un argentino con plumas, etc, etc. Y me dijeron que no, que yo tenía la experiencia de organizar encuentros en París y en Londres y los japoneses son tan sofisticados como los argentinos, así que usaron mi nombre, se lo mostraron a los de la Sony, **la Sony bancó un festival** de vídeo-arte. Me asocié con un artista japonés, Kaotsiro Yamaguchi, que lo llevé también una vez a SP, lo hice invitar no me acuerdo si en el MASP o adónde, con Fabio Magalai. Él también nos invitó a nosotros, estuvimos justamente el ano pasado en Toquio por un contacto todavia con él, y fijate que lo que estoy contando lo hicimos en un lugar muy lindo, una escuela de Ikebana donde también se hacen cosas culturales, Sovecho Kai-Kan [VER EN EL LIBRO NOMBRE CORRECTO]. Y después de aquello **en Toquio, el décimo Festival Internacional de Video** me aburri con eso del vídeo y no hice más. Bueno, no es que me aburrí , de alguna forma, seguí con otra cosa. Y parte de todo eso, armamos una colección, cuando yo no era todavia director, pero de alguna forma, video arte latinoamericano, ibero-americano, teniamos la Bienal del... todo este panorama histórico era material que yo tenia de los encuentros de video. Otra cosa, por ej., en Toquio, invitamos a Kukubota, mujer de Nam June Paik, hemos invitado a tres tipos de la gran siete, Paik, la mujer, Yamaguchi, Bill Viola, que hoy es uno de los más importantes, pero en ese momento, 77-78, nadie los conocia.

AM: Y **materiales argentinos de esa época?**

JG: Hay muy poco, los perdimos. Yo soy muy mal coleccionista, así que, prácticamente, no se conserva nada. Después hubo como un interregno, y en la última parte, el ICI fue quien tuvo el mejor desempeno.

AM: Sí, ya estuve allí con Laura (Bucelatto) y Carlos (Trilnick).

JG:Trilnick, bueno, es el específico.

AM: Por qué te parece que hubo esta **interrupción en la producción del video entre los 70 y los 90?**

JG: **Porque el lugar de vanguardia de ese momento que era el CAYC, nosotros exportamos material, no nos dedicamos a producir tanto. Por problemas económicos**. Yo tenia un laboratorio que armamos, todavía lo tengo, pero todo esto quedo obsoleto a los tres o cuatro anos. Todo esto tiene una velocidad y un ritmo muy grande, y entonces, el ICI puede tener buenos equipos porque es la Cancilleria Espanola, no es ni Laura ni nadie, es el gobierno espanol, es distinto, de la misma forma en que funciona el Instituto Goethe. Y **a nivel personal**, yo me fui para otro lado, **me enganché más con el arte conceptual**, con aquel grupo que habiamos formado en el 71, y que eramos muy amigos, funcionabamos bien, y ninguno de ellos era vida-artista.

AM: Estuve com Portillos.

JG: Es un tipo bárbaro, todos ellos, Benedit, Portillos, Grippo. Grippo es un loco de m. pero es un buen artista. Fijate que tuve buen ojo, porque dentro de todo, los que elegí hoy día son indiscutibles: Clorindo Testa, Benedit.. Y venimos juntando todo esto, un material muy importante que, como soy un tipo que hago las cosas, muchas veces compilaciones y relatos me quedan sin perfeccionismo posible.

AM: En las Jornadas Internacionales de la Crítica de este ano pasado (1994), hubo una participación importante del video, se invitaron a varios artistas nacionales e internacionales, se montaron instalaciones...
JG: Yo creo que todo el **arte de los proximos 20 o 30 anos** está tamizado...
AM: Mediatizado?
JG: No sé si mediatizado. Barnizado, como **con un barniz de la herramienta video**. Que no significa ni que se acaba la pintura, nada fatalista como aquello que decía Romero Brest que la pintura de habia muerto, no, se ha convertido en una herramienta dúctil, contemporánea, que tiene que ver con todo lo que somos nosotros hoy, con la fibra óptica, y los cines interactivos que se están haciendo en NY, y con las cosas que se experimentan a nivel de la TV comercial, para en un futuro convertirse en otra cosa. Así, yo creo que la influencia de las tecnologías, las herramientas, van a tener una influencia marcada. Que después haya, como hubo en los 80, una vuelta a la pintura de las dos dimensiones, siempre es posible. Yo creo que la historia del arte, y yo no lo inventé, lo dijo Tomby hacen muchos anos, es cíclica, pero en este momento, es importante. Y lo que vos me preguntabas hace un rato sobre este bache, **el bache no es sólo en la Argentina**, es -creo- en todos lados. Fijate que lo del arte con las computadoras, hay una gran muestra organizada por una amiga mia en el ICA, Jasia Reicherd, que hizo una exposición que se llamaba "Robot", y era una especie de muestra premonitoria de todo lo que iba a pasar con el arte y las tecnologías, computadoras y video. Y después hubo como **una baja, producto de que todo el campo fue invadido por los técnicos, que se dedicaban más a copiar matices que a dibujar cosas propias**, es decir, dibujar a los grandes maestros. Es decir que todo esto paralizó la creación de muchos artistas, y también, por otro lado, **también es cierto que hoy el acceso y comprensión de las grandes máquinas ya no es tan problemático** - hoy cualquier tipo trabaja con una PC. Todo esto de no necesitar programar, hace que hoy los encuentros sean más interesantes. Hay uno, por ej., que lo hace Herbert Fischer, un tipo que salió del arte sociológico francés, y que también vino a Buenso Aires, lo hace en Montreal. Yamaguchi hace encuentros de arte y tecnología primero en COVE? y ahora en Meyin? cada dois anos. Es decir, hay como una cierta reiteración interesante, en la herramienta metodológica de la tecnología, y el video, en eso se lleva una parte muy importante.
AM: El video va a tener una re-entrada en el Museo Nacional.
JG: Sí.
AM: Hay alguna actividad ya programada para este ano?
JG: No te puedo adelantar nada, estoy buscando la persona para hacerlo porque yo no llego.

MARTA MINUJIN

Artista Plástica

Buenos Aires, 24 de Abril de 1996

AM: Qué es el video hoy para vos?
MM: Una herramienta hipersensible y práctica. Nada más que una herramienta, porque todo depende de lo que está detrás, de para qué lo usés.
AM: Y qué fue el video para vos?
MM: El video para mí fue al principio... llegué a NY, hice muchísimas cosas con video. **Lo primero que hice fue con Nam June Paik, en mi departamento, hicimos una experimentación. Después, di una conferencia en NY, me habían invitado -lo habían invitado a Rauchemberg-, y mi conferencia fue hecha en video, me filmé a mi misma, y después los filmé a los alumnos, y después me fui. Los senté, les puse los monitores en los bancos, y cada uno estaba sentado al lado de sí mismo, y yo daba la conferencia en**

video. Y después hice Montreal, en Expo67... bueno, todo eso está documentado. Hice lo de **"Simultaneidad en simultaneidad"**. Filmé a toda la gente más famosa de Buenos Aires, entrando al lugar, de costado, de frente y de atrás, y después lo transmití, todo en video. Y fue por dos canales de TV.
AM: Cuáles?
MM: "Simultaneidad en simultaneidad", el happening?
AM: Sí, fue por cuáles canales?
MM: El 11 y el 13. Yo tenía los videos, se los di a ellos y ellos los pasaron. Los videos de la gente entrando, pero aparte no existía la TV directa, eso era. Yo hacía en video lo que después se pasaba en la TV. Hoy en TV vi alguna cosa que Glusberg me grabó a mí. A las 11 de la noche en ArteCanal, 15 min, una entrevista.
AM: Y aquella primera experiencia que me contaste en tu departamento, qué fue?
MM: Nada. Hicimos experimentos, con la cara, las manos, ruidos, la cámara de video al nivel del piso. Después hice otro que se llamaba... corto, de circuito cerrado, eran **"Las cabinas de teléfono electrónicas"**. Todo esos trabajos aparecía el video. Pero video en sí mismo hice cosas raras. Hice muchos, muchísimos. Tengo muchos y no se puede explicar cuántos hice. Tengo acá uno, que se llama "Comunicando con tierra", que estoy yo sentada ... eso lo podrías pasar en SP. Yo no soy conocida como video, hice muchas cosas. En **"Comunicando con tierra"**, estoy sentada en una silla, y me empiezan a tirar tierra y tierra, con la cámara fija, y luego semillas, hasta que quedo totalmente enterrada.
AM: Y cuándo fue eso?
MM: Eso fue en el **73.** Lo hice acá.
AM: Y lo mostraste en algún lugar?
MM: Lo mostré dentro del **"Nido de hornero"**, en el CAyC. Hice un nido de hornero gigante, y dentro había una silla en la que se pasaba este video, porque la tierra del hornero era tierra que yo traje del Machu Pichu. 25kg de tierra, cuando llegué con la valija llena de tierra, casi me matan. Quien tiene varios trabajos míos, que nunca me devolvió, es Glusberg. Espero que me los dé. Hay uno que se llama "Cha-cha-chá", que es genial. Son todas recetas de cocinas, de una revista latinoamericana que íbamos a hacer, con Claudio Badal, y con Enrique Castelgi. Hiper-Intelectuales, con recetas de cocina. Cámara fija. Las otras eran cámaras movibles.
AM: Y las experiencias con ruido electrónico continuaban?
MM: No, esas eran al principio, con Nam June Paik, en el 66, 65. **Después, todas las otras experiencias eran filmar gente y pasarla.** Yo quería experimentar con anunciar, era interesante. Invasión de los medios en la vida de la gente: "Invasión instantánea". Por ej. agarraba un personaje, le filmaba la cara. Después, le ponía un aparato de TV con el video y todo, pesadísimo, en una caja. Y después les tocaba el timbre a esas personas, y cuando abrían la puerta se veían en el aparato de TV. Le tocaban el timbre y le llegaba un telegrama diciendo 'Ud. es tal persona", lo llamaban por TE y le decían "Ud es tal persona". Es decir, cómo los medios de comunicación lo invadían. Por eso te digo que es como una herramienta divertida, hipersensible.
AM: Me parece que en vos es una herramienta de conciencia muy poderosa.
MM: Como espejo. Después hice un concierto de famosos hablando por TE, mirándose a sí mismos en espejos, hablándose a sí mismos, y se transmitía por radio, y ellos mismos se veían en video.
AM: Y esto cuándo fue?
MM: Fue en Montreal, en la Expo67 de Montreal, el concierto de famosos hablando por TE. Se llamó **"Super Heterodix"**. Esto lo tengo en un video.
AM: Vos tenés esas cintas?
MM: No, no tengo esas cintas, tengo un video de 8min contando mis experiencias en NY, se pasó en el museo de Arte Moderno. Lo tendrías que ver antes de irte.
AM: Por favor. Toda tu información está muy "tapada", serías una de las pioneras.
MM: Tengo otros videos, pero de mis otras obras, no sé si eso se considera video. Por ej., del "Partenon de libros", de la "Torre de Pan Lactal". Eso los hice con películas, y después lo pasamos a video.

AM: Tu obra me interesa, porque no tiene nada que ver con la obra monocanal, que explora sólamente la cosa de la pantalla. Me parece que tu forma de trabajar con el video tiene que ver con atravesar estas instancias, inclusive el arte mismo, meterse con la gente.
MM: Eso es por principio. Al comienzo era así, todo ruidos, pero una vez vino en casa Marta Ginastera, y no lo podía creer, porque yo ya había hecho todo a los 20, inclusive dando la vuelta al mundo. Y me pidió que le hiciera una escenografía, y yo le hice -casi me mata-, puse toda la orquesta sinfónica en video: treinta aparatos en video, y a la hora del concierto, la orquesta eran 30 aparatos. Y que después, el público también es cámaras. Lo divertido era haberlo pensado en el 66, y que el público también eran videos. Lo dejábamos a Ginastera fuera, como un gran montaje de tecnología. Viste el concierto que hizo John Cage, con el silencio? La presencia de la orquesta. En el concierto, pasó que la gente se empezaba a enojar. Yo soy autodidacta. No hice ni el secundario, pero hice muchísimas otras cosas. A vos qué otros artistas te están "copando"? A los 20 años me fui a París, y después me gané la Guggenhein, después hice el happening en Uruguay, ese en el que tiré los pollos desde el aire. Y después me fui a vivir a NY a los 22. Y volví acá a los treinta y pico, y me quedé. Hice muchas cosas, pero no hay libro, no hay nada. Warhol me decía 'Yo soy tan famoso que no sé quién soy". A veces la gente cree que soy una modelo...
AM: De vos se ha hecho una especie de mito-máscara que hace que sea realmente conocida tu obra. Me gusta que dirigís tu obra a meterte con la gente.
MM: Por más famosa que sea, yo no tengo plata, no gano nada, porque nunca me interesó el dinero. Pero miralo a Kuitka, a ver cuánto más caro va a ser el cuadro. Es terrible. Los artistas no piensan en el dinero, sino en hacer obras geniales. Yo podría haber ganado millones, pero como de la misma manera, el objetivo es interior, me pasa de todo, pierdo la plata, me roban, etc. Yo le propuse a Glusberg hacer el "Country Happening" de vuelta, y no le interesó. Castro vive, Vostell vive, y viste que me comuniqué por satélite y todo aquello. Le propuse hacerlo de vuelta, y me dijo que no. Se necesitan tres museos, tres artistas, y nada más.
AM: Y un satélite, que no es broma.
MM: Pero las 60 personas famosas las tengo...
AM: Quiénes son los famosos que convocaste aquella vez?
MM: Ringo Bonavena (el boxeador), Manuel Mujica Lainez, todas las modelos, Juan José Sebreli, todos los que frecuentaban el Di Tella. La mediatización del rostro, entonces era elegir los que realmente eran los más famosos, cuyas caras habían sido más veces reproducidas por los medios.
AM: Hoy habría que hacerlo, por ej, con Tinelli.
MM: Me encantaría hacerlo, y con algunos cambios. Comunicarme con el Museo de Arte de Berlín, con el Museo de San Francisco, no sería genial? Comunicarse por satélite y verse. Creo que si hubiera que hacerlo, todo coincide, o lo hacemos con 100 personas acá... pero sería un laburo espantoso, habría que comunicarse con Vostell, etc.

ENRIQUE OTEIZA

Diretor do Instituto de Investigação "Gino Germani"
Faculdade de Ciências Sociais - UBA

Diretor do Centro de Experimentação do Instituto Di Tella de Buenos Aires, 1960-1970.

Entrevista realizada em Buenos Aires, 25-07-1995.

AM: ¿Cómo se trabajaban los audiovisuales en el **Instituto Di Tella** de la década del 60?
EO: La parte específica de AudioVisuales (AV) la hacíamos sobre todo en el Depto de Extensión y de Adherentes, estaba viendo desde que años es eso...
AM:¿ Trabajaste desde qué año en el Instituto?
EO: Del 60 al 70, me tocó toda la organización, hasta que cerraron los Centros de Arte y me fui. Y le di mucho impulso al Depto. de Gráfica y de A.V., el Laboratorio de Música Electrónica, la cabina que tenia la sala de experimentación AV., que permitia exactamento eso: **experimentar**. El Depto de Gráfica, de Fotografía, editorial, depto. de becas, el centro de investigaciones neurológicas, el de Ciencias Sociales y el de Arte.
AM: ¿Cómo se armó el organigrama del Di Tella, la organización en institutos?
EO: **La idea era llenar lo que parecian dos grandes vacios en el quehacer académico, creativo de la Argentina, que era el campo de la Cs. Sociales , la investigación social, y el arte contemporáneo**, lo que determinaba un atraso por la falta de apoyo a los artistas "vivos", y no sólo a los maestros, que era toda una cosa muy pasatista. Eso fue lo que definió los dos campos mayores de trabajo... Depto de Adherentes, *"...con el propósito de vincular al centro las personas que desean contribuir al desarrollo del centro en forma directa, ofreciendoles a su vez la posibilidad de participar en forma especial en sus funciones se crea el Depto. de Adherentes..."*[1] Teniamos la norma de poner en toda la memoria un informe de ingresos y egresos, en forma extremadamente puritana, lo que se gastaba de donde provenía y en que se gastaba, yo en eso me manejé con pautas claras, sin ocultamiento de nada. Porque habían muchos ataques con eso de que se nos mantenia de afuera, nosotros poníamos todo absolutamente de dónde venía. Lo que se gastaba, todo, ingresos varios, de otras instituciones, **por la diversidad de proyectos teniamos el apoyo de muchos, además de nuestros propios recursos, y sus filiales en Balcarce, en Rosario.** Quiero ver si aparece algo escrito acá... biblioteca, Cómputos, esto del Departamento de Adherentes creció bastante.
AM: ¿Qué cuestiones entraban en ese Departamento de Adherentes?
EO: Bueno, **tomamos el modelo del Stedlij**, en lugar de hacer una asociación de amigos, como el Museo de Arte Moderno de NY, con una pequena cuota mensual podian tener **descuentos, un boletin en su casa, y además proponer iniciativas y participar en la organización de los eventos, de manera que este era un ámbito de vinculación con lo de afuera**, una especie de primer anillo con el público estable, pero donde también podían participar de la programación, y llegamos a tener cerca de 3000 adherentes. Acá empezaron, junto con los del Depto. de Extensión, se llevaron a cabo las siguientes actividades *"...sesiones de crítica, manifestaciones de música experimental, ciclos, sesiones sobre problemas actuales de la Argentina (el desarrollo, el cambio) con investigadores de nuestros centros.(...) Teoría y Práctica del Audiovisual..."* Aca empezaron los cursos, que tenian un buen funcionamiento, empezamos a darlos regularmente, teníamos una demanda bárbara, venia gente de cine, de publicidad, de arte, de muchas vertientes distintas, porque no habia otro lugar donde se enseñase eso. Y Bolaños era un músico peruano que estuvo becado por nosotros y se

[1] As citações em itálico correspondem a trechos lidos dos catálogos originais do Instituto.

interesaba mucho en audiovisualismo, bandas sonoras y eso, entonces él integraba a la gente de fotografía, de gráfica, de música electrónica, con audiovisualistas, compositores, y organizaba estos cursos. '67, '68 empieza a aparecer, pero tenia mucha gente.
AM: ¿Y llegaban a concretarse las experiencias que se hacian ahí?
EO: Sí. Muchos espectáculos audiovisuales. Mucho, mucho...**el cine era caro, el video no era accesible, y entonces se desarrollaron sistemas con varios proyectores de diapositivos, sincronizadas por cinta magnética**, una vez que entraba una u otra, se intensificaban o esfumaban, com la banda sonora. Y se montaban los espectáculos, la sala tenia una cabina larga al fondo, muy versátil, donde podíamos poner todo tipo de equipo. No tipo cabina de cine, sino como una sala, con parrilla en el techo, era bastante flexible.
AM: ¿De quién fue el diseño de la sala? ¿Fue diseñada especialmente para eso?
EO: La remodelación del edificio fueron Clorindo Testa y Bullrich. Depto. de Adherentes, Conferencias, Charlas, Cursos: Introducción al arte cinematográfico. **Mario Trejo** trabajó mucho, no sé si oiste hablar de él...hizo su base de actividad en el depto. de Adherentes, los libros de él básicamente son los cursos que daba en el Di Tella. Música Experimental, Serial, Gestual. Esto empezó al final de la década, el Depto. de Adherentes tenia boletines
AM: Aparte de Adherentes, Adherentes protectores.
EO: Nosotros, con ese sistema de audiovisuales, formamos una especie de **espectáculos audiovisual rodante**, y visitamos sesenta y pico ciudades del país, que no tenian universidades, educación media y eso, ciudades entre 10000 y 15000 habitantes. Viajábamos en una estanciera que nos dio la ICA, la nafta, todo, teniamos el equipo nuestro y armamos un equipo especial portátil, y armamos un **programa que combinaba los cortos de cine de arte con espectáculos audiovisuales que hablamos preparado en el instituto** sobre arquitectura colonial, art decó en Buenos Aires, todo ese tipo de cosas, entonces los programas eran unos cortos, después el espectáculo audiovisual corto, teniamos como 20 programas distintos. Antes de eso, habiamos hecho un **trabajo previo: identificar los grupos dinámicos en los pueblos**, grupos que movian la cosa, que podian ser asociaciones de ex-alumnos de un colegio, o la municipalidad, en otra parte, un cineclub, en cada lugar contactábamos al grupo dinámico para organizar el evento, el camino y el itinerario, afiches , por ej., cuando el espectáculo entraba en un pueblo, algunos se iban al pueblo siguiente, a 50KM, y ya dejaban afiches que lo ponian en la Calle San Martin, anunciando que llegaba, **usamos técnicas del circo**, Garcia Lorca, del crico rodante, pero con espectáculos enlatados. Era un matrimonio joven, él un arquitecto y, ella, una socióloga, que iban haciendo una encuesta, gente joven, que armaba esto con la gente del lugar. Y la idea era poder apoyarlos con investiogación desde el Instituto... la idea era formar una red que pudiera generar producciones. Pero en el segundo ano volcó la estanciera y se quemó todo, los equipos que nos había prestado la secretaría de cultura, filme, todo, de las embajadas. Hubo un lio para arreglar todo eso, y ahí ya empezaron las dificultades económicas y los obstáculos de Ongania. Una pena porque era una belleza, yo viajaba varias veces para juntarme con ellos y era espectacular ver todo eso, lugares como Bragado, Trenque Lauquen, Villa Maria, y ver la gente que asistía así como se va al Colón (ríe). Claro, en esos lugares no habia mucha cosa, y todo también dependia de la organización, porque en algunos lugares era un público más de vanguardia, gente joven, y en otros eran senoras con tapado de piel, la esposa del escribano, del intendente, una experiencia sociocultural bárbara.
AM: Esto de la programación audiovisual dentro del Instituto Di Tella acabó teniendo sentido del espectáculo...
EO: Claro, esto está en el diseño de la sala. Además, los becarios -pasaban estudiantes becados de toda América Latina, que hacían cursos de Composición Avanzadas en el IT (Instituto de Tecnologías), estaban allí todo el tiempo-, estaba el Departamento de Gráfica, con (Juan Carlos) Distéfano y sus diseñadores, estaba el de fotografía, los electrónicos, la gente de electroacústica, bueno... los que manejaban la cabina que era todo experimental. Teníamos un taller, **hacían de la electrónica cualquier cosa, para programar lo que fuera**. Y el Laboratorio de Música Electroacústica lo hicimos ahí, en el Di Tella. Esto fue creando una vinculación. Como el espacio no era muy grande, y a todo esto artistas de las artes plásticas se fueron para el teatro -Rodríguez Arias, Plate; Rodríguez Arias tiene un grupo en París muy importante, vino gente que venía de la danza moderna, contemporánea, y se acercaron a esto del espectáculo - Marilú Marini hizo varios espectáculos y después crearon el Grupo TSE de Rodríguez Arias en

Paris. **Algunos de los compositores se interesaron y hacían las bandas de los espectáculos, y los audiovisualistas, en vez de hacer escenografías convencionales, las hacían con sistemas automáticos...**
AM: Un espectáculo multimidia.
EO: Eso renovó muchísimo. Talleres... *"Charla con el equipo de puesta en escena en la sala audiovisual del espectáculo nuevo de..."*, *"Experimentación audiovisual"* eran espectáculos que hacíamos ahí, charlas con Massotta. Estos son los cursos de Bolanos, que tenian mucha gente...
AM: Y se trabajaba solamente con los equipos que tenia el Di Tella proveía...
EO: Sí.
AM: Es decir que **la gente iba a hacer el curso, trabajaban allí y se montaba...**
EO: Y la parte teórica también se daba en el curso.
AM: ¿Y cómo se manejaban las convocatorias, se hacían concursos para que los artistas trabajasen allí, o por invitación, como se programaba eso?
EO: Acá está explicado todo el sistema de Adherentes, esto tuvo un desarrollo muy grande...
AM: La gente se acercaba con proyectos...
EO: Sí, en lo de Adherentes se hacía así . Todos estos cursos de Masotta, las cosas audiovisuales que fueron muy exigentes, importantes, pioneras. Sí, **Massotta trajo la vinculación del psicoanálisis con la crítica, con la lingüística extremadamente importante.** Además, en los centros de arte había, en el Di Tella, una dimensión que no se ha recuperado. Algunos piensan "Tendríamos que hacer como el Di Tella " , y piensan un lugar muy grande de exhibición. Pero **el Di Tella tenía equipos internos altamente capacitados, y éste es el asunto. No sólo directores de centros, sino equipos casi de creación e investigación internos.** En Gráfica teníamos la mejor gente de Buenos Aires; Fotografía, en Audiovisual, Electrónica, Electroacústica. Entonces en un Centro de Experimentación, como el Audiovisual que lo dirigía Villanueva, un tipo de enorme cultura teatral y además apertura... él tenía contactos e invitaba grupos interesantes, nuevos, pero también venía gente desconocida con sus propuestas, todo el tiempo, a los tres centros, entonces**esos creadores, si la propuesta era interesante, se los ponía en contacto con los grupos de adentro, para ver si el proyecto tenía desarrollo, parecía bueno, factible. Y después, para hacer esa creación, tenían todo el apoyo de la gente de allí adentro**. Venían con mucha creatividad en la cuestión del espectáculo, una buena idea y cierta capacidad, y se sabía que todo lo que fuera audio, audiovisual, si necesitaba escenografía, lo que fuera de apoyo técnico, lo tenía. Entonces por eso los espectáculos salían también innovadores en todos los aspectos, no sólo en la concepción general del teatro moderno, sino innovadora TODO: el sonido, lo audiovisual. La escenografía, teníamos un sótano... el edificio yo lo heredé de Siam, y era un antiguo teatro, una antigua sala wagneriana que ya había sido reformada, y teníamos el portero -un gallego que había sido carpintero y se había fundido, y su sueño mágico era hacer carpintería, entonces yo le ofrecí la posibilidad de montar un taller abajo y que él hiciera las escenografías. O sea, **se movilizó la capacidad creativa de la gente más variada. Y la idea de equipo**. Los guardianes, que eran muy pocos -al principio- por toda la idea que había de la museología, se habían vestido de civil, no con uniformes, e instruidos para no tener una actitud policial, sino explicar, ayudar, un aspecto pacífico. Pero después, las exposiciones las colgaban y descolgaban ellos mismos. Como para descolgar había que cerrar, yo les ofrecí un sueldo más alto por versatilidad, que consistía en hacer esto de cuidarla y colgarla. Se aburrían mucho menos. Y la gente estaba verdaderamente consustanciada, **todo el mundo era dedicación exclusiva** y los sueldos eran un poquito mejor que lo usual en ese campo en la Argentina - aunque de todos modos aquí nunca los hubo, pero internacionalmente no eran sueldos altos. Pero la gente sintió que podía realmente dedicarse, y se la valoraba, y vivían allí, todo el mundo. esto es lo que la gente hoy ni se plantea, ni le interesa replicar, porque se abren espacios, con gente mal paga, desde el director, hasta el de abajo, son todos de dedicación parcial. Habiendo gente realmente competente... entonces lo que se iba produciendo era el resultado de lo que los creadores traían de afuera. El Centro de Experimentación Audiovisual, en el '67 tenía la siguiente lista de espectáculos, con estas propuestas ( ) esta es una obra de un autor francés, judío, anti-nazi, y nos **atacó el esquema parapolicial, a la salida. Ya era el**

gobierno de Onganía. Después en la puerta vino un policia que era conscripto, ni policía todavía, y hubo un tironeo y lo mataron en la vereda...fue un impacto tremendo en el momento.
AM: Me imagino que en el entorno del Buenos Aires de esa época, un espacio así removía mucho...
EO: Mucho. Griselda Gambaro debutó en el Di Tella. Bueno, casi todos eran jóvenes, bueno, Petraglia no, pero Jacobi, Arias, Marini, etc...Cancela y Mesejian, y **ningún espectáculo lo dejábamos más de un mes, aunque fuera un éxito de taquilla, porque la idea era renovar el contacto con el público, con nuevos proyectos.**
AM: Como también producían, necesitaban movilizar la exibición.
EO: No era sólo un lugar de exhibición. Lo habitual en un teatro es continuar la obra hasta que se acabe el público. Acá no, era usar una capacidad dada y hacer la experiencia con el público, la crítica y después, a otra cosa, o se iba a otra ciudad. Eso era parte de la idea de lo **experimental**. *"... se propone contribuir a la búsqueda de expresiones de la cultura contemporánea, incorporando nuevos conceptos, nuevas técnicas. Vincular a la comunidad con hechos culturales nuevos, plantear nuevos interrogantes. El centro constituye una verdadera caja de resonancias, reuniendo muchas de estas tareas..."*acá viene lo de multimedia, el teatro vivo, todo ese tipo de experiencias.
AM: *"Explosión de lo teatral hacia el futuro"*
EO: Sala de laboratorios...Una imagen de lo que pasó ahí, tipo fantástico, genial...
AM: Como un brote espontáneo, cuando había toda una organización..
EO: Sí. Pero se la mostraba como desprovista de conflicto. **Era un lugar plagado de conflicto: teníamos la presión de todos los grupos de derecha de Bs.As**. Atentados, procesos que nos hicieron, nos venían a ver tipo el presidente de la asociación de madres, porque lo que hacíamos parecía atentar contra la juventud. Y de repente venían senoras que habian sido amigas de mi madre. Por obra de León Ferrari, críticas antibélicas -en relación a la guerra de Vietnam- la presidenta de la asociación de mujeres norteamericanas en Bs.As. Cosas así eran permanentemente. **Mucho ataque de los diarios, la mayoría de los críticos de la época no entendían nada**, como Ramallo, prácticamente como diciéndole al presidente Onganía que tenía que cerrar el Di Tella, o sea, era muy pesado. Quizás uno de los méritos , **aparte de la concepción y esta capacidad interna que se generó, la juventud de nuestros equipos, gente capaz y joven, fue preservar el ámbito de la libertad. Ahí metimos lomo, no hubo ninguna concesión a estas presiones**. Por eso, cuando fue el cierre, yo no estuve de acuerdo en nada de cómo se hizo. Yo terminé peleado con los hermanos Di Tella. Porque la idea que ellos tenían era que si el gobierno de Ongania estaba tan empenado en cerrar los centros de arte de Florida, entonces los tenia que cerra el gobierno. Y el gobierno usó el camino de ataques, con parapoliciales, querellas, presionar, presionar económicamente a las empresa del grupo de Siam y todo esto. Pero yo estaba convencido de que si trabajábamos en conjunto preservando el ámbito de libertad, entonces el gobierno iba a cerrarlo. Es decir, **si lo iba a cerrar un gobierno autoritario, que lo cerrase explícitamente, como fue con la Bauhaus en la época de Hitler. Pero acá la familia cedió a las presiones y lo cerró la familia. Con el argumento de que habían dificultades económicas** -que las había, inclusive cerraron. Pero se habían conseguido muchos recursos, de otras fuentes...y de podía mantener esta actividad tan intensa, con recursos y aportes nacionales e internacionales. Como se cerraron los centros de arte, se podrían haber cerrado otros organismos del instituto y no se cerraron, de manera que fue parcial, injusto, en relación a las actividades que el gobierno quería que se terminaran. **No acepté eso, y renuncié. Cometí el error de renunciar en silencio, para no danar lo que quedó.** Quedaron el Centro de Investigación en Ciencias Sociales, que después, la mayor parte de estos centros se empezaron a ir del instituto. El Centro de lo Regional y Urbano, que lo dirigió Jorge Enrique Rol se fue y quedó independiente. El actual CEDES - Centro de Estudios Sociales...-, el CISEA, el CENEP -de población-, todo eso estaba en el Di Tella y se fue en los primeros anos de la década del '70. Pero en los primeros momentos del cierre de los centros de Florida, pensé, si hago público mi planteo, me dije "Esto lo tendría que haber cerrado el gobierno, quien presionó", pensé que iba a danar lo que se salvaba. El famoso dilema sobre como actuar frente al renaciente facismo europeo, quedarse, quedarse en silencio, luchar o irse. Nunca se sabe bien, porque nunca se sabe lo que va a pasar al ano siguiente, no tengo una bola

de cristal, son como apuestas. Sin embargo, hoy tiendo a pensar que lo mejor es decir lo que uno sabe que está pasando. En ese sentido me hago una autocrítica, porque yo dije que estaba cansado, y todo el mundo se dio cuenta de que me iba por el cierre de Florida, pero no expliqué realmente lo que estaba ocurriendo, que la familia estaba cometiendo un error grave en lo que respecta a la sociedad -en mi opinión-, y no quedó claro ese aprendizaje de que era responsabilidad del gobiero. Y bueno, esa fue la bajada de telón.
AM: A los ojos de la historia todo el mundo tiuene claro que el Di Tella se cerró por motivos políticos.
EO: Sí, es indudable, "transpiró". Era un gobierno que en todos los ámbitos culturales actuó autoritariamente: intervino la universidad, cerró los teatros independientes.
AM: Es extrano, el Di Tella surgió para ocupar los espacios que no se abrian en otras instituciones...
EO: Sí, que no habían tenido un apoyo más permanente.
AM: ...en la universidad de los 60, aquella mitológica UBA del 60 al 66, ¿no había espacio para todos estos estudios?
EO: Bueno, la UBA siempre fue una universidad ciega, carente en relación a la cultura contemporánea, si uno la compara a las universidades norteamericanas, que tienen departamento y museos de arte muy importantes. Las europeas, quizás, por lo general, no son tan importantes en arte. Como que arte está en las ciudades, en otros tipos de instituciones. A pesar del papel importante de las universidades, si uno mira las actividades artísticas en una ciudad como NY, bueno, en artes visuales son sobre todo los museos, no están tanto las universidades. Música electrónica sí, están los laboratorios de Columbia-Princeton, en Columbia, NY, que fue siempre el gran centro de la música electrónica. Pero el teatro esta en la ciudad. Otra ventaja del Di Tella es que en el mismo edificio tenian lugar todos estos géneros, al tener un lugar que tenía los elementos necesarios para la síntesis, más la proximidad, eso ayudó a que surgiera esta creatividad del Centro de Experimentación Audiovisual . Esto es muy importante, porque si alguien quisiera disenar un centro cultural para el futuro, contemporaneo, uno podía tomar algunas de estas ideas y darles un contenido explícito en diseno, cosa que no se ha hecho normalmente en los centros de arte del Norte. Porque son de Música, o son de Danza, pero no se reunen bajo un mismo techo, no es la noción multidisciplinaria. Entonces se hace el Mix-Media en el Museo de Arte Contemporáneo, pero siempre viniendo desde la tradición de las artes visuales. Para mí es un poco como lo dice Villanueva "...el teatro que explota para el futuro...", es **la idea que yo tenia en ese entonces, y lo que yo quería que se hiciera, esta cosa interdisciplinaria y de mixed-media,** pero como él venía del teatro, tenía esta carga cultural, y veia esto como un teatro que estaba explotando, en lugar de verlo como una cuestión de medios en donde lo que venía de atrás podía ser un ingrediente, en una cosa más compleja. **Y Romero Brest dio la gran apertura, pero él siempre lo veia todo como desde la cultura de las artes visuales tradicionales.** Escultura y pintura, y veia el mix, lo multi, pero siempre observado desde esta perspectiva. Y Ginastera lo mismo, pero desde la música. **Fue la gente joven, formando estos espectáculos, los que realmente crearon este género: lo multimedio, audiovisual, donde se podia combinar lo vivo con proyecciones, o ser puramente de medios audiovisuales propios.**
AM: ¿Y así fue como entró el video en el Di Tella?
EO: **El video entró en el final, muy poquito. En happenings. Vídeo usado para que la gente observara el resto del público movilizarse por los espacios, con cámaras en circuitos cerrados, combinado con instalaciones, arte conceptual. Pero no tanto el video-arte, que vino después.** Nosotros hicimos una apuesta grande a los espectáculos audiovisuales hechos con proyectores, porque eran baratos. Hoy en día probablemente el video sea todavía más barato. Los proyectores eran más baratos que hacer cine, y de hecho permitió hacer muchas cosas a mucha gente, y aprender mucho con una técnica más accesible. Y estos cursos de Bolanos daban toda la teoría, así que era una especie de gran laboratorio.
AM: ¿Teoria del audiovisual?
EO: Bueno, factura también. **Se enseñaban las técnicas, y las funciones del texto, la música y la imagen -fotografias, música, banda sonora, se trabajaba con los músicos, se veían los elementos de la cabina para estudiar como se podia poner cada cosa.**

AM: ¿Cuáles fueron las primeras cosas de video que viste en Buenos Aires?
EO: **Casi no vi video en Buenos Aires**. Porque los espectáculos y los rodantes los hacíamos mucho con cortos de arte. Cuando hicimos mucho con McLaren y todo lo del Canadian Film Board, que fue un gran pionero en creación y experimentación audiovisual, que salió de la tradición cinematográfica, pero no el video. Bueno, **yo me fui, y vi como el video crecía afuera, en Venezuela, en Colombia , en Brasil. Y acá no pasaba nada.**
AM: ¿Cómo viste esa situación al compararla com Buenos Aires?
EO: El video se trabajaba de otra forma afuera. **Yo lo vi como parte del apagón. Toda esta recesión y cierre que había producido Onganía, después, ya con el Isabelismo y otra dictadura... todo esto había apagado la creatividad en BsAs, y eso explicaba el retraso en video y en todo**. No había más vanguardia de nada acá. Incluso yo empecé a viajar mucho desde el 83, me vine recién en el 87, para ver cosas nuevas. **Y desde el 83, lo que la gente de aquí veía como vanguardia, era en realidad lo que los españoles llamaban "destape", es decir, recuperación de lo prohibido, pero no la verdadera vanguardia creativa, así que se pasaron varios años viendo lo que se habían perdido de ver. Pero sin llegar a crearse en la sociedad de Buenos Aires un nuevo clima de creatividad**. Esto es lo que yo ví al volver de afuera después de varios años. Así que yo tendí a atribuir todos los males a la dictadura, incluso en video. **El apagón había hecho una destrucción tan sistemática de la creatividad, y un éxodo tan grande de los científicos, de los intelectuales, los desaparecidos, los que se fueron, justamente la gente con el espíritu más cuestionador, más creativo, de los científicos, muchos de los mejores, y todo esto, hasta el día de hoy, el país, nuestra cultura, lo está sufriendo enormemente. Nuestra universidad se reconstruyó, inclusive, hasta ahí no más**. No se hizo un verdadero trabajo de reconstitución de los talentos en el 83-84, que se habría podido haber hecho, pero el radicalismo no tenía esa cultura política como para hacer eso. Prefirió una universidad que la pudiera controlar, una universidad radical. Hubiera sido crítica del todo, inclusive del radicalismo, pero **yo creo que comparto con mi actividad una jugada de tipo política, también**. Y bueno.
AM: Vos me decías que habías visto al video usado de otras formas en América Latina.
EO: Sí, **en el caso de Chile, muy políticamente**. Las comunidades de base y todo esto, haciendo video sobre la situación de la gente, se generó una especie de underground, por el que circulaban todo este tipo de productos.
AM: Y se apoyaban en otras redes, no tanto en lo estético...
EO: Claro, no tanto en lo estético, sino en lo político, en lo socio-político . Brasil, conozco menos, y Venezuela, más con arte y bastante creatividad, un lugar con una buena tradición en artes visuales, en teatro menos, en cine también.
AM: El video apareció en Bs As como una herramienta de investigación dentro de las artes plásticas...
EO: O sino ligado a la publicidad.
AM: Pero en cuanto contrainformación, más en el eje de la comunicación, no fue desarrollado...
EO: No.
AM: Entonces, ¿te parece que ese apagón tiene relación directa con lo político?
EO: Yo creo. **La destrucción cultural que hizo la dictadura de Onganía ... la gente comete el error de compararla con la de Videla, como si hubiesen sido cosas sincrónicas.** Videla asesinó más gente. Onganía, en comparación, parece más benévolo, pero hay que ver la secuencia histórica real en que verdaderamente ocurrieron. Es decir, **la de Onganía destruyó la cultura, la ciencia, la universidad, y fue uno de los grandes "huevos de la serpiente" -como dice el filme de Bergman-, preparó el terreno en términos de cultura política y demás, como para hacer posible la dictadura siguiente. Eso creo que fue toda esta secuencia tremendamente destructiva de todo.**
AM: En estos países sudamericanos que estábamos comentando, inclusive en Perú también, creo que recibieron grande apoyo de las ONG en general.
EO: En general, esa cosa del video de base, más comunicacional y político, relacionado más con los gremios.
AM: **¿Y qué pasó con las ONG en la Argentina?**

EO: Acá yo creo que, durante Videla, no había espacio posible, nada que fuera cercano de la base. La represión...más brutal fue con los líderes de base, sindicales, villeros, vecinales, el sindicalismo más combativo. En los 60 fue más importante la movilización política y de la juventud, el fermento revolucionario era mucho más importante, si bien habían movimientos villeros relacionados con la vivienda, la educación o cuestiones de cultura popular, había, pero creo que eran distintos de lo **que se promovió internacionalmente después. Eran más genuinos, habían surgido realmente de los lugares de la sociedad, pero tampoco recibieron el apoyo para crecer como estructura.**
AM: Por eso que fue tan sistemática la represión.
EO: Sí, creo que sí.
AM: ¿Y cómo encontraste esto en el 87? ¿Viste algo de video?
EO: En general veo poca TV y poco video. Ahora estoy comenzando.
AM: ¿Viste alguna cosa en el circuito de la plástica?
EO: Alguna cosa, pero muy poca. Vi el video del Di Tella que hicieron, el de Andrés Di Tella. No he ido mucho al ICI... En general, **encontré esto todo provinciano**, en términos culturales. Una sociedad desintegrada y culturalmente empobrecida, y muy dividida su capacidad creativa y crítica, porque aquellos que se fueron...Bueno, se pelea, hay gente, pero todos los actores, en vez de estar tonificando esa acción, acá quedaron muy anémicos. Somos pocos y débiles, en general.
AM: Tomé el campo del video-arte porque lo veo sintomático de muchas cosas.
EO: ¿Cómo lo ves vos?
AM: Veo un problema de conceptos, del lugar del arte, la relación de la función estética con el espectador cotidiano, hay una serie de problemas en el discurso de los artistas que son muy graves...
EO: No resueltos.
AM: Estamos en el final del siglo XX, y se sigue pensando en la meta de entrar en un museo, cuando el video, por su materialidad, tiene posibilidad de entrar en muchos de lugares, además de que, de hecho, la experimentación videográfica ya se está traspasando y se ve en otros campos, como en la TV por Cable, donde se nota una agilización en términos de formas de mostrar...
EO: Sí, la TV ha cambiado bastante.
AM: Y tiene mucho que ver con el influjo de la gente que se formó con el video y están entrando en otros medios. Pero en cuanto video arte, hay una serie de problemas muy difíciles.
EO: Tenemos el grupo de investigaciones sobre las artes visuales en los sesenta, que funciona desde hacen tres años. Son becarios de investigación que estaban trabajando en distintos aspectos de la temática, y yo también, en total somos seis, varios de Filosofía y Letras, pero que tienen residencia donde estoy yo -Fac. de Ciencias Sociales de la UBA, Instituto de Investigaciones-. Y sacamos dos proyectos por UBACYT, nos dedicamos mucho a recopilar información. Hicimos una especie de centro de la información, y allí la socializamos, conectando los distintos proyectos. Y tenemos un plan de seminarios, donde se van mostrando las investigaciones, invitamos gente de afuera, discutimos textos, por ej. hicimos varias sesiones para determinar como se había recepcionado Sartre en Buenos Aires, todo aquello de la teoría del compromiso, como habia funcionado acá. En nuestro grupo hay varios que trabajan revistas, las revistas culturales de la época, así que tenemos esa alimentación. Y **entrevistando a los artistas de aquel entonces y los que hicieron después, cosas más comprometidas, varios dejaron radicalmente el arte durante bastantes años, dejaron de pintar y eso, y después retomaron, encerrados en sus casas durante la dictadura de Videla. Entonces toda esta gente, cuando volvió a producir, lo hizo sabiendo que no iban a poder comunicar su arte. Entonces, una sociedad que, en lo cultural, pasó por esas experiencias, debe tener dificultad para imaginarse como reconectar las cosas de nuevo. Me parece que son dimensiones de la desintegración, de la desarticulación que se produjo en la sociedad a todo nivel. En el tejido social**. Entonces si sos audiovisualista, no hay una corriente en esta sociedad donde esta cosa funcione, se canalice, acá está todo como roto. hay que imaginarse, es decir, no sólo reconstruir el contacto personal, sino acá encontrar los campos que funcionan,

reconstituir los tejidos destruidos. Entonces me parece que el problema, en la creación misma, en la semántica, en las instituciones, en la manera de actuar.
AM: Hasta la forma en que se encuentra articulada la educación estética. Gente que quiere estudiar video, tiene una carrera teórica por allá, otra práctica aquí. No hay un lugar que convoque realmente y produzca. Inclusive dentro del discurso de muchos videastas aparece la cuestión de la obra por sí misma, de la obra por la obra en sí, un tipo de pensamiento del siglo pasado...
EO: Claro, una cosa individualista en el concepto del arte.
AM: Gente que hoy en día tiene 30 anos y que se pelea por la cosa de querer vivir de su arte. A algunos les parece que no, que hay que tener en claro que el arte es para hacer arte, y que para vivir hay que hacer otra cosa, y lo toman como algo normal y justificado. Cuando en realidad las cosas tendrían que buscar integralizase y devolverle la vida a la función del arte.
EO: Claro, seguro. **En cine hubo menos fragmentación, por las escuelas públicas y privadas, la de Avellaneda, onde la gente se nuclea, sin la ruptura entre los viejos cineastas y los del medio, y los que se están formando.**

MARGARITA PAKSA

Artista multimidia
Buenos Aires, 02-09-95

MP: Querías que te hablara sobre ***"Comunicaciones"***, que es el trabajo que hice para las Experiencias Visuales del '68 en el Instituto Di Tella. Ahí hice un proyecto donde se manejaban cuatro situaciones distintas que mantenían una relación estrecha una con la otra. Comenzaban en un ambiente que había realizado con el arquitecto Giesso. Un ambiente muy particular, porque tenía los ángulos curvos. O sea, como vivir dentro de un huevo: un lugar para el ensimismamiento. Entonces hago una descripción del ambiente -que, eventualmente, podía también ser un espacio para el amor; el ensimismamiento o amor- y de ahí paso a una cara del disco en la que describo este ambiente de los ángulos curvos, un poema, una descripción obsesiva del ambiente, que se llama *"Santuario del sueño"*. Y luego de esta misma posibilidad del amor en este ambiente, paso a la otra parte del disco que se llama *"Candente"*, a tomar la respiración amorosa de una pareja, que es la primera vez que aparece la voz humana captada como momento significativo. John Cage empezaba poco después a trabajar con la voz humana en este sentido. Yo en ese momento estaba dudando o buscando un mensaje ambiguo, como el anterior, en el que la descripción obsesiva del ambiente podía significar cosas distintas para mí y para los espectadores (cada uno podía ver soledad, opresión, encierro).
AM: Eran escritos tuyos?
MP: Si. Entre los dos lados, yo entendía que era un mensaje ambiguo, porque podía tener múltiples significados. Y del otro lado del disco, yo quería hacer un mensaje totalmente unívoco, y pensé que la risa humana podía ser, pero después, la risa podía confundirse con el llanto. En cambio, la respiración amorosa, sea aquí en Oriente o no sé, me pareció que era el verdadero ambiente unívoco. Entonces hice las grabaciones, edité el disco y produje ese disco que fue presentado en el Instituto Di Tella junto a esta descripción escrita, y se escuchaba en auriculares: nunca me gustó eso de poner sonidos en una sala de exposiciones, y obligarlos a todos a compartir el sonido indefinidamente los 15 o 20 días que durase la muestra. Además, siempre fue un mensaje más personal, así que se escuchaba por auriculares, y el Instituto terminó formando una fila, habían dos tocadiscos Winco, que pasaban las dos caras del disco, y allí se escuchaba. Fue sensacional. En la sala había una pista de arena, una extensión bien grande, como de diez metros de arena, que estaba enfrente a los tocadiscos donde se sentaba

la gente. Y yo había hecho un acto corporal, e inscribí en la arena mi cuerpo y el de mi compañero. O sea, una inscripción en la que quedaban las siluetas, una especie de performance. Que se hizo delante de la gente, se la documentó fotográfiamente, y tal es así que la revista Primera Plana comprendió que yo necesitaba esa documentación y recogió el material, y la nota, la foto y la portada de la revista, les había gustado mucho la obra y de esa manera, la distinguieron.
AM: Cómo fue la producción del disco?
MP: Azarosa. Había un dinero, el dinero del premio, que los artistas pedimos se repartiese entre todos, y con eso dio para pagar los técnicos y el tiraje de 500 discos.
AM: Independiente?
MP: Yo había estado trabajando ya en las Experiencias 67, con Von Reisembach, dentro del instituto (Di Tella), en el Laboratorio Electrónico. **En el 67 yo había hecho una línea de luz que se continuaba con una línea de sonido, con células fotoeléctricas, se producía un sonido cuando se la interceptaba por un espectador. Una colaboración que hicimos con Von Reisembach, eran prácticamente 18m, la obra se llamaba "500 Watts, 4635KiloCiclos, 4,5 Ciclos", yo le puse el título de toda la instalación eléctrica que hablamos hecho.** Comenzaba el az de luz con 500W., y el az de luz pasaba por dos cajas de acrílico, muy grandes, que tenían humo, y al interceptar el az de luz, se convertía en un cilindro, o sea que yo estaba enderezando el az de luz, la apertura, a través del pasaje por estas cajas de acrílico con humo, así que, en el espacio, habían dos cilindros suspendidos, que continuaban hasta que rebotaba, en el fondo de la sala, la luz, y tenía esta otra parte que era la del sonido de la célula foto-eléctrica. Así que yo ya conocía un poco la relación con el laboratorio electrónico, y cuanta más gente había, salían más sonidos. Eran varias células foto-eléctricas, y el espectador no sabía de dónde venían, ni que las estaba activando al pasar por esa línea. Y como tenía una buena relación con esta gente -en realidad creo que fui de las únicas que usó este laboratorio desde las artes visuales, porque en general, no se había usado, y eso que lo teníamos a nuestra disposición. Y entonces, en una parte del "Santuario del sueño", una gota que cae en un fondo, y mientras, yo repito ese texto de la descripción obsesiva del ambiente que tiene los ángulos curvos, y la gota de agua no era bueno registrarla de manera natural, de modo que fue mejor reproducirla artificialmente que si cayera sobre una chapa, un charco. Lo mejor fue hacerla sintética. Y después, había hecho lo mismo con las respiraciones: habíamos probado de todas las formas, abajo de una tienda, etc. Y ninguna daba resultado: tuve que ir al laboratorio, a la parte de grabación, y con dos actores, hicimos la grabación. También al ver una película... no te la podés llevar puesta, y en este caso también, era un sentido narrativo de distintas secuencias, pero que, indudablemente, si yo ponía esto diciendo que la descripción de un ambiente era un ambiente realmente hecho, realizado, el imaginario del espectador debía tender a ir a visitar ese espacio en la calle Cochabamba, donde estaba el estudio Giesso. La arena se hizo en el Di Tella, o sea que yo había separado estas secuencias, y algunas permanecían en tiempo real, y otras en pasado, por esto que es un balanceo del tiempo. Y con una propuesta abierta de obra, muy abierta. "Comunicaciones".
AM: Tenía que ver con la línea de Arte/Comunicación que después Glusberg marcó en su libro sobre Arte en la Argentina?.
MP: Era un tema que estaba en discusión en ese momento...
AM: Yo te preguntaba si vos creías que aquello era un ambiente, una instalación, saber cómo pensaban Uds. estas obras, en qué conceptos, sin ser anacrónicos, cómo se llamaban este tipo de experiencias.
MP: Bueno, nosotros prestábamos atención, **el tema estructuralista trajo mucho de esto, y el preguntarse esa pregunta que nos hacíamos qué ve o piensa el espectador, es o era una pregunta que estaba a todo nivel de comportamientos.** Hasta el que hacía performance se pregunta qué ve el espectador, y en aquel momento se iniciaban el happening, o la performance de manera distinta. Y en este caso, también, uno está a la espectativa: yo estoy diciendo algo, pero qué le llega al otro, sobre todo cuando uno larga un mensaje auditivo, oral.
AM: Parece que estas experiencias querían unir todos los sentidos, pero vos trabajás más particularmente encima de algunos.
MP: Como digo, trabaja sobre la vista, el oido y el tacto (hay una situación táctil en la arena), o sea que nosotros, los artistas, lo visual lo sentimos en las manos.

AM: Yo le contaba a Claudio (Caldini) la sensación de que la experimentación en el cine tiene que ver con el tacto, y que así se relacionaba con la pintura.
MP: Claro, eso es un aspecto muy interesante de nuestro trabajo. No todas las obras se dirigen al tacto, pero esta va haciéndose sentir en la piel, más que visualmente. Y apreciar obra sólo con el ojo, es muy engañoso lo que el ojo ve en realidad, pensaba que verdaderamente, poner un canal auditivo... a mí me gustaba escribir poesía también, entonces pensaba que el canal auditivo es más directo que el ojo. Uno tiene el concepto de que el ojo es muy aragán: si uno no se da el tiempo para ver, o no es un estímulo muy grande, entonces un estímulo auditivo iba a penetrar directamente en la cabeza, en el sentimiento.
AM: Hay algo de eso en **"Es tarde"**?
MP: Claro, es lo mismo. Desdeño lo visual, que en "Es tarde" está como un acompañamiento visual.
AM: Es muy táctil también, la sensación de que esa lluvia de puntos es tierra, es agua, es de todo. Sería interesante intentar escribir sobre esto.
MP: Y bueno, es como decir que en la TV también puede pensarse en poesía, y , sin verla, escucharla, pero, obviamente, una pantalla totalmente vacía hubiera sido muy duro para mantener un texto muy largo, entonces pensé en los puntos, y todo esto es un trabajo de re-elaboración sobre los puntos, que hicimos una cantidad de trabajos para grabarlos y re-grabarlos, que le venía muy bien al tema, porque, después de todo, era yo hablando con Diós, y asistiendo a mi muerte, o a mi entierro. Y correspondía muy bien a un ambiente espacial.
AM: Contame más la elaboración de "Es tarde".
MP: Era un poema que yo había escrito hacen muchos años, por eso se llama 94-05-76, lo hice en el 76, y tiene que ver con ese periodo tan nefasto da nuestra historia. Me parece que es un texto muy descriptivo, en el que cambio una muerte burguesa por una muerte revolucionaria, voy buscando al que me va a matar, y de ahí que el verdugo libertario queda sorprendido de que alguien lo vaya a buscar para que lo maten. Verdaderamente, tenía que ver con posiciones que uno adoptó desde el 76 en adelante, y aún antes, en relación a la dictadura, y entonces, yo había producido esa cinta, con Claudio Baroni, que dirigió para grabarla, y puso una cantidad de sonidos de su autoría atrás, y las voces, que grabamos con Pablo Suárez, que trabajó de Dios... fantástico, creo que es el mejor rol que le gusta, y el diós era Nick Jim, que era como de las potencias, hablar de los Estados Unidos.
AM: Y visualmente cómo lo trabajaron?
MP: Trabajé con Pablo Grilli, con quien es muy agradable trabajar, y le hice escuchar la cinta, le dije que no tenía equipo de edición, y le prendí la TV y le mostré el punto. Y le dije que para mí, con ese punto alcanzaba. Y eran puntos azarosos, y comprendo que es muy poco. Así que le dije "Qué tenés vos para mejorarlo?". Filmar de la pantalla y retroprocesar. Y volver otra vez sobre la pantalla, entonces es cuando se empieza a procesar, produciendo estos grandes cambios en el punteo, grabando y filmando nuevamente. Una secuencia infinita, hasta que nos gustaban partes de la imagen, y las juntamos.
AM: Es muy particular tu relación entre el **video y las artes plásticas**. Por momentos es muy circular, mantiene una línea muy fuerte de experimentación en un sentido, de sacar lo verbal. Y la otra línea, me parece de linea más puramente pictórica...
MP: Claro con **"El descanso de Loreta"**, esas líneas que van cambiando, que tiene algo de hipnótico, te recoge la atención lo suficiente como para quedarte esa porción de tiempo. Creo que fue justamente Caldini quien me dijo que la noción del tiempo estaba muy clara, porque más... iba a ser incorrecta. Y después, la incorporación de la figura humana, navegando dentro de esas flores.
AM: Bueno, la protagonista ya está en una actitud que incita a un estado de contemplación...
MP: Parecería como un sueño, o una pesadilla, o quizás (esto yo insisto en ello), para mí es como una simbología del arte. Porque a uno lo que en definitiva le importa es qué pasa con el arte. Si está definitivamente dormido, si el arte abre un ojo, si todo esto está así, pero no lo digo fehacientemente porque puede ser mal entendido, hice un neón que decía, casi simultáneamente en ese momento, o después, que se prendía en dos espacios distintos, que decía "El arte ha muerto", y 'Viva el arte". O sea que uno siempre tiene la preocupación girando en torno de la cuestión del arte.

AM: Y el trabajo plástico de "El descanso...", cómo fue. Sé que son figuras fractales que van encima de la imagen.
MP: Hay unas imágenes que están puestas en la computadora, que es la posición de descanso, el self program, y había encontrado algo de estas imágenes, que después fueron re-elaboradas, nuevamente a fotografiar, las saqué del TV y las usé. O sea que **mi posición frente del video, en la medida que pueda, es la de trabajar lo menos posible con actores, o con lo cotidiano, y siempre trabajo con herramientas que me están dando las mismas cosas, o sea, el grano de la TV.** Yo hago algo para la TV, y entonces le doy algo como el grano. Hago algo de la TV, y uso el descano de la computadora, y fue necesario sacarla directamente de la computadora para el video. Es una muy buena edición, porque todas las imágenes que sacás directamente de la compu, sin pasar por una cinta, salen de la computadora al D.O. directamente, entonces es de lo mejor en lo que tiene que ver con el proceso. Por eso me quede muy contenta porque era casi, técnicamente, lo mejor que podías encontrar en lo profesional.
AM: La edición se hizo en computadora también.
MP: Si.
AM: Y tu trabajo del año 78, **"Tiempo de Descuento. Hora 0"** me decías que intentabas trabajar lo menos posible con actores, y allí estabas como en un medio camino al encuentro del video...
MP: Uno no puede decir estos conceptos... "Yo no voy a tocar tales y tales temas". **Por ejemplo, a mí no me interesa la narrativa tipo cinematográfica, para mí el cine es algo que disfruto muchísimo, pero yo hago otra cosa, en la medida en que puedo, y en la medida en que puedo reconocer los elementos, y en éste estaba muy influenciada por la idea del tiempo.** Y este hombre que yo puse ahí, estaba no siendo él mismo, sino un personaje que está corriendo siempre en el mismo lugar. Creo que la diferencia de un actor, que me pretende contar lo que es la vida humana. Y siempre hay una distancia: el actor está engañando, se le vé sólo el medio tiempo, está corriendo, pero siempre está en el mismo lugar -que tiene que ver con una metáfora de la misma vida.
AM: Mirá cómo el tiempo está siempre presente, es una cosa que me está inquietando mucho, porque encuentro muchos artistas que, de diferentes formas, han corporizado una obsesión por el tiempo. Me acuerdo de un reportaje que le hice a Oscar Bony, y sus filmes sobre la cuestión temporal, y sin irme tan para atrás, la experimentación en video es prácticamente temporal, como si hubiera habido una especie de disolución del espacio de la representación, para entrar en el espacio vivo de la cuarta dimensión del tiempo.
MP: Viste que allí tengo otro neón, que dice "Es tarde. Vuela" y que empezó con varios carteles, otro que no está acá, que decía "Es tarde", pero de una manera muy difícil de leer. Y el espectador tenía que prestar atención para leerlo, y captaba que estaba hablando del tiempo.
AM: Y en relación a la producción de "Tiempo 0", cómo fue. Vos estabas en el CAyC en esa época?
MP: **Nunca pertenecí al CAyC.** Me llamó Glusberg, en el 78, y me dijo: *"Tengo una máquina muy especial, con la que se puede trabajar en video, y larga formas y colores diversos"*, y es todo lo que me dijo.
AM: Quiere decir que allí había un sintetizador.
MP: Un teclado. Nunca supe lo que era. Lo que estaba produciendo era una imagen, nosotros seleccionamos el círculo. Un disco colgado en la pared, y una de las cámaras había tomado una forma, y había que tomarla de algún lado, el círculo, y luego se la pasaba a un sintetizador, donde se le ponía los colores, y unas rayas, y habian otros efectos de disolución, de aproximación, un repertorio, o sea que yo fui con mi modelo. Todo esto, yo nunca había hecho video, y llamé a una amiga, Malena Marechal, que tenía una compañía de teatro, y le dije si me podía ofrecer un actor, que tenía que vestir una malla negra. Ella era la hija del escritor, de Leopoldo Marechal. Y vino este actor, nos encontramos en Floresta, y le fui explicando por el camino. Enfrente de Modulor tenía un estudio, y allí me puso a dos ingenieros. Bastante malhumorados, no fue nada muy agradable, no fue un disfrute. Creo que no entendieron lo que quería hacer, pero no fue un buen contacto. Y les expliqué a todos lo que iba a hacer, pegué el rectángulo en el piso, y le expliqué a Juan que tenía que entrar en el cuadrado y empezar a correr rápido y a partir de determinado momento, en el que yo lo iba a marcar, iba más lento

hasta salir. Estuvo 45 minutos corriendo sin parar -pobre angel. Y habíamos seleccionado esta imagen circular, y le pedía a la otra cámara para ponerla más arriba o más abajo, la otra cámara que tomaba al actor. Y yo estaba viendo todo por el monitor, yo dirigía a las dos cámaras y al teclado.
AM: Y eso se hizo como performance.
MP: Eso se hizo como grabación. Después lo presenté en el Museo de Bellas Artes, como una instalación sobre el espacio y el tiempo. El espacio era una determinación del espacio dentro de la sala, que yo había recortado con distintos tipos de señales, como si fueran dos espacios de la arquitectura, los planos, y al lado, estaba el tiempo, que estaba el video del hombre que corre. Y allí vino el mismo actor, hice el recuadro en el piso, y se puso a correr al lado de la pantalla. Y esta foto de acá corresponde al revival que hicimos en Recoleta, en "Testimonios de las vanguardias" que hicimos cuando vino Alfonsín, testimonios a favor de la democracia.
AM: Y esta cinta original fue hecha en...?
MP: U-Matic. Y, en realidad, lo dejamos en un sin fin. Y en ese sin fin está tres o cuatro veces que el hombre entra y sale, pero estaba puesto en sin fin. Para ponerlo en la sala. De hecho, **me gusta mucho la idea del sinfin**. Lo tiene *"Es tarde"*, y *"El descanso de Loreta"*, que termina con las mismas imágenes que estaban al principio. "Metamorfosis " es otro video que hice también con la computadora, que abre la pantalla, es breve, tiene 6min. Y abre la pantalla desde un punto. "El descanso de Loreta" la hice con estas imágenes de la computadora. Y también tenía la apertura de pantalla de la computadora, y esa apertura era desde un punto, hasta la imagen total. Así que me gustó mucho tomar este cierre, y los propios recursos que me dan las propias máquinas. Y creo que en Asunción, en el 95 o el 94, estuve en el Museo del Barro. Y pedí una pantalla grande, y puse *"El descanso..."* en una pantalla grande. No, *"El descanso..."* estaba en el medio, en un monitor de video, y otra pantalla grande que estaba atrás, estaba "Metamorfosis", o sea que dos planos en distinto nivel estaban haciendo las mismas flores en dos niveles distintos. En los que estaban justamente la figura humana puesta en el medio.
AM: **Cuál te parece la relación entre el video y la pintura? Te parece que se puede hablar de pintura electrónica?**
MP: Cuando he visto que dibujan electrónicamente, o pintan, son cosas hechas a mano, que puede dar buenos resultados o no, depende. No vi buenos resultados.
AM: Cómo a mano?
MP: Como hacía McLaren, después lo pasaba. Esto también se puede hacer en la computadora: dibujar, pasarlos a la compu, y luego al video. Pero me gustan más mis imágenes sobre el papel, el lápiz sobre el papel, la calidad y la relación es distinta, creo que se enfría mucho el tema. **Reconozco que en *"El descanso de Loreta"* hay un trabajo de pintura electrónica, pero es simplemente lo producido por la máquina.**
AM: Te parece que por no tener lo corpóreo, lo gestual, pierden en cuanto pintura?
MP: Yo nací después del expresionismo abstracto, es decir que soy muy opuesta a la gestualidad, a todos los espectadores, artistas y todo, pero eso nos remite a los años 50 y 55, que me parece totalmente superado. Uno intenta poner calidez, comunicabilidad, pensamientos, ideas, quizás con un medio más frio, y desdeñar ese gesto en el que puedo tirar un brochazo sobre una pantalla, creo que saldría mejor sobre una tela, no es cierto? O un chorreado. No he visto buenos resultados al respecto. Decir, bueno, es un artista pintor que pinta para el video, no lo he visto. **Me gusta usar los medios que me proponen directamente las máquinas.**
AM: Un poco decía esto por aquellos trabajos que escapan de lo figurativo, y que se valen también de la señal de la misma TV...
MP: En ese sentido sí es correcto, yo sería una pintora electrónica. Pero ojo que sin el gesto del expresionismo.
AM: Tal vez el video haya venido para cortar definitivamente con eso.
MP: Yo veo una gran diferencia de mi trabajo respecto a otros artistas del video, a quienes les interesa hacer una narración breve. Podría ser que alguna vez me interese hacer eso, pero en este momento, no. No es así, me gusta más este camino, que está más enraizado con lo que yo hago plásticamente, además, no hago más que trabajar con otros videos, y el

video es más un complemento. Por eso es que no hago ni tantos videos, ni una carrera, no soy una video-artista profesional, ni quiero serlo.
AM: Lo decía pensando esa idea tuya, que comparto, de que quizás estemos en un momento como de fascinación con el formato, porque de hecho, muchas técnicas para trabajar el arte existieron siempre, entonces siempre se interrelacionaron, y uno espera como que las nuevas tecnologías vienen a cumplir con una utopía de viejos tiempos, cuando siempre existieron premios de pintura y de escultura, separados, y gente que trabaja en áreas intermedias, sin embargo, no se torturan pensando en cuál especificidad están.
MP: Esto es un problema, mismo para mí, el problema se dio cuando me querían dar el Premio Konex, o clasificarme en la selección del premio en el 92, y no sabían a dónde ponerme, porque tenía videos, dibujos, pintura e instalaciones. Y yo dije que soy un artista multimedia, qué podía hacer, si ellos no tenían ese espacio, cosa de ellos. Pónganme donde quieran, no me importa, en definitiva. Es como el trabajar con recursos más complejos que terminan creando la propia dificultad: no soy pintora, ni video-artista, que se promocionan más fácilmente. Porque **todo queda estancado, porque el mercado está organizado para los compartimentos estancos. Y desde los 60 hasta ahora se ha avanzado mucho en este sentido, realizar, hoy en día, un neón, no quiero ser "una artista del neón". Lo uso cuando me gusta y tengo algo que decir a través de esto. lo mismo con el video y otras cosas.**
AM: Aquella vieja idea de las vanguardias de volver a unir el arte con la praxis cotidiana, tus trabajos parecen " combativos", muchos de los trabajos de tu generación parece que fueron por ahí, cuando tus obras apuntan más a la intimidad. Apuntan al hombre diario, pero en la esfera de lo privado...
MP: Yo siempre tuve una formación política, un pensamiento político, como ser humano, como ciudadana, y siempre cumplí con ese aspecto, de hecho también participé en muchas muestras...
AM: Me llamó mucho que se llamara *"Comunicación"*, porque trabajás con un medio masivo como el disco, pero totalmente apropiado. No es ni una invasión, ni una tergiversación, por elcontrario, vos te apropiás del medio. Es traer el medio para el campo del arte. Te corté...
MP: Uno podría haber hecho obras más combativas, política o socialmente hablando, que no me interesó. De hecho, el momento en que hice *"Comunicaciones" (68)*, era muy convulso, y no quise algo político, y cuando me obligan a hacer una cosa, eso es lo que justamente no quiero hacer. Quizás me fui para adentro, la intimidad, y saqué lo mejor que podía con mi trabajo, al que no iba a renunciar. He participado en manifestaciones políticas, firmando, participé en *"Tucumán Arde"*, fui detenida por protestar en el Premio Bracque contra la censura, qué más puedo decir, una parte de mi vida la he jugado, pero otra parte la he jugado de otra manera.
AM: Y qué te parece el **video argentino**? Te parece que existe el movimiento, fue un boom hace algunos años? Cuál es tu punto de vista? Vos que venís del circuito más tradicional de las artes plásticas. De repente, cuál fue tu impresión.?
MP: Creo que hace falta trabajar mucho más, para que haya un buen decantamiento, porque son... hay un diapasón bastante amplio en la producción. Me gusta mucho como trabaja Andrés Di Tella, los temas documentales, creo que es muy coherente con él mismo, su padre, su formación política, lo hace, y bien. Por el otro lado, está Diego Lascano, con su trabajo por la computación, me parece interesante, pero un poco frio, es cuestión de gustos. Y él mismo repudió ahora, en esta mesa redonda de la Universidad de Palermo, repudió sus obras anteriores, creo que es sólo un discurso, no creo que repudie su propia obra. Como que sería innecesario el video digital, como que él se entusiasmó mucho con lo digital, y él precisaría volver a sentir ese toque de la mano del artista, entre comillas. Vamos a ver cómo se siente esa mano, y coincidía con Caldini, que no sé si lo dijo en ese momento, pero yo lo sentí, que regresó al Super-8. Volver a la camarita anterior, en la que volvés a la filmación, directamente. Hay toda una gran corriente relacionada con la narración en el cine, de todo tipo. Y todo eso debe desarrollarse, deben haber muchos que la practiquen para poder ver quiénes son los buenos y quiénes no. Y en otros países, específicamente en Canadá, por lo que he conocido, tiene una posición muy categórica, con un tipo de video muy combativo, que se dirige hacia la defensa de los derechos humanos, de las lesbianas, de los gays, y lo trabajan intensamente varias cantidades de personas, y acá ese aspecto no aparece, ni aparece el grupo humano capaz de

encarar esto, que ellos sí lo tienen como muy identificado. Tienen otras tendencias, pero no nos olvidemos que el video fue defendido y puesto a la palestra por Canadá, antes de la Bienal que los consagró, pero fue una decisión del gobierno, creo que fue en el 81 o 82, donde se lanzaron a la Bienal a ganarla, y la ganaron, y para eso tenían circuitos de video en las universidades, y mucha promoción del video-arte, que recibidos en la universidad, tenían trabajo recorriendo las otras universidades del país, constantemente. Eso es otra cosa, muy distinta, no como **nosotros, que lo hacemos a los ponchazos, jugando dos mil, tres mil dólares en un trabajo, sin ningún tipo de colaboración, sin poder trabajar para ser remunerada de eso mismo. Reciben esa protección: si yo largo al mercado, o a la sociedad, 100 video-artistas anualmente, tengo que conseguirles trabajo, y sus trabajos tienen que poder verse, y recibir premios, y ellos deben poder vivir de eso. Lo nuestro es siempre, que si quieres trabajar, que lo hagas, o que lo dejes, o que hasta tengas que pagar para trabajar, es lo que se conversó en Palermo.** Lo mismo pasa con la escultura, yo acabé de terminar una obra que me llevó $2000, y el Fondo de las Artes prometió que nos iba a devolver el dinero invertido, proque era una muestra ecológica, pero nuca lo vimos., Yo no puedo hacer otra obra... y ahora me compré la 8500 de Mackintosh, y es mucha inversión para después hacer algo que no me reditúa. Yo estoy cansada de que me pidan el video para pasarlo, pero eso es injusto. Me acuerdo que Fortabat compró videos para la colección de Recoleta, y pagó $35, indigno. Indigno. Y no puede ser.

AM: Llega el momento en que uno invierte para poder hacer el trabajo, y cuando le toca invertir a la institución para llevar adelante sus programas...

MP: Es que, como mínimo, tendrían que haber pagado el costo de la realización, como mínimo. Es una falta de respeto total, y era el Premio Fortabat, y esto es atroz, cuando no los quieren de regalo. Y esto , bueno, vengo escatimándolo, porque siempre alguien se beneficia con la pasada de los videos, pero nunca uno. Nunca vuelve un solo peso para poder hacer otro video. Yo ya he participado de programas de TV, donde te pasan el video y vos estás hablando. Se le ocurrió a algún productor decirme "Tu cachet es tánto?" Es tremendo.

AM: Me dijiste que te compraste una Mackintosh, vas a seguir trabajando con esto?

MP: Acá tenemos otras computadoras, y en realidad, es mi hijo que es diseñador gráfico, y teníamos ganas de seguir invirtiendo en computación, así que pusimos un poco cada uno.

AM: Y lo que escuchaste de Lascano, de volver atrás, qué te pareció?

MP: Yo no creo que se pueda volver atrás. Desde la prehistoria, podés tomar lo que quieras, pero desdeñar las conquistas y avances del momento, porque sí no más, poniéndoles un rótulo , "Son frías", sin buscarle la expresión, no tiene demasiado sentido. Creo que soy una artista muy experimental de fondo...

AM: Extremadamente experimental. Tenés un momento de experimentación tan fuerte.

MP: Es lo que me gusta más, vivo de esa manera, me entusiasmo así, es lo que más me inquieta.

AM: Creo que estadísticamente sos la más experimental de todas.

MP: Cuando me puse a escribir, me fui a un taller literario tres años, hasta que se me armó el conflicto de que estudiaba y escribía, y pintaba. Y dije "Basta, paramos un poco".

AM: Y paraste de escribir?

MP: Bueno, hice más experiencias de ensayo, y para todo hace falta una cierta especialización. En este momento me gustan mucho los objetos, y tengo ganas de recuperar mi escultura, que es mi origen, lo que no quita que vaya a hacer un video, y distintas cosas. Yo he trabajado también con la holografía. No se puede decir que es mala o buena, es un medio, si podés, lo usás. Entonces vos, si sos una artista que incluye una técnica en su trabajo, entonces sos una artista tecnológica, es muy rápido todo eso. Pero yo soy tecnológica desde que nací, porque lo primero que usé fue el poliéster, y el acrílico, que era lo que estaba cuando aparecí. Hice hasta muebles con poliéster. Creo que es el afán experimental, sobre todo.

AM: Y el trabajo de Ar Detroy, qué te parece?

MP: Me ha gustado mucho. No lo he visto todo.

AM: Te cuento cómo me lo pregunté: Margarita está siempre estimulada por nuevos formatos y materias, y Ar Detroy, me parece el juego opuesto.

MP: El misterio.

AM: Un poco por la especialidad, siendo que vienen del arte performático, más abierto. Y, al mismo tiempo, siempre está la sensación del programa, previo a la obra, como la sensación de que cuando uno va a asistir a la obra, siempre lo hace desde algo que esta cerrado desde antes.
MP: Pero eso creo que se refiere al comportamiento artístico de distintos artistas, como el conjunto de Ar Detroy. Evidentemente han hecho un programa, que tiene una coherencia con distintos números, pienso que también los míos tienen una cohesión, creo que hay que buscarla.
AM: No estaba diciendo que tu trabajo no la tenía, sino en el sentido de un nprograma cerrado, como una verdad ya acogida, y es difícil sentirles un momento de experimentación, me refiero a eso.
MP: Creo que trabajan más con la figura humana. En la línea de Vito Aconcci, en algunos trabajos. Y yo, a pesar de ser una escultora, que fui figurativa en algunas partes, esquivo la figura humana, es un lenguaje tan transitado. Como tan directo, puedo poner una mano, un relax, y juego un montón de snetimientos, que se comunican directamente, o aquellas figuras en la sombra, los "Errantes" de Ar Detroy, son importantes, no?
AM: Yo lo comentaba por su sentimiento de experimentación que se lo siente muy fuerte en tu obra. Uno entra y sabe que la obra es un sistema abierto, no uno que determinadamente va a llegar a un mensaje.
MP: Muchos me lo han señalado, como yo coloco en primer lugar la experimentación, no me interesa qué es lo que voy a realizar, o si guarda cohesión con lo anterior. Primero, me parece qu ees un anacronismo: si tengo que llevar el catálogo para ser coherente, no podría vivir, sentir. Siempre lo comparo con el amor: si vos creés que sabés cómo enamorarte, creés que te vas a enamorar siempre igual? No tiene sentido, como si tuviera un clishé de lo que es el amor, donde la pareja , o algo, tendría que ser lo mismo. Es un absurdo, la vida siempre es totalmente distinta, y una aventura totalmente distinta, no te parece? Creo que soy alguine que está en el camino, yo siempre camino. esa es mi idea. Y al caminar, hay cosas que dejo atrás, y otras que retomo adelante. Y el trabajo de los hologramas... el cielo y la tierra, y el ser humano, representado por una silla vacía. Era el lugar del ser humano, se sabe que la gente se sienta en esa silla, pero no puse un manequí. Y una línea de luz en el piso, azul, que representaba el cielo, y una línea cortando casi en cruz, que representaba la tierra, con algo que en definitiva yo no tenía ganas de hacer, que era bajorrelieve. Algo que dejé atrás hace bastante tiempo, y de pronto me encontré con que tenía que estar haciendo maquetas por el láser, y que estaba haciendo bajorrelieve (qué fastidio! No pensé que iba a terminar haciendo esto!, pero era l aúnica forma de lograrlo, de poder representar. No quería representar una fotografía, excesivamente plana, para ser tomada por un rayo láser, no tenía otro recurso, o la gente que me lo ofreció, hacer yo un principio de tridimensión, para que después saliera una tridimensión fantástica, que esd la que te da el láser.
AM: Contame el proceso de producción del video de "Holografias".
MP: Fue bastante azaroso, porque en realidad, en la Argentina, no hay gente que trabaje bien la holografía, eso fue una aventura. y yo tenía la cinta que hice para 'Es tarde", y se escuchaba por TE. Ahí se escuchaba el TE en el ICI, donde monté por primera vez. Y tenía una línea de holograma suspendida en el aire, y dos asientos donde el espectador podía sentarse para escuchar no con auriculares, sino por TE. Y pasaba el casssette de "es tarde". Era una situación de tiempo, y con esa situación de descolgar el TE y escuchar un poema. Y los hologramas fueron lo azaroso: mi idea era dibujar en el espacio estos asientos, este poema, del espacio, que me pareció que andaba muy bien con una imagen holográfica que es tan espacial, y tan desmaterializada, que le ponés la mano, o le ponés la luz, porque es un vidrio, nada más. Una imagen muy desmaterializada que me pareció que andaba muy bien con este trabajo de la relaciópn de diós con la muerte. y fui a lo de unos amigos, que tienen una mesa láser bastante pequeña, y tomé un curso muy breve con ellos, como para saber algo más, y aparte les dije, directamente, tengo una exposición donde puedo mostrar hologramas. Podemos hacerlo en conjunto, Uds. lo realizan? Porque no me digan que tengo que meterme en la oscuridad en una especie de soporte, pero en total oscuridad, el vidrio que tiene una emulsión, un vidrio de Agfa, entonces no me digan eso porqwue no voy a poder hacerlo. Son años de práctica, y no voy a conseguirlo, Uds no tienen una lamparita para encender? No se puede, y después yo averigué que sí existían, pero ellos no la tenían. Y ellos tenían una mesa de arena, donde quedaban paradas las cosas, el mismo laser, con los distintos espejos donde tenía que rebotar para

agarrar el modelo. Me dije: mes ade arena, se corre todo. y se corría todo. después, más tarde, me dije que tenía que averiguar si había otra forma, y hay mesas metálicas, totalmente perforadas. Entonces se va sujetando en cada punto, con tornillos y todo, el mismo lugar donde ponés el vidrio -por supuesto que está totalmente fijo, y podés hacer lo que quieras. Y tuve bastantes dificultades para salir, porque se les movía. Y yo hice mi modelo, y la toma la hicieron ellos, hasta que un buen día se dieron cuenta de que se movía, y lo ajustaron, y en una noche salieron diez imágenes juntas. es increible. Habíamos gastado cualquier cantidad de tiempo. Y este verano fui a Canadá, a ver un lugar maravilloso, una oficina en la que hacían retratos holográficos para la publicidad. ear una habitación tan grande como ésta, toda pintada de negro. Todo lo que había visto, los espejos, todo, estaba colocado en el espacio. Entonces vos te parás allí, y un az de luz láser te permite sacar el rostro humano, que no puede salir porque, al circular la sangre, hay movimiento, entonces sale borroso. por eso es que tenía que hacer maquetas. Ellos no tenían un az de luz pulsante, yo quería poner una mano con una manzana, que era como la Paulina Bonaparte de Cánovas, y yo quería hacer la mano con la manzana. Y allí, si sale barato, la hacía, y costaba U$S2000, no lo pude hacer, pero quedaban increibles. había la fotografía de una mujer que estaba empuñando el revólver, que se salía unos cinco metros para adelante, y la profundidad era asombrosa.

ALFREDO PORTILLOS

Artista plástico.
Integrante del Grupo de los 13, CAYC.

Entrevista realizada en Buenos Aires, 13-11-1993.

AM:¿Cuál es el objetivo de este taller sobre lo multimediático en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón"?
AP: **Plantear de otras formas, hablar de instalaciones, de video-arte. Es muy viejo todo esto. Creo que desde que nació el hombre, siempre ha hecho sus performances, sus instalaciones, y son momentos de nombres que se van poniendo dependiendo de las circunstancias históricas.**
AM: ¿Te parece que es sólo una cuestión de nombres?
AP: Creo que son necesidades de la época. Cada una tiene su necesidad y va modificando. El arte es una combinatoria. Para mí, desde las cuevas de Altamira hasta ahora es siempre una combinatoria de elementos. De lo único que se puede decir que van cambiando las épocas es de cargas ideológicas. Lamentablemente, hemos perdido... estamos en una etapa de pérdida de las ideologías, entonces estamos en una etapa en que si, bueno, si el pos-modernismo es importante, el modernismo no existe, y esto es un problema de cargas ideológicas. Por suerte en Latinoamérica la diferencia de los europeos, esta falta de ideas que a ellos les cuesta mucho, nosotros estamos acostumbrados a que las ideas de los conquistadores se nos vengan encima y nos maten todo...te das cuenta? Así que lo único que llego a hacer este seminario acá y, ponerle "multimedia"... Una vez, con este grupo mio (**Grupo de los 13**), trabajando con Klimovsky, el matemático, sobre toda esta problemática, nos dio un nombre que a mi me gustaba y que armamos muchas cosas con eso, que fue el **Arte de Sistemas: eran distintos sistemas de representación -conceptual, etc, minimalistas, ecologistas- entonces todo esto era Arte de Sistemas**. A este seminario ahora le pusimos multimedia porque sino la gente no llegaba a comprender, y entrando en el problema del objeto, de la instalación, del libro de artista, etc, lo satelital. Más que enseñar eso como situaciones estancas, lo que nos interesó fue armar esto para estudiar cómo podemos hacer un cambio de mirada.

Un cambio de mirada implica un montón de cosas. Primeramente, empezar a ensenarle a este **grupo de gente que ellos son parte del arte, como individuos ya son arte, como una especie de escultura social**. Ellos, lógicamente, por todo el problema religioso, han hecho

la pérdida de este espacio, pero si nos vamos al plano de lo real, somos una escultura en movimiento, que tiene la columna vertebral como esencia de la estructura, y cada movimiento de los ojos, del corazón, etc, es una escultura muy compleja. Y al nivel de lo social, la trama social es, por ende, todavía más compleja. Hay que ver cómo armarla: cambiando la mirada. Y buscar en ellos, como individuos, cómo diseñarse, para poder diseñar para los demás. En cambio, la mayoría de las veces, siguiendo el concepto renacentista, salís haciendo objetos para los demás, no estás diseñando. ¿Cómo podés hacer algo para los demás si vos no estás?
AM: Es éste entonces el fundamento de la propuesta de tu taller.
AP: Son varios ejercicios que estamos haciendo, como pretexto para el cuentito que te voy a contar ahora: **cómo puedo hacer cambiar la mirada...si esa mirada es toda la historia que nos está mirando y no podemos cambiar nada de ella?** En cambio, el primer dia de ejercicio, como uno viene muy cerrado, entonces hay que hacer alguna cosa para liberar: Yo lo que hago es bendarles los ojos. Así, empieza a perder el sentido del espacio donde está, empieza a ver otras cosas, porque ve interiormente, empieza a descubrir los pliegues, la tipografía, lo que es una fisura, lo que es un límite. Si vos, todo esto ya lo saben, pero a través de la mente, no como experiencia, y tapando los ojos, llega un punto en que se está muy conciente de la soledad real, sienten el vacío. Entonces luego de todo esto que uno plantea, el borde, el límite, la huella, va descubriendo con estos ejercicios.
AM: Una forma de investigar algo que nos es ocultado.
AP: Es que no nos conocemos, entonces el espacio permanentemente se está moviendo, es macana que el espacio es estático, está lleno de pliegues. Estás en un pliegue que no te corresponde, te sentís mal, te corrés a un otro que es mejor. Entonces la gente va aprendiendo donde se va ubicando. Por ende, descubre cosas que, aunque vengan en la historia, en la combinatoria la usa más libremente, la usa como propia. Entonces el último de los ejercicios es con los ojos abiertos. Es mirar lo que con los ojos tapados él creía, pero ahora lo ve. **La gente no acaricia los ojos con la mirada, no sabe ver**. La gente se pone a mirar video, y no ve video. Ve imágenes, imágenes e imágenes, no tienen el placer de la imagen. Entonces pienso que el tercer milenio ya va a ser ese de las imágenes, pero no de las estáticas, porque no son estáticas, sino que simplemente el hombre no es estático, pero por un problema cultural, principalmente en América que nos han impuesto el rectángulo, cuando hacíamos las obras como las del Machu-Pichu, que se hacían directamente en el espacio.
AM: Cosas que no tenian nada que ver con la representación ilusionista.
AP: Claro, ese es un problema europeo.
AM: Y **esto de los objetos, las instalaciones, los objetos de artista, son formas de intervención en el espectador, que rompe los moldes y hace crecer la participación de otra forma.** Todo este propósito tiene que ver con una producción desde uno, solamente para que rebote y nos re-ubique en este lugar que vos citabas antes... y para adelante, o es trazar un puente con el otro de otra manera.
AP: Bueno, es un problema ideológico. Hay gente que no tiene la fuerza para manejar tal tipo de cosas.
AM: Como la función del arte.
AP: A mí, en este momento, me interesa el video, pero no la cosa ilusoria, la representación teatral de la novelita para que se arme la cosa...
AM: Cine...
AP: Sí, ponele el caso. **Para mí el video sirve para otro tipo de acciones , con un sentido más antropológico**. Hace muchos años ando con esto y lo quiero poner en práctica, que es esto de ir a lo cotidiano. **No podemos hablar de lo trascendental si no vamos a lo cotidiano**. Entonces hay como búsquedas, como meterse en la memoria del hombre. Entonces cómo filmar ciertas situaciones, gestos, lugares que están cargados de todo un pasado, y cómo poderlos detener, pero no como la fotografía...
AM: Es decir, el **video como registro fiel.**
AP: Eso. O sino, directamente, eso es lo que uso en mi obra, que lo hago directamente yo. o sino, lo otro: me enloquecen los video-clips, ves? Por otras cosas, la velocidad. Es como meterse en una cápsula que va hacia el espacio. **Cuando veo clip me da esa sensación de**

cápsula espacial. Y yo no podría hacer esa obra, pero sí viajar en esa cápsula. Son dos situaciones.
AM: Dejar cualquier clase de técnica al borde de sí misma, y **hacer que todo se convierta en una acción que nos construya humanamente**. Como vos decís en relación al video: dejarlo allí, en el borde de su naturaleza técnica....
AP: Sí. Vos fijate el cine de Prelorán y sus fallas. Con todas las fallas técnicas que puede tener, tiene mucho más fuerza, es otro tipo de cine.
AM: Y qué te parecen las experiencias más conceptuales dentro del video, como por ej., en relación al concepto de tiempo. *"Present, continous, past"*.
AP: Como lo hizo en los 60 **Espartaco**, de otra manera, pero tenia que ver con esto. La gente entraba al cuarto, contestaba una serie de preguntas, y cuando salía, se veía diciendo lo que había dicho hace poco, estaba retrasado. Y eso lo llevaron en una muestra que se hizo en NY. **Lamelas** también hizo aquellos de los TV en blanco, con las señales nada más. Hay muchas experiencias que creo que son las que hay que volver a mirar, para rever todo esto que se está haciendo con la maquinita. Todos aquellos que están haciendo video como quien construye novelitas, en vez de utilizar el lenguaje de otro tipo. En vez de utilizar el Super-8 o el 16mm, usan video porque es más barato, pero tienen toda una misma problemática. Se preocupan mucho por el encuadre, por esa cosa perfecta, y están dejando de lado todas esas huellas...
AM: Dejando de lado todo, inclusive a nosotros mismos.
AP: Esto me hace acordar . Cuando yo vivía en San Pablo, estaba en pareja con Regina Vater, Regina estaba muy loca con la fotografía, como andaba todo el día con la cámara encima, aproveché e hice una serie de naturalezas llamadas "Naturalezas estilo life". Entonces íbamos a tomar el té, y cuando yo veía que habíamos dejado un campo energético positivo, le decía que me saque una foto. Y a partir de ahí, hice toda una serie de naturalezas sobre esa energía que dejaban un grupo de amigos... Mi obra era esa, captar la energía que quedaba.
AM: ¿Qué mensajes de las Vanguardias están más presentes en tu obra? Yo siento muy fuerte aquello de vincular el arte a la praxis vital del hombre, uno de los grandes enunciados de principios de siglo, y lo ví muy fuerte en tu intervención en el Museo de Arte Moderno sobre Joseph Beuys.
AP: El tiene la suerte, de que con toda la desgracia que él pasó, vivió en un país con una historia distinta a la nuestra. Nos guste o no, es distinta. La de América es otra. Por empezar, la mayoría de nuestros gobernantes han nacido por casualidad en esta América. Entonces hay veces que directamente son ellos quienes implementan estos pensamientos. Por eso yo digo que la suerte de los jóvenes es que no están -como nuestros maestros que iban a Europa, venían acá, a pintar las cabritas, pero impresionistas-. Hoy acá, los chicos están buscando la identidad, la mayoria de los chicos están trabajando con mucho sacrificio, pero por su identidad. La gente dice que no hay necesidad de identidad.
AM: Estuviste en el Encuentro de Estética en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires en Recoleta (Contó con la presencia, entre otros, de Lúcia Santaella, Giani Váttimo y Emilio Garroni)
AP: Lógicamente, la ven desde su punto de vista (europeo). Y nosotros lo vemos de otro punto de vista. Para ellos, para qué buscar la identidad, si desde la llegada de los conquistadores, ya está nuestra identidad, y no es así. Creo que hay muchas cosas... Además, todos los nombres los ponen ellos. Nosotros somos Tercer Mundo, etc...¿Por qué? Porque un japonés que nació de casualidad, está dirigiendo Perú, un alemán, como un Stroessner, Paraguay, no un guaraní, ni un mapuche en Chile. Hace unos anos, en la revista Planeta, dije que, como hijo de europeos españoles, y como muchos otros, habia cortado el lazo y dedicado a este culto de la Pacha Mama, entregarse a la Madre Tierra. En el norte argentino están más integrados que acá. Y Cosas que, por experiencia he visto y sufrido mucho, que son de padre español y madre nativa, o al revés, que es un tipo que directamente odia al aborigen y al blanco, y trabajan en las multinacionales, hablando inglés y francés. Los llamo los "cholos". Esos son peores todavía que el europeo que viene a hacer cosas. Por eso creo que la conquista no ha terminado, y si antes se llevaron el oro, ahora se están llevando la comida. Y así, los pensamientos. Es decir, no somos modernos porque ya está el pos-moderno. Nuestras villas y lugares son barrocos, y ahora se habla del barroquismo. Nosotros somos barrocos por naturaleza. Somos kitsch por naturaleza, sin necesidad de ponerle el nombre; porque en el seminario ponemos nombres para

no perdernos, para entendernos, saber de qué tratamos, pero no para hablar exactamente de eso que son formas. A mí lo que me interesa es cómo a través de una cosa ellos pueden llegar a otra cosa.
AM: Y los "cholos" del mundo artístico ¿qué hacen para traicionarnos?
AP: Para mí el arte es más complicado. El arte, a la larga, es el gran truco de la representación que te hace liberar algo. Cuando es un arte real, ese tipo va modificando el truco. Un tipo modificador. Pero la mayoría, ese truco lo transforma en estilo. Macana: es no poder hacer más variables del truco. Entonces todos esos que tienen escuela, que dicen yo soy tal cosa, es porque directamente está traicionando la esencia del arte, que es una continua transformación, combinatoria.
AM: En Recoleta, en la mesa de posmodernidad latinoamericana, uno de los participantes decía si estábamos realmente dispuestos a renunciar al yo, a ser sujetos, para lograr construir nuestro propio mundo, y no decir que somos simplemente individuos sin conciencia histórica.
AP: Nuestra aventura es otra, algún día habrá que hacer una revisión que puede ser muy peligrosa. Fijate que acá, puede hablar un poco de Brasil porque estuve mucho, siempre he homenajeado mucho a este Tiradente, "saca muelas", que ayudó tanto en la liberación, y lo que ha pasado con nuestra gente. Fijate que cuando San Martín llega a Buenos Aires llega con la banda de los Borbones, vino a buscar una situación independiente, y sigue porque era tanto lo de la masonería, que nosotros en América no teníamos nada que ver. Se forman cosas que no tienen que ver nada con nosotros. Y cuando vino Rosas y ve que no le convino nada una negociación con los mapuches, entonces los manda a matar a todos. Quién defiende a la Argentina de las Invasiones Inglesas, si no había un ejército criollo? Los mapuches. Entonces, todo eso hay que empezar a mirarlo y aclararlo. Nosotros, en una escuela como la Pueyrredón, nadie habla del negro, maestro de Pueyrredón, que era quien le ensenaba a pintar lo que pintaba. Entonces hablamos de él, cuando quien le enseñó era un sirviente. Me da risa cuando la gente entrega como un exponente nuestro al Martín Fierro, cuando es la tradición de los aborígenes. Pero se hizo, porque en ese momento respondía a una líneas de pensamiento que venía de Europa. Agiornado con el regionalismo del lugar. Ellos nunca te hablan que, después de los cronistas y los nuevos objetos americanos, ellos empezaron a enriquecer la pintura europea, porque la flora y la fauna que empezaron a poner, la tomaron de acá. Ellos te hablan de lo que nos han dado, o que nos han sacado de alguna manera. Todo esto hay que revisarlo.
Entonces, la gente joven, como diría Castaneda, tiene que tener el corazón limpio para ir tranquilo, cabalgando en esto, y empezar a descubrir estas cosas.
AM: Hace un rato me acordaba de Castaneda cuando decía de buscar el propio sitio de uno.
AP: Creo que hay dos lecturas de él. Una, que es la que muchos toman, que es la esotérica. Pero por otro lado, él me está diciendo cómo se mueve el espacio. Yo tuve la suerte de conocerlo. es decir, fueron muy pocos quienes lo conocieron. Yo en Londres había conocido a Huxley, quien me dijo por qué no te vas a ver con un tipo que me regaló esta piedrita -que la tenía encima de una estufa- que es un tipo que se llama Castaneda. Eso es lo que uno tiene que llevar con cuidado. Las cosas existen, el lugar lo tenís que elegir vos.
AM: ¿Y ahora estás con cámara nueva descubriendo el espacio? ¿Te apasionaste por el video?
AP: Me salió carísima . Y ya no me apasiono por nada. Se la dí a mi asistente, Marina, que me graba todo. Me parece bárbaro, pero **creo que la máquina es por momentos algo con vida propia, que puede captar algo que yo no. Entonces busco como unirme a ella, para absorber quien lo está manejando.Empiezo a ver cosas que si yo, en un primer momento creía que veía, no era cierto.** Creo en la maquinita, que es como mi hija.
AM: Maquinita autónoma sin ojos, no existe...
AP: Esa es la aventura del hombre, creo . Algún día habrá máquinas que piensen solitas. **¿Nosotros qué somos? Maquinitas que nos manejamos con el recuerdo.** La máquina está haciendo exactamente lo que nosotros, y de tantos datos, alguna vez podrá hacer la variable que hacemos nosotros. Hay un grupo de gente en San Pablo que se dedica a robótica, y crearon un aparato que trabajaba sobre los movimientos de un bailarín. Había momentos que era una pierna, un brazo. Entonces después me mostraron unos robotitos que pintan. Porque el hombre, sacándole esta mística, esto de que como no puede acercarse a las cosas inventó la imagen de Diós, la máquina no puede inventar una imagen de Diós. No sé si la máquina va a

tener esa falencia, de necesitar crear algo para contenernos en determinadas situaciones. Nosotros no tenemos relación con nada. ¿Con qué? Con el universo, lo miramos...
AM: Y las necesidades?
AP: Va a tener otras necesidades. El asunto es cómo modificar una obra, para que sirva para el Tercer Milenio. No sé si va a existir la pintura, la escultura. Lo que yo pienso es que si la escultura es el hombre, para qué me interesan los objetos. Quién te puede decir que alguna vez yo llegue a casa y, al pensar sentado en un sillón, se me aparezca en frente de los ojos la imagen de lo que estoy pensando. ¿Por qué no? ¿Por qué llenar el mundo de objetos? Como con el arte. Y el cuentito este hace que el arte se comercialise y se distancie de un montón de cosas.
AM: Contame como nació el objetivo de construir objetos.
AP: Es que los objetos no existen, nadie inventa nada, es el pretexto para ir donde ellos mismos están. Romper el circuito de que la cosa tenga "x" valor. Venimos con estos relacionamientos pesados.
AM: Es muy llamativo que estés en esta escuela (académica).
AP: Yo caminaba por la Sixtina y pensaba, claro, cómo no los iban a convencer a meterse todos en el cristianismo. miraba eso y me acordaba de los letreros luminosos de Coca-Cola en NY. Se adelantaron.
AM: Como retórica.
AP: Cómo se da eso en la historia, en la publicidad. Me interesan, por ej., las catedrales góticas por algunas cosas que significan para nuestra época. No tenía que tener error, margen de error cero, porque Diós la miraba de todos lados, tenían que trabajar todos, adentro y afuera. La Virgen, pisando la serpiente, detenía la fuerza telúrica. Y las agujas iban hacia la energia cósmica. Y hoy se da en algo que no tiene nada que ver con el arte, pero tal vez sea artístico: la cápsula de la NASA es igual. Ahí empieza como el hombre va tomando las aventuras en el campo ideológico, y cómo, después de tanto tiempo, aparece lo mismo, pero que se da en otra. **Por qué voy a pensar que la pintura del Tercer Milenio tiene que ser la pintura, el grabadito.**
AM: Es tan radical lo que contás. Lo vivís como lucha, como misión, deber...
AP: Tengo miedo. De La Cárcova me echaron, porque decia estas cosas. El sistema es muy peligroso, comercializa todo y te chupa, te enlaza. ¿Cómo hablar para que no choquen las cosas? Es peligroso. El sistema tiene fisuras, y es ahí donde podés golpear, tener la visión.
AM: Y nunca dejar de trabajar.
AP: Bueno, yo diría que más que dejar de trabajar, estar con las antenitas. Vivir en arte, que es otra actitud. Para mí, Spilimbergo siempre lo decía, es comer, y que sea un acto religioso la comida. Atender a la familia, etc, todo eso para darme una conducta, que te disene, te vas disenando vosa. Y ese diseno es lo que hace que, con el tiempo, seas algo trascendental, o por lo menos, te quedás en lo cotidiano con alegría

Un día estaba en NY, una comida con John Cage, y allí estaba Augusto de Campos, y estaba el hermano, Haroldo, él estaba dando un curso... y en un momento le pregunto a Cage cómo era Duchamp. Y el viejo se puso colorado. Entonces me dije "Ay cómo me equivoqué", y me fui a la cocina a lavar los platos. Y el viejo, se dio cuenta, se levantó, y me los puso a secar. Después vinieron, Haroldo, Augusto, Regina, estábamos haciendo una obra. Si vos eso lo hacés, eso cotidiano lo transformás, el problema es cuando te toca lavar los platos, y lo hacés llorando por eso mismo. Eso es lo que yo aprendí: que lo cotidiano es tan importante cuanto lo trascendental, y si no trabajás lo cotidiano no llegás a lo trascendental, que sale sólo si viene de lo cotidiano.
AM: Veo todo esto como una experiencia de navegación profunda en lo íntimo, distante de la reunión objetiva de gente que representa con diferentes posturas y sistemas, como cuando se reunieron en los 70, buscando esa unión del arte con la vida. ¿Cómo ves aquella etapa?
AP: **60-70 es una etapa muy importante, cuando empieza a plantearse el arte conceptual, que va a romper esa circunstancia que teníamos del arte social.** Era continuar con la representación renacentista, y sólo los motivos cambiaban. Tamallo, Siqueiros. **El arte conceptual hacía que esa cosa se rompiera. Ver otras cosas, ese arte social no tenía esa cabida, era manejar el pensamiento.** Por eso me interesó. lo cual no pasó en los anos 80. Los

metieron a los chicos en un balurdo de cosas, según lo cual todo está bien, imagen-imagen-imagen, y los 90 es una etapa más reflexiva.
AM: Me parece que es otra forma de negarnos la visión.
AP: Fijate que en los 60-70 veníamos de una guerra espantosa. El pensamiento hippie fue positivo, en su retorno a pensar y volver a existir en cuanto seres. una vez tuve la suerte de ir a un concierto de Shankar. Eso todo es aceptado, el sistema siempre es imperfecto.
AM: Busca su supervivencia también. Entonces se te meten en una, te declaran Vietnam. Si todos nosotros fuésemos felices, qué haría el sistema? Vive de la desgracia. De la miseria. Hay que ver que no viene de otro planeta, son hombres, los Nosferatus que nacieron así, el lado oscuro. Cómo ensenar que la libertad es peligrosa, indispensable, hace sufrir. Hay grupos que hacen que los chicos no se integren en el pensamiento, los seccionan. Se enseña todo en parcelas. **La obra surge de un todo.**

ALGUMAS PERSONALIDADES DA DÉCADA DE 80

JORGE AMAOLO

Realizador
Director de ***Buenos Aires Comunicación***

Buenos Aires, 1 de Agosto de 1995.

AM: ¿Cómo entraste al medio? ¿Estudiaste cine?
JA: Vengo de una formación muy particular. Soy de **Rio Negro**, y allí existe, desde hacen muchos años, un proyecto, que ahora se transformó en la Universidad Patagónica de las Artes, pero que en ese momento, en General Roca, se llamaba Casa de la Cultura.
AM: ¿Qué años?
JA: Entre los 12 y los 18 años viví allí adentro.
AM: ¿Cuántos años tenés hoy?
JA: **32**. Y era muy interesante porque era la época de la dictadura militar. Como estaba en el c. del mundo, y el tipo que estaba en la cabeza era un marino, además de que el lugar no era "peligroso", como Tucumán. Fue un lugar de **refugio** de mucha gente. En ese momento era una opresión terrible, y eso era un edificio de cuatro pisos, con una sala impresionante, con luces, con actores, llevaron a los primeros bailarines del Colón, llevaron a Tamara Grigorieva, que daba clases de danza, que fue directora del Bolshoi; estaba Constatino Juri, que fue regista del Colón y allá daba clases de teatro; Héctor Tehaldi, que era de otra rama del espectáculo teatral; artistas plásticos terribles, escultores, titiriteros. Era una especie de "Fama" del subdesarrollo, pero bien, **escuela de arte**. Y como yo era muy chico, andaba por todos lados, hice un poco de todo: teatro, danza, títeres, plástica, expresión corporal. **Era el juego total, y el sueño del director de la escuela, era llegar a tener una escuela de cine.** Independientemente de todo, quería ser director de cine, y también astronauta, pero era parecido. Y después, me quedé como un año perdido en la vida, porque vino la guerra (Malvinas), y me quedé perdido de todo porque me tocó estar muy cerca. Luego, un día **me fui a Buenos Aires.** y cuando vine acá, estudié en el **Instituto Nacional de Cinematografía**, que era un ingreso terrible, mucha gente afuera (500 personas para 25 vacantes, de las cuales la mitad estaba acomodada). Allí entré al Instituto, y me peleé al mes, y me fui. porque era un acomodo total. Me acuerdo que llegué, me bajé en Constitución y no tenía ni idea de lo que era esto. Todo ese medio, ese quilombo, vivía con

amigos que estaban acá, y era de terror. Tenía una idea de lo que era una escuela, y eso era un terror, la cosa teórica, se estaba armando, no sabían para adónde iban, recién venía la democracia. Pero **no tenían un proyecto sólido**. Por eso la escuela está en ese estado -no existe más. Pero allí era gratis. Y también estaban las escuelas privadas. Estudié allí un año, que me fue muy bien, hicimos muchos trabajos en Super-8. Hoy en día, gente que son mis socios, antes fuimos compañeros de esa escuela, Becki. Y en la escuela me pasaron cosas muy interesantes, en el primer año el director organizó un concurso de guiones con seudónimos, y la escuela presentaba el proyecto ganador, en el que trabajaban los alumnos de segundo y tercero año. Nosotros ganamos, no nos querían dar el premio porque decían que nosotros éramos de primero, pero al final salió, hicimos un **corto en 16mm**, que salió bien por el nivel que teníamos entonces. Entonces, en **el primer año** me fue muy bien, hice un corto en 16, varios en Super-8, y una experiencia muy interesante. Después de ese año, hubo un profesor que me llevó a trabajar, en un filme *"Sentimientos"*, con Emilia Mazer y Roberto Díaz, dirigida por Jorge Coscia, que hacía de todo un poco, producción, dirección. Y después hacía cortos con amigos, **en el tiempo libre. Producidos por nosotros** -ya teníamos un enganche con la industria, las latas que quedaban, nos prestaban las cámaras, luces. Y en ese momento, a nivel de cine había una movida muy importante. Después trabajé en *"Chorros"*, otro filme de Coscia, asistencia de dirección y producción. En la calle Corrientes, junto con un maquillador que ahora se murió, que se llamaba José Pasos, conocí a Agresti. Nos poníamos en pedo todas las noches, hasta que se fue a Holanda y se hizo famoso -en Holanda, acá no lo conoce nadie.
AM: Es conocido acá, también. Tiene como un mito.
JA: Sí. Y después también **trabajé en publicidad**, pero me parece que es como en todos los rubros, demasiados egos encontrados, actitud voluntarista para resolver las cosas, pero tampoco nada claro de adónde van, y los egos es algo que bueno... y como el cine es un medio que genera mucho poder, no me parecía muy interesante. Además, la publicidad ganabas mucha plata, pero te la gastabas toda, como que no tenía mucho sentido. Por otro lado, **aparecían acá las primeras cámaras de video, las VHS.**
AM: ¿Qué años me decías?
JA: **85**. Yo en ese año me abro de la escuela esta, me echan. Me voy y formamos otra **escuela** con un grupo de alumnos, que en realidad era una **cooperativa.**
AM: ¿Cómo se llamaba esta escuela?
JA: **CECICO (Centro Cinematográfico Cooperativo)**. De allí lo conozco a La Ferla, y hemos trabajado juntos estos diez años. Eso de CECICO fue muy interesante en términos de producción, porque fue la **liberación total del cine** y la posibilidad de trabajar en video y **hacer trabajos experimentales**, y empezar a pensar con la ayuda de La Ferla y otros un medio que podría llegar a ser diferente, cuando no teníamos nada, ni editoras, nada. Muy loco. El trabajo era minimal.
AM: Contame las condiciones de trabajo.
JA: Nada, de casetera a casetera, o materiales de archivo, con imposibilidad de editar.
AM: ¿Y en términos de lenguaje?
JA: Creo que llegué a tener más de 1000 hs grabadas, de las que pude editar 30min. No me preocupaba mucho por editar. Que es otro concepto que tiene que ver más con la **amplitud (de criterios de produção en el medio videográfico)**. Acá hay una universidad, que es **la FUC de Antin, forma directores de cine. No existe**, no tiene salida laboral, qué es ser director de cine. Es filmar largometrajes, y por lo menos hacer cinco como la gente, o varios cortos. Para que digas, soy director. Pero como en el cine no hay tanta presión, todos son directores. El cine es una actividad estresante, la presión es la contrucción de una industria que banque una producción estable. No me interesa nada que se haga una película de tres mill. de dólares, y el resto de tu vida te morís de hambre. Pero los italianos, terminó la guerra e hicieron neo-realismo. Vení acá a decir que hay que hacer neo-realismo a todas nuestras "estrellas". Te sacan corriendo, porque si no tienen esas sumas, no filman. Después, **la política del cine es totalmente maflosa**, no sé cómo está ahora, pero hay gente que pidiendo préstamos y créditos al estado, nunca los devolvieron. O acuerdos políticos que si no estás en la cocina, estás afuera.
AM: No hay mucho apoyo.

JA: Aparte, ¿**cuál es el sentido de tener cine?** Para que estrene Subiela y un 30% diga que hay un plomo en la pantalla, el otro 30% de los críticos hable del cine nacional, y el otro no se interesa nada. **No hay un proyecto cultural.** Estos son hechos que parecen como totalmente descolgados de la realidad.
AM: Ayer, reunidos en el Gino Germani, uno de los investigadores decía que el público pedía como cierto despliegue, un acto de ostentación, un "quiero consumir algo rico", como si fuera parte de la valoración. Como que el público demanda un consumo hollywoodense.
JA: Totalmente. Yo coincido con Maria Elena Walsh. Decía que la cultura está desaparecida. Así como desaparecieron 3000 personas en la dictadura, desapareció la cultura. Entonces **tengo un país sin proyecto cultural.** Para qué quiero que un tipo se gaste 3mill. en un país en el que no hay industria. Prefiero que hagan diez cortos, que los que trabajen ganen la misma plata. No hay base. Entonces hay estrellas, de qué? Acá la gente trabaja con subsidios, o se hipoteca, o tiene créditos, no sé cómo está el régimen, pero en ese momento había una brecha entre la gente de cine y la video. **Los del cine despreciaban al video, como menor, lo cual también tiene que ver con la ignorancia.**
AM: ¿Eso ocurría en los festivales de paso reducido, o en qué espacios?
JA: No, es un concepto general de la gente. Ahora sin el **video-assist** no trabaja nadie, pero andá a hablar con Antín y preguntale lo que piensa del video.
AM: Antín hizo un discurso sobre la importancia del video y la literatura en la obra.
JA: Ahora. **Hacen cuatro años.** Preguntale a La Feria. Es otra mente, otra dinámica. Me parece que el cine y el video, la computación, son herramientas. O sea, si me la creo, y quiero ser un director de cine, bueno, tengo que hacerla, pero un cine al cual a la gente le cobran el 10% del impuesto... es decir, esa plata no sale de las productoras, es plata del estado. Y me parece que es un despropósito. Yo preferiría que se construyan viviendas, que es más realistas. Ahora se está cayendo todo a pedazos, lo que me parece maravilloso porque nos creíamos no sé quiénes, y ahora está apareciendo lo que somos, no lo que creemos que somos. Entonces,**un país pobre, que no tiene mercado propio, que está copado por los mercados internacionales que imponen sus productos, y además, tu película no está protegida con un valor diferencial, más baratas. Y además, el estado produce, y no tiene salas. Es ridículo. No hay coherencia ni comercial, ni cultural, por donde lo mires, no existe**. Entonces tenés que hacer la personal, de manera independiente, si se te dio la suerte, enganchaste un buen operador político y dibujás una garantía, y allí te dan el crédito. Sos director de cine.
AM: En ese sentido, **CECICO** era de una linea de producción independiente.
JA: Totalmente independientes, con una idea de cooperativismo. Produciamos en un nivel de ingenuidad atroz en relación a la voracidad del medio.
AM: Pero como una cosa prematura, en el sentido de que no existían muchas productoras.
JA: Fue un grupo que intentó poner mecanismos de producción en marcha, que consiguieran generar estructuras de **auto-gestión**. Pero no podíamos editar nada, conseguir el apoyo de créditos para equipos era una locura.
AM: ¿Y el destino de las obras?
JA: Nada, ninguno, era arte efímero, instalaciones, acompañar una escultura, grabar la gente. Por un lado, por otro lado...
AM: Nombrame trabajos representativos de esa fase.
JA: Son muchos. El concepto que se abre, el más interesante de todos, que en el 85 parecía un delirio y hoy es parte de un discurso de moda, tiene que ver con que uno puede escribir un guión, y contar una historia, y llevar la herramienta (cine o video) a los lenguajes más convencionales. Pero, por el otro lado, fuera de esta estructura, la herramienta te permite hacer un montón de otras cosas importantes: **documentación, bancos de imágenes y de sonidos**, que en el momento no pueden tener ningun valor, pero dentro de diez año pueden valer fortunas, por ej., si hablamos de cuestiones antropológicas. Como paralelamente nosotros comenzamos a hacer un trabajo con **comunidades campesinas en el Norte**, en Jujuy, y trabajábamos con los maestros rurales y las ONG. Empezamos a dar taller de video en esos lugares. Entonces le enseñábamos a los mismos campesinos a registrar sus imágenes, para que ellos mismos configuren sus bancos de datos.

AM: ¿Cuáles ONG apoyaron este proyecto?
JA: Ninguna, es otro curro, las ONG. Los antropólogos se sacan los ojos para ver quién saca el subsidio del año. Ni Francia, ni Brasil -que tiene más proyectos culturales, más pragmáticos, más de acuerdo a la realidad de su país. Por otro lado, cuando se habla de la Argentina, te puedo decir que se habla de Buenos Aires, gente que vive y trabaja aquí, y hablar del proyecto de Jujuy, salvo a un alma voluntariosa, a nadie le interesa. Oficialmente todo el mundo dice "Qué maravilla que en nuestro país se hagan estas cosas", pero ninguno de los funcionarios que dijo eso hizo algo para poner un dinero y convertir en realidad algo que no es más que un discurso. Entonces, como fue un proyecto que también financiamos nosotros, que lo hicimos por placer y diversión, estaba bárbaro, porque cerraba en ese lugar. **Libertad total**, en el medio del campo, **aprendizaje de un montón de cosas que no tienen que ver con el video**. Ahí, evidentemente, está en la cara que lo más importante no es el video. Andá a decirle eso a un director de cine. La desmitificación total del cargo de director de cine, una especie de fürer cultural. He visto películas que no tienen nada extraordinario, son simples guiones de gente que, como no fue al psicólogo, gasta 3 mill. de dólares para contarle a una mina que la quiere. He visto películas que no tienen guión, que no tienen nada. El otro día vi un documental sobre los campesinos del Perú, sobre medicina natural, que era alucinante. Y es un documental que tiene una vida útil eterna. Lo van a ver dentro de 200 años y va a ser valioso. Estes otros filmes "leves", prácticamente, nadie se va a acordar de ellos. Acá no hay un movimiento como el neo-realismo en Italia, o el expresionismo en Alemania. O como la Nouvelle Vague en Francia, o como la movida de cine latinoamericano. Getino escribió libros, todo, pero después, cuando estuvo al frente del Instituto Nacional del Cine, fue un burócrata más. Y todo el discurso teórico se lo guardó. Parece ser la época de la **posmodernidad**, de la falta de no sé qué. Realmente, lo que hay es una gran ausencia. Y esa **es una ausencia generacional**. Y creo que realmente desde ahora se está volviendo a armar la cadena de una generación, y así... no como nosotros que estábamos detrás de una generación que no estaba. Y esto la gente lo siente mucho.
AM: Muchísimo.
JA: Acá la gente.. si ves la AMIA, murieron 100 personas, y es atroz, imaginate 30000, es una AMIA cada 15 días, o más, en todo un periodo de gobierno, eso es lo que sucedió. Es el karma del país, es lo que somos. Y **los que quedamos**, peronistas o no, son los sobrevivientes. Mataría que algunos se hayan muerto también. Que ellos hubieran tenido el coraje suficiente como para tirarse un tiro. Pero nadie lo tuvo. Nadie guardó el honor o la memoria de los que se murieron. Después de unos años, un militar habla y la gente empieza a entender lo que hicieron. Además, lo dicen en medio de una campaña electoral, que es algo a favor de otro discurso. Es todo muy contradictorio. Y esa es la realidad, terriblemente complicada. Y, además, **al no haber una raíz cultural**, la tierra, el lugar, todo el mundo piensa en Italia, en Europa, en Spilberg, en Scorcese, menos en sus tios, sus parientes, que tuvieron que dejar esos lugares, porque se estaban muriendo de hambre, no porque fuera bárbaro. Y las generaciones que están acá, ni siquiera pueden volver. Entonces **cada vez uno se va ubicando más en el lugar en que está.**
AM: Uno de los diagnósticos más claros que estoy haciendo de la situación del video em Sudamérica, es que se comportó y desarrolló em un eje que va de la comunicación al discurso estetizante. Y que esa circulación, esa aptitud que tiene el video de meterse em campos que hasta lo exceden, llevando sus consecuencias a niveles que superan las caracterizaciones de autores, etc. Por ej., **la influencia del movimiento de video independiente en las TV por cable es inmensa.**
JA: Y en la TV abierta también. Gente como Repetto o como Tinelli que han incorporado a otros que vienen del video underground. Y no sólo del video, sino también del teatro. Porque evidentemente es el único lugar donde pasa algo.
AM: Al mismo tiempo, **en toda Latinoamérica, el video se desarrolló como herramienta contrainformativa...**
JA: Es maravilloso.
AM: Y en la Argentina se encuentra un vacío de ese uso.
JA: Total.
AM: ¿Te parece que es explicable por esa idiosincracia de la que hablabas?

JA: Sí, totalmente, es un **problema cultural**. De ver a los indios que viven acá como indios que viven acá. Es como la gente que dice "Este país", y no "Mi país". No dicen "Mi país", se habla de "los argentinos". Estaba con un mexicano, y ellos le tienen un rechazo -no a los argentinos, sino a los porteños, directamente- muy grande, porque dicen que tenemos una actitud de desprecio muy grande. Y después se te vuela la cabeza cuando ves la actitud de los mismos mexicanos. Creo que el nuestro es un país muy grande con poca gente, y sin cultura todo se hace mucho más difícil. Y debe haber mucha gente a la que le preocupa, pero en el sentido filosófico, no en el cotidiano. Que es lo más importante, como estructura. **Y ahí es donde el video es interesante, como una herramienta de lo cotidiano, donde la gente trasciende toda la mítica del video-arte y del cine, y simplemente la incorpora como una herramienta más de sus necesidades y procesos, de sus tiempos.** En la Puna era alucinante: había gente que nunca había visto TV, y de repente se vieron en ella.
AM: Pero después no se volvieron a ver más.
JA: Y después, no. Yo ya hacen 4 años que no tengo más contacto con esta gente. Te imaginás lo que es Jujuy: "bajaron" a cuatro gobernadores, tomaron la casa de gobierno, siempre ganaron los peronistas, y cada vez que vas a pedir algo es un mar de coimas y falsos caciques, que se auto-colocan como líderes de las comunidades campesinas, cuando tienen auto, casa, videocasetera, y siguen viviendo igual que siempre. Porque no dejan de ser argentinos. Es decir, este tipo de programas em Perú y Bolivia funciona alucinantemente bien, y em Chile también. Acá se roban toda la plata, y los "gringos" se cansan.
AM: ¿Qué año me habías dicho que era **CECICO**?
JA: **Entre el 85 y 90.**
AM: ¿Y después del 90?
JA: Nos fundimos tres veces, pero esta última fue demasiado. Cada uno tuvo que salir a rebuscárselas. Ese es el otro tema: el económico.
AM: ¿Pero llegaron a tener equipos?
JA: Nunca nada importante. A nivel de equipos no. Lo que sucedió es que en ese momento estábamos grabando un telefilme, que lo financiaba Fernando Sokolowicz, que es el dueño de Página 12, llamado *"Desiertos"* -que no terminamos-, pero estuvimos 40 días em la Patagonia, con un equipo muy lindo, Cecilia Echegaray, Pablito Barralbo. Cuando volvimos de grabar me fui al norte. Me quedé viviendo un tiempo allá, con la intención de ... bueno, mis compañeros estaban armando una isla de edición, para procesar el material que estaba conmigo, que estaba recorriendo otras productoras, para ver la posibilidad de editarlas, pero también me pasó que durante estos cinco años segui filmando: me fui con la actriz al sur, grabé em las cuevas con pictografías. **Y en el año 91 aparecieron los equipos digitales.** Entonces, editar no es un problema, es sólo tiempo, si te obsesionás por eso, sos un bobo.
AM: ¿En el 91 ya existían esos equipos em Buenos Aires?
JA: No, pero ya iba a llegar, es cuestión de tiempo. Si hacés un proyecto donde originalmente querés ser director de cine, con toda la carga de la que estábamos hablando, filmando con los indios, con tu video, podés hacer cualquier cosa, con el cine no podés hacer nada, te perdés de todo esto. Y si vos te encontrás con gente que no tiene para comer, que te muestra su casa, y se copa con eso, para qué querés hacer otra cosa. Salvo que, em lugar de eso, te sicoanalices, y no hagas nada. O lo hagas, y te quedes con parte de los créditos, para vivir. Que es lo que se hace en todas las películas. Cuestan cinco, gastan dos, y el resto... Todo viene desde esa relación directa con lo real, con los objetos.
AM: Lo coloco em comparación con la noción del video-artista que aspira a entrar em museos, con ciertos discursos más vinculados a la plástica, con sistemas de legitimación tradicionales.
JA: Sí, **el arte es una cuestión muy engañosa. Es que el arte no existe como tal: él se genera con una serie de condiciones, materiales y no, inclusive de dinero. Especialmente, el arte electrónico. Por esta relación con la tecnología.** Entonces, coincido con Peter Gabriel, que dice que la historia del arte es la historia de la técnica. Me invitaron a participar de la SAVI.
AM: ¿Cuál fue tu **contacto con la SAVI**?
JA: **Fui el socio número 1**. Conocía a todos los artistas (Trilnick, Di Tella, Farji). No es mi metier. **Me parece que el arte no existe, que es una mentira total**. He visto obras, cuadros

maravillosos que hace la gente em el Norte, con flores, em cuatro semanas, trabajo con flores, semillas, aquí les llaman 'hermitas", em Perú lo llaman de otra manera, que son las cosas de su lugar. Y se exponen em la Semana Santa, hasta que el viento se lo lleva. **La idea del museo es una idea de porquería. No tengo nada em contra. Pero es la idea de la muerte occidental puesta en un edificio.** Lamentablemente, el arte debe cotejar a la muerte, porque si no se mete con ella... tiene un sentido de la eternidad falso. Y en cualquier cultura, la muerte es algo que está presente, y tiene tanto valor como la vida, y el muerto está y se habla con él. Es simplemente alguien que pasó a otro estado, porque están su hijo, su nieto, y todo va. Creo que la gente de la ciudad pierde esa visión de las raices, de la importancia de todo eso. Y la gente siente esto como una calamidad, y entonces buscan los inmortales. Por eso los modelos de Batman, Terminator o Superman.
AM: ¿Contame con quienes trabajaste em CECICO?
JA: Ahí los conocí a Claudio Tolchinsky, que fue uno de los primeros productores independientes, tiene un estudio muy importante en la calle Flores. Nos asociamos y allí comenzó como otra **etapa, pos-CECICO**. Y **desde el 91**, que fue así... porque en el 90-91, Claudio anduvo por Chile, por Bolivia, y allí fue que armamos todo esto.
AM: Y **Buenos Aires Comunicación** está pensado como escuela, no em términos pasivos.
JA: No. BAC **es un proyecto educativo bastante piloto, experimental, que tiene que ver con la aparición de las nuevas tecnologías, de la computación, de la multimedia, etc**, tiene que ver con un marco conceptual que se fue creando por el propio trabajo, con **La Feria** especialmente, con la gente que él acercaba, que tiene otro "gurú" muy importante, que es **Fablán Wagminster, que está en la Universidad de Los Angeles**. Y que es como nuestro proveedor de todo lo que está saliendo, y de buena onda, es un pampeano que vive allá desde hacen 16 años. Muy generoso con su información, nos fuimos con él a La Patagonia, se vino con nosotros, se volvió loco, no se quería ir más, realmente. Y ama la docencia. Armó ahora un proyecto em Costa Rica que se llama Arte y Tecnología, que es espectacular, de comunicación a través de computadoras.
AM: ¿Para hacerlo adónde?
JA: Ya está montado, en la Universidad de Costa Rica. Y, de alguna manera, **con este discurso y la realidad propia, que es lo que tratamos de imponer, creamos este proyecto de escuela, que, conceptualmente , tiene que ver con la idea de auto-formación**, y que el aprendizaje no va sólo desde el que enseña -yo soy profesor, y considero que no le puedo enseñar nada a nadie, creo que podemos crear condiciones como para crear trabajos, producir, pero enseñar, es como muy ambicioso. Me gusta mucho más el concepto de los chinos, que tienen un profesor personal por el resto de sus vidas, que tal vez así si te puedan enseñar, pero acá, no. Por más que paguen. Digamos que desde ese lugar, es muy interessante. Terminé este cuatrimestre con la gente del 3er año, que son los que egresan. Traje un alumno de primero, que sabe mucho de correo electrónico, y di clases a tercer año con un pibe de primero. Es copada la experiencia para ellos. Creo que, precisamente, la tecnología crea la posibilidad de que la gente aprenda más autónomamente, como fue siempre la educación tradicional, y en la medida en que eso no se vuelva una cosa autista y se pueda reflejar, es maravilloso. Porque uno realmente encuentra una nueva motivación para estudiar a partir de la tecnología, y si hablamos de una cultura que nació bajo el influjo de la TV y el zapping, es natural que tiendan a hacer todo esto. Por otra parte, nosotros **tenemos bastante claro que estamos trabajando un proyecto de escuela que tal vez no sea específicamente para esta generación que está ahora, sino para los que tienen 8-10 años en este momento**. Y eso es interessante. Es otra cabeza. Los chicos que ahora estan entrando en el secundario, y con computadores multimedia navegan en una red, van a tener otra cabeza, completamente diferente. Entonces, ellos, probablemente, vayan a saber más que los profesores (no van a saber articularse, hacer un trabajo, a tener responsabilidades con los otros). Es un poco lo que trabajamos, les enseñamos a trabajar profesionalmente, a que se banquen las frustraciones, que aprendan a trabajar en equipo.
AM: Pero académicamente tienen una grilla.
JA: Claro, materias teóricas también. Tampoco hacemos una apología de la nota. Otros docentes, sí. Está Eduardo Russo, también. Entonces...

AM: Me pareció muy abierto, también, el enfoque que le dan a la imagen. Por ej. el perfil histórico no siempre está presente.
JA: **El perfil histórico [de la enseñanza de la imagen] está colocado en otro lugar, más allá del apunte, el libro, lo resolvimos con ciclos de películas. Y creo que encontramos una forma muy interesante que es la de valorizar la anécdota. La cultura oral, con sus formas**, que es magnífico. Me dicen *"La gente no lee"*, entonces vamos a buscarle el lado positivo a eso. Acá hubieron culturas que jamás leyeron, e hicieron cosas maravillosas con lo oral. Entonces tal vez sea interesante contarles quién es Eisenstein, dentro de la anécdota de lo que era la época, la situación, y sacarle la carga de museo que tiene, ponerlo como algo más dinámico, que pueda interactuar con esto.
AM: Otra de las cosas que apareció en este diagnóstico, es que muy poca gente tiene discurso sobre su obra, o una opción clara por un tipo de visión. Los que lo hacen más fuertemente se vinculan al cine, pero hay una pérdida y reconstrucción casi arqueológica de la historia del video aquí, que nadie la conoce. La tradición de la que la gente se entera, es otra.
JA: Es otra. Yo trabajé bastante con artistas plásticos, y lo interesante es que el video siempre encontraba su lugar. Si las condiciones humanas se creaban para que existiera una dinámica de trabajo grupal, se hace. Y lo sigo haciendo. Aunque sean disímiles. Entonces no puedo decir, yo hago videos documentales, o yo hago arte. Primero porque es una situación muy engañosa con uno mismo. Uno lo que hace es vivir y punto. Después, hacés algo. Y ese algo no es más ni menos importante que lo que hace otro. No sé por qué los diseñadores, **los artistas se creen que son todos grandes personajes. Montados arriba del ego. Para mí es muy aburrido, porque en el fondo hay un vacío del discurso**, aunque estén hablando de...
AM: Porque, en el fondo, tampoco hay compromiso.
JA: No hay compromiso, la situación es re-pasatista. No es un problema de esa gente, es un problema nuestro como país, como cultura.
AM: Contame el proyecto de ***"Evita, el dolor"***. ¿Es parte del centro de extensión de la escuela?
JA: Si. El video de 'Evita" es un video que tiene un valor, para mí, en lo personal, fundamental. En un momento dado, estábamos haciendo pruebas acá, sin destino, de experimentación, con gente de sonido, de gráfica, y un día lo vio Graciela Taquini, y dijo que teníamos que terminarlo, que le pusiéramos música y lo presentemos, y a partir de allí, viajó por el mundo, y ganó premios. Básicamente impulsado por ella. Yo jamás lo hubiera hecho.
AM: ¿Por qué?
JA: Porque **no me interesa todo el circo de los festivales**. La verdad es que no me interesa. Está bárbaro que lo haga ella: es una historiadora, es su trabajo, está bien que lo maneje ella.
AM: ¿Y cuál es el destino de la obra para vos?
JA: La tele. Lo demás, puede ir y volver, pero **me interesa básicamente la TV**, me parece que es El medio. Y ahora que se viene la interactividad y todo aquello, me parece contundente.
AM: ¿Qué te parece esa denominación de **"Movimiento de video independiente" en la Argentina?**
JA: Puede ser de las bases (se rie).
AM: No percibís homogeneidad, un movimiento?
JA: **Veo que hay bastante gente con dinero que está haciendo video-arte.**
AM: Por la forma en que contaste de tu aproximación a la SAVI.
JA: Mi acercamiento a la **SAVI**, fue por invitación de La Feria y de Hermida, fue una situación... está bárbaro que sucedan estas cosas.**Creo que cada uno tiene origen, historia y culturas diferentes, y si existe un elemento que nos pueda unir, es una bolsa de gatos, bien intencionados, pero gatos al fin**. Y para hacer un video como este, que ganó festivales en Brasil, en España, en EEUU, ahora ganó el premio de la Rockefeller Fundation, y la McArthur, en lo particular, estoy catalogado como autor de ese trabajo de video-arte, porque el resto de lo que he hecho no es eso. Y nadie las conoce, y está bárbaro que sea así. Por eso te digo que son muchos elementos del azar que se combinan, y entre ellos, **saber como se suceden algunas de esas "químicas"**, que son elementos muy fuertes. Como lo de **"Evita"**, por ej. El otro día lo escuchaba a Eloy Martinez, me tengo que encontrar con él, charlar un rato, ahora presentó su libro "Santa Evita". Yo el video lo empecé a grabar cuando estábamos haciendo "Desiertos". Y cuando llego, hay un puente sobre el Rio Negro, em el medio del desierto, hay un misal chico.

Nos propuimos grabarlo. Evidentemente, antes de grabar eso, uno le pide permiso al lugar, le prende una vela, ese tipo de cosas, que realmente, el equipo técnico se moría de risa, y **cuando llegamos al lugar, había una foto de Eva y las velas**. Yo grabé un primer plano de Eva, que iba y venía, y así, un rato. Obviamente, no era para decirle que no.
AM: Imposible negarse.
JA: Exacto, es la verdadera realidad. Entonces, como es un lugar de recogimiento espiritual, y para la gente de campo la vida así es algo que está presente constantemente, para mí tenía ese valor. Después empecé a trabajar capas, y agregarle cosas, multi-layer, y dale que va, una dos, tres, hasta 11 generaciones, dejó una bola de cosas, hay hasta 11 imágenes incrustadas. Y "Evita..." es como que **la gente de campo la tiene presente en todas sus cosas, sus canciones, su muerte, es verdaderamente un mito popular**. Digamos que uno reconoce que en muchos lugares donde no hay luz, donde no hay plata, lo único que la gente tiene es la vida espiritual, y la cultura. La cultura le establece posibilidades de supervivencia a través de la fe. De la religiosidad, no de la religión. Independientemente de las creencias. Y, andando por estos lados, me encontré con un montón de brujos, chamanes, que, como son encuentros que se producen en todas estas circunstancias, ellos te incorporan a esto, y en algunos casos, creo que es así, porque estamos muchos que no somos de ese lugar. Entonces esta gente nos convoca y crea toda la condición ... es fuerte. Para mí, lo que me sucede con el trabajo es eso: yo le puse **"Evita, el dolor" con las dos cosas, con evitar el dolor y con Evita, el dolor**. Y el otro día lo escuchaba a Eloy Martinez contando que la historia de Evita es la historia de la Argentina, de su cadáver, y se me ponía la piel de gallina. Porque yo, por ej., siento que en este momento **Eva me ha hecho varios regalos. Muy importantes, fuertes. Y que son regalos que si bien a mí me aparecieron por el azar, tiene que ver también con el azar que uno lleva y crea. Y el video, en todos los lugares a los que he ido, ha generado alguna cosa de esas, porque yo no he tenido la menor intención intelectual de hacerlo. De forma anárquica**, con imágenes que no eran mías, sino también hechas por diseñadores gráficos, es decir, se armó con elementos, azarosos, que fueron bajados, dispuestos, y funcionaron con una determinada química. Y es desde ese lugar desde donde me interesa verlo, más que como un video-arte. **Me ha pasado, por ej, encontrar una cosa maravillosa, que es encontrar una colección privada de fotos de Eva Perón, que no me la dio nadie, la encontré en un container**. Vino la producción de Oliver Stone a buscarlo, y no lo encontró. Y ahora viene la producción de Alan Parker, porque están desesperados por verlas.
AM: ¿Y vos las encontraste en un continer?
JA: Tengo la posesión, tiene el mismo destino que las imágenes de Eva, estaban haciendo una mudanza, alguien las tiró. Y ahora están en una caja de seguridad. Me tengo que encontrar, probablemente, con Alan Parker. Encontrarme con Dior, porque él hizo todo el vestuario, y tienen que tener fotos de Eva, del 47 al 52. Y tengo que sentarme y decirles que no quiero dinero, sino becas para los alumnos. Quiero una silicon grafic, beneficios, que Parker venga a la escuela, y entonces es ahí donde funciona, porque eso es más importante que cualquier cosa. Y suceden.
AM: Si uno está también abierto a que sucedan.
JA: Totalmente. Yo estoy totalmente agradecido al momento de mi vida en el que decidí ser director de cine e irme al campo a hacer cualquier otra cosa. Ahora quiero hacer cine cuando tenga 50 años y esté tranquilo, con todas las cosas, etc. Teniendo algo para decir. Así que bueno, fue todo así. Después me pasó también que **me llamó Teté Coustarot, que estaba haciendo el ciclo de 'Cambalache", en el Canal 11**, y que lo mandaron "al muere". Y me llama para decirme que quiere hacer algo distinto, bien, desde un lugar de renacimiento, ella había pasado por una situación afectiva muy difícil...
AM: Por el placer del trabajo.
JA: Claro, no se trata de decir, bueno, hagámoslo, cuánto gana cada uno. Primero tenemos que tener un proyecto. Si no, es muy aburrido (sin dinero, es difícil, pero sin proyecto, es MUY aburrido). Ya que el dinero es con cuentagotas, por lo menos intentemos tener un buen proyecto y generar buenas cosas. Me pasan cosas alucinantes, por ej., en el trabajo del Norte, habían dos elementos fundamentales que centralizaban todas las cosas: uno es el registro de todo lo del cultivo de la quina, y de la construcción de viviendas con materiales regionales. **El video no era**

lo más importante: era para registrar, llevar al encuentro y reproducir toda una situación que crea apoyo, solidaridad, cooperación internacional. Y que cada gente lo hace con las necesidades que tiene en particular, que es es lo más alucinante del video. Significa que hay un mensaje en sí mismo, que es mucho más fuerte que lo que la gente está diciendo, lo mismo que sucede con la quina: es un cereal, tiene más poder vitamínico que la carne, que la leche, es el futuro arroz, la comida de Latinoamérica, para Indonesia, es un alimento integral, como harina, se hacen panes. Y por el otro lado, te puedo dar la quina para comer, que te va a decir mucho más que esto, porque viene del lugar, y es maravillosa. Son los Andes Centrales, el maiz. Cuando eso sucede en los lugares donde la gente ya lo concoce, te imaginás lo que sucede. Si sucede algo, terriblemente más potente. **El concepto de herramienta es el más interesante**, y realmente la gente lo admira a Peter Gabriel, porque las hizo todas: como estrella, es millonario, tiene todo, y ahora que está em un momento de su vida em el que empieza a encontrarse con la muerte, a prepararse para morirse, hace algo que es maravilloso, que lo convierte en un verdadero angelito, y tiene una protección inmensa, y en muchos lugares, él ya la sabe, ya sabe todos los favorecedores que tiene, y los que va a tener si sigue haciendo todas esas cosas. Y acá nadie lo ha hecho, salvo Santaolalla y León Giecco. Hicieron una obra espectacular, que se llama "De la Quiaca a Usuahia", y andá a preguntarle a algún si el gobierno los apoya. O a los video-artistas. Y no existe. ¿Por qué? Yo a Gustavo (Santaolalla) lo conozco, soy muy amigo de él. Otra relación alto astral, de toda la vida, y de otras.
AM: Vi el último clip.
JA: Es otro duende maravilloso, con unas ganas de vivir impresionante. Él es el productor de Divididos, de Los Cafeta Cuba, de los Maldita Vecindad, es uno de los productores locales más reconocidos por la MTV. Y este último disco lo hizo en su casita, con la mayor tranquilidad, con Gaby Kerpel, y va a hacer un unplugged, y esa es una postura muy interessante, tanto show-business, que este tipo a los mexicanos les está volando el cerebro. Entonces se ha convertido em un productor alucinante que dice que no hace otra cosa que lo que hacía cuando empezó a los 17 años: **hacer folclore y rock**, las dos cosas.
AM: Extraña conjunción. Porque no es nada antiguo, sino modernísimo. Y de una integridad como obra...
JA: **Me interesan mucho más esas propuestas que el arte.**
AM: Acotémolas un poquito: son más regionalizadas. Tienen un esquema de producción que sale de Buenos Aires. Es decir, se regionaliza desde el exterior. Pero al mismo tiempo, tiene una cosa holística, de cultura global...
JA: Y para eso, hay que tener mucha cultura y conocimiento. Y en este momento, nuestra cultura está basada en la ignorancia.
AM: **Eso también es algo "obsceno", un elemento, esta identidad cultural en conjunto, que no aparece.** Pareciera que también estamos diseminados por las imágenes que nos invaden día a día.
JA: Totalmente, es un pulpo. Si él no tuviera un elemento espiritual para coordinar todo esto, se vuelve loco, es carne de diván. Terrible.
AM: Mejor canalizarlo.
JA: Claro, para qué hacés lo que hacés, para una telefónica?
AM: **¿Qué videastas te interesan en el mundo?**
JA: ¿De aquí? Me gusta lo que hace **La Feria**, porque es muy irónico, tal vez no formalmente, pero me gusta el concepto.
AM: ¿Por qué?
JA: Porque es un atorrante, es bárbaro. A mí, es una ambición profesional que la imagen esté bien, esté linda, usar un filtro, soy un camarógrafo. Abiertamente. Y veo que él no tiene un compromiso con todo eso. Está bárbaro, porque **veo que no tiene compromiso formal con todo esto, y lo instrumenta mejor, técnicamente, pero es su estética.** Y después, me gusta...
AM: Te parece que si fuera más cuidado, alcanzaría otras cosas?
JA: No. No es para tanto, no sería él. Me gusta lo que hace **Esteban Sapir**, me gusta... quién más me gusta? La verdad es que no he visto mucho últimamente.
AM: ¿Por qué?

JA: No tengo tiempo de ir a los festivales, etc. Cada tanto, veo cosas con La Feria. Veo mucho lo que producen los alumnos, ayer ví durante cuatro horas, 45 trabajos de autoretratos hechos pôr alumnos, Y después, están haciendo três cortos, y 4 cd-rom, surrealismo, jazz, sobre la conquista de América, etc, eso es lo que veo todos los días, la evolución de esos trabajos, de estar trabajando con más de 100 personas.
AM: ¿E internacionalmente?
JA: Me vuela la cabeza **Kogut**: talento total. Tuvo el azar que le permitió producir cosas muy importantes, pero me parece que ella está encontrando a nivel del lenguaje, cosas que son realmente excepcionales. Te hablaba del caso de Sandra Kogut, de **Marcelo Tass, de Eder Santos, de Ulises Nadruz**, que los concocí en el Festival de Brasilia. Sandra y Marcelo estuvieron acá, y me parece que el video brasilero -ya había visto otras cosas, programas de TV pirata - tienen el desenfado que usan para todo. Entonces a mí me resulta más a fin. **Creo que los videos de acá son más intelectuales, pensantes. Y los otros son más... corporales, no sé. Más intuitivos**, que brota desde un lugar uy copado que es Brasil. Y que tiene de todo, la alegría permanente y la pena también. Después, me gustan mucho los trabajos de Bolivia y Perú, que son planos secuencias tremendos, y que nadie soporta mirarlos más de media hora, y que son mucho más anónimos. El otro día vi uno de medicina del Perú, que era espectacular, maravilloso. De los europeos... me gustan. Pero **los europeos no me atraen**, pocas cosas. No sé por qué, es a pesar mío. Tal vez haya cambiado. Y se lo decía a Bongiovanni, y a La Feria, me parece que Europa está muerta. El poder del dinero, la ostentación en un mundo... Tengo una mala relación con Europa, porque es la tierra de mis abuelos, y se fue a la m. . Los hizo morir de hambre y venir para acá. Mi abuelo siempre reconoció que esta tierra le dio de comer y demás, pero otros no... Y que viven pensando en volver, y el mito de Europa. Y veo que hay cosas maravillosas que tienen que ver con la cultura, pero cosas bestiales que tienen que ver con esa super-economía, fronteras que se cierran, mayor tendencia al racismo. Los europeos, **en este siglo, se metieron en dos guerras, reventaron este planeta. No sé... no son muy de fiar.** Ninguno de ellos. **Me encantan los alemanes. Por la Bauhaus, por Schóemberg, me encantan los checos y los polacos.** Y... por ahí, por esa tradición que hoy... ojalá que Hungría, Checoslovaquia.. son pueblos muy golpeados, es una guerra muy dura. Entonces creo que todavía está muy presente el racismo, y Franco, y los ingleses que roban de América, con los holandeses, para construir sus palacios, destruyeron toda la cultura. No sé... han causado mucha destrucción. No me atraen particularmente, y con esta cosa de los sudacas, los negros, las fronteras, y siguen robándose desde la ballena, hasta el oro, no sé...
AM: ¿Y en términos de imagen?
JA: Me encantan los alemanes, **me encanta Wenders, pero me encanta su concepto. Me encanta Godard, pero él es universal, es un clásico.** Son cosas que son para todos, no es de los franceses. Y él fue uno de los primeros intelectuales que vio el video como algo interesante, creo que es uno de esos espíritus libres que podría haber nacido en otro lugar. Pero me gusta, la locura de Herzog, los documentales. **Los documentalistas me encantan, la escuela británica. Pero me parece totalmente falaz. Me parece que estableció una estética del documental, en la que el que narra dice la verdad. Cuando jamás es así.** Algún día, cuando se releven todos los documentales, va a descubrirse las barbaridades que dicen. Y que la gente consume como si fueran normales...
AM: Agua cristalina...
JA: Si, **me encanta Tim Burton**. Otro espíritu libre, que puede hacer Batman o Ed Wood, cualquier cosa, y hacerla linda. Pero vi Batman, con música de Nick Cage, y... cualquier productor te sacaría corriendo. Pero Burton lo puso en Batman, y los americanos no caen muy simpáticos, porque son muy ignorantes. Salvo algunos lugares, como california, donde hay unas cocinas espectaculares. Pero después, la cosa americana de estar desprendido del resto de América, México. Prefiero México. Otro lugar... de allí para abajo, todo es maravilloso, pero para arriba, lamentablemente son países del poder. Y una cosa es la política interna y otra es la externa. La interna es muy buena para ellos, pero para nosotros, la política que tienen es la de quien vive y quién no. Y nadie se lo cuestiona, ni por casualidad. Y tienen enfermedades, no me resultan atractivos desde ese lugar. Hay otras cosas que sí, pero no me cabe la menor duda que me iría a vivir a cualquier parte, menos a USA. Y los europeos, no. Aparte, tengo tanta

información por La Feria, que no... Vino José Luis Salinas, que fue asistente de dirección de Fellini en "Amarcord" , con 18 largos hechos en Italia, y viene acá y dice que alguien que hizo cuatro ya es director de cine. Y hablábamos con él y le preguntábamos de Lina Werthmuller, todos los 70. Y me decía que en los 80 desapareció. Con las mismas condiciones económicas que acá, y eso que tienen esa tradición cultural. Imaginate nosotros. Yo creo que se viene un tiempo muy caótico. De confusión, a nivel del poder, es muy caótico, entonces, hay que descomprimir toda esa carga que el poder pone, y buscar horizontalizar todo eso, en los lugares que todavía quedan libres. Todavía. Y, lamentablemente, para mí, Europa no es así. La vida urbana es diferente.
AM: La gente joven lo siente en carne de una forma muy fria.
JA: Y me ha pasado en Bolivia, que encontré alemanes que no querían volver. Y no es nada agresivo con ellos, es una condición histórica. Me encantaría estar en Amsterdan, en Berlín, y solamente para pasar, porque sé que hay un montón de locos. Me gustan algunos escandinavos, también, pero me tira más el lado de Checoslovaquia, Hungría. Debe ser maravilloso, tienen unas escuelas de cine. Los músicos, la música que ellos tienen, es una cultura... los otros están contentos de que tienen pobres rubios de ojos celestes. Por lo menos no son negros como nosotros, pero bueno... Y acá no pasa nada.**La verdad, en este momento, no pasa nada. Pasa de todo, pero no oficialmente. Los museos están muertos, los centros culturales. La calle...**
AM: ¿Y las perspectivas? ¿Es seguir trabajando por lo privado?
JA: **Yo no soy un enfermo de tener que vivir del video**. Puedo vivir haciendo cualquier otra cosa, no me molesta. Y creo que **eso es un signo de los tiempos, una vuelta a lo genérico, y una pérdida de lo específico. Tiene que ver con las computadoras, y la auto-capacitación**. Yo ahora, con un programa, me diseño mi casa, y le pido al arquitecto que firme. Elija los materiales, el lugar, la norma IRAM, pero el diseño... Me parece la parte más importante de este renacimiento, de la era digital, en la que están todos los satélites puestos, y están teniendo toda la fibra óptica. Ahora viene algo nuevo.

ALEJANDRO AREAL VELEZ

Realizador

Buenos Aires, 28 de Enero de 1994.

AM: **Curso realizado en el ámbito de Canal 13.**
AV: Era una sala de reuniones habilitada especialmente para nosotros, con una pequeña isla para la visualización de trabajos, y una Combi con equipos, que podíamos usar con bastante flexibilidad. Habian días en los que **tomábamos los estudios de TV y hacíamos programas para nosotros**. Cosa que generaba dentro de la gente del canal una especie de odio incontrolable, tenían la fantasía de que les estábamos robando su lugar de trabajo.
AM: ¿Y no era así?
AV: No sé si era así. **A mí nunca me interesó trabajar para televisión.**
AM: ¿Tus compañeros?
AV: Algunos sí. Yo usé la experiencia para **aprender a usar estos equipos**, y aprender a conectarme, y hacer mis videos. Para aprender con la posibilidad de manejar un estudio -cosa que yo nunca había tenido. Y en el segundo año había que elegir una **especialidad, en fotografía -imagen, sonido, producción o edición**. Y **yo elegí edición**. Creo que fue acertada porque, realmente, me dio todo un manejo de la imagen que me parece interesante. Creo que **es uno de los puntos más creativos de la realización**, ya que es donde realmente

se arma la cosa, o se desarma. Es donde uno puede... con el mismo material hacer mil videos, y eso depende de cómo uno se arma en la mesa de trabajo.
AM: No sos la primera persona que me comenta que es en la edición donde verdaderamente nace el trabajo del video. Creo que tiene una **diferencia** bastante fundamental respecto de la **imagen totalizante que uno tiene cuando hace cine, distinguir en la obra orgánica e inorgánica, la obra ya concebida antes del inicio o concebida a lo largo del proceso creativo.** Por lo general, en lo que aparece en el discurso de los realizadores de cine, pareciera que tienen más placer en el mirar la imagen, como si tuviera una vinculación mucho más directa con lo fotográfico. Y en el video, pareciera que ese punto se hubiera desplazado al montaje. Esto me parece que no quiere decir que se descuide la imagen propiamente, pero sí creo que el cine ha hecho mucho más en el sentido de narrar con las estructuras de la imagen propiamente, con las internas del cuadro, que el video ha dejado para operaciones que dependen de la edición.
AV: Creo que tiene que ver con el medio. Porque es mucho **más fácil editar un video**, que en cine. Donde es más artesanal, más lento, no ves los resultados tan rápidamente, a menos que los pases al video, que es lo que se hace actualmente. Pero históricamente es así: en el cine, la tarea de la edición es muy lenta, en el video también es lenta, pero los **resultados son inmediatos.** Y en términos del **sonido**, es mucho más fácil trabajarlo independientemente en el cine que en el video. **Insertar imágenes, intercambiarlas, y demás, cambiarles el color, las posibilidades creativas son mayores y más inmediatas en el video. No quiere decir que no se puedan hacer en el cine, pero tienen otro tiempo.** Yo me acuerdo, hace poco, en la escuela de cine había una discusión, en la escuela de Antín, en la que los profesores de cine hablaban de la truca en cine, que la mandás al laboratorio, y la funden al negro, etc. Y yo les decía que la palabra *truca*, en sí, nos hablaba de una muralla. Porque si para hacer un efecto tengo que esperar que vaya al laboratorio, vuelva, ver cómo quedó, etc, ya pasaba una semana y yo ya no me acordaba de lo que yo quería hacer. Y que "truca" viene de "truco", y "truco", de magia, que es un poco lo que el cine es. La cosa mágica de que nadie sabe cómo es la imagen, lo del camarógrafo que le da un cabezazo al director cuando parece que la toma entró bien, hay una mística allí que en el video se deshace rápidamente. **La imagen-video está siendo vista por el monitor, directamente, por el director, hasta el cafetero.**
AM: Es como si la tecnología fuese más transparente.
AV: Menos misterio, no? Menos misterio, no hay que esperar nada, todo el mundo lo ve y sabe cómo es. Y esto incide en las velocidades de realización. Hay una analogía entre la velocidad tecnológica y la que se imprime en quienes trabajamos con ella. Todo se agiliza mucho más.
AM: ¿Te acordás de algunos de los **compañeros** que tuviste en esa escuela?
AV: Sí, pero no son gente conocida del medio independiente. Son gente que tienen productoras chicas o medianas. Algunos trabajan en edición, otros, trabajan en productoras de fotografía, otros son periodistas, no son del medio video. **Yo soy un realizador independiente de video. Ellos trabajan, básicamente, otros medios.**
AM: De esa escuela sentís que la gente se incorporó en ramas muy diferentes. ¿En qué años hiciste esta escuela?
AV: **En el 86-87.**
AM: **¿Y en el 87 cómo era el estado del video independiente?** Porque vos ya en ese entonces te definías como realizador independiente.
AV: Sí. Habían dos o tres **eventos** que eran en los que vos podías mirarte. Fue el **de Coca-Cola 86-87** (es un concurso que cada siete u ocho años concursa cine y/o video), y una **muestra que hubo en el San Martín, que se llamaba Buenos Aires Video I** , no me acuerdo muy bien. Y... había **mucha confusión**: había gente que había dejado las cámaras Super-8 por las VHS, y cosas que ya comenzaban a perfilarse con un lenguaje más propio, más abierto. Tecnológicamente fue el **año en que se afirmó el U-Matic, empezó a salir el High Band**, y bueno, **se empezaba a hablar de tecnologías digitales, de procesamiento de la imagen por medios electrónicos. Estaba ahí latente. Apareció el High-8 en Francia, Japón, claro, pero llegaba a Francia, o sea, básicamente era un momento de apertura.** Y el movimiento independiente de cineastas se estaba destruyendo porque se destruía el Super-8, así que

estaban los del 16mm, que eran dos o tres, y los que tenían que pensar en las opciones. Y algunos comenzaron en video, y otros, no sé.
AM: ¿Qué obras te acordás de esa época? Que te llamaron la atención.
AV: Me acuerdo mucho de la entrega de los premios Coca-Cola en el Sheraton, me impresionó mucho ver los videos en pantalla grande, proyectados. Ver mi video proyectado me impresionó (¿pasaron allí el mío? no me acuerdo), pero pasaron videos, la luminosidad, la definición, todas estas cosas que todo el mundo decía que no eran ciertas, ya era evidentemente superior a las que se conseguian en el Super-8, análogo al 16mm, casi -esto depende del calibre del proyector, de la luz que haya en la sala, pero, en realidad, **me impresionó eso: la potencia tecnológica del video ya en ese año. Me acuerdo del trabajo de Lascano, *"Un martini en las dunas"*** y, básicamente, me acuerdo del **Grupo Paleta-E**, con el trabajo ***"El baile de San Witold"***, me acuerdo de los ventiladores... era un trabajo muy bueno.
AM: ¿Por qué?
AV: Tenía un lenguaje abierto, era un uso del sonido muy interesante. Estaba trabajado en forma expresiva, **no le trataban de dar continuidad espacio-temporal, sino expresión**. Me acuerdo mucho del zumbido de los ventiladores, que producía un ruido constante. Y , básicamente, un video narrado en off, que puede ser lo más aburrido del mundo, pero en ese caso era interesantísimo. No sé lo que esta gente estará haciendo ahora, pero era muy bueno. Marcelo Domisio era el director.
AM: ¿Y cómo continuó tu relación con el video?
AV: Luego de allí empecé, soy arquitecto, trabajo en las dos cosas desde entonces, hice videos por encargo. Como *"Homenaje a Kandinsky"*, lo encargaron tres pintoras. **Básicamente hice video-creaciones y ficciones**, uno y uno. Cuatro videos para el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, y en el 89 empecé *"En memoria de Paulina"*, que fue una obra faraónica. Que recontra-terminó, por suerte. Llegó a la difusión, pero ni muy popular, ni muy masiva. Lo dieron en cable, en TV abierta, esperemos que este año la pueda vender. No me interesa pasarla gratis, **quisiera entrar en circuitos industriales**, más comerciales.
AM: ¿Y cuáles eran los organismos de comunicación entre los videastas en estos años? Vos me decís que se encontraban para mirar, para mirarse, pero existía alguna escuela que convocara, un espacio...
AV: Estaba todo muy peleado.. los dos bandos, que eran la gente del cine, la escuela de Avellaneda, la gente del Instituto Nacional de Cinematografía...
AM: ¿Quién estaba al frente de la Escuela de Avellaneda en esos años?
AV: Creo que estaba Hermida. No creo que sea responsabilidad de él, pero los estudiantes de cine tienen esa cosa de superioridad, de tocar la película, como dice Wenders, y qué se yo, que en general les impide hacer imágenes. Y **en aquella época estaba el concurso de Coca-Cola, la muestra del San Martín que no me acuerdo cómo se llamaba, empezaba a aparecer, dos o tres años después, el Buenos Aires Video I, en el ICI, el espacio del Recoleta, y el Centro Cultural Gral San Martín hizo, dos o tres semanas especiales de video, en la Sala Lugones, y ese era un lugar muy piola, pasé bastante mis trabajos: era un lugar público, sobre Corrientes, que nunca más se volvió a repetir.**
AM: Porque vos me decías que esta escuela les daba una formación que estaba muy lejos de la que se estaba ofreciendo...
AV: Sigue estando muy lejos hasta hoy: no hay ningún lugar que te dé 50hs semanales de estudio de video. Ningún lugar con la posibilidad de acceder a equipos de última generación. Trabajos grupales, por supuesto, pero de dos o tres personas, es decir, estudios, sala de maquillaje, equipos de exterior, interior, movilidad, todo lo que se sigue.
AM: ¿Y cómo fue que llegaste a la **SAVI**?
AV: Y... de tanto amigo, de tantas reuniones, yo no recuerdo el año, pero la idea de hacer una Sociedad Argentina de Videastas... **la idea principal era la de comprar equipos**, esto es complejísimo, porque de quién era? Primero fuimos 8 personas, después 12, después 10. Por suerte, no compramos nada, porque tecnológicamente, el equipo enseguida decrece, y los equipos de videos caducan, y si no los amortizaste en dos años, entonces tenés que tirarlos a la basura o mal venderlos, y yo creo que hubiera sido muy complejo para los que éramos montar

el sistema para comprar esto. Y esto fue paralelo a las reuniones de la SAVI, empezamos a conocernos y creo que fue útil, a su manera.
AM: ¿Util?
AV: Sí, nos conocimos más.
AM: Y en las primeras reuniones ¿cuál era el espíritu de la SAVI?
AV: El tanteo: uno concoce al otro, y vos qué hacés, en general, éramos rivales en los concursos, y aunque no habían premios, había rivalidad. Era bueno encontrarnos porque uno podía conversar, decir lo que pensaba de los trabajos, etc.
AM: Y cuando se hablaba en términos estéticos, ¿qué se colocaba?
AV: Discutimos durante años sobre la especificidad del medio video. Discusión que nunca nos llevó a nada, por suerte que no se puede llegar a nada. Se llegó a abandonarla y a aceptarla como una cosa inconclusa, porque no la hay. Este tipo de cosas se hablaba mucho.
AM: ¿Y en cuanto actitudes de producción?
AV: En la SAVI se hablaba mucho de producción y generación de proyectos, pero nunca se logró, porque cada uno estaba lo suficientemente metido en sus proyectos como para poner energia en eso, creo que fue eso.
AM: Porque en video pareciera que la gente aparece dispuesta a producir en extremos como las cooperativas, sistemas grupales, y del otro lado, tenés gente que se siente más cómoda trabajando dentro do papel más legitimado de director de cine, formando un grupo que volvió a la obra de autor.
AV: **Creo que el video independiente es obra de autor, si no es obra de autor, no es nada.** Digamos, meterse en este sistema, con todo lo que cuesta, si no es para sacar algo tuyo, como que no tiene sentido. Y en video se trabaja mucho en equipo, si no trabajás en equipo, siendo alguien responsable de lo que se hace, no sirve, no creo que se pueda trabajar de otra manera. **Creo en la interrelación del equipo,** en la relación entre editor, director, director de fotografía, así como de los actores, o de los personajes, como también creo en la relación entre la cámara y la luz que hay en ese momento, entre el sonido y la imagen, creo que no es una cosa cerrada. Porque cuando lo terminaste de editar, lo tenés armado, pero depende de cómo lo proyectes, de cómo está la sala, si la música está bien equalizada, o es muy aguda, creo que esto nunca se cierra, es un hecho que ocurre en ese momento.
AM: Lejos de lo que puede ser un ciclo de proyecciones como las que aparecen en el cine.
AV: También ocurre con el cine, pero ese día estás en una butaca diferentes, o más atento o más distraido, y nunca ves la misma película, esto lo decía Umberto Eco, no? Escuela de Canal 13.
AM: Hace un rato yo te quería preguntar cómo ves al video, más cerca del hecho de la comunicación, que de la estética personal, o cómo, más cerca de la acción social.
AV: Yo hace un rato te decía lo de Gutemberg. **No quiero decir lo de la herramienta porque es una frase muy remanida, pero un sistema, sí. Un sistema de producción, de imágenes, que puede ser utilizado para producir un montón de cosas**, desde producir imágenes, arte, pornografía, revista, la obra más maravillosa, una miniserie, un noticiero, una obra perdurable, una performance, una acción, cualquier cosa, es como pensar en la imprenta de Gutemberg. La letra sirve para hacer cualquier cosa, desde órdenes militares hasta poemas, un diario que caduca a los 10min, que lo leiste, la Constitución Nacional que nunca leiste, etc.
AM: ¿Y cómo ves el movimiento del video en Buenos Aires hoy?
AV: No sé cómo está el video hoy. Parece que esto es como estoy yo, siento que dentro de mi grupo histórico, parece que se espacian las obras, hay como una necesidad de una mayor respuesta tecnológica (tener mejor imagen, mejor sonido). Esto me lleva costos más altos, y me lleva a la necesidad de producir algun tipo de material que se pueda inscribir en los círculos comerciales para poder producirse, es un círculo vicioso. O bien se financia por alguna fundación, una beca importante, o puede estar inscripto en sistemas comerciales.
AM: El apoyo que hay en Buenos Aires, en Argentina?
AV: Yo **no veo ningún apoyo**. Salvo que te vayas afuera. Ninguno.
AM: Me comentabas hace un rato lo que te pasó en el ámbito universitário.

AV: En el ámbito universitário, habiendo equipos (teóricamente) para hacer videos, fue muy difícil conseguir utilizarlos. Este proyecto lo presenté a España y estaban muy interesados en realizarlos, independiente de que...
AM: ¿Lo presentasta a quienes?
AV: Al ICI de Madrid. Hasta productoras comerciales de Buenos Aires estaban interesados en conseguir sponsors para hacer este proyecto.
AM: ¿Quiénes son los que denominás **"mis compañeros históricos"**?
AV: De alguna manera, pienso en **Diego Lascano, Sara Fried, Milewicz** a su manera, **La Feria** desde un punto más teórico, **Amaolo** y su escuela, no sé los del grupo **Paleta**, no volví ni a verlos, no muchos más.
AM: ¿Cómo te parece que funciona la crítica? Me hablabas de La Feria como teórico...
AV: **No existe la crítica.**
AM: La importación teórica.
AV: Existe la crítica y la elaboración teórica sobre video, uno no puede verla pero está.
AM: ¿Dónde?
AV: Y la veo en los cuadernos del ICI, en la obra de La Feria, en la Taquini, en algunos diarios progresistas (Página 12), algo, casi nada. En general, los críticos del cine se ponen a criticar video en los diarios, y es difícil.
AM: Pero ¿te parecen que contribuyen en algo?
AV: Sí, todo contribuye, no sé si a la producción, siempre la crítica es posterior. Creo que es catastrófico que la gente que critica video no haga video, es catastrófico.
AM: ¿Y dónde se ve video en Buenos Aires?
AV: En el ICI, hay una videoteca importante, en el Goethe, Gabriela Massuh impulsa mucho todo lo que sea video, y no muchos más lugares. Recoleta, San Martin.
AM: ¿Es un problema la difusión ahora?
AV: **No hay difusión.** Estamos hablando de muestras independientes, que la hace gente porque tiene buena voluntad, pero difusión seria, no.
AM: Y si la hubiera, ¿en qué medio?
AV: Básicamente, en TV. Hay muchas experiencias en cable, yo he pasado todos mis trabajos por cable, pero no son rentadas. Bueno "Quality" me compró un video.
AM: ¿Cuál?
AV: Kandinsky.
AM: ¿Qué pintoras te lo encargaron?
AV: Vilma Mebeli, Pilar Santos. En la revista *Film* tiene ahora una sección dedicada al video, hubo una nota muy importante sobre *"Paulina"*. **La revista El Amante tiene un rechazo epidérmico al tema video**, salvo los textos de La Feria. Pero es como un paréntesis en lo que ellos hablan, no está integrado. Incluso la forma en que La Feria escribe es un paréntesis. Ellos hablan como si estuvieran hablando de cine en un café. Y La Feria crea desde un punto de vista más académico, más profundo. Esto lo desintegra más todavía.
AM: Y en la ***Film*** **vos sentís que está más integrado**
AV: Creo que sí.
AM: ¿Y por qué no funciona la circulación en Buenos Aires?
AV: Es un gran misterio. Creo que podemos -no sé- si hecharle la culpa a las políticas del Instituto (Nacional de Cinematografía) o a los empresarios que no les interesa, el sector privado, pero es un lugar que está faltando.
AM: ¿Pero el cine independiente tuvo esa difusión?
AV: No, tampoco. Pero era como que se justificaba a sí mismo. El tipo hacía dos o tres películas cortas, y luego, un largo. No es tan fácil como te lo cuento, pero era el camino. Una de las causas por las que no produzco videos es que me pregunto *"¿Para qué los voy a producir?"* Si no logro insertarme en las estructuras de producción, no tiene sentido que lo haga. Los hago por mi placer, pero usar una cámara que cuesta 25000 dólares, y una cámara que cuesta no sé, para tu propio placer, es un poco estúpido, por ahí me voy a Bahamas, o me compro un departamento en Barrio Norte, no sé.
AM: Hermida tiene la hipótesis de que de alguna forma el video tiene las herramientas para permitir mucha más experimentación de los lenguaje.

AV: Creo que el video tiene muchas más herramientas de experimentación que el cine. Lo permite, es decir, la idea es que el tratamiento en el cine es corte y pegar.
AM: Y en el Festival de Rosario del año pasado, **Hermida** comentaba que tal vez ese fuese el motivo por el cual el video encontraba las puertas cerradas de la TV. Yo, al mismo tiempo, lo asociaba con experiencias en TV, como "La TV Ataca", o el mismo Tinelli, donde uno realmente no puede decir que se esté volviendo a formas más cerradas, ya que el corte es diferente, hay velocidad.
AV: Te diria que es más profundo, todavía. Todo lo que son presentaciones de programa, es todo lo que se está viendo en los festivales franceses de video-arte, inserción de imágenes,digitalizaciones, sobreimpresiones.
AM: Como si la tele, por ósmosis, hubiera absorbido...
AV: Claro, no desde la teoría, sino desde la producción misma, disparadores de las últimas tecnologías.
AM: Como si las últimas novedades del video, la tele las absorbe como cuestión de producción inmediata, desarrollo. Y el video no puede entrar desde las regiones independientes de producción.
AV: **El video no puede entrar desde la producción independiente.**
AM: Entonces ¿qué es lo que no puede entrar en la TV? Porque pareciera que la tecnología y las posibilidades de producción del video sí entran.
AV: No: una cosa es ... es que se llega por otros medios, por otros lugares. Todo esto que hablamos de las tecnologías que usan actualmente en la TV, surgen como necesidades propias del canal, para poder vender más sus productos. Todo lo demás, desde la programación del canal es muy difícil incorporar personas nuevas, gente que tenga otras ideas, salvo gloriosos ejemplos como "Cha-Cha-Cha".
AM: Que vienen de productoras totalmente independiente, es decir, son productoras que entran al canal.
AV: Que entran al canal, y estoy casi seguro de que entregan el casette y nada más, pero de todos modos, ojo, porque estamos hablando del Canal 2, que no tiene la presión que tienen los Canales 9, ni hablar del 13 y 11. Al no tener esa presión, permite más abertura y aire. Esto también pasaba con Cenderelli, hasta que le cortaron las alas, y también pasaba con los cables, que , habitualmente, son más dinámicos en las estructuras de producción. Tienen otras experiencias.
AM: ¿Cuáles son tus proyectos?
AV: Es hacer un video de creación sobre la memoria. Supongo que una cámara muy chica, S-VHS, high-band, un video-arte, no va a tener una estructura narrativa. Eso espero hacerlo el mes que viene, y me presenté a dos becas grandes, para hacer un video de ficción, sin sonido, y otro video que sería una biografía sobre Bioy Casares, si las circunstancias lo permiten, no? Esos son los dos, tres proyectos que tengo a mediano plazo. A largo plazo quería hacer una ficción de Bioy, con un tratamiento bastante experimental, tengo hecha una sinopsis de casi 20 hojas, inclusive algunos dibujos, pero no puedo avanzar en los diálogos porque no tengo el sistema de producción claro. Proyectos.
AM: ¿Y algun horizonte para el video? ¿Pensás en esas cosas? ¿O pensás sólo en tu obra?
AV: **Creo necesariamente en pensar desde la obra de uno.** Pero creo, fundamentalembte, que si no se viabilizan los sistemas de difusión, sin eso no hay horizonte. Por lo menos no los que me interesan a mí. Puedo pensar en un video de creación, porque es algo que puedo hacer con 500 dólares, porque no puedo pensar en otra cosa.
AM: Debería haber algun marco para que la difusión se torne más confiable, pareciera que uno debiera estar cuidándose, o retaceando el material en algunos medios, para conseguir cierta difusión "digna".
AV: Es que **no hay difusión.**
AM: ¿Será que no hay público?
AV: Es difícil decir que no hay público. Para eso tendría que haber una difusión, no sé si masiva, intermedio, pero si uno ve los programas de TV, a veces uno dice que no debe haber público para eso, pero lo hay. Hay público para ver golf, para fotos, reposteria, de cocinero, de

cualquier cosa, ves cosas insólitas, y para eso se les paga, porque alguien los mira. ¿**Por qué no se puede ver videos? Posiblemente porque no haya nadie dedicado a esto.**
AM: Alejandro, muchas gracias.

DARIO DIAZ

Realizador

Buenos Aires, 18 de Enero de 1994

AM: Contame cuál es tu **formación**.
DD: Mi primera formación es la facultad, **UBA-Ciencias de la Comunicación**. Hice una materia que se llamaba "Taller de Expresión II", en ese momento dada por Bebé Camin. En realidad, me intereso más en el audiovisual -porque en los primeros años no aparece bien definida cuál área de la comunicación te interesa. Me interesaba el periodismo, lo teórico. Me gusta más lo audiovisual desde allí, y me vinculo con un grupo, una **ONG** que se llamaba **CECODAL**,y daba cursos. Me faltaban datos como para saber un poquito más, y empiezo a estudiar en forma paralela, video.
AM: El CECODAL daba cursos...
DD: Si, todo lo que es función de Centro de Capacitación, y tenía otras actividades, como rentar los equipos, la isla de edición, cámaras, etc, y estaba dentro del **Movimiento Latinoamericano de Video**, que nació como una Organización No-Gubernamental, y hacíamos trabajos con ese perfil alternativo: derechos humanos, para la PdeH...
AM: Es decir, también trabajaba como productora.
DD: Sí. Pero fundamentalmente con subsidios del extranjero. De Alemania, de Italia, que prácticamente ayudaron a que CECODAL pudiera existir. Siempre nos apoyaban. Y nosotros presentábamos proyectos: si eran interesantes, te lo aprobaban, trabajabas un tiempo, con determinada cantidad de gente, para hacer estos proyectos. Me acuerdo que cuando empezamos, fue un proyecto para comprar equipos de animación, un IDA, para poder hacer animación computada, e hicimos unos dibujos animados para la PdeH, para Derechos Humanos, para los Derechos del Niño, y estábamos haciendo una historieta. Esto era, lo hablábamos con Hugo (Rey) un avance: hablar de esto en el 89-90, no estaban las computadoras que están hoy.
AM: Ingresaste en el CECODAL en el 89?
DD: Sí. Ingresé en la facultad en el 85.
AM: Entraste como alumno y te quedaste...
DD: Sí, entré a trabajar en los proyectos de ellos. Y para seleccionar a algunos alumnos que nos pudieran acompañar en estos proyectos. Yo entré en el curso básco de video. Después conozco un poco más las áreas, me interesa más la parte de posproducción, y el CECODAL me ofrece hacer un curso de edición. Empiezo a operar las máquinas de ellos. Y después me ofrecen si no quiero una beca mínima, trabajar, vinculándome al gurpo, y bueno, ese fue el comienzo. No sólo me empiezo a meter, sino a vivir de esto. De ahí decido, al poco tiempo, a pesar de que era tres veces menos el sueldo que yo tenía en el hospital, decido dejar todo y dedicarme a trabajar

sobre la imagen. Habían cosas que no podría hacer jamás: no podria hacer un casamiento, porque no podía, pero porque no me gustaba mucho hacer la cámara. Entonces el nivel de ingreso económico venía más por los cursos: daba cursos de capacitación en un nivel, y además, tenía un sueldo y porcentaje por edición. Generalmente trabajaba así. Por la cantidad de horas que compaginaba. Y en ese mismo año, uno de los laburos finales de esa materia era presentar un video, de un grupo que hoy en día, cada uno de ellos por su camino, anda bien.
AM: Quiénes eran?
DD: Eran Anibal Bosco, que está a cargo de toda la aprte técnica en la Universidad del Cine; estaba Silvia Hoppenhein, que durante de dos años fue responsable de productos comerciales y espectáculos, y está no sé acá o afuera del país, muy bien ubicada. Gaby Guebel, hermana de Diego Guebel de la TV-Ataca, que está creciendo por su lado, su video independiente. Sergio Rec, que está trabajando desde hacen dos años en periodismo radial y gráfico; Cecilia Escola, que hoy es editora especial de Caras, y trabajó haciendo prensa para La Plaza... un grupo que después, cada uno por su lado, se dio muy bien. Y ese grupo tan lindo, hicimos un video todos juntos, yo quedé como director, lo presentamos, ese trabajo fue elegido entre los mejores cinco del año. Me voy de vacaciones y cuando vuelvo en Marzo encuentro un aviso en el diario que dice "Ganadores se buscan", la cátedra lo había presentado en laBienal (de Arte Joven, la primera, la más linda) y había ganado una mención. Fue, para mí, el comienzo de todo esto. Fue el empuje para meterme más, decidirme a dedicarme más a esto, y ahí está.
AM: Y en el CECODAL qué otras producciones se hicieron?
DD: Era alternativo. Hicimos muchas cosas con la UNESCO, con CLACSO, y empezamos a trabajar sobre los dibujitos animados. Con tecnología que no conocíamos, no sabíamos bien cómo se implementaba, qué pasaba con la memoria de la AMIGA. Hicimos un dibujito para la UNICEF, hacer historietas. Entre otros motivos, el crecimiento individual, o del grupo todo original, con la dirección del CECODAL. Y nos vamos en masa, porque en aquel momento había un grupo muy bueno: yo en edición, Paula Córdoba haciendo animación, Alberto Vasay, director de fotografía de "Ultimas imágenes del naufragio"y de "Gatica". Se fue Alberto y se lo llevó a Anibal Bosco, que trabajaba con él como ayudante en todas las películas -hasta que después abrió un centro él mismo. Estaba Laura Barnice, que en ese momento era asistente de dirección de "Atreverse" de Alejandro Doria, en el Canal 11. Máximo Soto dando guión, también se fue. Y en el 90, hubieron muchos cambios. El CECODAL se muda de lugar, y se pierden sus referencias hasta un año después. Saliendo del CECODAL, sintiendo que algunas cosas eran editar-editar y editar, hago algunos trabajos para TV: me contratan para hacer la dirección técnica, para un programa único sobre medicamentos en Argentina. Un especial de una hora de duración. Allí hago la coordenación técnica, y empiezo a experimentar un poco más.
AM: Entonces antes del CECODAL no tenías contacto con el video.
DD: No. Me fui del CECODAL, y viene Emilio (Cartoy Díaz), a invitarme a hacer un noticiero, con los alumnos del **TV-TEA (Taller Escuela Agencia)**, editarlo y todo lo demás, era el laburo final. Y lo hago. Fue más o menos en Noviembre. Lo conocía desde diciembre, me lo había presentado un amigo íntimo, y con él empezamos a contar historias. En el CECODAL era un editor, un capacitador, pero yo no realizaba, no tenía ni tiempo ni estructura para crecer. Hugo (Rey) me permite usar los equipamientos y empezar a contar historias, y junto con Diego Battle, que hoy está en Clarín haciendo espectáculos, junto con Jorge Lozán que está en la Maga, y yo lo llevé al TEA (hoy es director del taller de TV), y José Jaranieri, que hoy es el director de redacción de La Maga, empezamos a contar historias. Historias urbanas. Empezamos con los cantitos de las hinchadas, seguimos con otras, nos juntábamos a la madrugada, a posproducir, y empecé a liberarme de aquello de quedarme horas compaginando cualquier cosa. Entonces él me daba mucha pelota para que lo conociera a **Emilio Cartoy Diaz**, que tenía que buscar otras alternativas. Y cuando me lo encontré, **me dio trabajo para hacer en la hora, que era el primer acuerdo que se hizo con ATECO -Asociación de Televisoras Comunitárias- TEA y la UBA, para hacer una TV en directo desde la facultad, con baja potencia. Hicimos toda la coordinación general, y nos metimos cinco días a laburar, y lo metimos cinco días al aire, desde el 4to piso de la UBA...**
AM: En M.T. de Alvear?
DD: Sí. Organizado no por la facultad, sino por nosotros, estuvieron todas las televisiones comunitarias, estuvieron invitados, cantando, personalidades, fueron cinco

horas al aire sin parar. Y fue la primera experiencia que se hizo en Capital, con un radio de 3 a 5 km de alcance por el Canal 4, de meter la pantalla en el medio de la ciudad.
AM: Y qué materiales pasaron allí?
DD: Pasamos todo material producido por TV comunitárias. Hicimos compactos de cada una, y después lo pasamos; también fue gente amiga, McPhantom, monseñor Laguna, Lalo de los Santos, mucha gente invitada. Se reunieron muchos temas, políticos, cinco horas al aire programadas por la misma gente de las TV comunitárias, la única colaboración que tuvimos desde la UBA fue un pibe que vino a ver si necesitábamos algo. Fuera de eso, la gente de la UBA no existió, y sí estaba todo el mundo del TEA. Y ese fue el primer trabajo con el cual yo me vinculo con el TEA (Taller Escuela Agencia). Renuncio al CECODAL, esto fue en diciembre, y no tenía laburo, pero tenía que renunciar, a los dos meses me llama Emilio, diciendo que no quería dar más clases "Pensá un proyecto y hacelo". Y lo hicimos, tres años. Después, dos años, me confiesa que me había visto laburar, y quedó con ganas de llamarme. Y tuve oportunidad de hacer lo que uno siempre quería hacer. Entrar en una agencia y decir esto es mío, y entonces me siento y edito. Y esto fue lo más interesante del proyecto del **TEA**: tiempo de crecimiento, de poder hacer en el menor tiempo la mayor cantidad de trabajos.
AM: Trabajaban con planificaciones?
DD: Sí, que salían en charlas de café. Pero lo más importante es el tiempo interior.
AM: Y también tenían proyectos internos?
DD: Sí, como parte del aprendizaje, para todo. Nosotros...
AM: Pero lo del taller de TV servía también para hacer trabajos para afuera?
DD: Para todo. La última materia del último año: son tres. redacción, radio y TV. El último año, con un promedio de 35 alumnos por comisión, más o menos con tres comisiones por año.
AM: Y con qué equipos trabajaban?
DD: **Dos cámaras S-VHS, M-8000, dos videocaseteras FC 90, un mixed, y un centro editor, nada más que eso.** La idea era que el periodista, en general tenían un descreimiento o una mala impresión en general de lo que es el fenómeno de la TV, un menosprecio. Los periodistas creen que el único periodismo cierto y real es el gráfico, como si fuera un tratamiento profundo el que dan los diarios. Y en el caso de **TEA**, se cultivaban durante dos años, trabajando casi en forma solitaria. Salvo que lo pudiera hacer con su compañero, es así: uno investiga su tema, y el otro investiga el suyo, y se juntan. Cada uno hace su parte. No hay un **trabajo grupal**. Y el periodismo gráfico no lleva un trabajo grupal. Vienen con este vicio de dos años individualistas, vienen con el prejuicio del periodista gráfico. Entonces, el tema de llegar a la TV, para nosotros, se trataba de darles el mínimo conocimiento. **Nunca dijimos que dábamos TV, ni nada por el estilo. Nos decían esto y lo otro, y respondíamos "Esto no es un taller de TV, esto es una sala de edición". Falta mucho para ser un taller de TV, si no tenemos nada.**
AM: Pero sí me parece que esto es algo así como un grupo de reflexión en torno a la TV.
DD: Lo que pasó es que ni eso nos dio tiempo. Creo que nos dio tiempo para poder detectar y encontrarnos con aquellos que también tenían ganas de producir en forma grupal. Para eso hacía falta descubrirnos. Cómo ? Con proyectos paralelos. Cómo hacíamos una vez por semana, tres horas. El primer día siempre les digo que nos vamos a conocer en noviembre, porque por la estructura del trabajo ni te llegás a conocer con nadie. Y yo no quería darles lo básico e irme. Eso que una vez me hicieron a mí. No quería decir "Viste el agujerito de la cámara? Bueno, ahora andate" porque te frustra. Empezamos a generar grupos paralelos. Y, automáticamente, se empezaron a formar ellos solos, o con una pequeña iniciativa nuestra, pero siempre, fundamentalmente, un proyecto. Siempre con el objetivo de las **Jornadas de Reflexión de la UTPBA (Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires)**. Todas las comisiones se proponían hacer un gran trabajo sobre las Jornadas de la UTPBA. Empezábamos a las 8 de la mañana, poníamos nuestro móvil, etc. Se hacía una jornada de laburo: entrevistas, equipo de trabajo. Ese era el primer cuerpo. Ese material se hacía así.
AM: Que fue también la propuesta de TEA por el caso Bonino.
DD: Claro. Desde el punto de vista de la imagen, siempre estuvimos nosotros. Todas las cámaras eran de TV-TEA, este grupo. Se trataba de generar esto. Y después, venían algunos que les había "picado" más. Me decían "No tengo laburo, me puedo quedar acá?". Este primer grupo éramos cinco personas, para enseñarles a editar, a usar la cámara, hablar sobre la

estrategia, la teoría. Y sobre todo, esto: compartir café, cenas, chusmeríos. Fomenta la amistad. Hicimos un grupo de amigos, y ese primer año cerró con un proyecto que se llamaba, "Locos de Buenos Aires", que era una historia en tres partes: la historia de una tanguera, una de los mateos de San Telmo, y otra de un relojero artesano. Se presentó en las **Jornadas del PRONDEC (Programa Nacional por la Democracia)**, en Recoleta, que era la excusa.
AM: El tema de ese año era "Comunicación y Democracia", no?
DD: Exactamente. La excusa para juntarnos a hacer esas historias. Y seguimos haciendo eso, ya con más gente: historias de tangueros, los murgueros, una investigación preciosa que tengo acá que me gustaría que vieras sobre los murgueros de Bs As. Investigación que llevó tres meses, gente que se está muriendo ahora, de edad. Y todo eso fue en ese año 92, fue muy fuerte. El año siguiente, con un grupo que me podía dar una protección a mí, un apoyo, a la mayoría los incorporo como docentes, ayudantes. No todos, porque la estructura de la escuela no daba. Pero a algunos los ubicábamos en los medios como para que aprendieran, se capacitaran, no se fueran del grupo, y volvieran a traer lo que habían aprendido. Y así fue.
AM: Y cómo montaron eso?
DD: Emilio (Cartoy Diaz) está muy vinculado a la TV, tiene muchos conocidos. Y la necesidad está, y él les daba un toque "Tengo un pibe...". Creo que la relación está, y lo hemos aprendido con Emilio y con todo el grupo, y creo que es lo que nos caracteriza en general: hacen casi tres años que estamos juntos, somos casi 15 personas. No somos egoistas, hay egoismos propios, pero si uno tiene un TE, lo abre y lo tira. Lo único posible, realmente, para crecer, es hacer todo lo contrario que hacen los demás. Te "comen" un TE, no te dan un abrazo para decirte qué bueno lo tuyo. Ese ambiente de recelos. Y damos una mano mutuamente, mucha gente alrededor de eso. Y fue eso mismo con el primer grupo.
AM: Me encantó aquello que conversábamos sobre las estrategias.
DD: Claro, fundamental. En el grupo éramos: Emilio con casi 18 años de TV...
AM: Nombrame los hitos de Emilio en la TV. Vos ya lo conocías?
DD: No, conocía sus productos. Él hizo "Hijitus", cuando yo era chico Emilio era Hijitus. Emilio hizo "Familia y compañía", "El espejo". Después hizo un ciclo muy piola con Canela, que ganó un par de premios. "La barra de Dolina". Tiene una cabeza impresionante. Hoy es uno de los pocos estrategas que hay en la TV desde el punto de vista de la comunicación. Emilio tiene una estrategia brillante. Y es un loco del medio, un tipo muy reconocido. Nosotros le decimos "Argé", porque abre todas las puertas. Sirvió para esto. Cuando me fui de TEA, los pibes decían que Emilio y yo éramos Diós y Jesús: que Emilio puso la estrategia, la cabeza, y yo puse todo el esfuerzo. Fue así. Puso toda la estrategia en TEA -no fue a TEA durante tres años. Él laburaba de afuera, y yo de adentro. La costumbre era no precisar decir a dónde vamos. No nos sentábamos a escribir, nada de eso. Nos juntábamos a decir para dónde que iba nuestra realidad. El primer año de crecimiento del taller nos ofrecen laburar para la TV; "Fax". Y Emilio les dijo que no. Nos queríamos morir. El primer año de "Fax"y Emilio les dijo que no.
AM: Qué año que fue/
DD: Fue el primer año de nosotros trabajando juntos, no de "Fax". Creo que TEA fue fundado en el 87.
AM: Y el taller de **TV-TEA**?
DD: **89. Y nosotros entramos a trabajar en el 91**, el proyecto ya estaba, se amplió y con más fuerza a partir de otras cosas más. Nos llamaban de Fax, "Necesitamos un "cable"". Y nosotros le decíamos a la dirección "No, porque no están preparados". Nos "cocinan" en un mes. No entendían por qué.
AM: Trabajar bajo presión no da tiempo para otras cosas.
DD: Además, todo el grupo que estábamos formando, se te iba a la m. , porque no teníamos experiencia en los medios. Y con los cuatro que trabajábamos en la productora, en general trabajábamos ciegos, porque había una coordenación muy mínima de las cosas. Generalmente era yo, porque soy el que está más arriba. Pero es mínima. Yo decía "Acá poneme una imagen más". Casi sin tiempo para pensar. Trabajamos porque ya nos conocemos, el formato, lo que piensa el otro. A uno le gustará más el rock, a otro más la música nacional, el otro es Heidi para editar, pero la esencia, no. Y esto es el fruto de ese tiempo. Hay que darle un tiempo, formar un grupo. Y con Emilio nos dijimos que éste era un proyecto de artesano. Y creo que tendría que haberme ido de TEA un poquito después. No antes. Nuestro proyecto interno, de charlas, eran

los tiempos. Y ver a quién mandábamos a trabajar a la TV, y a quién poníamos como docente. Se creó una estructura dentro de la estructura de TEA, lo que nos permitió crecer, pero también generó sus discusiones internas con la dirección. Porque esto era otra cosa independiente. Siempre preferimos dar la chapa los pibes. y cuando nuestros videos se exhibían en los cables, yo tengo hechas solamente dos notas en programas de TV. De diez, solamente figuramos con Emilio en 2. Después, iban los alumnos. Cuando iba una autográfica, iban los alumnos. Cuando tendria que haber sido presentar los videos en un cable, también iban los alumnos. Y contaban sus experiencias. Y eso permitió difundir bastante los trabajos. **"Nosotros no somos videastas, porque no vamos a competir".**
AM: La palabra tenía ese tono en ese tiempo?
DD: Sí, totalmente. Yo era el único videasta de ahí. Los demás, eran todos periodistas que se estaban acercando a la imagen. Pero yo nunca me creí que estábamos haciendo videos. Siempre estábamos haciendo **proyectos periodísticos audiovisuales**. Era eso lo que buscábamos producir, no competir. Yo no estuve nunca en la estructura de la **SAVI**, participé de su fundación por intermedio de CECODAL. Y mantenía con algunos de ellos una relación. Pero nunca tuve intención de entrar en esa estructura, ni competir. Por esta razón **"Nosotros no somos videastas, estamos experimentando. Podemos sí exhibir, pero no competir".** Tuvimos pedidos de la Secretaria de Cultura...
AM: "No competimos" es no mandar a los festivales.
DD: Sí, si te piden que hagas un proyecto para tal cosa. Como fue con la Secretaría, que nos encomendó un proyecto sobre "La TV y los jóvenes". Hicimos un video sobre eso, pero fue a pedido, no concursó, simplemente se exhibió, y así fue para muchos lados. **Esa cosa nosotros mantuvimos muy fuertemnte a nivel de estrategia con la gente de la SAVI.** La SAVI, prácticamete no pasa videos gratis. Es importante esa posición: nosotros creemos que proyectar es un vínculo, y es una forma de manifestar en qué momento estás. Entonces no vamos a cobrar. Esa **otra estrategia es: nosotros te llevamos nuestros videos, te cubrimos el espacio, en un cable, por ej, en el que nunca tienen nada que hacer, y por otra punta, recibir a la gente para que te cuente una historia. Tenés una propaganda, y la SAVI no quiere ceder esas cosas, porque quiere que les compre los videos, para darle la plata al director.** Nosotros siempre pensamos que si uno va y cuenta la experiencia, es diferente. Y los trabajos de la SAVI no se exhiben. No me importan los cinco videastas que andan por ahí, hacen un producto exclusivo con determinada estructura narrativa que también es difícil, y tampoco es muy masiva. Es una estrategia nuestra. En primer lugar se mostraba en el hall de la escuela, en el patio interno, para todos los alumnos. "Hoy en el recreo, segundo proyecto para TV, en el hall". Y después, lo pasábamos por cable, por TeTé. Y si servía te lo pedían en algún lugar. Y esto servía. Después empezamos a mandarlos afuera. Mandamos nuestro proyecto a Guadalajara, lo mandamos a Colombia, a Perú. Cuando nos quisimos acordar, nuestro 'videito" se había presentado en Chile, en Colombia, bien. Te mandan el catálogo y es maravilloso. Como fue "Volver", sobre Maradona. Un video prácticamente subido de la TV, que nació en la mesa de un bar. Terminamos la clase, vamos a un bar, y viene un alumno a decirme "Tuve un sueño: el tango "Volver" de Gardel, e imágenes de Maradona". "Hacelo!!!". Agarré cuatro o cinco, quieren hacer el proyecto, vamos. El lunes salen a grabar la gente en la calle, asistiendo el regreso al fútbol de Maradona. Tuvimos mucha suerte: Canal 2 puso una pantalla gigante en el medio de la calle Lavalle. Salimos a buscar gente mirando, entrevistas preguntando lo que la gente sentía. Todo material de archivo. Se llamó "Volver", duró 8min. Se hizo en dos días. Yo lloro cada vez que lo veo. Es tan fuerte. Todo el mundo llora cuando lo ve. Lo pasamos en la fiesta de TEA, los periodistas se quedaron locos. Al punto de que circuló hasta la gente de "El agujerito sin fin" (programa de TV para chicos, de Canal 13), donde lo pasaron dos veces. Los pibes decían, "Ché, lo vio mi mamá". La experiencia de ver un título tuyo en la TV. Y "Volver" fue eso. Siguió la idea de grabar el regreso al país de Maradona. Estuvimos 15 horas, lo vimos a Diego y le dijimos "Esto es para vos, de corazón, te puedo hacer una entrevista?". Fueron seis cafés. Se lo dimos, después le preguntamos a un periodista amigo lo que le había parecido, y le había encantado. Y fue lo que multipicó y sumó. Y eso de ser un trabajo de 8min que te lo pasen entero. En Canal 2, el año pasado lo usaban para cerrar el noticiero, las últimas secuencias. Esto fue lo que multiplicó, y el año siguiente se sumaron tres proyectos más. Quince personas

más. E hicimos tres proyectos "Chicos trabajadores", uno de VideoRed, que no estaba nada definido porque no tenía presupuesto...
AM: Qué idea era?
DD: Para mí la VideoRed era nuclear contactos, para comunicarnos. Estaba todo armado, pero no teníamos presupuesto. Es lo que pasa en Chile, en Colombia, hay un contacto bastante abierto con la gente del interior, nos comunicábamos directo con gente de Mendoza, Sta Fe, Chubut, algunos de Corrientes, que conocí yendo a los encuentros. Y la **VideoRed** era eso: encuentros, información, cursos. Un servicio. Y el otro proyecto era **"Televisiones comunitarias"**, que todavía no está terminado. Llevó más o menos quince personas que trabajaron un año investigando esto. Y TEA apoyó hasta determinada medida estos proyectos, y después no dio más. Porque TEA no pagaba exactamente nada, solamente daba para cubrir los viajes, la compra del material. Esto fue en esencia lo que fue el taller de TV en estos años. Y hoy, viéndolo desde un tono más profesional, sin esa pasión por compaginar, que iba sábados y domingos. No dormíamos compaginando. Creo que fue haber abordado la tecnología mínima, contar historias más allá del papel, y esto sirvió para muchos que encontraron espacios de más competencia dentro del medio. Pudieron presentarse a laburar, y tener proyectos más útiles que otros, que jamás se habían sentado en una isla de edición. Y fue esto lo que quisimos enseñar con Emilio. No nos interesa que se queden haciendo TV, sino que vean cómo se hace, que no es tan fácil, que puedan diferenciar un programa grabado de uno en directo -cosas que muchos periodistas no saben. Fundamentalmente, gran parte de la pelea que nosotros tuvimos tiene relación con que siguen existiendo muchos teóricos de la comunicación que jamás pisaron un piso de TV. O jamás agarraron un video, o compaginaron nada. Eso es profundamente grave, porque ven el medio de una manera que no es así. Queríamos presentarles lo audiovisual, para que cuando se vayan de allí puedan diferenciar, mínimamente, algunos aspectos de la TV, y lo que van a sacar es el 1% de lo que es la realidad.
AM: Es lo que me comentabas como concepto de **formación integral**.
DD: Es fundamental. Porque agarraba el diario y me asustaba. No sé si es por la edad, creo que estoy firme en muchas cosas de las que pienso en relación a estos temas. Pero gran parte de los chicos, que tienen de 20-25 años, nunca habían tenido experiencias. Y tenía alumnos de hasta 35 años, y creo que los medios hoy te exigen algo así. Me parece que es fundamental por las herramientas. Creo que uno se siente más seguro si sabe los elementos mínimos de las cosas que están a su alrededor. Si tiene nociones mínimas de producción, compaginación o puesta. No digo que lo vaya a hacer siempre, pero mínimamente tiene que saber si una máquina permite o no hacer esto, si el editor es bueno. Uno en su casa, sueña de manera integral. Y en el medio se sabe, de gente que es buen productor, pero no lo pongas a hacer una puesta porque es una porquería, o no lo saques de hablar por TE, o de ofrecer una apuesta en un juego por TV. Ojalá yo pudiera hacer así, pero el tema de lo integral siempre lo desarrollamos dentro de la escuela. Después uno puede perfeccionarse en alguna cosa. Porque no son sólo camarógrafos o editores, son periodistas, que tienen los elementos para contar una historia. Creo que eso te permite generar otra condición dentro del medio. Y también a relacionarse con gente que no está en la estructura del medio, pero sí dentro del taller. Como los que trabajan en otros medios, solos, porque los pudimos ubicar. Y vuelven diciendo lo diferente que es trabajar con nosotros, a trabajar en un canal, con estructura. Lo que noté de lo integral, dentro del grupo, es que los chicos se ponían a compaginar lo que habían grabado. Ahí, rompí esa estructura, ponía a otro a compaginar el material del primero. Romper la estructura de dependencia con el producto. Y hoy, todos saben hacer de todo. Permite que tengamos casi la misma visión de las cosas, que tienen que ver con la línea y el estilo de cada uno, o con la línea de una redacción. Las cosas mínimas de personalidad, pero el estilo está marcado: es lo integral. Podés producir, investigar, y estos temas son fundamentales cuando en el medio te encontrás con corporaciones, y todo eso. Roberto Maya, que es egresado del TEA y está encargado del Noticiero de Canal 13, tiene 27 años. Chicos que ponen mucho, que tienen todas las ganas de comerse la cancha. No sé, no conozco el tema de la posmodernidad, de lo individual, de llegar y llegar, no sé si pasa por eso. Pero son muy capaces, y veo los alumnos del TEA, y más de uno, a los 20-22 años tienen una capacidad espectacular, unas ganas... Y es todo lo que nosotros no tuvimos, en una época como la del Proceso de Organización Militar. Capaz que dentro de cinco años, quieren hacer el periodismo gráfico más puro, pero hoy por

hoy lo que hacen es muy bueno con la manipulación mínima que reciben acá. En el grupo somos los dos más "viejos", el promedio es de 20-22 años. Cuando yo entré con la dirección de la escuela estaba con 27 años, que era uno más, y me dio la posibilidad de establecer otra relación con ellos, tomar café, ir a bailar juntos. Era otra forma de participar. Pero nuestra estructura es toda gente joven. Que crecen mucho. Y nos vienen a traer sus currículums, y es un crecimiento general. Ahora, dentro de esta estructura, en la que la dirección se va, los dos creadores del taller se fueron, queda otra estructura y otra realidad de escuela, con otros intereses. A la escuela le interesa el trabajo de los chicos como periodistas, no les interesa el trabajo del audiovisual integral. Nuestro objetivo tiene que ser diferente. **A la escuela no le interesó el proyecto de los chicos trabajadores, no le interesó que vaya más de sus horarios de trabajo.** Nosotros no. No les interesa esa estructura, sino una estructura burocrática-institucional sumamente lógica.
AM: El objetivo es más cerrado.
DD: **Es otra cosa: una escuela, a la que no le interesan los microgrupos, ni las estrategias de producción. Y hoy lo veo, creo que el tema de haber creado ese grupo es lo que nos permitió crecer y llegar a la TV, porque no tenemos posibilidades económicas individuales, no hay el apoyo de productoras o grupos que nos hagan crecer con un producto, no tenemos tecnología, no tenemos capacidad humana. Pero de juntarnos, nuestra capacidad es grupal.** Porque hoy, la única meta del taller es soñar, es lo que vengo diciendo desde el primer año. "Soñemos", la única mística para poder estar juntos. Y soñar era esto, imaginarse y elaborar proyectos: como cuando fue "Protección al mayor", que también fue de un grupo de Rodríguez Arias, que nació así, trabajando, como han tenido grupos que mandaron sus trabajos afuera, de haberse puesto en la cabeza a producir a veces con no más de 100 dólares. Y esto era un juego, pasarnos la pelota a ver cómo es el juego. El peso, el valor, a ver para qué lado juega cada uno: el espacio que cada uno quería generar, y no esperaba estar este año, ya en TV, con una estructura de taller. Esperaba sí estar solo, que me llamaran, o que me ubicaran en un lugar determinado para trabajar. Pero nunca nos imaginamos encontarnos con que 8 de las personas del grupo madre estuvieran trabajando en un canal, con dos de los directores. Digamos que es más lento. Y eso es lo importante, pensar que de acá a cinco años, no sé si estaremos juntos, pero si cada uno sigue en forma individual, siempre hay una forma de volver al lugar de origen. Un lugar de referencia permanente. Y esto es lo que viene ahora, cuando Emilio regrese. Dónde encontrarnos, acá en casa, en la productora de Tato, en qué lugar juntarnos para seguir experimentando. Por un lado, proyectos alternativos, y por el otro, ver si nos concentramos en buscar el apoyo para conseguir hacer un programa de cable, o uno de TV. Esto es lo que vienen de acá en más: cómo nos vinculamos nuevamente, ya que no está más la escuela, que era el lugar. Hoy quedaron siete ex-alumnos a cargo de todo el taller. Van a manejar toda la parte institucional de la escuela. Nosotros nos vamos con los proyectos a otra parte, pero estos siete siguen participando. Dos de ellos trabajan conmigo en la productora, y otros son parte del taller. Qué pasa con los demás. Bueno, hay que sentarse a pensar dónde nos encontramos para esto, y creo que dentro del ambiente, en general, tiene que haber un lugar de raiz, de pertenencia, y creo que eso es lo experimental. Puede estar desde hacen tres años en TEA, pero mi lugar de pertenencia fue el grupo de gente amiga, fue terminar un trabajo con Emilio, darnos un abrazo y decir "Qué bueno!". Tomando vino a la madrugada, soñando, y seguir creciendo. El trabajo te da un espacio, te permite expresar y devolver muchas cosas, pero el lugar de pertenencia es el lugar donde uno sueña en conjunto e imagina que el día de mañana puede hacer el producto que tenga ganas. Tal vez mañana esté haciendo otra cosa, pero, por otro lado, voy a continuar reuniéndome con la gente con la que me siento bien. Cómo seguir pensando el video independiente. Mi iniciativa ahora es a quién formar. Formamos un sello.
AM: Me llama la atención de que todos los espacios de trabajo para los que los alumnos "saltaron", son todos ellos canales de aire, grandes. Qué pasa con las TV por cable?
DD: A nosotros **nos interesa el producto por cable, porque sería como una escala anterior a la TV,** o tal vez una posibilidad más abierta de trabajo. El problema del cable es que no invierte absolutamente en nada. Producen dos o tres programas, y ahora hasta los noticieros son comprados de los grandes canales, que están todos en cable. Generalmente el cable produce qué? Silvina Chediek, una mina tomando café y entrevistando en cámara. Cecilia

Zuberbuller hace exactamente igual, y Teté hace exactamente lo mismo. Una mina en un sillón, dos cámaras, entrevistó y listo. Nada más, eso a nosotros no nos interesa hacer. Como experiencia para un tipo de taller, puede ser, pero no va a aprender tanto. Lo demás, son espacios que se compran, deportivos que son horribles. Mañana tengo una reunión, un ofrecimiento para un proyecto nuestro, y eso sí es en video. Creamos proyectos grupales, que no vayan solos, y con un mecanismo de producción, y así fue lo que pasó con Tato, y todo básicamente con nada. Nosotros entramos con el proyecto, les decimos queremos hacer esto, dennos el espacio y después vemos qué pasa. Con la publicidad y todo lo demás.
AM: Es decir, trabajar como productora independiente, con las ventajas que le son naturales.
DD: **Nuestra única forma de vendernos es como equipo de trabajo, con una metodología determinada**. Es nada más que eso, no hay otra posibilidad. Presentar proyectos. Como pasó con el caso SuperCoop., Canal 4, eran tres de nuestro equipo trabajando, y allí nacía más un espacio. Ahora hay una gran posibilidad de quedarnos a trabajar en un canal de deportes. Y de allí, hay una alta probabilidad de que entre más gente del taller, y eso es lo que siempre soñamos con Emilio, que de aquí a algunos años se arme una red de amigos, que produce bien, y fundamentalmente esto, estamos creando como una cuestión de grupo. Gente que se conoce cómo trabaja. Mi trabajo integral en video es este que vos viste, "Chicos trabajadores". Anteriormente habia participado de la coordinación, de todo ese tipo de cosas. Y los laburos de la escuela - por cuestión lógica de estructura, yo jamás aparecí como dirección, simplemente cuando había que mandar algún trabajo afuera, si no, era de todos los alumnos del taller. Nosotros figurábamos atrás como directores del taller de TV, etc, pero nunca la dirección, porque era un trabajo de alumnos, así como en todas las otras experiencias, en las que cada uno puso su función, pero nunca quise firmar. De los laburos que nacieron en TEA, no quise firmar ninguno, a no ser que me pongan la condición básica de saber quién es el director de esto. En muchos casos, lo compartimos siempre con Emilio (Cartoy Díaz). En el caso de este guión, por una cuestión lógica de ética, fue Emilio. Y permanentemente así, al final, no puedo poner los veinte nombres del equipo, sólo quiero poner "Determinado Equipo de TV". Siempre fue esa la estrategia del TEA. Todos los videos nuestros, que tenían parte nuestra de dirección, yo me dediqué mucho al trabajo de la difusión. Por más que haya sido conductor, formador, era tomar un lugar, yo no puedo robar un título, el de director, en este tiempo en el que estamos todos aprendiendo a contar historias. Me parecía totalmente "choto". Es decir, yo estoy en la escuela, me pongo como director, y voy a los canales a hbalar sobre esto, o figuro en los medios. No es eso.
AM: Qué te parece que Argentina sea un país extrañamente rico en ficciones? Comparando con otros países.
DD: Me parece que son etapas. El video, yo lo relaciono fundamentalemnte con el punto de vista político. **El video social, del 76 en adelante, prácticamente desaparece por cuestiones lógicas.** Yo creo que sin la democracia se torna muy difícil contar historias.
AM: Sin embargo, en todo el mundo las experiencias de video alter-TV o pro-TV tuvieron desarrollo desde los 70, cuando en la Argentina no.
DD: **Es que aquí se hacen fundamentalmente ficciones. Habría que buscar cuáles son las tendencias de las ficciones. Una de ellas puede ser la necesidad de contar historias de otras formas, que no dejan de ser testimoniales, como búsqueda. Otra posibilidad puede ser las raíces de los realizadores, la educación, o que están más cercanos al cine. Y es su único mecanismo para contar historia. Y hacerlo en video le permite producir.** Habría que buscarlo por ahí. Yo he visto ficciones del 83 para adelante, vinculadas al problema de los derechos humanos. Más válidas que un documental clásico. Y la de la Argentina es esa, igual que la de hacer video-arte. Yo creo que son tendencias de la reflexión del país, de las tendencias del país, y ojo que estamos hablando de Buenos Aires.Yo creo que **la gente del interior hace mucho documental, otro tipo de ficciones, ficciones más referidas a las culturas del lugar**, y se nota mucho que no se le da bola a la gente del interior. El tema de Buenos Aires es muy particular.
AM: En Buenos Aires no hay difusión de lo producido en el Interior.
DD: Yo creo que es un tipo de discusión general. El vínculo sigue siendo el mismo. Nosotros seguimos proyectando videos en los mismos lugares, porque sabemos que van a ir nuestros

amigos, familiares, etc. No son masivos. Y siempre dependemos del Meliés, del ICI, del Banco Patricios, del Goethe, siempre estamos ahí, y ojalá se haga una Bienal que termine bien organizada. No es masivo. Y por otro lado, del Interior creo que está muy aislado dentro de toda la producción, desde el punto de vista de que la tecnología llega a Buenos Aires. Está aislado y se produce bastante. El tema es que...
AM: En qué encuentros se ve el material del interior?
DD: En los encuentros que se organiza en cada provincia. Córdoba hace un encuentro por año, Santa Fé. Pero como no estamos comunicados, no sabemos lo que está pasando en cada provincia.
AM: Y la Sociedad Argentina de Videastas convocó en algún momento toda esta producción?
DD: Yo creo que sí. Hubo un intento muy interesante, pero muy mal organizado , de **SICUS**. básicamente, consiguieron traer varios materiales del interior, con sus directores. Pero estuvo pésimamente organizado. Esto sirvió como excusa para que viniera gente del interior, se conocieran y mostrasen sus productos. La **SAVI** creo que tienen un proyecto para hacer cosas de viajar al interior, o lugares así... Y creo que la SAVI atraviesa un conflicto grande, y creo que no es suficiente con su muestra del **Video Minuto**, o con su muestra de los videos dle año, creo que no llega. Porque si de por sí es abundante el material que se presenta en Buenos Aires, es mucha la falta de comunicación con la gente del interior, nosotros sabemos que no llega. Reciben muy poco. Lo mismo que nos pasó a nosotros desde **Rosario (Festival Latinoamericano de Video de Rosario)**. Por ser de allá, el 70% era de Rosario, y este es otro motivo para tener en cuenta; el Interior se recicla mutuamente. Hay más información teniendo en cuenta que son sólo cincuenta. Creo que se comunican más entre las provincias, que con nosotros directamente, o vía capital. El tema es que como está tan desconectado, que no se sabe lo que pasa. He visto laburos espectaculares de Mendoza, y de todo tipo: institucionales, creativos, educacionales, hacen un montón de cosas que uno no sabe.
AM: Supiste de la experiencia de la UBA con TV comunitarias (proyecto de la Facultad de Filosofía y Letras, 1991-92)?
DD: Si.
AM: Qué se sabe de las **TV comunitarias en las provincias**?
DD: **Hay muchas en Buenos Aires. Nosotros, el año pasado, calculamos, promedio, casi 112 TV comunitarias en la Argentina.**
AM: TV comunitaria entendida cómo? Como canales abiertos o repetidoras?
DD: No. En general, la mayoria de las que tenemos testeadas son propiamente comunitarias, con un radio pequeño. La tendencia es que el 100% tiene como producción propia el noticiero. Después pasan películas, X material. Pero la tendencia es que el noticiero es producción propia. Y hay tendencias... nos encontramos con programas infantiles, de tango, cada uno con una carcaterística. De las 112 llegamos a hacer un relevamiento de 45 en Capital y Provincia. Diseñamos una estructura de encuesta (alcance, horario de transmisión, etc), y la investigación nos dio estos datos. La mayoría transmite desde el local -hasta transmiten desde sus propias casas. La diferencia es, hoy en día, la cuestión de la persecusión del COMFER. No hay ley que los ampare todavía, y creo que con la expansión de los cables, mucho menos.
AM: Estabas en la SAVI cuando Hermida generó la propuesta de trabajar en un nuevo proyecto de ley que involucrara video y cine independiente?
DD: No. Y TV comunitaria es un tema que sigue creciendo en la comunidad, con diferentes matices: necesidades propias del lugar (realmente comunitaria y solidaria), otros de necesidad económica, que son bastantes (algunos empresarios chicos, como el dueño de un bazaar que se instala y busca un rédito económico). Pero como tendencia es lo local.
AM: Y las audiencias? Testearon eso?
DD: Nunca va a ser masiva la TV comunitaria. Está probado en USA, donde hacen años que existen casi 1500 TV.
AM: Ellos tienen una red de canales abiertos, la TV pública.
DD: Claro, pero tienen, a nivel de lo que entrevistamos, difusión. Tienen horarios determinados, por ejemplo, para ver el horario en el que se da una película alternativa también para que vea. En Capital están creciendo: el año pasado, en diciembre, se hizo la de las Artes, que es la TV de La Tribu. Tenés la de Canal -me parece que se llama Plus- en Caballito. Una en Belgrano, cerca de Urquiza. Hay una cosa muy linda y loca que pasa en las provincias. En el Gran Buenos Aires

se empiezan a cruzar las ondas, y tienen que ponerse de acuerdo en para qué lado orientan la antena para que no se superpongan las señales. y, medianamente, se ponen de acuerdo, hay dos asociaciones, ATECO y otra más, y hacen eso. Esto es loco, porque si sigue creciendo así, toda la onda va a estar cubierta por las TV comunitarias, y **somos un caso atípico en América Latina, ya que muy pocos países tienen el formato que es precisamente el de la TV comunitaria. Perú tiene muy poquito, Colombia también. El formato nuestro es que, con un pequeño transmisor de reducida potencia, se transmite en un alcance de 3 a 10 km, con una antena instalada a una altura determinada. En Brasil, lo que ellos denominan TV comunitaria, es TV de la Rua. La instalación de una pantalla en la calle...**
AM: Que no es el aparato de TV.
DD: Puede ser el aparato, pero no es la denominación de TV comunitaria, para ellos es hacer TV en la calle. En el caso de la Argentina, es muy atípico, porque está creciendo enormemente...
AM: Me acuerdo de la declaración de La Habana, donde se habla de la 'soberanía del espacio audiovisual latinoamericano".
DD: Claro, es un tema por ejemplo, que así como hablamos de la falta de estrategia, debía haber retomado la SAVI vinculándose a otros organismos. En el caso de Brasil, ellos están peleando por la ley, para tener un canal con acceso al satélite, fundamentalmente para lo alternativo-popular (cosa que aprendí muchísimo en la ABVP, cuando yo fui se estaba discutiendo en lo gubernamental). Bolivia logró su ley el año pasado. Al acuerdo y al trabajo de cada uno de los miembros que lograron la ley de cinematografía para su país. En el caso de Chile están por sacar el Canal Austral. Tienen el apoyo del extranjero, y los bancan para eso. En el caso de Uruguay, ellos también están peleando por la ley. Se unieron los grupos de producción, y una asociación de productores uruguayos que están discutiendo también a nivel gubernamental, porque tienen una organización, un secretario de cultura muy piola, que le interesa el tema, y está dándoles todo el pie para la discusión. Están con esta ley a punto de tener. Nosotros seguimos en bolas, y tiene que ver con que los grupos no hemos sabido generar un lugar para este tipo de discusión. Nosotros hemos hecho, desde nuestro punto de vista estratégico, el primer año realizamos este trabajo con ATECO, la UBA y TEA. El otro año, participaron tres de los chicos en la producción con PRONDEC, y llevamos material. No quisimos participar porque sabíamos que estaba muy vinculado al gobierno, y así fue. Terminó yendo el presidente Menem a entregar premios por los laburos en TV. Nosotros no quisimos, por una cuestión estratégica y política. Seguimos apoyando el tema. **TEA** entrega todos los años el **Premio Estímulo**, un reconocimiento a los que empiezan a hacer. Primero se lo dimos a Horacio Rios por su labor en Rosario, y a otro chico por TV comunitaria. El otro año, se lo dimos a otro chico más de TV comunitaria, que fue Leguizamón. Y este año se lo dimos a un chileno que estaba dando clases en la UBA, tenía la cátedra de TV Comunitária, se lo dimos a él, que tiene el Canal 4 de Tapiales, muy piola, donde empezó mucha gente joven, y con él fue con quien hicimos el primer trabajo junto a la UBA. Federico Cavada, un tipo muy piola, y le entregamos el premio Estímulo por su trabajo en TV Comunitaria. Y el año pasado empezamos a hacer un proyecto conjunto con Augusto Góngora y Julio Wainer, sobre TV Comunitaria en América Latina, que es un proyecto que no salió aprobado. Nos presentamos en una fundación (Antorchas-Vitae) solicitando subsidios, y sólo se apoyaron los proyectos de científicos. Ahora con Julio tenemos que juntarnos a ver si lo mandamos a algún lugar más, a USA, no sé. Porque están más vinculados con ese tema.
AM: Hay alguien más vinculado a estos proyectos en la Argentina?
DD: Que yo sepa, no. Investigando todos estos datos a fondo, no. Nuestro apoyo académico desde Brasil fue Arlindo Machado. El proyecto pasado fue Machado, con Wainer después, nosotros por Argentina, y Góngora por Chile, un proyecto bárbaro. Y aprobaron las hormonas en las vacas, todo ese tipo de proyectos que no tienen nada que ver con nosotros. Y Antorchas era para nosotros, Vitae era para Brasil, vamos a ver si intentamos de nuevo. Era un proyecto de 15000 dólares. Nosotros decidimos empezar igual, y comenzamos investigando y filmando, tenemos como 15 cassettes grabados de TV comunitaria, de los chicos trabajando, fuimos al interior también. Y seguimos avanzando sobre el tema. Ahora estamos en etapa de pre-guionado, y el objetivo era presentarlo en Copenague, donde hay un encuentro mundial, yo quería viajar, pero vale tan sólo 1000 dólares la inscripción del material, y 3000 el turf, un barco,

la participación en el evento, y "fui" (no pude). Mandé un fax a ver qué se puede hacer. Si no, estamos invitados para el año que viene, ya que este año se suspendió, a un encuentro sobre TV comunitarias en Estocolmo, que ese fue el enganche nuestro. Se suspendió y se va a hacer este año, estamos invitados. Eso también sirve como excusa para seguir contando. Pero como estamos... en diciembre del anteaño se empezó, en agosto presentamos el proyecto, seguimos laburando y tenemos más material. Hay una encuesta hecha a 45 TV comunitárias que reúnen prácticamente todos los datos. Direcciones, cuánta gente trabaja, cuánto cobran y los que no cobran, los que no tienen, todo un relevamiento, que está muy bien guardado por el tema del COMFER, porque tenemos direcciones que nadie sabe, que nos han llevado hasta dónde está la antenita, cuándo la arman y cuándo no. Todo eso. Más o menos eso es lo que tiran los del PRONTEC: 112 TV, 70 están trabajando casi seguro, y nosotros encuestamos 45. No hemos podido encontrar otras. Tenemos muy buena relación con la gente de ATECO y de la otra asociación, que ya nos conocíamos de lo que veníamos realizando, y hay una confianza. Un pacto según el cual nadie difunde exactamente nada. Y en eso hemos parado hasta marzo, y presentamos al **SAT (Sindicato Argentino de Televisión)**, a cuatro o cinco lugares, y les interesó el proyecto. Fue en noviembre del ano pasado. También a la UTPBA les interesó, cuando nosotros nos empezamos a ir de TEA, empezamos a buscar apoyo para darle sede a nuestra investigación. Y ahí quedamos, se paró todo. La UTPBA por la cuestión lógica de los atentados, y por el verano. Ahora veremos en marzo. Continuar con lo que estaba.
AM: Te parece que se piensa la imagen? Lo digo pensando que los cursos son simples, que la mayoría es un pseudo-autodidacta, o la formación que es casi exclusivamente basada en lo técnico.
DD: Lo que siempre compruebo, es que **la gran falla no está en el tema de pensar la imagen, sino en el de pensar la historia. Particularmente, yo creo que hay enormes deficiencias desde el punto de vista del guión.** En todo producto: artístico, video-arte, ficción o documental. El tema es la historia y cómo contarla. He visto cosas hermosas desde el punto de vista de la imagen, que fallan en los diálogos, en la historia en sí. Uno se anticipa en los cierres, siente que no termina más, los diálogos cuadrados. Creo que el gran bache está en la narrativa, en el tema del guión, de contar la historia. La imagen creo que sí, porque hay una búsqueda en la que uno entra. Creo que gran parte de los realizadores tiene una raíz muy dependiente del cine. Entonces hay un gran esfuerzo en el tema del cuidado de la imagen, allí veo el color, el encuadre, la búsqueda, las cosas raras. Siempre digo: los primeros videos te das cuenta enseguida, porque son 20 cortes en diez segundos, el tipo camina diez pasos y son... y la cámara, cuanto más difícil esté, mejor. Y con el tiempo, ves que lo más difícil es mantener la cámara quieta y contar una historia. Como lo hacen los grandes tradiciones del cine. Y esto es una búsqueda, los realizadores que agarran una herramienta para contar una historia, buscan el encuadre, la búsqueda del personaje, del color, que lo pongo más lento, que le doy más movimiento. Y cuanto más Wenders sea , mejor. Creo que nuestro video está más cerca de Jarmush, de Wenders, de esa forma de contar, a esa búsqueda de ver las cosas de determinada manera.
AM: Una búsqueda más formal.
DD: Si, pero con otra forma de mirar. No sé si transgresora, pero creo que es más búsqueda eso que Akira Kurosawa, es más la forma de contar, más Tom Waits. Creo que el error viene fundamentalmente en el punto del guión. Hay imágenes que me impactan, del video-arte, que no lo puedo entender, pero hay cosas que me impactan (Cómo hizo esta mezcla!, esta luz! y las cosas que aparecen!). Y termino con los temas de la ficción: descubro la historia, no hay anticipos, no hay nada, no tiene estructura, sorpresa, es cuadrada, y eso lo veo hasta en el VideoMinuto. El tema fundamental pasa por lo narrativo, fundamentalmente. Y creo que es difícil, porque te das cuenta sólo experimentando, y es difícil que un realizador experimente, porque toda la inversión es de él y no puede nunca recuperar sus costos.
AM: El riesgo es muy grande.
DD: Primero,se reduce a que aprender es en la escuela, con un grupo de trabajo. Si no se pelean y quedan enemistados para toda la vida. La primera experiencia es en la escuela. La segunda, con otro grupo de amigos, comprás una camarita y contás una historia. Entonces, las alternativas no son muchas. O te haces un casamiento para mantener tu actividad económica, para comprar casetes. Y no hay otras alternativas. Una isla de edición cuesta mínimo 10

dólares, la calidad es básica, del VHS, una calidad para contar. Y el realizador nunca recupera esos costos. Invierte sus fines de semana, engancha un amigo que es actor, de grupos amigos, un conocido que le hace la iluminación. Significa muchas cosas que, por suerte, la gente lo sigue haciendo. No se detienen ante eso.
AM: En ese nivel cómo ves el **movimiento del video independiente**?
DD: **Hoy no lo puedo ver. Veo casos aislados. y lo que sigo viendo es producción, con calidad en algunos casos, o sin, me interesa que siga habiendo producción**. Que de los 20 que están hoy, continúen 2 el día de mañana, pero es algo. Y me parece sumamente piola, que hasta el vecino se compre una cámara y me pregunte cómo se usa, porque está produciendo sus imágenes. **Pero no puedo ver una cuestión global, una estrategia, porque no sé por dónde anda. Porque el ente que tendría que organizar no organiza, y lo único que puedo ver son eventos.** Y los eventos no son tan fieles, habría que charlar estas cosas: cómo financiarnos. Y eso es lo de siempre, lo mismo. Yo no estoy dentro de la estructura de los concursos, pero siempre tenés Ar Detroy, Hofman y Di Tella, Trilnick, Fargi, Fried, siempre son los mismos allí metidos.
AM: Yo me refería más a esa sensación de movimiento independiente de video. Un poco bajo la señal de Hermida y el movimiento de cine independiente.
DD: Creo que hay un movimiento, sin lugar a dudas. Peor no puedo decirte cuál es la tendencia actual. Porque **está disperso. Creo que hay producción. Y te lo demuestran las escuelas que siguen creciendo, e incorporando gente. Y siguen habiendo búsquedas, siguen habiendo tipos interesados en ver cómo hacer una historia. Tiene que ver con esto de pensar en vivir el día de mañana desde la producción de imágenes.** Creo que, no sé si es impresión mía... a mí no me interesaba entrar en la TV, sino vivir de la imagen. El video hoy creo que está como estanco, en un lugar donde habría que encontrarle alguna salida, es decir...
AM: Te llamaron de Cablevisión?
DD: Sí, un programa, "Rouge" con un debate con Diego Lascano. Creo que hacen muchos años que sé lo que es una cámara, muchos grupos se unieron y se separaron, experimentando y haciendo, desde cumpleaños para poder subsistir, hasta institucionales y sus propios videos. Creo que **el círculo se cierra en algún lado, y el cuello de botella es la distribución. No hay centros de difusión, hay muy pocos, el ICI, el Banco Patricios, la Goethe... bien.** No digo que no haya que hacer video. La gente de hoy tiene que hacer otras actividades: estudiar más, ir ubicándose de a poco dentro de eso, respetando las tendencias, quieren llegar al gran movimiento del video, o llegar a la TV, o comprar sus productoras, o fundar una escuela, no sé. Hay tendencias. Y sí sé que hay producción. La gente sigue yendo a las escuelas, son más, hay búsqueda. Hay expresión. Habría que ver dentro de las escuelas para qué lado se va, qué es lo que se está tratando de decir con todo esto. Me parece que a esta altura del movimiento en sí, hay mucha dispersión: creo que deberíamos estar mejor parados para generar otras políticas, para discutir y generar otros temas, para poder divertirnos en conjunto, realizar. Creo que hacen falta acuerdos, ampliar las videotecas. Juntemos dos o tres escuelas, hagamos una jornada completa de trabajo. Saquemos los pibes a la calle a contar historias todo el día... proyectos de comunicación que consistan en salir todos los sábados a las plazas. Agarrar un centro como el de la UTPBA y contar todas las historias, pero para mí, que estuve trabajando en concreto con ese punto, la necesidad de ampliar las videotecas es espectacular.
AM: Es una necesidad de difusión.
DD: Es el "Te doy, me das", y hay mucha gente que está dispuesta a hacerlo. Sobre todo gente del Interior, Universidad, escuelas, fundaciones, y sólo necesita a alguien que lo comience a realizar.
AM: Cuáles son las tendencias del video en Buenos Aires hoy? Falta una estructura que contenga mejor al movimiento?
DD: Todo el embale del movimiento intentó ser capturado en la fundación de la **SAVI**.
AM: Donde se juntó gente de lugares y productos muy diferentes.
DD: Pero fundamentalmente, había grandes valores. Eduardo Milewicz, Cristina Civale, La Feria, Hermida, Lascano, Cuervo. Habían grupos... sus intereses personales. Que todo el mundo los tiene y así todos están hubicados donde querían estar. Pero había esto: la necesidad de búsqueda. Los distintos caminos personales llevó a que la **SAVI** se dividiera, y se hiciera

Media Buenos Aires -que eran todos aquellos con más posibilidades de realizar, los que mejor realizaban (tal vez), pero con otra visión también. Algunos tenían un avisión no sé si más individualistas, pero sí más personal. Y otros tienen una visión más social. Y la SAVI se divide, yo no creo que hoy esté bien dirigida. Creo que hay mucho esfuerzo, pero cosas también muy primitivas. El tema de que en determinada cantidad de años no supieron encontrar un subsidio mínimo, no pudieron resolver problemas administrativos. Y hoy es lógico que no puedan ni siquiera subsistir. No envían mailing porque no tienen dinero ni para las postales. Y es una faltra de inteligencia, a pesar de que videasta tiene que poder ser cualquier persona, el videasta tiene que ser un mínimo empresario, un comerciante, su propia propaganda, y es parte del asunto, porque nadie lo va a hacer por vos. El problema no es el acceso, sino que cada uno eligió sus lugares, los pelea como puede, y no hay tiempo, ganas, o qué, para encontrar un espacio para discutir. Nosotros, **después del último encuentro de Perú (Festival Latinoamericano de Video), que notamos esto, se veía la diferencia de los otros países, el aislamiento de la Argentina, su imposibilidad de llegar a un diagnóstico determinado, tétrico. Porque éramos eso, la división que estaba**, y nosotros decidimos poner nuestro granito de arena, que era ésto. Lograr un acuerdo con Julio (Real), comunicarme telefónicamente con Augusto (Góngora), en Chile, esto que vos recién acabás de ver, consultar si está todo bien, o no. Esta relación se mantienen con mucha más agilidad con el interior. Desde el año pasado, hay una relación con mucha mayor flexibilidad con Carlos Trilnick, de ida y vuelta. Con Graciela Taquini, le hemos abierto el terreno a gente que no era amiga, como la de Rosario. Gente que no era amiga, pero era profesional. Bueno, con Graciela, hace dos o tres años que participa de algunos de los eventos de TEA; y ella nos llama para los eventos de la Sub-secretaría (Municipal de la Juventud), o nos invita a participar con material. Nos lleva a algún docente del extranjero para que participe en la escuela. Y nosotros siempre lo devolvemos con material. Nosotros la invitamos para que viniera a Rosario. Y allá descubrimos todo. Lo invitamos a Carlos y a ella a Rosario, les cubrimos exactamente todo. A Carlos a participar una mesa, aceptamos más temas de discusión a partir de Perú. Mutuamente nos empezamos a hinchar las pelotas para ver si hacíamos algo. Lo nuestro fue lo de Rosario. Aparte de su trabajo en el ICI, nos reconoció muchos temas a nosotros, como en el caso del libro, de habernos invitado a participar como escuela. Presentamos dos materiales en Media Buenos Aires. Y nos sentamos a discutir. Yo charlo con él. A veces él viene y da charlas a los alumnos nuestros. Y hemos visto un camino por ahí. Esta es una forma de ir acercándonos. Con algunos realizadores lo hemos venido haciendo, pero nos hemos acercado más a la gente del interior. Llamadas telefónicas, eso fue el mínimo acercamiento. Este proyecto, yo había querido hacer una video-red, con la SAVI, que no pudo ser. Que en Abril se transformó en el **Video-Red de TEA**, para la escuela, y después para otros grupos, la **ABVP**, que es grande, y el centro de **Lima**, que también. Y como no puedo ser así, empezamos con pequeños grupitos. Hoy hay una gran charla con la gente de **La Plata**, y hay un gran contacto con la gente de Rosario. En La Plata, con Alejandra Rossi, una mina que fue a **Rosario** y que estaba encargada de toda la parte de la videoteca y eventos sociales. Allí nos metimos en este grupo. Llevó mucha gente, hizo un par de seminarios muy piolas. Y la gente **en Rosario, discutiendo el video, sobre esto de abrir las puertas de aquello que, más allá de video, era comunicación, era TV, tocar otros temas más. Y empezar a pensar nuestro mínimo diagnóstico del video en la Argentina.** Yo participé de encuentros el año pasado y este año, y eso te permite ver un poco cómo están las cosas. Pero no hay un diagnóstico final, porque es muy disperso todo, y, además, muy amplio. Te recomiendo un tipo como Miguel Rodríguez Arias, que, viniendo de la sicología y la publicidad, hizo todo un camino con el video, llegando hasta "Las Patas de la Mentira", se pensó una estrategia, nos juntamos junto con Emilio (Cartoy Díaz) y el equipo, y fue el único producto de TV-Video, que tuvo 200000 ejemplares en la calle, de la mano de una revista como es Noticias. Fue la experiencia más atípica dentro del video independiente. Y hoy somo independientes. Todo lo que se difundió por TV era: haber realizado un producto de TV independiente, que vuelve a su lugar de origen, que es la TV, con un valor testimonial.

AM: Un circuito casi sui géneris para el video en Buenos Aires en ese momento.

DD: Claro. **Nuetros videos... los videos de "Protección al mayor", se pasaron como ningún otro video independiente en la TV argentina. Se recuperó el video independiente,**

porque lo levantaron un montón de medios. Y hubo lugar para un mercado de 120000 copias, de segunda tirada, con un producto totalmente independiente. Y apoyo de nadie. Es una cosa atípica en la difusión. Nosotros tenemos dos o tres puntos fundamentales: la creación del equipo de trabajo dentro de la escuela, que es permitir crear un grupo de trabajo independiente, para no ir en forma solitaria a la TV, y ser uno más, un equipo de trabajo. El tema de cómo difundir los trabajos y permitir crecer. Y que dentro de diez años, por un lado, tengamos otra estrategia, pero con un material profundamente grosso. Ahora vos me vas a preguntar y **dentro de las tendencias... bueno, habría un perfil social, que siempre está. "Locos de Buenos Aires", los trabajos de la UTPBA (Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires), "Diego Armando Maradona", "El cliente miraba afuera", que era un estudio sobre la TV. Y "Mireya", la historia de una tanguera. El laburo de "SuperSport", sigue siendo de una raiz muy social, "Tato Bores" sigue siendo una raiz social. El caso de "Protección al mayor", otra más, análisis del discurso político. Siempre está esta tendencia "ideológica" nuestra, de dar un mínimo testimonio. Y allí está la parte de TEA, que era la de apoyar todos los eventos que hacía La Maga. Y otras cosas como la UTPBa, su última movilización estaba todo el equipo de TEA. Y se usaba para esto, para los proyectos sindicales, producciones comunitarias, trabajadores. Los eventos de la UTPBA para la justicia, para la democracia. Esta fue la tendencia del grupo todos estos años. Y por supuesto, en nuestro caso, con la elaboración de materiales periodísticos audiovisuales, que eran los que más estábamos dispuestos a contar.**

ANDRES DI TELLA

Realizador

Buenos Aires, 10 de enero de 1994.

AM: Cómo te relacionaste con el video? Qué estudiaste?
DT: Empecé creo que a **fines del 88, me llamaron para hacer un documental para Amnistía Internacional.** Yo, originalmente, era perdiodista, crítico de cine. Más atrás... en la univerisidad estudié Letras, y después trabajé de periodista, como crítico.
AM: Dónde?
DT: Primero, en el Buenos Aires Herald. Porque estudié en Inglaterra, entonces, escribía en inglés, condición...Después en Tiempo Argentino, en La Razón.
AM: Quién dirigía Tiempo Argentino?
DT: El director era Burzaco, pero había algo raro. La parte de cultura, supuestamente, era bastante importante. Era una escición muy grande entre lo que era la parte política de la de la cultura. Con el tiempo fui a La razón, cuando vino Timermann, y de allí, mes estoy salteando alguno? Creo que no. Después largué y empecé a dedicarme al cine, como ayudante de dirección, primero,
AM: Con quiénes?

DT: La primera vez que trabajé fue con Rafael Filipelli.. Con quien hice un meritorio de dirección, trabajé en la producción. Lo había conocido a **Alberto Fischerman**, y me llamó para empezar a trabajar en la producción de un semi-documental, "Gombrowich o la Seducción".
AM: Es bárbaro.
DT: Lo viste, te gustó?
AM: Es muy interesante. Ahí trabajé como asistente de dirección, y como guionista. Y esa fue una experiencia bárbara, realmente, una primera experiencia de cine, porque lo de antes... el meritorio.
AM: Fuiste de meritorio a co-guinista.
DT: Si, fue un salto. Porque era una película rara que él hizo con ex-alumnos del Instituto (Nacional de Cinematografía), medio experimental. Y había poquísima plata.
AM: Me acuerdo de haberla visto en el (Centro Cultural General) San Martín.
DT: En este momento hace mucho que no la veo, pero en ese momento la película podría haber sido más difundida. Hay gente que le encanta, pero me parece que peca de algunas cosas, como que es medio plomo. Me parece medio ploma, un pecado mayor.
AM: Algunas actuaciones.
DT: No, que sea un plomo es un pecado mayor. Me parece que la película pudo ser más sintética... Hoy la habría hecho de otra forma. Fue una experiencia sensacional, me parece que es el tipo que más... **yo no estudié cine, pero con él aprendí muchísimo**. Después trabajé con él, como asistente en una película que hicimos para TV, "La clínica del Dr. Cureta", allí trabajo como co-guinista pero en realidad no aparezco como tal, porque había un arreglo raro, pero también trabajé como asistente de producción. "Las puertitas del Sr.López".
AM: Esto es de antes del 88.
DT: Claro, en el 88 empecé a hacer mis propias películas, o videos. No sé por qué que me parecía "plomo" esa película. Creo que en el fondo, por un poco de falta de rigor. Creo que a Fischerman le falta un poco... me parece un tipo que tiene una inteligencia suprema, muy sensible, de un sentido del humor, sabe de cine, tiene una sensibilidad de cine -que es especial, uno se da cuenta de que habla porque lee libros, o porque sabe cine, y él sabe y, sin embargo, nunca hizo LA película que ese talento merecía. Y para mi eso es un enigma. Me torturaba un poco, es misterioso. Yo ahora llegué a la conclusión del rigor, del empujarse a uno mismo, haciendo lo que sea, como lo veo yo, tenés que estar dispuesto a estar 12 horas, todos los días. Una especie de empuje, inclusive para sacar los proyectos adelante, tener insistencia. Uno lo elije, lo que pasa es que nadie le está poidiendo a uno que haga una película. Creo que él tuvo éxito, no muy joven, pero sí enseguida, dentro del ámbio de la publicidad. Tenía cierto prestigio, por haber hecho una película medio *cult* de la época, "The players y los ángeles caídos" -una de esas películas de culto de los años 60, así como "Invasión" de Hugo Santiago, otra que nadie vio, que se llama "Puntos suspensivos", de Dardo Cosarinsky. Tres o cuatro de culto, y él era uno, pero después se dedicó más a la publicidad. Bueno, le tocó el Proceso en la época que él hubiera podido hacer más cosas. Para mí, aprendí muchísimo, y a la vez creo que también funciona un poco como fantasma del tipo capaz, inteligente, gentil, pero que a la vez no coajó. Sus películas son ... no son todo lo que podrían ser. Estas películas las dan cada tanto, me dijo Sergio Wolf que se va a organizar un ciclo de cine de vanguardia de los 60, junto con "La hora de los hornos".
AM: Me contabas que empezaste escribiendo sobre cine, y la perspectiva de hacerlo fue desde cuándo?
DT: **Siempre quise hacer cine.** Cuando tenía 17-18, me quería ir a USA a estudiar cine. Al final, después me fui a estudiar Letras a Inglaterra. Peor yo iba muchísimo al cine, era super-cinéfilo, sabía mucho sobre cine, mucho más que lo que sé ahora. La cosa estaba siempre, pero se fue postergando. No sé si de forma personal, o familiar. Pero creo que hay algo generacional. De cierta incapacidad de largarse a realizar, que me parece que afectó mucho. **Acabo de cumplir 35 años, y varias personas de mi edad tardaron bastante en empezar. En decir, yo soy artista, y voy a hacer estas cosas, y que se lo banquen.** Yo lo atribuyo un poco al Proceso. Pero creo que el Proceso, así como otras cosas, son magníficas coartadas. toda persona busca siempre cualquier coartada para no hacer arte. Dentro de la gente que tiene la idea de beleidades artísticas, lo más fuerte es eso: la búsqueda de coartadas para no decir lo que querés hacer, para no hacer. Y la Argentina se presta mucho, o sea, te da excelentes

coartadas: la plata, nadie te aprecia, no hay público, y bueno... yo creo, a mí también me pasaba, yo veía gente... por la edad, me perdí, por no haber estado en el medio un poquito antes... me perdí la ola de créditos de Antín, que hubieron bastantes, como 20 óperas prima... algunas eran de tipos como Carlos Sorin, o Luis Puenzo, que ya eran gente grande. Peor la mayoría eran tipos un poco más jóvenes, y, comercialmente, al fracaso, creo que artísticamente también -viste que no pasó nada. Pero yo veía que había gente que estaba dos, tres, cuatro años para hacer una película, hasta dos años para hacer un corto, y de golpe, me sale esta posibilidad de hacer un documental. Obviamente, en video. Y descubrí como que **video era lo que podía hacer, si bien no tenía idea... mientras que el cine era más como del reino de lo difícil, irrealizable. Y el video... por qué hago video, porque sé que puedo. Pude.** Si podría hacer cine? No sé, todavía no sé. Cuando era más chico, quería hacer cine, porque ni sabía que había video. Después, cuando pasé a otra etapa, y vi gente que hacía video, me da bronca que cualquiera que hace una película, se le daba prensa, pero a la producción en video... no existía. Era imposible que un crítico de diario fuera a ver una película hecha en video, no existía. Y la gente, creía que video era video-club, una película para ver en casa, o filmar cumpleaños. Realmente, **hacen cuatro años, en el 88-89, no existía ese otro hábito. Y cuando empecé a conocer otras personas que se ocupaban de lo mismo, empecé a entusiasmarme con empujar al video, levantarlo, como una bandera.**

AM: Tenía que ver con un asunto más pragmático, no?

DT: **Y realmente creo que en el momento realmente significaba la posibilidad de algo distinto. Hice video por su posibilidad**. Y hay otras cosas que podríamos hablar, como de lo específico, ya que el video para mí no es lo mismo, pero en este caso, la bandera, la necesidad de imponer un cuerpo de trabajo, que necesitaba unirse. Creo que **hubo un momento bastante lindo de la SAVI, donde se dieron cosas realmente muy importantes, como aquellas Jornadas deTeoría y Estética del Video Argentino.** Y a partir de eso, se acabó. Pero además, era un momento de bolsa de gato, que me encanta. Porque de dónde viene el video? Creo que tiene una tradición muy emparentada con el cine experimental, el Instituto Goethe, Narcisa Hirsh, Caidini, Marluisse Alemann, que de adolescente, he ido a ver sus películas. Y la primera película que hice, cuando tenía 18 años, fue un corto experimental, con grabaciones de Alfonsín en su momento.

AM: Es bárbaro, porque tuviste tu primera experiencia con Super-8 a los 18, después con cine, y ahora con video. Y más profesionalizado, parece increible. Nuestra generación puede haber hecho ese recorrido, sin esfuerzo.

DT: Y ahora empecé a tomar una actitud más... inclusive porque el video comenzó a convertirse casi en el kiosco de algunas personas. Entonces**yo hablo indistintamente de películas o de videos**, si uno produce en uno o en otro formato... bueno. Porque hubo una cosa un poco fetichista de decir, bueno, el video es esto. Y creo que todavía hay mucha gente que persiste en el error de decir lo que es video y lo que no. Creo que es una discusión necesaria y que ayuda a definir. Y ayuda también a los que realizan. Por eso, me encantaron las jornadas, porque se discutió.

AM: Pero es distinto cuando esas discusiones se tornan elecciones de posiciones y nada más, enfrentamientos puros.

DT: Creo que los enfrentamientos son buenos, siempre los hay, y hay posiciones. Lo que estoy en contra es de generar capillas.

AM: Y pequeñas estrategias.

DT: Kioscos más que capillas (se rie). Por eso **creo que es video lo que tiene uso específicamente los elementos del lenguaje del video, que es una definición que se usa bastante.** Creo que, primero, está pasada de moda, pertenece a los años 70, los USA, que estaban descubriendo lo que era el video. Pero creo que era una cosa esencialista. Creo que es una bolsa de gatos, sobre todo en la Argentina, como se dio, y en América Latina en general.

AM: Me habías dicho que, por un lado, había comenzado por **la gente del cine experimental.**

DT: No son los que comenzaron, es que **son la tradición**. La gente que antes había hecho video... como Glusberg, que dice que conoció a Nam June Paik, pero no sé si creer...Es cierto que ellos trajeron algunos videos, o hicieron en el CAyC, un poco continuación de las experiencias artísticas...

AM: Plásticas.
DT: Sí, del Di Tella, que se debe haber hecho algo de eso allí también.
AM: Qué sos de los Di Tella?
DT: Mi papá es Torcuato, que es hermano de Guido, el canciller (de relaciones exteriores del gobierno de Menem). Pero el video tuvo esa existencia muy marginal -creo que ni ellos mismos le daban bolilla. Y empieza después con tipos como **Cenderelli**, o como **Hermida** un poco después, que **lo empiezan a ver creo que con otro criterio: como instrumento para hacer algo que quizás no era cine -ellos estaban muy concientes de eso-, pero que tampoco era TV -aunque se inclinaba.** Ellos son dos personajes muy interesantes. Hermida es más colaborador, creo que Cenderelli está en otra cosa. El año pasado lo fui a ver con un proyecto, para comentarle, porque me interesaba por la experiencia que tenía, como gerente de Canal 2, y le llevé la idea de "Montoneros". Tenía una actitud como "La TV es Mirta Legrand..." como actitud de gente que ya está desilusionada, pasada. Me parece que sería muy interesante preguntarle qué es lo que él pensaba.
AM: Fue muy particular la actitud que él tomó en la mesa redonda en el Festival Latinoamericano de Rosario. Se enfrentó al público.
DT: Creo que él es un provocador, y me parecía bárbaro.
AM: El público reclamaba por escuchar hablar del video-arte, y dijo: "Todos Uds. juntos no son ni el 0,00% de audiencia"
DT: Creo que después de esa gente, vienen los tipos como **Trilnick, que empiezan a hacer video. Son los primeros que empiezan a hacer trabajos en video. Filmando un recital, haciendo videos con artistas, inclusive documentales, pero ya buscando algo diferente. Y con la TV, metidos, pero con otra TV. Después me parece que Trilnick evoluciona totalmente para el lado del museo, en parte porque sale del país y se aviva de que en EEUU y en Europa el video es eso.** Una cosa del museo, y a mi **me parece que en la Argentina se da una cosa, de que cuando el video era varias cosas: estaba la cosa museística de Trilnick; lo que yo hago (algo repentinamente muy clasificable dentro del video-arte, así como cosas que son tan claramente dirigidas a la TV, y tan artísticas y más que el video-arte mío...**
AM: Creo que eso es lo interesante, no?
DT: Bueno, yo creo que sí, como que libertad es eso. Y de interesar un público más amplio. Ni siquiera más amplio, porque si yo paso un video mio en el ICI, para el público que estaba la otra vez, la gente se divierte, pero es siempre el mismo público, no es ese que puede decir "Saquen eso, no se entiende nada". Y con cierto afán de encerrar las cosas, como que lo mío parece muy documental. Jode que esto sea tan... por ej, hice "Reconstruyen crimen de la modelo", bueno, eso es re-arte, no lo pueden pasar por la TV, salvo con alguien que lo presente, explicando de qué se trata. Eso, para todos (el ambiente intelectual del video es bastante pobre) tienen re-claro que eso es arte. Ahora... no sé si viste las otras cosas que hice.
AM: Vi "Desaparición de personas..."
DT: Si, esa es mi primera película. Me estoy refiriendo a esas otras producciones, más tarde, que hice junto a **Fablán Hofman.**
AM: "Guía del Inmigrante"
DT: Esa, es super-artística, pero a la vez está tratando de dirigirse a un público mucho más amplio, tratando diferentes contenidos. Para mí es fundamental. Es fundamental estar haciendo lo que estoy haciendo en este momento, pero me parece elemental aprender a distinguir que porque sea más entretenido no tiene que ser menos artístico. Como todavía gente con idea de que para ser artístico tiene que ser aburrido. Dicho groseramente. Cosas de tres minutos que son aburridas. **Era interesante la bolsa de gatos: los videos de museos, documentales, ficciones, gente que quería hacer cine, me parece que tenía un diálogo todos juntos, era interesante, auspicioso. Y quizás, natural, que no durara. Como una ilusión mía.** Yo después me fui a los EEUU, en el 90, durante dos años, hasta fines del 92. Y todo aquello no existía más... la **SAVI**, bueno, existía, pero se había convertido en algo diferente. La gente más capaz creo que se había ido, los más profesionalizados. Eso era interesante también: estaban mezclados gente más o menos profesionalizada, y gente amateur. Pero esas cosas, quizás no pueden durar, era un momento. Inclusive aquella jornada, gente de areas muy diferentes. Y la

gente del video venía a ver a los intelectuales como al encuentro de dos mundos. Creo que muchos de los de la facultad hablaban como en chino, es un defecto de la Argentina, con la formación estructuralista... que recarga todo, yo también lo estudié, y está bien leerlo y asimilarlo, pero cuando te proponés comunicarte con un público, hay que hacerlo. Ser comprensible, es mucho más difícil escribir fácil que difícil. Me acuerdo perfectamente que estaban Fabiana Barreda, y hablaban en hiper-chino, pero a la vez muy entusiasmados, hasta que saltó Hermida, quien también hizo una provocación. Cosa despareja, proque Hermida, como polémico, es un tipo grande. Me pareció que ellos aportaban algo, aunque sean ideas sueltas, teóricas, y que en el medio "video" hubo un gran rechazo de eso, y la mayoría de la gente del medio video, creo nadie leyó un libro. No tiene nada de malo tal vez no haber leido un libro, pero me parece ...
AM: No toda la gente que hace video viene de una formación audiovisual. Hay quienes empezaron en video con el pensamiento del cine (que viene siendo cultivado desde hace mucho tiempo). gente que va desde el cine, es diferente. Pensar la imagen del video desde el cine.
DT: Ojo, yo creo que para hacer no sé..., por qué eso es un problema? Yo no creo que el ir a la universidad te garanta que hagas algo que sea mejor comunicacionalmente.
AM: Pensar en lo que uno está haciendo, más allá de decir "Ahora tengo un guión".
DT: Justamente, el **video-arte, o el video, en el fondo está hasta el arte conceptual**. Porque si vos estás haciendo arte conceptual y no tenés conceptos, eso es realmente grave. Había un artículo, que salió en alguna de las revistas que hicimos de la SAVI, Daniel Link...
AM: Daniel Link estuvo en las Jornadas de Teoría y Estética del Video.
DT: Creo que fue la ponencia de él allí. Decía que para él los videos era una idea por video, y nada más que ***una idea por video***, como limitación de... si es conceptual, traten de darle una vuelta de tuerca, pero en fin, no puedo ser tan condenatorio.
AM: Creo que estamos hablando sobre lo que está pasando.
DT: Por qué yo estoy en una época en la que no me estoy interesando tanto? Por ahí, en otra época, estoy más haciendo mis cosas y no me afecta lo que pasa, ni estoy tan al tanto, hasta es posible que ahora hayan un montón de cosas nuevas, buenas, y yo no las conozco. Pero hago documentales -insisto, videos nada artísticos. **Creo que hay mucha gente que hace documentales como con cara de "no hay más remedio".** Encaran un documental así. Yo mismo fabrico mis propios encargos, y me lo tomo muy a pecho. Lo tomo como una obra absolutamente personal. Otra gente, porque hay un prejuicio, acá, sobre el documental, que es un plomo ("Historia de la Argentina Secreta"). De compromiso. Si me pidieron un documental sobre San Juan de La Cruz, bueno... **me parece que el documental es una forma más del cine. Y por qué me interesa el documental? Porque es una de las más libres. Si hacés un largometraje estás más o menos obligado a contar una historia de 90 min, que tenga personajes, con determinadas características -estoy exagerando. Y en el documental podés hacer cualquier cosa. Y a mí el documental me viene desde hace muchos años, de haber visto algo que, por llamarlo de algún modo, diría que eran como *documentales subjetivos*.** Me acuerdo mucho de un documental que se llamaba "Cartas de amor de Somalía", hecho por Fredrerick Mitterrand, que es un cineasta francés, sobrino de Mitterrand. "Cartas de amor en Somalía". Empieza con el tipo en la pieza de él, la mujer lo dejó. Entonces se va de viaje, para olvidar, a Somalía, porque es el país más pobre de la Tierra. Siente que eso va a rimar con su estado de alma. Entonces el tipo viaja allí y filma un documental sobre Somalía. Todo el tiempo el off, su voz, le escribe cartas de amor a la mujer que lo dejó, y le cuenta cosas que ve. Como una especie de diario de viaje. De pronto, en el medio, entrevista al presidente-dictador de Somalía, y habla de Somalía. Pero, de repente, no te interesa Somalía, pero sí te interesa la película, entendés? Un par más que vi así, de ese estilo, que me abrieron la cabeza para decirme que el documental puede ser... Otro es Chris Marker, realmente bárbaro, la libertad total, en este sentido, y muy subjetivo. Los vi en Inglaterra hacen 15 años, un poo más. El de Somalía lo dieron acá el año pasado.
AM: En video?
DT: No, en cine.
AM: Atrayente ver la realidad tal como sale de la mirada de una persona.

DT: Ojo, que **tampoco es lo que yo hago. Yo no hago documentales abiertamente subjetivos. No lo son.**
AM: Pueden dejar de serlo?
DT: No, bueno. Cuando digo "subjetivo", me refiero a los casos más extremos del "Tomo la palabra, soy el cineasta haciendo...". Yo no hago eso. Hasta ahora, estoy tentado de hacerlo, pero pienso que también se puede hacer subjetivo desde la forma de estructurar, del montaje. Pienso que tiene que ver con eso, si bien yo defiendo un intento de objetividad. Por ej., el trabajo de "Montoneros"... traté de ser objetivo, desde mi subjetividad, por supuesto. Me gusta la idea de trabajar con otras voces, casi todos mis documentales son sin una voz en off, tratando de armar el documental con el material, con lo que la gente diga. Los únicos dos los hice en los EEUU, pero son así. Había una voz, la de Raúl Juliá, era así, pero fuera de eso. Ahora estoy revolucionado, luchando contra esto que ya se había convertido en otro prejuicio "No a la voz en off!!", habiendo tenido la experiencia de usar un narrador (aunque todavía no me animo mucho a usar), pero en "Montoneros", en realidad, era una chica, entonces las entrevistas que hicimos con ella, los lugares donde habíamos estado, y, en algunos momentos, donde me faltaba una información, o sintetizar cosas que ella me había contado muy extensamente. Le pedí a ella si yo le podía escribir unos textos, y que ella los dijera. Entonces escribí algunas cosas. Yo le pedía que me dijese si estaba de acuerdo con lo que le decía, y después, que lo dijese. Cosas que después en la película tal vez no te das cuenta. Parece todo relato de ella, creo que es legítimo, es casi como si no hubiera un narrador. Es una ayudita. Pero uno se va dando cuenta todo el tiempo... a mí siempre me interesó trabajar, entre otras cosas, con prohibición. Por ej.: "No usar narrador...", no me acuerdo cuáles otras. Uno siempre está pensando cosas que no deberías hacer. Después la violás a esa norma, cuando te das cuenta de que estás yendo para otra dirección estética. Empezás a filmar...
AM: Claro, lo que conversábamos antes, que el horizonte es tan amplio, que uno no sabe seguir bien el rastro de su propio trabajo por los temas, las formas, ...
DT: O la facilidad. Y yo trabajo mucho pre-guiones de lo imaginario, eso es también para limitarse la imaginación, porque te aparecen cosas... pero me parece que ahora estoy haciendo un documental sobre Perón, y voy a tener un chico... me interesaba saber qué es lo que pensaban los chicos del colegio de Perón. Bueno, con Roberto Barandalla, que trabaja conmigo, él ya había trabajado con chicos en talleres de periodismo, y tenía un par, habló con algunos, y no pasaba nada con Perón, era muy difícil. Y había uno que por casualidad le habían pedido una investigación sobre Perón, Nacional Buenos Aires. Y se convierte un poco en el hilo conductor de la película. Yo le fui a hacer una antrevista a él. Y una vez que termine el primer pre-armado de la película, le voy a pedir que ... e'l hizo una cronología de Perón, que diga eso, y yo le voy a agregar algunas cosas a esa cronología. Necesito que digan, para complementar, que se entiendan los fragmentos de entrevistas que yo elegí. Acercándome un poco al narrador, pero siempre... narrador-nartrador, no. Siempre se inventa prohibiciones, el proceso de buscarle la vuelta hacen de la cosa algo mucho más interesante. Creo que tiene toda la razón.
AM: Me habías dicho que habías empezado con video, cuál fue el primero?
DT: "Desaparición forzada de personas". Después, un documental con gente que había estado desaparecida-secuestrada, que sobrevivió. Y reitero, yo, desde el punto de partida, me propuse hacerlo de una forma abierta, artística, y a la vez, que responda a las espectativas de la gente de Amnesti que me lo pidió. Al final, habíamos combinado por 25 min, e hice 45min. ya está.
AM: Cómo sigue tu videografía.?
DT: Empecé en ese momento **con Fablán Hofman, Eduardo Yedlin, Roberto Barandalla**, y después hice algunas co-direcciones con Fabián. Ahora nos peleamos. "Miss Paraguay", que nos pidieron para el Museo de Imagen e Som de São Paulo, hicieron un proyecto con el ICI, el **Proyecto Visión. Es interesante. Grabaron 12 horas de emisión del canal de más raiting de los cinco paises del conosur (Brasil, Chile, Paraguay, Uruguay, Argentina). Los paraguayos la mandaron a un realizador argentino, en este caso éramos dos. Para que hagamos alguna cosa con eso. Entonces los argentinos se las mandaron a los uruguayos; los brasileros, a los chilenos... cada uno hizo un video con ese material.** Y a nosotros nos eligieorn porque habíamos hecho "Reconstruyen..." tomando material de la tele. Y lo hicimos en un fin de semana, lo mismo que "Reconstruyen...", que fue hecho editado en un

fin de semana, y el sonido un par de días más, cuando en otros trabajos estoy de tres a cuatro meses.
AM: Te quería preguntar sobre eso: cómo fueron desarrollándose las maneras de producción. decías palabras tipo "profesionalizarse", cómo fue cambiando eso?
DT: No sé...
AM: Por ej. en algún momento existieron productoras en Buenos Aires?
DT: En qué sentido? Claro que si. **Productores no. Pero productoras -gente con equipos que trabaja alquilando los equipos, es una productora, y gana plata con eso, que es más que nada servicio a terceros, y ellos, siendo editores.** La idea siempre era la de tratar de hacer cosas propias, y ahora nos peleamos porque yo estaba todo el tiempo tratando de hacer cosas, y ellos más bien eran de la idea de hacer negocios. Y después nos peleamos. Productoras hay varias, sólo que no se dedican a hacer video independiente.
AM: Productoras importantes.
DT: Es una cuestión comercial, no sé si tiene que ver con el video-arte. Yo no conozco mucho, pero algunos nombres me acuerdo, **X-Video** es una productora (no importante económicamente) pero por la que pasa mucha de la gente del video-arte, **Inter-Visión**, de Pampín. Esas dos acumulan bastante. Y después, yo por ej,. hoy estuve en una que no me acuerdo cómo se llama... creo que **Mixell**. Carlos Oxenford, hay cantidad
AM: Te parece que existen distribuidoras?
DT: Pero estamos hablando de video-arte?
AM: Estamos hablando de video independiente.
DT: No lo sé, alguien debe haber.
AM: El tema es cómo juega el video-arte en relación al total de lo producido en el campo del video independiente.
DT: Yo ahora, por ej., estoy trabajando para Sokolowicz, que es el dueño de Página 12. Él tiene una productora de cine, que estaba empezando en estos últimos dos años, y**yo hago un proyecto orientado, fundamentalmente, a dos o tres lugares: a la TV, y un camino intermedio que es un video, editado para publicar en revistas, como en Página 30, y probablemente se le haga una edición especial. El kiosco**, que ahora... el año pasado todo el mundo quedó sorprendido porque Noticias publicó "Las patas de la mentira", hizo dos ediciones de 120000 ejemplares, de lo que creo que Rodriguez Arias cobró U$S12000, por eso. O 10000, él dice que no le importa, porque lo que le importa es decir yo soy el que hizo esto que vendió 120000 revistas, porque realmente lo vendió el video. Él viene haciendo una campaña...
AM: Con lo del archivo de imágenes.
DT: **Él es un verdadero independiente**, y lo hizo muy bien, un camino que viene estudiando lo de la distribución.
AM: Rodriguez Arias estuvo en Rosario.
DT: Me parece que, con todo, él es un ejemplo quen ahora están los kioscos tapados de videos que no podés ver las revistas.
AM: Pero es una forma original que el video ha encontrado para distribuirse.
DT: Creo que en España se ha hecho, pero acá es como un boom. Fue medio como venderle a la gente que tenía que tener una videoteca. Había como un público medio, inquieto, que tenía que tener su biblioteca, fascículos, y ahora se lo está tratando de convencer de tener una videoteca.
AM: Y qué te parece?
DT: Bueno, yo tengo mi videoteca.
AM: Y el consumo? Cómo se ve video? De qué otras formas se puede ver video acá?
DT: Si estamos hablando de pedazos de plásticos con cinta magnética, estamos hablando de una producción que es una cosa difícil. Como **"Montoneros", que es una producción difícil, porque la hicimos X-Video y yo.** Estaba pensado, no fue él solamente, pero fue una producción independiente, tanto o más artística que otras cosas que pasan por artísticas. Lo que estoy haciendo ahora, en el fondo es muy parecido, pero me lo financian, produce él. Y a veces se hacen limitaciones que no son tales. Esto es una forma. Lo de Rodriguez Arias también: es un proyecto independiente, que se asoció con Cartoy Díaz y qué se yo, pero es una cosa independiente. En general, las cosas que se venden son basura, no sé... en "Noticias", después

hicieron el making-off de "Caballos salvajes", que es realmente lamentable, una estafa. Fuera de eso, están el ICI, el San Martín, cada vez hay más, el Recoleta. Porque en parte son los frutos de aquél trabajo de insistencia publicitaria desde la SAVI, creo que mucho el trabajo de gente como Trilnick y La Feria, que machacaron y hoy hay mucha gente de las escuelas, que hacen video. En general los alumnos rechazan la idea del video-arte y tratan de hacer cine en video, pero siempre se van dando cosas. Eso también es un público. En la TV creo que pasan, creo que hay un programa de cable que pasa materiales, siempre en el contexto del programa, como el de Mónica Gutierrez, entonces vas vos, te hacen una entrevista y pasan el video, en Cablevisión, inclusive lo pasaron en ATC, Mónica Gutierrez lo pasó, un pedacito. Siete min, no es muy largo, pero es largo.

RODOLFO HERMIDA

Realizador de cine, video y TV.

Buenos Aires, 25 de Enero de 1994.

AM: Quisiera que reseñes cómo entraste en el mundo del video, siendo de origen cinematográfico.
RH: Mis orígenes son más complejos: soy **técnico electrónico, estudié tres años ingeniería, hice iluminación de teatro, creé revistas literarias, un motón de actividades antes de ingresar en la imagen. No sólo el cine, hice audiovisuales, con multivisión, proyectores, programación, incursioné en diferentes medios. mientras, estudiaba cinematografía, me dedicaba a realizar cortos.**
AM: Dónde estudiaste?
RH: En varios lugares. Una beca en la **Fundación Lowe**, que era una beca tradicional, todos los años, un grupo limitado, tuve suerte. Estudié allí un año, con tecnología 16mm, con 35mm, el docente más significativo era **Mario Sófficl**. Un poco estudiando así, dirección, en el **Centro de Estudios Cinematográficos**, que ya no está más. Publicidad, y allí hay una carrera de realizador cinematográfico, y después, cursos y cursos por todos lados. Tuve la suerte de trabajar para la **RAI** durante varios años, tres y cuatro, en fílmico, y allí entré en contacto con el mundo de la TV y el video. Cuando acá recién empezaba, estoy hablando del **73-74**, cuando ya habían salido los equipamientos port-pack, de la SONY, y bueno, veía cosas de TV, estaba en contacto. Y me dedicaba a la investigación y la docencia, estaba con información de lo que estaba pasando en la TV, y veía la posibilidad de producir. **Y no eran tan caros. El problema es que acá estábamos muy retrasados en cuanto al acceso tecnológico. Recién hacia los años 77-78 empiezan a haber las posibilidades, a través de la Sony. Tomo contacto con ellos, desde la Escuela de Avellaneda (EDAC-Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda), primero como profesor, después como director. Y tomo contacto con ellos, hago una compra de equipos, conseguí un presupuesto...**
AM: Qué fue lo que la Sony ofrecía en ese momento?
RH: La Sony se instaló acá a partir de la importación de equipos para el programa **VideoShow**, el famoso "La Máquina de Mirar", donde empiezan a importar una filmadora, una videograbadora, una Sony 3450, b/n, con una mochila, no es cierto? Primero venían en cinta abierta, y después eran U-Matic, grababan directamente. Primero eran media pulgada, y luedo empezaron a traer los video-casetes. Y los canales, obviamente, empezaron a comprar U-Matic, la primera camada color que empezó acá, para algunos noticieros. **El video ingresa acá como soporte televisivo, tal cual como los orígenes del invento.** No habían demasiados antecedentes en registros de video, de ninguna índole. Algunos registros, algunos back-stage de algunas realizaciones, pero no había demasiados antecedentes. Pero**tuvimos acceso a la tecnología desde el 78, y empezamos a experimentar. Teníamos el sistema U-Matic, primero en la cámara b/n, y en el 79 una cámara color, y la Escuela de Avellaneda empezó a hacer experiencias.** Inclusive comenzamos a hacer las primeras experiencias en el 79, que

lamentablemente, no se conservaron, proque teníamos un problema económico serio, y lo casetes se usaban todo el tiempo.
AM: Pero los hacían Uds., toda gente de la escuela.
RH: Y después incorporábamos a los alumnos. En realidad se lo usaba de dos maneras. Como **soporte de reemplazo del fílmico**, prácticos que en teoría tenían que hacer en fílmico. Y en ese momento estaba en auge el Super-8, todo el movimiento independiente argentino era así, del 16mm había quedado poca gente. Por los costos, y el Super-8 llegó a ser un movimiento que el video todavía no alcanzó a ser. Casi todas las escuelas de cine filmaban en Super-8, habían festivales, concursos. Y la Escuela de Avellaneda era muy participante de todo este movimiento: organizó las jornadas de Gesell, junto con **UNCIPAR**, y bueno, en una de esas jornadas, presentamos un video, que se armó un lío bárbaro, por las anécdotas da para recordar, nos acusaban de traición al cine. En esa época, hablar de video era hablar como una mala palabra, una ofensa. Una cosa muy divertida. Inclusive, los grupos más revolucionarios decían que el video era una cosa autoritaria.
AM: Con qué argumento?
RH: Ninguno. Fue una discusión muy surrealista, nos acusaron de ligarnos a las multinacionales, para vendernos más equipos. Estábamos en la época de la dictadura, y justamente el video no tenía revelado, era una película, una manifestación mucho más directa y barata. Y la gente entró en crisis.
AM: Y cómo aparecian en los espacios públicos?
RH: En las jornadas, en mesas redondas y de trabajo. Fue toda una discusión. Creo que discutimos la **Nueva Ley de Cinematografía**. Y ya proponíamos una ley del audiovisual, en el 80. También, bajo el punto de vista de la producción en video, pensábamos que era un sistema rápido, porque el problema del movimiento independiente de cine del momento eran las copias, que eran de pésima calidad. Nosotros proponíamos aunque sea copiar todo lo producido en Super-8 a video, y distribuirlo en video. Decían que no era lo mismo. Desastroso. Inclusive presentamos una pantalla chica, en el 78, y no, que se ve una porquería... todo caía mal. Pero a partir de allí empezaron a sentarse las bases de tantos grupos que hoy en día están con video, y que iban a las jornadas un poco como a espiar el cine independiente, que nos movíamos más que los propios profesionales, porque nos movíamos más, discutíamos más. Y entonces nosotros hicimos nuestras presentaciones, desde soporte, transferencias de cine a video, y de niveles de producción típicas del video-arte, hasta documentales. Hice **"Ablsmo I"**, con una estrutura de grabación, regrabación. Y empezaron a haber trabajos por distintos lugares. Y, paralelamente, habían gentes haciendo experiencias en el **CAyC**, pero más exclusivamente del video-arte, y como distribución del material que venía de afuera, de Paik, de todo el material.
AM: Se veía video acá?
RH: En un nivel muy experimental, elemental. Y lo ocurrido en el **Di Tella** -yo fui espectador de la última época- , empezaron a haber producciones propias, pero integradas a otras estructuras, como las performances, o las video-esculturas, de los años de moda, 65-68.
AM: Obras de quiénes?
RH: **Lamelas, Marta Minujin**. Éstas informaciones están en el catálogo del ICI, o en el libro de Glusberg, que te puede dar una información más completa en este sentido, pero en ese momento, en el Di Tella, todo estaba vinculado a la ruptura con las artes plásticas, el happening, pero no hay demasidas producciones. Es cierto que el Di Tella es gente muy viajada, esto lo traían como de afuera. Pero el Di Tella es una experiencia más elitista, de acceso a menos gente. Pero no tuvo continuación. Se desarrolló, y quedó allí. La secuela que dejó la gente del Di Tella, incursionó en el CAyC. Es cierto que la Argentina participa en el Primer Encuentro Internacional de Video, que fue en el 75, creo. Pero desconozco que haya una producción más o menos grande.
AM: El CAyC producia?
RH: Tengo dudas. Si producía el CAyC, o alguno de sus miembros, como experiencia aislada. Pero ellos, como estudiaban o veían... algunas experiencias tenían que ver con un equipo de switcher, y efectos, como que ellos lo producian, la gente de **Glusberg**. He visto algunas cosas, generalmente, **dentro del grafismo electrónico**, de las cosas que estaban de moda. Los pintores veían en el video la pantalla electrónica, la subtitución del lienzo. Una cosa bien del video-arte. Y por el otro lado, **Getino y Solanas**, creo que hicieron alguna experiencia de

registro testimonial, tanto posterior a "La Hora de los Hornos", o registrando el backstage con una Sony b/n. Son aisladas las experiencias de los pioneros. Recién podemos hablar de los años 83-84 que empieza la movida del video. Más o menos lo que plantea Taquini en Buenos Aires Video es así, pero falta información. Digamos que me refiero a esa primera parte, que es más difícil de reconstruir, los videos se perdieron, no hubo testimonio de obras, es difícil. Por allí, con algunos grupos aislados que todavía están allí: **La Crujía**, creo era un grupo que estaba en ese momento con conexión con las ONG, internacionales, y entonces allí habían hecho experiencias de video acá, de experiencias de tipo más social. Como con poco valor artístico, pero sí con más valor testimonial y social, por allí se lo usaba más para eso. Como registrador de situación. Igual, recién el 84-85, los grupos comienzan a moverse, o por lo menos a verse. Hay muchas experiencias que fueron borradores, o gente que experimentaba el video como borrador para hacer cine. Recién la autonomía del video podemos hablar de estas épocas. Este mismo evento de Gesell, que es muy sintomático, hizo que, de a poco, la gente viera que el video era la herramienta fundamental, más barata, más importante como para empezar a experimentar. Hay gente que compró cámaras... sólo que en esa época no habían las VHS que hay hoy. En esa época las cosas eran más caras, y limitaba el acceso de la gente. Entonces los equipos los empiezan a tener las instituciones. Exactas, Medicina, para registros de tipo didáctico, porque, insisto, los equipos eran muy costosos. La **Universidad del Comahue** tenía en ese entonces buenos equipos. Después tuvo la experiencia frustrante del **Canal 4, en el 73**, con el gobierno peronista. En el cual se habían comprado videos, pero más para una estructura televisiva. Con cámaras de exteriores también, en b/n. Y la Universidad del Comahue, en el 73-74-75, tuvo una experiencia institucional, del video como herramienta de educación, o de la posibilidad de registrar los cambios sociales. El cine, en ese momento hay efervescencia, manifestaciones, todo lo que en ese momento era Super-8 y 16mm, todo lo que proponian la "espectativa esperanzada", de los políticos que estaban en el poder, pero hay muchas experiencias. Pero pasa que con la irrupción de la dictadura se borraron, se perdieron, se juntaron, se borraron. Pasó todo así. Si no, hubiera sido más fácil el rastreo de estas experiencias. Entonces, casi todas las experiencias de movilización, que yo sepa...
AM: En el Interior?
RH: Con la Comahue, que yo sepa. Porque Tucumán no tenía cine, Santa Fé tenía cine, no creo. Puede haber alguna experiencia aislada, pero institucionalmente, que yo recuerde, era sólo el Comahue, y acá en la provincia de Buenos Aires, el ICA, o el Canal 4, recién se empezaba, porque todavía estaba muy mezclado el video con la TV, no tenía autonomía, se lo pensaba como en sus orígenes. El video se inventa para eso: tener un soporte adecuado para TV, transferir lo que estaba en fílmico, y conseguir una distribución a nivel mundial. Y después, la idea del video era reemplazar los noticieros que se hacían en fílmico. Pero, en realidad, no surge inventado, como que un movimiento, que empezó a registrarse de manera independiente. A nivel internacinal, el movimiento más importante fue esta gente Paik, Cunningham, un movimiento del grupo **Fluxus**, que son los que sientan las bases de un video que ellos empezaron a gestar en la TV. Ellos reclamaban una TV diferente, artística, una "TV abstracta", reclamaban ellos. Porque las experiencias pioneras del 63-64 son así. No habían soportes, ellos tocaban con aparatos o distorcionadores, un contacto con la señal, entonces, todo este grupo usó el video, con una respuesta contestataria de lo que era el cine o la TV de ese momento. Curiosamente, los primeros video-arte son TV abstracta sin soporte. Con la influencia del cine experimental norteamericano. Después, aparece el video en el 65 y se lo considera a Paik el pionero: aquél que hace esa experiencia famosa en el café Village, y trae su experiencia de haber registrado al Papa a la tarde, y luego distorciona la experiencia, con la proyección incluida. Similar a lo que fue el cine en el Café de los Capuccience. En el Café A-Go-Go, la exhibición basamental de lo que fue el video. Por eso: gente que viene de la pintura, de la escultura. Bien diferente del cine y de la TV. Por lo tanto, hacen algo bien específico. No podemos decir que... el video nace no como video-arte, sino como soporte de la TV, pero en cuanto autonomía estética, nace como video-arte, y se fue desparramando con distintos usos. Hoy en día, la famosa discusión en torno a lo que es un video de creación -nombre que para mí no me conforma, parecería que eso es creación y todo lo demás no. Por una cuestión extraña de diferenciarse, pero como habían una serie de experiencias interesantes, que no eran estrictamente video-arte, y para no englobarlas dentro de esta producción moderna, comenzó a

llamarse de video de creación. Como para separar aquel video que tenga un tratamiento del lenguaje propio del video (con sus efectos, su manipulación), del video utilizado como traspaso mecanicista de lo que fue el cine. En realidad, coexiste. Para mí el video es todo: desde el video-home, hasta la gente que hace cine electrónico, por así decirlo, hace una película con las mismas estructuras narrativas de un largo, del cine al video, pero es video. Así como el video-arte es también video. Pasa que en la Argentina se han hipersensibilizado las lineas, no es cierto? están... y eso es un problema, de cuando estuve en la **SAVI**, de las aspereza entre atenienses y troyanos. Video-makers, Vs los video-lumpen, Vs los videos más sociales, trataba de unir las líneas, durante el tiempo que estuve, cosa que más o menos se logró, pero hasta ahí... Unos asumían que el video era solamente eso, que lo demás era una porquería. Digamos, posiciones muy sectarias. Que son las que existen en el video. Y mucho vedetismo, donde cada uno se asume como estrella, que el video no es para TV. Cuando, en otros lados, el lugar casi natural de exhibición de los video-arte, inclusive, es la TV. En Chile, Góngora lo comentó en Rosario, que casi todos los movimientos independientes mantienen su espacio en la TV. Que casi toda la gente del video independiente termina haciendo TV, sin renegarla, sin perder el placer estético. Habría como un miedo, fantasía, como que uno se contamina y perdés tu forma de narrar. Pero el problema, es que si en la Argentina no se hace eso, las obras no tienen mucho destino. Hoy en día podemos decir que las obras van para el extranjero, o en la movida del ICI, o en la del Goethe, o en la movida de la SAVI, una vez al año, en las muestras. Y no hay otras alternativas, entonces la gente hace los videos pensando en los festivales internacionales, y algunos, de hecho, lo hacen bien, los reciben bien, ganan premios, y tienen hasta carta de presentación para proyectos más ambiciosos. Algunos otros, comoMilewicz, le permite entrar en la TV, que es lo que a él le interesa. Hay pocos que se asumen como videastas con posibilidades de incursionar en la TV. Pienso que en la Argentina hay que pensar en una cuestión más multimedial, como sucede en todas partes del mundo. Hoy en día, se está haciendo cine, y se post-produce en video para hacer un telefilm. O quienes filman para video-home y para TV con sistemas diferidos, o se está haciendo cine mezclado con video (Greenaway). La tendencia internacional es más multimedial, y, a su vez, en términos de negocios, mucho más. Si uno no produce para varios medios, después es difícil soltar la producción, con el agregado de la computación, la infografía, es otro límite también. Si hoy en día no usás la computadora en el video, no, eso es infografía, que no tienen nada que ver con la computación, porque nunca toca el soporte video. Es decir, es otra discusión más. Pienso que hoy en día, desde la incorporación de la computación, comienza a aparecer otra forma nueva. Usar un computador, el video, el cine, reciclar, resignificar, y el producto final, quién va a saber. Es decir, lo bueno de ahora es eso, los medios son muchos y uno los puede empezar a aprovechar en provecho personal. Lo importante sería que la gente entienda que sería bueno que todo esto tuviera una convergencia más masiva, que es así cuando se producen los grandes cambios, de incursionar en la TV.

AM: Porque vos recién hablabas de las distintas clases de actitudes dentro de la SAVI, que se dieron juntas, y todas tienen que ver con buscar definir los lugares de producción, como producción. Pero no se pensaba en la distribución...

RH: No, no.

AM: ... simplemente, una especie de definición de identidad, nada más. Como si hubiera habido un pensamiento orientado a determinados fines...

RH: En principio no. Se idearon las bases para lo personal. Hay una cosa muy fuerte, que es, fundamentalmente, la acelebración de un acceso: gente que antes no podía hacer cine, o estaba por H o B en el video, y veía la posibilidad de hacerlo. Fundamentalmente, es eso. Esto se puede hacer, y ahora quiero progredir, y finalmente las reivindicaciones de los videastas eran muy elementales: hagamos una muestra, que nos vean, etc. Después fueron ascendiendo, pero nunca se pensó... inclusive cuando en la última parte intenté abrir una especie de Comisión de Investigaciones Comerciales en Cine y TV, lo que provocó grandes crisis.

AM: Quiénes estaban en esa comisión?

RH: Milewicz, no me acuerdo. Yo proponía que tenía que haber espacio para todos, a nadie se lo iba a obligar a comercializar en video-home, o... entonces, hagamos una comisión de estudio. Pero quedó ahí, las discusiones eran demasiado fuertes, pasionales.**El video tiene eso: cada videasta es una institución en potencia**. Entonces es muy difícil de limar, de afilar intereses,

casi imposible. **Fue una utopía la de la SAVI**. Lo del movimiento video no hay. Aunque hay gente que.. por ahí hay encuentros parciales: el ICI, alguna movida, Rosario, que fue muy lindo. Pero no es que permanecen organizados. Tal vez, grupos más chicos...
AM: Lo pensaba porque hablábamos de los 70, y si pensamos la clase de planteos que rondaba el mundo del cine, tenían un pensamiento con proyección, más allá de lo cinematográfico, y parece que en el video, en la misma etapa, pero después también, nunca apareció. Los grupos de documentalistas tenían un fundamento de intervención.
RH: Lo que pasa es que hay un quiebre de la participación social-política de todos los grupos artísticos. Es así. Viene gente joven, y hay una afirmación individual de hacer una obra, lo cual no es ni bueno ni malo, es así. Obviamente, yo que venía de otra generación, a otros no, me resultaba extraño, me costó entender cuando vienen con una experiencia fuera de tiempo. Intenté. Cuando me di cuenta de que la única posibilidad era lograr un punto de encuentro , y que la SAVI haga eso. Pero en realidad, fueron peleas inter-personales, ni siquiera ideológica, lo cual hubiera sido, por lo menos, más interesante. Pero fue más a nivel de piel. Hay gente que no se "traga", entonces, no puede marchar juntos. Los caminos son así. Quizás, los que más se desarrollaron fueron los video-makers: porque tenían más dinero, porque tenían más claras las cosas, más posibilidades. Lo mismo Di Tella y Hofman, que estaban en la pelea, ellos incursionaron en la TV, en su camino. De alguna manera, sirvió todo eso. **Tarde o temprano, la gente se dio cuenta de que el camino era al extranjero o a la TV**. Entonces, mucha gente, también, se ha profesionalizado con un rol técnico, o editores, o cameraman, tal vez, dejó de producir. Es otra de las posibilidades. O se ha hecho un boliche cuentapropista de edición, o cámaras. Y cuando puede, hace su obra. Pienso que está bien, y pasa en todos los países sudamericanos: más tarde o temprano tiene que superar sus contradicciones. Mucha gente resolvió de manera más adulta: cada cual hace lo que puede y, cada tanto, hará su película. Yo pienso que la producción, de calidad, bajó. Pero aumentó la cantidad: los nuevos. Quizás con baja calidad, con lo que sea... En este momento hay más producción, pero menos calidad. Pero tal vez, si tomamos todo, encontramos calidad en lo que hacen Milewicz, Hofman, Di Tella, aplicado a la TV, que pienso que también son una frontera extraña. **Mis programas de TV yo no sé si son videos o TV.** Aunque uso estrategias de lo que fue el lenguaje del video independiente, pero asumo que estoy haciendo TV, una TV diferente. Cosa que empezó con esta experiencia primera de "La justicia se confiesa", que era un unitario para lograr la reforma judicial del 86, y allí experimento clip, estructura, refilmación, reportajes diferentes. Un unitario de 90min, que apareció como un programa de TV diferente: porque usé cosas mezcladas del cine experimental, del video, de la historieta, de micrófono en mano... suprimimos el entrevistador, que no aparecía más. Los encuadres, el entorno, el lugar, y una estrategia de montaje según la cual un entrevistado le respondía al otro: había una suerte de uso metafórico del montaje. Con una edición muy elaborada. Eso era novedoso en la Argentina, aunque yo lo había visto en "Crónica de un verano", de Rouge, en los 60, ya lo habíamos visto en las experiencias del cine canadiense, del free cinema inglés, del directo, de **Penembaker (?)** de muchos realizadores. Pasa que muchas personas que veníamos de la investigación y la docencia lo teníamos claro, y al estar formados, estudiado, en la Escuela de Avellaneda hubo una época de oro del documental. Entonces, tenían variaciones. Muchas producciones, y como docente, en ese camino, cunado tuve la posibilidad de hacer cosas en la TV abierta, yo ya venía haciendo cosas individuales, experimentales, que no sé adónde habré puesto, pero bueno... Empecé con ese programa, y luego seguí con "El monitor argentino"...
AM: En qué canal fue esto?
RH: En el 13. después de "El Monitor Argentino" que fueron 21 episodios, donde además, se nota que, paralelamente, está Roberto Cenderelli, que vino a hacer una experiencia, ya que no sabía usar el video, vino a... algunos tal vez emparentan mi lenguaje al de Roberto, pero yo soy anterior, aunque él salió primero en la TV con "Los argentinos", y entonces algunos dicen que nos copiamos, cuando son experiencias convergentes. Y toda seguidilla de "El Monitor..." me permitió investigar toda una estructura del clip, de la resemantización, de material de archivo, y, fundamentalmente, experiencias en torno del montaje.
AM: Vos trabajabas dentro del canal, o trabajabas afuera?
RH: Eso fue una co-producción: teníamos que filmar copetes, presentación, algunos reportajes, en el estudio. Y todas las notas de exterior, y la edición, afuera. Teníamos 50hs de edición por

programa. Lo cual es bastante atípico para la época. Y **"El Monitor..." sentó las bases de lo que sería video-cine-TV. Pero, configurando un producto televisivo.** Eso me dio mucho más training, posibilidades de investigar, y casi al otro año, "El Galpón de la memoria". Allí utilizo más técnicas... pero sobre todo en el programa 2, que no se vio, fue prohibido, de usar la imagen acelerada, re-filmación, efectos (en Argentina) ya se habían desarrollado algunos centros de edición con efectos digitales. Entonces es un producto mixto: entrevistas en estudio, multicámaras; callejeras, unicámara; elaboración de efectos; fotos. Uno utiliza esta estructura collage, con diferentes vertientes, que eso es lo que ha hecho el cine, por un lado, pero, en este caso, el video te da otras posibilidades de lenguaje, por combinar las tecnologías. Es un lenguaje en cierne, no está totalmente... hace poco di un seminario en Bellas Artes (Escuela Nacional de Bellas Artes "P.Pueyrredón"), para docentes y estudiantes. Y querían saber si el video era un lenguaje propio. Hicimos un análisis semiológico, completo, pero no logramos determinar nada, no se supone, está en ciernes. Se están modificando los códigos, pero todavía es híbrido, con elementos muy del cine. O es su característica. Con "El Galpón..." experimenté muchas cosas, y produjo un impacto social diferente, con otro ritmo, comunicación visual y, fundamentalmente, con el manipuleo de la imagen. Finalmente, con **"La Cápsula del Tiempo"**, que fueron 12 episodios (en USA, Japón y la Argentina), fue quizás lo más complejo que haya filmado. Estuve casi un año trabajando. Tiene más de 100 horas de edición por programa, donde hay otra cosa extraña: me acusaban de que no es TV.
AM: Quiénes?
RH: Cenderelli. Es más cine, me decía. Y otros...
AM: Bueno, pero yo prendía la tele a las 21hs y estaba tu programa.
RH: Y bueno, todavía hay prejuicios, etiquetas: video es esto. No, esto es cine, pero lo hicieron con video, unas clasificaciones curiosas.
AM: Sobre todo desde el punto de vista de las estructuras de producción, para las cuales todos pueden juntarse sin problema, como si se estuviera jugando un concepto nuevo.
RH: Pero es difícil, porque hay que ponerse de acuerdo inclusive hasta en los rótulos. (Oscar) Landi, y (Aníbal) Ford, que estuvieron en Rosario, y con quienes seguimos la polémica en el hotel, después del almuerzo, están desinformados como comunicólogos. Porque Landi en su libro "Devórame otra vez", dice que el lenguaje del video es el del video-clip, asevera. Y nada más lejos de ello. Porque que tenga algo de video bueno, pero su origen es cinematográfico. La mayoría están hechos en cine. Y este montaje ríspido... y asocia que el video es el video-clip. Fijate la desinformación que hay, que comunicólogos de prestigio, o especialistas como Landi y Ford, hablan de esto, y reconocen que no hay suficiente información, que no habían visto suficiente video. Claro, tal vez todavía siga siendo un espectáculo de tribu: son pocos, y los pocos se influencian con lo que vieron. Cuando se abra un poco, es posible que pasen otras experiencias, o que la gente entienda más qué es esto de la movida del video. Todavía es muy embrionario. No le veo destino si no hace la experiencia de circular por otros medios, fundamentalmente la TV. Alguna gente se ha metido en los cables, pero acontece que después la maquinaria es tan dura, tan pesada, tremenda, que termina fagocitando a la gente que fue como cameraman, y terminás haciendo cosas que no pensabas. Es así, o no tenés las posibilidades o los costos. Terminás haciendo un programa de TV ortodoxo, con algunas cositas. Por lo menos tuve la suerte de poder elegir un poco, y ver lo que me permitía la experimentación, por más que sea para TV. Pero, finalmente, **admito que debe ser por ser un producto que está hecho fuera de la TV**. Cuando están dentro de la estructura televisiva...
AM: Pero cuál es la estructura televisiva?
RH: El piso, la multicámara, y editar con tan pocas horas. Eso te condiciona el producto y va a salir con un lenguaje entre comillas "televisivo", eso te condiciona. Por más que "De la cabeza" o "Cha-cha-cha", o "Del tomate", todas estas experiencias son televisivas, desde el punto de vista del lenguaje son televisivas. Por ahí mejoraron desde el punto de vista de la escenografía, del humor de los personjes, del desenfado o estilo de lo que dicen. Pero bajo el punto de vista del registro, tal vez continúen modernizados, con alguna estructura más clip, porque la misma estructura te condiciona como lenguaje, ese es el principal problema. En la mayoría de los países del mundo siempre hay una oficina de proyectos especiales, donde uno puede, simultáneamente, mientras la estructura continúa haciendo programas ortodoxos, que uno safe y cada tanto aparezca un programa diferente. O hay muchas poductoras que trabajando desde

fuera de la estructura, luego entregan el producto vendido. Acá no hay la suficiente producción como para decir "Juntemos todo, y vamos a un canal". Acá está la producción independiente de video, pero cuando se lo intentó hacer hubieron grandes crisis. Inclusive se ha hecho una antología del movimento independiente para video-home, es otro de los problemas, las duraciones... que son erráticas; 2min, 27min...
AM: Pero es parte de su independencia.
RH: Como están fuera de formato, y parece difícil. La solución sería hacer un programa de videastas, como tiene la TV chilena. Acá hay un programa de videastas, que es "VideoManía", que no es muy bueno, al principio yo había colaborado con él, pero tiene su público, la gente mira y aparecen reportajes, novedades, tecnología, y pasan videos, o fragmentos muy pequeños, y no está el programa de video, o un programa magazine donde, aparte del video, se vean otras cosas, no hay un programa de artes. Quizás, aunando varias artes, dé por resultado un programa hasta comercializable. Tenía un proyecto que se llamaba "Por el amor al arte", que nunca pude hacer porque no conseguí productor, donde se proponia eso: juntar arte, cine, plástica, video, danza, y hacer un programa de las artes, donde, inclusive, cada parte era filmada diferente. Pero es muy difícil conseguir sponsor para ese tipo de producto. Inclusive habíamos llegado a pensar en la posibilidad de un programa de entretenimientos, con premios, para ver si tenía gancho, pero tampoco. **El problema de acá es que la TV aquí trabaja como un circulto cerrado: los que pueden producir estan en la TV, y los que están afuera, si quieren presentar un proyecto de TV es complicado. no hay un camino claro. Para el cine sí, aunque te cueste, el camino es claro.** Acá no. Depende de que vos tengas acceso a un gerente de programación, a un sponsor, es muy difícil hasta que llegues a conseguir hacer un programa y que se vea. Después del Martín Fierro, me llegaron un montón de proyectos, pero faltaba la plata, esto, o todos quieren eso, pero no hay actitud de riesgo, van como a lo seguro, entonces es difícil hace programas de calidad, o de mucho desarrollo estético, porque tiene su costo.
AM: Y "La cápsula.."?
RH: Eso fue posible por la Philco, que como tenia una campaña nueva, se vendió una campaña. En realidad era una producción novedosa, porque fue uno de los primeros programas de la TV argentina con sponsor propio. Cuando al sponsor le interesaba la campaña en el sentido periférico de "La Cápsula...", era vender su producto. Lo cual es fantástico y se hace en todas partes del mundo: IBM grabó Barishnicov. A las grandes empresas les interesa producir en alta calidad. Ojalá acá les interesase a los bancos, las compañias de seguro, etc.
AM: Y cómo se las arreglaron con ATC?
RH: Ellos, a su manera. Y yo trabajé totalmente libre, con los libros del autor, que era Julián Gallo, hice los guiones técnicos, grabamos. Tuvimos una autonomía muy grande. Hasta ahora, yo sigo eligiendo ese camino, por más que me muera de problemas económicos, opto por elegir. Me hicieron propuestas para hacer cosas muy parecidas a las que normalmente se hacen en TV, y no me interesa. Para vivir de eso, prefiero hacer publicidad. O asesorías técnicas, o documentales para empresas, o enseño. Prefiero, y cada tanto, haré TV cuando se pueda. **La idea de hacer TV era la de hacer una TV diferente. Éramos cuatro o cinco en una reunión: Mignona, por un lado, Cenderelli, algunas de las cosas de Sebastián Bores. Somos cuatro o cinco los que estamos modificando esto, que es muy difícil. Entonces después te asocian a que sos un productor "diferente". Lo cual es nuevo, porque cada vez que aparece una cosa novedosa, uno está en la lista de los extraños realizadores culturales que pueden garantizar algo de más o menos calidad. El camino es muy difícil. No hay ley de video...**
AM: Apoyo estatal?
RH: Ninguno. Paradógicamente, el apoyo es el de los paises extranjeros, digamos, de España y Alemania, es casi vergonzoso. Es difícil saber cómo se va a desarrollar. Nosotros, cuando estábamos en la SAVI, habíamos presentado al Instituto Nacional de Cine un anteproyecto de **ley del video**. Nos escucharon, pero finalmente salió un impuesto al video, más pensado para financiar al cine.
AM: Esa ley tuvo que ver con el anteproyecto que presentaron Uds.?

RH: No. Nosotros hablábamos de un impuesto al video dentro de una ley del video. Es más habíamos propuesto la modificación de la ley cinematográfica actual, la modificación de la ley de radio y difusión, la creación de la ley del video, y marchar hacia una estructura que se llamaría **Ley del Audiovisual**, o de los medios de comunicación social. Que es lo que tienen la mayoría de los países: hoy la TV europea está regulada por una ley en la que está contemplada la reglamentación, subsidio y fomento tanto para el cine, el video y la TV. Porque el negocio, hoy en día, es multimedial. No hacer eso significa no hacer nada. Que el estado siga dando subsidios esporádicos, y que por motivos políticos, desaparecen. Nosotros proponíamos algo distinto...
AM: **Modificar la estructura.**
RH: Claro, modificarla para crear las posibilidades... Que primero haya una ayuda del estado, pero que termine autofinanciándose. Porque para el video, ser comercializado en salas, video-home y TV, nos permitiría, digamos, una retribución.
AM: Y quiénes lo hicieron?
RH: Lo hicimos varios de la SAVI, pero fundamentalmente yo que lo venía investigando. Lo llevamos a la cámara de diputados, a la Comisión de Medios Audiovisuales, pero como la ley de teledifusión tuvo muchas implicancias políticas, quedó... hoy,en día, una ley vieja a media sanción, y ver si hay una nueva ley. Tal vez sí, dentro de poco, por decreto del poder ejecutivo, salga el impuesto al video, que no sale de otra forma por varios juicios. Y hubo acuerdo parlamentario. Es posible que esto se aplique desde el 94: entonces es posible que haya reinversión en el cine, en algunos telefilms, y aún, el video va a ser el hermano pobre de la historia, porque va a haber un fuerte apoyo para el lado cinematográfico. Pero bueno, pienso también que si el cine no se desarrolla, el video tampoco tiene destino. Creo más en el desarrollo estructural. Sí va a tener destino a este nivel: marginal, y según la economía de la gente, va a filmar por acá, o por allá, pero como desarrollo de industria estoy hablando...
AM: Como para que tome cuerpo social...
RH: Entonces, si no hay ley, si no hay política, si no hay una clara, digamos, realidad de distribución exhibición comercial, sería imposible, porque la gente no va a poder grabar más. Sólo los que tengan más dinero, o tienen situaciones mixtas de cuentapropistas que se han desarrollado como mini productoras y cada tanto hacen un video de calidad. Eso va a seguir existiendo, y quizás más, pero no va a constituir un movimiento. Lo preocupante es que cada vez hay más escuelas de cine y video, un auge impresionante en las carreras universitárias de comunicacion. Todo el mundo quiere video, y no hay una salida para todo eso. Quizás, nos sirva para protestar... porque hay mucha gente de video que dice "Uh, qué barbaridad!". Es cierto, este momento, inclusive en el mercado pequeño, todo el mundo hace cumpleaños, fiestas, empresas, casting, desfiles de modelos, documentales de empresas. Y eso lleva los costos para abajo, porque con tal de empezar cobran menos plata. Y los que ya estábamos instalados hemos mermado nuestras fuentes de trabajo. Pienso que hay un auge, pero sin mucho proyecto. Hay un magnetismo muy grande, al abaratarse las cámaras, cualquiera que tenga U$S1000/1300 puede comprar su propia camarita y empezar a hacer la suya. Si ya tiene 2000... eso es un boom. Se han vendido toneladas de cámaras de video. Y la gente tiene su cámara, se larga. En este momento hay una gran producción home a nivel primario: un estado Lumiére del video. Después, hay un home más desarrollado, que es la gente que pasó sus primeras etapas, y quiere hacer su corto. Pero todavía con mucha imperfección. Y, finalmente, están los video-makers, que son más desarrollados, y los que están dentro de las instituciones que son los más elaborados. O la gente de Misiones, los de la Escuela de Sta Fe, los de Córdoba. Y finalmente, los profesionales, los que viven de esto. Hacen cine, video, publicidad, documental...
AM: Hacen TV.
RH: Si hay en este momento la posibilidad de hacer algo, de un subsidio importante de hacer 10 telefilmes, los dos lados (cine y TV), o los canales co-produciendo lo fílmico, va a haber una movida, pero, generalmente, la va a hacer la gente de cine, que sólo van a post-producir en video. O gente como Jusid, que se trasladó simplemente para realizar "Dónde estás amor de mi vida?", que lo produce todo en video, pero bajo el punto de vista del cine: el lenguaje, no tiene novedades, pero sí aparece como una posibilidad industrial. Para alguien que venga del video, no hay que tener prejuicios. Si el video logra un desarrollo industrial, de producción aunque sea desde una telenovela, un programa periodístico, fantástico, porque van a necesitar más gente,

y, fundamentalmente va a ser más producción nacional, y no tanta extranjera. Aunque sea mala. Hay que entenderla, la única manera de mejorar una producción es con años y experiencia, pero **en este momento hay una vuelta de la producción nacional en los canales. Antes no había...**
AM: Es cierto.
RH: Y el nivel general, aunque parezca mentira, subió la calidad. Hoy en día una tira está mejor filmada que diez años atrás. Y esto es un síntoma positivo, que tal vez no satisfaga a los cineastas, a los videastas, a los...pero bajo el punto de vista social, podemos decir que la gente se está perfeccionando en el uso de la herramienta, aunque siga siendo ortodoxo, pero aparecen, cada tanto, mismo dentro de "La TV ataca", o de Tinelli, un pack que es diferente. O permite el acceso a gente que puede filmar de manera independiente. Pienso que cuantos más programas de estos haya, mejor aún. Lo que más habría que pensar es en esto, en las legislaciones. Si no.
AM: No se puede pensar muy a las claras un desarrollo.
RH: Estuve viendo, como jurado de Antorchas, el festival se presentaron 60 videos, menos de los que yo esperaba. Para proyectos que eran importantes: U$S15000. Y los proyectos no eran tan interesantes. **Pienso, como síntoma, tomando como base esto, que hay ausencia de proyectos.**
AM: Veías algún proyecto que trascienda la realización de autor?
RH: No, la mayoría era más bien pobres. Se despegan mucho los cuatro o cinco que generalmente ganaron... mucha diferencia en relación al resto. Muchos yo pienso que por fiaca, falta de rigor, o de elaboración, de guión. En muchos, los antecedentes eran mejores que el proyecto presentado. Pienso que es por entregar a último momento, o fiacas que largaron un proyecto a ver si lo agarraban. Y un proyecto son cuatro instancias: difusión al exterior, que te garantizan la entrada a anotarse en festivales, catálogos, esponsorearte el producto...
AM: Lo que también es una inversión. Muchos videastas me comentaban eso, que mandar para afuera les resultaba todo un segmento de la inversión.
RH: O lo desconocen, muchos no están preparados...
AM: O no hay mucha información.
RH: Pero lo de Antorchas salió en los diarios, es raro. Para taller, habían dos talleres: para gente del Interior anduvo bastante bien, era presentar proyectos, y tener talleres de sostén de aprendizaje para su popio proyecto. Y después, un taller para el que va a venir alguien de afuera, estamos pensando en Bill Viola o en Godard. Una persona muy importante. Hemos conseguido el financiamiento para que en Bariloche, durante 15 días, en el medio de la nieve, y bueno... se presentó muy poca gente. Tuvimos que hacer algunas invitaciones extensivas dentro de otros rubros... muy poca gente. 15 personas también.
AM: Te parece que eso también tiene que ver con el nivel de formación de la gente?
RH: Si, la gente no es de estudiar mucho. Entonces, esto de hacer workshop, que empezó con estos brasileros que vinieron, y en la Argentina no se hacían. Pienso que si lo anunciase se llenaría. Esto se va a hacer desde marzo-abril de este año.
AM Y cuántas personas?
RH: Esto es latinoamericano. Son cinco personas por país, y hubo muy poca gente que se postuló. Gente que se postuló, acostumbrados a los que trabajaron con los brasileros, gente que tiene experiencias en video-arte, y la propuesta es experimentar cine y video, propiamente experimental.
RH: Y cuánto va a durar?
RH: 15 dias, intensivo. En Antorchas lo comunican a fin de mes. Esto porque es conjuntamente con la Rockefeller y la McArthur que se consiguió tanto dinero. Generalmente, para los cortos en cine se concedieron U$S 35000. Pero últimamente no hay mucha movida. Y aún habiendo guita... habrían que hacer muchas cosas para que la gente se motive, salga y filme. Por la información que tengo, el Videominuto argentino también recibió muchos menos en la SAVI. Menos gente anotada en los eventos, es decir, hay problemas. También es cierto que estamos en más una etapa de recesión. Pero la gente que tiene equipos de video, le sale barata la producción. Pienso que también hay un desánimo en relación al destino de las obras...
AM: Si, es un cuello.

RH: Si no se transforma... **lo cierto es que, tal vez, sumando los videos que están circulando, en lugares no tan difundidos...se han multiplicado las bocas de expendio. En cada universidad, en un bar, en un club, de repente, hay y se muestra video. En asociaciones y sindicatos se están pasando. Generalmente, en torno a las escuelas.**
AM: Por qué creés que hay sistemas de red como los que están funcionando en Chile, Brasil o Perú, formas alternativas de producción que aquí no prenden.
RH: Dos cosas: las **Organizaciones No-Gubernamentales financiaron esos proyecos, pusieron la tecnología. Y generalmente, grupos políticos son los que desarrollan más eso. La diferencia fundamental, tal vez fue la dictadura, una experiencia muy cortante que hizo que los militantes políticos no tuvieran el video en su momento. A diferencia de lo que pasó en el resto de Latinoamérica, donde el video había llegado mucho más temprano. Muchos grupos de resistencia política usaron el video en ese momento, como resistencia. Acá no.** Lo salteamos, no quedó una transferencia. Fundamentalmente, en Brasil, la TV/Viva, que está sostenida por el Partido de los Trabajadores, un partido fuerte, que los grupos políticos vieron en el video una herramienta de cambio político social, de propaganda, de difusión. En torno a eso, muchas organizaciones no-gubernamentales pusieron dinero para eso. Pero **en la Argentina, no pusieron ese dinero, o sí, pero no se sabe a dónde está. Algunos grupos de videos acá se financiaron, no se socabilizó la experiencia**. Yo hablé con tipos de las ONG, del Canadá Thiers Monde, y dicen que somos un país a-típico: "Uds. son el Japón de Latinoamérica, no tenemos nada que hacer allí". Un mundo aparte. **El interés de las ONG era financiar el video social. Y en la Argentina, veían que no.**
AM: Pero también... en video social, cuándo se hizo aquí una escuela?
RH: Claro. Por eso no nos veían. Y ahora se fueron a Mauritania, Tanzania, esos lugares remotos y extraños para financiar videos alternativos. La gran ventaja es que les han quedado los equipos.. eran equipos costosos.
AM: La experiencia, la organización.
RH: Claro. Por eso las redes de distribución se conservaron. Pero en los últimos encuentros ya también se ve que hay problemas con eso. Una gran transferencia, en la medida que se democratizaron los países, en aparecer en la TV, y la gente, esperando tantos años por la democratización, cuando tienen la oportuniad dicen "Y bueno, hago la mía". En Chile se redujo todo esto de las redes alternativas, de un movimiento importante, pero mucha gente ya está trabajando profesionalmente, en Brasil mismo. Uruguay tiene una gran tradición de video alternativo, pero los grupos que hay han trabajado con estos equipos, y entonces, como si fuera poco lo ya poco típicos que somos en relación al resto de América, en video es lo mismo o peor. La gente no tiene esta tradición de distribución, del video-social, y los partidos políticos siguen institucionalizados, no ven más que la TV pop. Y no le ven al video ningún atractivo, o uso. Yo lo había propuesto a algunos partidos políticos, por qué no hacen campañas alternativas, no sólo pensar en la TV, y les comentaba lo de Brasil y me miraban extrañados. Es decir, **hay toda una tradición, que de la noche a la mañana, no se hace. El desarrollo del video en Argentina es complicado. Yo pienso que lo alternativo acá es lo experimental, no lo social.**
AM: Con intereses mucho más intralinguísticos, no?
RH: Claro, y **con intereses mucho más personales**. Si a vos te interesa, ves las reivindicaciones en un premio que le dieron a alguien, o algo así. Las reivindicaciones son esas. Que te seleccionen en el ICI, Goethe o SAVI, es una reivindicación digna. La máxima, que vayas al extranjero, al VideoFest, y ganes un premio, esas son las expectativas. Hacer un catálogo de tu obra, que la puedas vender, como se vendieron para el ICI de España, o museos, universidades.
AM: En ese sentido entra como obra plástica, casi. Entra en un circuito ya creado, que no le es propio.
RH: Para nada, y dentro de ese circuito, hay todavía un grupo más chico, que busca reivindicarse con la TV, pero no como grupo, sino como individuo. Nosotros estamos trabajando con Milewicz una miniserie hecha por diez realizadores nuevos, y nos cuesta conseguirlos. Para hacer una propuesta de temática, y diez realizadores de la nueva TV, de la nueva movida. Y nos cuesta encontrar gente. No lo ven, y a su vez, tampoco hay demasiada gente con la

formación como para hacer un producto de calidad. Tenemos dificultad en encontrar diez realizadores. Hasta ahora, cinco. Milewicz, yo, Mignona, Cenderelli, es posible que Sebastián Bores, Spiner.
AM: Es decir, toda gente que ya tiene experiencia en TV.
RH: Claro.
AM: Y de los que vengan del video?
RH: De los nuevos nos cuesta una barbaridad conseguir, y aparte, garantizar. Puede ser Hofman o Di Tella (quien está trabajando afuera, para la TV norteamericana, ahora creo que se ganó una beca para hacer en Londres un posgrado). Él ya está formado, y tiene claro que la TV es para él. Y siguen produciendo. Esta última versión de "Montoneros", está pensada para TV.
AM: Y ahora está trabajando la vida de Perón.
RH: Si, es bárbaro. Los que han pasado esta experiencia, tienen claro que su norte es la TV, pero el resto.
AM: Hace un rato me contabas que tus experiencias de video,"**Abismo**", cómo era? Me hablabas de pensar la TV desde un punto de vista plástico.
RH: No me acuerdo muy bien, voy a tratar. **Marcamos una influencia muy fuerte con "Crónica de un verano", de Jean Rouge. Una influencia muy fuerte que yo quería imprimir en la escuela sobre el cine directo, hablar con la gente del común. En ese momento, la reportera de "Crónica de un verano" preguntaba a la gente "Ud es feliz?". Y me pareció una pregunta brillante para poner en la Argentina del 78-79. Salíamos a la calle con Oscar López, que lamentablemente falleció, un nombre muy importante. Y le preguntábamos a la gente si era feliz. Nos contaban en las obras de construcción, en la calle. Y obteníamos respuestas de las más curiosas. Habíamos hecho una pre-edición de eso, la largábamos en una casetera, y yo a la vez la miraba en un monitor, con una cámara me filmaba a mí y al monitor, y yo discutía con la gente, decía "Parame esa imagen", y agregaba "Yo creo que es mentira, mirá el ojo cómo le parpadea", una especie de antropología visual, es decir, no podía ser que estuvieran todos tan felices. A su vez, eso que filmábamos , lo volvíamos a colocar en la casetera y lo volvíamos a filmar. Un montaje muy extraño, en donde yo discutía conmigo mismo, con la gente y con otros, muchas veces. Ocho o nueve veces, y entonces quedaba una cosa infernal, una estructura donde se multiplicaba mi imagen, la imagen de la gente, una estructura casi rota de la imagen, una multiplicidad del audio, un valor, una cosa caleidoscópica para lo que se acostumbraba en esa época en la Argentina. Esa era la estructura. Por eso se llamaba "En abismo", que tiene que ver con la estructura literaria en torno del vacío, "en abismo". Y lo presentamos , si bien no quedó el video, por lo menos hubo el testimonio de espectadores, porque lo pasamos en Villa Gesell, y quedó una cosa muy rara, la gente no sabía bien si le gustaba o no, pero trajo mucha polémica, que eso no era cine, pero tampoco TV, no se sabía lo que era video. Era algo.** Y después, quedaron un montón de experiencias que hicimos allí en Avellaneda, que lamentablemente quedaron borradas. Como el **Video-Protesta**, era una época en que se agitaba bastante la opinión, había puesto yo una Betamax y una cámara. Entonces, auto-service: filme su protesta en el pasillo de la escuela. Entonces allí filmaba y salían cosas formidables... También hicimos un video colectivo, en esa época experimentábamos **el plano secuencia**, que a mi juicio es de las más importantes posibilidades del video.
AM: Extraño.
RH: Si, no es sólo importante el montaje. En ese momento empezamos a experimentar tomas de dos horas, pero hechas en continuidad. Un grupo de 20 personas, le pasábamos la cámara, un encuadre. Y entonces toda la casa de la Cultura, que tenía esculturas, pinturas, hacíamos un extraño plano-secuencia filmado por 20 personas. Nos pasábamos la cámara uno al otro, el ejercicio era ese, usar la cámara, dejarla en un pié, con un encuadre determinado, y pasársela a otro, así durante dos horas.
AM: Me interesa que me cuentes si esto tenía que ver con algunos de los adelantos de la semiología del cine de los 60, con la labor teórica de Passolini, en particular.
RH: En los años 60, la semiótica trajo un shock muy importante, porque no había antecedentes, ni crítica de la imagen, ni de literatura hablando sobre la imagen. Es a partir del desarrollo de la semiología, de poner en clave el tratado... pero en esta historia de vida y muerte, porque se

llega a un punto de no-conclusión final. Lo que decía la otra vez en Bellas Artes, que los libros son mucho más peligrosos que los yogures, porque no viene indicada la fecha de vencimiento. **Los argentinos estamos intoxicados de libros que "ya fueron".** Y lo que sucede en este momento en todas las facultades, en el análisis semiótico, que es demodé, perimido y desactualizado, inclusive, que somos más papistas que el papa. Porque es bien conocida la postura de Metz antes de morir, y hasta estuvo en la Argentina (aunque nadie lo supo), y tuve oportunidad de conversar con él un poco. Y la postura era clara: abdicar de muchas de las cosas que había publicado. No había logrado, en el caso del cine, que existiera un lenguaje como se entiende al "lenguaje tradicional", y esa extrapolación de la lingúistia semiológica quedó trunca, y es cierto. Hoy en día, en los niveles académicos, esto no se discute. Se lo da por cierto. Y hay una especie de importación de la palabrería, de los sintagmas y los paradigmas. Y todo, sin tener conciencia en la verificación práctica de ese análisis. Y es un problema, habría que empezar a revisar hasta qué punto todo lo que se dijo es claro. Hasta Umberto Eco, en el 60, cuando dijo (porque semiólogo, es un muy buen novelista), que hay una triple conjugación en el caso cinematográfia, no una dupla, como él mismo antes había dicho, lo cual es una barbaridad, no existe. Es la famosa discusión de si es un lenguaje o no. Y decían que para serlo debía tener una doble articulación. La organización de las palabras, o en fonemas y monemas, por ej. El equivalente, Pasolini dijo que había una especie de partículas...
AM: Los estilemas...
RH: Exacto, y Eco habla de una tercera articulación, de las figuras, pero no tiene rigor, ni primera, ni segunda, ni tercera figura. Hubo como una obsesión de los semiólogos por el cine, y querer compararlo al lenguaje anterior, al hablado. Y estamos hablando de algo que no tiene nada que ver, y el conocimiento teórico no alcanza, por lo menos al nivel de las experiencias que se hicieron, como para decir que realmente existe una posibilidad, las unidades significativas, el poder conciliatorio, o entender un orden sintáctico y una lexicografía como para decir : "Esto es un lenguaje". Y **para colmo, el video trae nuevas cosas, por ahí no son las mismas unidades. Del pictograma al pixel.** Aparecen novedades al nivel de las unidades significativas, que tal vez sí se pueda extrapolar las posibilidades de la existencia de un código. Pero no hay apuestas nuevas. Aparece la última cinta de Baudrillard y todo el mundo babando, porque lo dijo Baudrillard, entonces estamos sintonizados, y no se lleva nada a serio, todo lo que se dice en Europa al respecto se trasplanta mecánicamente aquí, y hablan con una especie de autorización teórica que no es cierta. Lo que cuesta bastante. Analicé, estudié semiología, y cuando vamos al plano práctico, la unidad significativa del cine sigue siendo la toma. Y no hay vuelta que darle. Y la toma es tan ambigua para clasificarla... Todavía existe una especie de pseudo-lenguaje cinematográfico, pero pensado más en los términos, más que en un vocabulario semiológico, como tonos, escenas, secuencias. **Sí, tal vez, los conceptos de sintagmas... pero tampoco es preciso. Me decía "Una toma es un sintagma", y bueno, le cambiamos de nombre. Si es importante lo asociativo, lo paradigmático, en este sentido, creo que fue el lado más fuerte de la semiología. El espacio-off, todo ese tipo de cosas. Pero por ahí creo que habría que incursionar más en la sicología perceptiva, donde por ahí vamos a encontrar más respuestas que en la propia semiología, en el sentido de ver cómo la gente recibe la comunicación**, estudia los lenguaje sensoriales, cómo uno sueña, cómo uno percibe la película, que es un estado de ensoñación, de proyección en la oscuridad, y qué extrapolaciones hacemos entre eso y el video -el recorte de la pantalla, el menor tamaño, el hecho de verlo en un lugar iluminado, el tamaño del plano, la granulosidad que tiene el cine respecto de la linearidad que tiene el video, la cromaticidad, aparecen fenómenos psico-sociales de la comunicación, es decir, el color de la TV no es el mismo que el del cine, aparece como un medio más frio que el cine, a funcionar sus mecanismos perceptivos propios. El primer plano deja de funcionar como impacto emotivo -como es en el cine, donde el primer plano provoca emoción remitiéndonos a cuando éramos pequeños, la distancia bebé-madre, es el primer plano, por eso nos remite a lo desmesurado, por eso el impacto emotivo, y en el video nunca podríamos lograr eso. La continuidad ortodoxa no nos sirve en video, hay que ir por las laterales, el espacio único no tiene mucha pregnancia, pero sí el espacio multiplicado, que del mismo espacio se abran otros hacia atrás o adelante. **Estamos en presencia de otra percepción: la TV se parece más al mecanismo de la retina, como que proyecta. Es más**

parecido el sistema electrónico al nervioso. Creo que hay que enfocarlo más como una cuestión interdisciplinaria. Pienso que es demodé el estricto análisis semiológico, porque ha quedado como una respuesta trunca: los grandes semiólogos llegaron hasta ahí y punto. No hubo continuidad. Todo se dijo en ese momento. Pienso que hay que retomar la línea, desintoxicarse de esto, la Argentina está intoxicada de sicologismo y de semiología. Pero hay que revisar todo lo que se dijo, y terminar con esa onda de lo que se dijo afuera está aceptado acá. La semiología llegó hasta un punto, pero pienso que no... ya está... Zunzunegui, o el Video-Culturas de Fin de Siglo, pero llegan a un punto en el que tampoco hablan de tal es el lenguaje, la articulación es tal cosa, el montaje es esta otra. Hay que tomarlo como esto, una apreciación subjetiva, tan válida como la nuestra.
AM: Y **no hay estudios regionalizados.**
RH: No hay, y menos en video. También lo de Arlindo Machado es muy interesante, pero como una cuestión personal. Decir que el lenguaje del video es el volver al montaje expresivo de Eisenstein y del ideograma, es relativo, es una postura personal. Algunas cosas de las que dice te llevan a la reflexión, pero no quiere decir que sea exactamente eso. Que el video funcione mejor con la metáfora y la metonimia, puede ser. **Lo bueno de la semiología es que nos ha dado un vocabulario, es el momento de usarlo bien.**
AM: Y una percepción bastante aguda de lo que es la estructura.
RH: Claro, como si los biólogos hubieran descubierto un nuevo cosmos, sin saber cómo funciona el espacio. Entonces, algunos apresurados establecieron leyes, que no todas son ciertas. Se anticiparon y largaron todo. Han hermetizado el discurso.
AM: Me acuerdo de los debates de las Jornadas de Estética y Teoria del Video Argentino. Con Di Tella conversamos de lo que pasó en esas jornadas y por lo menos él me confesó que había ido con espectativas bastantes grandes.
RH: Se enojó mucho conmigo, y debo reconocer, más a esta altura de mi vida, que estuve un poco "salvaje", fue una experiencia de eso.
AM: Y cómo fue la idea de organizar ese evento?
RH: Fue de varios. Organizar junto a Taquini, yo, etc. Y yo estaba furioso contra toda esa parafernalia, y no pude reprimirme más. Me salió eso, y justo ahí salió una piba y la ligó ella. Pero uno cuando está en esas situaciones, en realidad les está hablando a los demás. Sabía que se iban a enojar, pero contaba con eso, estaban enojados, y fueron a hablarme de Baudrillard, Deleuze, y esto y lo otro, y había una intoxicación de Filosofía y Letras que era fatal, y las monografías eran un terror.
AM: En la Facultad de Filosofía y Letras eso no abrió nada de nuevo. No se dio un seminario, una conferencia, nada en relación con ese tema. El interés teórico, nada. Los discursos se cerraron sobre el aparato conceptual del cine.
RH: El problema es que los videastas estaban con la espectativa de que les solucionaran el problema del lenguaje, que iban a venir e iban a decir "El lenguaje del video es esto".
AM: Pero es un problema?
RH: **Siempre, en todos los eventos, el problema del lenguaje es el que más sobresale, si será esto o lo otro, es tremendo.** En vez de tener una actitud más humilde de investigar. La gente se ocupa de decir lo que es y lo que no es, es tremendo, siempre con una polémica empastada, no clara, como fue la de Rosario (Festival Latinoamericano de Video de Rosario 93), que fue empastadísima. Con el chico ese que estaba agresivo, el intelectual rosarino...
AM: Y que fue un malentendido total.
RH: Y la gente lo aplaudía porque eran sentimientos de afecto, en vez de...
AM: Me acuerdo que vos hablaste de innovación narrativa, y este hombre entendió que hablabas de revolución estética.
RH: Después no quise hablar más, porque parecía un teléfono desenchufado.
AM: Y el resto de las mesas de Rosario, te parecieron buenas, te pareció que había algún punto menos tratado?
RH: Yo quería más cosas, pero fue muy bueno. De todos modos, es muy difícil: había mucha ansiedad, recién empezaba, gente de la escuela de comunicación de allá.
AM: Eso también llamó la atención: que estuviese lleno de la gente de comunicación.
RH: Hay un auge con eso de querer conocer los medios, en todos lados. Fijate el crecimiento de la FUC, la UBA.

AM: Todavía estás en la UBA, con el taller en la carrera de Comunicación Social?
RH: No, no tenía tiempo, ni tecnología. Y con esto, si no tenés el mínimo de posibilidades de verificar, no existe todo esto del lenguaje, del poder experimentar. Si bien es difícil decir lo que es, en el nivel de la acción uno lo tiene claro. Y podemos enseñar las partículas, y cómo se organiza un relato. En términos semiológicos estrictos, no da para decir esto es así, pero en el hacer, y en el explicar, lo podés transmitir, pero lo único que vale es el hacer. Como una formulación de análisis, pero es muy difícil si no hay una instancia práctica. Se compraron equipos recién ahora, que ni los están usando -centro de edición y esas cosas-, así que veo que es muy difícil poder hacer un marco de investigación. No hay un lugar, cosa que enfrentamos,en nuestro curso -que la gente busque, vea, y tal vez hagamos un seminario de video experimental, o algo así, como investigación de la imagen, y a partir de eso, producir obra.
AM: Al video lo pensás cerca de qué obra, de qué palabra?
RH: Por ahí adhiero más a los que dicen confiar en la etimología de las palabras, es decir, "yo veo". De allí surge: la **visión personalizada**. Una visión tal vez mucho más personalizada que la del cine. El hecho del acceso. Más que "Yo veo", "Yo puedo ver". Agarro una cámara y, aunque esté inconcientemente intoxicado con una mentalidad de espectador, o aquel que viene de la fotografía. **Por vez primera, hay una irrupción, una democratización de los medios, pero fundamentalmente, quien la provoca es el video. Desde los gluppers, hasta el home, hasta la posibilidad de hacer una noticia que te la compra la TV. La posibilidad de multiplicación de puntos de vista, y eso, para mí, es como una revolución psico-social en términos de la reproducción de imágenes, estoy convencido de que cuanto más gente haya en esto del "Yo veo", me parece genial.** Pero más allá del estudio. Una cuestión estadística. La condición de ver a veces es innata, genética, pero ahora ves que hay gente que ve y te devuelve esa mirada, el hecho de que tenga acceso a una cámara de video, y si de cada 10000 personas aparace una que hace esto de otra manera. Me parece lo fantástico, lo revolucionario. El video como aparato hogareño, común. Cada tanto, se va a revolucionar todo, porque una persona "normal", al día siguiente puede ser un fabricante de imágenes.
AM: Gene Youngblood dice que esta nueva era tecnológica revisa el contacto del hombre con las máquinas, y gracias a eso, se desencadenan niveles altos de interacción ...
RH: Seguro.
AM: ... y formas de ver, la imagen es vista de maneras mucho más -la palabra es difícil- sensible, o mucho más relativizada.
RH: Tanto como eso no sé. El video, y su registro naturalista, rupestre común, es que **la gente que se dedica a esto empieza a ver que el manipuleo de la imagen es el verdadero "Yo veo". Le pone grano, textura, reflima, "Yo veo de esta manera". Esta movida es la más interesante. A partir del video, con medios más caseros, uno tienen la oportunidad de ejercer una mirada más subjetiva**, personal, en procesos...
AM: El video es mucho más metalinguístico que el cine?
RH: Por lo menos tiene esa posibilidad potencial. En el cine hay una intermediación tecnológica distante, donde la persona no participa. Aca hay una participación más grande, y la misma tecnología ofrece soluciones inmediatas (grabación-regrabación, imágenes de archivo). El 80% de las cosas que el video hace, el cine las puede hacer, pero es muy costoso. Y entonces se abre mano de las posibilidades de experimentación.Hay poca experimentación. Es decir, uno se deja llevar por lo que le propone el fabricante. Yo **creo que sería bueno dejarse llevar por los preceptos de Paik, de personalizar, "meter mano", tener una suerte de formación electrónica, de crear imágenes. Pienso que hay que investigar más el lenguaje, y no dejarse llevar tanto por el "aparataje"**. Esto es muy efímero: un día aparece un aparato, otro día, otro. Y uno no se queda satisfecho con los paratos. Aparte, el video-arte no es el efecto, hay gente que lo confunde. No es el tratamiento de la imagen, su montaje, su continuidad. **Tampoco hay demasiado alteración de las poéticas y de las retóricas. En el sentido de que las estructuras del video mantienen mucho de las estructuras tradicionales del cine, o del corto. Es decir, hay mayor innovación en el tratamiento de las imágenes y de los efectos que en la narración. Hay que ponerse las pilas en un nuevo relato, en nuevas formas del relato.**
AM: O se vuelve a las formas de las vanguardias, al surrealismo.

RH: Si. Pero sigo insistiendo que **hay una onda muy fuerte en relación a la posmodernidad: el minimalismo, en determinados video-arte, todo despojado, y también está en la pintura. El conceptualismo, el lenguaje abstracto está rondando allí**, la gente se deja llevar a eso y lo mete en una línea, tipo "mi video pertenece acá". Y creo que la gente mira demasiado para afuera, creo que con lo que tenemos acá... estamos en condiciones de innovar sólo mirándonos más a nosotros mismos, sin pensar en cuál lenguaje está de moda en Europa, si el minimalismo, o la desdramatización que tienen algunos europeos o americanos, responden a un problema social, a la saturación de las ciudades tecnológicas, el volver a las fuentes, a la cosa elemental, de agarrar un sólo objeto y descontextuarlo y desarrollarlo, casi una concepción rupestre del arte. Acá es al revés, para que ande bien necesitaríamos una saturación de la imagen.
AM: Se piensa poco la imagen en video?
RH: Si, se piensa poco.
AM: Los realizadores, la gente joven que empieza, tiene este pensamiento en torno de la imagen.
RH: No, no. Es un problema complejo. Tiene que ver con la educación que recibieron. El problema va más allá del decir. El ver como para idear necesita más o menos dos o tres años. Porque si no la gente, cuando filma, es como cuado mira, y eso está mal hecho. Ver a través de la cámara, y aprender a encuadrar, etc, son dos o tres años de tu vida. Hay gente que menos, porque ya viene con una intuición muy grande, pero si no, cuesta mucho. Y hay gente que lo hace siendo ingenuo, va y dice "esto lo entiendo", pero aplica una mirada ingenua. Elaborar en video, dos o tres años, con ejercicios, es una educación,y eso no se enseña en cualquier lugar. Nosotros por ahí damos una impronta, y después la gente se larga.
AM: Qué te pareció lo de la educación audiovisual en la escuela primaria, tal como lo conto Góngora en su conferencia en el Festival Latinoamericano de Video de Rosario.
RH: Muy buena. Estamos lejos. Sería bueno. En las secundarias ya se ven películas, o se hace talleres, o son secundarios con especialización en audiovisual. Tarde o temprano se va a trabajar sobre la formación y la educación, y la primaria... creo que es la única manera que, desde chicos, aprendan a mirar imágenes, la Argentina es un país ignorante en término de imágenes. Un analfabeto audiovisual, sería la palabra. Porque la gente ve poco, y escucha muchísimo menos. **La gente está acostumbrada a una abstracción, que reemplaza al concepto, y esto está muy arraigado, habría que hacer toda una re-educación del pensamiento audio-visual. Y eso es lo principal, más que los efectos de las cámaras y todo eso. Si uno empieza con la educación del pensamiento audiovisual, después buscás la tecnología que te sirva para eso. Esto de la tecnología está muy fetichizado.**
AM: Claro, como cuando la crítica dice "Es un buen video porque explora los recursos del medio a fondo". Se puede decir el medio tiene tales recursos, y no más ni menos?
RH: Es difícil. Es una frase hecha. No sabe decir nada.
AM: **Creés que la crítica tiene algún rol acá?**
RH: No. No existe.
AM: Leiste algunas de las críticas que se publicaron sobre video acá en Buenos Aires?
RH: Son un desastre. Una crítica pedante, presuntuosa. Axiológica, valorativa, no sirve para nada. No hay una crítica ensayística, ojalá hubiese una critica erudita, sería fantástico, onda Cahiers du Cinema, no existe todo esto. Se hace crítica... no sé. Agustín Mahieu era el último crítico de raza. Después...no quedó una escuela. Y va a depender de la habilidad del escritor. Hasta enojándose con la obra, hasta por encima de la obra, un desastre. Sería más humilde si se estudiara el objeto de la crítica. Si hay historia, o no, si les gusta o no.
AM: Cuáles son las últimas muestras de video que presenciaste?
RH: La SAVI del año pasado. Buenos Aires Video V. Rosario. Después, al estar de jurado, como que me enteré de lo último. Hay algunas novedades, como por ejemplo, lo que está trabajando Farji, y como ..."Algunas mujeres", en el tratamiento, la imagen. O "Imágenes alteradas", de Fried, las incrustaciones, el chroma-key o el long-key (las incrustaciones de fondo), son cosas que aparecen como novedosas en el video argentino. Se nota que hay una gran influencia, pero como es que están más legitimados los efectos, no tan colocados indiscriminadamente. Eso

que, en **algunos realizadores -fundamentalmente en las mujeres-, un mayor cuidado en el efecto. Está legalizado el lenguaje y la narración.**
AM: No como si se explorara un sistema, sino un uso particular.
RH: Claro, como quien dice voy a usar esta gama, más sobrio, más regulado, mejor hecho, mejor facturado (en cuanto luz, etc). Tal vez hay trabajos menos elaborados, pero sí más cuidados, eso noto. Lo que me llamó la atención. Y después, hay un lote de cualquier cosa.
AM: Masaje retiniano.
RH: Hay com un corrimiento. **Todo el grupo que era muy eficiente en video, la mitad está laburando en otra cosa, hubo un corrimiento. Ese espacio de los festivales, etc, está lleno por los que recién entran, muy jóvenes, toda una onda, pero un perfil diverso. Es un corrimiento generacional que se está produciendo en este momento en el video**. Por eso hay obras muy imperfectas. mucha onda de muerte... en Gesell hubo mucho. Bajón, un emergente temático de muerte en gente muy joven. Eso me llamó la atención, y también hay cosas muy fantasmáticas, extrañas, cosas raras que están apareciendo.
AM: Viste la Bienal (de Arte Joven)?
RH: Por lo que me decía la gente, ni aparecí.

FABIAN HOFMAN

Realizador

Buenos Aires, Enero de 1995

FH: Mi nombre, quién soy. Tengo 34 años. **Desde 1983, fines... desde el 84 estoy trabajando, a todo nivel, profesionalmente, artístico, en este medio.** Vengo de la fotografía, estudié en un colegio en Israel, una formación terciaria. Un college de formación para fotógrafos. Allí, en el segundo año tuvimos un curso de video, y allí entró. **Siempre tuve problemas con lo fijo. Todas las cosas que estaba haciendo tenían movimiento**. Y fue como un paso que me pareció que resolvía una ansiedad que se venía viniendo. Cuando volví a fines del 83 empecé a trabajar profesionalmente, y siempre, paralelamente, hacía "algo", todos los años. Eses "algo"...
AM: Qué es?
FH: Qué se yo... cada año, cada época fue otra cosa. Lo primero que hice acá fue la grabación de un concierto en vivo de Los Abuelos de La Nada, que fue la **primera grabación de un concierto al vivo en video que se hizo en la Argentina. Fines... no me acuerdo si fue a mediados del 84.** Después de eso, hubieron experiencias de documentar actividades de artistas -me voy acordando en desórden-, una actividad que se hizo en un subte, en la Estación Callao de la Línea B, que unos artistas pintaron murales. Hizimos, com Trilnick, un registro de eso. Después sirvió como documento, porque el Subte borró lo que habían hecho, y eran obras de pintores, obras. Hubo un juicio. Y después, experiencias de **video-instalaciones.**
AM: Cuando empezaste a instalar?
FH: La primera que hicimos aquí, también com Trilnick -nosotros nos formamos juntos en Israel.
AM: Lo sabía.
FH: Lo sabe todo... es tremendo. Creo que fue en el 85. Después, la otra que hice fue en el Museo Nacional de Bellas Artes, se llamó "Video-arte internacional". Y después expuse algo en Córdoba el año pasado. Era casi lo mismo.
AM: En "El día electrónico"?

FH: Sí, fines del 93, creo que en octubre. Principios del 94, no me acuerdo. Y paralelamente, en el 89, empecé a desarrollar más la linea documental. O sea, con Di Tella y Yedlin. Trabajamos juntos varios años. Hicimos muchas cosas. En el medio, nació una idea experimental -"Reconstruyen el crimen de la modelo"-, que fue el hit de la temporada. Creo que..
AM: Sigue siéndolo, es una expeiencia muy importante.
FH: Creo que tiene que ver com aquello que te decía del video casero. Esto está prácticamente hecho en casa, porque no tiene grabación, no tiene cámara. Salté al 94, y este año gané la beca Antorchas, y era un proyecto estrictamente documental, que terminé en noviembre -está refiriéndose a "Los Fierro".
AM: Cómo es que entraste en la linea documental?
FH: En realidad, hay un trabajo anterior que es "Caza 30". **Para mí "Reconstruyen..." es un video documental.**
AM: Por qué? Me parece que está bastante lejos del clásico.
FH: Bueno, la palabra "clásico" la pusiste vos. Creo que es documental porque está extraido todo de la TV, que me parece la absoluta realidad. Más realidad que la TV no existe, es más real que la realidad cotidiana. Y bueno, la manipulación de la realidad, y de la historia, es lo que genera el género documental. Por eso me parece una documentación, sea verídico como un documento. Y "Caza 30" para mí tiene mucho de documental, es material de archivo. Y bueno, también trata de la historia. Para mí es muy importante la realidad y la historia. Siempre sentí la necesidad de averiguar qué pasó. Creo que tiene que ver com eso.
AM: Y el video te ayuda como forma de averiguar qué passo? O te ayuda a expresarlo nada más?
FH: Me preguntás si me ayuda a averiguar lo que pasó...
AM: Si lo tomás como un método de investigación para conseguir saber lo que pasó. Una herramienta, o una forma de decir.
FH: Es una interpretación mía. No sé si le va a servir a alguien. A mí me sirve -en principio me parece que debe alimentar mi ego. A mí me sirve siempre, pero creo que lo importante es que también le sirva a otros. Porque la auto-referencia, en definitiva, no se llega a nada con ella.
AM: Me decías que el documental te servía para elaborar la historia de esa forma.
FH: Sí (duda), creo que sí.
AM: Me llamó la atención que dijeras que, fundamentalmente, tenía que servirle a otros. Me pareció una postura un poco rara.
FH: Rara? Por qué?
AM: Porque vengo escuchando mucha auto-satisfacción.
FH: Esta tiene que ver con... tiene que haber un excedente. Creo que es la vieja discusión por la experimentación. **La experimentación, por sí misma, no se fundamenta. Yo creo que estoy... mi intensión es aprender a experimentar en un campo menos experimental. Digamos que lo experimental, por sí mismo, a mí no me produce satisfacción. Y me parece que tampoco es para el espectador, porque está pensado desde una auto-referencia.** Y de todas formas, me parece que esto pasa en todos los campos de la experimentación: del autor de cine, en principio lo hace porque le interesa a él, y si pasa, pasa. Pasa y mejor, porque le interesa a él. Creo que, en definitiva, se hace para que pase, pero si no lo consigue, pasa por otras vías. No sé si estoy siendo claro, pero creo que se entiende.
AM: Te interesa contar historias?
FH: Fundamentalmente. **Creo que el quid está en contar historias.** Lo que pasa es que Hollywood se fue al carajo. Para mí esa es la verdad de la comunicación audiovisual, que es lo que está más cercano a la gente y, historias hay muchas -que no necesariamente son historias de gentes. Para mí, si no contás historias, no es que no sirve, sino que es lo más importante desde el comienzo de la humanidad, contárselo a alguien, esa es la historia.
AM: Qué es el video para vos? Te lo pregunto porque recién, cuando hablábamos de video de creación, parecía como que el término de por sí le quitase la capacidad creativa al resto de las producciones en video. Entonces el video es algo muy abarcativo.
FH: Pasa que está la TV de por medio. Es el mismo soporte. Y bueno, la TV es una m. . Y se usa para diferenciarse y decir, esto es otra cosa. Pero tampoco pretende porque no puede, son dos cosas totalmente... agua y aceite. Puede haber un programa... se juntan, creo, en el lugar gráfico que tienen en común, pero no en la esencia. Creo que la TV...

AM: Ni en las políticas.
FH: **Para mí la TV no es ni política: es política económica. Y cultural, obviamente. Pero como está desarrollada desde una necesidad económica y no desde una necesidad de expresar ciertas cosas, pierden totalmente su valor.** Tienen valor en lo comercial: eso empieza a decir "Si tiene público, vale", es lo del rating.
AM: Y programas como los de Hermida, "La cápsula del tiempo", o programas como el de Fabián Polosecki, "Del otro lado", que mezclan cuestiones del documental?
FH: Bueno, creo que lo de Hermida es una experiencia que no es continua. Qué me estás preguntando con esto?
AM: Que si con estas experiencias no está pasando que el video se mete en la tele, no sólo en lo gráfico, produciendo programas muy atrayentes, que se vieron mucho.
FH: Sí, creo que tiene que ver con la gente que lo hace, no sé si es el medio por sí mismo. Es cierta gente, en cierto momento.
AM: Tampoco es casual que se hayan producido fuera de la TV, y se distribuya en la TV.
FH: Es que la TV, en realidad, cada vez es más eso: una antena, los cables. Son cables, porque después, lo rellenan. **Siento que la relación con la TV de todo este grupo de gente es muy conflictiva: hay acercamientos, pero no se ha llegado a una simbiosis.** En Brasil sí, pero acá. Ahora se está dando, pero creo que así y todo serán cuatro o cinco personas. En Brasil, los chuparon. Aquí, no, todavía.
AM: Quiénes son esas personas?
FH: Polo, este chico que estudió en Canal 13... Fernando Spiner, Hermida, de alguna forma.
AM: Milewicz?
FH: Si, con "Desde adentro", y creo que nada más. Cuatro. Se puede decir que es reducido. Y creo que quien se redituó con esa experiencia fue, principalmente, Canal 13, porque tomaron a su gente, y todas las cosas que se desarrollaron allí lo hicieron con su gente, sin nosotros (se rie). Fue así. Porque si vos te ponés a ver... este año vi algunas producciones que se podrían homologar.
AM: Como "Nueve lunas"?
FH: No, justamente, porque "Nueve lunas" no se hizo en el canal, lo hizo Olivera. "Los machos" , que es bastante interesante a nivel... y alguna otra producción, no me acuerdo, pero tomaron muchos elementos de cómo hacer, cambió un poco. Ya venía cambiando, pero tomaron muchos elementos, los absorbieron ellos, lo cual está bien, está muy bien.
AM: Vos me decías, en relación a la producción de este año, que la veías estancada.
FH: Sí, en relación a la producción que vi en el ICI, te estoy hablando, que fue lo único que vi. Ahí sí más de lo mismo. O sea, nuevas gentes haciendo cosas, no que ya se habían hecho, pero sin hacer propuestas nuevas, no vi nada que me... vos te das cuenta cuando hay algo. Y esta vez no había nada. Allí es que te ponés a pensar que "es muy fácil hacer video". Creo que es bien difícil, para mí es dificilísimo, me cuesta horrores, pero... no sé, no encontrás por qué de lo que vi. No encontré nada excepcional.
AM: Estuviste en el acto inaugural del **ICI**, aquella muestra de "La imagen sublime", te impactó realmente?
FH: A mí el video-arte español nunca me impactó. Para mí siempre fue un poco esto que te estoy diciendo: en ese momento veía un fabuloso despliegue técnico, la experimentación de la técnica misma, que era nueva para ellos, mucho más para nosotros, desde allí era impactante. Pero nunca me pegó.
AM: Quiénes son tus referentes en ese sentido? Qué video-arte te tocó?
FH: Hay un video de un brasilero, **Eder Santos**, que era la historia de su abuela, no me acuerdo cómo se llamaba, era la historia de su abuela, o de una abuela, eso fue para mí una marca muy fuerte en el video. Inclusive a mí lo de **Sandra Kogut** no me llama. Las cosas gráficas que hace. Siempre me pareció muy interesante la experiencia de las casillas, pero lo que se hizo con eso no me tocó. Me llamó como evento, la idea de las cabinas, pero me parece que después la pifió.
AM: Cuando empezaste a trabajar en video sabías cine? Tuviste época de cineclubista?
FH: Vi mucho cine desde los 16 años, todo el cine de los 70, en Israel. Mucho.
AM: Los que vos tomes como "padres".

FH: Las cosas de Antonioni, en su momento, me marcaron mucho. "Deserto rosso", que me mató, y la otra es aquella ambientada en los 70, y termina con una revuelta estudiantil... es conocidísima, después me voy a acordar. Y en el 81 vi una muestra de cine experimental, alemán, de principios de los 70.
AM: Viste Kluge?
FH: Sí. Tengo el catálogo de ese ciclo, siempre lo miro.
AM: Nunca te interesó hacer cine.?
FH: Hasta ahora no, pero tengo ganas. Inclusive, el proyecto este que comencé haciendo este primer capítulo, a veces digo que sería lindo hacerlo en 16mm. No el soporte video, como registro. Porque, para las cosas que estoy haciendo ahora, no da.
AM: Qué tiene la imagen del video?
FH: **No refleja de la misma forma. Hay algo en el traspaso electrónico que se pierde, para las cosas -repito- que quiero hacer ahora.** Sé, al mismo tiempo, que hay muchas cosas que logro porque lo estoy haciendo en video, que sería mucho más complicado hacerlo en cine, lo de la inmediatez, nada más ni nada menos, pero creo que se pierden muchas otras. Ahora siento eso. Y, por otro lado, tengo ganas, me da vueltas en la cabeza, de hacer algo que sea en cine. Yo sé que esto sería lindo en 16mm, pero tengo claro que no es para cine.
AM: Me quedé pensando en aquello de la imagen video, en que muchos coinciden en que genera cierta distancia.
FH: **Creo que sí se sabe por qué. Por un lado, creo que tiene que ver con la TV, otra vez.**
AM: Con la imagen en sí, o con el hábito de verla?
FH: Como todo, como media.
AM: Otro de los elementos de las vanguardias es aquel de que se interesaron en el cine cuando vieron que era una herramienta de comunicación para mucha más gente, y que, desde la elaboración visual, se podía generar un proyecto crítico.
FH: Sí.
AM: Con el video, lo visual puede articular sintaxis nuevas, formas nuevas, pero de allí a que provoque una sensibilización profunda como la que alcanza el cine... digo : uno tomando la imagen en cine, y viendo la imagen en el cine, pareciera que funciona muy diferente. Hace poco tiempo estuve conversando con un cineasta experimental, llamado Silvestre Byrón, y él me decía que "Grandes éxitos del cine, cuando los vi en las matinée, en el estreno en el cine, eran espectaculares, pero cuando las vi por la TV, no fue lo mismo". Me hablaba, por ej., de la percepción del paisaje asistiendo a los filmes de Ford. Como si hay algo del video que está perdido.
FH: Hay algo básico: el tamaño. La relación del hombre con el tamaño de la pantalla.
AM: Debe ser algo más.
FH: Sí, pero empecemos por lo físico. Vos te parás al lado de una pantalla de cine, y sos chiquito. No se puede sublimar esa relación que es de la ciencia física, una relación de tamaños. Creo en eso, totalmente.
AM: Es que quedaría un poco como una relación empobrecida. El video como algo insípido en esa potencialidad.
FH: La imagen sí, pero **lo que se ha enriquecido es el lenguaje. Pero la imagen creo que se ha empobrecido.**
AM: Vos me hablabas del grafismo. Me da la sensación de ser una imagen de capas.
FH: Esa es una de las cosas, todos los trabajos están hechos con esa sensibilidad. En video, por una cuestión técnica, es sencillo hacer capas. En el cine es mucho más complicado, volver a hacer es un engorro. Y creo, un poco, que el video buscó eso de las capas para crear esa profundidad que no tiene en sí mismo, por una cuestión electrónica. Profundidad buscada en aquello de las capas, y en lo que yo nunca, tampoco, me sentí muy cómodo. Para mí...
AM: **Vos trabajaste más con la distorción que con las capas.**
FH: Sí, trabajé más con la distorción. Creo que, también, por una cuestión tecnológica, porque cuando hice aquellos videos, también era difícil hacer capas en video. Por una cuestión de generaciones, en la época que yo hacía eso era dif'icil. No tanto como en el cine, pero siempre tiene que ver el momento tecnológico en que hacés las cosas, el designio, por más que seas un artista y sepas todo lo que querés hacer, siempre hay elementos que te contienen.
AM: Me decías que te impactó el video brasilero. Qué otras cosas te impactaron? Qué viste?

FH: Siempre me impactó mucho el video francés. Me parecía que... creo que ahí hay un real maestro que fue y es **Godard**, creo que todo el video experimental francés viene de Godard. Y allí para mí sí hay carne. Esto diamentralmente opuesto al español, en donde me parecía que no había nada. Tiene que ver, también, con lo del boom económico, fines de los 70, principios de los 80. Comenzó en la nada.
AM: Hay alguna "carne" argentina que te interese? O somos también trabajadores que venimos de la nada?
FH: No. Pasa que como...
AM: Digo porque como está ese tremendo agujero de los 70 aquí, para los 80s, encontrar referentes en nuestro propio país, en general tuvimos que excavar, no los conocimos como experiencia natural.
FH: No sé qué mencionarte.
AM: Del área que sea. Como poética, lo que te modificó, te hizo crecer. Porque vos te formaste afuera.
FH: Podría hablarte de **Roberto Arlt**. es lo argentino, lo que pesa. También **(Manuel) Puig**, que es otra cosa, pero te sienta.
AM: Vos me decías que la producción del 94 la veías estancada. Nuevo de lo mismo.
FH: Más de lo mismo, de lo que para mí no funciona. No pasa un límite de experimentación real, sino que es prueba.
AM: Simples experimentos.
FH: Sí, experimentos con cosas que esa gente nunca había jugado.
AM: Es simplemente tecnología?
FH: Creo que sí, que hay mucho.
AM: Alguna vez te pareció que la Argentina tenía un eje poético propio que estaba andando?
FH: Sí, hubo un momento. Creo que fue el hito, para mi, el trabajo de **Hermida/Olmi**, "El círculo xenético". Creo que fue un poquito después de "Reconstruyen..." y, para mí, ahí se paró.
AM: Te parece que tiene que ver con la educación que se está dando en video?
FH: Sí.
AM: Porque, en realidad, se enseña video en todas las escuelas de cine. Y el aparato conceptual que se maneja, se sigue trabajando desde el cine. Me refiero a que se está produciendo en torno al video, y los mismos teóricos del cine han abierto el campo, y hablan de espacio audiovisual. A pesar de esto, las personas que dan clases en las escuelas de cine comentan que nadie quiere leer nada, o, en las materias, las notas más bajas tienen que ver con aquellas materias teóricas.Te parece que esta falta de reflexión tiene que ver con este estancamiento de la producción del que me hablabas? Vos leés?
FH: Yo leo. Por épocas, cuando puedo leer, soy feliz. Y cuando no puedo, es todo el tiempo "No puedo leer". Es, básicamente, una cuestión de concentración. Pero no creo tener la perspectiva tan amplia como para poder extraer una conclusión así.
AM: Muchas veces el movimiento se estanca cuando no hay un momento de reflexión. Hay movimiento de descubrimiento, y después...
FH: Me acuerdo del San Martín, cuando se hizo ese encuentro de producción de trabajos escritos (**Primeras Jornadas de teoría y Estética del Video Argentino**). El material más interesante vino de la facultad de Filosofía y Letras. Allí hubo un enlace con teóricos, así tiene que ser. Pero después, no sé lo que pasó. Te lo comento porque creo que fue el hito de esto que me planteás.
AM: Te parece que no pasó más nada en ese sentido...
FH: Creo que la gente que estaba poniendo más el lomo en eso, empezó a tomar rumbos personales, diferentes, y veremos dentro de diez años lo que pasará. Nunco hubo un apoyo oficial.
AM: Sobre todo cuando es un movimiento tan independiente.
FH: Y si a eso no le ponés dinero, de alguna forma, se desinfla. Es un proyecto cultural que no se puede desarrollar. Además, es muy caro. Y producir es un problema.
AM: No es extraño que, siendo un medio tan experimentador y novedoso, con una imagen que se renueva a sí misma, crítica, quiera entrar en los museos? No es extraño, quiénes van a los museos?

FH: No. **Yo no minimizo la función del museo. Creo que, al contrario, si entró, y si lo hicieron entrar, y lo entraron, es porque pensaron que eso iba a atraer gente, y creo que lo han logrado. Me parece al revés. Viste cuando hay algo que no tiene a dónde ir, siempre buscan el canal. No me parece contradictorio.** Creo que a los museos todavía va mucha gente. Que podría ir mucha más. Es todo parte de un proyecto cultural que no existe. Ahora, a través de la nueva ley del cine, se prevée que una cuestión económica puede formar eso.
AM: Por qué nunca se pensó en producirlo para videoclubes?
FH: Se hizo mucho eso. Muchos géneros de video se producieron especialmente para videoclubes. Desde el espectáculo de Pinti, Sex-Humor, se hicieron ficciones para videoclub. Es decir, se intentó: en un momento daban las cifras, en otros, no. Después, se achicó para estar donde tiene que estar. El museo, me parece un canal super-válido, y me parece que podría aprovecharse mucho más. A la muestra de Bellas Artes fue muchísima gente (Video Arte Internacional, 1990). No tengo los números, pero fue muchísima gente. A la de Córdoba (Museo Caraffa) no fue nadie. Como es siempre al principio del año...
AM: Pero no fue una muestra buena?
FH: El lugar, el evento, pero no fue mucha gente.
AM: Contame un poco sobre **"Los Fierro"**, que produjiste con el apoyo de la Fundación Antorchas.
FH: **Lo que hice es un documental que quiere ser una serie de documentales, pensado para la TV.** Pensado en un documental por provincia, donde el núcleo es la familia y el trabajo. O sea, encontrar, investigar sobre un oficio relativo a cada provincia, que se haya continuado a través de tres generaciones. Una historia de abuelo, hijo y nieto, en las cuales realizan o hayan realizado el mismo trabajo. El primero, fue en la provincia de Rio Negro, con una familia de ferroviarios, a un año de las privatizaciones. Es una familia en un pueblito de estación, y que tienen alguna relación, por su oficio con "El Trochita", que es ese trencito que va de Ingeniero Jacobacci -donde vive esta familia-, hasta Esquel. Lo que quiero hacer, es uno en cada provincia, y con eso, hacer una especie de investigación, de radiografía de, hoy en día, el trabajo y la familia en la Argentina. Creo que es casi un proyecto político-cultural, por eso, va a ser muy difícil de hacerlo, de hacer más de uno. A todo el mundo que se lo cuento le parece bárbaro. El asunto es encontrar quién lo produzca.
AM: El proyecto lo elaboraste solo?
FH: Lo trabajé con mi mujer, Paola Steffani, ella es antropóloga. La investigación la hizo ella, el guión lo hicimos juntos, después yo lo dirigí. La redacción del proyecto es un trabajo conjunto, pero primero miralo.
AM: Cómo se llama el proyecto?
FH: Por ahora "Argentina, familia y oficio en lo propio y lo ajeno", es el título provisorio. Apropiarse de lo ajeno, no en el sentido de robar.
AM: Cómo fue producido?
FH: Básicamente, con el dinero de la Fundación Antorchas, Rockefeller y McArthur, y trabajo personal ad-honorem, básicamente el mío.
AM: Cómo ad-honorem?
FH: Sí, porque la plata no me alcanzó para pagarme a mí mismo.
AM: Cuánto era?
FH: U$S 15000. Está hecho en un soporte... norma broad-casting y para poder ser emitido en TV.
AM: Cómo nació?
FH: Nació como un proyecto de familia. Cuando nos casamos, hace un año y pico. Surgió casi como esas simbiosis que se dan cada tanto... es un proyecto en conjunto, Paola tiene mucho que ver. También creo que, surgió como un proyecto, casi un proyecto de vida, ella es antropóloga, y se nos ocurrió un día, charlando. Creo que lo interesante es que nos propusimos contarlo como un cuento. Como si vos leés el proyecto, parecía que conocíamos a la familia. Fue una proyección que hicimos. Suponíamos lo que pasaba en la realidad. Y una vez que ganamos la beca, fuimos a la realidad a buscar el material, que siempre es diferente.
AM: Qué vas a hacer con esto?
FH: Todavía no sé, como todavía no lo presenté en sociedad...

AM: Pero me dijiste que lo mandaste a varios lugares.
FH: Sí, lo mandé a festivales de cine y video latinoamericano de varios lugares del mundo, a algunos festivales más específicos de temática antropológica. Y la idea es darle continuidad a esto que comenzamos juntos. Me parece muy interesante. Me parece que tiene mucha fuerza, que no se hacen muchos tipos de estas cosas.
AM: Está relacionado con la antropología visual?
FH: Tiene algo de antropología visual, pero creo que es un poco más de historia. No porque sea un poco menos la antropología, sino porque tiene agregados de historia, de historias de vida que te atrapan, lo argumental, no es el objeto de estudio y nada más.
AM: Te decía, porque me llamó la atención la no-intervención del locutor. Hasta en la captación de lo gestual.
FH: Bueno, tuvimos un muy buen filling con la gente, se trabajó mucho con la espontaneidad. Eso me interesa mucho: el cómo hacés. Porque atrás de los tipos que vos viste, habían cinco personas. Esto es un trabajo que, si volvemos a lo de antes, me interesa, me gusta, me llena, poder comunicarme com la gente, mostrar que un momento de la comunicación, y que eso sirva para comunicar algo. Esto es algo así como un pilar para mí.
AM: Y si se arma esto del Canal Cultural, te gustaría mostrarlo allí?
FH: Es una posibilidad, creo que a un canal cultural le podría interesar (ríe).
AM: Le interesará producir a este canal?
FH: No sé. Ojalá que sí, pero no sé. No creo que todavía haya una carpeta con proyectos. Por ahora, siento que es una cuestión proselitista, pero hay que ver, quizás hay cosas que si se combinan, pueden dar en algo.
AM: No estás circulando mucho por el circuito del video. Viste algun trabajo que te interesó?
FH: No estoy andando ni viendo mucho. Vi poca cosa.
AM: Estás conectado más con otro tipo de imagen... qué es lo que ves?
FH: Veo cine. Mucho cine. La TV en sí no me atrae. Veo cine y voy a museos.
AM: Escribís sobre lo que hacés?
FH: No, no. Sobre lo que hago no escribo. Me angustio demasiado. No puedo tener el nivel de abstracción necesario. Prefiero que lo hagan otros, si les interesa. O sea, mi angustia es más el cómo seguir haciendo, que la reflexión sobre lo que hago. Quizás sea un error, siempre me lo planteo. Pienso sobre lo que hago, pero nunca lo escribo. Yo escribo proyectos, y pienso sobre los proyectos, porque es desarrollarlo. Creo que mi trabajo es desarrollar lo que hago. En otro momento reflexionaré, pero yo necesito primero hacerlo.
AM: Y ahora estás con esto entre las manos.
FH: Sí. Esto sólo. Es decir, no tengo nada entre manos. Lo cual es paradójico. Porque lo terminé en noviembre -estuve casi todo el año pasado con esto. Yo tenía una empresa que liquidé.
AM: Una empresa?
FH: Una productora. Dábamos servicios y producíamos pelotudeces que nunca me interesaban. Institucionales. Y la liquidé porque siempre pensé eso como una vía para hacer las cosas que quiero hacer, y me di cuenta de que yo no puedo juntarlas. Yo no pude, es decir, hay gente que puede. O por lo menos diría que crearías una empresa para producir estas cosas, pero cuando empezás con las cuestiones comerciales, te acaparan totalmente la administración. Creo que es una limitación mía, lo acepto así. Y me iba bárbaro. La verdad es que nos iba muy bien, no siendo gente de capital, la hicimos.
AM: Con quiénes?
FH: Con **Eduardo Yedlin**, mi socio. En mayo de este año lo decidimos. Teníamos un lugar muy lindo. Era un sueño, pero no estaba dándome lo que buscaba.
AM: Siempre viviste del video?
FH: Siempre. Si.
AM: Te interesa algún tipo de crítica sobre tu trabajo?
FH: Sí, claro que me interesa.
AM: Y te parece que hay **crítica en video**, alguien que escriba bien sobre video?
FH: Creo que hay crítica. Y va a haber más. Hay gente que me interesa lo que dice. Quiénes? A mí una de las personas que más me interesan.es **La Feria**. Creo que es él quien desarrolló la crítica, más que el video en sí mismo. Creo que en él juega así, un 70%. Se dedicó al video, es específico de esto. Después, hay otra gente, que me gusta lo que escriben y lo que piensan.

AM: Leiste el catálogo de Buenos Aires Video V? Qué te pareció?
FH: El que escribió **Milewicz**, sí. Yo en general concuerdo mucho com él.
AM: Y la reseña histórica?
FH: La historia la escribieron Graciela Taquini. Coincido. Es fiel, si es lo que me preguntás. Está hecha desde adentro. Me parece que no es, para mí, la cosa es más crítica, pero está bien. Creo que se dividieron los tantos: lo de Graciela es una cuestión histórica, y lo que Milewicz es una cosa crítica, está bien. Me interesaría saber lo que te parecío "Los Fierro"
AM: Me pareció muy interesante. Creo que está faltando... veo mucho las imágenes que aparecen en el video, como territorios que muchas veces no aparecen en otros sectores de la imagen. Y se forman cosas...
FH: Que no caben en otras imágenes.
AM: Claro. En otros campos de la imagen no aparecen. Para mí es un ámbito del discurso, en el que, por las características de producción que tiene, y la gente -el perfil de la formación de quienes producen- no aparece en otros discursos audiovisuales. Esto me parece destacado.

CARLOS LASSALLETTE

Realizador, artista plastico.

Buenos Aires, 28 de Julio de 1995.

AM: Me pregunto porque todo el mundo anda medio enojado, o pone cara de enojado cuando se les habla del estado del video-arte en Buenos Aires.
CL: Yo no diria enojado, pero si **molesto, ya que nadie hace un análisis de para qué y por qué de lo que pasa**. Hay **gente aca que hace video por una consecuencia técnica**, que es la mayoria. Tienen acceso a una cámara, entonces, producen obra. Y de repente aparecen con obra. Y es muy **despareja su producción**. Lamentablemente, quien no tiene una formación alrededor de la expresión, sea cual fuera la herramienta que use, le van a faltar elementos a la obra continua. Pega por interesante, porque tiene efectos, hizo un descubrimiento técnico, o una cosa efectista, pero después, se diluye la obra, porque realmente no le interesaba, o tiene un tope -una dificultad- muy grande, que es su falta de formación. Porque son técnicos, hay mucha gente que incursiona en todas estas formas -en multimedia también-, y todos vienen de muy diversos caminos. Hay gente dúctil, que se ablandan, aprenden los códigos, es sensible, sabe expresarlo y se acopla. Pero otros, no. Ahi viene una de las peleas. **La otra, es el cine. Como mucha gente que va al video-arte porque no estan en el cine. Es como un hijo menor.** Conozco gente que son curadores, o organizadores, que tienen equipos e intentan hacer pequeñas películas imitando Hollywood, producciones europeas, con la técnica del video, y salen cosas un poco aberrantes. Y tampoco entienden lo que es la **experimentación del video-arte como medio autónomo.** Ven una cosa donde no hay un relato cinematografico, y ya no entienden nada, porque estaban alli para ver algo parecido al cine.
AM: Más que una alternativa es una limitación.
CL: Claro. A pesar de que se pueda entrar al cine -aunque ellos no hayan podido-, ahi lo hacen de otras formas. O son amantes declarados del cine, pero no estudiaron, entonces se meten con todo en el video. Hay una contradicción ahi muy grande. Hay posibilidades de hacer cine, esta es una época especial, ha mejorado mucho con los créditos del Instituto (Nacional de

Cinematografía). No tiene nada que ver con la política ni con la sociedad. Sino que **son actitudes individuales, que no entienden otras propuestas, y se arman las divisiones y las críticas...**
AM: Otras peleas vienen en la linea del reclamo de cierta seriedad estetica. **gente que se enoja mucho por la falta de justificación de la obra.**
CL: Yo eso lo veo un poco, pero también valoro mucho lo experimental y lo que cada uno pueda desarrollar. El problema viene con los curadores. La gente produce cosas -coherentes o no, de alto o bajo nivel-, pero si un curador, para llenar un espacio, quiere armar una muestra de video con los trabajos de que dispone, y no los que deberia elegir, porque no los tienen en la cantidad que quisiera. Entonces ponen cualquier cosa, y en esta nota (me la entrego, está en el archivo), hablo de forma critica de eso. El público va a ciertas muestras de video, y sufre. Hay cosas realmente insufribles, se hace duro de ver. El video es un arte complicado. No es TV. Hay cosas que no son agradables, OK? Pero **dentro de cada obra, rescatas elementos, que son los valiosos del artistas -la calidad visual, un sentido audio-visual, juegos de tiempos**. Como en cualquier obra, donde a lo mejor la técnica es espantosa, pero te gusta el color, el tema, el material, o viceversa, por ahi tiene buena técnica, y disfrutas solo de eso. Como **aquellos artistas que, siendo técnicos, por imitación hacen obra, y desencadenan un rechazo. Y el problema no es de quien la haya hecho (la obra), sino de quien la escogio para exhibir, sabiendo que público la va a consumir, dándole reputación, etc. De eso depende que el público vuelva o no a querer ver video-arte. Es un circuito.**
AM: Pensaba en ese detalle, de que algunos realizadores se jactaban de decir "Yo soy técnico. Yo sé del medio porque se donde poner el cable" .
CL: Y los técnicos creen que saben más que un artista. Esto ocurrió desde siempre. Cuando se crea una tecnologia siempre pasa eso. Con la multimedia computer es lo mismo. Todo lo que vemos, aberrante o no, no tiene sentido. Yo tengo aca una enciclopedia, que tiene un archivo musical increible. Me pongo a verlo, y la música está toda registrada y hecha por un estudio de USA, confeccionada con un aparato similar a esto, con un sintetizador horroroso. Y si lo escuchás, es porque estás totalmente desprovisto de sensibilidad. Una cosa electrotécnica, audible, que no tiene nada que ver con Bach, o con nadie, todas traducidas en esta forma, y es lamentable, toda esta tecnologia. para escuchar eso y deformar el concepto de lo que es una obra musical de esa manera, y mucho menos para la educación, como lo estan vendiendo. Todo esto, por causa de los técnicos, que deberan haber pensado, en lugar de poner cinco obras bien grabadas, con sinfónicas, con los coros correspondientes, con los instrumentos musicales.
AM: De ahi a que tenga corazón...
CL: Hay más posibilidades de escuchar algo más completo. Y en la parte de música ocurre como ocurre con la parte de imágenes, etc. Hacen mitos que no tienen mayor vuelo creativo, porque lo hacen con las tecnologias que tienen ahi en el estudio, y los mismos que arman los equipos producen los programas. Entonces eso trae un problema. Después, con el tiempo, tienen acceso los artistas, los creativos, los comunicadores, pero es asi la historia.
AM: Y vos cómo lidás con este aspecto técnico de la obra? Contame de dónde venis, cuál es tu **formacion?**
CL: La cosa de la experimentación y la tecnologia, siempre lo tuve, especialmente en lo audiovisual. Yo tenia 7 anos y hacia peliculitas en cinegraf. Y tenia mi audiencia, mis amiguitos que se bancaban cualquier exhibición. Yo tenia mi cámara, que era una caja de zapatos con una lente de anteojos, y me la armé. Entonces pasaba las cosas, siempre me gusto buscar y usar las cosas de esa manera. En la **Universidad Nacional de La PLata** -me fui alla a estudiar, porque la carrera audiovisual aca no estaba- estudie **Comunicacion Visual y Diseno Industrial**. Es una carrera que incluye muchos **elementos de semiologia, de óptica, tenia materias (cuatro) de tecnologia, y un año de tesis**.
AM: Cuando hiciste eso?
CL: Qué sé yo, habré terminado en el 80 y pico. Antes. Después me fui a Francia. **Hice el ultimo año en la Escuela de Marsella**, que es más o menos lo mismo que acá, con investigación en técnicas y materiales. Y de allí me fui a Paris, me invitaron a hacer un trabajo que es un poco este afiche. Un **trabajo con sintetizador de imágenes**, en ese momento

todavia no habian computadoras gráficas, trabajaba con un tablero, donde dibujas, produciendo formas, y después los sintetizaba con la ayuda de un computador que trabajaba con calculos matemáticos, y movilizabas las imágenes. Una cosa **muy rudimentaria porque no habian computadoras gráficas.** Todo esto **lo tuve que pasar a diapositivas, todo esto lo armé en una proyección audiovisual, con varios proyectores, donde se producia el efecto de lo que hoy llamamos realidad virtual.** Un efecto de proyección y una relación audiovisual que te provoca un efecto distinto, de contenerte, de sentirte dentro de un mundo de lo audiovisual, distinto. Se presentó en Francia,, y **en Recoleta en el ano 84.** Ese es el hilo de la historia. Y siempre trabajé experimentando en audiovisuales, con cosas dentro de la universidad, en la época de los militares, con mensajes "sociales" y cosas que respondian a lo que se hablaba en ese momento. Hicimos un trabajo con un grupo muy especial, que era para gente periférica, los barrios y demás, de villas, era toda una propuesta de imagen real -fotográfica- con música electro-acústica (que ellos jamás habian escuchado). Y era un poco complicada la cosa, pero lo entendian a las mil maravillas. Hicimos una especie de racconto de como la imagen fotográfica iba a ser denotada a través de uno u otro sonido. No es lo mismo ver una fotografia con un sonido o con otro. Unido a la significación de la imagen. Bueno, **ese era el juego, con sonidos electro-acústicos. estábamos enfatizando las direcciones de decodificación del mensaje, con sonidos.** Dió muy buen resultado, después lo llevaron por todo el pais, la China, etc. Fue un trabajo de la facultad, ahi estaba en el Instituto de Investigaciones de la facultad, tentando vincular la tecnologia usada para otros fines, y usando en cosas que no fueran las convencionales.

AM: En que **otros medios** trabajaste?

CL: En **fotografia** -muchisimo-, en **cine**, mucho antes de entrar en **video**, con **computación**, mucho con **sonido**. También, **musicalmente, pinté**, traté de meterme siempre en todas las cosas, tal vez por algo más que buscar, para obtener resultados concretos. Después hice una carrera que se llama **Técnico Superior en Comunicacion Masiva, en el CISMART -Centro de Investigacion en Comunicacion Masiva, Arte y Tecnologia-**. esa carrera era bárbara, la daban en el **Centro Cultural General San Martin**, una carrera que los militares prohibieron, porque tratábamos muy profundamente las cuestiones de la **opinión públlca**, y teniamos unas materias completísimas. Algunos de mis profesores...Elena de Bertola (semióloga), Francisco Kroepfel (música electro-acústica), teóricos, hice dos años y medio, y a la calle todo el mundo. Se acabó. Pero para mi fue muy importante por todo el tema de la opinión pública. **Acá, el criterio de estudiar experimentando es muy dificil. Es muy conservador. Y lo más notable acá es la falta de apoyo a la experimentación, a la incorporación de gente nueva en las instituciones, a lo nuevo. todo lo que yo desarrollé, después de lo de La Plata, lo hice con el apoyo de otros paises.** Con Francia, bueno, hice muchísimas cosas. Y ahora con USA. Pero acá, esa muestra que te digo, en Recoleta, fue mucho antes de todo, porque acá ni se veian las instalaciones y aquella era una, montada con audiovisual, algo muy nuevo, y no se apoyó en nada.

Estela Consiglio: Como que tienen mucho miedo. Y siguen apareciendo los mismos personjes que hacen lo mismo desde hacen diez anos. Tipo, que vamos a decir si no podemos decir nada nuevo?

CL: **La difusión no es frivolidad.** Son cosas concretas que te permiten desarrollarte. Y cuando alguien se entera de lo que haces, ve que hay un camino y que se pueden hacer cosas juntos. Es importante que se enteren. Pero todo eso aca, no. La difusión y la crítica no se entiende mucho para que estan.

AM: Lees la critica?

CL: No mucho. **Trato de no leer para no contaminar demasiado.** Leo, si. Pero no demasiado. Leo en general. Lo que se escribe acá de los críticos. Prefiero hablar en general. Bueno, igualmente no memorizo nombres, no registro, es una cuestión ancestral. Y tampoco me gusta destruir directamente a nadie, porque tengo una posición y puedo estar equivocado. Parece que si alguien se siente identificado, o si te gusta, te das cuenta de si es este o otro. Pero bueno...

AM: Mi trabajo pasa por entender mas la dinámica de este campo que no deja de ser un juego de fuerzas. Que sabes de la **historia del video en la Argentina**?

CL: Primero paso en el **CAyC**, con Glusberg, que trajo unos videos de Japon.

AM: Los festivales internacionales.
CL: No. Antes de eso.
AM: El primer festival internacional fue en el 74.
CL: No me acuerdo cómo se llamaba esa exposición.
AM: Bueno, organizó diez festivales internacionales, y la cuarta edición llegó a Bs.As. en el 78. Y trajo videos de todo el mundo. No sé con qué criterio se curó, pero habian de todas partes.
CL: **Esta era una muestra de video-arte japonés, presentada en el CAyC.** Después, vinieron... el **1er festival** que se hizo **de Video-Arte en el Museo Nacional de Buenos Aires**, con aquel trabajo de la música. Y bueno... producción diversa, muchos festivales de la universidad, después vino la **SAVI**. Los nombres de todo esto... después vinieron **los Franco-Latinoamericanos**, con las selecciones de los otros paises, e instituciones (como el Goethe, o el Giesso). Bueno. La producción de las pequeñas instituciones de la enseñanza del video. Yo en general, no soy un animal muy sociable. Siempre he producido cosas, pero nunca nadie lo sabia. Jorge La Ferla vino aca hacen tres años y decia "Yo no puedo creer que no te conocia, vos haciendo esto y lo otro" . Y el **ICI**, muy importante, con el armado de la **videoteca**, y lugares donde se pasaba el video y la gente comenzaba a entender qué era el video.
AM: **Empezaste cuándo a hacer video?**
CL: En el **86**. A jugar con eso. Yo ya trabajaba mucho con la parte de cine y audiovisual, hasta que vi el video y encontré otra herramienta.
AM: Y lo desarrollaste para qué, con qué fines?
CL: Lo que pasa es que yo también uso todo esto para trabajar con las empresas, de**proyectos de comunicación**. Entonces, dentro de estos desarrollos, hay que producir algunos materiales. Como por ej., para el ICON, hacer un documental, cuando se hizo acá la muestra internacional del ICON, que armé un documental de todos los museos del mundo. Para el Museo de Bellas Artes, documentales sobre la restauración de las obras españolas.Y después tomé toda una beta de **documentales sobre arte**: artistas, institucionales, restauraciones. Me gustó porque vivia con el artista, y alli se engendraron cosas que salieron en video.
AM: A quiénes les hiciste?
CL: **Sid Benheim**, que trabaja con esculturas, un tipo verdaderamente creativo, que vino de Israel. Y tomando mucho vino, le fui sacando cómo era la historia. Y todas las obras iban a un color esmeralda, como el verde del cobre, entonces...contaba que en Israel, ese color es el color del Demonio, y allá estaria identificando todas las cosas malas. Y que, llegando a NY, todas las cosas de ese color eran las buenas: la estatua de la Libertad, las cúpulas, las iglesias, que da a la Grand Center Station, todos los bordes oxidados, lo "más" era todo de ese color. Todas esas cosas de color las relacioné con su obra. Después, a**Perez Celis,** me dijo "vení a mi estudio" - un loft sensacional en Broadway, con un piso enorme de madera y muros blancos, perfectos. No habia nada, le dije, antes de que lo arruines, dejame que filmemos algo acá. Así lo hice, empecé grabando el espacio, sin nada, y después él entrando con su obra. Las pinturas, la mudanza, y después, salpicando todo, ahí relacioné la obra de él con la dinámica de las calles, las luces, de materia. Después a un suizo, que se llama Osmard Ernst, escultor, que trabaja con obras muy lúdicas, oscuras, densas. Trabaja en un subsuelo en NY, cuyas ventanitas fueron pintadas de negro. Son cruces, cosas mutiladas, cosas expresionistas muy fuertes. Estuve casi un mes viviendo con él. Y también grabé en una abadia, que es una reproducción fiel de otra, que se llama The Closter, esta en las afueras de NY,, tiene aspecto de castillo medieval, entonces grabamos allí, a él y su obra. Cada trabajo es meterse ... no es my rentable, salvo que los subvencione uan institución, pero para mí es algo magnífico, es gente tan interesante, y me permite elaborar cosas relacionadas con la locura del medio, de la materia.
AM: Entonces el video apareció para vos como una nave para meterte en este tipo de cosas.
CL: En cuanto a **video-arte trabajaba bastante poco para mi. estaba más metido con la cuestión de las video-instalaciones, que es un género poco trabajado.** A mi me da para hacer muchas cosas, es muy fuerte, perceptible, si lo jugás en un entorno, un ámbito de imágenes virtuales, que no sabés de donde vienen, generás sensaciones, que es lo que me interesa. Y está del ICI, el dulce efecto "anti-TV", está muy relacionado con la experiencia de la TV en la Argentina, cosas muy nuestras. Iconos de la Argentina: gente, politicos, historia desde principios de siglo, porque esto va desde el origen del cine hasta ahora. Hice un **trabajo con el**

Archivo de la Nación, sólo con imágenes que contuvieran movimientos de cámara, algo muy raro para la época, ya que las cámaras eran como cajones con un agujerito, entonces las dejaban quietas, pero encontré algunas, cosas increibles con movimientos de cámara, proque yo usé el movimiento de la cámara como un hilo que uniera dos cosas distintas. Y entonces **junte las imágenes de estos archivos con imágenes del país que grabé yo: del deporte, de lugares claves, pequeños elementos, ornamentos que uno ve siempre y de repente se reencuentra ahí.** Era una especie de secuencia de imágenes, con un movimiento, que aparecian en un lugar con tules, detrás de cortinas, no ves ninguna... nada técnico, entrás a un lugar soft, todo con telas blancas. El sonido, de Julie Cruz, americana, minimalista, me pareció perfecto la música de ella. Y sobre las telas de las cortinas, la proyección de una mano que va acariciando las cortinas, y no se ve de dónde sale, y lo raro es que esa imagen está despegada, fuera, en movimiento, y frente a las imágenes antiguas, una mano contemporánea acariciando esto. **En NY lo presentamos en el Colombian Center.** Acá también tuvo muy buena repercusión. Y una institución de mucho prestigio, que es la **Film-Video-Art**, donde está Roger Larson dirigiendo eso, que viene de la época de Warhol, lo seleccionó -porque allí lo pasamos como video, me pidió que lo armara en video-, para instalación, entonces armé un video de 12min. y se pasó en el **Donell Media Center**, para mí barbaro, porque yo estaba recién llegado a NY, y los contactos y todo esto es muy importante, me ayudó mucho para conocer gente, los lugares adonde tenia y no que ir. Y es complicado mostarlo, porque las instalacioes requieren muchos medios técnicos...Y después, otra, que es una instalación que hice después de esa, en **Casa Foa**, es esto.

Estela: Es un living, el armo un living proyectado. Que en el lugar del hogar, habia un fuego proyectado. Cuarenta TV, alrededor del living también proyectaban el fuego, también tapados por tules, que tapan las TV, con una mascarilla redonda.

CL: Es muy dificil fotografiar instalaciones.

AM: En esta revista -*"Imagenes"*- hay un ensayo sobre eso, y un ensayo fotográfico de las instalacones-video de la Bienal de San Pablo '94.

CL: Tienen que ser especialistas

Estela: El proyector de la mano de aquella otra instalación estaba detrás, la gente lo buscaba y no entendia nada.

CL: Le daba una lectura muy distinta. Este es otro trabajo que hice sobre la ciudad de NY. A veces era el fuego, y otras veces esta especie de **"destrucción" de la imagen de NY, con texturas, muy en cámara lenta, no en edición, no tiene absolutamente nada de edición, está todo hecho "a mano", con objetitos y lentes frente a la cámara. No tiene nada de digital ni de edición. Todo con lentes y elementos, y las cosas que hay en la calle. Después, refilmando la TV parecíaa hacer la cámara lenta, pero no tiene nada de edición.** Este era un espacio medio loco, un living con muebles donde pudieras recostarte y mirar estas imágenes, las lámparas, el fuego, una cosa muy poco usable, los que iban ahi a ver muebles concretamente para llevárselo a sus casas... no era vendible. Y además el fuego tenia su sonido, los elementos del hogar, pero virtuales.

AM: Y aquello de no usar efectos de edición viene por algun motivo en particular.

CL: No, fue para este trabajo. Porque **me gusta condicionar las cosas, porque de esa manera agotas posibilidades**. Estaba limitado económicamente, pero por el otro lado, condicionado por NY y Canal Street, que es una calle donde encontras basura maravillosa, cosas que allá tiran y que allí los comprás por centavos, con todas aquellas cosas que encontre allí, reemplazar la alta tecnologia, una pauta que hice para aquel trabajo.

Estela: Pero de todos modos, todo aquel tema de **la tecnologia de la imagen está medio con la intensión de quedar disimulado**. Como que lo usa, pero con otros fines. Donde se juega el tema de la edición, de la cosa mas agresiva, la velocidad, la cosa rítmica. Pero él, cuando hace trabajos de creación, lo hace de forma totalmente diferente, como cuando lo del ICI, cuando usa el Slow motion, con la edición, nada más. Y colorear sólo sectores, magenta, azul y sepia . Como una banda sin fin, hay diez minutos de imagen...

CL: Para darte cuenta de como es la cosa... para usar cámara lenta tenés que tener Dinamic Traffic, un montón de cosas. Esto lo hicimos en una pulgada de ancho, hacia falta un estudio de televisión, salió carísimo, por ahi, otra persona hubiera usado todos los efectos de esa isla de

edición maravillosa, consiguiendo usar algo y produciendo algo maravilloso, vertiginoso. Pero yo lo usé solamente para ese fin de la cámara lenta, y tener la calidad de las imágenes de archivo, y tenerlo a Fangio en una buena imagen, y trabajar ese tipo de cosas.
Estela: Y fijate vos que bien se ve, siendo que todavía. Esto es una foto. Se rescató realmente toda la imagen del archivo.
AM: Entonces hay una intensión marcada en la forma de editar.
CL: Si, el tema...
AM: Hablas mucho sobre los artistas minimals.
CL: Me gusta mucho, lo disfruto.
AM: No estoy queriéndote encuadrar, sino ver, antes del recurso, la necesidad expresiva.
CL: A eso iba, el tema , para mi pasa cuando hago arte, en que **cuando una obra se decide por destacar mucho el medio, entonces, para mi, ya no es tan buena, me parece que la expresión y la obra en sí tienen que mostarse. Si estas mostrando el medio constantemente, eso es malo**. En cine es obvio, cuando estas pensando constantemente en el trabajo de un actor, bien o mal, es porque la pelicula no se logro. Y esto es lo mismo. **Tanta cosa de las NT en el video-arte, para mi no me cierra. En primer lugar, porque tiene una continuidad directa en relación a la TV, y , segundo, por la cosa electrónica, que es tan fria, tan dura, que me parece que realmente no ayuda a ninguna imagen artistica. Como que genera un cansancio, a mi me choca un poco.**
AM: Esta instalación fue a fines del año pasado (94). Y ahora en qué andas?
CL: Es una instalación con esos TV, lo más interesante no se ve, que es lo que pasaba en el interior de esos TV rojos, que es como un acople del video, fugaba el video para adentro, es otra instalación del año pasado, y esto estaba en todos los**TV de entrada de MOON.**(restaurante e galería de arte com videoteca) El trabajo en video era algo que descubrí **mezclando las imágenes en NTSC, y PAL**. Jugando, se arma un **acople, que lleva a una desintegración y fuga de la cámara**. Los técnicos me dijeron que no haga nunca más eso, porque los aparatos se rompen. No me importó y lo hice igual, como elementos geométricos que van jugando hacia un punto, movilizandose. Entonces, se **entre la cámara y el monitor aparece como una materia lumínica, entonces, yo estaba filmando eso, y con la mano iba moldeando esa cosa que se producia de acople de la imagen, y de repente se veia mi mano, o una cosita roja que ponia, y asi lo fui jugando, moldeando, metés los dedos y te escapa entre los dedos, un efecto de luz y acople.**
AM: Un acople de luz.
CL: Si, eso se da teniendo uno de los dos elementos en Pal, y el otro en NTSC, y poner la cámara en determinadas condiciones, se produce ese efecto. Y lo que estoy haciendo ahora, es éste proyecto.
AM: Como haces para producir tus trabajos, quién te apoya?
CL: En este trabajo, es una muestra de ATT -compania de TE americana-, que arma una exhibición que sale en setiembre del año que viene, saliendo de Puerto Rico recorre los museos que estan ahi . La curadora de la muestra, que es Berta Sichert -curadora del Museo de Arte de NY-, me invita para representar a la Argentina en esa muestra. Tenemos la colaboración de todas estas entidades. Participo con una obra sobre un tema de Borges, es una instalación que se llama "La máquina de Babel", y tiene los elementos de la obra de Borges. Los elementos de la fantasia de la obra, es decir, es un espacio al que entrás, y tenés códigos de lectura para ir deduciendo, descubriendo, jugando y metiéndote. A través de imágenes de video, que tenés que descubrir tal vez dentro de cañerias, o sonidos, que tenés que tomar y escuchar, o claves para abrir una cosa y descubrir un cofre donde está el libro de arena de Borges, cosas mecánicas, que tienen movimiento, de la época de Borges, con elementos originales que Borges nombra en sus obras. Esto combinado con un sistema muy actual, todo computarizado, para ir descubriendo todas esas cosas, y activando proyecciones de texto, entonces vas yendo, apretando botones, abriendo puertitas, es para divertirse, entender. El principio es el mismo de Borges: él decia que hay que tener un interés marcado en la lectura, porque si no, sin atención para disfrutar y entender, hay que jugarse con el esfuerzo. El espectador que logre pasar todas estas vallas, va a llegar al recinto final, donde probablemente haya una proyección que va a ser en realidad virtual, metido dentro de un cuento, pero quien no lo deduzca, no va a poder entrar.

AM: Pero es la lucha de cualquier deseo.
CL: Hay que dedicarle el tiempo... por que uno va a los museos, quiero ver mil cosas... acá, si querés verla, dedicarte a leer, a ver si entrás o no. Y ese proyecto, me interesa siempre en el espectador, yo no creo en la cosa divina de la inspiración del ego, y si alguien lo ve o no, no importa. No. Me importa muchisimo llegar a alguien, me conmueve si alguien se toca con lo que yo expreso, cuando alguien me entiende y le pega de alguna manera, y esto tiene mucho de esta motivación. Pero... es carísima esta instalación, por todos los elementos que tiene, y tenemos el apoyo de estas instituciones que, como ves, vienen todas de EEUU, de aquí son pocas, asi que estoy buscando aca. Del Ministerio de Relaciones Exteriores me llamaron diciendo que les habia interesado mucho el proyecto, pero tampoco tengo todavia muy claro con que voy a producir esto. En septiembre (de 1995) viene Joshua Harrison, de NY, y se queda cuatro meses, y vamos a hacer la etapa de levantamiento de imágenes, de archivos, de objetos, una parte (él hace más la de investigación teórica y producción), y después hay que ir allá a armar el aparato.
AM: Dónde?
CL: En NY, no sabemos todavia donde, hay estudios.

DIEGO LASCANO

Realizador

Buenos Aires, 28 de Enero de 1994.

AM: Cómo empezaste a trabajar en video? Cuál es tu formación?
DL: Mi formación es plástica, fotográfica, desde chico. en el colegio, en lo único que sobresalía era en el arte. Después me planteo el cine, pero no hago prácticamente nada. Tiro unos rayitos de Super-8, a mediados de los 70s, y en la escuela secundaria, luego, estudié abogacía, un acto fallido de un año. Hasta que después entré en diseño gráfico, que es realmente mi fuerte. Entro en TV, de esto hacen 11 años. A partir de ahí, comenzó mi vida paralela con la video-creación, con mi trabajo en TV en ese momento.
AM: Cuál fue tu trabajo en la TV?
DL: Yo trabajaba en la producción de un programa que se llamaba "El Espejo", de canal 13, en donde aprendí muchas cosas que no tenía que hacer, y muchas otras, entre ellas, como cuidarme de que no me robaran ideas, etc. Lo más interesante de este momento -estoy hablando del año 84-...
AM: Vos hiciste esa escuela-curso que se dio en canal 13?
DL: Yo "iba" a hacer esa escuela. En ese momento tenía, una vez que estaba en el Canal, tenia mi vida dividida entre él y el (Colegio) Nacional Buenos Aires, en la parte cultural. y allí creé el taller de video para adolescentes. Allí era mi reducto para experimentar. Trabajaba con adolescentes hasta 18 años. Y no solamente para la experimentación docente, sino que capitalicé mucho en el terreno práctico. Pero en ese momento también estaba muy volado para la ficción. Básicamente, emulando cuestiones cinematográficas. Y en TV, teniendo contacto con la tecnología -en ese momento- de "punta".
AM: Canal 13 siempre fue uno de los más equipados.

DL: En ese momento no, era de los más pobretones. Todavía era canal del estado, no había presupuesto, estaba intervenido. Eran bastantes cosas. Lo de los éxitos publicitários. Eso, sumado a una cuestión autodidacta, que consumo libros relacionados con el tema, que me llegan del extranjero. Eso desde el punto de vista profesional, del ganar dinero. La cuestión creativa siempre se notó más mi tendencia por el tratamiento de la imagen, mi lado de diseñador gráfico. Y después, me volqué más para el lado de las empresas, me cansé un poco de la TV, por una cuestión de estilo.
AM: Cuándo te fuiste?
DL: Estuve trabajando bastante poco tiempo, menos de un año. Y en cuestión de meses, directamente me decidí. Y empecé a hacer cosas por mi cuenta, con imágenes de archivo, sobre todo documentales, en el 84. y después, me vinculé con una empresa que traía equipamiento "de punta", en principio, para la venta, así que lo que hice fue empezar a experimentar con equipos, para conseguir ver lo que daban, como una cuestión de coeficientes, de costos, en la Argentina quieren pagar poco y sacar mucho. Me pagaron directamente para experimentar con los equipos.
AM: De qué equipos me estás hablando?
DL: Equipos de pintura electrónica, generadores de caracteres sobre imagen, sobre gráficos.
AM: Y qué empresa fue?
DL: La empresa era Hitachi de la Argentina, que traía otras empresas a nuestro país como Cadillac, y equipos de efectos digitales, los primeros equipos de efectos digitales de la imagen, que hasta ese momento en la Argentina no existían, ni siquiera en los canales.
AM: Y para qué se usaban?
DL: Básicamente, para la presentación de los programas, pero de manera muy burda, apretaban el botón y salía el registro. Lo que empezó a preocuparme era cómo combinar los equipos que hubiesen en ese momento, tanto desde el punto de vista gráfico, como electrónico, como combinarlos, para utilizar ese equipamiento desde un punto de vista mucho más estético. Entonces mi frente de lucha estaba en colocar mi componente creativo en juego.más allá que las argucias de venta, que mi función no era esa, sino la de dar buenas demostraciones de las potencialidades. Era un contacto cotidiano con tecnologías que ninguno de mis colegas, a principios de los 80, tenía. Eso me permitió ser el primero en trabajar con herramientas y técnicas sin pagar un peso por ninguno, para hacer lo que quisiera. porque tengo una precisión técnico-tecnológica interesante, y un costo de producción mínimo. Eso, por otro lado...
AM: Una verdadera beca.
DL: Si, pero encima, me pagaban, o sea que eso me dio la posibilidad de, por el trabajo independiente, engancharme con productoras de publicidad para trabajar. En ese momento me gano el Premio Coca-Cola, que me dio publicidad también, me vino bien.
AM: Con qué obra ganaste?
DL: Con *"Un Martini en las dunas"*. Y después, también con el premio JVC, el primer festival de video que se hizo en la Argentina, gané el primer premio, lo que me llevó al Festival de Toquio en el 86, y cositas que funcionaron bastante bien, me abrieron la entrada al mercado de la publicidad, en una productora que en ese momento también incorporó, en el año 87, muchos formatos que recién ahora se están usando más generalizadamente, y más efectos digitales, más sofisticación tecnológica que me permitió desarrollos amplios, que llevaron mucha gente del cine publicitario al video publicitario. Ahí aprendí muchísimo, porque trabajé con un equipo de brasileños, fue la etapa previa a la abertura de la empresa, y allí recibí un entrenamiento exhaustivo, con equipos y todo, a la utilización creativa de los medios electrónicos, que más lo que yo sabía, se formó un equipo multidisciplinario, con lo que se produjeron los primeros trabajos y demás. En un primer momento era importante, porque la idea fundamental era producir: Producción propia con creatividad propia, pero terminamos dando servicios. De alto costo, involucrando la creatividad nuestra, pero a la larga o a la corta, era mal pago, y después de un año, partí. Me hice independiente. Desde un punto de vista monetario, me dediqué al video publicitario, cosas para TV. Y, por otro lado, nunca dejé -es de las ventajas de trabajar en empresas de lineas abiertas, que puedo utilizar todos los equipamientos que están a mi disposición -un poco la cosa de vender imagen de responsabilidad sobre los equipos, etc- , así que, para los videos que vinieron después de *"Un Martini en las dunas"*, fueron trabajos en los que utilicé equipos que no eran mios, y que me permitieron romper un poco el tema de la

E*stética de la Pobreza*. Porque todo lo que era video latinoamericano, o todo lo que se hacia acá, la excusa era el presupuesto: la imagen, la concepción, todo tenía que ser pobre. Yo estuve, una de mis luchas más grandes, casi fines de los 80, 87-88, tratando de demostrar que con nuestro capital más grande, la creatividad, que lo sigue siendo, nuestra falencia más grande estaba en la tecnología, y a partir de intercambios tecnológicos-creativos ("Dame tecnología y yo le explico cómo usaría creativamente a la gente") todo el esfuerzo extra-laboral, se puede llegar a hacer productos de creatividad, de menos costos. En ese sentido, el mercado del video tiene los costos muy inflados, hay precios que son inexistentes con respecto a la rutina. Ese fue un proyecto que hicimos hace un año atrás, en el que resignamos mucho de los aspectos del guión y demás, dejando mucho de lo cinematográfico, para demostrar aspectos más de producción, demo de producción, no solamente el demo, sino de dirección de arte, teoría, etc. Se hablaba del reciclaje, estaba muy de moda, pero era eso.
AM: Y había alguna lectura en especial de esto?
DL: Provenía de que en ese momento tenia grandes influencias de Orwell, de Welles, o lecturas y filmes como Brasil, Metrópolis, **una estética media "anti-utópica", futurista, también con cosas del art decó, una línea del diseño que me gusta mucho. Y estas tendencias hicieron que me volcara a esto, tratando de crear un espacio así en la Argentina. Metiendo todas estas teorías, de utopías, en un espacio relacional. La idea era crear una especie de Teoría Comic del Video, nosotros lo llamábamos Video-Comic -muy rara.** Era como hacer un piloto para vender a España. En ese momento -87- empezaba a establecer mis primeros contactos con Europa, que casi desde un principio se me presentó esa idea, ya que la difusión en los espacios argentinos era casi inexistente.
AM: Dónde se veía video en esos años?
DL: En el 86-87, el ICI todavía no estaba. No había, era totalmente inexistente.
AM: En el Rojas no se hicieron algunas muestras?
DL: Después. La primera muestra fue en el San Martín. El primer evento serio fue el de la JVC, el primer evento serio, con premio monetario y todo. Fue una cosa única para nosotros, y fue la primera vez que nos encontramos los videastas de la época, que no éramos muchos. A pesar de todo, teníamos esperanzas de crear un mercado acá. Tener un circuito, no alternativo, sino un circuito de difusión. Inmediatamente, en muchos de nosotros, estaba el deseo de aspirar a la TV. Pero desde el 87-88 nos dimos cuenta de que, primero, la TV nunca iba a comprar ese material, lo iba a pasar, porque tenia calidad, etc, pero no pagar. En *"Función Privada"* estaban pasando videos.
AM: "Atrax"no fue pasado allí?
DL: No, conseguí un espacio muy especial en Canal 13. Fue una situación increible, les pedí el horario y me lo dieron. Pero fue terrible, no vuelvo a hacerlo más. A partir de ese momento dejo un poco esta filosofía del artista militante, contra la TV y todo. No para ingresar en la TV con programa 'chorizos", sino más elaborados, con distinción. Inmediatamente, paralelamente a la idea de vender para España una serie de una historia en 10-12 capítulos, tratados estéticamente de esa forma. Quería probar niveles de audiencia, la posibilidad de observar cómo iba ese material para la TV. Hicimos una mini campaña de prensa, manejada exclusivamente por nosotros (hicimos los afiches, prácticamente como un emprendimiento familiar, mi esposa es diseñadora, hizo el afiche, los chicos del equipo hicieorn el engrudo, etc). Pegamos en la sala Lugones, al mediodía, a sala llena total, y luego de dos semanas, lo pasamos en canal 13. A la trasnoche: hago un negociado. Lo vendo como si fuese un clip largo. No lo vendo, en realidad, porque no me lo compran, pero lo aceptan pasar. Hago un extracto musical de tres minutos y me lo aceptan. Ese programa tendría que haber sido calificado, pero no (en ese momento era lo lógico, pero no). Pasó directo, los tres minutos sin cortes, a las 12 de la noche, inmediatamente después de Music Box, que me dejaba una carga de público bastante importante, que a mi me interesaba. Resultado: 2 o 3 puntos de rating, que significaron 210.000 personas. No hice campaña de prensa sobre la TV, pero a la semana comenzaron a salir notas en los diarios, Ambito Financiero, Humor, Clarín, muchos periodistas incautos habían visto, y se extrañaban porque no acababan de entender cómo la estética tan poco típica de este producto estaba al lado de un porteño a ultransa. Entonces no sabían si era un material doblado -porque no había nada reconocido-, y fue una cosa muy rara, porque seguíamos encontrándonos con la gente, hasta un año después, y ellos me comentaban que sí

lo habían visto una vez, eran Uds? Putearon contra la actuación, contra el guión, el equipo era gente de la calle, y el guion fue una cosa que se desdibujó justamente por problemas de producción.
AM: *"Atrax"* fue una producción de quién?
DL: Se llamaba *VideoLafftirup*, éramos cuatro personas, Hernán Perez Aguirre, que es mi partener en algunos proyectos, él tiene su productora, Rodrigo Crenoschi(?), que era mi socio en los talleres de video del Nacional Buenos Aires, y Guillermo Alma Lavalle, que trabaja profesionalmente en el tema y fue quien aportó gran parte de la tecnología al proyecto. Con la mayoría ya venía trabajando desde los primeros videos juntos, y nos lanzamos. Con el dinero propio, del bolsillo, producimos todo, crea que con U$S3000, cuando para hacer algo así se necesitaba muchísimo más. Un equipo de 25 personas trabajando durante un año, era mucho más. 60 extras, un verdadero dilema. Pero como había algo de mitología en torno a lo que era el video independiente, con una estética pos-moderna, casi sin serlo, con la que pude convencer prácticamente a una legión de jóvenes "posmos", que se bancaban 12 horas, pobrecitos, ahí parados, y demás. Esa fue un poco el comienzo de mi despedida del lenguaje cinematográfico, un tipo de trabajo que para mí nunca funcionó, eso no se vendió a España, o sí, pero vía distribuidores, con lo que no ganás nada prácticamente. Funcionó, empezó a girar, anduvo muy bien en Alemania.
AM: Festivales?
DL: Antes que festivales, la empresa TransEuropa, de cine, que fue una de la que me puso equipos, me ofreció distribuirlo en Europa. Lo mandaron al MidCom que es una feria que se organiza cerca de Cannes, y lo vieron los alemanes y dijeron 'Muy lindo el piloto, queremos comprar la miniserie". Me mandaron un fax diciendo que quieren comprar la serie. Y respondí que eran 33 minutos, que si quieren financiar la serie la hacemos. Y bueno, quedó en la nada, una cuestión tragicómica, porque se interesaron mucho en la estética, pensaron que era un demo de 13 horas, una verdadera miniserie, pero fijate cómo nos captaron la idea original, pero al no tener el dinero, no lo pudimos producir. Eso terminó con mi paciencia, con la gente. Terminó bien, fue un elogio para todos, se pasó también en la TV chilena, pero fue un desgaste terrible. Se vendió en Uruguay, unas cosas muy atípicas. En Argentina, recibió una crítica buena, a pesar de sus falencias conocidas, y fue una especie de hito de lo que podía llegar a aportar la producción independiente de video- no el video-arte -para la TV. Yo empecé con un proyecto más grande todavía, con un formato más profesional todavía, queriendo que la gente fuera más profesional todavía, otro juego para todos. Pasé a High-band, norma mínima televisiva del momento. El tema es con mi producción posterior, porque después sino iba a tener que hacer todo de nuevo, así que modifiqué desde la pre-producción. Así que lo que no tenía de profesional el equipo eran las distribuciones de las tareas, y me equivoqué porque trabajé con gente que todavía no estaba formada profesionalmente, así que estaba excediendo el pedido. Un rigor más fuerte que el de la experiencia anterior. Así que renuncié, y a la hora de escribir la historia -que generalmente la escribo yo- y, ante un guión del que varias cosas no me gustaron, porque parecían una fantasía, la producción iba a ser inmensa, casi 8 meses de casting. Contaba la historia de unos continers contaminados abandonadosa en Buenos Aires, cuando lo fuimos a hacer, encontramos en el propio puerto unos contaminados, es decir, nos habíamos adelantado un año a la historia, dijimos, bueno, era una linda historia para vender para la TV. Y ese año, para despuntar el vicio, **hicimos *"Ultimo vuelo"*, un cortito, donde ya manifiesto mi amor por la aviación y todo ese tipo de cosas, antiguas. Uso mucho la iconografía. Y clausuro el 89 con eso.** En el 90 se me plantea hacer otras pequeñas historias así, como las de Spilberg, historias para vender en paquetes afuera, estos videos ya estaban siendo distribuidos afuera, para festivales primero y luego para la distribución comercial, sufro una gran crisis interna en relación a mi trabajo. Lo hablo muchísimo con mi esposa, veía que estaba haciendo siempre los mismo, así que decidí; no quiero trabajar más con ningún tipo de gente, **quiero trabajar solo. Y empiezo a trabajar con lo que había empezado a hacer desde un comienzo, la imagen pura y simplemente digital. Y sobre todo, con tecnologías bajas, no tan sofisticadas.** Que me permitieran el uso de equipos mejores, gratis, en horarios fuera de lo normal, y tratar de empezar a investigar hasta qué punto la tecnologia me acotaba el lenguaje, o si yo tenía que generar un lenguaje nuevo dependiendo de la tecnología que estuviera usando, o, quién iba a triunfar en esa lucha: la máquina, el hombre la idea, si algo

podría llegar a mancomunar, digamos, la oferta tecnológica con la cuestión ideológica. Y me fui por las nubes, porque de hacer una propuesta cinematográfica precisa, al video *'Ultimo vuelo"*, me fui a los egipcios, *"Tout Ank Game On"*, que no tiene nada que ver con lo que había hecho hasta el momento, muy emparentado con mi gusto por la egiptología y el diseño, porque estaba hecho muy desde el papel, un lenguaje muy extraño que en su momento recogió puteadas de parte de mis colegas.
AM: Por qué/ Qué decían?
DL: Primero no tengo que dejar de confesar que con mis colegas, nunca se atrevieron a criticar mucho mi obra, a pesar de que yo soy muy crítico con mi obra y con la de los demás. Primero, me interesa mucho la opinión del público, porque es a quienes dirijo el material, y después, **me interesa la opinión de mis pares, que no tienen nada que ver con mi forma de encarar los proyectos o la estética, pero están en el mismo nivel que yo, lamentablemente no pude nunca levantar una crítica. Siempre se me decía que mis cosas parecían frías, "cool". Indudablemente por esto de las estéticas electrónicas, pero, eso que me dijeron me puso en guardia, y me planteé la cuestión de demostrar que desde una imagen muy 'fría" como la de las computadoras, se puede emocionar.** Fue una prueba. ese año viajé a ARCO, en Madrid, allí había un amuestra de video argentino, y mucha gente ... el europeo, si tenés oportunidad de observarlo, no tiene nada que ver con la ficción clásica, y mucha gente se encontró como con algo que nunca se había visto. Por eso consegui ponerlo en bastantes festivales, etc. Que me hizo entrar a una cuestión de mercado que para mí era desconocido, pero a los festivales, era el mundillo de los festivales, los mimsos 50 personajes de siempre. Que son más o menos los mismos que se repiten durante un ano. esto fue en el 90. y a partir de allí asumo un cuestión absolutamente militante respecto a esto: probablemente sea un error, porque supongo que lo que yo sufro ya lo sufre más otro colega. **Estar encadenados a un sistema narrativo creado en el cine, entonces empiezo a luchar denodadamente por encontrar una estética, un lenguaje, más de acuerdo a la tecnología electrónica que a la química, o mecánico-óptica.** En muchas cosas fui muy mal interpretado. Tengo buena relación casi con todos, pero escuché cosas tipo *"Nosotros hacemos esto, y Lascano está allá, hace la suya"*. Cosas que nunca se terminan de decir de frente, y , prácticamente, la vertiente de las críticas las tuve directamente del público, escuchándolos en la platea, diciendo 'Che, de esto no se entiende nada", letreros en inglés, etc. Trataba de crear una inquietud: mi intención era !) Tratar de dejar de ser didáctico con el material. No lo reducí a una idea original de autor: si yo era muy didáctico desde el comienzo, y la idea era rica, el video moría con mi primera lectura.
AM: A qué te refería con 'didáctico"?
DL: A la obra que se explica a sí misma, porque es una moraleja, o lo típico cinematográfico, la lectura transparente. Tampoco quería llegar a lo hermético, de decir *"El artista hace lo que quiere"*. Yo, toda esta, uno existe gracias a que la obra se difunde, y uno existe porque la gente la ve. Receptividad. Cuando nosotros creamos, el público es ideal, y creamos con ellos, cuando vamos a lo real y observamos la respuesta, es de lo más interesante. Pasa por una cuestión de respeto al público, basta de darles todo digerido, salvo aquellos hermetismos que dicen que hacen la obra para ellos solos, y yo no creo que es así, porque entonces, no lo muestre.**Yo pensé en hacer algo que el receptor, si tiene dudas, que lo vea de vuelta, hasta tres veces, y que el video, si quiere, que muera en cinco, seis lecturas. Y el video se ve diferentemente, cada vez que lo ve es otra, y termina siendo una obra mucho más rica, que cualquiera como yo, puede ver. esa fue la idea. lo puedo redondear mejor con 'Arde Gardel"**, que también fue una especie de exabrupto -yo ya estaba preparando el vido posterior que fue "Flight 101"- llego a Buenos Aires, había viajado a Europa por el financiamiento, que al final lo hice acá porque lo financió Antorchas. Lo de gardel, me invita el ICI para participar de un evento sobre Arte Digital, me gustó la idea, y me dicen, tenés dos días para presentar un proyecto. Siempre trato el tema de la muerte en los videos, la muerte joven, y resumiendo un montón de cosas, asumo el tema de la meurte de Gardel. escribo un proyecto muy rápidamente, que era una investigación digital sobre la muerte de Gardel. Lo aceptan, me conectan con la Apple Mackintosh, para que me pusieran todos los equipamentos que necesitara para hacerlo. Pasa un mes, cuando vuelvo, el tipo de estaba a cargo de todo esto en

la empresa lo hechan, me quedo en la calle -tecnológicamente hablando- y trabajo con Hernán, que era mi socio en algunas cosas, y tiene una Amiga 500, en su naciente productora, la máquina más sencilla posible dentro de esta tecnología. Acostumbrado a trabajar con 16millones de colores, y cosas así, me veo obligado a trabajar con 16 colores, nada más. **La experiencia con la herramienta me dio la posibilidad de usar una herramienta sencilla, con sus posibilidades, y me encuentro en el dilema, porque no se podría resolver ese proyecto con una idea cinematográfica. Tuve que retornar a la idea de "Tout...", de volver al texto, incluyéndole el diseño, basándome en el montaje vertical, inventado por los rusas, en el que en lugar de inventar secuencia, vas trabajando por capas, cada elemento de las capas que se unen van teniendo una circulación significativa entre sí, sobre la imagen quieta, que hace que la circulación sea prácticamente fija, y que el espectador intente leer el montaje interno del cuadro. Con los simples recursos de esta tecnología. Cuados fijos con muy poca animación. No tenía la tecnología para los movimientos. Y la parte de la voz, yo tengo una pelea muy grande con la voz humana, desde la imagen, y entre tantas cosas que estaba leyendo en ese momento, descubro que tiene mayor pregnancia el texto escrito, que la voz de un locutor en off. Y qué texto: el mínimo indispensable; en qué idioma: inglés.** Tenía ya montada el sistema de distribución externa, así que como no tenía el dinero para hacerlo en dos versiones, lo hago en inglés. Como una paradoja, un inglés extremadamente sencillo, casi monosilábico, muy sencillo de entender hasta para quienes no saben inglés. Y maté dos pájaros de un tiro, porque en ComputerArt descubrí que el inglés me habría muchas otras vetas. Pero, fundamentalmente en la difusión, en ese momento y tenía un cierto nombre en el medio por mi trabajo profesional y por mi trabajo artístico, entonces...

AM: Después me tenés que hablar un poco más del nominalismo que me decías antes...

DL: Si, una cosa terrible, porque el poder nominal en el video no existe. Por lo menos virtual. **Lo que hago con "Gardel..." es una cosa totalmente nueva: ya trabajo sin guión**. En "Tut..." también, **directamente con story-board. Una cuestión eminentemente gráfica, supeditada a una cuestión posterior a la realización. estética cinematográfica, por una estética gráfica.** Con mi esposa nos pusimos a testear estas ideas y demás, y descubro una forma muy práctica de trabajar, ramificando ideas para adelante y para atrás. Busco los nudos, y en *"Ultimo vuelo... "* una curva, una tensión, un clima, un desenlace. En el caso de 'Tut" ya casi no hay un esquema de estructura clásica del desarrollo. Hay una cuestión linear, de puntos altos y de caidas, rítmico, como musical, con estribillos, y la estructura narrativa es la de un video-game. Y **la de Gardel es un teorema mío.**

AM: El videogame tendría su propia estructura narrativa.

DL: Absolutamente. El hecho de ir avanzando vidas, perder o ganar, eso es un apelícula. Es una narración, porque no sé si tenés una historia. Y en ese momento la cosa estaba muy primitiva, lo de la TV interactiva, etc, el CD-ROM. **En Gardel elijo una forma muy antigua, qu no es una etsructura narrativa, para mí es un aestructura muy antigua: la de cómo presentar un problema. Sin resolver. Al mejor estilo, elijo la etructura del problema, y lo planteo. Fue un acosa muy inconciente, jamás me planteé desde el punto de vista teórico por qué.** Cuando termino l aobra, viajo a Alemania para presentar "Tut" allá. Lo muestro y les encanta, lo distribuyen, lo compran, y en poco tiempo, lo habían mostrado como en 15 ciudades diferentes, y empezaron a pedirme el video por todas partes, me llaman para pedirme el vidoe para usarlo en la apertura de festivales, entonces, de repente, se jugó algo fuera de cálculos, lo que pensé que iba a llevarme de desarrollo de distribución europea se hizo en meno de un año. Y bueno, empecé a tener un nombre dentro del mundillo de ellos, algo, por supuesto, muy extraño, porque no soy un electrónico, pero, una especie de gaucho electrónico, con baja tecnología. Empezaron a invitarme a algunos festivales, etc, y veo que este tipo de materiales sale muy bien afuera. Yo quiero quedarme en Europa, un amigo me dice que estoy loco, que quedándome allí iba a formar parte del sistema, y tu producto va a ser una respuesta a tu situación, que va a ser muy parecida a la de cualquiera de tus colegas. Entonces se te va a acabar la temáticas, un montón de cosas. Así que me quedé acá, exporto mi material, pero la cuestión de la chispa creativa está acá, desde el punto de vista creativo, no del tecnológico, claro, a partir de allí. Con este resultado, tomo un apostura bastante militante con respecto a las

bajas tecnologías. Porque cuando yo estaba trabajando comercialmente, la cuestión era apuntarle al tope. El artista que trabaja en video está sujeto al devenir tecnológico, que es en proporción geométrica, o por lo menos aritmétrica, a la del crecimiento personal. Los recursos te van pasando, y te pasan cosas como por ejemplo que yo habría podido hacewr cosas de otra manera, pero yo no tenía el conocimiento de esa tecnología, porque no existía. Entonces, si yo estaba tan al tanto por revistas y demás, entonces una idea que tuviera hoy iba a ser posible de ser hecha en tres meses, y así toda la vida, sin hacer un stop y... **Y para no tener esa especie de paranoia... que era la de reconocer que el artista está totalmente condicionado por la tecnología, dije no. La postura, el creador, domesticando la tecnología, elegir algo que luego de probarlo, entre este y este límite, te extraigo determinada obra. Es como el tipo que no quiere salir de la tela, sabe que no va a salir de ella.**
AM: En "Máquina e imaginario", de Machado, se discute esto de las capacidades del medio. Se encarga de destruir ese corolario, porque en realidad, lo que sucede, segun ese criterio, es que la fotografía tendría que estar agotada hace cuánto tiempo, pero no.
DL : No hay punto de comparación. Hay un enorme engaño: primero, un enorme prejuicio... hay dos corrientes de trabajo distinto: la europea, que es el trabajo de artistas que provienen de las artes plásticas, o han trabajado en desarrollos formales que tienen más que ver con eso, que en lo contenidista, con una posibilidad de financiamiento un poco superior (sobre todo viniendo de Francia, que ha sido un poco la pionera en esto del video-arte, junto con Alemania, y a principios de los 80 había mucho dinero para los videoartistas), que les permitian a los que se decían video-artistas, ingresar a los estudios, utilizar los recursos profesionales de la TV y la publicidad, y herramientas técnicas desde un punto de vista más creativo. **Qué pasa, el artista, que trabajó desde el comienzo con recuros limitados, se encuentra con un maremoto. Cuando te encontrás por primera vez con el mar, te da como una fobia, que parece que te traga, supera tu imaginación. Entonces, no se domina. La conclusión es de que hay un mareo, en el que todo se abaraja sin un concepto. Entonces yo someto una idea o un proyecto, a lo que tenga en la mano** . Priorizar siempre la idea, llegar a la idea al concepto importante, con las vias que tenga.
AM: Es una sensación de omnipotencia.
DL Sí, porque empezás a pensar "Hago lo que quiero". Jugar al creador. Y todo lo que trae la realidad virtual, etc, dicen eso. La experiencia continúa siendo incompleta. No es la realidad completa. Entonces se habla mucho, se sabe poco, se experimenta poco. hay mucha información, pero vacía, y la custión ética es muy importante. Parece que se puede hacer de todo. Y no es así.
AM: En el encuentro de estética que hubo en Recoleta, estaba un costariquense contando las experiencias con la sicosis.
DL: El tema de la realidad virtual ya escapa a las esferas del arte para colocarse a disposición del poderoso de turno. Entonces siempre les pongo a los alumnos una experiencia: "Cómo lo concocés a Menem", lo conocen a través de la TV. Un tipo mediático, o mediatizado, quién te dice que no es un personaje creado. Cuanto más va adelante la tecnología, más se juega a ser el creador.
AM: Vos que das clases, se piensa la imagen? Hay un tradición de pensar la imagen para el video?
DL: Hay una componente entre lo racional y lo sensorial. La imagen se me presenta, no la pienso, generalmente estoy con la Imagen en la cabeza, y consigo traducirla a la máquina, de una forma que la cámara no me da. Estoy mucho más cerca de lo onírico, o de las imágenes internas -como decía Arlindo Machado, que con eso concuerdo mucho-, ver las imágenes internas de uno, y es la máquina quien me permite captarla, mucho más que la cámara. Y elijo esto que me lleva un potencial de energia mucho más pequeña, por una cuestión democrática, yo puedo trabajar en casa, tranquilo. A cualquier hora, no dependo de nadie, trabajo mucho solo, excepto en la posproducción y la música. Mi estudio es esto que está aquí. He llegado mucho más al concepto del artista clásico, en su atellier, que lo del videasta super-tecnologizado, por más que trabaje solo. Por un lado eso, y por el otro, un verdadero desafío de la comunicación, algo que ya planteabase Welles y Orwell, por otras cosas. Por esta cuestión de la aldea electrónica, vos podés comunicarte con el mundo desde tu casa, por un teclado, estuve armando cosas totalmente personales, mensajes, desde mi casa, si quisiera, puedo

mandarla, por modem, imágenes que intercambio con otros artistas, y se puede hacer una obra colectiva, con un chino, un finlandés y un brasileño, con un par de cables, y por dos pesos. Se agotan los límites de la comunicación -estás trabajando libremente- y pasás material del más íntimo, directo. Para millones. Cómo la revolución tecnológica te lleva de Hollywood a darte la posibilidad de expresar lo tuyo para millones de personas. Ahí te da la omnipotencia. En casa, concibo una obra, y sé que la van a poder ver en tal TV europea, y no me muevo de acá. Y, por otro lado, si trabajase con una tecnología más complicada, puedo hasta hacer filmes con actores que ya no están vivos, los recorto, y los saco de su contexto original, a mi servicio . Que es la posibilidad que te dan las máquinas. Hacer imágenes diferentes.
AM: Creés en una vuelta de los procedimientos de las vanguardias.
DL : Vos decís surrealismo, etc. Si, por supuesto, y mi estética no es para nada surrealista. Pero utilizo muchas cosas, por ej. como la de combinar elementos inexistentes en los espacios reales, como Dalí. Y el objeto, la interelación sujeto-objeto, sí. O el dadaismo, que junta cosas de contextos diversos. En el caso del montaje vertical, es lo de los rusos, del año 20. Para mí, yo estoy muy peleado con el arte abstracto. Muy peleado.
AM: Por qué?
DL: Por una cuestión de neófito, de espectador. Odio esas personas que ven un cuadro enorme en un museo y dicen "Bueno, acá el artista quiso explicar tal cosa". Imposible de saber. Te gusta o no. Y a lo mejor, a un Mondrian, no le puedo encontrar su emoción, lineas naranjas y azules. Más allá de él. El arte abstracto, siempre le pido que me produzca algo, cualquier tipo de emoción. Yo no tengo un definición del arte, pero si hay alguien que lo hace con emoción, y me causa algo, una especie de química entre el artista y el espectador, para mí vale, es una razón personal. Pero frente al arte abstracto, entiendo la búsqueda de abstracción de Picasso, entiendo esa función, pero la abstracción por sí misma...me da la sensación de frialdad que es la misma que me imputan a mí por las computadoras. Que empezó con los fractales, el op-art, que la computación en los 60s tenía esa forma, no se dibujaba, no había forma de crear imagen, sino de establecer cálculos, que incialmente se llamaron fractales. Mezcla de cálculo matemático y resultado gráfico, le pusieron fractales. Ese tipo de cosas no me causan la menor emoción. Y el 'Me gusta, o no", como elemento decorativo, pero no me da **la esencia del autor**. Siempre busco eso detrás de la obra, porque eso es lo que me interesa. Entonces niego eso, porque me delira. Igual que lo de los críticos. Ninguno puede saber exactamante cómo estaba el artista en ese momento. Nunca va a tener una captura de la obra en absoluto. Individualmente, en cada personaje del público, va a haber una interpretación variable (desde el punto de vista cultural, etc). Puede pasar algo, o no. Ahora, del arte abstracto, hay como una especie de reacción de indiferencia, eso es lo que mata a una obra.
AM: Me decías que estabas peleado con la pintura.
DL: Yo lo ultimo que rescato de los movimientos artisticos, que me fascinan, son el dadaismo y el expresionismo. Son dos momentos que yo pienso mucho en mi obra. Uso mucho de la imagen cinematografica alemana, de los anos 20, una estetica dura, con mucha fuerza. Y del dadaismo el caso de la mezcla de objetos, del punto de vista, mezclar Gardel, con decó, con una estructura que tambien no es Dada, digamos, ni nada por el estilo, pero tampoco quiero lograr lo que lograban los dadaistas, pero si, persiguindo la idea del collage electrónico, no es animacion, ni computer grafic (quieta), una especie de interaccion con un poco de animación. Lo interesante es eso: que tomo un poco del surrealismo, porque en uno hay cosas de Ray, limpias, impecables, es surrealista, es nitida, casi hiper-realista, pero en un contexto que no es hiperrealista, más vinculado al surrealismo. Para mi es eso un poco el lado estético, y, después, me peleo mucho con mis colegas por estos motivos, por el material que hacen. Yo no puedo decir que no respeto a mis colegas, porque lo que ellos hacen me parece muy respetable. Lo que pasa es que discuto y no concuerdo con lo que ellos estan buscando. Tampoco quiero hacer escuela yo, lamentablemente, porque soy el único que esta usando este tipo de lenguaje aquí. Y no lo digo yo, sino que lo he confrontado con la mayoria de los autores del mundo, y no encuentro una estética que se parezca a la mia, ni me encuentro parecido a otros, salvo un francés con el que tengo algunos puntos de contacto, pero en el tema contenido... totalmente divorciado con ellos.

AM: Claro, inclusive con lo que hace Jáuregui.
DL: Lo que hace Pablo, la tecnologia es la misma, las máquinas, narrativamente no tiene nada que ver. Por eso **lo interesante de la máquina es que depende exclusivamente del artista.** La máquina es algo valioso, uno hace lo que le gusta, pero siendo las máquinas las mismas, los resultados dependen exclusivamente del artista. Y es uno de los temas ya, corolario, el por qué elijo la tecnología barata, porque no importa la tecnologia que uses, sino la obra y quien la creó. Esto es así, como un pincel, un cincel, un ácido, un grabado, lo que importa es lo que vos hacés. El unico problema que hacemos nosotros los que hacemos video, es que nuestra obra no es tangible. Siempre es mediatizada.
AM: Es un problema?
DL: Es una especie de inquietud la que te causa el hecho de no poder tocar tu obra. Y yo le trampeo , le saco fotos al monitor, y entonces toco mi obra. Le saco una foto a cada secuencia, y le hago un álbum de fotos, y entonces, tengo mi obra en la mano. Igualmente las uso para hacer prensa, son muy buenas fotos, nítidas, y sé lo que les va a gustar y lo que no, desde hacen algunos años, hasta en colores, siempre hago buenas fotos. En Brasil, ahora que estuve en este año, que presenté mi video nuevo *"Saint-Ex"*, hubo mucha prensa, en primera plana, cosa que es bárbara porque corona todo tu esfuerzo, en la prensa, y te da difusión.
AM: Es un coletazo más de tu interés en la imagen.
DL: Yo puedo usar la imagen gráfica... a mi me satisface, muchísimo, armar el archivo de los recortes en los que aparezco, pero fundamentalemnet aquellos en los que se me saca una imagen, y una crítica, por supuesto, pero me gusta ver las reproducciones en imágenes, porque también es otra forma de significación. Es resumir la esencia de una obra, y en ese sentido sintetiza también el tema. Cuando yo elijo cuatro fotos para mandarle...
AM: Siempre mediática.
DL: Absolutamente.
AM: Yo te decía si no era un problema, porque también, la otra hipótesis fundamental de mi trabajo, apunta a ver cómo el video es uno de los principales soportes que van atrás de una destrucción del objeto en la obra de arte, intensión que también persiguió el Dadá.
DL: Es cierto, o el arte efímero, es de ese tipo de casos. Fijate es el caso de las computadoras. En esta máquina, en el disco rígido, tengo todos mis videos. Yo aprieto un botón, y salen, sin música. Si quisiera, pueden salir con música, ya que tengo un poco más de memoria. Cuál es el original? El grabado, si vos tenés una primera copia, es mejor que la última, porque la chapa estaba menos gastada, al impresión de la tinta es diferente. En este caso, son todos iguales, entonces, primero... cuál es el original en video digital: del master a la 15ava copia, es igual. Entonces, primero se planteó ese tema, que es el origen. Para el pintor, existe el original, único, y chau, si se perdió, se perdió.
AM: El tema, es que para el pintor original, existe una institución, que es el museo.
DL: Exacto.
AM: Para un videasta, que ni siquiera sufre una péridida del aura.
DL: Sí, claro. Depende también de la mezcla que haga de técnicas. Depende del formato en que se mediatice la obra, e inclusive de eso también dependerá el cómo se lea la obra. Me pasó una vez, hace poco, estaba en un festival en Alemania, iba a presentar el "Vuelo 101...", los videos en un monitor grande así (pequeño), nunca consigo que se vean en uno más grande.
AM: Te da un placer distinto?
DL: No es un placer distinto, es un placer cinematográfico, una especie de director de cine, sin serlo, porque involuntariamnete estás sometido a la convención cultural del cine: sala oscura, silencio, atención concentrada. Como nosotros no concebimos la obra-video para esto, la obra-video, sobre todo en mi trabajo, yo concibo con un monitor que, primero, tenga un espacio-imagen muy poderoso, tanto o más que la pantalla. Entonces, la imagen tiene que ser muy apelativa, en un principio: un contenido muy fuerte, disfrazado o no, y la imagen muy extraña, para que todo, el teléfono, el hambre, no te tienten para no dejar de ver lo que tenés en la imagen -que no te gane una hamburguesa, el hambre, las ganas de tomarte una Coca-Cola, un helado. Tiene que ser una cosa muy contenida en sí miso, en principio. El tema de las duraciones me importa mucho: trabajo con 5-7min. de promedio. No más, salvo lo que va para TV. Pero desde el principio, mis trabajos no han pasado de los 4, 5min. Por qué? Porque he probado -a mi, a mucha gente-, dicen que la capacidad de atención de una persona, de una

clase, no puee ser más de 45min. Y nosotros estamos sometidos a un sistema televisivo americano, no europeo: el bloque=12min. Y de las primeras muestras de video salías con una sensación de pesadez muy grande. Yo veía videos distintos, a lo mejor de temáticas muy diferentes unas e las otras. Y salía cansado, me decía "No estoy cansado de un video, de una película". Evidentemente, el hecho de convertir un monitor en una pantalla, en un hecho teleisivo, hacían más fuerte la costumbre nuestra del bloque (así, decís "Bueno, al final del bloque me voy a comer algo", salís, etc... es un hábito, pero super-incorporado, desde muy chicos. Entonces es un hábito cultural, fuertísimo. Esto es una teoría que tengo, creo, y no nos deja aguantar mucho más que esto, poner más atención. Aparte, te bombardean. Vos podés ver más de una hora de clips? Te volvés loca. El vértigo de la TV, del 80 en adelante... ha cambiado muchísimo.
AM: Sin embargo había un gusto por dejar el canal de los clips prendido todo el día.
DL: Claro, como la MTV, como una radio, horas, y presto atención si escucho algo raro. Entonces: 1) si veo mucha TV, tengo que hacerlo con zapping, que es lo que pasó con "Atrax". Cuando lo vimos, en la cola de "Función Privada", qué había en los otros canales? Ruido, filmes, o nada. Qué sentirías vos como un espectador normal, estás pasando por los canales, y de repente te encontrás con unas imágenes rarísimas, una fascinación, aunque no me guste, pero digo "Qué es esto?" Hasta sueño con prender la TV y encontrarme con imágenes que me hagan decir "Qué es esto? Me invadieron la pantalla!" Es un sueño que tengo. En principio, si yo tengo que competir con esta imagen en un zapping de 60 canales de cable, y veo una imagen así, me quedo un rato, y si me doy cuenta de que tiene un contenido que se desarrolla en muy poco tiempo, muy probablemente me quede, entonces logro que la obra sea vista. Una muestra de video de una hora, cuando veo los videos que dicen más de diez minutos, cuelgo. Yo los cortos. Porque si no voy a sufrir, así que no los veo, por respeto al autor. Todo este tipo de cosas han logrado, voluntariamente por un lado, e involuntariamente por el otro, que yo desarrolle una estética bastante personal, con la que no dejo de narrar -porque no dejo mismo de narrar- un contenido o una historia, no de forma cinematográfica, pero si de forma personal, que me ha dado un lenguaje propio. Yo no puedo decir que sea lenguaje-video, lenguaje-personal, porque evidentemete tiene algunas puntas... no porque las haya hecho yo, sino porque son cosas paralelas que van ocurriendo, que indican que bueno, dentro de lo que estoy haciendo, por la repercusión y por todo el tema éste, que no está mal encaminado en términos de lenguaje. **Pero si vos me preguntás qué hacés vos? Hacés TV? Hacés cine? Yo hago video.** Desde los alumnos es muy fácil, yo les pongo dos o tres videos, y les digo, defínanme el género: pongo cosas muy claras, como un documental típico, que haya sido hecho para cine o para TV, les pongo *"Reconstruyen crimen de la modelo"*, les pongo *"Arde Gardel"*. Y esto es cine o TV? Ni cine, ni TV. Será video? Y si... será video. **Ven que el video no tiene límites, desde muchos aspectos, y se sirve de lo apropiado, de todas las experiencias previas de los audiovisuales, desde la escritura hasta el presente cinematográfico, roba, saca, recorta, re-significa, arma, re-arma, construye, re-construye, etc, y logra una identidad propia, y difusa, de la inespecificidad -lo que decía Milewicz-, que básicamente, es como andar sin límites, valiéndose de la mezcla de todos.** Ahora, qué es lo que aporta el video al cine, o más allá del cine, y de la TV, eso todavía es raro, y está dado básicamente por la computadora. Por qué? Porque ella no ha intervenido mucho en la TV, ni mucho todavía en el cine. Recién ahora se están haciendo algunas cosas. **Entonces el trabajo, pixel por pixel, de la imagen electrónica, es sí y sólo sí en el video, no lo podés ver en el fílmico, lo podés ver impresa, pero no tiene movimiento, es una tecnología que está vehiculada por el nacimiento al video. Y que no tiene nada de cine, de cámara, de TV, tampoco tiene switcher. Entonces creo que el trabajo con las tecnologías así sintetizadas, con lo digital, se consiga alguna cosa que tal vez yo crea que eso es lo más cercano a la especificidad del video, como arte distinto, como medio distinto de la TV -a pesar de que la TV es la base misma del arte electrónico**, pero el video yo lo rescato como herramienta creativa sin límites, sobre todo, cuando estás en tu casa, con el equipamiento mínimo, podés hacer algo que tiene que ver con tu creación, muy personal, interesante, y que le puede interesar a los demás.
AM: Contame un poco, me quedó eso anclado, lo de la influencia de la historieta en tu trabajo.

DL: Primero porque soy un pintor gráfico desde pequeño, dibujante. Hubo un auge importante, incusive fijate que en la Primera Bienal de Arte Joven, me invitaron con "Atrax" en el rubro de historieta, inclusive lo mostramos en la plaza Francia. Ahí en la bajadita de Recoleta, me acuerdo de las dos pantallas gigantes, miles de personas viendo el video del otro lado de la calle, en la sección de historieta. Yo no tuve que decir nada, fue motus de ellos. Y la historieta, primero porque me gusta mucho lo gráfico, y porque era una especie de cinematografía tangible, llevable en el bolsillo, y una posibilidad, al ser gráfica, de crear espacios "virtuales", no reales, en gráfica, a mi me gusta mucho un yugoslavo-francés, (Ian Kilirá?) , en quien me baso mucho, porque me identifiqué mucho, sin copiar, pero sí tomando algunos elementos e ideas. Y al principio de los 80 me tuvo bastante inquieto el movimiento de la historieta, porque hubo una movilización muy grande. Habían un par de revistas nacionales, un par de españolas, importadas, etc. Hoy está un poco en baja eso. Creo que son cíclico, el comic ha tenido, desde que salió en los años 20, sus ciclos: fanatismo absoluto, muerte, renacimiento. Y, por supuesto, cada periodo tiene un paradigma, un arquetipo, que puede haber sido Superman en los 30, Batman en los 40, algun personaje en los 50, Archie en los 60, y las series más negras y posmos en los 80-90, y eso me influenció mucho, sobre todo, la estética.
AM: A qué te referís con estética posmoderna?
DL: Bueno, básicamente creo que es una cosa de contenidos, porque a nosotros, yo te decía hace un rato, cuando los jóvenes pos-modernos se unieron como personajes de *"Atrax"*, yo los veía pos-modernos por el vestuario, y podía -tal vez, por un actitud muy superficial desde el punto de vista del comportamiento-, pero podría, por hablar de esto, que algunos de ellos no tenían nada de posmodernos. Quién sabía lo que era la posmodernidad. Entonces...a mí todavía no me quedó claro, porque pienso que estamos todavía en el principio de la modernidad. Entonces no entiendo por qué quieren acabar con la historia, con la ideología, y por qué hablan de pos-modernidad cuando todavía somos modernos, y muy clásicos. Esto Arlindo lo tiene muy claro. Lo dijo en una conferencia en Brasil, además, lo dijo, pero no lo leí, que el cuadro que nosotros vemos en el cine, la perspectiva que se usa, todavía es la del Quattrocento. Y luego de 500 años, sigue siendo la misma, la de mis colegas y demás. **Yo fuerzo un poco eso [la ventana renacentista], desde mi trabajo clásico, porque no trabajo con el paradigma clásico...**
AM: Por eso tu relación con las vanguardias.
DL: Claro, por eso yo trabajo y soy surrealista en algunos aspectos constructivos, o mejor, deconstructivista en los espacios. Con el caso del "Vuelo 101..."se plantea una especie de concepto inicial cubista, ante la imagen, en donde estan objetos pintados, armados de una forma tal de que en yo en cine lo hubiera podido explicar en siete tomas, pero yo lo hice en una. En cine podría haber usado plano general del cielo, corte, plano de la piloto, de frente, que está manejando, corte. Un mapa que va indicando por dónde va el avión, corte. A un plano subjetivo de ella que miraría el tablero, a detalles de los indicadores, meteorológicos, indicios del horario del día, de en qué avión vuela, por dónde etc.
AM: El título...
DL: Esas son dos fotos, son dos imágenes superpuestas. La misma imagen de arriba En ese caso yo usé el montaje vertical, dos fotos, cuando en cine hubiera hecho una secuencia de siete imágenes distintas.
AM: Tenés mucho de las ilustracines del Apocalipsis del Maestro de Liébana.
DL: Yo he visto, como frisos.
AM: Estas eran miniaturas, ilustracines de libros manuscritos, de la Biblia. Hay una escena, que es un fragmento hermoso, en el que aparece un dragón con las siete cabezas, entonces ellos ponen, en un rinconcito, bordeado con una guarda, un espacio azul lleno de estrellitas. Entonces lo que ocurre en ese rinconcito es lo que está pasando en el cielo. Paralelamente, la organización del espacio, a través del color (amarillo, rojo o negro) te dicen en qué parte del mundo estás...
DL: Eso es fantástico.
AM: El color está totalmente codificado. Y en el medio aparecen estos personajes fantásticos.

DL: El único límite que tenés allí en esta imagen es el cielo, que está totalmente estratificado por el avión, que tendría que limitarlo, sólo que se lo ve de adentro, así que el único límite duro que aparece, está por romperlo. Básicamente, porque la TV, cuando juega, los creativos en TV hacen este tipo de cosas, pero con límites duros. Vos no ves una imagen compuesta, ves varias imágenes, vos ves una imagen que es sólo una imagen, porque no hay circulación entre las varias imágenes. El típico cuadrito que vos citás. **Lo que yo quería lograr era una imagen densa, en donde los objetos están presentados en una forma no convencional , porque o estoy descomponiendo una imagen (y no es cubismo, porque tendría que verla a ella de frente y de perfil al mismo tiempo), sino que estoy viendo una situación espacial, descompuesta en sus objetos y con una dinámica para que me de cierto significado. Esto no tiene un nombre, no se lo he puesto. Pero cuando experimenté esto, de descomponer la imagen y presentarla siempre, desde el punto de vista dinámico. Por otro lado, es una paradoja, porque dinámica es la lectura, pero es quieta la imagen, como una gran paradoja para la cultura de la imagenes en movimiento, de la sucesión de cuadros. Aquí, son todos fijos. Eso es lo interesante, esto fue el objetivo de mi trabajo.** Y fue un trabajo con el que me ha ido muy bien, no me puedo quejar, la verdad. Los premios, ha sido muy bien considerado.Tapa de catálogo, objeto de estudio.
AM: Otra de las cuestiones, en lo personal me tiene muy intrigada, pero es al mismo tiempo una de las características que veo, hace un ratito te contaba que con las vanguardias se buscaba la desaparicion del objeto estético como cosa única.
DL: Sí.
AM: Eso, bueno, decíamos que ese objeto único tenía una institución destinataria de ese objeto, que es el museo, pero, mirándolo para el otro lado, tiene un todo que es el origen del objeto. Es el museo, y del lado del artista, todo lo referente al marcado del arte, lo que implica en la circulación del objeto.
DL: Es el circuito, si no no está vivo, va para el museo.
AM: Y el video pareciera que con esa cosa de desmaterializarse, lo logra totalmente...
DL: Lo extraño del video, es que los festivales parecen museos itinerantes. Una especie así... extraña, porque nosotros...Mis videos los compró el MOMA -Museo de Arte Moderna de New York-, ha comprado también el de Arte Contemporáneo de Sidney, el Centro de Arte Reina Sofia, son lugares en donde, históricamente, se ha reparado en las artes visuales... Ahora, es una caja, con una cinta. No es, no lo podés ver a la luz, tiene que ser decodificado. Pero no es un objeto, hay que pedirlo, es como un libro, pero tampoco lo podés palpar, por esto mi inquietud en cuanto a la tangibilidad. Se ha convertido más... como un paralelo a lo que podría ser la actividad de los museos, en los festivales. Yo circulo por la temporada de festivales europeos, entre 15 y 20 festivales: España, Francia, Suiza, Austria, Alemania, Escandinavia, Inglaterra, Bélgica, cuando no me gusta, no mando, y algunos paises latino-americanos, a los EEUU no mando, por una cuestión personal, no me gustan. Entonces no intento ni distribuirlo, ni nada, esto del MOMA, salió un poco por curriculum, y porque nos han pagado, pero a regañadientes.
AM: Por cuánto lo compraron?
DL: Por nada: U$S250. Nada. Esos videos, a la TV los vendo a U$S2000, y dependiendo de la cantidad de veces que se pase. Lamentablemente, no soy muy comerciante, y no lo manejé yo. Se manejó a través de colegas, era una selección y no se podía decir que no, era justo el momento en que se hacía una muestra de artistas latinoamericanos (pintores), y bueno, completaron la muestra con video. Igualmente, lo ridículo está en que no compraron la obra, sino los videos. Igualmente, los U-Matic alcanzan también precios irrisorios, U$S15000, y para un museo, aunque no hay mucho, pero en ese sentido, nosotros también lo podemos vender muchísimas veces. En ese sentido también cambiamos la tesitura del pintor, porque es más barato que el cuadro original, yo puedo venderlo mil veces, cualquiera puede tener copia, por esto se justifica que valga poco. Pero, para la difusión que le dio el MOMA, que lo mostró durante tres meses todos los días, sino que viajó a España, y participó de catálogo, en cuatro lugares, durante un mes, supuestamente tendrian que habernos pagado derechos por esto, como si fueran incompatibles, como si hubieran tenido incompatibilidad.
AM: Es muy extraño. Porque se desmaterializa el objeto absolutamente, pero se le buscó la vuelta como para que todo el aparato legal, de parte del autor, continúe siendo el mismo.

DL: Claro, ese es nuestro problema.
AM: Parece una vuelta de la historia.
DL: Fijate. Cualquier pintor, es muy difícil poder copiar una obra. Hay una sola Monalisa, no hay dos. Cuántos miles de copias de videos. Oficialmente, tengo 60 copias dando vueltas de ese video. Hechas por mí, oficiales, cuántas copias pueden haberse hecho más. Yo tengo el registro de los lugares donde se vende. Haciendo una edición, se puede llegar al millón de copias. El problema del video, por eso se discute si es arte o no, como está tan masificado... termina siendo lo que es un diario, que no es arte...
AM: A mí lo que fascina es que termina re-definiendo el concepto de lo que es la obra de arte.
DL: Y se lo discute. Porque partis de discutir si es arte tirar un baldazo de pintura o no. Nosotros no decimos somos artistas. Decimos somos realizadores, videastas, videistas. Autores, creadores. El público, la crítica dirá si somos o no.
AM: Más por la obra en sí, lo que nos devuelve es que son hechos estéticos que circulan.
DL: Lo más claro es eso. Una cuestión para tener muy en cuenta. Aparte, yo no sé si el video en sí va a tener categoría de obra de arte, en un museo, dentro del concepto clásico del almacenamiento de la obra de arte. Porque no es, al ser mediatizado, las copias, etc, pierde, es un exceso.
AM: A parte por su medio, nunca abandona lo que es la esfera de la comunicación.
DL: Y si... Está ahí. Por un lado. Por el otro, está el tema de la posibilidad de las copias, ese es el problema, todos, por m's que querramos poseerla, pueden hacer una copia, y no va a tener una enorme diferencia respecto del original. A lo sumo rebajará la imagen. Yo también tengo un casette con videos copiados...
AM: Duchamp aplaude allí a la vuelta.
DL: Claro. Yo también tengo el casette, es mío, está en mi caso.
AM: Y eso te pone contento o no.
DL: Bueno, si yo fuera egoista, me pondría loco. Pero como es al revés, yo busco la multiplicidad del trabajo, quiero que se muestre. Entonces, punto. Desde mi pequeña tribuna, tengo una propagación impresionante, y sobre todo, más allá del hecho estético, puede enriquecer la visión que se tenga sobre un tema, o sobre alguna cosa que puede provocar una controversia o una discusión, que también va a enriquecer, tarde o temprano, por simple contraposición. Eso es lo interesante. Si fuera para mí, por supuesto que quien lo pase tiene que pagar, porque él cobra para pasar. Pero aquel espectador que quiera copiarse mis videos... es más, en la medida que les guste, hasta se los regalo, un particular. Sé que es el verdadero destinatario. Y me sale cuánto, $5, nada. Y para mí es un honor, que a cualquier persona que le guste el material, que lo tenga. En ese sentido, he desacralizado la postura de los "clásicos", digamos. Mi obra es para un elegido, no por qué? Por un lado, se me tacha de que soy hermético, es cierto, pero eso obedece y es una cuestión cultural, lo que hace a los niveles de lectura de la obra, que llegue algo en la primera, que se le despeje en la segunda, y así hasta la cuarta. Porque hay una relación de diálogo, a distancia con el espectador. No es "Hola, chau", me fui. Porque yo te tiro una idea, vos te quedás inquieto, hay una especie de dialogo, eso es lo interesante. Y la relación con la gente, con el público común, claro, no con los especialistas, he logrado respuestas muy interesantes. Mis videos se han pasado en cable, en TV, etc. Generalmente, cuando quieren pasar mis videos es porque hay también una entrevista. Si no, no pasan sólo los videos. Salvo que yo quiera pasar video solo.
AM: No hiciste nada para la TV?
DL: No, hice sólo un piloto, una columna sobre video. El tema es ese: me ha llamado gente rarísima, para hacer cualquier trabajo. Cosas totalmente descolgadas... gente para que dé clases. Llama la producción, y ahí salen los datos. Por supuesto que han salido contactos interesantes. Con la Secretaría de Cultura del gobierno hemos hecho cosas conjuntas. No sólo yo, sino también otros colegas. Pero el fenóeno masivo de la comunicación ... me realimento mucho más, y siempre encerrado acá. A través del fax, o vía TE, entonces, yo ya me estoy planteando que, probablemente en dos años, yo me vaya a vivir a Colonia, en el medio de la nada, en el campito, con mi computadora, con mi fax. Con mi parábola, mi satélite, y los mando directamente para Europa, ni siquiera en casette. No hace falta que me mueva físicamente, ni que mande por correo mis cosas. Evito el problema, mándenme el giro del banco y... Es una idea un poco de ciencia ficción, pero no tanto. Para mí. El hecho de mi computadora, de cómo

la prábola, tendré que verlo, y es mucho más fácil desde Uruguay ya que es un país más chico. Es totalmente realizable, y depende de mis ganas. Y básicamente, yo estoy casado con esta postura: 1)tecnología barata -una muy buena excusa, más allá de que lo crea en sí, porque creo en lo que pienso, si no, no lo haría-; y, por el otro lado, 2) involuntariamente, hacer video con una excusa tremendamente grande, que pongo "Yo hice este video on esta máquina", ya que ellos (?) tienen máquinas cien veces más grandes para hacer lo mismo. Cómo puede ser? Ellos se replantean el tema. Entonces, vos me preguntabas si se piensa la imagen. Evidentemente, yo no reboto a mi intuición nunca.
AM: Yo no tomo el pensar como una actividad exclusivamente racional.
DL: Cuando ves y decís "Esta imagen está trabajada", a lo mejor no. Esta imagen se me ocurrió en un tren, y no tenía idea de qué hacer, y a partir de la imagen empezó a surgir toda una idea, todo el universo restante de la obra. Te das cuenta de que es una cuestión de necesidad, yo siempre creo bajo presión. Y a partir de ese concepto, la intuición, y luego de que la intuición te tiró la chispa... ahí si, luego, racionalizar un poco. Pensando un poco, en mí, y en la obra.
AM: Diego, decime cómo ves el panorama del video argentino hoy.
DL: Te planteo este problema del poder raro, que ocurre. En el 89 creamos la SAVI , sociedad de videastas, que durante el primer año era un híbrido muy grande: los videastas vinculados más con el video-arte, los videastas vinculados a la ficción cinematográfica, los documentalistas, y aquellos que nosotros les llamábamos despectivamente -en aquél momento- videastas populares, video popular (aquellos que hacían registro de fenómenos sociales: la obreza, derechos humanos, tec, etc, fue lo que trajo el video de latino-américa. Porque aquí en la Argentina nadie hizo, durante el Proceso (dictadura militar), excepto en Chile, Brasil, Uruguay, donde se creó en video con un punto de vista totalmente diferenciado y popular. Esta diferencia se nota terriblemente. Acá siempre hubo un tipo mucho más europea, y más complaciente en ese aspecto. No hubo lucha. No hubo guerrilla. Hubo franco-tiradores, guerrilla, nosotros, los independientes, individualistas al máximo. La SAVI reunió un cúmulo de individualidades, y le abrió el acceso a un grupo de personas que recién comenzaban, en un marco muy democrático, cosa que a mí me pareció totalmente extraña, en el ámbito de la creación, en el que siempre hay suspicacias, broncas, etc. Y, en donde, generalmente, no participo. Se creó un espacio de poder: se juntaron casi 50 firmas, personalidad jurídica, etc, que suponía una entrada, canalización de toda esa energía, hacia la TV, que era un poco el mito. Y otros no, que no, como Carlos Trilnick, que quería hacer el circuito del museo, más clásico. Bueno, eran broncas, idas y venitas, la SAVI terminó siendo el territorio de unos pocos que se creyeron con poder, agremiados, una idea de gremio más que de colegio. Creo que lo pretendíamos era una especie de colegio, colegiar nuestra profesión. Y agruparnos, para conseguir la difusión, que era y sigue siendo el cuello de botella del video. Y, con un tufillo a gremio, que era defender y reivindicar nuestros derechos, que nos paguen por la difusión, que era más una actividad del gremio. Entonces, eso fue degenerando, hasta que se armó en el SICA -oh, paradoja, nosotros criticando al cine, y nos dan un espacio en el SICA- y, particularmente, no existe, entonces lo que la lleva hasta el momento presente, en el que está prácticamente deshecha, fue la difusión. Mal llamada democrática, porque se mezclaban todo: solamente porque estaba en un cajita de video, lo de adentro parecía todo igual. Entonces mucho de nosotros nos pusimos a pensar: "Si nosotros queremos jerarquizar la producción en sí, no podemos mostrarla en un casamiento, no porque los casamientos sean malos, pero sí porque no daba para mostrar, por ej. mi trabajo, al lado de un documental-. Entonces, qué es lo que pasaba, había una respuesta negativa del público, porque veían un video muy bueno, y después veían una porquería enorme. Y en resúmen, la gente pesaba más las porquerías, porque eran la mayoría. Y la gente normal, no hace más que decir, "No me gusta, me parece una porquería". Pretensiosa, mal hecha, mal realizada, todo lo típico de aquellos que recién comienza, y sobre todo, de aquellos que tienen poco talento, entonces, se mezció, y era un pastiche, una ensalada fea. Los ingredientes, a lo mejor separados funcionaban mejor, pero juntos era un desastre. Yo no me fui de la SAVI, nos fuimos varios, pero no hicimos un cisma de la sociedad, con la intensión de crear un poder paralelo, porque nosotros no queríamos crear este poder, pero se han creado espacios de poder. Micro espacios de poder, como, por ej, Video-Espacios en Giesso es de La Feria, y el ICI de Trilnick. Y son cosas desde donde se manejan un poco las cosas. El Goethe se mantiene un poco aparte, yo me mantengo un poco a

parte, y armo bastantes cosas en el Goethe. No creo ningún espacio, y allí, si alguien tiene que ir a preguntar algo sobre video, no van a venir a hablar conmigo, a pesar de que soy el referente del video para el Goethe. Entonces, evité ese espacio de poder. En el ICI hay un espacio de poder. Hay un curador -Trilnick pasaría como cualquier otra persona que elije, y tiene, absolutamente, un tema de edición personal, de por qué sí o no este video.
AM: Pero, de alguna manera, marca el perfil de la institutución.
DL: Claro: es lógico. Y pasa en todo el mundo, el tema de los curadores. Suspicacias, por eso empezó a dividirse los temas, por un lado la SAVI, que era espacio de todos los rechazados del ICI, y por el otro, los del ICI. Quién dice quién y por qué uno es rechazado y no, no sé. Ese es el tema. Sea quién esté en el ICI.
AM: Allí comienzan las intrigas.
DL: Yo a Carlos (Trilnick) lo quiero mucho, lo respeto mucho, comenzamos prácticamente juntos, él un poco más viejo que yo, pero dentro de la nueva generación de videastas, somos los más viejos. Una especie de dinosaurios de 31 años, y ya soy viejo en la actividad. Ese es el planteo, quién pide las cosas, exije, y dice quién tiene derecho a pasarlas, y quién no. Por que son muchas las cosas que vi en el ICI y son una porquería, pero son mi gusto. Inclusive creo que Carlos hace bien en eso, porque se responsabiliza. Hay otra gente que no se responsabiliza.
AM: Y Giesso?
DL: Jorge La Ferla, ha puesto mucho énfasis en la producción extranjera, porque es de donde se nutre, y recién ahora comenzó a pasar material argentino. Es, diría, mucho más informativo. El ICI es más formativo, en materia de gustos. El Espacio Giesso es informativo, porque hay un espacio muy amplio, se ve de todo. Porquerías grandes como una casa, y cosas que no sirven para nada. Pero son dos espacios muy distintos, inclusive los espacios son muy distintos. Para mí, ninguno de los dos lugares sirven para pasar videos.
AM: Y cuál lugar sirve para pasar videos?
DL: La TV. En la TV es mi lugar.
AM: Vengo de estar con Trilnick. Y él me decía que prefería que su video sea distribuido junto a una revista, que que sea pasado por la tele. Porque en la TV es mucho más probable que pierda, hay un montón de cosas, y genera otra actitud de visión.
DL: Claro, la actitud de la tele es mucho más involuntaria, juega más con lo casual. Pero precisamente, ahí está el gusto. Para mí eso es todo un desafío. Por eso yo me mato diseñando, ahí hay una cosa muy intuitiva, pero por eso yo pienso mucho la imagen, pienso el contenido, para también poder atrapar en la TV. Yo pienso que es muy tonto limitarse, sobre todo frente a lo inevitable. Sería muy humano repetir esos errores.
AM: Creo que él lo decía por una cuestión de coherencia, como que el medio era para la videocasetera.
DL: Por un lado, yo no veo límites para pasar video en cualquier parte. Como hace la TV-Viva. El video es bueno en todas partes, porque siempre que haya una técnica para mediatizarlo. Evidentemente, quien mira y para, va a tener una lectura distinta. No puedo decir que la lectura de mi video quiero que sea siempre la misma. No funciona. Es tonto plantear ese interés, porque como cada autor va a hacer su lectura personal, es tonto. Ya sea acá o allá, la interpretación es distinta, y como yo me juego a la individualidad de la interpretación, no me molesta que se pase en cualquier parte. Lo único que yo pido es que no se lo parta, se lo fraccione, y no se le quiten los títulos. Parte del video también, la obra completa, los músicos, etc. Jamás vendo mi video para ilustrar unas imágenes solas. Jamás. O se pasó una fracción que yo elijo, anunciando, pero jamás que se utilice mi video para hablar del tango en la Argentina, que me pasó el año pasado. Yo lo entendí, pero lo hicieron en forma pirata, cosa que es muy rara y contradictoria. Carlos es bastante radial en algunos aspectos, y en otros, no. Clásico. **El video de Carlos (Trilnick), no lo digo yo, sino que esto se dijo el año pasado, era un video,** no el último que hizo con la Organización Negra, sino los anteriores, son videos **más vinculados con lo histórico del video, más que sobre las tendencias actuales del video, más trabajados sobre lo formal y lo estético, más sobre la textura de la imagen, cosas que ya hacen muchos años que se dejaron de trabajar. Son videos conceptuales. Y que ellos mismos, en Europa, me decían, mirá, estos videos se hacían en los años 60, hoy es otra cosa. Yo trato de unir lo tradicional, del arte, desde un punto de vista de la**

idea, de lo estético, y vincular todo eso desde el punto de vista comercial. Para mi la obra, además de satisfacer mi lado creativo, busco que también se pueda vender, y no busco temas, porque no soy enteramente comercial -a pesar de que se me critica que hago a Gardel y Cia. porque quiero exportar, claro, es lo que me interesa, es parte del juego que me interesa. Después, se exporta porque es una figura muy exportable. Pero "Vuelo 101...", es muy complicado, habla de cosas específicas de la Argenina, no sé si era tan exportable, con ídolos locales, etc, pero la situación, el exilio, la cosa del auto-exilio, una cosa muy personal, tuvo una interpretación tan clara afuera que me sorprendió. Acá no lo entendieron. Había mucha resistencia, algunas cosas se entendieron. Pero afuera fue "Glup!". Cómo puede ser, no puede ser tan didáctico. Muchas veces lo fui, y en muchos aspectos.
AM: Por qué creés que hay tanta polémica en el medio?
DL: Yo creo que por un lado, por egoismo, no se respeta la búsqueda de los demás. Por una cuestión de no querer reconocer las propias falencias. Pienso que es así. Hay mucho miedo a lo bueno. Yo no le tengo miedo a la polémica. Muy por el contrario, me parece buena. Siempre quiero reconocer mis límites, si soy un tipo que no lee mucho, que no va mucho al cine, que no salgo mucho a la calle, no miro mucha TV, no me contamino, en ese aspecto. Dejé de ser un gran consumidor. Trabajo 8hs todos los días con esto. Me dedico a mí visión de las cosas, vivo aquí en este departamento. Y cuanto más me vaya de Buenos Aires, mejor. Es personal. Entonces, me aburren lamentablemente los videos de mis colegas, soy asquerosamente crítico, y hasta ahora, hay un trabajo que bueno, me saco el sombrero, pero, por lo general, no me saco el sombrero por ninguno. Es por esa cuestión de que considero que no se juega un hacer, o hay una actitud de jugarse que uno no muestra, no solamente en la obra, sino en el discurso de cada uno. Porque hay mucha gente que tiene un discurso y no lo muestra en la obra, o muestran uno que no tienen en realidad. Creo que hay mucha gente que tiene una obra y practican otro discurso. Que dicen quiero que lo vean otros públicos y no lo hacen. O se ponen mal si no los eligieron en un festival. Y lo sé porque lo veo en la mayoría de mis colegas afuera, lo he visto, he visto muchas reacciones. Creo que es parte del juego. Soy comercial, claro, soy de las pocas personas que viven del video-arte, y mis colegas me respetan y me joden, porque quiero vender. Yo sólo respeto que cada cual haga lo que quiera.
AM: Diego, decime un poco cómo ves la tendencia internacional en este momento.
DL: Yo me estoy yendo ahora a un festival en New York. La tendencia afuera es, primero, hay un video muy reconocido que es el video francés, y que yo no miro mucho, primero, cerrado, como de por sí, hermético, esteticista al mango, mareado tecnológicamente, porque usan mucho truco, te perdés. Se entierran en el uso de la tecnología, y totalmente ególatra -es decir, hago el video de mi mismo. No necesitan salir en cámara, pero ponen cuestiones personales, que se exacerban, y no hay un aparte. Rescato trabajos muy importantes, los conocidos, pero en los demás es mucho de esto. No creo que sea todo así, creo que, como en todo, hay cosas rescatables. El video alemán es un video más duro, más abstracto en algunas cosas, pero hay de todo, como animales.
AM: En los festivales internacionales hay ficciones?
DL: No, en los únicos en los que se mezclan es en lo latinoamericanos. Algunas cosas, por ej., Dinamarca, porque el video entró en el Instituto del Cine, entonces aparecen muchas ficciones, pero básicamente, lo que ves es video-arte, sin llamarse como tal, el relato ya no es lineal... Hay mucha cosa de mezcla de géneros. Alguna ficción... hilo de ficción muy desdibujado por causa de la estética. Una especie de ex-documental: un documental muy estetizado, vacío -quizás,por eso pierde lo de documental, aunque claro que nunca es objetivo. Priman en este momento muchas cosas así: están habiendo muchas sobre el SIDA, la auto-conmiseración, la auto-lástima, la gente que hace videos y con SIDA. Ves algo de xenofobia en eso, porque no ves video de derecha, sino las reacciones desde el video. Y en el video inglés ves otras cosas, gente masturbándose todo el tiempo, a una gota de agua que cae, o cosas medio hamletianas, que te aburren muchísmo, casi vacías.
AM: Y en USA?
DL: Allí son un ghetto. Los latinos, reclamos de mejoras, queja, el video negro, no puramente social, pero también para lo latino. De todo, mujeres golpeadas, básicamente lo que se ve es lo social, muy fuerte, por todos lados; los pobres. Por otro lado, tipo Bill Viola, que a mi no me gusta, pero es un tipo al que no podés discutir, porque es muy personal. El hace lo que quiere,

porque es él. Siempre es él mismo: involucrado con su madre muerta, no sale de él. Y de los videastas americanos: siempre mucho egoismo, el sí mismo, se ve muy poco humor. El poco humor que se ve, viene de latinoamerica. Se ve muy poco color, se mucho ejercicio estético en los jóvenes, exceso de esteticismo, de preciosimo. El preciocismo sucio del video, la cámara móvil, etc, que cuando salen de moda todo el mundo las repiten. Sobre todo los jóvenes, a los que les fata el desarrollo de su propio estilo. Y en Latinoamérica, creo que está en la copa del video, y no lo digo por cholulismo, pero dejó demostrado que más allá de los medios, aiunque no me gusten muchas de las cosas que se hicieron acá, sacando las cosas tecnológicas, cada uno tiene su sabor propio Brasil su color, lo nuestro su nostalgia, pero tenemos humor, cinismo, hay muchos senimientos que se utilizan, y muchos los abandonaron, son nihilistas, ellos mismos te dicen estamos muertos. Por eso es que yo, con Carlos Trilnick y otros colegas, que no funcionó como queríamos que funcionase, pero era la intensión, de armar esa distribuidora que se llamó Media Buenos Aires, a principios de los 90, que nos vino muy bien, porque hicimos viajes mostrando lo nuestro, diciendo lo nuestro, y está bien, somos pobres, pero tenemos mucha cosas acá dentro (en la cabeza). Y se hizo una especie de moda, mínima, porque este medio no da para mucho, pero bueno, acá las meustras tienen 50000 personas, y allá tienen 50 personas. Pero a las muestras de video van 100 personas y dicen "Esto es un éxito total". Y yo les decía "Esto no es nada". Mucha gente: 50. El video se pasó en tal parte, en las distribuidoras te dicen, su video lo vieron 50 personas, nada, en un museo lo ve mucha más gente. La idea de repercusión de público, en Sudamérica, es muy grande. Un fenómeno contradictorio cuando vemos que el público del ICI está en baja. Un problema de imagen. Por eso tienen que salir en TV. Yo reconozco que muchos videos mueren en TV, sobre todos los videos con palabras. Pero todo acaba dependiendo de los autores, de la obra, de cómo fue concebida, y, por el otro lado, de una especie de suerte, alquímica, más que electrónica. El único problema de la TV, es que el video no puede aparecer fuera de contexto, tiene que ser presentado en la TV. No te pueden poner publicidad y un video. Así fue con *"Atrax"*, y provocaba estupor. Lo vi de casualidad. En el zapping no se habría entendido nada. Respecto a eso, entonces tenés que asumir la competencia y presentar una imagen bien creativa, que atraiga, por eso creo fuertemente en lo personal.

DL: Cómo te sentiste en el Festival de Rosario? Porque el clima tenía mucho que ver con las cuestiones de la comunicación social.

DL: La pasé muy bien, el clima estaba bárbaro. Pero el festival de Rosario me pareció interesante porque en Buenos Aires no hay ese público. En Buenos Aires, lo vemos los "posmodernos". En Rosario lo ve gente muy distinta, que está bien, me parece bárbaro que sigan haciendo video, pero me enriquece que los vean gentes muy distintas, generalizar el fenómeno. Nosotros, acá, somos en muchos sentidos subtrerráneos, porque los autores, ni individualmente, ni colectivamente, tuvimos la suficiente fuerza para provocar la resonancia necesaria para que sena más vistos. Es una cuestión de pedantismo. Yo te digo, Carlos... es una paradoja, pero él programa, y no quiere mostrar para TV. Entonces, quiere decir que programa para unos pocos. Y no extraño que Graña, en una entrevista que le hicieron para Página 12, haya dicho que el fenómeno es elitista, porque tiene razón. Lo es. Es raro, algunos contenidos son extraños, porque manejamos formatos y estilos diferentes.

EDUARDO MILEWICZ

Realizador

Buenos Aires, 3 de Agosto de 1995

AM: Contame de tu intervención en el catálogo de Buenos Aires Video V.
EM: Bueno, me pidieron que escribiera sobre esta segunda generación de videastas que vino, luego de la de los '60s. Y escribí sobre los aires de los 80. Esa cosa que me parece tan gesto de época, empezar a hacer una cronología de esa historia cuando todavía no había sido hecha la historia. eso también habla del video. El movimiento del video, lo que fue acá. Y me eligieron por dos motivos: porque soy uno de esos 'históricos", y, básicamente, porque soy de los pocos que escribe, que se divertía escribiendo, y me dieron esa libertad. No participé del trabajo que hicieron Tquini y Trilnick, que me parece que es más serio, de investigación. Lo mío no es menos serio, pero es más literario, me dieron ganas de trabajarlo más desde ese lugar.
AM: Tipo ensayo. Y tipo diario, recuerdo.
EM: En realidad, yo lo que quería hacer era trabajar encima de algunas hipótesis.
AM: Cuáles?
EM: No me acuerdo precisamente, tendría que volver a leerlo, es un texto viejo. Me parece que, en el primer momento, es un momento de "Poxiram": todo entraba y todo valía. Y donde el tema, casi no tenía que ver concretamente con lo que se producía, sino lo que se producía, y en ese sentido creo que fue un momento muy rico, había gente que llegaba del cine, del teatro, de la plástica, de la literatura. Gente que recién empezaba. para la mayoría era una segunda estación: todos habían transitado otra, y llegaban al video. Y nadie se preocupaba sobre cómo se tenía que hacer. En realidad, la mayoría no nos formamos en video, los que tenían formación en eso lo habían hecho afuera.
AM: Vos adónde te formaste?
EM: Yo estudié en el Instituto Nacional de Cinematografía, y la carrera de Letras.
AM: Qué años?
EM: Hace mucho, en el 76-77. Y Letras en el 82-86. Y lo que dejaba traslucir ese trabajo era que, a partir de los 90, para mí, empieza a intentarse separar las aguas. Digamos que hay gente que comienza a pensar claramente qué es video, y qué no lo es. Y empieza a verse lo central y lo periférico. Pero me llamó la atención, en ese momneto, de qué necesidad había de historiar, no porque no tuviera una historia real. Digamos así: el cine comienza su historia saliendo del circo, de lo circense, del entretenimiento. Empieza a vincularse, después de los rusas, que son "cabezones", pero la historia comenzó a contarse en el 30, en el 40. Acá, diez minutos después de que empezó, ya había que hacer una historia. Y eso me pareció interesante. Muy del medio, también.
AM: Por qué? Por lo simultáneo?.
EM: Por las capacidades de lo electrónico, lo hogareño. Realmente, la independencia absoluta. Pensemos que, hoy, hay videastas que hacen seis obras por año. Comparado con el cine, o la literatura, inclusive con la pintura. Por ahí se parece más a la pintura. No existe hacer seis largos al año. Me parece que pasa por la independencia que te da el medio. Y la tecnología electrónica es realmente muy independiente. Aún la tecnología más sofisticada de la electrónica, muchas veces no requiere esa cosa de la industria, de cuadro colectivo tan fuerte que tienen otras producciones audiovisuales. Incluso la tele está siendo así en ese momento. Me parece que, en ese sentido, había una abundancia de obras. Había un cuerpo de obras, muy rápidamente. Me acuerdo la primera muestra del ICI, de la noche a la mañana, se hizo una primera muestra de video, y habían más de cincuenta obras. Y si tenés que hacer una retrospectiva de cine argentino de los 80, te cuesta muchísimo juntar quince obras. También me alarmaba un poco el lugar de la verdad, el lugar de la autoridad: definir claramente qué es y qué no es video, qué es y qué no es video-arte. Pero eso me parece también que tiene que ver con la forma en que circula lo simbólico en esta ciudad.
AM: Cómo es eso?
EM: Me parece que, de alguna forma, siempre hay un primer momento que es explosivo, espontáneo, "poxiram". Un segundo momento que va pegado, y tiene que ver con las institutciones, porque el video en la Argentina fue muy alentado por las instituciones. Por ellas y por cómo se mueven en la promoción: festivales, becas, subsidios, muestras.

AM: Dame ejemplos.
EM: El Goethe, el ICI.
AM: JVC.
EM: Coca-Cola. Y había que ver el video, ver si se juzgaba con las mismas categorias del cine. A mí una vez me tocó ser jurado con gente que hizo únicamente la experiencia del cine, yu es muy difíciul poder acordar algo. Trabajos que no tenían ninguna vocación por la estructura dramática eran criticados por eso, y en el video me parece que no tiene ucho que ver la estructura dramática. En ese sentido, me parece que el segundo momento, yo lo llamo "momento kiosco": legislar en función de la disponibilidad de beneficios que hay, de la cantidad de dinero en juego. Y en ese sentido, se producen otros órdenes de la cultura. Surgen movimientos importantes y espontáneos, sectores de la cultura, insittuciones que visualizan eso como algo en lo que se pueden involucrar con dinero. Y en esa dirección , la necesidad de darle un toque definido a algo que en realidad es mucho más amorfo. Empieza la actividad de los docentes; Buenos Aires tiene esa cosa, hay mucha demanda de docentes: hay 10000 alumnos de cine. Eso es bárbaro. Se hacen diez películas por año.
AM: Pero debés saber la producción, el volúmen de producción que hay en las universidades hoy en día.
EM: Sí, yo estoy en la FUC, y, como jurado, a veces tengo que ver casi 200 videos, es increible. Y bueno, empiezan a definirse ciuertas lineas en cosas que antes no importaban antes. Peo a mí me parece que el tema de la disputa no es el de saber si realmente es cine o video. Creo que la cuestión fuerte está entre el video y la TV: me parece que la cuestión fuerte en la cultura de hoy siempre pasó por la TV. Es así. Y, encima, el parentezco genético. determinada gente que empezó en el video y quiere realizar experiencias televisiva, versus gente que, por distintas razones, abomina la tele, o entiende que el destino natural de su producción no tiene nada que ver con la tele, y de allí, se concluye en máximas, como que el destino natural es o no la tele. sería como oponer Trilnick y Hermida, y creo que no responde más que a una cuestión pasional y biográfica. hermida siempre fue un seducido por la tele. Y a Trilnick nunca le interesó, el aspira a la plástica.
AM: Te parece que extreman un abanico de posibilidades que en realidad se asumen en la propia obra?
EM: Si. En relación a su obra ellos son representativos, pero en una relación a una conclusión general, creo que no.
AM: Porque uno hace sus trabajos asumiendo un destino.
EM: Si, por eso te digo, si es en relación a su obra, estoy de acuerdo, pero en un plano general, que va más allá de la obra, como una conclusión en torno del lenguaje, ya me molesta. Porque lo más común, y lo más fácil, es pensar que uno marca la ley y la finalidad. Nada indica que lo que yo busco con mi obra sea ley. sería una estupidez, una estupidez conceptual. Es distinto, son problemas distintos.
AM: Digamos, entonces, que no se puieden hacer así juicios de valores.
EM: Y menos, ahí es cuando se arma este campo, ese segundo momento luego del poxiram, este segundo momento en donde se pregunta qué es el video. En ese sentido, yo no tengo nada claro lo que es el video. Y, es m's, me niego a aquellas personas que creen tener muy en claro lo que es el video. Me siento incómodo. Tanto que digan "El destino natural del video es la TV", así como otra "El destino natural, son las galerías y los muesos". Eso no me dice nada. Creo que, realmente, la cosa es mucho más profunda, complicada, creoq ue estamos en una pre-historia. Y, por suerte, no hay capacidad de legislar sobre ese asunto.
AM: A menos qde que se le ocurra a algun crítico.
EM: Claro.
AM: Y hoy? Porque me decís que aquello era prehistoria... te parece que las cosas están yendo a otras situaciones?
EM: Digo, veamos, me parece que el video nació puta, para dialogar con todos, para tomarse un cafecito con todo el mundo, y está ahí. Y a la vez, nació puta electrónica, y puta informática, unas ganas de travestirse todo el tiempo, y ,en ese sentido, yo no sé lo que va a ser un artista mediático dentro de 15 años, ni dentro de 4 añoa. Pero, en general, lo que pensamos nosotros es bastante narcisista: pensamos desde un centro donde nosotros ocupamos un lugar... no, no.

AM: Pensemos en un futuro: llendo a una confluencia, digital , algo expresado en imágenes, sonidos, todo confluyendo en lo binario, disolviéndose los soportes. Tal vez en un futuro, delirando , digo, tal vez se consiga a quella reinserción de las funciones estéticas a las sociales, y esa pérdida acabaría con el aislamiento estético contra el que tyanto lucharon las vanguardias históricas.
EM: Sí, sí.
AM: Veo mucho de estos tiempos contemporáneos del arte tecnológico, como problemas "en vías de...", buscando ofrecer soluciones a muchas de las preguntas y cuestionamientos que se hicieron a principios de siglo.
EM: Entiendo.
AM: Para que deje de ser un delirio, es que quiero ver eso en los trabajos propiamente como obra, en el discurso de los realizadores, en la imagen que ellos mismos tienen de sí y de su obra, de su rol en relacion a lo otros. Lo estoy viendo en una franca desestabilización, un poco lo que vos estás diciéndome: que el video no es "aquel" arte consagrado, ni aquel otro a-poético de la historia. Ninguna de estas posiciones: el que está haciendo video está viéndose a sí mismo como generador de una experiencia audiovisual, auténtica, no encajable. Y entonces hay destinos como los puramente artísticos, que de esta forma estarían superados. y aquel otro del artista como ser reprimido, alienado, como lo veía Adorno cuando sugería el silencio del intelectual, tampoco. No seria ni una cosa ni la otra, tal vez consiguinedo una especie de reinserción. Quién te dice que de aquí a 50 años no estemos leyendo solamente multimedia. Qué va a pasar con el papel.
EM: El video, desde ese punto de vista, es realmente pre-historia. Yo digo, y no tiene que ver con ninguna regla fuerte: creoq ue el video se inscribe en una sacralización de la estética y las prácticas pops. Todavía está vinculado al pop.
AM: A los 60?
EM: El sentido más amplio del pop. Creo que todo lo que entra en la tele, sea el origen que sea, es pop. Tiene esa capacidad.
AM: La tele es un procedimiento pop.
EM: Si. Y a la vez, uno tiene la posibilidad de pensar el video, la cinta de video, como una libro, en el sentido de la no linearidad, puede avanzar, como la lectura, y, a la vez, el sentido del consumo, genet que no deja de ver y hacer video, como papas fritas. Prototipo dle paradigma Tarantino: realmente creo que es el primer director videasta. Hace poquito escribí un artículo para Clarín, a lo bruto, decía, que en cine habían tres momentos fuertes del cine americano: el primer momento eran los descubridores (los Griffith), en el segundo momento, los comunicadores del lenguaje (los Welles), el tercer momento es el cin
efilo, los directores que se forman y producen muy próximos a los poetas, a las universidades (son los Coppolla), es un cine de la revisión. a la hora de pensar la "Ultima tentación de Cristo", lo hacen desde Passolini, y realmente lo hacen desde ese lugar. Me parece que tarantino inaugura otra etapa, que es la de aquellos directores que sólo vieron cine en video. Es un paradigma, porque él trabajó en videoclubes seis años de su vida. La Universal tenía 5000 títulos, y en su videoclub tenía 10000. Qué pasa: uno ve Pulp-Fiction y ve todo el tiempo citas. Ves la escena del baile, y es, de Godard, o tal otra que es de brian de Palma. Visto como no una ensalada, esto es la operación de avanzar, retroceder. El cine de los cinéfilos homenajea a los grandes directores. el video no homenajea: roba, captura. Es una forma de decirte que es un tipo bastante escéptico respecto del arte. Porque no tiene juicios, le roba hasta a un brasilero. Diogamos, yo tengo videocaseteras, qué robo. Es como un paradigma. Pero , de todas formas, estamos con la estética pop, prácticas pops. Y para entenderlo, hay que entenderlo dentro del mercado. Y me parece que todos los videastas creamos dentro de estos gesto: ritos de captura, de apropiación, de avanzar, retroceder, y circulación de ese material. después de este furor del pop -digo furorr, porque en los 60 se anuncia, pero uno no sabe de ningun manifiesto... uno puede pensar que el mundo surrealista es en los 50, y no en el 20, estan los pasajes, también debe ser una de las funciones del arte, esa de anticiparse unos 30-40 años- me parece que el paradigma de Warhol se verifica en los 90: esa cosa cruda del mercado, del arte como esfera del mercado, se verifica en los 90, la economia de mercado fuerte. Y me parece que por ese lado es el video.

AM: Es interesantísimo lo que estás diciendo. Estoy trabajando como modelos, procedimientos y categorías de obras, en la relación entre las vanguardias y las neovanguardias. estoy encontrando laburos de los 60, del pop, como reviendo los problemas de las vanguardias. Y vos me trazás un puente de los 60 a los 90.
EM: Este año voy a trabajar toda la materia sobre el pop.
AM: Qué materia trabajás?
EM: Tecnologías Audiovisuales, para primer año, y doy dirección para tercero, y guión para segundo. En Tecnologías... dije, vopy a trabajar un eje temático y un eje estético: el temático, algo familiar, y el estético, el pop. Me parece el más interesante. No sé si te sirve.
AM: Vos me comentabas que la mayoría de las personas llegaban al video como segunda estación, cuál era la primera tuya? Cómo te conectaste con el medio del video?
EM: Fotografía y cine. Pasando por letras, y la tercera, el video. Era más fácil grabar en video que filmar, yo empecé a hacr un piloto de TV, bastante inmaduro.
AM: Cómo se llamaba?
EM: "Puertas de emergencia". después me ancargaron otro piloto de TV, no era mío. Y después, en realidad yo quería hacer ficción, contar una historia. Y allí l hice, que la podría haber hecho concretamente en cine, era un corto, se llamó "Seda negra". lo podría haber hecho en cine, también. Y después hice una serie para TV, que se llamó "Desde adentro", una serie de 13 capítulos. Y después, hice un documental en video, que se llamó "Días de agosto", que eran apuntes sobre una vieja que se colgó frente al afacultad de derecho. junto a ricardo Holcer. Y después, hice un trabajo que mezclaba el video con el soporte fílmico, encima de un libro de Eduardo Berti, 'Los pájaros", del 94. trabajaba que el celuloide era para la ficción, y el video para la representación teatral: es decir, combinaban para esas cosas. Por un problema de sensibilidad del material: soy
convocado por un escritor, para trabajar sobre un libro de cuentos. Me parece que reúne dos cosas: por un lado, ficciones (historias), y , por el otro, voces, gestos , palabras que, independientemente de mi lado de ser escritor, me pasa algo en especial y las amrco, y cuando las vuelvo a leer, las marco, y son palabras que me tocan especialmente, algo, que me invita a ciertas formas de la representación. otra representación audiovisual, e iconográfica. Entonces, la ficción en celuloide, y, el otro, le hago una puesta en escena que, para mí, tiene más que ver con la inciación de la voz, que tiene que ver con lo teatral. Y lo hice en video. Ahí, uní...
AM: Ter parece que el video tiene mejor sonido que el cine?
EM: No. Es distinto. Me parece que el video tiene otro rito de la representación que el cine: es más noble para algunas cosas, y menos noble para otras. Pero me daba mucho de esa proximidad del vivo que tiene el teatro. Y que no hay en cine, es imposible. El cine está mediado por la estética, no tiene esa cosa viva y fresca del video. Me pareció que el video sí, parecía que... en "Diás de Agosto", con Ricardo, hicimos el texto de una puesta teatral, entonces el video, a mí la epxeriencia no me cerró, porque yo sentía que el video frente al vivo de lo teatral, se convertía en televisivo, y lo televisivo pulveriza cualquier cosa que le pongas al lado, te lo aseguro, no puede funcionar nada al lado, lo pulveriza.
AM: Me estás hablando de una interrelación, de una cuestión de inter-textos, alucinante. Desde tu proceso creativo, entrás como en los huecos que te invitan, hasta la puesta, que es una interrelación de textos constante. Genuinamente intertextual. No existe cada uno por separado. Se podría muy bien hablar de un texto-espectáculo en movimiento, lleno de mutaciones. Qué seria eso que va mudando, dependiendo de las relaciones? Vos me decís: trabajo lo teatral con el video, y la ficcion con lo cinematográfico. Establecés relaciones de tensión que van por separado, y lo pensás por separado porque, en realidad, las vas a colocar juntas. Digo, estamos hablando de un juego de relaciones que te modifican y alteran, mutantes, la imagen como una cuestión totalmente relativa.
EM: Y a eso habría que agregarle una cosa más. por ej., en "Los pájaros", yo experimentaba con una cosa más: necesitaba que entraran las frases, escritas, gráficas. Y cuando me puse a charlar con la diseñadora gráfica ella me dijo, "lo vamos a sacar del libro". Entonces copiamos el tipo de letra exacto del libro, en tamaño y todo. Y no me alcanzaba eso, entonces, le puse el numerito de página abajo. Y, al final, terminaba hasta en la humorada, diciendo que este video había sido imprimido, no el copywrite. Era el objeto libro desde otra mirada, porque finalmente había sido convocado por un escritor.

AM: No es broma lo que estás diciendo. Me ruedan en la cabeza un montón de cosas, que rodean lo relacionado al video como forma de pensamiento. Godard lo bautizó así, como un lenguaje ya no de la representación, sino de la presentación de una serie de procesos en una velocidad y una estructura lógica que no tienen que ver con la argumentación aristotélica, por supuesto, sino con la no-linearidad, y con una especie de simbiosis de oralidad, escrita y visualidad. Tal vez exista una forma de pensamiento visual, entonces.
EM: O vamos camino a eso. De todos modos siento, en mi, cierta nostalgia -por eso ese trabajo- que es la nostalgia del libro.
AM: La sensación de no saber lo que estamos escribiendo, en qué soporte.
EM: En ese momento, y aún hoy, pienso en un programa de TV que realmente se vincule con el pacto de lo oscuro. Sería poder bajar todos los recursos narrativos de la TV: conductor, persona que te lleva, que hable sin nadie, sin nadie que presente, y que hable en polifonia, es decir, discutiéndose a sí mismo, y que se pueda hojear. Es decir, que el rito de pasar de hoja a hoja te de la opción de ir para adelante y para atrás, me gustaria pensarlo así. Si querés, en el fondo, para mí esta nostalgia del libro que aparece con esta cultura de los medios, para mí tiene que ver con la nostalgia del medioevo, está entre el medioevo y el renacimiento, un montón de cosas que hoy no le importan a nadie.
AM: Como el espacio de lo público.
EM: Ahora estoy trabajando en otro video que se llama "Dias de mayo": hacen dos meses, a cincuenta metros de donde se suicidó la vieja, se suicidó una nena, una chica, una estudiante de bellas artes se desnudó y saltó de un árbol. Estoy trabajando en la investigación de ese video que se llamará "Dias de mayo", que tiene que ver con otro género que me permite el video... A mí "Dias de agosto" me permitió tomar apuntes, apuntes no sobre la muerte, sino sobre la representación de la muerte. El subtítulo de "Agosto..." es "Apuntes sobre una puesta teatral". Porque, de alguna forma, yo pensaba que los discursos que se montaron en torno de esta muerte buscan escenificar la muerte desde un aspecto teatral. Como si te dijese que la muerte, así, a lo bruto, que hubo hoy, se va a recostar sobre los discursos imperantes de la circulación de una época. Por ej., el discurso de la muerte de esta mujer, hasta hoy, es que era una jubilada, y que se habia matado por la situación apremiante de los jubililados. Hoy, vas un miércoles a una marcha, y Peregrina Duarte y el viejo Matías son los dos mártires de los jubilados. Pero Peregrina no era jubilada. Tenia 72 años, pero no era jubilada. Y a la vez, era chorra. lo que pasó es que Página 12 tomó la noticia y no investigó nada. Entonces, ya está la escena teatral de esa muerte. Y acá, con el suicidio de esta piba, el discurso imperante era muy fuerte, porque era estudiante de Bellas Artes, porque venia de familia de padres separados, y porque se le encontró un porro y el libro de la novena revelación. Entonces estoy convencido... estamos haciendo sólo un mes de la investigación, pero lo que va surgiendo nada tiene que ver con lo publicado. Entonces ahí viene otra cosa que a mi me encanta del video: el video es bárbaro para tomar apuntes. Sobre lo real. no necesita ningún otro rito, nada. Entonces, el proyecto que tengo, es de que alguna vez me guatría mostrar las cuatro estaciones. Ya tengo "Dias de agosto", que es en invierno, "Dias de mayo", y se van juntando solas. En ese sentido, el video, en el sentido más explícito de lo tecnológico, me permite eso: el video graba. No hay rito, graba. A grabar, entonces. Y es bárbaro, en ese sentido, cómo trabaja el video con esos discursos.
AM: Muy integrador. Todos tienen en común un suicidio? La pregunta es "Por qué la gente se mata? "
EM: Lo común es que son suicidios en Recoleta. En un lugar paradigmático. A 50m de Plaza Francia. A mí lo que me interesa es que, como nosotros sabemos que una muerte es irreductible, cuando alguien se muere, me parece que estamos hablando de otra cosa.
AM: Pero en este caso no se murieron, se mataron.
EM: Claro. un suicidio. por qué alguien se quita la vida, no hay cómo resolverlo, no hay cómo dirimirlo, no tiene sentido. Conceptualmente es impensable, como quien dice 'Voy a resolver mi vida", no tiene sentido, la vida no es una ecuación, no se resuelve. Lo que estoy queriendo hacer es un retrato de... como si te diría que estos son días de Menem. Como una mirada muy personalizada que estalle en otra cosa, en apuntes sobre los días de Menem. Entonces elijo ese lugar, lo que significa ese cementerio, esa facultad de derecho, ese lugar de las bellas artes,

esa confitería La Biela, esos teléfonos británicos, veo el paisaje y digo que no puede ser. El video graba, y eso es bárbaro.
AM: Pensás en quién lo ve? O pensás en verlo y recordarte esas referencias? Te interesa que alguine lo vea.
EM: Comunicar, llegar. Sí.
AM: Y cómo marcás que no es ficción?
EM: Yo no marco que no es ficción. Hay dos cosas: en primer lugar , trabajo con cosas que aparecieron en la boca de la gente, aunque por poco tiempo. Y trabajo sobre material de archivo de los canales: me los dan.
AM: Trabajás con el archivo de la tele.
EM: En este caso el material es de un turista extranjero quye estaba ahí, y grabó todo. Porque la piba subió e hizo una re[presentación, estaba loquísima, y nadie pensaba que se iba a tirar. Grabando como quien graba a los mimos en la puerta del Pompidou. Y ese material es bueno para pasarlo en la tele. Es un hecho mediático. Y el de la vieja también, como estuvo colgado de las seis hasta las diez de la mañana, frente a la facultad de derecho , y es muy loco, desde la facultad, ver el cuerpo colgado de un arbolito, los noticieros lo greabaron mucho y lo emitieron mucho. Pero sí, yo trabajo con las gerencias de noticias de los canales: me comunico, me lo dan, lo veo, y comienzo a investigar. El de la vieja , también. El punto de partida fue una foto publicada en los diarios: la vi y me interesó. Me dije "Acá hay algo". La de la chica es mucho más dolorosa, no abre mucho el campo de juego. Porque la foto de la vieja, no sé si por la avenida Libertador atrás, pero es muy fuerte porque es un andrógeno, parecía un hombre. Saco, pantalón, era otra cosa. Acá es el cuerpo desnudo y la cabeza... acá es más patético, y con la vieja, lo que trabajé -y que esto sí tiene que ver con el lenguaje- no sólo el material dado por las agencias de noticias, sino un segundo material, con conversaciones de mujeres y de testigos. Yo tomé al portero de noche, y al encargado del bar, que fue el primero que hizo la denuncia. El primero que lo había sabido, y el primero que recibió su cuerpo. Y después lo que hice fue poner dos mesas de mujeres, una de 65-70, y otra de 30-40, en el mismo bar, la misma posioción, cámara de registro, y lo que hice fue que hablaran de los mismos puntos. Les dije "Hablemos sobre ropa interior femenina", porque yo tenía el dato de que se había ahorcado con una media de nylon. Y, a aprte, como uno sabe que cualquier camino te lleva a donde querés ir, empezás hablando de ropa femenina, de seducción sensualidad, todo ese juego a los 70 y a los 30 y pico, para qué la bombacha, para qué las medias, y terminamos hablando de la mujer. Entonces se puede decir que es un primer material, que es evidentemente mediático porque salió por la tele, está relacionado con la investigación periodística, y un segundo material que está relacionado con esta otra forma de la historia, que son los testigos, el género reportaje. Dos cosas que me gustan mucho, y que quiero trabajar, como la conversación, que es un género que me gusta mucho, la conversación. La gente conversa. Uno, en la cára, les tira el tema, y si les das el punto de partida, y la cosa sale, a los cinco minutos se olvidaron de la cámara. y como la puse muy lejos, y a una la puse de espaldas, llegó un momento en que estaban hablando entre ellas. Y a mi me apasiona escucharlas charlando entre ellas. Esa es otra cosa: género conversación. Y la otra cosa que me faltaba es algo que me lo daba el cine: la mujer salió del hotel, en Pueyrredón y Rivadavia, y se ahorcó en Recoleta, quiere decir que recorrió toda la avenida Pueyrredón, que es una avenida que atraviesa las capas sociales: de Once a Recoleta. Y lo hizo entre las dos de la mañana y las seis. Hice una subjetiva de ella, hasta el árbol, en el mismo horario.
AM: Y qué viste?
EM: Se ve un retrato claro de Buenos Aires. Se ve lo que es el Once, se ve un Bs As muy Bs As, jugué un sonido ambiente, una Buenos Aires sin maquillaje. Y me pareció que la subjetiva daba un plus, que el cine me daba eso que es bien lenguaje, pero que daba eso que podía faltar.
AM: El video le iba a dar una textura muy particular.
EM: Divina la textura que le dio. Divina.
AM: Te vuelvo al que estás haciendo ahora, qué te dijo esta muerte de la chica?
EM: Te digo las cosas que se me abren. Me interesa muchísimo trabajar con la gente que tiene veinte años. Me interesa muchísimo trabajar sobre ellos. Porque no tienen ninguna representación audiovisual, es decir, nadie se ocupó de incluirlos temáticamente. Me despiertan

muchísimos interrogantes. Porque lo otro es fuerte. Y si me pongo a trabajar sobre ellos, es porque admito que no soy joven, y eso me parece interesante, y empiezo a trabajar sobre cosas que existencialmente me importan. No tengo la menor idea de lo que es tener veinte años en los 90, y es una incógnita que quiero despejar. Presionarme, preguntarme. No tengo idea de lo que es ser un artista joven en los 90, porque esto se parece mucho a un artista malogrado.
AM: En los 80 estaba bastante claro quién era un artista.
EM: Si?
AM: Bueno, me acuerdo del abundante circuito cultural, mezcla de dancing con salas de cine y teatro, una forma de ser artista joven durante los 80 que era bastante clara, un circuito fuerte, muy habituado, las bienales, parecia bastante claro.
EM: Bueno, parece que sí. Hoy en día no lo sé. Por el otro lado, se pega al rito del artista malogrado, de la figura romántica por excelencia. Y Buenos Aires todavía está muy cargada de lo "maldito". Fijate que, de alguna forma, el rock argentino se define por sus muertes. Hasta que no existió Tanguito, el artista malogrado, no existían los artistas de La Cueva. Y en los 80, Luca. Y de ahí para atrás, uno llega a Rimbaud como paradigma y, a la vez, se me pega lo de las Bellas Artes. Me interesa de que es una muerte pop: el hecho de que tenga un porrito, y un libro de best-seller como esoterismo, me suena como... yo tengo la idea de una "madre", un "padre", un "tio" pop. Porque da la sensación de ser un diálogo generacional. Es muy fuerte. Y, a parte, hay otra cosa más. Los diarios catalogaron a la estudiante de bellas artes ... le pusieron "La modelo". Enseguida les vino.
AM: Pero de dónde sacaron eso? La chica era modelo?
EM: No. Era estudiante de bellas artes. Le pusieron "La modelo". Creo que porque estaba desnuda.
AM: Lo tomaron como pose.
EM: Claro. No sé.... se me dispara para todos lados. Es una muerte pública, en ese momento habian como 200 personas, estaba "en bolas". Ahora te digo por qué era una modelo: estaba una amiga que la retrataba, le estaba sacando fotos. Y porque, además, me interesa la imagen como figura, la imagen del salto, el vuelo, asociada por excelencia al arte romántico. Eso me parece que me da el pie neceario para abrir muchos juegos entre el arte, la cultura y la política. Y los medios, claro. Creo que se le puede sacar mucho jugo. No tengo mucha idea de para adonde va, pero estoy seguro de que va, tengo una paciencia.
AM: Me parece que has dado una vuelta interesante sobre el medio, la técnica.
EM: A mí me parece que el desafío más serio de la cultura pop es ese de haber asumido la ecuación entre alta cultura y cultura de masas. Ese es el punto. Cuando vos hablás de comunicar o no comunicar...
AM: Y el video como esas operaciones de segundo grado, no? Una lectura masiva, y desenvolver el conflicto con la TV.
EM: Yo te quiero decir una cosa. Para mí el segundo grado no es una cuestión de la disciplina, sino de la política de artistas. En Tarantino no hay segundo grado, no hay ni homenajes ni citas. Hay acción.
AM: Eso es romper con la auto-referencia.
EM: Claro. Y en ese sentido no sé si me interesa el segundo grado.
AM: Pero es evidente de que trabajás desde él para que tu conciencia, ese contacto del lenguaje con lo real,tengan una organicidad. Está pensado desde una reflexión. Pero como objeto-obra no te interesa la obra auto-referente.
EM: No. Me interesa la conciliación con alguna forma de la sensibilidad. En ese sentido, es más... en ese sentido hay como una cosa de lo clásico y lo humanista que yo ya no resigno. Me sigue viniendo bárbaro.
AM: Creés en una ética antes de la estética? No estoy hablando de moral, estoy diciendo... hay mucha gente que mantiene los "boliches" separados.
EM: Para mí éstica y estética es lo mismo, se resumen en una sola cosa. Y te soy sincero: a mí las obras solamente inteligentes no me seducen. Es más, yo creo que está sobrevalorada la inteligencia. Parece que sensibilidad e inteligencia son las cosas con las que uno trabaja. sensibilidad en estado puro, parece que estás empobreciendo. Y si trabajás nada más que con el cerebro, también. Es la de Trouffaut: primero trabajás con el corazón, y luego con el cerebro. Eso me sirve.

EM: Me encanta el manejo que hacés de denominaciones, de palabras. Hablás de románticos, hablás de pops, haciendo una referencia bien puntual, explícita, pero al mismo tiempo haciéndolo como en la versión porteña.
EM: Lo capturo como mío.
AM: El romántico porteño está super-claro. Y el pop porteño también está claro lo que es. Sólo que no es exactamente romanticismo ni pop, pero entiendo perfectamente. Es así, tal cual, tendríamos que hilar más fino, y me parce que tu discurso es riquísimo. Podríamos hilar más profundo y establecer algunas comparaciones que tal vez sean muy útiles de ver, tal vez nos muestren lo que está pasando. Los románticos ya fueron muy estudiados, y reviendo estas cosas quizás nos aparezcan otras que no se hayan dicho. Te parece que hay poca reflexión estética en el medio "video"? Vos podés conversar de estas cosas con todo el mundo?
EM: Yo converso sólo con una persona sobre esto, del medio: Andrés Di Tella. Los jueves. Sólo con él. No tengo otro interlocutor. Quizás podría haberlo... te podría decir lo de siempre, que uno trabaja mucho, que no tengo tiempo, pero, sin embargo, me encuentro con Andrés y nos ponemos a pensar juntos. Te digo la experiencia esta de Clarín: un encuentro con escritores, el tema "Los nuevos lenguajes y los medios". Había semiólogos, escritores, sociólogos, gente pesada. Y con el único que pude mantener una conversación fue con Andrés, que también estaba. El resto me parecía como que nunca íbamos a conseguir entendernos. La gente de sociología, muy cerrada en el discurso de izquierda, para quienes la TV es un "cuco" o una panacea. El discurso del escritor, era por la pérdida de espacio de la literatura. Y nadie hablaba en concreto de cómo se trabaja, y cómo se produce, etc. En este momento, yo descreo un poco, soy escéptico de los campos armados para la reflexión. En ese sentido, soy más partidario de llevar un diario de trabajo, leerlo con Andrés, con poca gente. Como es muy provisorio todo lo que estás pensando, y la ecuación se reduce un poco a lo que hacés, lo que decís. Lleva mucho más tiempo, es un tiempo de tránsito, después te das cuenta de lo que hacés.
AM: Eso es ensayo.
EM: Y, a parte, si bien algunas cosas trabajo sabiendo hacia dónde voy, en general, lo descubro en el viaje. Cuando me seduce algo, me mata. Y después me entero de por qué. Y me gusta mucho hallar la forma específica de lo que estoy haciendo. Me es muy difícil pensar, trabajar en una sola línea, en una cosa única. Es imposible. Tengo el proyecto ahora de dos programas de tele, este video, y mi largo. Y la idea, para mí, no es hacer sólo mi video, o sólo los dos programas de tele, o el largo, la idea , para mí, es todoe se abanico junto, ese conjunto de cosas.
AM: Qué largo?
EM: No te había contado nada.
AM: Lo trabajás como un cuerpo, entonces.
EM: Sí, sí. Te diría que, en el fondo, las preguntas son las mismas: qué es una mujer, que es el amor, qué es un hombre. Qué es ser papá, ser hijo, esas cosas. Lo demás, es todo mucho más chiquito. Y ahí sí me parece que estetizar no tiene sentido, y conceptualizarlo teóricamente no tiene sentido. Realmente, en el fondo lo que me preocupan son esas cosas. La muerte, me preocupa mucho, desde muy joven. El tema del amor, de los hijos. La sobrevivencia, la guita. Me mando en nudos que me permitan preguntarme cosas más fuertes. Y después viene el soporte, digamos que eso lo pide lo que estás haciendo. Pero yo creo que si tuviera sólo un lápiz y un papel, y la posibilidad de trabajar sólo sobre eso, tendría la esencia: lo que preguntar. Eso es.
AM: Quiénes son tus padres estéticos?
EM: Sin serlos absolutamente. Puig me interesa mucho, me parece que es el pop argentino. En cine, el que más me interesa, es Woody Allen. Muchísimo. De él podemos hablar días. Trouffaut me interesa mucho, mucho. Sin forzar, s gente con la que tengo un vínculo.
AM: Claro, uno siempre tiene como una familia armada, un hermano...
EM: Sí, claro. Un hermano, un vecino, un padre. Bioy, y Borges, y Arlt
AM: Aquella cosa de la depresión de los gobiernos conservadores. Los suburbios post-industriales.
EM: Sí, y esa cosa por el arte. Es muy para acá, esa luz estética, escéptico, contemporáneo.
AM: Vos me hablabas , fundamentalemente, de gente de la literatura.

EM: De la literatura, del cine. Te digo que a mí me impresiona, y terminé de dedicarme a la literatura, en la revista El Amante. Te digo que, del campo del video, no me interesa mucha cosa, y particularmente, nada. Nada. A la hora de elegir un vino, elijo uno con historia, es del tiempo de lo que se trata, creo que estamos en un proceso, y es difícil saber alguna cosa ahora. Yo te digo que, para mí , mantener esa ecuación, entre lo mediático, y esa cosa clásica-humanista, me da un juego vital interesante. Avanzar mucho y retroceder mucho, en la historia del arte, me parece que es un privilegio que tenemos. Es una ventaja. por algo nos tocó estar en este momento, en el que podemos hablar del arte en general.
AM: Esa es la epxeriencia moderna.
EM: Mi sobrinito con el cd-rom tienen una enciclopedia de cine con 8000 títulos, en el 80% con imágenes de las mejores secuencias. Con 8 años, sabés lo que va a saber de cine? Es un placer. Te puede recitar diálogos enteros de películas. Yo lo que te propongo es que intercambiemos direcciones.

CARLOS TRILNICK

Realizador e Produtor Independente

Buenos Aires, 28 de Enero de 1994.

AM: Cuándo se vendieron esos videos al MOMA?
CT: El año pasado.
(Me muestra el catálogo de sus videos, con fotos tomadas de los monitores, y también fotografías de sus instalaciones).
AM: Pareciera que en las instalaciones retomás , más que un tema en particular, ciertas operaciones de sentido que se hagan con el referente. Como que, en vez de hacer una copia iconográfica, se busca reconstruir las formas que la propia cultura tiene de significar. por eso me quedé pensando si esto rompe totalmente con el concepto de la obra de arte con áurea, porque es fantástico hasta la forma de producirlo: uno puede mandar la idea, y otras personas, construirla.
CT: Pero para montarlo, hay que estar. No todos los lugares son iguales, hay que ver. estas obras las mostré primero en el Rojas. Estas son las páginas de prensa. Hice seis carpetas de esto, y un video que es una edición del material que están en los dos canales de video.
AM: Qué bárbaro como los titulares de los diarios salen mucho más claros que acá.
CT: En el interior son mucho más concretos.
AM: Me acuerdo, el año pasado fui a pintar un mural en Carlos Casares, que tiene una experiencia con políticas culturales muy interesantes.
CT: Giesso había hecho algo allí, no?
AM: Sí, tiene un diseño urbanístico muy interesante que no se puso en práctica del todo, pero también cnstruyó una plaza de esculturas, con obras de Roux, etc.
CT: Conozco una gente que hizo un video sobre Casares.
AM: Sí, la gente de la ORT, que hizo un video sobre la historia de la inmigración judía en la provincia de Buenos Aires. En Carlos Casares hay un museo histórico que guarda un archivo con documentación muy valiosa al respecto de esto. Y de los diez murales que se estaban haciendo, salieron en los diarios con una repercusión bárbara. Bueno, contame cuál es tu formación?

CT: Soy fotógrafo. Empecé con la fotografía cuando era muy chiquito. Fotografía y Super-8.
AM: Ibas a una escuela?
CT: Sí, pero sólo a la vez hice fotografía. después teníamos un equipo de Super-8: una cámara entre varios. Cosas así, y, después, me fui del país. gané una beca para estudiar en Israel. Y me fui. En realidad iba a aprender cine y TV, yo iba a hacer cine, al video no lo conocía, todavía. Menos acá.. En esos años, conocí al video, que no se hacía acá, se hablaba muy poco. Y en la beca que recibí, tuve que hacer un año de ingreso en la universidad. Y cuando uno recibe una beca, tiene que hacer trabajos para la universidad. Así que hice trabajos semanales, liberaron el dinero para la beca. Entonces, tenía un amigo colombiano que trabajaba en el departamento de TV de la universidad, y necesitaban gente. Entonces, el trabajo para la beca lo hice allí.
AM: Qué experiencias hacían en TV?
CT: Ahí hacíamos circuitos cerrados, video educativo para la universidad, y se lo utilizaba mucho para la investigación.
AM: De qué tipo?
CT: Sicología, sesiones familiares filmadas. Varias cámaras. Esas imágenes se quedaban archivadas.
AM: Y esto lo hacían propiamente con video?
CT: Si. Después hacíamos reportajes a personas viejas, que tenían un poco el deber de transmitir una tradición. Yo me acuerdo que ayudé a hacer un trabajo sobre unos viejitos que venían no me acuerdo si de Marruecos o de Tunez, que mantenían las tradiciones muy fuertemente, sólo que muy orientalizadas, con influencias árabes, y que trataban un jardín de plantas alucinógenas. Que para ellos no eran drogas, sino que era una cosa muy mística, ellos la masticaban , como rumiantes, para meditar. Y se hacían trabajos de este tipo, a veces hasta pedidos por el departamento.
AM: Uds. Mismos los organizaban?
CT: Yo era un asistente básico, un tiracables. Lo interesante fue descubrir el medio. Dentro del departamento de TV, conocí el video. Era hiper-básico en esa época, no tenía muchas posibilidades de montaje, eran sólo dos cámaras, montar directo con el switcher. Y después, como habían tiempos libres, podíamos jugar con los equipos. Jugar con los circuitos cerrados, nos llevábamos la cámara y a grabar...muy distinto al cine, al Super-8. La cinta... descubrí el medio. Nada específico, es esto. Después, pasé el exámen de ingreso a la escuela de cine, que fue una decisión tipo entrar en una escuela de cine que tenía un departamento de video.
AM: Qué es lo que no te interesaba más del cine?
CT: Me interesaba más la dinámica del video. Yo venía muy influenciado por las artes plásticas. Buscaba algo más cercano a mí, que el cine académico. Y desde allí estoy trabajando en video: 79. 1978 hice todo ese trabajo en la universidad, y empecé a estudiar, hasta el 82, cuando volví para acá, y entré a trabajar en TV cable, en VCC. En diciembre del 82 empezaron a transmitir, y yo trabajé allí desde diciembre. Tres personas hacíamos todo el trabajo. Acá no hubo gente capacitada, sobre todo en edición, manejo de cámara, puesta en escena, la dirección de cámara, hasta...
AM: Como plantel del canal, no como gente de una productora.
CT: Sí. Trabajaba 8 hs por día, a veces más. Hacíamos recorte sin switcher, recortes con dos o tres cámaras, y sin editar. Generador de caracteres, todo lo que hubiera que hacer, placas, etc..
AM: Fue un entrenamiento fabuloso.
CT: Sí. Lo que pasa es que se retardó y la idea no era esa. La idea era utilizar una tecnología un poco mejor que la que yo usaba en la escuela, y el dueño del canal no tenia equipos nuevos, eran equipos de más de diez años. Y la tecnología cambió mucho en diez años, es impresionante. Hoy no sé cómo está actualizado, pero...Bueno, en Israel estudié con Fabián Hofman, y en el canal también trabajamos juntos, nos volvimos para la misma época. Nosotros ya habíamos hecho trabajos juntos, en la época de estudios. Mis primeros dos videos son co-dirigidos con él. Y teníamos intenciones de hacer otras cosas, además de videos. Todas cosas creativas,

pero la idea era poder producir, cosa que en la Argentina era bastante dif'icil en el 83, pero hicimos Los Abuelos de la Nada en Obras, que salió editado en video. Después estuvimos como un año haciendo cosas, pero después yo me abrí para dedicarme a la TV independiente, tanto en fotografía como en video.
AM: Uds. Querían trabajar y producir, con qué objetivos?
CT: Dirigir.
AM: Pero después, la obra con qué destino? Distribuir cómo?
CT: Ah... eso después íbamos a saber. Creo que hasta hoy en día es así.
AM: Ni siquiera como idea de obra, a dónde dirigirla.
CT: Bueno, creo que lo de Obras etsaba dirigido a un público determinado, era el grupo del momento. Se pasó por cable, el cable lo compró, se editóel video. Pero era una época en la que no habían ni programas de video-clips. Casi no habían clips argentinos, ni trabajos de este tipo, de grabar conciertos, nada. Así que era un poco buscar un camino para la difusión del medio. Y, por otro lado, la obra,... naturalmente no había lugar dónde exhibir. Me acuerdo de que fui a UNICIPAR en gesell, en el 83, a ver si había algo en video, y el video parecía algo rarísimo. Había algunos trabajos que la escuela de Avellaneda , los alumnos de Hermida, presentaban en la escuela, con el circuito cerrado, los monitores, que se perdió, no hay copias. Y nosotros, en una pantalla abierta, paamos nuestros trabajos, pero no había video. Al video lo usaban como propuesta didáctica dle cine, como ejercicios para hacer cine. No se suponía que se podía hacer obra en video.
AM: Me acuerdo que viendo las muestras anuales de la escuela de avellaneda, por supuesto que nadie se preguntaba la diferencia, el interés en encontrarle lo específico, en entenderlo como una cosa autónoma. Pero me acuerdo muy claramente que en lo sensible, no sé si por el tipo de corte, entre la realización en cine y en video. La diferencia era muy tajante, por empezar, con el trabajo del sonido. En video se trabajaba muy rústicamente.
CT: En Super-8 también era muy malo.
AM: Pero tenía otro raccord.
CT: Yo nunca me declaré cineasta, entonces eso también era raro.
AM: Hiciste cine alguna vez?
CT: Sólo un proyecto en Super-8. Nada más. Después me dediqué al video. No lo tengo como opción, uno nunca sabe, todos los soportes son interesantes. Pero el video me resulta más familiar, yo puedo pensar unaobra en video, en forma natural, y si tengo que pensar una obra para cine, tengo que hacer otro trabajo intelectual, y no siento ninguna necesidad de hacerlo, tampoco hay que forzarlo. Para mí no es una meta, sí podría llegar a utilizarlo. Sí podría llegar a utilizar el soporte fílmico para algunas cosas, pero me parece que el video ya ha crecido tanto, que hasta ha contribuido al cine.
AM: Además, se puede decir que el lenguaje del video, sus posibiliaddes, han crecido tanto, quie ya uno juega dentro de eso, y sobra.
CT: Las posibilidades técnicas. Todo avance tecnológico es un avance de las posibilidades del lenguaje, también. Recursos expresivos, entonces, las obras están allí.
AM: Entonces que pasa cuando te encontrás con una crítica de video aplicando el concepto de la exploración del medio, por ej. Qué pasa cuando alguien dice que un video es bueno por este motivo, como crítica buena.
CT: Me parece bien, por qué no.
AM: Pero no decíamos que eran un poco infinitos estos recursos?
CT: Sí.
AM: Entonces qué es eso de explorar un recurso?
CT: Una cámara es infinita. Yo también puedo captar infinitas imágenes. Entonces cuando hacés un video, podés seleccionar entre infinitos materiales, y todo depende de cómo lo pienses. De última, cada uno, yo me siento en una isla de edición y sé qué efectos uso. No uso cualquiera, tengo algunos en los que yo me siento cómodo. Y pienso que no le sirve a todos. Aunque parece que mi obra a veces está muy

tecnologizada, a veces, pero no es tan así. De la infinidad de cosas elijo una cortina, una forma de encuadrar.
AM: Es como quien elije con qué tipo de rima escribe, es un recurso más.
CT: Ahora estoy pensando en una obra más larga, de 30-40 min, pero la quiero editar con HABIL, sabés cuál es la técnica? Luce como una computadora con dos monitores. Entonces mandás todas las imágenes al disco rígido, y editás a otro disco.
AM: La vi, hay dos en Argentina.
CT: Ahora hay un poco más, como cinco. Y podés utilizar hasta 24 canales de video, sin re-copiar, está todo en el disco.
AM: Y hasta llega el momento en que podés hacer hasta un stpry-board de loque vas a obtener finalmente.
CT: Claro, siendo 24, podés hacer hasta un minuto. Podés ver el mnuto entero.
AM: La vi en el estudio-productora en la que está trabajando Darío diaz, aquí cerquita.
CT: Y estoy viendo de hacer mi próximo trabajo así.
AM: Y de qué trata?
CT: Es un video muy auto-referencial, de la relación personal, de devenir del tiempo, en perspetiva, antropológico conmigo mismo. Supongo que me va a llevar mucho tiempo hacerlo, pero ya tengo todo grabado. Pienso que utilizar una tecnología nueva también te hace salir cosas que antes no habían pensado. La historia de este equipo es que si después de editarlo todo no te gusta algo, lo sacás, cosa que en video eso no podías hacerlo. Y viene de salir del soporte, pasar al disco, y agregarle todas las operaciones que te permite la informática. Creo que esto, dentro de unos años, no muchos, no van a existir las otras islas de edición.
AM: En la charla con Darío (Diaz), hablábamos cobre cómo lo tecnológico apoya una visión de estructura de la obra, como que la desarrolla mucho más. Y pensaba si no era casual que, a la vez, estuvieran apareciendo en la TV parodias de género tan finas, como las que se hacen en "Cha-cha-cha"con el cine del 70, que ya son trabajos que tienen una minuciosidad y rapidez en la captación de la forma que es impresionante. Veíamos como este video es... fabuloso. Podés editar imagen y sonido a la vez, también.
CT: Claro, de sonido tenés también no sé cuántos canales. Y a la vez, estoy ahora en una serie de proyectos de producción. Con Sabrina (Fargi) tenemos una productora, El Ojo Visor, y estamos intentando generar dos o tres proyectos de producción: hacer los trabajos, producirlos y salir a venderlos, aspirando a una grande audiencia. Me interesa mucho hacer algo con lo que quiero empezar a trabajar, que es la reacción de los medios gráficos, el diario y el video, la revista y el video, ese tipo de cosas, y la TV, sin dudas. Pienso que un producto que llega como una revista o un diario, uno puede trabajar con más libertad que la que tiene en TV. Pesnar de que la persona que recibe esto lo va a ver en su casetera, en otro tiempo, sin zapping, que los que te hace sufrir la Tv. Me parece que es un medio a desarrollar, también. Y estamos encausando una serie de producciones por este lado.
AM: Y en qué tipo de género?
CT: Documental, documental de creación.
AM: este trabajo que ya casi terminaste de trabajar tiene que ver cone sta idea?
CT: No, es video-arte.
AM: Y qué es un documental de creación?
CT: Es un documental en el que está muy clara la mano del autor.
AM: Con alguna linea temática enparticular?
CT: Me interesa la linea del arte, la plástica. Es un poco un secreto industrial. Buscando alternativas de vida, también. Me gusta esto, y busco formas de hacerlo, es mantener la linea de trabajo hasta ahora cosechado. Por ej. Dario curte más la linea de la TV, porque le gusta, y me parece bárbaro. Pero a mi no me interesa la TV, y creo que los medios gráficos son un potencial impresionante para el trabajo en video. Hasta ahora, se está dando, pero lo que hacen las editoriales es comprar material que ya esté hecho, o materiales que no tengan derechos, como las películas viejas. Hay otra cantidad de cosas que se pueden hacer, divertidas, que me interesan, pero ahí ya hay

que buscar quien ponga el dinero para bancar la experiencia hasta venderlo, los equipos, poner todo en órden. Hacerla. A mí me entusiasma mucho este tema, inclusive estoy pensando en mudar de fase, estilo de vida, etc.
AM: Después de esta experiencia con el canal, me dijiste que estabas con ganas de producir tu trabajo...
CT: Sí, mi propia obra. Lo que apsa es que trabajar en un canal te gasta, salís agotado, después de 9hs, trabajando en el medio de uno, frenás tu obra. No podés ni pensar en salir después de las 9hs a querer editar tu propio trabajo. Tenés que ditar programas, avances de películas, llega un momento en el que vez tantas imágenes, que, después de estar unos mese así, soñaba en switcher. No tenía... mededIqué más a la fotografdía...
AM: Contrapeso a la velocidad.
CT: La fotografía nunca la abandoné. Inclusive el añopasado tuve también muestras de fotos.
AM: Vi los videos que tenés aquí en la videoteca del ICI, y me quedé muy sorprendida con "Celada" y 'Víspera". Me gustaron muy particularmente, y me parece que tiene una val;oración del cuadro en donde se te siente muy cercano a la foto.
CT: "Víspera" es gracioso...
AM: Hasta hay toma fija con corte y cosas por el estilo.
CT: "Vísperas " lo fuimos a grabar y sin autorización, porque era un lio. No nos dejaron, lo grabé todo de pirata, los travellings, etc, el tratamiento del video fue un poco el de la cámara escondida, trabajar los cortes, y demás. Entonces todos cuidaban que no viniera nadie.
AM: Entonces por eso tenía un tono tan íntimo la cámara.
CT: Claro, todo en primer plano, y como no podía usar trípode, buscaba un poco dónde apoyar la cámara. Es en el museo de Ciencias Naturales. En el histório Nacional nos dieron permiso, y allí conseguimos hacer un trabajo de cámara más claro, con otros lujos, más híbrido. Para mi la cámara, es una cuestión en la que me adapto a trabajar, si hay, mejor, pero si no hay. Fue una buena experiencia esos dos trabajos. Y tienenque ver con esto de la antropología.
AM: Lo cité por esto. Lo antropológico tiene también que ver con este último trabajo que estás pensando. Y lo de "Viajando por América", también tiene ese recorrido iconográfico.
CT: "Viajando por América" es un trabajo para instalación. No estoy aquí con las fotos. Muchos videos los hago para instalaciones. Uso las imágenes que están adentro, para re-editar y hacer un video. Este trabajo circuló muchísimo. Todos mis videos tienen una circulación así, grande, por Europa y EEUU, desde hace ya un tiempo.
AM: Y después de tu experiencia en el canal, vivnieron cuáles obras?
CT: Hay una serie de videos de esos años que nunca mostré, registros de las actividades del ICI, donde yo estoy participando de los videos, mostrándome, fue una época bastante difícil para mí, vininedo de afuera. La Argentina era bastante conservadora, ene sa época hubo un poco de destape, pero las reacciones sociales eran duras, no había la actitud de comunicarse de forma abierta. Yo venía de una escuela de arte, de participar en muestras de galerias, en museos, en bienales de arte joven. Y acá, con los proyectos de video, no pasaba nada. Y enotnces me dediqué a hacer obra no para mostrar, sino para seguir con mi obra. En esa época yo trabajaba para la escuela ORT, de free-lance, haciendo videos, camarógrafo, y entonces por esta gente podía quedarme en el estudio y hacer mis cosas, y de esa época hice bastantes trabajos comerciales de fotografía -seguimientos de obras, etc.
AM: De esta época es "Elipsis"?
CT: No, es posterior, es del 88. Yo te estoy hablando del 84-85. En el 85 nos juntamos junto a fabián (Hofman) y Alejandro Rosichner, formamos un grupo de video para hacer una propuesta de TV. En el gobierno radical, en ATC, se había incorporado una persona que no me acuerdo el nombre, para desarrollar nuevos proyectos para TV. Y a través de contactos nos llamaron para hacer un piloto. Hicimos una especie de manifiesto televisivo, que se perdió, pero era bárbaro.

AM: Qué es un manifiesto televisivo?
CT: Hicimos un video de 25 minutos, explicando lo que queríamos hacer para la TV. Y lo hicimos todo con una cámara en NTSC, editado con dos caseteras con pausa, nos encerramos en un aquinta dos días a editar lo que habíamos grabado. Fuimos a ATC, les interesó, y nos incentivaron a que produzcamos un programa. E hicimos "Foro contemporáneo", un programa, pero después, ATC cambiaba de director cada dos días, y eso fue un problema que hizo que nunca saliera al aire. Hicimos dos que los produjimos nosotros, con dinero nuestro y una productora que nos prestó los equipos, o nos cobraba muy poco, trabajábamos toda la noche y no pagábamos. Fue la única vez que hice un piloto para TV. Me divertí mucho, en ATC se rieron mucho. después, en 'La noticia rebelde"pasaron unos pedacitos. terminó sonando bastante. tenía sus fallas, defectos, pero si programa salía al aire, creo que al cuarto, quinto programa ya habríamos afinado la puntería. Eso fue en el 85-86. Siempre, a la vez, estoy haciendo mi obra, individual. Que recién empiezo a mostrar en el 88. Participo de las Jornadas de la crítica, después monto una instalación en el 87, en la galería del Centro C.G.San Martín, junto con un grupo de artistas plásticos, y después participo de las Jornadas de la Crítica, donde se le empieza a prestar más atención al video, con más posibilidades de mostrar. Empiezan las muestras en la Sala Lugones, en el Foro Gandhi, en el ICI.
AM: Es el encuentro de la crítica que hace el CAYC?
CT: Sí. Participé, del 88 en adelante, en todas, con instalaciones en video. En la galería Ruth Benzacar también, creo que en el 89, junto con Andrés Ghibert, un artista plástico que ahora vive en canadá. Con él trabajamos juntos un tiempo, teníamos muy buena onda de trabajo, entonces elaborábamos proyectos juntos, y los hacíamos. Y así hicimos 'Elipsis II", el video lo hice yo, pero la instalación la hicimos en conjunto. Y, en el medio, hice otras cosas, como 'Sumo en Obras", también con Hofman, producido por LK-TEL, hice el video de Britto para el Museo Nacional, saco el primer premio para video educativo, con una especie de documental de obra, pero hecho en video. En esa época yo trabajaba como fotógrafo, asociado al estudio de Luis Campos, haciendo fotografía industrial, con lo que me iba para el otro lado. y después se dio la posibilidad de trabajar acá, en el ICI, en el 88, y hacen seis años que estoy acá. Pero ya estoy pensando que es un ciclo que se termina, y quiero poder dedicarme de lleno a la producción, a la dirección. Esto es un poco un canal de TV, el ICI, a otro nivel, pero también es mucho trabajo, con mucha gente. Me llegan cajas , casi 20 videos por mes, sentarse, comentarlo, es bastante... uno deja mucho en el trabajo. Más que doy clases, entonces veo mucha gente por semana. Me gustaría más dedicarme... decir, voy a hacer este video, y dedicarme tres meses a eso, preservarme para hacer mi obra también. Entonces, en los tres primeros años en el ICI, mi obra -la cantidad- también decae. Es un trabajo nuevo, curar una muestra es hacer una obra. Hacer un catálogo. Todo eso, aparte de las amistades y enemistades que te genera, el nivel político, quien te quiere, quien te odia. ese tipo de cosas que pasa cuando uno ocupa un lugar, y no en forma anónima, sino que lo ocupa con todo. Me gusta, cuando entro a trabajar un lugar, meterme con todo, firmarlo, decir, esto lo hice yo. Si no, me molesta. toda la historia que pasó con l;a SAVI, las historias que no son muy claras.
AM: Cuando vos entraste en el ICI, tu función cuál era? Ya estabas como asesor de cine y video, para crear este espacio acá?
CT: Sí, desde el primer momento. Hice una serie de entrevistas con el director, el primero, Pedro Molina, y él, en el proyecto que venía de España, estaba prefigurado un espacio audiovisual. Entonces cuando llegó acá, le presenté un proyecto. lo discutimos, lo acordamos, y cuando estaba firme, hicimos un contrato de trabajo en función a ese proyecto.
AM: Cuáles eran las lineas principales?
CT: Para mí lo importante era que hubiese una videoteca, que se le de un espacio al video-arte, en el país no había ningún centro de este tipo. Tuve contacto con instituciones de afuera, que estaban trabajando en esto desde hace muchos años, para ver cómo hacerlo. Elaborar un cropnograma de muestras.

AM:Qué gente viste para esto?
CT: El MIS, el MOMA, tuve algunos informes de cómo trabajar también con Boston, recibí catálogos, etc. En un momento, antes de trabajar acá, un año antes, había hecho una propuesta al Centro Cultural general San Martín, de organizar ciclos de video-arte, entonces, también tenían contactos con odas las distribuidoras, Electrónica arte Intermix, Video Data Bank (Boston), de Holanda, Video de Canadá. tenía los catálogos y empecé a entender cómo se maneja esto de los circuitos. También porque ellos ya recibían obra mía, y entonces, del 86 en adelante, empezó a haber un intercambio.
AM: Cuando empezaste a mandar obra al exterior?
CT: En esa época. 86. Ya se habían exhibido mis videos. Lo que pasa es que hubo un tiempo después de llegar acá, que fue como aislarse del mundo, no tener noticias de nada. Con toda esa información, se diseñó el espacio este, más el registro de todo lo que pasaba, lo que se convirtió en un registro histórico importantísimo, artistas invitados, conferencias que no se repiten, y sirve como centro de investigación, no es caro, y cualquier centro cultural lo podría hacer. y no es caro, son proyectos muy económicos. Todo en VHS. Ahora pasa esta paradoja que viene gente de afuera a ver cómo se maneja la videoteca del ICI, gente de Chile, de México.
AM: Ahora es más un eslabón del trabajo.
CT: Claro, es bueno. Un eslabón. Siempre intenté mantener mi obra, por eso me planteo un poco mudar mi ritmo de trabajo, porque esto me trae algunas susceptibilidades, organizo muestras y no puedo mostrar mi obra, y quién soy yo para juzgar.
AM: De alguna manera, el medio te roba tiempo para tu obra, pero, por el otro lado, sos un pionero que tuvo que abrirse el espacio, para tal vez ahora poder liberarte y mostrar tu obra.
CT: Si. Hoy en día, en Buenos Aires, el video está muy instalado. Y el ICI...
AM: A pesar del público casi escaso.
CT: Público escaso, es el mimso en todo el mundo. no hay un público masivo. En NY, hay centros que se dedican al cine experimental, y que están bancados por desde Woody Allen, hasta no sé quién, y es para gente, poca, la sala es de 50 personas. Tiene una sala de 50 y otra de 100, que es como la gran sala. Y a veces puede estar llena como no. Son circuitos pequeños. No es nocivo, esto tiene que estar claro. No me preocupa que no sea masivo, porque no lo es.
AM: Esto no-masivo reside en qué?
CT: En el trabajo experimental. de contenido también. de cómo se hacen las cosas. Que después se trasladen ciertas cosas a la TV, bueno, pero aplicados a otras cosas.
AM: Creés que la experimentación en video tuvo que ver en los cambios de las formas de narrar de la TV local, ya tan clara?
CT: Sí, seguro. Pero por otro lado, hay como un inconciente colectivo de la época. A todos nos toca. No se puede contar igual, y siempre.
AM: Tampoco creo que se pueda decir claramente que es una influencia que viene del video.
CT: Paik inventó el video-sintetizador. Y como decíamos antes, si cada recurso técnico, genera recursos expresivos, bueno, cuando llegó el sweecher, el operador dijo "acá hay que hacer imágenes, cambiar el fondo". Eso de poder mezclar dos imágenes a la vez te da la posibiliadd de crear otros códigos, dos imágenes en la misma pantalla, hasta ese momento era sólo una. Ahora podías ponerle un texto, etc, entonces los Vasulka, mucha gente que a la vez son técnicos electrónicos, o ingenieros, y multiplican la tecnología, que trae aparejada formas distintas de decir las cosas, aplican esos recursos técnicos... Las diferencias más grandes se dan en las cabeceras, principios y finales de programas. "Cha-Cha-Cha", todo eso es hasta inocente. Yo escribo para 'Tipográfica', que es una revista para diseñadores, del estudio Fontana, super-linda, y escribí el otro día sobre un programa que vi de la TV española que se llama "Pilc", es como para chicos, pero no tanto, sale los jueves a la noche. Y es video, a veces no pasa nada, es como si no pasara nada, pero es tan

lindo, el juego visual es tan importante. La interacción que hace entre la pantomima. Son como pequeños sketchs, de humor, una interrelación muy interesante entre la tecnología video, los recursos expresivos, y lo corporal (Mímica, gestual, poco texto hablado, y sí texto escrito). Muy lindo programa, en el que hay un ainfluencia directa del video de creación sobre un programa televisivo. Acá creo que la influencia más grande se da en muchos de los videastas son profesores, y ya tenemos varios alumnos que ya son cámara, o hacen la edición, entonces llegan con otra noción del trabajo. Si uno se juega a investigar quién era el editor del programa de Pergolini, ves que había gente muy joven detrás, que estudió en tal lugar, y allí creo que está la red de influencias, es importante. Me parece que es como lo de la poesía contemporánea, me parece que tiene una relación muy importante con las formas de contar hoy. 'Equinox", es fantástica, te mete unas cosas, con unos inserts, en un guión bastante lineal de cine, pero también está dejándose ver este cambio. La mayoría del público la silbó, pero el público del miércoles también es distino, es para verla, me impactó muchpo. El manejo de cámara, un manejo mucho más televisiva, más movida, se nota la influencia del steady-cam, cosas que, también, es técnica. Que no llegó a un punto final, el cine, la radio y la fotografía (que cumplió 150 años) se siguen desarrollando. Y no sé si en algún momento se le puede poner un límite, no existe.
AM: Y qué pasa con aquella frase un poco espiralada de Fargier, que hablaba del video antes de la TV, o del cine, antes del video...
CT: Creo que va todo junto. Lo importante de Fargier es que el concepto de él habla de la gran enciclopedia visual que es el cine, y que lo dice Godard también. Como que está todo hecho, los cuentos, las novelas, las imágenes, cualquier imagen que pienses está de alguna forma contenida allí. Pero, sin embargo, creo que els er humano va a seguir generando a cada momento, con las tecnologías que tenga. Hay que estar atento a lo que está pasando, y por eso creo que todo artista tiene que trabajar en el medio comercial, proque es parte de la participación, tenr ese contacto permanente con el material, como el ABI, que es un derivado natural, hay que hacer un curso y aprender a usarlo. No se puede decir, yo soy video-artista, y hago un curso, un VHS del año 80, se puede crear también, pero creo que hay que formar parte del desafío comercial. Pensar la tecnología, y aprenmderla, que no sea un impedimento, tipo que el técnico haga lo que quiere, porque uno no sabe manejar el equipo. Mucha gente sufre de eso, porque los técnicos, son técnicos, si ve que le complica la vida, te dice que no se puede hacer. Y con la tecnología se puede hacer lo que uno quiera.
AM: Me atrae esta idea de un pensamiento tan activo, de estar en una dinámica constante de acciones, y hasta ceder espacios de la propia obra. Vos escribís sobre todo esto?
CT: Sí, pero soy más un narrador del video. Colaboro con varios medios, con Art-Inx, con Infográfica, escribo para Video-Red, en el último número salió un artículo mío, sobre la situación y diagnóstico del video argentino. Puedo escribir sobre lo que pasó, mi impresión. Tengo un texto publicado en España, sobre este tema.
AM: Y a la escritura como proceso tuyo?
CT: Yo escribo on la cámara. tengo una cantidad gigante de material. Es ese video gigante, cada vez que salgo con la cámara traigo diez horas, ocho de material grabado, que es S-VHS, que es la cámara que tengo, o un casette, cuando viajo, no es que voy todo el tiempo con la cámara, por ej. salgo a las cinco de la mañana, a grabar algo, y después no la veo en todo el día. Pero siempre la llevo porque van apareciéndome cosas. Y Hay un uso de esas imágenes, en el video de Sabrina hay muchas imágenes de estas.
AM: Y tiene que ver más con una operación de collage.
CT: Me interesa mucho el trabajo de David Larcher. Me interesa muchísimo. Los tipos pintando la tela de negro...
AM: Por qué creés que te identificás?
CT: Porque creo que es un trabajo de entrar en la memoria. Una psoibilidad de meterse y pasear por ahí, es como ver un video de Larcher, y eso me encanta, las situaciones del no-tiempo, del no-espacio, eso me encanta.

AM: "Celada" es un pcoo esto, no?
CT: Sí, de otra forma, pero...
AM: Y volvemos a la conexión con la literatura.
CT: Claro, pero está aunque no siempre sepamos cuánto y cómo aparece ese texto y esa memoria. Larcher tiene como una memoria que es selectiva. La gente se aburre, se va, soy un fascinado, creo que es una de las obras más importantes de video que se están haciendo. No tiene muchos más , tiene tres: uno hecho dentro de una habitación, un trabajo infernal de tres años ('Granny's in"), etc. De lo más alto que hizo el video.
AM: Mostraste fragmentos en Rosario, para tu conferencia. Qué te pareció la organización de los paneles de este último festival de Rosario?
CT: Creo que fue bastante informativo para mucha gente joven, que está en los temas de comunicación social. y para mucha gente que nunca había visto mucho los videos, me parece que se enteraron más por las muestras que por las mesas. Creo que los trabajos fueron muy impactantes, lo de Uruguay, lo de Brasil, y mucha genet nis abía que se hacían esas cosas, con lo que quedaron bastante impactados. Las mesas, me gustó muho el festival. Lo que pasa es que se mezclaron muchos temas.
AM: Será qu el video tiene que ver con muchas cosas?
CT: Si. Creo que si lo conocés a Horacio Ríos, a él le interesa un campo del video: la comunicación social, la relación con la TV.
AM: Igual es bueno que cada festival tenga su orientación.
CT: Claro, por esto te digo que me parece muy bien. Es todo un campo en la Argentina para esto, amplísimo.
AM: Qué opinás de esa diferencia en relación a los otros países de América latina, porque es muy notorio.
CT: Sí, la comunicación social aquí no se desarrolló tanto, es muy notorio. Hay una falta de historia, con el medio. Acá nadie... bueno, hubo limitaciones muy importantes. Cuando el video entró, que lo hizo tarde, era muy caro. Los militares no son tontos, entonces no permitieron que entre. 1) por qué PAL y no NTSC, cuando en los EEUU todo es mucho más barato que en Europa. habían dólo dos o tres productoras, Arco Iris, y todos los directores eran militares. En las productoras y en los canales de cable.
AM: Estas productoras siguen existiendo?
CT: Bueno, arco Iris cerró, pero ahora hay otras. Y acá la tecnología entró muy tarde, porque saben que el video es una herramienta contra-informativa importantísima. Ahora es muy distinto. De por sí, no va a haber el proceso que hubo en Chile, en Perú, en Uruguay. Cambió el continente, los planteos que se hacen hoy en día son distintos. cambió la visión. Existen, mucho más segmentados, quien hace video para sindicato es una cosa, y quien hace video independiente para TV, y quien hace video educativo, son distintas lineas. acá, creo que toda esa gente que fue a Rosario, la cantidad de gente que fue de Comunicación Sovial, tendría que tener una idea menos egocentrista del medio, y en vez de querer trabajar para Canal 13, irse al video-cable de Luján, de Jujuy, de donde sea, que necesitan gente para trabajar. yo estuve en córdoba, donde hay gente capacitada, pero poca, millones de lugares, canales de cable. Fijate que en los EEUU, en las universidades, si querés hacer una carrera universitaria, tenés que hacer el servicio militar universitario, y si estudiaste en una gran universidad, no hay posibilidad de desarrollar todo esto, si no hacés una carrera, salvo que seas un capo y te instales directo en NY. Pero todo el mundo sale a hacer este trabajo de campo al interior, cosa que acá no se da, para nada. Todo el mundo termina... También no sé quién diseña las carreras de comunicación, pero creo que este país en diez años, ha tenido una revolución comunicacional . Que todavía no se le entiende muy bien la potencialidad a los canales de cable, ya se habla de que las empresas norteamericanas están mirando el cable argentino con una potencia extraordinaria, para meterse aquí, y hay un campo de trabajo importantísimo, claro qu con menos ingresos que en canal 13, pero al que le interesa la comunicación, tiene 2000 canales de trabajo. Qué mejor. Me parece que todavía no se entiende, la Argentina tiene que derivar por ese lado, y la gente que sale de las universidades y de las escuelas,

tendría que tener más esa opción, más que la de querer ocupar un único centro de trabajo , como era en el 80 en América latina, porque no se va a dar, porque en aquellos tiempos las ONG daban plata para América Latina, se abrían productoras independientes. Pero hoy hay recesión en todo el mundo, y hay que buscar las fuentes acá.
AM: Y además, no pretender generar una estructura totalmente nueva. Aprovechar lo que está, ya que los trabajos también alcanzan calidades muy discutibles.
CT: Creo que en cada ciudad de la Argentina hay un canal de TV, pero en Buenos Aires es impresionante. Entonces hay campo de trabajo, pero hay que ver cómo se capacita a esta gente, y con qué objetivos.
AM: Vos das clases en la UBA_DG, Medios Expresivos II (Diseño para comunicaci'pn en TV y video).
CT: Sí, y en la FUC, di dos años, y ahora estoy con un taller en la Panamericana, y cuando ves a los alumnos, tanto de la FUC, como de la UBA, no tienen idea de nada. Les hago un cuestionario de 60 preguntas. Preguntas tontas como si saben qué es un cineclub, o si fueron alguna vez a una, o qué películas vio, o cuántas horas de TG cree que vio en su vida, o cuántas veces fue al teatro, a la discoteca, cosas que te hacen ver que los chicos van poco al cine, no hay un interés claro, los grandes maestros los aburren. Entonces, desde el primer año, tenés que crear una conciencia del medio desde cero. no podés dedicarte a mostrar lo que es una cámara, planos, la narrativa, sin que se conozca nada.
AM: Se piensa la imagen?
CT: Nada. No se piensa en nafda. Y en video ese es un problema, porque prenden la cámara y graba. Tenés dos personas hablando, derecha-izquierda, y nada más, es un problema. hay que empezar muy de cero, entonces, cuando alguine les muestra un material, chileno, o de la TV-VIVA, entrás en los temas de la comunicación, sin duda, los analizás, mostrás trabajos, y los alumnos siempre escriben alguna cosa, media carilla, chicos de 19-20 años, muy influenciados por la TV.
AM: En qué sentido?
CT: Piensan que la TV es eso, que no existen alternativas. Cuando leo lo que escriben...
AM: Y cuál te parece que es la tarea, la de enseñar otra sintaxis más correcta?
CT: No 'se si corrcta, sino otra. Con conciencia de que hay varias, no le discuto a Tinelli, o a la Arnetina Secreta, pero no es la única forma de hacer documentales, lo que pasa es que no tienen espacio, pero en la medida que uno los haga existir. por eso hay que pensar los medios, porque quién va a hacer los cambios, el arte, la mayoría va a trabajar a los medios de comunicación. los de TV-VIVA trabajaban pensando en un proyecto que llegaría a laTV, cómo llegar al público, los mensajes, la TV multidireccional. Aparte , no podés mostrarls video-arte en la primera clase, porque salen volando. Te dicen que fueron a estudiar cine, Coppola, Scorcese, hay que mostrales todo.
AM: Mostrarles la enciclopedia...
CT: Claro, que existe. nadie puede estudiar filosofía sin leer Aristóteles. Pero es más difícil, porque en esto están los medios de comunicación, que producen ya constantemente. No es como escribir una poesía en la página en blanco, no tiene esa magia.
AM: Cómo empezó tu oficio de curador? Porque sos la primera persona que conozco que ocupa un papel así, porque antes, la organización de las muestras estaba más dentro del concepto de juntar lo que había...
CT: Claro. Apareció en el ICI. Por parte de los que me propusieron hacerlo: una muestra de video argentino curada por mi. Y la fue por invitación, autores que contacté. Gente que sé que está produciendo tal o cual material, y les aviso. Como en la pintura. Curador que va al taller, mira, y va armando la muestra. Con algunos autores lo hago, veo el material, y veo si lo que hacen está entrando en la muestra. Eso me encanta. Vislumbrar el material bruto la edición, las correcciones, las cosas del

sonido. Charlar con el autor. Las muestras tienen varios días, y cada dia tiene una propuesta distinta.
AM: En este último Buneos Aires Video V se noto mucho el cambio en la manera de organizar ;la muestra. mucho más nítido el criterio.
CT: También porque creo que hay obra más madura en la Argentina. De mejor contenido. gente que está haciendo su sexto video, los mimsos autores entienden lo que stán queriendo hacer con el medio. Mandan más afuera. Soy un convencido, creo que el video somos una única familia en el mundo, somos tan pocos.
AM: Te parece que da para hacer una generalización mundial en lo que tiene que ver con el lenguaje del video-arte?
CT: Totalmente. Pueden variar las temáticas, algunas temáticas, pero están llegando estas tecnologías acá... poirque uno antes decía 'Y esto cómo se hizo", pero es así, hoy en día estamos igualados en mucho.
AM: Porque me llama la atención que en este proyecto que me mostrabas ahora "Cuzco", se da una predominancia del lugar... un poco como en la obra de Lascano, que trata de nuestra historia.
CT: Bueno, Diego está trabajando ahora con 'Saint-Ex". Tiene una historia de marketing europeo.
AM: Bueno, lo decía en el sentido de una marca.
CT: Claro, hay marcas locales. Vino Miki Kwella, que es el director del más importante festival internacional de este momento, y vio el trabajo de Silvina Cafici, sólo cables, y no lo entendía, no lo podía entender, porque en Alemania no hay cables colgados de la calle. Entonces le tuvimos que explicar, veía las lineas, el texto, y no alcanzaba armar un discurso, le costaba muchísimo, lo dijo. No hay cables en el cielo, los que juegan acá. Cosas locales, pero me parece que los trabajos... nunca tuve problemas de comprensión, y eso que vi de todo el mundo, con subtítulos en inglés. El texto de Cuzco, a mí simepre me interesó lo local. En mi nuevo trabajo inclusive voy a trabajar esta noción del inmigrar, soy un hijo de inmigrante, me parece muy importante hablar de esto. Los europeos ahora están más preocupados por el SIDA, por otras cosas. Creo que la forma en sí es bastante universal. Da para que todos nos podamos entender. Vi trabajos en francés, lengua que no entindo, y no me molesta, el tema del texto no es un impedimento para la obra, o para sensibilizarme. Eso forma parte de un lenguaje univesal, y creo que el video es un apequeña comunidad en el mundo... Fui a ver la Bienal de Video de Chile, y el concurso , claro, tienen cosas de chilenos, propiamente, cosas de dición del video-arte, sobre todo de una parte de las generación que viene nueva. pewro la carcaterística más fuerte del video local, argentino, es la ficción, no se hace ficción en ninguna parte como acá. Y no hay que evitarla, me parece que hay ficciones-video muy interesantes. En Brasil, la ficción es diferente. se hace en cine, que es tan caro como hacver un video, es extrañísimo. Me parece que la Argentina es un país del contar. Acá te hacés amigo de alguien , y al segundo día le etán contando las intimidades más...Y hay una cosa del narrar, del querer contar. Y también hay una historia de que en muchos lugares donde se enseña video, los profesores son cineastas, y entonces les piden que hagan un cortito en video. re-mal actuado, mal iluminado, pero las actuaciones son pésimas. Yo les digo, andá a hacer un curso con Fernández, para dirigir actores, porque los videos parecen teatro, son tipos que stán hablando todo el tiempo. Hasta hablando de muertes, y me parece que ea gente tendría que ir más al teatro.
AM: Hermida me contaba que en el úlimo festival de Geseli predominaba mucho la ficción,y con temas negros.
CT: Si. cantidad de gente quye se mata, que choca , que se suicida, es muy malo eso.
AM: Es misterioso el predominio de las temáticas.
CT: Cuando daba clases en la FUC, simepre los primeros escritos eran de gente que se mataba, o que se moría, se suicidaba, y los profesores les preguntaban por qué, qué pasaba. Y veíamos que todos precisaban de alguna manera matarse a sí mismos. un acto de muerte con lo anterior. Para comenzar a ser otro, más interior. Pongo mi cuerpo, mi cabeza, todo. Entonces tengo que pasar por una muerte. porque ya los

segundos trabajos, son diferentes. es parte de la sicología, pero nuestra sociedad no es tan turbulenta, no vivimos en Sarajevo. O en San Pablo, donde es un peligro salir a la calle. En una ciudad de 14 millones de habitantes, que hayan tres asesinatos por día.
AM: En las Bienales también daba para percibir estas cuestiones de las temáticas?
CT: Claro. Hice la pre-selección para el festival de video del interior, y fue muy interesante ver la tv de las provincias. La cantidad de programas de gente joven, desde que no pasan nada, hasta de los que quieren trabajar entre lo deportivo y lo humorístico, pocos aquellos que se ocupaban de las cuestiones más culturales, o aquellos en los que el locutor es la estrella y eso, todo el tiempo es ellos. Y eso es una mala influencia de la TV, gente que habla mucho y se muestra todo el tiempo a sí mismos, el programa es ellos. Como Zuberbuller, Tinelli, etc, quieren ser famosos a través de la TV, lo que no es mucho.
AM: Y viste video-creación del interior?
CT: Casi no hay. Y Cuando hay, es muy inocente, cosas muy simples,y creen que están haciendo arte.
AM: El nivel tecnológico del interior cómo es?
CT: Es malo. Muy pobre. En Córdoba hay algunos tipos, una isla en Beta-cam, pero la usan para trabajos comerciales. a la vez, el interior tiene los canales de aire, y entonces hay un mercado publicitario. Si vas a hablar con el dueño de la agencia de publicidad más grande de Córdoba, tienen trabajos hechos, y están desesperados por conseguir gente capacitada, porque cuando aparece uno, se viene para acá. No tiene gente para... me lo decía este tipo que es muy amigo del presidente de la asociación de canales de cables del interior. y estaban deseperados, proque no tienen programas, ofetas, quien trabaje. Y la contradicción de tener en la Universidad de Córdoba un acarrera de diseño audiovisual con más de 500 alumnos, con una isla de edición S-VHS que no anda, y es un delirio el nivel en que trabajan.
AM: Y en qué está trabado todo esto?
CT: Me parece que es un problema de las universidades, de formación. Gravísimo. Todos los videos que vi eran 18, hechos en la escuela de Cine de Cuyo, en Mendoza, todo ficción. Todos cortos mal actuados, por ellos mismos, del primer año. Y el que planifica esta carrera, no sé quién es, pero no sé tampoco en qué está pensando. Si la gente, con muchísima suerte, va a poder hacer uno cada dos años. Que se relacione con el cine me parece bárbaro, pero este tipo no se da cuenta de que tienen que formar gente para el audiovisual, pero dirigido a otros campos? Ni un documental, de 18 trabajos. Y no había ni un trabajo de investigación periodística, de un tema. Y en Mendoza seguro que hay un tema. Enseñarles a hacer una investigación periodística, de archivo, de rescate de lo local. esa fórmula de enseñar cine, me parece que es antigua, o puede servir para una super-escuela de cine, pero aquí, no sirve de nada. Porque si no, no se ... tanta gente con buena intención, que pone su tiempo, su fe, y se la está formando para un lado que el país... no sé, la realidad precisa. Ojalá que alguno de ellos lo haga, cuando consiga un tipo que le diga, le pongo 200mil dólares para que haga lo que quiera.
AM: Sobretodo cuando las universidades tienen esos puentes disponibles, y habría que articularlos, tipo pasantías de trabajo entre la Univ. de Córdoba y la Asociación de Canales, etc.
CT: Claro. y no está pasando. es un problema de la universidad, que la UBA también lo tiene. está muy complicado. Hay alumnos que me piden que hagamos un taller aparte para ver videos, porque claro, está bine que les enseñen a hacer la persecución. Pero vieron Orson Welles, y la vieron 20 veces, hasta que aprendieron cómo hacerlo. Gente que se leyó todos los libros, entonces, para hacer una persecución, ver las cinco mejores películas del género, te dedicás un mes a desglosar los planos, y cuando no ves otra cosa que eso, bueno, nosotros en la UBA hacemos eso, copiar una secuencia, desglosarla y copiarla.
AM: Que es buenísimo para cualquier arte.

CT: Claro. Y todo esto no es ni para cineastas , ni para videastas. Es para diseñadores gráficos. O para diseñadores de arte para TV, y se dan cuenta de las cosas qu hay para hacer. nosotros le dedicamos a ese práctico tres semanas. De una semana a la otra eligen la secuencia y la desglosa, te traen el story-board. Y después tienen dos semanas para hacer eso. Y que cuiden el valor del color, que aprendar a leer el cuadro, no importa si en el original era cartón, y ellos usaron papel. Cómo está ompuesto, los límites, y , de paso, aprenden a ver una película, a mirarla en términos de secuencia, pero para un tipo que está en tercer año.
AM: ¿Cuál fue tu experiencia en las Bienales de Arte Joven?
CT: Participé en la primera y en la tercera, en la segunda no.
AM: Cuáles fueron los cambios que percibiste entre una y otra? Me refiero a las obras, así como a la organización de la selección.
CT: Fueron practicamente iguales. Siempre se preparo por programas. La segunda no tengo muy claro. No se escuchaba bien, el lugar elegido para mostrar era muy malo, mala la acústica, etc. Inclusive después, la entrega de premios ... Pero en la primera, la organización fue muy buena y creo que todo se fue dando en relación a eso. Respecto del material, hay mucho material que me parece muy rechazable, y es algo que creo que debe pasar en cualquier lugar y arte. Y hay gente que trabaja con más calidad y otros con menos. Más de la mitad de los trabajos se caen solos. Hacen chistes, y mandan. y ahí hay trabajos...
AM: Pero la ocnvocatoria no fue así también? Abierta.
CT: Me pasó algo así en la Bienal de Córdoba, que estaban arlindo machado, y otros. Y allí no había cualquier cosa. Eso es prueba de que no pasa en todos los lugares. Allí no había tanta cosa mala. Habían trabajos con una linea, verdaderamente artísticos. En Córdoba se vio un video que era la historia de Cosquin, un trabajo excepcional. Pero este tipo considera que es una obra de arte al mandarlo a una bienal de arte? Como hizo un video, lo manda. Y acá pasa lo mismo. Se mandan programas que fueron hechos para la TV. Por un lado tendrían que haber muchas categorías, y, por otro lado, ninguna. Es ese tipo de producción que a mí a veces me descoloca. Si es un documental de creación, como hablábamos antes, bueno, puede resultarle interesante al público, pero si me mandás un programa tipo 'Argentina secreta", esto cómo lo catalogo? dónde lo meto? Un porcentaje grande de trabajos que no son catalogables. Y muchas personas me dicen qué hago? a dónde lo mando? Y en la Bienal esta habían 350 trabajos, quedaron 90 en la primera selección, y después quedaron 70, que fueron los que vio el jurado, y de allí, 34. A la vez, el jurado no sólo daba los premios, sino que se decidía qué se pasaba y qué no. Y estaban todos estos trabajos.
AM: Cuando vos das las clases, te piden definiciones?
CT: Los alumnos te piden fórmulas, es lo primero que te piden, fórmulas.
AM: Tenés alguna definición de lo que es video de creación?
CT: No, no muy clara. Se puede dividir el video de la TV, porque es una cosa muy concreta, lo de lo simultáneo, la cosa en movimiento. Pero video...
AM: Quería preguntarte... en el catálogo de Buenos Aires Video V se hablaba de la primera transmisión en TV, un radioteatro, desde la facultad de medicina, fue en vivo o grabada?
CT: Fue grabada, pero con la edición de la grabación en vivo. Pero esto del video que te decía antes, es un poco la definición de este libro En torno del video, de Ramón Perez Ornia (entre otros), que es la manipulación de esas imágenes que circulan, un drama de la manipulación.
AM: Te parece que el video hace una re-entrada de las cuestiones planteadas en is vanguardias?
CT: Me parece que sí. Hay muchos tipos de cine, entre ellos, el experimental, que son los verdaderos herederos de Lumiére y Melies, del cine primitivo, la magia esa del cine. Me parece que el video es la continuación de todo eso, de las experiencias surrealistas, dadaistas. Y tienen mucho más parentezco por ese lado que por el lado del cine de industrias.
AM: Encuentro esa relación mucho más poderosa en la producción europea.

CT: Algunos americanos también, pero pasa que los americanos tienen más en claro lo que son los objetivos de la producción. Tal vez por tener esa maravillosa TV pública, el public-broadcasting, los tipos tienen lugar donde producir y exhibir. hay gente que se dedica a hacer especialmente etsos documentales, porque tienen donde pasarlos, y no tienen los presupuestos de las otras cadenas, pero es muy fuerte. Existen, están y hay un circuito de videos en las universidades, gran cantidad de becas, las universidades mismas. Se de gente que , bancado por la universidad, inicia un proyecto, y al conseguir U$S5000, luego de iniciado, para conseguir el resto de los fondos por otros organismos, todo un ejercicio de presentación de proyectos. Yo siempre digo eso, que cuando hay una convocatoria, hay que presentar proyectos.
AM: Eso ya es un ejercicio de elaboración.
CT: Y es importante, porque uno también tiene que aprender a vivir de sus proyectos, de las carpetas, etc. es saber vender su producto. Y los americanos tienen eso más entrenado. después están los que trabajan temas comunitarios, o instalaciones. Pero hay una corriente social muy muy fuerte en estos momentos. La última bienal de video del Whtiney, parecía de los años 70: todos trabajos de denuncia, militantes. Era interesante. Pero hay mucho una vuelta al tema social.
AM: Es importante para esa cultura como retorno del acceso a lo tecnológico.
CT: Claro. Es extraño en la Argentina que no haya documental. Fuera Hofman, Di Tella, Dario diaz con su grupo, casi no hay. Parece que en el país no hay otra oferta.
AM: Conocés el trabajo de Carmen Guarini?
CT: Si, ella también. Y vas a los concursos , y no ves documentales. Es extrañísimo.
AM: Parece el otro lado del péndulo.
CT: Parece el país de la felicidad plena, nada que decir. Y muchos de los documentales que hay, son del pueblito donde ya no pasa el tren. Parece mentira que esta tecnología, nueva, se cuente para contar nostalgia, un mundo conservador. Para que ese tipo me cuente cómo era el mundo cuando él era joven, bueno, no va a volver a ser así nunca más. El mundo es dinámico, nada es igual, y si antes pasaba el tren, todo bien, pero que hayan cinco hablando del mismo tema... En Rosario también habían muchos documentales. Aquél de las domésticas, tan claro, de uruguay, es un típico documental de creación: co tanta credibilidad. No solamente poner el tipo hab;lando, sino ir más allá, como forma de hacer actuar a la gente, sin salirse de lo documental, es super-interesante. o co-producciones que está siendo hechas con paises latino-americanos y Chanel Four. acá el documental quedó medio barado...
AM: Cuando hay tanta necesidad. Y sobre todo con una tradición como la de la escuela de Santa Fe.
CT: Porque también están las estrategias que dejaron, no dejaron nada. Están los del grupo de Santa Fe, que hacen documental costumbristas, de los isleros, etc. Todo sobre los esteros. Inclusive los del grupo Adoquin, que hicieron aquel trabajo sobre las escuelas, los jubilados, quieren tener un tono de protesta y no les sale. Aunque le pongan rock-n-roll, me cuesta mucho analizar esos trabajos, no me cierra la idea, el concepto, es una mezcla como sin sentido, como el posmodernismo llevado a un extremo que no entiendo. La escuela, con Pappo, etc, me parece caro, no existe. Yo no los entiendo.
AM: Y da para trabajar tanto este tema de lo popular. Me recuerda lo que decía Guistavo Buntinx, el crítico peruano, historiador-crítico, es fabuloso los trabajos que él hace con el arte popular.
CT: En Perú hay trabajos lindísimos, entre lo antropológico y lo cultural. Son trabajos muy interesantes. Y acá parece que no prende.
AM: Vos estuviste en el momento en que se convocó la SAVI. Contame.
CT: Tengo la fotocopia del primer panfleto.
AM: En ese grupo original habían documentalistas?
CT: Bueno, Di Tella. El Grupo Paleta-E, también, con una subversión. Pelear por derechos de autor, subsidios del Instituto, una institución que defienda los intereses del grupo. Pero después se derivó en algo que, para mí, no era el objetivo esencial. Se derivó en algo populista. Y eso que soy un tipo progresista, no soy de la UCeDé (Unión

de centro Democrático, foco de la derecha). Pero, creo que las instituciones profesionales deben ser profesionales, no puede albergar a quines no lo son por una cuestión solidaria. Sólo porque no tienen una forma natural y concreta. Pensamos que la SAVI tenía que ser realizador, o productor, o animador-operador cultural en el área del video. Soy universitario, trabajar en una institución. Y bueno, se transformó en un UNCIPAR del video. El grupo Adoquin, y bueno, somos 15, entonces... los 15 con voto. Entonces ganan las elecciones. nadie cultivaba un grupo. Era como la DAC (Directores Argentinos de Cine), o como la experiencia de Uruguay y Chile, que eran directores y productores asociados... Brasil tiene distintas facetas. es distinto a nivel social, es más fácil trasladar ejemplos de Uruguay y Chile, que a nivel cultural somos más parecidos, en la dinámica cultural, todo, ellos tienen TV de los trabajadores, los sindicatos tienen una conciencia de los trabajadores del medio, a parte, los sindicatos también tienen otra concepción. Con Chile y Uruguay, es como un grupo cultural batante parecido. es también distitno a Perú, los indígenas, el interior peruano es muy diferente. Pero en uruguay y Chile, las asociaciones de productores existen , y son muy fuertes. Por ejemplo, la productora Nueva Imagen, de Chile, es muy fuerte. Tiene programas en TV, hacen todos los clips de muguel mateos, tienen una escuela de video para adolescentes, es una verdadera productora, con un proyecto social...
AM: proyectos de ley...
CT: Sí, etc. Y en la asociación tienen un sólo voto, una persona. Que es Fernando Acuña, que es el productor de la productora. Y yo los vi, y tienen equipos de grabación, todo, pero cada productora, es un voto, no impota la cantidad de personas. Y lograron acabar con el lado más serio. Gente que hace un video cada cinco años. Que cada uno haga una productora, y una persona se asocia, se trabaja de una forma más dinámica. Me parece que ese discurso es populista. Hubieron dos lineas ideológicas distintas, y ganó una de ellas. Porque en la sociedad quedó eso de que el videasta es aquel que es amateur, que agarra la cámara y hace un video de vez en cuando. El significado de videasta es horrible, actualmente.
AM: Y cómo te definís vos?
CT: Yo me considero un video-maker. un video-artista. Pero tanto los chilenos como los uruguayos son gente muy progesista, más allá estás en otro extremo. Los troskistas. Pero dentro del campo, la intervención social, es esto, no es lo otro. Ellos propusieron otra asociación, al año comenzó a caer gente y gente y gente, se cambiaron los estatutos y, al final, para hacer cualquier cosa, habían discusiones terribles. Y a parte, para decirme quién es alguien, que me muestre lo que hizo. Y en la SAVI, estaban los que tenian muy poco peso en la obra. No es un balance que te pueda hacer en esta hora, qué pasa con esto. Yo discuto si hay que hacer proyección masiva en el Obelisco, y todo, pero la idea que eso tiene y cómo repercute en lo social, también tiene peso.
AM: En lineas generales, se hablaban de estrategias de trabajo diferentes.
CT: Ellos no viven del video. Y esto tenía que ser una asociación de gente para quienes el medio es su vida, para generar los espacios para vivir de esto.
AM: Parece que tenemos problemas para vincularnos a nivel del trabajo. Después de la experiencia de los 70...
CT: Claro, lo extraño es que yo parezco reaccionario hablando así. estoy caracterizado como un reaccionario dentro de la SAVI, elitista. A mí no me parece. Soy de la Unidad Socialista, y nunca tuve una militancia muy extrema, pero, sin embargo, pienso que es una tonteria que la universidad esté rebalsada de gente, sin un centavo. Yo, para estudiar donde estudié, tuve que pasar cuatro exámenes, para hacer el primer grado, el rpimer título, y después de los exámenes de conocimiento, los sicológicos, y dos entrevistas de dos horas, hurgando, y no puede entrar cualquiera. A mí me parece una locura tener 500 alumnos que pretendan dirigir cine y TV, porque cuando vas a la agencia, difícilmente alguno esté capacitado. No le sirve a nadie, ni a los 500, ni...
AM: Parece una extraña esquicia nacional, la formación por un lado, la realidad por otro, educando para qué?

CT: Y la SAVI, una postura de este tipo es super-combativa. Hasta que hincharon tanto, que salimos. Cuando salimos, con Diego Lascano quisimos abrir una distribuidora, pero tampoco resultó: era mucho trabajo, etc.
AM: pareciera que siempre el cuello está en la distribución.
CT: Siempre pasa. Primero, el video en la Argentina es toda gente muy joven. Que hace poco que hace video.
AM: Y es poca la experiencia.
CT: Tampoco puedo pretender ya estar vendiéndole a todo el mundo. Obra de estudiante es obra de estudiante, eso es en todo el mundo. acá el video es gente muy joven, las personas que hacen más tiempo que estamos trabajando en video: Lascano, Hofman, Di Tella, no tenemos tanto problema en distribuir el video. La TV alemana, dos videos para la francesa, le acabo de vender al MOMA, al Pompidou le acabo de vender cinco trabajos. No me puedo quejar, más distribución... mis videos llegan al Brasil vía Onsbruck, cruzando el océano. Y como todos los años tengo uno o dos videos nuevos, me invitan. Y bueno, es así, va por el estilo. Nadie te abre así las puertas.
AM: Es ingenuo colocarse en la posición extrema.
CT: Para Chanel Four, mi obra no tiene espacio, pero sí lo tiene en la española, en la alemana, y no te queda mucha plata, pero con que te quede para hacer otro trabajo. Ya es bastante, recuperar y hacer, pero falta, por ej. Boy Olmy, que hizo dos trabajos bárbaros, de los más atrevidos, ganó premios, recuperó mucha plata, pero ahora está metido en la historia de hacer una miniserie, pero es todo un trabajo mover la obra, ganar sus premios. O como Milewicz, es gente que está desde hace mucho tiempo. Por eso la distribución es un problema hata que entrás en el medio, pero después, lo conseguiste y estás en una dinámica generada. En artes plásticas es igual, Pombo, Harte.
AM: La crítica está jugando un rol importante para el video en buenos Aires.
CT: No.
AM: No es pedirle antes de tiempo?
CT: No. No sé quién está capacitado para esto: La Ferla. Y no sé quién más.
AM: Hay críticas de video en otras partes, me refiero a medios masivos, o sólo en revistas especializadas?
CT: Es muy raro, no recuerdo bien. Pero acá los videos tienen mucha prensa. En USA, para que te saaquen un video, tenés que ser muy conocido, exhibir en un determinado lugar. El Village Boys, que sale una vez por semana, fue el periódico progresista, pero la sección de video es muy chiquitita. hay varios teóricos que están en las universidades que da para pegarlos en el sentido de una charla. es mejor que haya gente así que críticos. El interés de la señora que mira es otro. Y esa es otra postura que puede dar a entender que soy reaccionario, que yo diga que no quiero un crítico masivo. Genial, si el video lo pueden ver 80000 personas, bárbaro, pero si no, no. Yo prefiero que hayan dos o tres tipos investigando en la UBA, que saquen libros, etc, que 20000 que hagan videos. No lo dudo, porque gente que hace video, lo hace hoy, y a los dos días no hacen más.
AM: Creo que forma parte de esa conciencia de cómo la información cambia sus conceptos y sus destinos. estamos en un mundo que toma destinos diferentes en relación a una enciclopedia cotidiana, como una rueda que gira a diferentes velocidades.
CT: Es un poco lo que pasó con Buenos Aires Video V, que salga en todos lados, ayuda que el video se inserte en la sociedad, que participe gente de otras instituciones, que se sepa de gente que está haciendo video.
AM: Me quedé asombrada con La Maga, el primer año de ellos se mantuvo una sección de video constante durante un año, y con noticias rimbombantes. Cada quince días ocurría algo.
CT: Pero ahora, La Maga, nada. Igual que Página 12. Eliminó el video. Lo que no quiere decir que no exista el video, porque es una cuestión del monopolio del papel, del caudal de noticias, y también una decisión comercial: les interesa comentar más

una película, proque hay una distriuidora atrás. Es el poder económico. No se dedican al video porque sí. Los diarios son masivos, el video, no.
AM: Cuál es tu crítica al catálogo de Buenos Aires Video V?
CT: Autocrítica. Puede hacer que nos hayamos ido demasiado en el tema de las fechas. Lo hicimos, dentro de todo, en un tiempo record.
AM: Cuánto tiempo?
CT: Siete meses. Eso en base a cosas hechas. Yo tenía la beca del Fondo nacional de las Artes, Graciela tenía otra.
AM: Con los mismos temas?
CT: Similares, pero Graciela tenía más de hacer un relevamiento de los videos existentes, y yo, sobre el medio, entonces... yo tenía entrevistas hechas, sobre todo de lo más histórico. Graciela tenía más de esta última época. Juntamos el material. Me gustn los textos que scribe Graciela para delimitar cada época. Es informativo. hacía falta algo así. En general, la respuesta fue muy buena. Afuera, mandamos a cerca de 60 lugares. De EEUU, Europa, América latina. Y no llegaron muy buenas respuestas. Gente que no tenía idea de lo que pasaba acá, y comenzaron a tener un panorama. Gente que ni sabía que aquí se hacían tantos trabajos. Como que le otorgó mucha solidez. y te digo que cualquier publicación de este tipo es muy bien recibida, sobre todo de paises periféricos. Y trabajos similares hay en españa, en alemania, hay. Creo que hacía falta publicar algo así para que empiecen a haber otro tipo de textos. me parece bárbaro lo que hace La ferla con los VideoCuadernos. Algunos me parecen un poco light.
AM: Pero es importante la continuidad
CT: Eso es bárbaro. Y pretendería darle mejor difusión.
AM: Por ej., el primero ya se agotó, no está más.
CT: Y es importante. Por ej. lo quiero recomendar a mis alumnos, y no puedo.
AM: Eso es terrible. Tuve que comprarlos para llevarlos a mi universidad.
CT: Claro, ni a Jorge (La Ferla) le dan, en la FUC son terribles. tendría que haber conseguido un editor más piola, pero el intento de hacerlo desde el ámbito universitario, es importante.
AM: Quedaron catálogos de los Buenos Aires Video anteriores?
CT: Del III y IV seguro que los tengo a mano. de los demás, habría que buscarlos en el archivo del ICI, que no está acá. Del primero no hay muchos.

ALGUMAS PERSONALIDADES DA DÉCADA DE 90

MANUEL ANTIN

Cineasta

Diretor da Fundação Universidade do Cinema (FUC)

Buenos Aires, 28 de Julho de 1995.

MA: Entre las materias de primer año, el **video**, tan odiado por los cineastas, en general, creo que está mal odiado. A mi entender es la **solución del aprendizaje del cine en niveles inferiores** -naturalmente, en otras fases es indispensable, pero en un primer año, es un buen campo de experimentación, accesible. Aquí, en la Universidad, los alumnos siempre se han resistido al video y a la TV, porque tienen un menosprecio injusto al respecto del video, en general.
AM: ¿Te parece de parte de los alumnos?
MA: Si. A nosotros nos costó muhco trabajo convencerlos de que el video, para el primer año, era un imprescindible medio de aprendizaje. Para primer año, **cuando todavía no están totalmente dirigidas las vocaciones**. Inclusive el **video valoriza al cine, porque lo convierte en libro**. Hace posible leer el cine, como uno lee el libro. Recorrer las películas de uno y de otros, con el mismo criterio de quien lee. A nosotros nos costaron trabajo dos cosas en la Universidad, al principio, ahora los alumnos se han resignado -lo que no creo-, o han entrado en la realidad. Las dos cosas que nos costaron es que: 1) pensar que ellos tenían que tomar la cámara de video en la mano (no querían saber nada, querían el ruidito de la película virgen corriendo por los carretes); y, 2) la **resistencia** que tenían a soportar **materias humanísticas**. Resistencia completamente injustificada, porque creo que los cineatas de hoy no pueden ser incultos, tienen que ser competitivos. Y nosotros en la Argentina, vos lo sabés, tenemos una enseñanza previa muy incompleta, tanta primaria como secundaria, al extremo de que muchos de los alumnos que hoy están cursando 4to y 5to año, están agradecidos de que gracias a la Universidad, ellos han leido libros. En principio no querían saber nada de estudiar filosofía, o historia del arte, o estética, leer Faulkner, etc. **Los cineastas argentinos son, tradicionalmente incultos. O fueron, la tradición cinematográfica argentina está basada en principios técnicos o dramáticos, más que literarios.** Recién en la generación a la que pertenezco -del **60- se hizo la conección cine/literatura, que creo que favoreció al cine**, ya que lo puso en una onda de reflexión y competencia internacional,no comercial, pero...
AM: Cine de arte...
MA: Si. Es un progreso notable que los cineastas lean, y antes, en algunos casos, hasta la aparición de las instituciones educativas que pensaron en las humanidades simultáneamente con lo técnico, antes, los directores leían sólo aquello que los escritores que vivían cerca habían escrito. Los que eran accesibles... por ej. el que vive en la otra cuadra, porque le puedo comprar

el libro para filmar. Y no se le ocurre otro tipo de literatura, tal vez inaccesible desde el punto de vista de la filmación, como podrían ser Faulkner, o Proust. Parece que esto generó, en el 60, un cambio relativo, y genera, hoy en día, un cambio muy profundo y generativo ... por otra parte, está destinado a minorías.
AM: ¿Cómo justificás el odio? No porque me interese hablar del odio, sino como forma de ver cada uno de encontrar sus definiciones.
MA: Yo no lo justifico. Desde el punto de vista de la inconciencia. Es inconciencia. Es medir las cosas groseramente, por ej. decir: el cine, por tradición, es el cine solamente. Y nosotros les hemos demostrado que **el cine que ellos [los alumnos] están viendo hoy en día -un cine que tal vez no puedan ver en las salas comerciales, ni en la TV- es un cine que se ve gracias al video.** Eso los ha ido modificando, y esta idea que yo te decía recién sobre la conversión del cine al libro a través del casette, es una cosa que, para mí, es de fundamental importancia. El hecho de que, por ej, uno no tenga que alquilar un proyectror de 16 o 35mm para ver una película, o recibir de otro país una película porque pesa 25kg, en vez de gramos... Entonces yo me refiero al prejuicio. **Cuando hablo de inconciencia, hablo de prejuicio**. Como decir esto es una forma menor de hacer imágenes, de menor jerarquía de hacer imágenes. Cosa que se comprueba como equivocado cuando uno hace imágenes. Nosotros hemos usado algunas "trampas" con los chicos, que necesitan. Las que hemos usado noostros están relacionadas con el decirles "Uds. van a tener una máquina con la que van a poder hacer efectos visuales sin necesidad de recurrir a trucas, que son carísimas, no?". Y hemos comprado equipos de post-producción digital, con los que ellos pueden hacer una película, con **mucho menos dinero en trucas, en intermedios, en internegativos**, que además, es super-costoso. **Ellos vieron que podían terminar sus peliculas en video**. Como todas las películas, metafóricamente, adquieren personería jurídica cuando uno las ve, porque el proyecto literario es solamente una remota posibilidad de que sea una buena película (puede ser o no), nosotros los invitamos a terminar todas las películas en video, y después vemos, entre todos, cuáles hacemos en cine, en fílmico, y eso les gustó, porque además estaba la trampa de por medio: ellos podían hacer una sobre-impresión, algún otro efecto, apretando algunos botones del teclado. Y hoy día, aquellos mismos alumnos que se resistían a grabar sus imágenes, filman (es decir, tienen todo el proceso normal del cine), y después pos-producen en **video**. Muchas veces descubren que lo que hicieron no valía la pena llevarlo al fílmico. Entonces tuvieron una especie de **borrador excelso**. Decir: "¿Aquí va una sobreimpresión?". Que es un proceso que todos hemos tenido. Hacer cine, por ej, ¿en quién me apoyaba para decir si hacemos una impresión así o asá? Me apoyaba en el consejo del técnico que me decía "Hágala en 24 cuadros, o en 48, o en 120". En cambio ahora, pueden experimentar, borrar, retroceder, seguir, sin necesidad... se han encariñado con eso. Y hoy tenemos alumnos que hacen video directamente, y ya no les importa hacer películas.
AM: ¿Quiénes son tus **padres estéticos**? Vos te definías como cineasta de la década del 60. ¿ De qué cine venís?
MA: Los padres que me atribuyen son los padres de lo que podría decirse **el cine objetivista francés. O el cine basado en la literatura objetivista francesa, o argentina.** Como por ej, Resnais, o Robbe-Grillet, que son, según la opinión general, mis inspiradores. Yo no estoy de acuerdo. Me parece que en el 60 se produjo una coincidencia estética universal, al mismo tiempo en Francia, Inglaterra, Francia y Argentina. Y hasta tal punto sostengo que esto no es más que una coincidencia estética, que puedo demostrar que "Un año pasado en Marienbad", la imagen de Resnais y el guion de Robbe-Grillet, está inspirado en "La invención de Morel", de Bioy Casares. Entonces, más que un afrancesamiento de las películas argentinas, o mías en particular, lo que hubo, en todo caso, fue una argentinisación del cine francés. Porque la influencia de Bioy Casares y Borges en ese cine del 60, francés, es pública.
AM: Esa **innovación estética de los años 60**, con la que coincido totalmente en lo que decís, y también en lo que ocurrió en las artes plásticas (las vanguardias sudamericanas que emigraron a los centros europeos produciendo innovaciones importantísimas)... ¿te parece que esto se dio por algún tipo de coyuntura en especial? Es una pregunta muy grande, pero es extraña la situación, tan fuerte, importante e inédita.

MA: Hablemos no de mí, sino de otros. Me parece que el cine ha buscado, simplemente, los caminos de desarrollo más fértiles. **El público no estaba en nuestros países**. Nuestro público estaba en otro lugar, por **condiciones históricos-sociales que colocaba al público de esos países en situación de leer esos filmes**, que sean buenos espectadores del cine, que **se prestaban a la comunicación, al debate persona a persona, esto rompía los esquemas tradicionales dle espectáculo en cuanto comunión con el público masivo**, colectivo, y el espectáculo mismo, entre el espectador y el espectáculo... creo que ese **cine de reflexión**, de persona a persona, no encontraba aquí su público. Mi mejor película, nunca se estrenó en la Argentina. La que yo creo que es la mejor película mía. Y por qué, porque no la entendían. Tal vez yo tampoco la entendía.
AM: ¿De qué película me estás hablando?
MA: De "Los venerables todos". Una película basada en una novela mía, en la que **el relato roto, no evolutivo**, mucho menos transcripto a la imagen de manera diluida, sino provocando constantes crisis de entendimiento en el espectador, era mucho para un país acostumbrado a un cine de los teléfonos blancos. Y también para aquella que en los años 60 contó con un director (que era Leopoldo Torre Nilsson), un cine un poco más reflexivo, refinado de imagen, mas no-convencional. En el cual **los personajes no eran arquetipos**, sino seres de carne y hueso como nosotros, con nuestros problemas. Una comunicación que antes se daba de manera totalmente soslayada vía el entretenimiento, en los 60 se empezó a dar por otras vías, que no eran precisamente ellas. Entonces, comenzaron a fluir los **problemas no-convencionales, las historias menos divertidas -en el sentido puro de la palabra.** Me parece que de una manera natural, nosotros **hicimos un cine** que no iba dirigido al público (una especie de cosa monstruosa), sino que iba **dirigido a las personas**. Aparecieron los festivales, la posibilidad de que nuestras películas participaran en otros planos, en planos de igualdad, y tender a públicos que estaban más preparados que el nuestro para hacerlo. Sería impensable el cine argentino de hoy sin ese trasvasamiento. Sería impensable que la Argentina tuviera directores como Subiela, o Sorín, sin tener en el medio una generación suicida, a la que no le importó nada. Pero a mí me decía, "Pero a Uds., no les importa el público". Y yo les decía, que sí, que no me importaba. Mentira!! El público era la razón de mi trabajo, pero yo sabía que el público no lo tenía, antes que él mismo me apartara de su camino. Pero claro que me importa el público, yo quería decir otra cosa: yo no hago cine para el público. Público es un monstruo de diez años, según los estudios psicológicos. Del entendimiento humano. El público, reunido... 1000 Eisntein reunidos en una sala cinematográfia tienen la edad mental de diez años. Porque están comulgando, están en comunión. **La velocidad del espectáculo cinematográfico les impide de pensar y reflexionar. De allí mi afecto por el video, que te permite preguntar más. rebovinar, y releer.** Creo que esa es la historia más verídica, más creible, la verdadera historia de toda esa generación que, además, tuvo tropiezos en todas partes. Recién ahora empezamos a venerar ciertos autores que en la época eran "malditos".
AM: Contame un poco... citaste a la **generación suicida**, y me gustaría que me hablaras un poco de lo que sentís en relación a la **referencia que tus alumnos tienen de la historia del cine argentino**, del cuerpo del cine argentino, qué conocen, o si conocen la historia del video.
MA: He llegado a la siguiente conclusión: **desde el 60 , no se ha producido acá ningún estallido cultural**. Han habido directores notables (Favio es uno de ellos), pero no han sido... constituido en generación, sino hechos aislados.Fueron fenómenos, relámpagos. Además, la idea de un cuerpo, que no tiene mucho que ver con la creaión artística, que es individualista, en general. De todas formas les da una especie de apoyo, de recíproca protección. Ningún estallido generacional. Días pasados, un periodista me hablaba sobre esto, y me decía "Entonces, Uds fueron el último vagón".Y no, porque quedó la vía, con un tren loco lleno de jóvenes que no quieren saber nada (gracias a Diós), con la década del 60. Porque las generaciones se caracterizan, no sólo por ser movimientos colectivos, sino por ser subversivos en relación a un pasado. Nosotros fuimos en contra de las historias convencionales y los teléfonos blancos. Estos chicos ya han roto con ellos y con nosotros, y por esta vía vacía viene este tren de jóvenes, que yo veo lo que hacen. **A ellos [los alumnos de las nuevas generaciones] no les importamos, me parece magnífico.** Más aún, nos detestan. Detestan los autores individuales que han surgido desde entonces, con el mismo desprecio que la juventud en general usa en contra de

todo. Uno, yo he leido críticas de jóvenes alumnos de la universidad, que detestan a Subiela, a Favio, y está bien, pero creo que, en contestación a tu pregunta, es como debe ocurrir para que esto sea una generación nueva que está naciendo en este momento. Lo mejor es ver los cortos que se pasan en el cine Maxi, los han hecho alumnos de aquí y de otras partes, y es un cine diferente. Y tal vez se parece a un cine extranjero (por la coincidencia de hace un momento), y entonces uno encuentra algunos directores norteamericanos que a ellos los impactan mucho (el de "Tiempos Violentos", por ej., porque en esas películas se ve lo que pasa hoy, que son tiempos violentos, por lo menos, mucho más que entonces. Yo creo que ningún joven, hoy en día, va a perder el tiempo, como lo hacíamos nosotros, en discutir el punto y coma. Nosotros sí lo hacíamos, he perdido horas de mi vida...
AM: Qué diferencia... Pero, al mismo tiempo, si el trabajo creador no se apoyara en lo contemporáneo, tampoco sería creativo.
MA: Desde luego, ni sería una generación... si ésta surgiera dependiente de una que ya fue hacen 30 años.
AM: Relaciones de ruptura y continuidad. Pareciera que escuchando el discurso de los realizadores, que se definen como exclusivamente pertenecientes al campo del video- hay una falta de referencias en torno de obras, las explicaciones que dan sobre sus trabajos son totalmente intuitivas, no hay reflexión estética...
MA: Yo también soy de aquella generación, no tengo por qué... lo digo desde mi propia óptica. **El defecto que yo encuentro es una excesiva tendencia al video-clip.** Cosa que el video da mucho. Una **excesiva tendencia a la síntesis.** Eso deshumaniza un poco la imagen, pero es lo de hoy. No puedo pedirles que sean... reflexivos, que sean... serenos. Ellos tienen esa cosa misteriosa de los jóvenes de hoy, que responden a formas de la pasión que son distintas. Proponiendo otras lecturas cautivas. Cautivas, felizmente, las generaciones pasan, así como sus autores, si no sería terrible, habría que trabajar para públicos distintos.
AM: Eduardo Russo me había comentado aquello de la síntesis tan fuerte, al extremo de llegar a trabajos en los que era difícil leer, convirtiéndose más en una **Imagen opaca,** que en un proceso creativo en evolución. Idea en desarrollo, idea evoluyendo. Obras crípticas, extremas, que proponian un modelo de obra que si en otros tiempos era el cine para personas, hoy en día, el video responde a cierta necesidad interna del realizador, y formas de plasmar procesos más puramente mentales que propiamente comunicativos.
MA: Y, posiblemente, para mentes más distraidas. Creo que es una característica: mentes menos sujetas al detalle.
AM: Cada nivel del diseño del mensaje tiene formas muy diferentes de elaboración.
MA: Mi hijo, que, naturalmente, tiene 40 años menos que yo, está construyendo su vivienda, y yo le decía, "Vos lo que necesitás hoy es un representante de la década del 60 que te venga ver los detalles". **La vida televisada nos ha dado una visión sin detalles de las cosas**, o sin detalle práctico. Te pone un picaporte que de un lado tiene un clavo y una grampita. Bueno, él pone el clavo del lado de afuera, pero no está en el detalle de lo práctico. Eso es un mérito, que esta generación acostumbrada a vivir entre el ladrillo, descuide un poco las arquitecturas. Me parece que nunca las generaciones valen por ellas mismas, sino por lo que representan y dejan, y esta generación va a acumular una serie de cosas vinculadas a la naturaleza humana que, unidas a las de los 60, cada día va a hacer más perfecto el análisis de la mente y las emociones humanas.
AM: Contame Manuel, **¿cómo surgió el proyecto de la universidad?**
MA: **Nació por la necesidad de no desaparecer -mía.** En realidad, mis diez películas fueron hechas de manera contra natura, porque no fueron películas que tuvieron productores, etc, entonces, cada película mía era una suma de pérdidas. Recuerdo, cuando empecé, mi padre me dijo... yo había renunciado a un empleo muy importante, a mi profesión (abogado). Y cuando mi padre se enteró me dijo "Vos vas a terminar en Pampa y la vía". Han pasado 35 años, y vivo a una cuadra y media de la vía... y de Pampa. Pero soy el más feliz de mi familia, porque si bien no acumulé ningún tipo de bienestar práctico, puedo decir, comí fideos a la crema hechos por Coppola, y esto es un lujo que el dinero no consigue, cuántas Amalitas pagarían... cuando a mi me salió gratis.

AM: Enganché esa pregunta porque siento en vos mucha pasíon hablando de la nueva generación. Entrar con tu experiencia en relación a los medios y los nuevos soportes... y así que hilé la motivación por la escuela.
MA: Siempre tuve una actitud apasionada respecto del cine, y desentendida en relación al sentido práctico. Creo que los que menos tienen son los que más poseen, los que más pretenden cosas concretas y materiales. Cuando a lo largo de las diez películas, me encontré con que me era difícil recuperarme de esas cosas (porque cuando uno es joven, pierde, pero es distinto si uno ya no tiene 30-40 años, que a vos te parecerán viejísimos). Y en aquel momento tuve una oportunidad, no quería hacer cine, lo único que quería hacer era una película que nadie... parecida a mis primeras, y que describía, de manera muy impiadosa a la Argentina, su pérdida de valores materiales, espirituales, quiero decir, y, a la vez, a los autoritarismos y tantas cosas de ese tipo que nos han pasado. Y en aquel momento me ofrecieron trabajar como **director del Instituto Nacional de Cinematografía (cosa que hice durante todo el gobierno del presidente Alfonsín) y lo que quise como objetivo, no era consolidar la industria, sino que hubiera nueva gente**, como yo. No por el arquetipo, sino que la gente joven tiene una posición menos especulativa. Entonces acepté ese cargo, reuní a la gente y sólo exigí que fuese un cine distinto, eso fue lo único que les pedía. Me preguntaron, algunos, en privado, lo que era un cine distinto, pero yo no lo sé, sólo viéndolo lo vamos a notar. Y **se generó, no una generación, sino un conjunto de películas, que ayudadas por los temas (relacionados a nuestro pasado inmediato), y una sintaxis un poquito más moderna, más actualizada, tuvieron mucho éxito, y yo empecé a madurar cuotas anuales de 20 óperas primas.** Habían 20 jóvenes que recibían cotas del mismo valor que las que recibían los consagrados directores. Y un día, un consagrado director me dijo "Vos le das un crédito a cualquiera". Y yo le respondí que "Cualquiera gana el Oscar", y, efectivamente, al año siguiente, fue cualquiera que ganó el Oscar. Un cualquiera para el que me decía esto. Y con la ayuda de los temas, la cinematografía empezó a cambiar todo esto, de nombres. **Cuando terminó el Instituto, el gobierno de Alfonsín,** y me quedé sin cine, porque habían pasado seis años más, me puse a pensar qué podía hacer para seguir, viendo que lo que se venía era un mundo de ladrillos. Y, de pronto, **encontré que había que crear un espacio, que fuera simultáneamente tres cosas: un lugar de aprendizaje, un lugar de producción, y un punto de encuentro.** Porque todo estaba muy...
AM: Había una ausencia de espacios muy grande.
MA: Si, y ocurre que los jóvenes no saben a dónde ir. Una de las tres cosas que había que hacer. Yo escribí una novela, que se llama "La Universidad del Cine", antes de nada. Y esa novela tenía esos tres capítulos: el centro de producción (para qué hacer si no se puede enseñar), dónde generar, para que la gente supiera buscar lo que podía encontrarse. Y llegué a tal extremo de rigor, que en algunos lugares a los que fui invitado, y si algún alumno apasionado me decía "¿Dónde queda la universidad?", yo le decía "Averigualo". Tenés la capacidad, o no te dediques al cine. El cine es subirse sobre los hombros de los otros, es saltar paredes. Y así organizamos esto, como tenía esta idea de las humanidades, me asocié argumentalmente a dos personas expertas en pedagogía, que son Graciela (Fernández Toledo) y Blanca (que es la persona que dirige el departamento de alumnos). Y como había hecho con mis películas, inventé la manera de hacerlo. Entonces, yo **no tenía con qué hacerlo. Y convencí al dueño de tres teatros (la Gran Aldea, donde está Graciela) que me alquile el lugar. Conseguí $8000 prestdos en el banco, abrí la inscripción y se preentaron 350 locos del cine. Y empezamos a enseñar sin nada.** Porque no teníamos nada, solamente los espacios, y todo el dinero que fue entrando lo fuimos incorporando en medios de producción. Y hoy tenemos, poco a poco lo fuimos haciendo, **cinco cámaras de video, 5 semi-domésticas o profesionale (son con las que los alumnos comienzan a jugar), y fuimos comprando dos cámaras de 16mm, ArriFlex, dos ArriFlex 35mm, moviolas tres, islas de edición, equipos de dición digital, 150 kw de iluminación, y hoy somos, por lo que tenemos, la productora más implementada que hay en la Argentina.** No hay ninguna productora que tenga todas estas cámaras de cine, **ahora tenemos cámaras de video profesionales.** Ahora estamos por hacer **dos estudios de cine** en Giuffra, y vamos a hacer... esta es la FUC II, y vamos a **equipar con tecnología digital dos sets, con camarines, todo...** La tecnología de primera generación.

Suma, en total, un millón ochocientos mil pesos, una cadena de cámaras, accesorios, post-producción en iluminación, etc. Este es el próximo paso. Y después, tuvimos muchísimos alumnos, más de los que podíamos albergar -por otra parte, y aún cerrando la puerta muchas veces, tuvimos una gran repercusión internacional (son diez los alumnos de la FUC que fueron a San Petersburgo, invitados a un festival de cortometrajes, y nos convertimos un poco en el referente. **La película "Cortázar" fue hecha en un 70% con alumnos de la FUC. El año pasado, produjimos 48 cortos de diez minutos. 160 videos y un largometraje, "distinto".** Es una propuesta totalmente distinta, es una metáfora sobre la Argentina, porque es un subterráneo que se pierden en los circuitos cerrados de los subtes, y aparece años más tarde, sin que nadie se haya dado cuenta (entre los apsajeros) que habían estado perdidos.. se llama **"Moebius"**, por la cinta... Y yo, he empezado a cumplir un año menos cada año.espero, dentro de 30, tener sólo 30. Y es una manera de mantenerse vivo. La FUC es, en primero lugar, un egoista antro de supervivencia.
AM: Y reproducción fabulosa, impresionante, un impulso magnífico. Me interesaba mucho conversar con vos, proque **la primera actividad en la que se habló abierta y específicamente sobre video, fue el evento en el que Jean-Paul Fargier dio un Seminario Crítico, Videoimagen91, y 92.** Fue de las primeras oportunidades en que se exhibió video-arte internacional en Buenos Aires, y fue un espacio abierto en el seno de la universidad del cine, todavía nueva en esos años. Un ámbito esencial...
MSA: Ahora acaba de pasar otro cineasta francés, que es **Alain Bourges**, estuvo aquí, **a filmar con nuestra ayuda una película que se llama "L'inconnue"**. Hemos traido bastante gente, ya lo hacíamos desde el Instituto, gente prestigiosa para que los alumnos vean que son iguales, la sensación de distancia de "Bergman esta en el paraiso", y cuando estaba en el Instituto trajimos a Mijalkov, a Gianuzzi, y ahora a Kieslowsky, a Jean-Claude Carriere, a directores españoles, actrices. Y todo esto ha generado una especie de conocimiento internacional que ha sido raro. Tal vez en mi paso por el Insituto me pedían a mi las películas para los festivales, y yo... tenía que derivar los fax hacia el lugar natural.
AM: ¿Qué te parece la situación del cine en relación a otras instituciones?
MA: Me parece que la FUC ha trabajado como lugar de ejemplo. Estos concursos que hace el Instituto, son el resultado de la FUC. Qué hacemos para no quedar rezagados. Y me parece magnífico, porque **en la Argentina hay entre 5000 y 7000 chicos que quieren estudiar cine.** Es maravilloso. La Argentina es casi una película. Y esto ha producido una gran competencia, ellos han empezado... nosotros compramos una cosa, y ellos también, antes la enseñanza del cine y el vido en la Argentina era una estafa de tiza y pizarrón. Y eso es imposible, los alumnos tienen que filmar, es importante que lean Shakespeare, pero también que gasten película sin que haya un vigilante controlador, que vea si tienen plata o no. Y hoy eso está bastante bien: el CERC(Centro Experimental de Realización Cinematográfica) ha mejorado mucho. **La carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU-UBA) todavía es un poco histórica**, está mal parida. La carrera de arquitectura nació conmigo, porque yo quise, cuando entré al Instituto en ese año, se presentaron 80 aspirantes, y poco a poco fue creciendo. Y **en el 89** se presentaron 2500. Dije, el Instituto no tiene cómo, un grupo de alumnos, como 60, vinieron a pedirme más vacantes, los acompañé hasta el ascensor, y cuando uno dijo 'No cabemos más", era esa la realidad. Entonces, **hice un convenio con la facultad de arquitectura, que tenía los espacios, para que el SERC actuara como operador técnico, o estudio de posgrado, y allá la parte teórica. Y cuando me fui del Instituto, todo eso quedó en "aguas de borrajas" y... quedó esa carrera teórica, que algún día lo será menos, y ya están preocupándose por el video y cosas accesibles.** Ocurre que estas escuelas tienen que comprender: 1) ninguna actividad educativa puede ser encaminada como negocio, porque si no hay retroalimentación, es imposible. nadie es tan rico o desprendido como para...; y, 2) es necesario... se pueden hacer muchas cosas sin tanto. Nosotros hicimos este largo con 150000, cuando, en este momento, en la Argentina, como minimo, son dos millones de dólares.
AM: ¿Y la **Escuela de Avellaneda**, qué te parece?
MA: **Tradicional.** Chiquita de mentalidad, porque el cine necesita un poquito de ampulosidad. Espíritus más felinescos.

LAURA BUCELLATO

Sub-directora do Instituto de Cooperación Iberoamericana
ICI-Buenos Aires

Buenos Aires, 26 de Enero de 1995.

LB: Fundamentalmente, soy crítica de arte. Mi relación con el video ... mis primeros contactos con el video fueron en los años 70, cuando viajaba por Europa y EEUU. Habian video-arte, larguísimos, en B/N. Muy "conceptualosos", hasta aburridos, de los museos. La primera vez fue en el Museo de Arte Moderno de Paris, que vi unos videos alemanes, que duraban 60-70 min., o 40 los más cortos. Y los pasaban enteros, nada de zapping, en un cuartito oscuro, con alfombra. Viajando vi videos, porque llegó a la Argentina muy tarde. Salvo recién **en los 70 y pico, que Glusberg traia algunas cosas, internacionales, o de los propios artistas** (Nam June Paik y demás, inclusive intentó hacer experiencias con los artistas, pero no se enganchaban mucho, asi que quedó por ahi). Los equipos eran carísimos, para editar habia que conectarse con alguna televisora o... y eso lo han dicho todos, el proto-video argentino, experimental, se encuentra en Super-8: las cámaras eran carísimas, porque habia que traerlas de cualquier parte del mundo, y acá que no hay importación, costaban tres veces más. Así, eso le dio larga vida al Super-8, que de vuelta está de moda en los EEUU, dándole lugar y tiempo al desarrollo del video. Entonces el lenguaje experimental continuó esa linea, y mucha gente que venia del área de video tenia formación de cine o de escuelas de cine. Muy pocos tuvieron, salvo las últimas camadas, formación en el área de video, o los que la tuvieron, fue en el extranjero, caso Hofman y Trilnick, o Boy Olmi, que venia de la TV. Campos y otros, fueron los primeros que le dieron impulso como video-realizadores independientes, o Di Tella o Lascano. También coincidió que **el ICI se inauguraba, esto por el año 1988.** En ese año, yo tenia muy claro, desde los años 70, un proyecto como éste, y hacia dónde iba la imagen y el video, todo este nacimiento, yo ví el nacimineto del video en las galerias y museos del mundo, realizaciones o...
AM: Iba a eso, lo que vos viste fueron todas cintas grabadas?
LB: Cintas grabadas y video-instalaciones...
AM: De lo conceptual.
LB: Sí, pero también se veian algunos intentos de ficciones, del video independiente, y también se veia algo en la TV francesa. Pero **mi acercamiento fue a través de los museos.** Lo que se veia era en las bienales internacionales -como por ej, durante los 80, en la Bienal de San Pablo, que está como de moda. Pero también habia una sección que era video de todos los paises, inclusive en Venecia, pero lo que más me acuerdo es ver las video-instalaciones, como las video-realizaciones independientes, las vi en los museos. En ese momento estaba relacionado con la problemática artística, es decir, el video-ficción era experimental. **Cuando inauguró el ICI, como no cabía tanta gente, abrimos la parte de atrás y la de adelante, tenia tan clara la consigna, que ni hicimos discurso inaugural, se hizo una conferencia de prensa, que se filmó, la mezclamos, porque se hacia con la inauguración de una muestra que se llamaba "La Imagen Sublime" , una recopilación del video-arte, los diez primeros años del video de España, que se habia realizado recientemente, curada por Manuel Palacio en el Centro Cultural Sta.Sofia**, la trajimos inmediatamente para acá -esa es la ventaja del video, que podés trasladarlo sin tantos costos. Y el video-arte en España, con sus afiches, y toda su gráfica, con todos los videos. La estrella en esa época es Villaverde, porque habian algunas realizaciones de otros, pero...
AM: Esa muestra te parece que desarrolló una influencia?

LB: Creo que sí, porque se veian las nuevas tecnologias, como estaban en el boom, se equiparon al mismo tiempo que Francia, USA y Japón, que tenian el patrimonio tecnológico. Aunque no necesariamente en lo creativo, porque era una parafernalia tecnológica, y entonces... nosotros veníamos recibiendo las posibilidades, pero nuestros artistas no tenian acceso a eso. **Fue una toma de posición, porque inaugurar el lugar con un evento así, además del discurso del presidente del ICI, que cuando son esos eventos viene el embajador y todo el mundo, esas historias, fue simbólico que sea con el video, y no fue inocente, fue decir: "Este es un lugar experimental, que le va a dar cabida a todo lo nuevo, por lo menos en términos de soporte de imagen, y también de las ideas, lo que no quiere decir que no venga ni un Bioy Casares, ni un Enio Iommi, que es un académico, sino que se busca dar apertura a las nuevas posibilidades formales, técnicas o de contenido, que es el tema de la institución, y también a lo que me dediqué toda la vida, la cultura joven, lo nuevo.** Pero fijate vos que ahora voy a hacer la parte de investigación de un video sobre Berni, y voy a trabajar con un director de arte, pero no quiere decir que tenga que ser algo tradicional. El artista, si está muerto, no quiere decir que sea tradicional. Es una toma de posición que tengo como operadora cultural frente al arte. Es algo que uno no puede estar por fuera, y la crítica es un compromiso grande y creativo como puede ser la de un realizador. No lo he hecho por una falta de tiempo. Pero si quiero hacer una cosa didáctica y estandar, no veo por que no. O hacer una crítica con imagen, porque tengo que usar sólo las palabras.
AM: Fue un tema central en el encuentro de Estética y Teoria del Video Argentino, en el año 90. Que el crítico y el realizador tenian tanta labor critica como creadora.
LB: Creo que no hay que confundir la institución en la que uno está con las ganas que uno tenga de hacer algo, como que no habria que confundir. Trabajo como un hobbie, aunque no lo sea, y cuando en una misma persona se juntan varias actividades pueden confundirse los rasgos éticos, etc. Es muy difícil ser todo junto, se pueden confundir lo ético, los objetivos, los contenidos y los roles. Le ha pasado a más de una persona, por eso me he abstenido, no he escrito en los catálogos, salvo una vez, por un accidente, siendo que todas las muestras del ICI las curo yo. Por cuidar eso. Podria figurar, es mi curriculum, pero es difícil. Yo creo que la crítica si es creativa, que se hacen construcciones sobre otras obras, y hay críticas mediocres, así como arte mediocre, y escritores mediocres, y hasta hay gente que escribe bien, pero pueden ser pésimos animadores culturales... Un escritor, escribiendo sobre un artista, como maneja la palabra, puede manejar y decir y ver cosas que a lo mejor un crítico no ve, y al escritor se lo perdona, y al crítico, no. Como decir que Jean-Paul Sartre no es un filósofo porque su filosofia está en sus libros, en sus novelas, quién dijo eso? Un horror, lo mismo con esto. Entonces no excluyo que en el futuro, si se me ocurriera hacer crítica en imágenes, a pesar de que lo tecnológico no me va en nada, evidentemente el video es un area que podés trabajar en equipo... pero no me gusta nada.
AM: Margarita Paksa trabaja así.
LB: Henri Moore hace las esculturas monumentales en miniatura, y se las manda a los artesanos de Carrara para que la hagan para él. **No importa quién es que mete la mano en la obra. Lo importante es la idea, y, después del arte conceptual, quien diga lo contrario es una burrada, y aunque la historia no es lineal, tambien no se puede desconocer lo que pasó.**
AM: El común de los realizadores piensa poco en la imagen?
LB: Creo que piensan poco en general, porque leen poco. Y si no cultivás el espíritu, que no se cultiva sólo con imágenes, la lectura ofrece muchas cosas que la imagen no. Podés ver muchas imágenes, como en el clip, donde de tantas que son no te deja espacio para la reflexión, y el pensamiento tiene una dinámica asociativa que tiene su tiempo, y por más que asocies imágenes, la lectura te dá el tiempo para vos relacionarte con ese trabajo, y, además, pensar sobre eso y... si vos no llenás bien tu cerebro, para pensar bien, obviamente produzcas lo que produzcas, será pobre, puede ser video, escultura, y creo que vale también para un contador. Actualmente, eso pasa en todos los niveles. La gente ni siquiera reflexiona sobre cómo viven ellos mismos. Filosofar quiere decir preguntar. La gente no se pregunta ni por las cosas fundamentales. La metafísica las hará sobre el hombre, el ser, el infinito, las situaciones límites y todo eso, pero la filosofia -justamente- es una ciencia que se preocupa de hacerse las

preguntas que todavia no estan contestadas, o de rever las que se contestaron (sube el tono de voz), y en la vida un ser humano es un homo sapiens, y en tanto eso, hacer un catálogo de imágenes no es hacer obra, una obra tiene que cultivar el espíritu, reflexionar. En la era de la información, no estar informado, es no tener capacidad de reflexión, o muy limitada y, por lo tanto, con un resultado primitivo.
AM: El sentido de obra desarrollada, como existe en el ámbito de la plástica, en el video es muy difícil de hallar estos desarrollos, una poética propia en sucesivos trabajos.
LB: Es que, para hacer eso, primero tenés que saber que hicieron los demás, y después decidir que hacer en relacion a lo que fue hecho. Aprendés a diferenciarte. Como en la vida real: uno aprende a ser uno, a través de sucesivas veces que te viste en el espejo y dijiste "Mi mamá es ésa, mi papa es ése, y yo...", es decir, a partir del reconocimiento externo, vos podés decir la persona que vas siendo. **Una persona que no comprendió la historia del arte, o de la imagen, habla de historia del arte porque para mí el video no está excluido del arte, es un soporte más de la historia del arte, y alguien que la desconoce, o desconoce la trayectoria de su pensamiento...** supongamos, un gran artista, Andy Warhol. Un artista que revolucionó, de alguna manera, después de la guerra, el arte plástico. El estudió filosofia, teoria de la comunicación, y por eso es esa pintura, ese cine, ese pop que hizo. O algún video, al final, antes de morirse, es decir, sabia los códigos de la comunicación, y la historia del arte, y los videos realizadores de ahora, yo creo que les pregunto quién es Paolo Ucello y creo que no saben. No saben que construía las imágenes a través de la geometria, y ésta, a su vez, simbolizaba el poder político del momento, que era el césaro-papismo, o una cosa de esas... Y que todas esas ideas estaban incluidas en las imágenes geométricas que soportaban la pintura de sus cuadros, y entonces vos ves la batalla aquella, que se ven los caballos de c. (sic), si ves los dibujos y las teorias de Paolo Ucello, como hay toda una significación y una teoria por dentro de lo que se ve, que realiza esa construcción, y no hubiera sido posible de otra manera. También lo digo de Miguel Angel, cuando piensa en agregar músculos, o de Caravaggio trabajando con la luz. Lo mismo los impresionistas con las teorias de Brechel: los tipos estaban motivados, enganchados con algo, lo seguian, sabian lo que estaba pasando, y a través de eso, daban su cosmovisión del mundo, y por eso resultaban originales, y eficientes, porque **el arte tiene que ser eficiente, y no sólo en si mismo, sino como materia expresiva y representante de su epoca. Y eso es lo que no hacen.** Porque todos creen lo que creen: que es como una camarita fotográfica, que saca foto bonita, eso no es arte, es registrar un paisaje. Bueno, lo mismo pasa con la cámara.
AM: Fruto del impacto?
LB: No, **fruto de la mala formación.** Yo soy amiga y conozco perfectamente como trabaja Francis Torres. El nivel teórico que hay en sus obras, además lo dice y lo explica... y ellos no se consideran videastas, se consideran artistas que trabajan con video. No les gusta la denominación. Es como decirle a alguien que es sólo pintor, y cuando hace instalación, le dicen "Sos pintor, que además hizo una instalación". No, es un artista, que hace video, instalación, pintura , etc. Ellos se definen como artistas, pueden trabajar con otros medios, pero su concepción del mundo ya está formada, sólo precisan aprender nuevas tecnologias que les ayuden a expresar sus ideas. Si un tipo se cultiva, y estudia todo lo que pasó en la historia del arte sobre eso, para dar un pasito más, que eso es lo que el artista puede poner a nivel personal, ya trabaje pintura escultura, o una nube de laser allá en el cielo.
AM: Mi trabajo tiene como hipótesis: por qué, si el video nace en el caldo de cultivo de las neo-vanguardias, tal vez, intentando solucionar una de las grandes cuestiones planteadas a principios de siglo, si es que el video es un arte de la reproducción, si es que acaba...
LB: Eso se planteó en la foto y en la pintura en el siglo pasado.
AM: Si es un arte de la distribución, que perdió su aura y su carácter de objeto.
LB: Puede ser, **el problema de la distribución es un problema de mercado.**
AM: Por qué entra en los museos, si por su forma podria entrar en los video-clubes, en canales abiertos o de cable?
LB: **El problema de mercado es un problema de mercado. Pasa con la pintura, con la escultura.. El mercado condiciona la producción, podés usar un museo como una vidriera para mostrar una película, o podés, en un cineclub, mostrar películas que**

considerás obras de arte, y que antes habían sido dadas comercialmente, y viceversa. Es un problema meramente de distribución o de producción, que es un tema a parte. Eso influye en la creación, es cierto. Si no tenés plata para hacer algo, eso habrá influido en tus recursos para hacerlo, y en el talento, pero no quiere decir que tener plata y tecnología garantice un talento. Se cumplieron 100 años del cine, y hemos visto mucho de eso. Muchos no han sido de arte, y películas con mucho menos dinero han sido geniales, y aprovecharon la escasez de recursos creativamente. Condiciona, condiciona. Porque si tenés una idea, y por plata no la podés hacer, bueno, pero si la hacés a medias, se nota. Uno tiene que tener en cuenta, cuando realiza una obra de arte, tiene que contar y saber los medios de que dispone, porque el mármol tenía transparencias, y el bronce, refulgencias, y una cosa quería decir una cosa, y la otra, otra. Suponte que el mármol, la pureza y la transparencia para hacer una madonna. Y el bronce, refulgente, para usarlo como reflejo de un brillo real, para los suprasímbolos cristianos, o el Buda, lo tiene que tener en cuenta. El público interactúa de acuerdo a lo que vos le dás. Entonces, si quiere ser un mensaje abierto, entonces el artista también, lo aclaro. Lo que pasa con la obra de arte, es de acuerdo al receptor. Muchos pueden leer el mismo libro de Borges, pero cada uno que lo sintió, sintió algo distinto. El estímulo, es otro fenómeno de la comunicación y la expresión.
AM: Yo me estoy refiriendo a aquel ideal de las vanguardias, de que la esfera estética se extienda hasta lo cotidiano. El video...
LB: Es un problema ideológico. La Iglesia, como no sabían escribir (los creyentes) entonces hicieron los vitraux, contando la historia sagrada, o las pinturas en las iglesias. Ahora, en vez de ir vos, la TV entra en tu dormitorio. Pero es nada más que un soporte que cambia, la cuestión es la misma. Pasa que estamos tan deslumbrados por las tecnologías... Este deslumbramiento te tapa los problemas básicos que el hombre se había planteado en las cavernas: la situación de espejarse y reconocerse a sí mismo, el poder de cazar un animal, y, al poder representarlo, ya lo da por hecho, aunque sea en pensamiento, y así, mágico. Es el mismo problema. En general, tendemos a enmascarar estos problemas, sobre todo quienes son mediocres, para vender su producto. Para encandilarte con los juegos de artificios tecnológicos, o como los escultores que tienen plata y cuando tienen que hacer un bronce, bueno, te impacta el tamaño y el material, pero si la reducís y estudiás su forma, poco vale. De repente, decís "Esto es una porquería". O la llevás al plano de la objetividad y te das cuenta de que no tiene mucho más valor que "El pensador" de Rodin -por citarte alguna obra con más de cien años.
AM: Se confunden los temas.
LB: **Nosotros, subdesarrollados, todavía nos confundimos más, porque sólo produce quien tiene la plata. Y porque trae las novedades del centro, las tecnologías del centro del poder. Entonces te confunde porque es más fácil disfrazar la falta de talento. El talento no se compra con dinero, ni se inventa. El dinero ayuda a desarrollar una idea (científica y artística), y la idea no se desarrolla si no hay conocimiento científico por detrás.**
AM: Un ciclo, de quienes producen estas imágenes con una formación tal que les quita crítica...
LB: El creador tiene que saber dónde está parado, con qué cuenta, y con qué puede hacer para expresar lo que quiere expresar. El creador verdadero es como un gato: quiere investigar todo, y a medida que investiga va a encontrar nuevas formas de decir lo que tiene que decir. Como en la vida, hay gente que es aburrida, y gente que siempre anda buscando conocer y conocer, y más conoce, y más sé que no sé. Y siempre te da miedo porque cada vez buscás algo más esencial. Y en esa avidez se produce el hecho creativo. El mediocre no lo va a conseguir nunca. Es un medio, en el que, para mí, todas esas divisiones y especulaciones, me parece que las hace la gente que realmente no es la creativa. O que está llevando agua a su molino, sean los marchands que atacan a los críticos, o los críticos que atacan a los artistas, o los artistas a los críticos, pero todos, en realidad, se necesitan. Porque "marchand", en el caso del arte, quiere decir "mercante", es un distribuidor. Y habrán obras que serán más fáciles a la comprensión universal, y habrá otras que son más crípticas. En toda la historia del arte ha sido así, en la literatura y en la música, también. La música barroca, la polifonía, cuando comenzó en las iglesias era una cosa fantástica. Primero, los exquisitos que tenían cultura, y los otros lo vivían como algo de mandinga. Y hoy en día la música barroca te la conoce hasta un chico de la villa,

y por ahi no le gusta. Porque, como está más acostumbrado a escuchar por radio y TV otra cosa, probablemente entienda más ese lenguaje que la música barroca.
AM: ¿Por qué te parece que en los otros paises de Latinoamérica, en ese sentido, se diferenció más la producción, actuando más como contrainformación, o en TV comunitaria?.
LB: **Cada lugar tiene su situación -como cada persona. Generalizar una situación, como decir el video italiano, el brasilero o chileno, es altamente peligroso.** Internacionalizar también. Sigue vigente "Pinta tu pueblo que estás pintando tu universo". Por supuesto que el video que puede hacer un tipo que está en el Nordeste brasilero es diferente del que hace alguien que está en SP. Es distinto, sale a la calle y sus problemas son distintos. Y siempre una obra de arte, aunque no se lo proponga, es testimonio de su época y del lugar de donde proviene. Entonces, por eso las diferencias que uno nota, son simplemente de tono.
AM: Decime cuáles fueron las **primeras experiencias en video que recordas aqui en Buenos Aires.**
LB: Cuando se hizo lo de contrainformacion y demás, con TV, video, teléfono, y qué se yo, junto con Wostell. Vi la documentación al poco tiempo, me la contó un millón de veces Marta (Minujin). Pero eran sólo noticias, siempre me interesaba por estas novedades. Cuando empecé la facultad, en el 64, aparecieron todas estas experiencias. Soy egresada de Filosofia y Letras, de Historia del Arte, de las primeras camadas. Siempre me interesó, porque siempre estudié al arte mediatizado, a través de diapositivas, yo tenia que centrar mi atención sobre la actualidad. Después de tres años de estudiar decidí trabajar en una galeria de arte para poder comenzar. Fue en el 67, que me ofrecieron de casualidad, y acepté, cuando me faltaba la mitad de la carrera, pero esto me daba contacto con la realidad, y tenia una visión distinta de la del resto de mis compañeros de facultad. Veia el proceso desde donde nacia, vendiendo obra y armando exposiciones, es decir, de alguna manera como intermediaria, lo que me permitía ver las cosas desde dos lados. Desde que era chica estudié dibujo, dibujaba muy bien. El único lugar donde se estudiaban todas estas cosas era la Escuela Panamericana de Arte. Por dificultad de horario nunca más dibujé. La lectura que puedo tener, yo sé cuándo alguien no dibuja bien, es un ad-hoc que me ayudó. Yo no sé, a veces, al principio, por qué un artista es bueno o malo, pero instintivamente digo esto no o esto sí. Y la primera vez que vi un objeto y me inquietó, vuelvo a verlo, porque, seguramente, algo habia. Cosas que uno dice "Es un bodrio", y lo es. Trato de no tener prejuicios, por lo menos cuando estoy frente a un fenómeno nuevo. Creo que es la actitud que tiene que tener un artista, y debe ser también pensador, y creo que un crítico reflexiona, y hace una obra encima de otra obra.
AM: **El catálogo de Buenos Aires Video 5 te parece crítico?**
LB: No. Creo que.. tampoco tenia un objetivo de mucha crítica, se hizo rápido. El objetivo era hacer un compendio de lo que habia pasado con el video acá. Era una necesidad que existía, mucha gente venia de afuera y no tenia cómo darle algo escrito. Cumple la función en su medida, y las cumplió. Hay que empezar a pensar los problemas del video para nosotros. De todas maneras, creo que en términos de registro, a pesar de haber habido algunas arbitrariedades u olvidos, simplemente, por el apuro, y por ser el primero, aunque puse tres personas para trabajar. Creo que se puede ir perfeccionando, tirar una piedra y seguirla. Cada obra de arte, como puede ser un video, debe ser juzgada individualmente. Se puede teorizar sobre el general, pero no puede faltar el análisis individual. Cada artista tiene su propio concepto y cosmovisión, y no se lo puede meter en el mismo tarro de otro artista, porque sino es un seguidor. Vale para cualquier arte. La forma de interpretación la hará mejor o peor.
AM: Quiénes faltaron?
LB: Ahora no me acuerdo, cada tanto viene alguien a protestar. Cuando hagamos una segunda versión, la primera fue a los cinco años, ahora tenemos que hacerlo pensando en tres generaciones más, hay gente nueva, hay que dejarlos trabajar un poco más, que encuentren su lenguaje, como a todos. Pero eso de que las generaciones pasan año a año no sirve. Es como querer igualar la historia del pensamiento con algo de tipo tecnológico. Fundimos progreso con tecnologia, y no. Tienden a confundir progresar, cambios de generaciones, y el progreso tecnológico no necesariamente lo es en términos científicos, o de la historia, o del pensamiento en general, la filosofia, y las respuestas a las preguntas fundamentales. Es más, creo que todo este tipo de cosas ni siquiera fueron todavia abrazadas por la filosofia. No ha tenido tiempo de hacer preguntas sobre las consecuencias. Tampoco sé si es parte del campo de la filosofia o de

la sociologia, porque las consecuencias, en general, son más de la sociologia y de la historia. Cabe hacerse preguntas y estar alerta en relación a los cambios. Sea en relación a cualquier arte.
AM: **Me inquieta saber por qué acá el video entró tan abruptamente en los museos.**
LB: Abruptamente no. Acá entro tarde.
AM: En otros pases sudamericanos todavia no entró.
LB: Bueno, acá entró el ICI con una muestra grande en el Museo Nacional de Bellas Artes (Muestra de Video Internacional), a forceps, si no, no hubiera entrado.
AM: Me refiero a la generación que vino luego de la democracia.
LB: **Yo no creo que sea la democracia. Coincidió que la tecnologia se abarató en el mundo, y los artistas tuvieron acceso. Hacer un juego ideológico de esto es una mentira.** Además, se agotó, las estructuras económicas cambiaron. Pensá que con el Plan Austral se podia importar. La moneda nuestra era más fuerte, lo mismo que entró tecnologia, todo el mundo tenia un Super High de música en la época de Martinez de Hoz. Se compraron la cámara de video, porque era accesible. Para el hombre o para el creador, porque la tecnologia se abarató. Como cuando fue la tecnologia de la TV color.
AM: Digo esto, porque esta nueva generación entra con un poderoso influjo del clip, del documental, o de la ficción cinematográfica.
LB: Eso es un problema de Mercado. Las imágenes se vieron primero en la TV, los productos enlatados que venian de afuera. O como el caso de Trilnick, que cuando entró en el ICI sólo habia hecho un video, de un grupo de rock. Y a pesar de que habia usado las cámaras en Israel, lo hizo con una cámara prestada, y lo hizo por sus amigos, pero en publicidad ya se venian haciendo videos, donde se usan todos los trucos para seducir. Pasa que las producciones musicales mueven mucho dinero, y se valen de la imagen para eso también. Invirtieron mucho, pero los clips, en su gran mayoria, son una porqueria. Redundantes, en general, no son obras de arte. Salvo honrosas excepciones. Basura tecnológica en cantidades. Cuando los Beatles hicieron el "Submarino Amarillo", contrataron 130 dibujantes geniales que hicieron aquella animación , que si hubieran tenido las tecnologias de hoy. Eran todos levantados de galerias y cosas asi. Rodolfo Azaro trabajó en esto. Hizo muchos dibujos. Era uno de los tantos, y también trabajó en "The Wall". Te digo que era un artista y se mezclaba entre los miles de dibujantes.
AM: Será entonces que lo que me preocupa es por qué no entran en otros medios?
LB: **No entran en otros medios por un problema de mercado. No porque no quieran. No hay video -por más malo que sea- que no se haya pasado en cable.** Todos estos pasaron por cable.Y son malísimos, algunos son indigeribles. El que se haga la víctima... Los tres primeros años era duro, porque no habia otro lugar donde pasarlos que no fuera el ICI. Pero cualquiera puede editar hoy. En esa época, con dos caseteras o tres hacian su propia edición. Hicieron cosas creativas, mejores de las que hicieron hasta hoy con las compus, me refiero a que lo que es importante es lo que uno quiera expresar, aunque sea en clave simbólica, porque no necesariamente tiene que ser representativo.
AM: Decime algunos realizadores argentinos que te interesen.
LB: Fabian Hofman y Diego Lascano, de los pioneros de los 80, son los mejores. Después hay trabajos que me gustan, de distintos, de muchos. Y los más jóvenes, algunos de los premiados ahora, son buenos. Pero nada que me deslumbre. Inclusive algunos que no fueron seleccionados, decís "Qué buena la idea, pero qué malo el guion!". O te das cuenta de que no leen nada, y tienen buenas ideas, pero mala formación. Y la ignorancia siempre es pedante, soberbia. Y son tan soberbios que ellos mismos hacen la música con dos mezcladores, y veias, en video-ficción, que él mismo hacia todo. No da para el trabajo colectivo. Mal desarrollo por falta de formación. Esto lo he hablado con Barney Finn: en las escuelas de video no quieren leer. Quieren todo lo tecnológico.
AM: Hay escuelas de video?
LB: Hermida dice que cuando quiere enseñar la semiologia de la imagen no la quieren leer. Las de Antin, son las materias que pasan como un mal trago. Como los arquitectos que a Historia del Arte o Legales no las quieren estudiar porque no les gusta leer. No podés dibujar y proyectar bien si no sos culto. Pasa en la arquitectura de la calle. Ley del menor esfuerzo, gente que viene acá para ofrecerse a hacer mi trabajo, y si yo no tengo todos los datos necesarios, tengo la

forma en qe fui procesando mis datos, hacen que cuando no los tengo, sé cómo buscarlo. Observo al mundo desde otros ángulos, y cuando me falta algo, sé cómo buscarlo.
AM: Esa gran diferencia en términos de formación yo la sentí cuando entrevisté a Caldini.
LB: Es un tipo culto, lee.
AM: Todo su trabajo está fundamentado.
LB: Casualidad: que Caldini, cuando ganó en Arco -compartido con un holandés porque no se bancaron que lo ganara sólo un argentino, imaginate los europeos, en una feria como la de ellos. Pero por suerte se lo dieron compartido. Saben, los artistas europeos, que la competencia es fuerte, lo mismo los de USA, y tienen que formarse. Acá quieren ser campeones sin esforzarse. No se puede empezar a los 18 y, en dos años, ser el campeón. Es lo mismo con la dirigencia política, lo malo es que la gente joven agarre por la fácil, porque cuando pasas los 30 o los 40, el esfuerzo cuesta más. Te puedo decir profesores que se aburren de enseñar, y dicen, bueno, sigo a los cinco mejores. Porque si no, largan y no enseñan: el que quiere aprender, con el esqueleto que te da la universidad, aprende. Y aunque haga una escuela mediocre de video, puede preguntar y detrás de los libros está otra bibliografía. Si querés, y hay voluntad de aprender, podés. Lo de "Mi hijo, el doctor", desapareció. Cuánta gente hace diseño o video, porque creen que no hay que estudiar para hacer eso. Y después no consiguen trabajo. No es un problema artístico, es un problema socio-económico. Hay un cambio de actitud. Y si de 30, salen 2, me parece fantástico. Que los demás vayan a hacer cámaras a un canal de TV (antes eran los electricistas quienes hacian cámara).
AM: Contame de las experiencias del **CAYC.**
LB: Bueno, eso lo viví un poco desde afuera. Venian videos, criticos famosos, y lo veia . O venia un crítico con el material abajo del brazo. Creo que Glusberg fue el primero, tal vez, en desarrollar esto tan tempranamente, y se cansó porque no tenia cómo continuarlo acá, y lo tomó cuando... bueno, volviendo Graciela Taquini de los EEUU, se hizo esa muestra de Internacional en el Museo (Nacional de Bellas Artes). La famosa reunión entre Leo castelli y Nam June Paik, habian veinte personas invitadas, entre ellas, Glusberg. Donde presentaba Sony, por primera vez, el video y la casettera, y la Sony les dio a 20 artistas de Castelli el video para que vieran qué hacian, para orientar a los ingenieros en relación a qué problemáticas faltaban perfeccionar. Como hoy, que siguen dando la tecnologia, para que se hagan pedidos imaginativos, para que los ingenieros (mecánicos) les resuelvan las necesidades. En ese momneto dio el nacimiento del video en NY
AM: Viste cine experimental en esa época?
LB: Vi algunos, en algún museo, y veia lo que llegaba acá. No ví demasiado, en los 70s, algo. En el **DI Tella** se hicieron cosas que pueden ser llamadas el **Proto-Video, el Super-8/Instalación de Bony**, si hubiera existido la posibilidad del video, lo hubiera usado. Pero en ese momento hasta la TV se hacia en vivo. Y Aquello de Bony era una cámara de 16mm, proyectando una imagen fija... en una red con una rama, que con otra, me acuerdo... la ví sólo una vez, habia una red de cerco, cruzadas, y después una figura abstracta, y una rama que se envolvia con la otra.
AM: Y la pasaba todo el dia.
LB: Si, él tiene la cinta, la pasaba, igual, todo el dia. Y el video, lo mismo. Estaba esto en el Di Tella, yo tenia 19 como máximo. Maravillada. Al rato volvía y estaba la misma imagen, allí ni siquiera las llamaban instalaciones. La máquina como parte de la instalación, una torre especial para poner la máquina arriba. Que si lo considerás, podría haber sido hecha en video. Pero él no sabia que eso se podia registrar. La TV nos mostraba exactamente productos enlatados, películas, series. En relación a la reproductibilidad de las imágenes, las primeras imágenes que ví eran en italiano, y hoy en dia, hay reproducciones en cualquier parte. Cuando llegás al museo, ya está todo desacralizado, porque lo habias visto en cualquier parte, no necesitás tener el cuadro en vivo para gozarlo, si sabés lo que es Caravaggio para el barroco, después lo ves y sabés quiénes son. La historia del arte es indispensable, no se puede hacer ningun arte sin estudiar esta historia previa. Así como no se puede hacer historia de la arquitectura, sin arquitectura. Esta cosa formativa no está ni el secundario. Encima, acá, está todo dispuesto a la tecnologia, cuando en Europa y USA se pone el acento en la otra formación. Se vuelve a humanizar más, y acá... porque en EEUU habian cometido ese error, era una formación científica, encima de positivista, y volvieron atrás.

LUIS CAMPOS

Realizador
Buenos Aires, 25 de Enero de 1995

AM: Es verdad que venís del cine?
LC: Claro, **vengo del cine**. En realidad, lo que hice fue estudiar cinematografía en la **Escuela (de Arte Cinematográfico) de Avellaneda**. En el '80, para el Instituto (Nacional de Cinematografía) había exámen de ingreso, y no sólo eso, sino que, además, había que ir de traje y corbata. Y el Instituto era de tarde, entonces, si tenías que trabajar... terminé yendo a la escuela de cine de Avellaneda, que era mi primer proyecto. Era esto porque había conocido a unas minas viajando al sur, y ellas eran de ahí, de la escuela de cerámica, y me dijeron de esta escuela, y así fui. Fundamentalmente, con la cultura cinematográfica, pero como sistema tecnológico, el primero que tuve en las manos fue una cámara de Super-8, con toda la narrativa que te obliga a tener un material que es único, indivisible, mide 8mm, es reversible, tiene una latitud insoportable -es un punto para arriba y un punto para abajo como error, o sea que el rango de error en Super-8, siendo un elemento para el aprendizaje, es mucho menor al paso profesional, o sea que te da una minuciosidad dentro del proceso de aprendizaje, bastante "hincha quinotos", pero buena. Casualmente, en ese período, **Sony nos había dado en la escuela de Avellaneda una serie de equipos de video.** Los que primero lo aprendieron a usar fueron Oscar López, lo sabía usar Jorge De León (López murió)...
AM: Y Hermida?
LC: Y (Rodolfo) Hermida, pero los había conseguido él con su gestión, y eligió un grupete de alumnos para que empezasen a trabajar. **Nos habían dado dos máquinas de pulgada de b/n, una 1630 de color de un tubo, y una 2630, que era una máquina U-Matic Low Band Player Recorder, y nos habían dado una mochila 4800 Sony, con una muy buena casetera de U-Matic Low Band portátil. Con eso, más o menos había un equipo de grabación, nada más que eso porque no se podía pos-producir nada en eso. No había forma ni criterio de pos-producir.**
AM: Claro, cómo editar?
LC: Sí. No teníamos telecine, nada. Se decía que había un canje con Arcoiris, una productora independiente, pero nunca se concretó como para poder comenzar a producir videos. En ese tiempo caminaba mucho la filmografía de Roberto Cenderelli y de Claudio Caldini. **En ese tiempo se podría decir, en medio del documentalismo vigente (los 80, el Proceso Militar), cualquier miembro de la cultura tenía una actitud militante, y como la gente de cine estaba en eso, la actitud militante era el documentalismo. Desde el punto de vista más ortodoxo, antiguo y obsoleto, o sea, introducción, medio y desenlace, la cuestión casi en el límite de la propaganda.** Y por el otro lado, las ficciones. Ficciones recalcitrantes, productos de mentes bastante destruidas por el Proceso, porque eran ficciones bastante ridículas. De ese período salió mucha gente que hoy está filmando, y creo que no han modificado mucho su manera de filmar, con el mismo planteo y las mismas neuronas de ese momento. Y aparecían esos dos personajes que eran muy interesantes: Roberto Cenderelli -con sus Super-8, sus

ficciones totalmente distintas-, **Oscar López** con su documentalismo directo, brillante, realmente, una técnica del documental directo brillante, no vista, directamente.
AM: Cómo eran sus documentales directos?
LC: El **documental directo** tenía la característica -ahora es muy común verlo en el aparato de video, pero era muy difícil de verlo en fílmico- una relación estrecha entre la cámara, el entrevistador y el reporteado. El hombre de la cámara está totalmente sumergido en la realidad con su aparato, y no mediatiza ni hace trabajo de campo previo como hacía Flaherty, o la escuela de Grierson, o la de Prelorán. Digamos, un anti-preloranismo. Por un lado está Prelorán, que decía que hay que ir, instalarse, suavizar las cosas, meses conviviendo con los "chirimocos", y después de meses ir con la cámara. El documental directo era la invasión de la realidad, la invasión directa del lugar. Llegar con la cámara. De hecho, había un grupo que se llamaba MACI, Movimiento Argentino de Cine Independiente, que eran troskos, no sé si te hablaron de ellos, que tenían una visión muy interesante -tanto del cine de ficción como del documental directo. Los tipos eran realmente directos, no tenían ningún-ningún problema en ir a la confrontación con la cámara. De hecho...
AM: Era un grupo dentro de la escuela.
LC: Sí, pero no sólo en la escuela, estaban donde hubiera cinematografía. Y de hecho, había un movimiento bastante grande de alumnos de cine, a mediados de los años 80.
AM: Se innovaba dentro del documental, o no?
LC: Algunos sí, eran gestos arriesgados, por eso te marco, dentro de toda la mediocridad-ambiente que había en ese tiempo, de documentales anquilosados, ortodoxos, casi de propaganda...
AM: Se hablaba de **Birri**, de la escuela de Sta Fe?
LC: Si, se hablaba de Birri, de hecho Birri vino varias veces a Avellaneda, pero una cosa es hablar de Birri, y otra cosa era encarar una aventura propia dentro de ese lenguaje. Eran troskistas de cabeza, activistas, militantes, que tenían un correlato teatral, los T.I.T. (Taller de Investigaciones Teatrales), y juntos hacían cosas realmente disparatadas, ficciones, intervenciones fílmicas. De hecho, había un grupo, en los 80, esta bien, no descubrían nada porque en los 60 ya se había hecho, pero eran muy activos, admiraban profundamente a Kluge, a Wenders, había un corto en Super-8 que se llamaba "Tiempos Muertos". Y eran realmente los tiempos muertos, un viaje en ascensor, el caminar por la calle, todos los tiempos muertos de Antonioni. Habían momentos que eran brillantes, gente que realmente tenía ideas de avanzada. Y dentro de estos que tenían cabeza avanzada, hoy recién reivindican a Caldini como videasta, pero lo de él, lo estaba viendo yo... Mirá, el primer momento que sentí que se me abrió la cabeza, con respecto a las posibilidades narrativas nacionales, fue cuando vi los trabajos de Cenderelli y de Caldini en el mismo día. Pasaron a los dos en el mismo día, y me dije "Estos tipos eran realmente innovadores". Los innovadores eran Caldini, Cenderelli, López y el "gordo" Hermida. El resto se tendrían que haber matado, salvo estos MACI, que desaparecieron. Algunos murieron, otros dejaron de filmar, pero eran realmente brillantes en su planteo militante... No te olvides que en ese período era muy fuerte la actitud militante.
AM: **Se extraña esa actitud militante en la imagen?**
LC: Militar para qué? Qué militarías? Cuál sería tu actitud militante? En todo caso... bueno, eso, en todo caso tendríamos que ponernos a discutir lo que es la posmodernidad, pero digamos que **es un correlato bastante relacionado a la posmodernidad esta ausencia de militancia**.
AM: Y te parece que está haciendo falta, o no? Qué sentís?
LC: Lo que pasa es que está haciendo falta una causa por la cual militar. No encontrás por cuál militar. No veo las causas por las cuales militar. Digamos que porque han reciclado tanto culturas... para qué vas a arriesgarte a reciclar una actitud militante, cuando ésta, justamente, ha traido bastante anquilosamiento en la cabeza de la gente. **Lo bueno que yo reivindico de la posmodernidad en este sentido es el hecho de referir el referente**. O sea, buscar un referente y referir lo referido, la búsqueda constante... Benjamin, una de las cosas que él dice es que está todo bien, que hay que ir a buscar y buscar, pero justamente, la actitud militante, es luchar por una causa. Una causa es un valor paradigmático, y un valor así es desechar todo lo que no esté de acuerdo con esa orden paradigmática. Ergo, tenés la tendencia a destruir cosas, y eso para mí es peligroso a esta altura de la vida, yo no sé si el facismo se soluciona matando "fachos".

AM: Bueno, lo decía porque se han dejado de lado muchos planteos éticos a través de la imagen.
LC: Una cosa es la militancia y otra es el planteo ético. O sea, la militancia es enarbolar una ética y decir "Bueno, todos, apliquemos esta ética". Yo soy militante de una ética, y voy a bogar para que todos apliquemos la misma. Eso es peligrosísimo. Si yo tengo MI ética, la voy a aplicar, y mi vida es mi vida. Uno es un poco sometedor de la opinión de los demás, porque tiene la particularidad de trabajar y expresarse en un medio relativamente masivo. Yo hago un producto que, cuando instalamos acá, pasaban 30000 personas por día...
AM: Cuándo?
LC: Ahora, en Recoleta, en las Jornadas Internacionales de la Crítica, pasaban 30000 por día. En tu tiempo de ausencia se ha generado en Buenos Aires algo que se llama el "turismo cultural", gente que tiene salidas para ver arte, y van a ver arte como antes iban a ver Caminito. Vienen a ver la feria artesanal y ven algo de arte, lo cual no es malo, es una actitud bastante positiva: Palais de Glace, el Museo, ven acá, toman un poquito de sol, ven un payaso, y chau. No es malo. Hay mucho de eso.
AM: Y qué tipo de cine salista haciendo después de esas experiencias?
LC: **Yo era militante, de derechos humanos, y tenía dentro de mis primeras apetencias, proyectos documentales bastantes feos, yo no los mostraría. Feos, justamente porque tenían estas características...**
AM: Te parecen pesados?
LC: Es que hoy en día no me gusta la propaganda. En ese momento me gustaba, me parecía que el cine era un instrumento de llegada, generador de opinión, tenía que usarlo.
AM: Te parece que está todo bien con los mensajes audiovisuales de la forma en que están llegando?
LC: Hoy en día creo que existe una **democracia audiovisual**, en cierta forma. Se aplica lo que Warhol decía... que podés llegar a ser famoso por 10 segundos.
AM: Y además, es muy distinto hacer propaganda que hacer una crítica cuando uno ve una imagen.
LC: Hoy podés hacer propaganda, lo que pasa es que la gente te lo identifica inmediatamente como propaganda. Hay más facilidad de lectura de la propaganda, es tan masiva, es tan grande la oferta, o sea, es tan popular el manejo de los medios de comunicación, la gente tiene tanto para leer, ha leido tanto. Y está en conocimiento del manejo de una realidad electrónica que puede alterar cualquier factor de la realidad, digamos, pongámonos de acuerdo. Creo que la percepción es una convención cultural, en los últimos cinco, seis años, ha cambiado totalmente la percepción de la realidad, hay gente que hasta con la gilada misma del glupper, hay gente que ha tenido desde una aproximación inocente a los medios de comunicación, a una aproximación totalmente advertida e intencionada. De hecho, cualquier noticiero, hoy en día, trabaja a partir de la actitud intensionada de la gente para salir en los medios. No es más una cosa inocente, "Ahí hay una cámara". Ni siquiera existe una fascinación por el fenómeno televisivo...
AM: Me acuerdo en el 85 me enchufaba en CableVisión para ver video-clips, y hoy casi no se soporta la MTV.
LC: La gente ve un rodaje, y no pasa nada. Ha desaparecido la cultura de los "magos de la tribu". Eso es bueno, a partir de esto, de que no hay más, va a permanecer quien sea el mejor. Solamente un mediocre va a querer cerrar un cerco, porque como van a entrar mediocres y malos, él desaparecería en el montón. Particularmente, me parece piolísimo que exista esta "democracia audiovisual", bien entre comillas. Los medios los tiene los poderosos que deciden a quién le dan pantalla y a quién no. Y tampoco la van a dar con el criterio del bueno o malo, de positivo o negativo, o de secta o sector, como es el mío, en definitiva, tengo una secta, un sector de consumo muy determinado, ínfimo, no soy el sector de la masividad de Yanquelevich, pero existe el cable, existe millones de posibilidades -cualquiera que tenga U$S1000 se compra un espacio de cable.
AM: Y cómo te contactaste con el video?
LC: En un determinado momento comencé a trabajar en video. Trabajaba haciendo publicidad, hice largometrajismo...

AM: Cuando te compraste tu cámara?
LC: Mi cámara de Super-8 me la compré mientras estaba en la escuela, y la de video, jamás tuve cámara de video pocket, jamás en mi vida. **La primera cámara de video que tuve fue una Skay 310, de tres tubos, tuve una cámara profesional de entrada, en el 85.**
AM: Bueno, vos empezaste a trabajar con equipos grandes.
LC: Claro, de entrada me compré unos equipos grandes, con unos pibes, y empezamos a sacarle provecho, profesionalmente hablando. Y bueno, llegó un momento en que tuve que decidir... una pequeña encrucijada de la vida... (se ríe). Era que me casaba y seguía haciendo plata con el equipo de video, o mandaba todo a la m. y me divertía un poco en esta vida. Así que hice lo segundo, y mi primer corto en 16mm me lo financié yo con medio departamento. Lo disfruté mucho y ahí empecé un peregrinar por el video profesional. **Hice algunos clips**, Pericos, Pablito Ruiz, cosas horribles, Tarsen, cosas bastante feas. Lo que no me gusta no lo muestro, tengo ese criterio. **Y no hice mucho video-arte, no soy un video-artista.**
AM: Pero sí un instalador.
LC: No, no. Ahora sí se puede decir que soy un video-artista también, yo no creía en el video-arte porque todavía tenía esa actitud dogmática y militante del aprendizaje.
AM: Y cuándo fue la virada de la cabeza?
LC: La virada fue a partir... después del documental del Warnes, ese largometraje/documental del Warnes. Ese lo hice totalmente dogmático, fue un trabajo totalmente dogmático: preloraniano en su investigación y desarrollo, totalmente pudovquiano en su construcción del guión -es decir, tenía un guión de hierro, indiscutible e indestructible (y eso se nota en cuanto a la construcción, y a la construcción de bloques, de tantos minutos, y el sonido... en ese sentido fui super-estricto. bastante académico en la composición del cuadro, y muy poco videográfico desde la construcción formal: no tiene efectos. Bueno, tiene algunos, pero de órden fílmico, lo hubiera hecho de la misma forma con cine, por ejemplo, tiene una saturación de color. Lo pude hacer porque había un aparato de video en el que podía trabajar color por color en las tres señales del video -el U-matic, el gama y croma-, pero bueno, lo tenía y lo tenía que usar. De última, es un "look" que lo habría logrado en fílmico también. Lo hubiera levantado, algunas en rojo, otras en verde, otras en amarillo. Pero edité fundamentalmente con fundidos encadenados, no tiene Wippers, no tiene ventanas, no tiene efectos, nada, y una construcción totalmente cinematográfica, de "pé", a "pá".
AM: Y te saturó?
LC: Lo que pasa es que después de todo eso,**yo seguía haciendo construcciones cinematográficas, pero como la posmodernidad me incorporó como lenguaje, ahora parezco como que hago video, pero no hago video - en cierta forma. Porque si ves "Boleto Multa", tiene una construicción eisenteniana, y está construido en bloques...**
AM: Me acuerdo que, cuando vi "Warnes...", lo vi en el medio de un montón de laburos que no tenían nada que ver con él. Bueno... eso fue en Buenos Aires Video...
LC: Creo que sí, y por la duración, se lo pasó una sola vez. Era raro.
AM: Tuvo que ver esto de que lo vieras entre un montón de otros trabajos que iban por otras líneas?
LC: No, fundamentalmente, también tuve alguna cosa de provecho personal. Fundamentalmente, esa actitud de "maestro de tribu", o de "brujo de la tribu", que tiene el cineasta. "Lo nuestro es hermético, cerrado, y no tiene que acceder nadie, y cuantas más trabas le pongamos al otro para que acceda, mejor". Detesto eso profundamente. Así como también destesté la actitud cheta y soberbia de decir "Somos los mejores", y no es así, hay que correrse un poquito y ver que el arte es para cualquiera. Hay que ser bueno, nada más. Es lo que te decía antes, si abrís la cerca, el mediocre te va a decir "Cerrala", porque es más mediocre y malo. El que es bueno, no tiene problema en abrir la cerca porque siempre va a ocupar su lugar. No tiene ningún problema, porque no puede tener una actitud egoista. Y el video tiene como el pacto al revés: hay muy pocos que la tienen clara, algo así como "Somos todos macanudos, lo tuyo es bárbaro". Por lo menos yo observaba eso en el video nacional, había mucha gente que no tenía la menor idea de lo que estaban hablando, yo no me acerqué al video...
AM: Al principio debe haberte resultado liviano, después de la academia de la que habías salido.
LC: Claro, llegué con la academia, sabiendo de video profesional de entrada. Entonces venían "batiendo" cada cosas... Yo me quedaba diciendo "De qué me estás hablando?" Me decían

cosas así, pero... bueno, no voy a decir los nombres, pero viene un tipo que me plantea "Lo grabé en dos horas y lo edité en una", y con eso lo manda al exterior, lo pone en una muestra... y yo no lo podía creer. O es una falta de respeto, o piensa diferente... Y se me dieron las dos posibilidades: después entendí que hay gente que es totalmente "bardera", ningún respeto por el medio, y como esto... digamos que lo único que hace falta es prender el aparato... digamos que el video tiene esa maldición respecto del fílmico, el sólo hecho de darle el power, y si encima tenés bien puesto el trípode, podés darle una imagen buena, pero una cosa es lo aleatorio, y otra cosa es lo buscadamente aleatorio. Con el tiempo reflexioné algo muy interesante, que me permitió convivir con los videastas: el que tuvo un accidente artístico (y son buenos los accidentes artísticos), es incapaz de hacerlo de nuevo, porque tuvo un accidente. Ahora si el tipo es capaz, y reproduce situaciones, o genera las situaciones para tener otro accidente artístico, puede tener otro accidente en cualquier momento, y es totalmente volitiva la situación azarosa dentro del tipo que sabe, porque puede analizar las condiciones que tiene del accidente. Y encima de eso, gracias al cielo que existen estos irreverentes que tienen accidentes, porque hay gente de la cultura que tienen -como por ej. Fabiana Barreda que acababa de pasar-, que tienen... saben tanto desde la posición académica, que tienen la capacidad de advertir pautas de lenguaje donde el autor no supo colocarlas, ni se le ocurrió. Y gracias a Dios eso aporta para el lenguaje del video. **Pasa que el video, hoy en día, está a punto de -como video mismo- de desaparecer. Y como soporte, ergo, como técnica del lenguaje. Por ejemplo, la aparición de los editores no-lineales**, conozco una piba que en su vida pasó por la moviola o por el editor, sino que, directamente, empezó a trabajar en editores no-lineales, entonces, su concepto de la organización de la información es totalmente inédito. O sea, un compaginador de film tiene como concepto la a-temporalidad, él sabe que puede cortar un fragmento de película de media hora, y poner medio segundo en ese espacio, o eliminarlo. El editor tiene la linealidad, y el montaje fílmico no lo es. Es empezar y terminar. El no-lineal, te da la particularidad, la no-linearidad del fílmico, pero la tecnología del video, de verlo todo en la pantalla, y encima, en Windows, donde tenés todas las pantallas abiertas al mismo tiempo, todos los menús en pantallas, y encima en real-time, donde le podés dar efectos en el mismo momento en que lo estás viendo.

AM: Conocí una isla digital en TeleSport, junto a Darío Díaz.

LC: Si, tienen un Abi.

AM: Lo fantástico es que tenían todo frente a ellos, y permite tener visiones totalmente diferentes.

LC: Hoy en día hay gente que no ha pasado ni por la moviola ni por el editor.

AM: Y eso quiere decir que por el video también no pasó?

LC: Claro, no pasaron por el video. Y **no tienen el concepto de trabajo que teníamos antes.**

AM: Hay un cambio de horizontes, hoy en día, todo lo que es absolutamente digital queda afuera de los festivales de video-arte. En el segundo Franco-Latinoamericano, la curaduría se hizo con ese límite, lo que era digital, quedaba afuera.

LC: Pasa que, lamentablemente, han surgido ya algunos "popes" y esos "popes" tendrían que morir. Porque se han enquilosado de la misma forma en que se anquilosaron los "magos de la tribu" del fílmico. Y yo no estoy hablando de gente realmente brillante como Robert Cahen que tiene la cabeza abierta así, o Larcher, o esa gente que tiene la cabeza cerrada como para decir "De acá para allá son todos m." o "Es o no es video-arte".

AM: Bueno, es el aporte de la academia francesa.

LC: En cierta forma tienen razón, **el video es un formato analógico, de soporte de cinta y con construcción linear. Chau. Si vamos a definir el video-arte por su tecnología, está muy bien, pero si vamos a hacerlo así, entonces también tenemos que admitir el largometrajismo hecho en video. Y sin embargo, los "popes" del video-arte te dicen "De acá para allá esto es video-arte", y en qué, ¿la forma del lenguaje? ¿la presencia del personaje?¿ La construcción de la historia? ¿En la narrativa?**

AM: Y allí comenzaste a entrar en el mundo del video.

LC: Creo que, en realidad, me metieron. Porque encontrar un grupo de referencia de gente que me caía simpática, veía un reconocimiento de mi trabajo, es algo que sabía muy bien de lo que estaba hablando, y estaba muy tranquilo, no sólo desde el punto de vista de lo tecnológico, sino

desde lo teórico. Me considero sólido teóricamente, creo que puedo hablar bastante y discutir en el terreno de la teoría dentro de este lenguaje... Y en el campo del video siento una ausencia...
AM: No son muchos los que tienen esta formación y se han peleado con ella, pasado a otras fases...
LC: Es importante darse cuenta de qué uno quiere decir en el momento actual, y con qué herramientas tiene que hacerlo. Y me doy cuenta de que el video es así. Y para hacer video tengo que hacer cosas como... es análoga a la cinta fílmica. No sé si puedo conceptualizar una realización totalmente digital, yo no sé hasta qué punto puedo conceptualiozar el *Video-Void*, pero tampoco me defenestra como artista, porque tampoco puedo articular un pincel o pulsar una guitarra. O sea, porque tenga medios que me son inaccesibles, nunca me gustó sacar fotos, y no por eso me siento mal. No por estar en el "top" - quizás uno tiene el impulso maníaco del ir al 'top': Ahora lo "top" es lo digital, la no-linealidad de la creación, la creación sin captura, más allá de la captura, más allá de la apropiación, porque ni eso necesitás, necesitás un mundo electrónico y listo, pero no por correr atrás de eso uno puede desaparecer como narrador. **Ahora, lo que sí tengo que reconocer es que yo soy un narrador.**
AM: Sin lugar a dudas.
LC: Tengo mis características personales: yo narro y cuento historias en las formas que me gustan, con principio, medio y desenlace, como Eisenstein, clásico.
AM: Lo que no está afuera de ninguna cosa.
LC: Y la posmodernidad me abarca, porque mis referentes son los referidos, y yo lo agarro a Eisenstein, lo reciclo, lo uso dándole un formato nuevo, y a mi forma, a mi gusto, pero hay cosas de Eisenstein que yo seguiría usando: atornillaría la cámara y dejaría que las cosas pasaran frente a ella, paneos no, dejá que pasen las cosas. Es como la gente que trabaja con las diagonales, otros que son puntillistas, gente que trabaja con determinadas cosas -La Ferla trabaja con él mismo- lo que yo creo que tengo como experiencia y pauta propia, son algunas pautas de construcción del relato audiovisual, porque no es ni videográfico, ni cinematográfico, en definitiva, son relatos audiovisuales.
AM: Entonces cuándo comenzó tu era más videográfica?
LC: **Es que no hay era videográfica.** Dame 35mm y hago lo mismo. Haré algo apropiado para 35mm, tenés la pantallas más grande, etc.
AM: Y cuándo sentiste que te acercaste más al mundo del video? Cuando te alejaste de la militancia? Cuando te sentiste más contaminado?
LC: Lo videográfico fue entre el anteaño y el año pasado: 93-94. Ahí, realmente me dije "lo sonno un videasta". Pero más que nada, en lo siguiente, el cambio fundamental fue cuando me decidí a abandonar la disciplina estricta que uno trae como cinematografista. No tirar latas al pedo, no grabar material de más, no usar monitor, cosas que uno tenía como disciplina.
AM: Más control.
LC: Claro, todo mucho más acotado. En *"Warnes aparte"* debo haber usado casi todo lo que grabé. No sé si habrán tomas que no usé. Con Darío (Arcela) estábamos así, no se grababa de más. Pero con *"Boleto Multa"*, el film es así, está hecho como Eisenstein mandó: uno a uno, hay dos a uno, pero no hay tomas que no se hayan usado, ese encuadre es así, todo re-académico, box con tornillos, no hay trípode, sino una cámara clavada ahí. La cámara no se mueve...
AM: Como en el Warnes...
LC: Claro, la cámara no se mueve, todo entra y sale del cuadro, es el concepto, a uno le gusta eso. Pero todo lo demás -del "Boleto multa"- es experimentación. Encerrarme en un estudio, con dos diseñadores gráficos, a hacer de todo. Formas, pelotudeces, y esto es video. **Qué es video? La experimentación, ver cómo se ve en la cámara, y un switcher, y un generador de efectos para ver qué queda.** Eso es video. Eso es Montbeliard, y algunos lugares donde te dicen "Chicos, tomen el estudio y jueguen". Porque no hay un pensamiento apriorístico. Que existe a lo sumo con quien tiene un gran conocimiento del menú de la máquina, pero sólo del menú de la máquina, pero las interacciones dle menú con el trabajo, hay que ir y probarla, el video tiene eso. Yo puedo conocer los 1400 wippes que tiene el 910 de Sony, pero ¿qué pasa mezclando todos los efectos del 910? Hay que probar. Eso es lo que tiene el video, hay que ir y meter la mano. Y ese fue para mí el cambio fundamental: el no hacer cosas apriorísticas. Estos chicos que trabajaron conmigo habían sido alumnos míos de la carrera de Diseño Gráfico, y no tenían idea de lo que era el video, y me decían, a ver, probá esto, y yo me agarraba la cabeza,

vamos a probar. Y yo les preguntaba "¿Y qué querés hacer?. No sé. ¿Y para dónde iría esto? Y... no sé, vamos a ver cómo queda y después vemos a dónde lo ponemos".
AM: Y cómo ves esta **última fase de producción tuya**?
LC: **Instalar.** La primera la hice en septiembre del año pasado (94), y desde allí, ya hice cinco. Y cuatro programadas para este año, todas por invitación. Instalar, instala cualquiera hoy en día. Digamos que si vos vas a lo de Glusberg, el libro *"Moderno-Pos-Moderno"*, y si agarrás el de "Instalaciones", Glusberg proclama el instalador como el paradigma estético de fin de siglo. El principio del tercer milenio, pero él lo plantea como paradigma estético, la instalación desde todas las variables, desde la plástica, desde la escultura. El loco tiene un gran "corazoncito" videográfico, y de hecho, el video tiene un lugar dentro de la instalación por el mero hecho de ser un objeto, ocupa espacialmente, y una de las variaciones que tiene el video es la capacidad de poder generar algo para mirar en determinada circunstancia. Yo pienso que la instalación, todos hemos visto instalaciones en video desde niños: creo que un TV de madera, con la cosita de guardas, con el elefantito kitsch de losa, con el billete en la trompa, todo fileteado o bordado con la virgencita al lado, y el florerito del otro, todo eso, en el fondo del salón, con las dos sillas adelante, la cortina de fondo, y un perro durmiendo abajo, y en la mesita de abajo de la TV un florero, o un cisne con flores en la espalda, creo que ahí están las primeras video-instalaciones, un objeto.
AM: Mirabas mucha TV cuando eras chico?
LC: Muchísima, y ahí están las primeras video-instalaciones, las demás empezaron a generar concepto, pensamiento, algo para ser visto en determinado lugar. Es el paradigma artístico de los 90, y Glusberg es el director del Museo Nacional, así que el chabón dice la verdad (se ríe). Y tiene influencia y gravitación en las más importantes muestras.
AM: Fue el primero y está siendo el último!
LC: Es top, lo que me dice que él la tiene clara: amigo de Paik, de gente muy "grossa". Yo voy a instalar, cuando Laura Bucellatto me dice "¿Querés instalar?" La miré como preguntándole si se refería a mí mismo. Para mis adentros pensé "¿No te parece que es poco serio?" Creo que hasta se lo dije. No soy arquitecto, no soy diseñador gráfico. no tengo una teoría del espacio. O sea, la tengo del cinematográfico, y de la construcción bi-dimensional, pero no de la tridimensión, del espacio a recorrer.
AM: ¿Y qué te dijo?
LC: Que yo podía hacerlo, que tenía buenos conceptos. Justamente, lo primero que me dice Laura (Bucellatto) es eso: que lo primero que le interesa de un artista es el concepto. Si tiene, hace arte. Entonces OK, cuál es tu concepto: lo real, lo virtual y lo falso. Tengo un concepto de la realidad y de la virtualidad, y entonces, te voy a instalar dos conceptos de lo real y dos de lo virtual. La *"Videocornisa"* y el *"Yo era zurdo"*, el boceto, más que esto no se puede ver, salvo las fotos que están en el ICI, que era gente maquillándose, etc. Pero tengo el fundamento teórico de esto. En "Yo era zurdo" tengo el speach de todo esto: mi madre y mi maestra me mostraron en el espejo, entonces yo me hice derecho, hasta que me encontré con una cámara de video, donde me di cuenta de que yo era zurdo. Y ahora tengo, a través de la cámara de video, una sensación de cómo me ven los demás, y eso es real, la teoría especular se va a la m. a partir del video. Y la inmediatez de eso. Bueno, le planteé esas cosas, Laura me dijo que le parecieron bárbaras, y me dio el impulso como para el segundo, del "Sillón Ego-Videográfico", que era otro de los speachs sobre realidad/virtualidad. Con esto de lo real y lo virtual, no en la estupidez de los cascos del reality-show, virtuality, tipo clip de los Smith. Eso para mí es como el cine embrionario: el cine comenzó como un espectáculo de féria. Bueno, la realidad virtual está por ahi. En esa, la tenemos que agarrar los artistas. y hacer un poco de trabajo de investigación sobre la realidad virtual: eso me tiene un poco como desorientado del futuro. Porque, por un lado, es la percepción de la realidad, que es convención de la cultura, y lo virtual tiene esa cosa tan loca. Y ahora me digo, si sigo investigando sobre cosas reales y virtuales, de hecho, lo que te decía, viene Regis Debray y una de las obras que me compraron fue para eso, para un congreso sobre la realidad virtual,un seminario en la Goethe que será en agosto. O sigo trabajando sobre eso, o en el relato. Por eso ahora tuve una variante: me dije, voy a instalar, a montar una obra de teatro, que no sé si es una instalación o un texto de teatro, es un texto, y quiero hacer teatro virtual, lo quiero virtualizar, no sé lo que podrá ser, pero, como artista me interesa eso. **Y aparte, ahora me animo a decir eso: que soy artista. Porque esto me lo**

dieron recién a partir de instalar, porque siempre era video-artista, o videasta. Y antes era un boludo que gravaba bien.
AM: Y artista hace lo que quiere, es más allá de los soportes con que trabaja.
LC: Es que **a mí me sonaba como un sonido externo. Almidones del militante, sentir culpa de ser artista.** Pero es al p. es más fácil ser.
AM: ¿Qué es un video-cuerpo?
LC: Es el último video de Carlos Trilnick, con un cuerpo ausente. Y es un video que te voy a mostrar, que hicimos en Córdoba, que también es un video-cuerpo, es una forma del video-arte en el cual el relato es sobre el cuerpo, ausente o presente. Denota lo ausente, o manifiesta lo presente, entendés? Tiene algunas cosas muy Duras, y muy Alain Resnais, la construcción del video-cuerpo, o está muy por ahí, o lo de Polaco, que tenían una cosa muy copada, y cuando empezaban a trabajar con el cuerpo, cogían de entrada y después no aparecía más un cuerpo en el resto de la película. O la cosa Resnais/Duras, de trabajar el espejo: no está el punto de vista de la cámara, sino reflejado.
AM: **¿Y por qué el cuerpo en el centro? ¿Hay una filosofía por atrás?**
LC: El pensamiento de género. Creo que lo de video-cuerpo, lo de video-poema viene por una necesidad de construcción del cuerpo.
AM: Se puede hablar de género con estas cosas? No te parece un concepto muy duro?
LC: Es que hay grandes grupos de búsqueda.
AM: Pero un grupo de búsqueda es diferente a un género que es un sistema.
LC: Bueno, pero generan un sistema. Porque, como te decía, la posmodernidad, empieza a usar el referente del referente, y el primer video-cuerpo es el referente de un cuerpo. Pero ahora la gente vio video-cuerpos, y algún crítico vio varios y dijo "Hay video-cuerpo", y el lector dice "Ah, voy a hacer un video-cuerpo". Pude escapar al referente linguístico del video-cuerpo cuando fue hecho a priori.
AM: Decime que otros grupos de investigación. Me gustó lo de grupos de búsqueda.
LC: Están los que trabajan la palabra, el poema, el video-texto. Cosa muy curiosa, hacen dos años, fui al VideoMinuto, y hacen como dos años, y entre 1000 y pico, habían 100 videos relacionados con pollos, y Michael Massiere, del London VideoExit, dice "VideoChicken", entendés? El 10%. Entonces, si te gusta, existe. Los videos subjetivos existen a rolete, subjetivos.
AM: Es diferente a una cámara subjetiva el video subjetivo?
LC: No, el video subjetivo busca, está investigando las distintas alternativas de la visión subjetiva. para mí un típico era la serie "Un día en la vida de...", una serie de videominutos muy buenos, británicos. Eran brillantes. No es el camarógrafo, el narrador, es el punto de vista el subjetivo. "Un gato en el microwave (micro-ondas)", para mí era el superior dentro de esta serie. "Quince segundos en la vida de...". Entonces era el punto de vista del gato, una cara de nene, negro, negro de nuevo, la cara del nene de vuelta, y se escuchaba un "Miau". Otro que me acuerdo mucho era el del limpia-parabrisas, cara de c. de una mina, y cara de c. de un tipo, así, quince segundos, brillante. Y contaban muchísimo, y era un video subjetivo, donde la cámara ocupa el lugar de un punto de vista original. Puede ser un segundo en un filme, como Almodovar que toma diez segundos de subjetiva de la lagartija, risas, explota la sala, la habrás visto en "¿Qué hecho yo para merecer esto?". O producen despidos, como Fernando Spiner, ex-gran videasta y actual gran director de TV, hizo subjetiva de TV, entonces yo estaba viendo a Silvia Peres, y delante de la cámara habían cosas que pasaban, y yo me decía qué es esto, y después, me avivé que eran subjetivas que estaban en el TV, los fantasmas de la misma TV. Me dije "Qué loco está como para mandar esto". Y, obviamente, no gustó mucho su visión... Bueno, "Quince segundos en la vida de...", también se refiere al punto de vista de los objetos. Diversificar el punto de vista. Yo estuve trabajando con un aparato de este tamaño (pequeño), color, de 500 lineas, ha hecho cosas que antes se podrían haber hecho en fílmico, porque la fibra óptica no es nueva, de hecho, la endoscopía es anterior al video, pero al ser masivo, totalmente masivo, la gente la pone en los lugares más disparatados, porque la gente no sabe, y ese no saber es buenísimo, porque uno ... al no saber es irreverente, y ser irreverente es bárbaro, genera lenguaje, genera sistema.
AM: Genera lenguaje quien lo lleva en determinada dirección.

LC: Si. Y a su vez es inocente. Cualquier tipo de 20 años, durante toda su vida vio TV, no tiene más cultura que esa. Lo extraño en su vida es leer un libro. Es un fenómeno paranormal, y hasta un hecho anecdótico. La absorbió visualmente así: el cubo, la entrada/salida del cuadro es derecha-izquierda, ya sabe la narrativa, la conoce de memoria. Es la gente que me dice no me cuentes tu vida, espero a ver la película, porque seguro, es más interesante ver la película, y no porque sea más fácil, sino porque es el más simple método de lectura. Dicen que la multimedia -que para mí es verso, te soy honesto-, dicen que es superador de lo audiovisual, porque incorpora la fase interactiva, que es eso. Pero no mucho más, textos siempre hubieron en los mensajes audiovisuales, sino, mirá "Napoleón", de Gance, o el cine mudo tenía texto. Y el video-arte incorporó texto en su pantalla todo el tiempo, y nadie le dijo que era multimedial. Lo que hicieron, fue meterlo en una pantalla de computadora.
AM: ¿Viste mucho cine de las vanguardias?
LC: Viejo, todo lo que hay, en la época de la escuela. Todo lo que pudimos ver, lo vimos.
AM: ¿Te ha servido como referencia directa? Bueno, me hablabas de Eisenstein.
LC: Lo que pasa es que la referencia directa... hay una cuestión filosófica de por medio, y si hay algo a lo que no le puedo... es lo que me pasa con mi vida, totalmente personal, muy poco académico, creo que la gente puede hacer cualquier cosa, menos aburrir, para mí es imperdonable que me aburran: me podés engañar con otro, cagarme la vida, pero no me aburras. Es imperdonable. Y hay gente que ha dicho cosas brillantes, pero de modos muy aburridos, y hay construcciones muy aburridas. Creo que, como espectador, me puedo dar el lujo de decir que esto lo veo y esto no. Y hay formas del lenguaje muy interesantes dentro del divertimento. Estaba peleado a muerte (soberbio lo mio), divorciado, como espectador, con Oliver Stone. Como espectador, nunca me gustó, me gustó como guionista, en "Scarface", y en su primer libro, "La mano", y me gustó ahí, después lo detesté profundamente por chupa-bandera. Hasta "Asesinos por naturaleza".
AM: Y qué te parece el panorama del video local?
LC: **El último año brillante de la video-cultura fue el 93, porque el 94 hubo un fenómeno en la Argentina muy raro, que es la proliferación de las escuelas de cine...**
AM: ¿De cine o de video?
LC: De cine, lo que no es nada favorable a estos caminos de la experimentación.

FERNANDO DOPAZO

Realizador
Integrante do coletivo Ar Detroy

Buenos Aires, 19 de Julho de 1995.

FD: En relación al tema del lenguaje, específicamente, creo que lo que pasa es lo siguiente: hubo una determinación del lenguaje del video, que fue muy tecnológica. Es decir, la gente, a partir de lo que se podía hacer en la isla de edición, hacía. Todo lo contrario con lo que yo propongo, o mi manera de trabajar.
AM: **¿Vos tenés concebida la obra entera antes de ir a hacerla?**
FD: SI. Y no, pero en un sentido radical. Di dos seminarios. Se llamaban "Reflexiones sobre el video-arte", en el Rojas, el anteaño pasado, y el año pasado. Me pasaba lo siguiente: el primer año tuve 27 alumnos, y el segundo, 25. La gente, la preocupación era lo que modificaba, en la isla de edición, la narración. La gente buscaba eso... **la capacidad tecnológica, en el sentido abstracto. No había causalidad, obra, a priori, sino lo contrario**. La preocupación de la gente era la de conocer la tecnología. Entonces, me hablaban de cámaras, etc, y yo decía "Eso no lo conozco". Ni quiero conocerlo. Uno de las grandes discusiones que siempre aparecía, es que yo les decía que no necesariamente había que conocer a priori el soporte tecnológico con el que se iba a trabajar. Sino justamente lo contrario, porque el conocimiento a priori lo que modifica es el lenguaje, de expresión del artista. Entonces eso funcionaba siempre como el nucleo del conflicto. Porque si vos no sabés qué es lo que te hace una isla de edición, cómo vas a editar? Yo voy a hacer lo que yo quiero en una isla de edición. No me interesa lo que va a poder hacer. Siempre como que se empezaba al revés. Es como los diseñadores gráficos que hoy en día les preocupa la Mackintosh, y no les preocupa lo que quieren decir, sino el tipo de letra que consiguieron que salga en el monitor. Un paralelo es lo que se vive constantemente en el aspecto del video; justamente, como es tan seductor que vos te pongas allí a hacer un montón de cosas, imágenes que vos tenés, te ves seducido y seducís a la gente pura y exclusivamente por el aspecto tecnológico. Como que no puede aprender el hecho este, y se deviene en lo que la tecnología te aporta. Un lenguaje que en un momento fue muy poético, o sublime, en una primera instancia, luego puede ser una porquería. O el hecho de que, necesariamente, tenés que jugar.. cómo si vos podés hacer fundido encadenado. Y esto es una de las cosas que determinan la heterogeneidad de la obra. Porque en cuanto continuen en adquirir otra tecnología, fijate que la obra cambia fundamentalmente, pero porque pudieron comprar un ABI. Entonces el cerebro tuyo no es nada. Es un ABI, te pudiste comprar un ABI, y entonces vos sos un ABI. O sea, la obra como mercancia: yo puedo pagar tanta guita, entonces, como puedo (sinónimo de poder adquisitivo)...
AM: Y se emparenta mucho con los problemas de las vanguardias históricas. Pienso en la cuestión el video desde las vanguardias de principios de siglo. El campo del arte se debatió con la cuestión del mercado, para dejar de ser la obra-mercancia, la obra-circuito. Reivindicar lo estético en otras funciones, más profundas, más extensas.
FD: O como lo que pasó en el teatro, donde, en un momento, apareció Grotowsky, con el teatro de la pobreza. Y eso en el video no sucede. Acá están todos locos por poder pagar una mejor isla de edición, o digital.
AM: O venderle la obra al MOMA.
FD: Sí, pero eso como segunda instancia, en primera, está aquello de que todos quieren tener una cámara Betacam. A mí me pasaba que proyectaba mis videos y me decían "Y esto? Cómo está hecho?". "Y... está hecho con U-Matic, y lo del año siguiente con VHS. Y nadie podía creer, decían que era com una cosa esquizofrénica... **Y yo creo que uno trabaja. Con lo que quiere y con lo que puede.** No puede dejar de trabajar porque no tenés U-Matic. Uno lo hiciste en

Betacam, y el otro en VHS, y qué? Lo que importa es la obra, la imagen. Eso es lo sublime, lo sutil, lo genial. El soporte no existe: es parte del mercado. Si vos te ponés un a priori: "Yo no puedo trabajar en U-Matic, no trabajo". Y entonces no existe nada: no hay viceralidad en el sentido de la obra. "No, porque estoy ahorrando". Un carajo: la obra aparece o sucede en determinado momento, y no podés estar pensando o ahorrando para poder pagar una tecnología mejor.
AM: Hay muchas vinculaciones con las vanguardias: unir programas políticos y programas estéticos. Considerar la función estética -dentro de la persona, del sujeto- con tanto compromiso con el mundo como una gestión política. Escuché mucho esto en las obras. Después, la cuestión de pelearse con el "arte-mercancia", contra el objeto-mercancia. Concepción económica de la obra muy limitadora. Rescatando la necesidad de decir determinadas cosas que en otros espacios no se decían, y que el arte tampoco estaba diciendo. Hablar de otras formas de imágenes y pensamientos, y sentimientos que son universales, y no aparecen en otros campos de la imagen. Allí veo al video con mucho de lo obsceno.
FD: El año pasado fui becario de la Fundación Antorchas, de video. Trajeron a dos profesores: una japonesa y otro norteamericano. Un argentino que enseña en Estados Unidos: Leandro Katz. y habían argentinos, chilenos y brasileros. Lo que latía ahí era lo siguiente: todos creían que eran artistas geniales y todos querían encontrar subvención para su obra. Una de las cosas con las cuales de movida me peleé, fue con lo siguiente: los profesores venían a enseñarte cómo conseguir... porque los norteamericanos son especialistas en enseñarte todo... Entonces, dije que ojalá nunca le tuviese que pedir guita a nadie. Cuando todos estaban allí para lo contrario: para aprender a elaborar proyectos para que te den subsidios y becas. Y esa era una metáfora; está todo así, esperando recibir guita para poder seguir creando. Y eso me pareció un delirio total. Los chilenos, igual, y los brasileros, también. Y todos tienen proyectos super-complejos, de muchísima plata, me pareció una locura. Había una mina de Brasil que tenía un proyecto con los indios de no sé dónde, y hacían dos años que estaban buscando cómo hacerlo. Me parecía todo un delirio. En definitiva, eran como directores frustrados, y parecía un poco lo que pasa en el cine. Todos esperando recibir guita para hacer algo. **Y a mí me parece todo al revés: que no necesitás tener guita para hacer algo. tenés que tener que hacer. No importa la plata.**
AM: Quiénes participaron de aquél workshop? Era tecnológico?
FD: No. Sólo para enseñarte a elaborar el proyecto... De Argentina: Sara Fried, Andrea Goldberg y Silvina Caficci. Y de Chile no me acuerdo. De Brasil estaba Lucas Bambozzi, el que hizo "El besuqueiro", que no me acuerdo cómo se llama, pero era simpatiquísimo. No me acuerdo. Y la chica del proyecto de los indios, que no me acuerdo.
AM: Partidario de la auto-gestión y la necesidad de decir algo.
FD: Totalmente.
AM: Como una cuestión ideológica.
FD: Sí. A ultranza. Auto-gestión a ultranza.
AM: Cuál fue el primer trabajo que hicieron en video?
FD: Se llamaba *"Sin retorno"*. Era una imagen que se llamaba "Pau de Arara", la doctrina de la Seguridad Social en Brasil. Se la usaba para matar a los desaparecidos, y que aparecieran con paros respirartorios, sin señales de tortura o asesinato. Morís por muerte natural. Se llama Paro del Loro, que es una posición de rodillas, con un palo por detrás de ellas, y te cuelgan. Lo que te produce un paro cardio-respiratorio que te morís, como si fuera muerte natural. La experimentación para un espectáculo en el que aparecía la imagen de un hombre así. Sólo sobre negro. Un hombre desnudo que giraba. Fue el primer trabajo: iba para un espectáculo. Blanco y negro, y un cuerpo en esa posición (dibuja). Acá está atado, la cabeza, el pelo, el cuerpo b/n y giraba con una banda de sonido, hecha por nosotros.
AM: Quiénes son Uds.?
FD: Un conglomerado de personas. **Hay músicos, gente que viene de la fotografía, actores, del cine, un núcleo de artistas. Colectivo de trabajo, multidisciplinario.**
AM: Por el cual vos estás dando la cara?
FD: Sí.
AM: O dás algo más que la cara en relación al grupo?
FD: Soy el determinante estructural, por así decir, del grupo. Argumentos.

AM: Cómo opera el grupo?
FD: El grupo opera totalmente esquizofrénicamente. No tiene ningún...
AM: Y no necesariamente en video.
FD: No. Estamos preparando un espectáculo de teatro.
AM: Qué otras cosas hacen además de video?
FD: Hacemos la banda de sonido de nuestros propios espectáculos. Y cada uno, por su lado, tiene laburo alrededor de lo artístico. Realización escenográfica. Diseño escenográfico, iluminación. Video-proyector. Todos estamos en el tema. De alguna u otra manera estamos ligados al show.
AM: La relación que el video tiene con las instituciones clásicas del arte: generó curadores, etc..
FD: **Me parece genial que el video haya tenido una respuesta institucional tan ágil.** Lo que le reivindica a la institución, es el carácter pétreo o cristalino. Las instituciones aparecen como cosas a-temporales, y generan... como que están dos décadas atrás del mundo, en relación a lo que pasa en ese momento. Entonces, eso es positivo; que la institución se adaptó rápidamente a lo que sucedía, como que no pudo hacerlo con el cine experimental. Por otro lado, los autores no se adaptaron rápidamente: no tenían la base o el soporte necesario como para adaptarse a lo que la institucion le proponia. Fue totalmente al revés: **lo revolucionario en el sentido del video fue la capacidad de adaptación de la institución para con el fenómeno, que no se plasmó, justamente en el hecho autoral, para responder con la capacidad organizativa de la institución en el momento de responder al fenómeno que surgía. Fue muy grosso.** Hoy en día hay becas, hay todo. Y para la gente, como que no corresponde, pero en su momento... como ni pasó con el cine norteamericano en su momento... no pasó ni siquiera con el cine. La cosa que la institución otorga al territorio video: y el video no respondió.
AM: Pero la institución no dio todos los medios como para trabajar. Porque en realidad hace video quien tiene plata para hacerlo.
FD: Yo reivindico el carácter institucional del fenómeno video. Respondió de alguna manera. También creo que la institución necesita de los hombres, en un sentido de dinámica. Y Montbeliard va a cerrar, porque el gobierno francés encontró que allí no se produce nada, no surgió nada. Fue un montón de gente de Sudamérica, de lugares y qué pasó: hay un par de videos premiados de Montbeliard. Pero qué pasó: en un momento era el centro de la tecnología, y nada. No sé si pasó, pero pasó muy poco.
AM: Pero por lo menos invirtieron para ver si daba para producir. Aquí, en lo institucional sólo se abrieron espacios.
FD: Estoy hablando de lo que, en general, pasó afuera, que se le dio mucho más apoyo que el que tuvimos aquí adentro. Apoyo que sustentara. Se entiende?
AM: Se entiende. No es una opinión común. Es raro escucharla dentro del medio. Con quién hablás de estas cosas?
FD: A mí lo que me pasó el día que había que cerrar el workshop de Antorchas, en un momento, este argentino naturalizado norteamericano, me dijo que no podía entender cómo yo no terminé la escuela de cine... en un sentido muy peyorativo. O sea, el tipo lo que quería decir era lo siguiente: "No puedo creer el nivel de m. que hay acá". Vos me hablás de la beca Antorchas, en Bariloche. Esto en cualquier parte del mundo cuesta U$S1000, y que haya gente del nivel que hay... no lo puedo creer. Estaba re-enojado, porque con mucha capacidad venía a ponerse en juego y no lo ponían en juego...
AM: Y qué hubiera podido ser "ponerlo en juego"?
FD: Que la dinámica te modifique: el profesor y el alumno están esperando que algo suceda. Y nadie decía nada: todos... o estaban en posición desde el "Yo", como teórico-autores, como no sé qué carajo se creen que eran... o de la ignorancia total, para hablar rápidamente. Y el tipo se rayó. Y la japonesa en un momento también se rayó porque el nivel era de mierda. Y no podían creer...
AM: Y no se hicieron propuestas... no se hizo ninguna realización?
FD: Era justamente muy importante: que la gente aprenda a elaborar proyectos para ganar becas y subsidios. Ese era el objetivo del workshop.
AM: Y no un workshop de creación propiamente.

FD: No. En un momento se trataba de que la gente aprenda a hacer un proyecto. Es decir, yo le quiero pedir guita a tal, entonces la agarro a la Rockefeller Fundation, y tengo que aprender cómo se hace un proyecto. Se trasladó a eso, y todos querían eso.
AM: Qué realizadores te gustan del medio?
FD: De video? (silencio) Me gusta un español que no me acuerdo cómo se llama. Nada más. Me parece que allí hay algo.
AM: De otras nacionalidades?
FD: Ese fue el único que me subvirtió.
AM: Y del video argentino?
FD: Estructural y poético, lo único que encuentro es lo que hace (Jorge) La Ferla. Si bien él no tiene una producción muy... creo que si hubiera producido más, se le notaría más. Pero como latentemente me parece súper a donde él apunta, que es como una mistura. Es muy literario lo que él hace. Bueno, él viene de las letras, me parece genial: porque no es ni periodisno, ni documental, además es lúdico.
AM: Y en términos de forma también la elaboración es muy lúdica.
FD: Estoy tratando de buscar un ejemplo así desde la literatura, pero no sé. Me parece que... como que si tuviese más obra, como que te darías cuenta de que tiene un cuerpo de obra muy importante. Como que tiene un desarrollo de una idea, que va a algún lugar. Porque si ves "Andinia...", y si ves el segundo. Como que los dos son una flecha fuertísima que apunta a un lugar. Es una recta. En el único que encuentro algo así. Sin hablar de animación o lo que ocurra en otros rubros, que no me interesa. Él creo que es el único. Los demás, no me parece que haya algo supremo, como para nombrar. Estoy tratando de acordarme, pero no.
AM: Y en teatro?
FD: No hay. Justamente, las cosas interesantes que alguna vez pude ver en video, es de gente que está estudiando cine, no de gente que milite en el video propiamente dicho. Sino como ejercicios de estudiantes de cine. Un trabajo de Miguel Mitlaj, pero nada superior. Yo lo veo muy poético, pero... es como gente que va al cine, como que no le importa nada el video, pero no le importa. Lo que importa es que son cosas densas, de autor, copadas. Es un tipo que está comiendo un plato de fideos, mientras una cruz le gira por atrás.
AM: Pareciera que el video es una herramienta condenada a ser un medio de paso. En diferentes situaciones, pero siempre como siendo de paso.
FD: Si. Porque Argentina, de alguna manera está enviciada con un proceso económico que envolvió la historia de nuestros padres. Existía la dinámica clasista: uno era pobre, y después era rico. Y allí estaba el trabajo. Como que hay una gran enfermedad de eso: como que uno es videasta, y luego tiene que ser cineasta o director de TV. Estamos todos con esa imagen. La Argentina, en su momento, en Latino América, era sinónimo de ascención socal: en una época a un nivel, en la siguiente, mayor. Y la gente, crecía, y cada vez habían más ricos. Argentina fue muy importante por la gran clase media que tuvo. Y en este momento pasa lo contrario: en un momento, nuestros padres eran más ricos que los de ellos. Los inmigrantes eran pobres, pero sus hijos ya eran más ricos, y así... Hoy en día, es la inversa, nuestros padres tienen que empezar a bancarnos: o sea, es una espiral descendiente la que está ocurriendo hoy en día. Muchos tienen la idea de que van a ser más ricos que los padres, cuando muy probablemente sea todo lo contrario. Los padres... tienen que ser bancados por los padres, eternamente.
AM: Por este motivo te hablaba hace un momento de la "supervivencia". Está el signo de ella en un lugar, y mal colocado. Y vos me decías, y lo colocan en el arte, cuando no te parece que debiera ser así.
FD: Justamente: lo que no creo es en la ortodoxia estúpida. El año pasado estaba trabajando en una obra de teatro, laburando a a nivel profesional, como asistente de dirección de una obra de teatro de circuito comercial, donde había un actor joven, en ascenso, que decía "Yo si no trabajo de actor, no trabajo de nada", como ortodoxia estúpida. Y hoy en día se está muriendo de hambre. Y me viene a pedir trabajo.
AM: Y estás contento con esa realidad? Con que el arte se quede en su lugar...
FD: El lugar del arte es el lugar del sentido místico de la palabra... y el lugar del, digamos, de la resolución económica de tu vida, no tiene nada que ver.
AM: Entonces el arte puede ser transformador en un montón de esferas, pero en la material, concreta, no.

FD: Es que la muerte del arte, o del concepto burgués del arte, comienza en el momento en que el artista comienza a trabajar de sí. A partir del momento en que comienza a crearse la distancia del autor respecto de su obra, mediatizada por lo comercial. Es decir : en tanto y en cuanto vende tal cosa, entonces comienza a pintar lo que está vendiendo. No es el artista, sino el poder quien te pone en ese lugar. No es el artista... porque, metafóricamente, como surge desde la pobreza, o de algún otro... no como regla, pero estructuralmente, lo que sucede es que el poder pone al artista en un lugar determinado. Te compra. Porque lo que tenga que ver con la imagen propiamente dicha, como que tiene que cambiar. Qué mejor que abastecerse desde donde esta lo nuevo, que es el lugar de la vanguardia, donde el poder compra. Esa es la táctica. En todo sentido. Pero para mí pasan por dos lugares totalmente distintos: el hecho del arte y el hecho del dinero no tienen nada que ver. **Es temporalmente, o casualmente, pero en general, ganar plata de lo que vos hacés te lleva a pocos lados. Te lleva a quebrarte, en el sentido del 70**, lo que es la palabra. Sin dar nombres, conozco videastas que han quebrado, en el sentido de crear videos con una ideología determinada para ganar concursos... "Hay que hacer un video de.... Gardel", porque en Europa gana Gardel, o el SIDA vende. Son laburos temáticos, pero no son... pueden ser más o menos artísticos, pero no son estructurales, va a otra cosa el arte, no va a esos fenómenos.
AM: Qué te gusta leer?
FD: No leo más nada. Revistas de pesca. No puedo leer, últimamente, hacen tres o cuatro años que no puedo leer.
AM: Y qué mirás?
FD: Películas de cuarta. Cablevisión a las dos de la mañana, Chuck Morris, toda esa cosa impresionante, Clint Eastwood, eso. No soporto nada, pero es un problema psíquico.
AM: Y cine?
FD: No, pero más o menos voy sabiendo. **Al cine no voy desde hacen años. Y video, prácticamente nada.**
AM: Teatro?
FD: Teatro cuando laburo, si tengo que hacer una luz, cuando estoy trabajando en el hecho, bueno, pero tampoco voy al teatro.
AM: Contame el proceso creativo... cómo surgen los videos? Siendo colectivo, cada uno aporta algo. Es muy intuitivo?
FD: Totalmente.
AM: Siento mucha poesía atrás. Hay algunos autores que tocaron fuerte.
FD: Claro, pero al mismo tiempo no sirve para nada. El último libro que leí era de Siorán, pero nada. No existe. Digamos que **la biografía del autor no existe como dato, como explicación de obra, no existe. Porque lo que te subvierte en determinado momento es un elemento "x" de tu vida. pero pasa que estamos acostumbrados... me parece que me pasaba mucho en el teatro: quiénes reconocés como tus padres estéticos. Buscarte el ámbito importante, significativo... y no existe, poque eso no va a modificar tu obra.** Por ahí... ninguno de esos autores, públicamente importantes, pero no lo reconozco como real, porque a mí no me sucede. Leí todo Cortázar y no me surgió ninguna imagen. Y las imágenes suceden y no tienen explicación. Así como me llegó a casa el libro sobre la Doctrina de la Seguridad Nacional en Brasil. Y de repente descubro que esa imagen que yo tengo en realidad es un método para matar gente, y veo un filme que se llama "Pra frente Brasil", donde hay un chabón al que torturan ... y le explican a todos los militares cómo hay que torturar. Y fue una imagen que yo tuve.
AM: Tiene que ver con la teoría de la simultaneidad de la que me estabas hablando.
FD: Tiene que ver con eso y con el carácter burgués, digamos, también, de cómo aprehender: al autor hay que aprehenderlo de una manera burguesa. **Entonces, los sinónimos burgueses, como padres estéticos, como que no está permitido ser en sí. Si vos decís "No reconozco ningún disparador estético". Justamente porque todo es un disparador estético.**
AM: Es otra posición política.
FD: Kafka. Cortazar. Y te das cuenta. La realidad es lo suficinetemente potente como para... no creo que alguien pueda decir "Determinado libro...", no sé.

AM: Pregunto por si uno cuando trabaja, siente una vinculación con alguna historia anterior, o no. Simplemente por eso.
FD: Hay vinculación para con tu propia historia, pero nada más. Como definición de principios yo puedo decirte que trato de desarrollar una estética de la muerte. No sé nada más. Y a parte es como una frase aprendida que ni siquiera salió de mi. **Una vez leí una revista que se había muerto un director de cine muy importante, que decía que él había buscado toda su vida el hecho de desarrollar una *estética de la muerte*. Y, por casualidad, encontré que eso me definía.** Puede ser otra la respuesta.
AM: Uno se encuentra en la obra de otros. Como que uno va a una muestra importante y se encunetra con personas con las que vibra más identificatoriamente, "hermanos", somos contemporáneos.
FD: Es el carácer sincrónico del que te hablaba. Yo los encuentro en determinados lugares y momentos, como cosas que suceden.
AM: Más allá del proceso interno, entre uno y lo que sale...
FD: Hay relación, y a veces la sincronía no es sólo de autor a autor, sino del autor con el mundo.
AM: Y "Almas examinadas"?
FD: Con ellos fundamos "La Organización Negra". Son los mismos que están haciendo "La linea histórica", Manuel Hermelo.
AM: Viste ese trabajo?
FD: No. No veo nada. Sam Peckimpah, "La muerte en cámara lenta". Cine B. Retardaba el fluido de las metralladoras en el impacto del cuerpo. Entonces el sonido directo de la ametralladora, y al tipo le pegaban después las balas, cortaba la sincronía de audio, imagen, y el tipo terminaba muriendo con música de ballet. Cinco minutos con la meurte del "maldito alemán".
AM: Estaba pensando en "Nick's movie".
FD: Como lo que hizo Bill Viola con la madre.
AM: La imagen de Ar Detroy es muy armónica.
FD: Lo que no tenemos de cerebro lo ponemos de armónico.
AM: Qué es lo que sabés de historia del video?
FD: Nada. Infante se llama este español que admiro. **Quiero reivindicar el carácter destructivo en relación a esta cosa que es el movimiento video en el país. Destructivo en el sentido positivo: te expliqué por qué.**
AM: Por lo menos no ser ingenuo con las posiciones.
FD: Es un nihilismo de lo que creo que es la lectura de lo que pasó.
AM: Y la función de la **crítica**? Qué te pasa cuando leés las cosas que se escriben de Ar Detroy?
FD: Lo que me pasa con los críticos jóvenes, me parecen, en un sentido, completamente ignorante. Si bien son cultos, en el sentido de la palabra llena de nombres, referencias, movimientos, cosas estúpidas que no sirven para nada, son grandes frustrados en el sentido artístico, y devienen críticos en el sentido de no poder hacer. Los que conozco, los jóvenes...
AM: Quiénes?
FD: Julio Sanchez, Fabiana Barreda. Me parecen gente como... en un sentido, deplorable, porque es como tener una gran enciclopedia frente de uno, peor no pueden aprehender nada que no esté en los libros, y tienen el carácter-cerebro de PC, donde hay que buscar aleatoriedad a partir del conocimiento. Es decir, puedo asociar Jasper Johnnes con el fauvismo, y lo único que hacen es repetir... **No hay ideas, la crítica no es un gran territorio porque justamente no es un territorio, es la alienación del territorio del arte. Hay un distanciamiento del público donde la crítica vienen a ocupar un lugar social, otorgado por la sociedad, necesario pero no real. Es la alienación del arte.** La crítica es la alienación del arte. Es un lugar estúpido.
AM: Nació en un momento que parecía ser necesaria.
FD: Necesaria porque la sociedad lo exige, desde ese lugar es necesario. **Es necesario para la sociedad, pero deplorable: es un no-lugar, el arte es totalmente subjetivo. Y a partir de la subjetividad propia de la poesía, tratar de elaborar una teoría... sociológica del hecho, no**

existe. y de lo que tratan es de eso. Como de juntar datos y explicaciones que no sirven para nada.
AM: Personalmente, no te sirven para nada?
FD: Hoy en día, una crítica puede hacer que vos seas un suceso comercial o no, en el teatro comercial.
AM: Pero en video...
FD: Menos que menos. Es malísimo que suceda. Pero bueno, la gente necesita de eso para elegir lo que tienen que ir a ver o no. Como una aprobación a priori. No sirve para nada. No leo nada por una imposibilidad psíquica.
AM: Tenés otro timing.
FD: No me aguanto ponerme en juego en nada que no sea mi propio rollo. Es más potente el rollo. Y no puedo ponerme en el lugar....Así como tampoco voy al teatro. Porque me pongo de la cabeza y no soporto. Hay una teoría oriental que dice que vos absorbés hasta los 21 años, y que después de eso, como que hay una época de su vida donde uno se nutre.
AM: Qué escuela?
FD: No me acuerdo.
AM: Amante de lo apócrifo. Esa teoría es fuertemente comprobable en más de uno. Llegar al deslumbramiento, la absorción, uno no tener miedo de mutar.
FD: Y después ya está. Uno quedó como quedó.
AM: Y después qué es lo que uno hace? No tiene ningún deber para con los congéneres?
FD: No, hay deberes para con uno: lo verídico, lo auténtico.
AM: Te parece interesante que alguien escriba esta historia? Por qué?
FD: Si, totalmente. Porqué no... porque la historia siempre, en general, está escrita desde el lado del poder, y digamos que, comercialmente, la historia se dice desde el otro lado. Y yo creo que estoy del otro lado de la que, oficialmente, se considera la historia del video. Entonces yo creo que es reivindicativo el poder expresarme en el sentido de que yo tengo otra idea totalmente distinta de la que te puedan decir todos los demás. Una vez en un parcial, en la carrera de historia, me preguntaban cuál era la labor del historiador. Y dije "Si la historia la escriben los que ganan, eso quiere decir que hay una historia. La verdadera historia, quien quiera oir que oiga". De Evita. Después me despaché, pero con esa cita de Lito Nebbia, que me dijeron que había escrito un panfleto. Me parece bueno, porque los que están pudiendo escribir, hoy en día ocupan un lugar de poder, desde donde teóricamente surge como la cosa para todo el mundo. Me parece que es positivo, que se digan otras cosas. Importante, porque hablando, como puedo ser pintoresco, porque me sucede, genero una intención determinada. Pero desde el lugar de lo escrito, que tiene otro poder, encontrar escritas mis palabras tiene otro poder, distinto, para toda la demás gente, que lo que yo puedo representar hablando. Es que parezco completamente esquizofrénico hablando, pero ocupo el lugar éste, como outsider. Debo dar mucha gracia. Estuve en muchas mesas redondas y la gente como que se rie. Antes de establecer una tensión distinta, si bien es esquizo lo que digo, plantear decodificarlo de una maneta diferente, en un sentido real. Y el lugar de lo escrito, en mi discurso, es importante, para que yo me lea a mi mismo. Creo que va a ser maravilloso. Buenísimo.
AM: Los dos seminarios que diste en el Centro Cultural General Rojas, fueron en el 94, 95?
FD: Sí, 93-94. Me invitó "el encargado de video del Rojas": Juan Pablo Reynoso.
AM: Tuviste que presentar un mínimo programa de lo que ibas a hacer?
FD: Sí. Pero puse cualquier cosa. Era como una cosa institucional. Después se plasmó en una cosa super-potente.
AM: Porque no fue un taller de realización.
FD: No, algunos iban creyendo que era eso. Querían que yo les dijera cómo hacer con la cámara. Y hubieron experiencias muy grosas, gente que captó la poesía, y como que eran poetas, y hubo toda una sincronicidad.
AM: Hicieron trabajos como resultado?
FD: Yo permanentemente mostraba videos. Y surgieron dos o tres videos como de gente que, desde la nada, se puso a hacer, a partir de mí como factor desencadenante, como factor más allá de lo que le pedía.
AM: Y Ar Detroy? Esto es lo próximo que van a hacer? Cómo se llama?
FD: "El Extrañamiento". Estamos en la época del guión. Empezamos hacen 4 semanas.

AM: Empezó por qué?
FD: De la necesidad de hacerlo en teatro. Y nada. Hay varios videos de Ar Detroy que están / estuvieron en los espectáculos: "Manifiesto", se va a dar un video que se llama "Ecos del silencio del mundo". Eso. Estamos viendo de hacerlo, tranquilos. Hicimos un compacto con la banda de sonido del ultimo espectáculo, y los videos.
AM: Producido por?
FD: Nosotros. Producción independiente. Lo presentamos en el Goethe en Marzo-Abril.
AM: De dónde viene el nombre Ar Detroy?
FD: Surgió. No se me ocurre nada.

EDUARDO ANTIN
"QUENTÍN"

Director de "El Amante"
Revista de cine

Buenos Aires, 11 de Enero de 1994.

Q: Dirigida a un lector desconocido. Sin perfil de marketing, ni siquiera un perfil muy claro respecto al marco editorial de la revista. Y fuimos avanzando desde ese tiempo, hasta ahora, con modificaciones constantes a lo largo de este tiempo. De gente, de estructura de la revista, etc. Resulta difícil establecer una continuidad con la propuesta inicial, más allá del hecho de tener ganas de tener una revista de cine, que era lo que no teníamos. **Éramos lectores de una revista, así que decidimos ser los editores de una revista que no leíamos.**
AM: Leían cine antes? Qué publicaciones frecuentaban?
Q.: A partir de cierto momento, empezamos a leer las extranjeras: desde los Cahiers du Cinema, y las revistas americanas. A familiarizarnos con lo que eran las revistas de cine en el mundo, pero sin ninguna sistematización, ni proyecto. La revista surgió en dos meses, casi por generación espontánea.
AM: Quién produjo la revista?
Q.: Nosotros. Empezamos escribiendo nosotros, con colaboradores, pero escribiendo, componiéndola, buscando las fotos, haciendo las entrevistas y hasta la propia parte administrativa. Y alguna de esas cosas hemos dejado de hacer, pero seguimos editándola y escribiéndola.
AM: Qué temas se discuten en "El Amante"?
Q.; "El Amante" está dirigida a lo que podríamos llamar de un modo general, al público de adictos al cine, sin una pretensión ni académica, ni de elite estética-cultural. **En principio, apunta a cualquier lector que le guste el cine, y le guste leer sobre el cine.** Cuál era exactamente la pregunta?
AM: Cuando hay reuniones del consejo de redacción, sobre cuáles temas se discuten?
Q: Mucho por apreciaciones estéticas de cada película. Peleamos mucho. **Creo que en este momento, el cine en el mundo está en un momento muy especial: no hay cines. No hay cuerpos teóricos o movimientos que se puedan identificar claramente como con una estética, o ideología identificables, precisas o que apunten hacia algún lado. Y en este caos que es el cine mundial, conviven muchas ideas, sin ninguna hegemonía, ni importancia decisiva -como lo eran las cosas que pasaban hacen 30 años.** Entonces todo

es medio una tierra de nadie, y está en discusión -aunque no se lo mencione- el futuro del cine, y para qué lado deberían hacerse las películas.
AM: Te parece que está en peligro?
Q: Yo creo que sí. La uniformización internacional. La existencia de, prácticamente, un único mercado de cine en el mundo, hace que la peligrosa homogeneidad de lo que se exhibe... a Argentina llega muy poco de lo que es producción independiente, y somos muchos más dependientes de Hollywood que en otras épocas. Y el cine europeo que llega, de alguna manera, es un resabio cultural de otras épocas, cuando no está completamente integrado al regimen americano. En esa tierra bastante yerma, uno vive peleando por identificar los restos de cine valioso que cree que hay.
AM: Buenos Aires es una ciudad caracterizada por un público cinéfilo, raro de encontrar.
Q.: A la gente le gusta el cine en Buenos Aires. Cada vez tiene menos ofertas, menos cines, menos plata, y cada vez ve menos, lée menos, la tendencia es declinante. **El cine formaba parte de un aparato, de un movimiento cultural, que se fue desarmando en todos sus aspectos.**
AM: Pero esto no sería incoherente con el hecho de que "El Amante" sigue creciendo?
Q.: Creo que hay un doble fenómeno, a medida que la tendencia uniformadora en lo que respecta a la producción y distribuición del cine, que va avanzando, dejando gente a los costados del camino, y esa es la gente que necesita comunicarse con lo que no es el medio masivo, la palabra única, sino que está buscando una voz más diferenciada, más alternativa. Esa es, en algún sentido, una marginalidad. Hacer una revista de cine es, en este momento, no formar parte del universo cultural, como sí del universo marginal de la cultura. Y los marginales van creciendo con el correr de los años. **Pasa que nuestras viejas categorías para definir las cuestiones del poder, y lo que en un principio es minoritario y luego es moda, toda han cambiado, y ya no se puede pensar en ninguna corriente cultural, o movimiento cultural como una toma de poder. Creo que es una especie de anarquismo de hecho, que en algun lugar es saludable.**
AM: Algo de lo que me estás diciendo me recuerda también la situación del video. La cuestión de redifinir lo marginal, lo anárquico de la producción, o del público escaso que puede llegar a ver video actualmente.
Q.: Yo no sé mucho de video, pero a pesar de que tienen algo a favor, que es la tecnología, que corre con la tecnología a favor, mientras con el cine es de retaguardia, teórica y conceptualmente está todo por definirse. Hace un momento hablábamos de que está más o menos claro lo que es el cine, pero nada de eso con el video. Todo lo que se hace parece original y nuevo, y cada intento de hacer algo tiene que elaborar su propia teoría, cosa que no pasa con el cine, donde las teorías son demasiado fuertes y demasiado viejas.
AM: Hace poco se le hizo un homenaje a Christian Metz, en Recoleta, en el Encuentro de Estética (noviembre de 1993). Fue a Mediados de Noviembre, y allí se debatieron cuestiones como la de si este mundo que denominamos posmoderno (aunque esto en Sudamérica sea discutible), hace que cuerpos teóricos ya un poco abandonados en las regiones centrales, todavía tuvieran cierta productividad en los territorios periféricos, como que podría dar lugar a estudios muy amplios.
Q.: Creo que en la Argentina hay un poco la sensación de vivir fuera del mundo. Y en las universidades, los cuerpos teóricos siguen siendo los que eran hacen 30 años. Creo que sigue pasando en las universidades, y hay reductos donde se estudian cosas que en el resto del mundo "pasaron de moda". Y lo de Metz, no soy un especialista del tema, pero la muerte de Metz me resulta bastante simbólica, el suicidio de Metz es bastante simbólico de la muerte de estos cuerpos teóricos a la francesa, sobre todo.
AM: El reportaje a Fargier que está en la revista, quién lo hizo?
Q.: Yo.
AM: Y cómo te parecen que sobreviven estos cuerpos en el video?
Q.: Bueno, era una nota ingenua. Yo trataba de preguntarle desde afuera del mundo del video, las pautas o las definiciones de Fargier que es interesante porque él viene de la época cuando la crítica del cine era importante para la cultura (los Cahiers). Y hay algo que me parece medio brutal de decirlo así, pero "No hay teoría sin negocio". **A esta altura de las cosas, en el**

mundo. Toda actividad teórica es parte de alguna cuestión para-comercial que promociona sus integrantes.
AM: Como si fuera un refuerzo estratégico?
Q.: **Creo que todo se da organizado según el ocupar espacios. Y este "ocupar-espacios" se da como en una mezcla de reciclaje de teorías, con promoción personal.** Y creo que todo lo francés, en este momento, tiene un poco este carácter. Entonces no se sabe si el que vino se está vendiendo como persona, y dónde empieza la teoría que está asociado a este proyecto. Todo es marketing. **Las teorías son aparatos de promoción, en este momento. No lo eran hacen 30 años, cuando la promoción era política.** Hoy en día es personal. El cuerpo de teorías es individual, a esta altura de las cosas.
AM: Un cuerpo personal.
Q.; Son cuerpos, son individuos y un poco esta cosa pos-moderna del reciclaje, de la hibridación de teorias apunta a eso, a la necesidad de diferenciarse y promover algo. No sé si es muy negativa, o si debo condenarlo, pero me parece un fenómeno difícil de interpretar, porque los parámetros no están claros.
AM: Me imagino que Uds., siendo editores de una revista, tienen una visión buena del conjunto de lo que se publica, lo que les permite detectar más sensiblemente estas modificaciones. Uds. sacan una crítica, un reportaje, un pequeño ensayo, una nota de autor.
Q.: Creo que la revista intenta hacer el trabajo de los curiosos, de manifestarse en la teoría desde la curiosidad. Posición de lo que hay, dar cuenta de lo que algunas personas o cosas singulares, están haciendo. Esto no lo tenía pensado, cuando me preguntaste de los franceses me salió la idea... yo veo una especie de degradación del pensamiento intelectual, por lo menos en el terreno del cine. Hay poco lugar para inventar, y parece que cada vez, el universo del reciclaje, del volver a las mismas cuestiones... y un rechazo de la teoría, de lo que eran los intelectuales clásicos, para dar una especie de mezcla del periodismo-intelectual-a la venta. Por otro lado, creo que lo que ha aparecido en todos estos años es el cine como una disciplina académica. **La teoría del cine ha dejado de interesarle al público, para ser una cuestión que tiene que ver con los papers, y no con los libros y con las revistas. Es decir, con el mecanismo de promoción universitária.** Entre ese mundo, mucho más burdamente comercial, y aquél otro dirigido a la supervivencia en los medios académicos, se crea un vacio que algunas veces llenaban los Cahiers... que surgen en ese lugar intermedio donde está la posibilidad de producir intelectualmente e interesar al público. Creo que ese lugar, en este momento, desapareció. Y creo que la revista es uno de los intentos por ocupar este espacio, desde este rincón del planeta.
AM: Me acuerdo de Pierre Bourdieu en Clarín, diciendo que los intelectuales se quedaron con las palabras y no con los hechos, y cuestiones así, que son realmente importantes, frente a cuestiones que exigen salir de las palabras, tomar contacto con la gente, el sentido de modificar.
Q.: Creo que, poco a poco, los hechos están apareciendo de nuevo en este mundo. El contacto empieza a ser más directo de lo que parece que estaba siendo en estos últimos años. En USA vi la última película de Wenders, es la segunda parte de "Las Alas del Deseo" (Far Away So Close). Hay una ingenuidad nueva con las cosas, una película fallida, pero que muestra que el cine puede hacer otra cosa, que el cine puede volver a ser importante. Y creo que eso está latente, y ojalá alguien se apiole y lo rescate. O no, hasta que se acaba con la carrera. El cine como acontecimiento, y los hechos mediáticos como abarcadores del todo.
AM: Y cómo surgió la idea de abrir una **columna de video**.
Q.: Fue una idea que se me ocurrió cuando tomé contacto con la gente que hacía video. Conocí a dos o tres videastas, y justo cayó Fargier, y Miki Kwella, y , desde la ingenuidad, fuimos a preguntar qué pasaba, y nos pareció que, justamente, **lo que hacía interesante al video, es que no era cine, y en esa especificidad del medio, la revista tendría algo diferente para mostrar, que no era cine, pero que tenía su lugar. Y era más interesante cuanto menos se parece al cine. De todos modos, estoy bastante desilusionado con los resultados.**
Am: Por qué?
Q.; Creo que... vos me contabas de las cosas como son en Brasil, y en otros lados, y hay una relación, entre video-cine-TV. **Y el video, o se piensa para la TV o se lo piensa para el museo.** La idea del video pensado para el museo no me interesa. Porque justamente el cine

está muerto, y la idea es que si el cine va para el museo está muerto. La idea es que le cine es un arte de masas, y nuestro interés es que lo siga siendo. Que vaya a parar a los msueos y se convierta en materia de público exquisito, lo hace poco interesante. En ese sentido, el cine es menos interesante que la pintura, y al literatura. Y el video, la salida por el lado de la TV y la producción masiva, allí hay toda una apuesta y creo que es algo digno de seguir con interés. El video-arte, en el sentido de los museos, las instalaciones, escuché hablar por esos lados, pero es una vía que no me interesa por ser editor de una vía que no está orientada a la elite cultural, sino a un público que tampoco es masivo, pero no pertenece a un mundo cerrado, y el espectador de cine no es alguien que haga cine, que de clases de cine y vea cine todo el dia. **El videasta, es alguien integrado a la producción. Entonces esa salida, del productor al mercado del lector común, es algo imposible en el mundo del video, si no pasa por la TV.**
AM: Hay muchos videastas que dicen que con el video está pasando un poco lo que pasaba con la poesía: ven video los videastas. Aunque en poesía se comenta lo contrario, que son más los que escriben que los que leen.
Q.: Eso justamente es la antítesis de nuestro proyecto cultural. La idea de hacer una revista para los que conocen, los amigos, para un mundo cultural, a mi me horroriza, probablemente porque no forme parte de ninguno. Creo que en algun lugar el cine está ligado a un horizonte más democrático. Y la desilusión... es un mundillo, una feria de vanidades, con las honrosas excepciones que seguramente hay, pero la idea general es esa.
AM; Y de la producción, qué te parece?
Q.: Tengo desconocimiento y falta de profundidad con el tema. **Creo que el video que se hace es mal cine. Porque no va a la TV, y creo que, en el aspecto tecnológico, no sé, pero las ideas no están. Los videos parecen cosas degradadas de otras artes: de la plástica, del cine o de la TV, pero no aquello que te comentaba antes, de qué es lo nuevo, qué es lo específico, lo diferente.** No lo veo, y me parece que la producción es pobre.
AM: Daniel Link, en la ponencia que presentó para las primeras Jornadas de Estética yTeoría del Video-Argentino, presentó....
Q.: Si, escribió para acá, cubrió un festival en Alemania.
AM: En esa ponencia, él decía que lo que le llamaba la atención era que la obra era una idea, y nada más, que no trascendía a un mundo de autor, o algo para entregar más allá de la obra...
Q.: Es curioso, porque pareciera como que el mundo del video, que está liberado más ampliamente del guión, parece que terminara dependiendo tanto más de algo que puede estar escrito en un papel. La conclusión del video es un detalle que está bien expuesta. Creo que todo.... voy a decir algo que es bárbaro, pero creo que tendría que pasar algo bastante radical para que empiece a salir algo.
AM: Algo como qué?
Q.: Creo que tiene que comenzar a aparecer gente que muestre el camino. Esa es. Creo que lo que hace que el video pueda ser interesante, es que no imite alguna de las cosas que hay, y como hasta ahora no lo vi, creo que la dirección de todo eso es lo que está faltando. Como reformulación de esto desde otros problemas.
AM; En qué dirección? Como si estuviera empantanado?
Q.: Mi opinión, también poco sustentada, es que, en el mundo, está por aparecer una nueva utopía. Creo que está por pasar algo, las cosas son demasiado abrumadoras, y después de todo este terreno de uniformidad y charla, donde todo tiene esta única dimensión de producción, los hechos aberrantes del mundo van a quedar más claramente expresos. Creo que la relación entre el video y la TV, y la posibilidad de hacerse cargo de eso, me parece que esta salida es la más importante.
AM: Este viernes, cuando charlé con Hermida, y le pregunté cómo hizo para, desde el video independiente, entrar en la TV para remover ese discurso tan transparente (aparentemente) que nos adormece la cabeza a todos, te paso ese reportaje para que sigamos discutiendo sobre el video y la TV.

SARA FRIED

Realizadora

Buenos Aires, 29 de julio de 1995

AM: Contame cómo te acercaste al video? Cuál es tu formación?
SF: Yo soy **arquitecta**. Y viví muchos años en España (76-84). Me exilié cuando tenía que irme, y volví cuando creí que había que volver. Me acerqué al video medio de casualidad. Casi todas las cosas que hago son medio "atípicas" -después te voy a comentar, ya que estoy haciendo una revista ahora, de medios ("Mediápolis"). Nunca fui ni una estudiosa, ni puedo decir que vengo del cine, que mi mamá me llevaba de chiquita y me dio un amor terrible. Sí, mi madre me llevaba a ver comedias. Eso no es un signo que marcó ningún destino relacionado con esto. Inclusive en España no se me ocurrió decir ni hacer nada, ya que no conocía el video. Cuando llegué a la Argentina, por cuestiones personales -separaciones, etc- descubrí que me gustaba el cine. Que me gustaba, no que conocía ni que me había levantado mucho el interés como espectadora. Era un lugar donde yo podía sentir muchas emociones, que me capturaba. Y pensé en hacer algo, pero ni muy formal, ni trascendente. Yo nunca quise ir al Instituto, en lo profesional, yo ya estaba. Y fui a una escuela de las que había en ese momento. **Fui a la Escuela Abierta que Pacho O'Donnell tenía en ese momento.** Que parecía, ciando llegué, un lugar abierto, democrático, culturoso...
AM: Boom democrático.
SF: Eso. Y me quedaba cerca de mi casa, que vivo en palermo, y fui. Allí estaba dando cine el Bebe Kamin, que si bien como director no me gusta, dando clases era interesante. Y conocí a Daniel Gimelberg, a Daniel Infante y a otro chico que se fue al poco tiempo, tuvimos como mucha onda y surgió un clima de trabajo, que fue el primer video que hicimos en grupo.
AM: Cómo se llamaba?
SF: **"Del Bronx a Valentín Alsina". Y realmente, me encantó. Descubrí el medio.** Ahora, veo cómo lo hicimos y creo que es fantástico. Un video de mucho valor, porque intuitivamente... te aclaro que en lo mío **la intuición ocupa un valor muy grande, importante.** Intuitivamente fuimos laburando, no pensábamos en "el lenguaje del video". Hoy puedo hacerlo. Ni que había una teoría que lo sostenía. Trabajamos con intuición, desprolijo (con cámara y micrófono en mano), pero terminó siendo un producto interesante para nosotros. Constituimos un grupo llamado **"Del Bronx"**. Tipo cooperativa, producciones, todos trabajábamos en todo. Y fue una época muy linda. Estos dos chicos terminaron uno en Dinamarca y el otro en NY en este momento. Hicieron lo mismo que yo hice en otra época. Y me apasioné, y empecé a profundizar, siempre desde la realización, nunca desde otro lugar. Además, descubrí que no lo hacía mal y que me empezó a interesar ahí sí lo que era la experimentación en el lenguaje.
AM: Ese primer trabajo era más cinematográfico?
SF: No era bastante ... video. Reportajes, notas sobre los heavy-metal de Valentín Alsina, tipos muy pesados. Música, tipos que si ves en la calle te dan miedo. Y conseguimos mostrar lo que era eso: el heavy-metal, lo que la gente sabía sobre esos grupos, la ideología. Interesante. Desde ahí, empiezo a meterme en cosas que me interesan más: temáticas personales. Mi trabajo es muy personal. Jamás hice un video pensando en el que lo va a ver, cosa que nunca me preocupó mucho, y lo hice como si fuera para mí. Y después comencé a tener cierta repercusión, gente que le interesó y consiguió hasta darle lectura nueva a mi trabajo. Ver cosas diferentes a las que me había propuesto. Pero **a medida que fui creciendo fui acotando los temas que me interesan, y que siempre tienen que ver con un mundo cotidiano. Después descubrí que me empezó a gustar lo femenino.** Además, no sé en qué festival que se pasaron todos mis videos, yo misma, mirándolos, dije, claro, el tema de la mujer está en todos. Parece ser mi preocupación.
AM: Eso es lo maravilloso de la obra, que uno se lee después.

SF:Claro. Yo nunca me lo propuse. Ni desde una cosa ideológica, ni feminista, decubrí que lo que me interesaba contar tenía que ver con el mundo de la mujer: *"Fatal, fatal mirada", "Hermanas video-home"*, e *'Imágenes alteradas"*, y mi proyecto, el próximo tiene que ver alrededor de las mujeres, un poco el mundo interno, una reflexión. Eso es lo que me interesa. Ojo que no quiere decir que me puedan interesar otras cosas, pero en esto del **movimiento independiente**, de la **producción independiente**, en el que no tenés que sujetar tu proyecto para nadie, como lo pago yo, me doy el lujo de hacer exactamente lo que tengo ganas, y eso es lo que quiero hacer. Me interesa, ahora sí, la experimentación en el lenguaje del video: una narrativa no-convencional, una búsqueda en el relato, cómo decirlo, en la imagen. Y mi formación no sé si tiene que ver mucho con la arquitectura. Después de un curso práctico de tres meses, empecé a laburar. No te puedo decir que ni siquiera estoy influenciada por demasiadas cosas. Eso tal vez sea una ventaja. Sí, ahora, como veo videos, hay tipos que me parecen interesantes, y me siento influenciada de alguna manera, pero no hubo un a priori de nada. A pesar de que, generacionalmente, no soy de la generación del video, soy mayor que la media, pero es como que soy de la generación del video, porque me metí en eso, de entrada. Pero es desde ahí.
AM: Y cómo ves la **experimentación**? Me decís "formas narrativas nuevas", qué entendés por eso?
SF: **No es la temática, seguro que no. Creo que el video te permite una posibilidad, creo que tiene que ver con el relato fragmentado. La cámara, no el efecto -ya que a mí no me interesa el equipamiento, la cantidad de efecto. pero me interesa mucho, y creo que se ve en mis últimos videos, el trabajo del sonido. Se lo trabaja muy poco, como que el sonido siempre viene después de las imágenes. Y en mi caso es el sonido CON la imagen, no es otra cosa, porque es tan importante como la imagen. Y en ese sentido, no son narrativas lineales, que el video facilita, y no tengo una teoría al respecto.** Pero lo que es video-creación, en este momento está influenciado desde el teatro, la literatura, el cine, etc.
AM: Con qué referentes te identificás? Dentro o fuera del campo del video, alguien que reconozcas como "padre", si es que lo encontraste.
SF: Un tipo que me fascina, como un ídolo de fútbol, es Larcher: vi sus primeros trabajos y me conmocionaron. Es un tipo que tiene un relato de cosas muy íntimas, de la vida privada ("Granny's is", etc) donde él cae en historias propias de su familia, de su casa. Y me sentí identificada porque trabajo así. Prácticamente en mi casa. No siempre es así, pero en "Hermanas..." son mis hijas. En "Imágenes..." es en mi casa, con fotos de mi familia, algo muy auto-referencial. Siempre digo que es una especie de exorcismo de algunas temáticas que son las que me preocupan. Y que necesito ponerlas allí, esto me ayuda a verla. La identidad, ser mujer, historia, familia, afecto, los hijos, eso me interesa. Y hay muchos videastas que me parecen interesantes, pero Larcher...
AM: Y en la plástica? Ves pintura?
SF: No. No tengo ninguno como para decirte... No tengo ninguna influencia de ese tipo, porque no soy ni una gran conocedora, ni te podría decir que me interesa. De repente ahora estoy pensando en un video, que por algún motivo me disparó... me alimenta algunas imágenes, para un próximo trabajo, pero no puedo decir que esa obra me influencia, tal vez me dispara, pero no influencia. Soy absolutamente intuitiva. A veces yo misma sé, tienen formación vienen del cine, del video... No es mi caso, nunca me interesó ir más allá. Me tomaban el pelo, diciendo que, después de 'Imágenes..." tenía que venir el largo. Me parece un disparate. No está en mi. Por otro lado, las cosas de gran movimiento no es mi estilo. No me interesa. Me gusta trabajar en una cosa, como que si no es muy placentera, no me interesa. Como no hay posibilidad de plata, o de comercialización, simplemente llega y me manejo con lo que tengo ganas,la gente que trabajó conmigo son gente de mucha onda, que se enchufaron en mis proyectos, pero no podría trabajar con un equipo grande de gente. No me interesa.
AM: Detecto dificultad de encontrar, dentro del video, una obra más o menos cohesa, en el sentido de un cuerpo de obra. Gente que trabaja con un encadenado, una línea, una evolución, un crecimiento en relación a una investigación: de forma o de tema, o la forma de producir. Cuesta encontrar gente que tenga ese desarrollo.

SF: Pienso que es asi. También puedo verlo. Uno tiene un objetivo. Trato de, en el trabajo siguiente, profundizando, y yo misma cuando veo los trabajos, siento que esto ha sido así. Creo que es coherente.
AM: Como que la tuya es una obra más encarnizada. Los recursos vienen después de las necesidades. Mucha gente está impregnada por la cosa del hallazgo (técnico, temático).
SF: Yo conozco muy poco de la técnica. No conozco de "fierros". En mis últimos videos nunca hago la cámara, fue especial, porque quería hacer yo.
AM: **Hacés dirección nada más?**
SF: Sí, me gusta ver lo que está saliendo en el monitor, te quiero decir que ni siquiera sé mucho de técnica. Yo sé lo que quiero: sé la imagen que quiero, y me preocupo de que salga. Pero trabajo muy artesanalmente: causa gracia porque algunos efectos parecen sofisticados, y fueron hechos de manera sencilla y casera. Creo que eso me lo da la arquitectura, entonces trabajo con fotos, porque me gusta la textura, proyecto esas fotos, vuelvo a grabarlas. Saqué fotos, amplié, recorté, pegué sobre fondo azul, y después le metí el chroma. No sé si con cierta tecnología lo hubiera podido hacer apretando un botón, honestamente no lo sé.
AM: Tu forma es esa.
SF: **Siempre con los mínimos recursos**, y seguro que se puede hacer con una isla más sofisticada, lo que es mucho más difícil, o cuesta mucho más dinero -que siempre sale de tu bolsillo. Yo lo pienso, me gusta, me divierte hacerlo así.
AM: Es parte de la independencia.
SF: Totalmente. Pienso lo que quiero, y después cómo. Si puedo pagarlo bueno, pero recortando y pegando, tipo puzzle, hoy por hoy no me preocupo por eso. Quizás ahora, con el cd-rom, etc, uno está esperando alguna revolución. Pero nunca lo pienso desde lo inaccesible. Si tengo que hacer un video, y lo pienso haciendo algo muy difícil, que me cuesta mucho dinero, y sé que no puedo hacer... Lo pienso desde donde lo puedo realizar. "Tengo que conseguir esa isla...". No. Mi último video lo edité en 50hs, que es mucho. Además, **por la forma de trabajo, yo tengo un guión escrito, hago dibujos todo el tiempo, siempre tengo una libreta donde voy apuntando hasta sumar las ideas.** Soy lenta en ese sentido. Me pasa eso. Es una manera de trabajar desde donde voy a poder hacerlo, y esa lentitud es buena... porque soy independiente, porque siempre que demoró se alimentó de otras cosas, fue creciendo, mejorando. LLega un momento en que sentís que lo podés hacer. Y no puedo trabajar con apuros. No produje nada ni el año pasado, ni éste. Tenía la idea de producir un video este año, pero la situación general es tan absorbente, la subsistencia, que no puedo darme el lujo de tomarme dos meses para nada. Como no tengo ningún apoyo, lo haré cuando pueda, y si no puedo... mala suerte. Sé que es un buen proyecto, lo tengo claro, mientras tanto seguirá creciendo. Sigo escribiendo, anotando, haciendo dibujitos.
AM: Cuál te parece que es el lugar del arte hoy en día, en relación a nuestra forma de vida, a nuestra realidad. Lo digo comparándolo con otros años, en los que nuestra realidad, épocas en las que el arte asumía un lugar, si no era de reflexión o de conciencias, eran por lo menos movilización del arte entendido como procesos de transformación y cambio. El arte como una cuestión de militancia estética, arte que crece con un discurso en relación a movimientos anteriores. **Qué lugar te parece que tiene el arte en la experiencia contemporánea, en Buenos Aires, se lo vive como una cosa paralela, se tiene fé en eso, qué te parece?**
SF: Creo que es una cosa muy de sector. Yo estoy muy invadida en este momento como por una especie de desilusión. Veo que cuesta mucho trabajo encontrar un espacio y, concretamente, en el medio de video en el que me muevo, se está produciendo muy poco. No hablo de la gente joven que stá en escuelas, que son miles, no hablo de trabajos prácticos, sino de gente profesional, que casi no produjo. Yo el otro día hablaba con Davidovich, que estuvo acá, en relación a la revista que estoy armando, y él me decía que los videoartistas no supimos encontrar el lugar de difusión, el lugar que nos permita el equilibrio de ser más masivos. Y él mismo se encontró en un espacio de difusión alternativa, que los propios realizadores le ponían trabas a las producciones comerciales, sin querer saber de esto o lo otro. **Para el video, el lugar es la TV y no tengo dudas.** Es más, me encantaría estar en TV, hacer un programa de TV. Además de ser el lugar natural...

AM: Y qué te parece que vaya a los **museos**?
SF: Me parece bien. Creo que tiene que tener una presencia, como en cualquier parte del mundo y en cualquier disciplina, pero también tendría que estar en la TV, con su espacio. No sé si es un problema nuestro, si la mayoría es hermético y no despierta interés, aunque hay muestras que se llenan. Pero sí sé que hay muchos realizadores de video que estarían interesados en adaptarse al medio. Seguramente, un medio como la TV tiene algunas cosas diferentes al museo, pero es válido, desde el lugar que uno tiene dirigido para la TV, tal vez mucho más interesante que los que en este momento están, y hay mucha gente que lo podría hacer bien, pero no se ha encontrado un espacio, una manera. No hay, en este momento, lugares en los que se vean video, salvo La Recoleta. **Creo que perdimos mucho espacio, no sé bien por qué.**
AM: En algún momento lo tuvieron?
SF: **En el 92 se veían muchas más cosas, habían más videos. Glesso, mayor cantidad de muestras, festivales.**
AM: Competitivo. De difusión permanente.
SF: Si, **de difusión permanente no han existido prácticamente**. Salvo **Glesso**, todos los domingos, y ahora la Recoleta con **Zoo**. No hay espacios de difusión permanente, ni sé si hay producción. Tampoco soy partidaria de mostrar todo, hay que ver si hay producción. No sé si "sectaria", pero podría ser eso. No creo que se le puede mostrar a la gente cualquier cosa, debe haber una selección, una curadoría: amplia, etc, pero no muestro lo que cualquiera hace con una cámara. **Pero estamos en un momento crítico, difícil. Creo que tiene que ver con el avance tecnológico que se viene aceleradamente, no lo tengo claro. Pero Davidovich me decía "Uno puede ser artista cuánto tiempo?" Haciendo tu obra a pulmón, con tu bolsillo, ganas, energía, sobre todo porque en este país no hay apoyo de nada.** Yo -no es que piense que deba tener un apoyo especial -pero hay mucha gente que tendría que hacerlo, pero me ha pasado de estar invitada a Berlín, e ir al Instituto, y nadie te da ni cinco de pelota, no les interesa, el video para "ellos" (la gente de cine) no existe. Y la plata se mueve con otras cosas, con otros intereses. Y si no hay continuidad, no hay apoyo económico, si no hay apoyo ni al sector de videastas como expresión artística, como valorización, cada vez es más difícil realizar de esta manera.
AM: Y la TV por cable?
SF: Sé que nunca han sido maravillosos los intentos. No lo veo. Lo de ArteCanal seguro que da pérdidas también, porque no hay auspiciantes, pocos, está hecho muy primariamente. Quizás puedan ir creciendo, pero sigue siendo una cosa muy acotada. **Mi proyecto de laburo para este año tiene que ver con lo editorial. "Mediápolis".** Se me cruzó por esas cosas.
AM: Contame un poco eso.
SF: Jorge (La Feria) me decía que por qué no hacíamos la revista del festival, y me quedó rebotando la pelota. Le dije que para un festival me parecía mucho esfuerzo, pero me quedaron las ganas. Y me puse a laburar con un equipo de gente, **a escribir sobre medios: estilo, música, video, mediática, para un público joven, con una buena estética, un espacio de tendencia, de reflexión, de información. Light, porque la gente joven no se banca una lectura muy densa.** Y me encontré con el apoyo de Arlindo (Machado), Davidovich que se ofreció desde afuera, Chavez. Y acá, todos, Eduardo Russo, La Feria, y llegamos a algo muy interesante. Pero ahora estamos en la pelea de los sponsors, para poder sacarla. Pero me interesó como proyecto, un destino de extranjera, por allí marcado por haberme ido: de la arquitectura al video, y del video, al editorial, absolutamente desconocido para mí. Tengo ese estilo de mandarme en cosas que tal vez no conozca en profundidad, peor puedo hacerlo. El núcleo de esta revista buscó el apoyo institucional, y no tuvo ningún problema en conseguirlo. Estamos dependiendo... la idea es que salga en un par de meses, pero estamos dependiendo de algunas empresas para poder sacarla. Pero es un proyecto muy lindo. Me gusta.
AM: Podría ayudar mucho a pensar. Lo que se siente es una falta de alternativas. No hay fomento.
SF: No, fomento no existe.
AM: Y qué te pareció, hablando de reunirse, la experiencia de la **SAVI**?

SF: Bueno, **me pareció una experiencia, en su momento, interesante, pero hoy por hoy, fallida.**
AM: Por qué?
SF: **Falló, seguramente, como cualquier agremiación, por tener líneas distintas.** Y estas dos líneas que habían es imposible de convivir. Es difícil de convivir por un sector liderado por Pablo Navarro. No existe para nadie, quizás tenga un espacio. Y el sector de videastas, tal vez más inclinado al video-arte, **era una especie de "video-creación", Vs "video-popular".**
AM: Que no era ni exactamente uno ni lo otro.
SF: Nada de lo que te digo era exactamente así. Era una manera de polarizarlo, como si fueran antagónicas, cuando no tendrían que serlo. Pero había un sector de gente que, digamos, estaba por una cuestión casi demagógica, para mí, con la intención de mostrar todos los videos en el obelisco. No me interesa. No creo en eso. Es más, creo que es auyentar a la gente, porque en eso hay un montón de productos pésimos. Entonces, levantar esa bandera populista de "hay que ser democráticos... todos tienen derecho". Ellos estaban en contra de los que se suponía que integrábamos una elite, porque ganábamos premios en Francia y EEUU. Una cosa que ya no es ni setentista, y que ni en esa época se discutía eso. Yo no discuto los derechos de la mujer, no discuto eso. Para mí no tiene discusión, me parece absurdo, no da ni para discutirlo. Ojo, yo no estaba ni metida, ni comprometida (a pesar de tener más simpatía por la una que por la otra, porque estaba la gente más talentosa). Y cuando se hizo esa retirada masiva, desapareció. Se quedó con un nombre, un local. No representa nada, no hace nada. No existe. No tenemos ninguna agremiación. Creo que ese es un conflicto en todos los países, siempre me comentan de situaciones así afuera. Inclusive cuando estuve en Bariloche, por lo de Antorchas, había gente brasilera que comentaban eso. Sectores diferentes, luchas internas, etc.
AM: Creo que es un destino mundial, las formas que el video encontró de canalizarse y socialmente tomar funciones diferentes, diversificadas. Igualmente **es llamativo el vacío que hay en la Argentina en lo que tiene que ver con el desarrollo del video como comunicación alternativa.**
SF: Si.
AM: Por qué te parece? Si hablamos en términos de profesionalidad, parece que el discurso más sólido del video local es el estético. Y los **países como Chile, Perú o Brasil, el video tiene desarrollos de containformación, alternativas como la TV abierta o por cable, TV hecha de forma independiente. Por qué te parece que la Argentina no tuvo ese destino?**
SF: Se me ocurre que debe tener que ver con nuestra historia.
AM: A pesar de haber sido casi simultáneos los procesos militares en los países de América del Sur?
SF: Pienso , tal vez, **eso unido al estilo tan argentino. Pero tengo la sensación... yo misma, no es que no me interesa, nuestra historia tiene que ver con la represión, con los desaparecidos, pero como que los que pertenecemos a esa generación, la mayoría ya no quiere saber más nada. Hay como una desilusión.** El otro día lo hablaba con mi hija, que se reía un poco, pero... (ella tiene 17 años). Le había giustado el discurso de un chico, porque tenía cierta ideología, un discurso, no esta cosa pasada, ni posmoderna, y los que estuvimos en algún momento de nuestra historia muy comprometidos -el otro día estuve con Carmen Córdoba, decana de la Fac. de Arquitectura-UBA- y le decía: "Cuando entro en esta facultad no puedo dejar de sentir cierta angustia, porque esta facultad me marcó la vida, la forma de pensar, un ideología, una manera de vivir". Y no es que está peor, es otra. Y los que vivimos en ese momento, como que está desilusionado por los golpes. La gente joven de hoy tiene otros intereses. Está como descomprometida de ciertas cosas, en su gran mayoría. **De hecho, no hay video que refleje nada que tenga que ver con lo social. Los pocos intentos son de gente más grande. Pero los jóvenes están en otra cosa, es una realidad lejana esa.** Y como no hay laburo, aunque esto sea mundial, creo que esto los condiciona, la cosa de la inmediatez, de no se saber lo que va a ocurrir mañana, no pensar mucho. Quizás tenga que ver con eso... En otros países... La Argentina tiene un estilo muy particular, es incomparable hasta con el uruguayo, la conección con la gente y te das cuenta del estilo que hay. La manera, lo gestual . Es increible. Siempre trato de ir a Uruguay porque me encanta y es siempre lo mismo. Charlás con el taxista y te hace un análisis político de la situación, nada que ver con el

argentino. Pero es cierto, no conozco muhco otros lugares de latinoamérica, pero es cierto lo que vi en Antorchas, como cosas muy propias, de la identidad, problemáticas no personales, sino sociales, gente trabajando duro, interesado en eso.
AM: **Y los proyectos nuestros?**
SF: Eran todos proyectos de video-arte, que tienen que ver con otras reflexiones. La mayoría, más hermética, difícil, complicada, personalizada. Nada que ver. En cambio, Brasil tenía otra propuestas. Totalmente distintas, era impresionante la diferencia. Son como tendencias. No sé muy bien por qué. Tal vez tenga que ver con lo que te pregunté antes. **En realidad es cierto que lo más sólido aquí es lo estético, una profundización en el lenguaje, creo que eso es lo que tiene más peso acá. Y me parece muy valioso. Creo que son dos líneas que se pueden unir.**
AM: Contame de tu próximo video.
SF: No sé cuándo se hará, pero tiene que ver con eso. Con la historia de una militante que estuvo desaparecida un tiempo, y una historia media turbia, de una piba que estuvo "colaborando", dentro, y cuenta en la estructura de su campo de concentración, era una tipa que colaboró, y como y la conocía, esa historia me pegó muchísimo. Me costaba mucho digerirla, primero, censurándola terriblemente, y después, desde otro lugar, reflexionar qué es lo que lleva a alguien que estuvo tan comprometido, a situaciones como esa. Qué es lo que lleva a una persona ante el peligro de que te maten, te conduce a hacer cosas contrarias, y por las que estuviste en ese lugar. La idea es ese tema, pero con el tratamiento de algo que no es un documental clásico. Un tratamiento de la video-creación. No un documental con el personaje narrando. Me pareció interesante entrar en esto que se llama "documental de creación". Parecía que era un tema interesante mezclar un lenguaje que normalmente es tratado de una manera, darle una vuelta de tuerca, porque no deja de ser un documental, pero darle una vuelta. Ese es mi próximo trabajo.
AM: Qué es lo primero que supiste del video argentino, de su historia?
SF: Sé poco.
AM: Sabés la historia que vos protagonizaste.
SF: Sé... desde el 88 que me metí en esto. Y me arrastró. Porque al principio yo sentía que estaba totalmente afuera del circuito, y de repente comencé a ocupar un espacio -por los festivales, premios, etc- que no estaba en mi intensión tampoco ocuparlo, y me encontré convocada con cierto reconocimiento... Y si te hablo de la **historia del video**, bueno, lo conozco a Cenderelli, los que empezaron en los 80, pero **no podría profundizar ni hacer un análisis muy exaustivo al respecto. En absoluto. Conozco lo más inmediato, desde mi participación,** reflexionando en un área sin conocer más de lo que yo misma leo en los catálogos. Las mismas historias que me cuentan desde lo de Taquini que salió en el ICI, o todas estas, pero no podría hacerte un desarrollo, pero tampoco me interesa mucho.
AM: Qué te parece el **rol de la crítica**?
SF: Qué crítica?
AM: Sobre video.
SF: **Creo que hay muy poca.** Por empezar muy pocos críticos de video. Muy poca gente que se ha ocupado. Y el tipo que mejor lo ha hecho ha sido Jorge La Ferla, Graciela Taquini. Eduardo Russo, que es como un invitado, porque no es del medio (él viene del cine), y como es un tipo inteligente, le interesa reflexionar sobre esto. Pero no conozco gente que esté capacitada para hacerlo. Y la crítica me encanta, porque aportan, buenas o no, interesantes. Sería bárbaro que se pudiera... gente formada en esto. Que se dedique a esto. Pero tiene que ver con lo otro... es lo que hablaba con Graciela.
AM: Hacer crítica frente a cuál esquema de distribución?
SF: Claro, porque para que haya tendría que haber algo permanente. **Y entonces aparece la crítica cuando hay un festival. Allí aparece cierta crítica, pero no existe en los diarios, hay muy poco desarrollo. Muy poca gente del video está formada para eso.** A mí me pasó, no sé... en la curadoría de la Franco, que me llevaron pidiéndome una sinopsis de los trabajos... La gente no sabía hacer una sinopsis de su propio trabajo. Gente joven y no tanta. No te hablo de las cuestiones formales... quizás una tienen una formación estética que hace que las cosas se cuiden de otra manera, bueno, me alucinó, me mandaron papelitos con cosas escritas, que yo

tenía que reformar porque eran imposibles de entender o ser publicadas. Hay muy poca gente formada en eso, por eso yo creo que nuestros videos tienen muchísimos problemas en términos de guión, de estructura. Muy poco trabajo formal. La gente no sabe escribir un guión...
AM: Poco pensamiento en relación a la imagen. No hay sustento conceptual.
SF: Ni real, ni intuitivo, ni nada. A veces veo video, y digo, qué buena idea, o qué... y de repente hace agua porque es larguísimo, o no le encontró cómo terminarlo. No consigo hacer una idea si no la tengo clara en su totalidad. No todo el mundo debe trabajar así. Por ej., cuando empiezo, ya tengo en la cabeza la idea final, pero hay cosas que me sorprenden. No tienen ningún tipo de cuidado, creo que es un tema grosso.
AM: Manuel Antín me decía que fue una lucha para él conseguir que los "chicos" lean. Interesarlos por la cuestión literaria. En términos de narración, y también de viaje poético, que la obra es mucho más que un hallazgo técnico, o una idea.
SF: Es cierta omnipotencia. Yo tengo un sobrino, encantador, 19 años, y sueña con ser Spilberg. Y sus obras son muy inconsistentes. A los 19-20 años tampoco tenés la suficiente cabeza como para reflexionar sobre tu propia experiencia. Son chicos que no tienen experiencia, que no están interesados ni en la lectura. Y ahora están interesados en el cine, porque le están exigiendo que lo vea. Decidió hacer cine, y no se le ocurre por qué, porque no conocía nada más que el cine de acción. Porque él sólo vió películas de acción, así que debe aspirar a ser un Spilberg. Y lo que Antín dice me parece elemental. Brutal. yo lo escuché ya hablando de eso. Lo que él pretende de "cultura en general" como artistas, tiene que ver con ser un verdadero cineasta. No saber sólo funciona la cámara, y las técnicas del montaje.
AM: Dos resistencias muy grandes: a la lectura y al video. Cosa loca, porque se trata de una generación que sólo vió video, y quieren escuchar el ruidito de los 16mm. Cuando podrían ahorrar mucho tiempo, dinero y ganar mucha experiencia.
SF: Como él tiene mi apellido (mi sobrino), y es medio conocida la gente que da clases allá, siempre le preguntan qué tiene que ver conmigo, pero él me cuenta que "Fulanito" le pasó unos videos que no entiende nada. Cuesta tanto hacer una abstracción, algo que no sea obvio, evidente y lineal, para ellos.... es la formación de la gente joven de este país. Y les cuesta, y de hecho hay algunos que trabajan, y van a conseguirlo, porque les interesa el cine, pero pensar el video como soporte sólo por lo económico... hay mucha resistencia.
AM: **Te sigue interesando la pregunta por la especificidad del medio?**
SF: A qué te referís?
AM: Al año 90, esa pregunta tan insistente, como una necesidad de afirmación, de búsqueda de definiciones del video en cuanto diferente de, separarse del cine, de la TV, hoy en día estás en la misma historia?
SF: **No. Para nada. Creo que no. Creo que el lenguaje es diferente**. Claro, pero lo elemental, no es lo mismo editar que hacer montaje. Es una cuestión material, es distinto. **Pero creo que cada vez los bordes están más diluidos, y los bordes son los interesantes.**
AM: Me encantaron los diseños de los separadores de Cablevisión, y me dije "Este es el video transvasándose", de interrelación de los campos, de los muchos realizadores de video que hoy participan de la TV.
SF: **En varios canales de TV vi presentaciones de programas, o publicidades, que son copias de los videos "nuestros".** No sé si es casualidad, o si se copiaron, no importa.
AM: La tele necesita renovarse.
SF: Hay una publicidad que para mí es "Diez hombres solos ", de Ar Detroy, es una copia.
AM: Cuál?
SF: No sé si es LM, lo veo, y lo veo clarísimo, ojo que nada que ver, pero ese desfile de gente... no sé. Y la presentación de un programa, yo la veía muy parecida a algunas escenas de "Imágenes alteradas", hasta la música. La manera, los planos, el tono. No es que me horrorice, me parece bárbaro, si alguien hace una copia, está bien, fue porque le gustó, pero así vi muchos ejemplos. Porque uno piensa que el circuito del video de creación es muy poca gente...
AM: Tal vez tengamos que pensar que ya no son tan pocos los que asisten video.
SF: No tengo dudas. En lo personal, las obras que yo hago...
AM: **Tal vez las metas de los 80 se hayan cumplido dentro de esa renovación.**
SF: Quizás sí. Creo que hay mucho material que podría ser directamente para TV. No tengo dudas. hay mucha gente que labura muy bien. No sé si es más o meno

influenciado, pero que la imagen de la TV cambió, es impresionante. Canal 13, Javier Mrad, le hicimos una nota para la revista. Es un tipo de 25 años, que tiene todo un equipo de esa edad. Y realmente, es un laburo alucinante, sencillo, accesible, muy agradable. Es muy interesante. **Quería comentarte algo absolutamente personal, una impresión personal, sobre el momento que el video está pasando ahora: que no es un momento brillante de nuestro laburo, pro una cuestión muy externa. El otro día lo hablaba con Luis Campos, es un momento difícil. Porque todo el mundo está apuntando... no sé, yo estoy con un proyecto editorial. Diego Lascano está con proyecto de cd-rom, algo pasó que... uno se está acomodando y procurando vías que te devuelven en algún momento algo.**
AM: Claro... la gente que hace obar viviendo la realidad...
SF: Claro. Tener algo para poder seguir haciendo. Inclusive porque este año, vos lo viste, hay tan pocos lugares donde ver cosas. Tan poca capacidad. Y uno le debe algo al circuito internacional, y te digo que la gran mayoría tiene más repercusión afuera que acá. No tenés un gran catálogo...
AM: El estado no da apoyo,...
SF: Me acuerdo que una vez me mandaron el catálogo de una muestra en USA, y al lado de "Orlando", fue "Imágenes alteradas", en un catálogo con una producción que no se puede creer. Y acá no hay uno sólo. El único es el Franco, pero veremos lo que pasa. Vamos a ver lo que pasa en el ICI, tengo muchas ganas de ver trabajos... hace un tiempo que no veo nada. Creo que es en septiembre, y va a ser el único más o menos importante.

FABIO GUZMAN

Realizador.

Buenos Aires, 11 de Enero de 1994.

FG: Jorge La Ferla me invito a hacer un balance sobre lo producido en 1993, para "El Amante". Invito al "trio dinamico": Trilnick, Taquini y yo. Pidio los cinco mejores videos del ano, eventos mas importantes y un panorama general. Los cinco, tengo cuatro, me falta uno: "El pibe", "Boleto multa", "Imagenes alteradas", "Heliografia" , y uno... Los ultimos cuatro o cinco meses estuvo ahi, no hubieron muchas muestras. Fue lo del ICI, pero no voy ahi como hacen tres anos. Me perdi esta, no voy al Ici, porque como ellos son elitistas, entonces yo no voy a ver las muestras. Igual no queda copiado todo. Hay muchas otras que yo ya habia visto. Vi lo de Caldini, vi lo de Campos. Y, despues, lo unico que me quedaba por ver fue un documental muy bueno que estuvo en la Bienal, pero no pude ver, porque era una desorganizacion total. Se llama "La mirada y las sombras", de Miguel Brailovsky, inclusive creo que Graciela lo puso entre los cinco. Si no, creo que voy a poner "Run over", de Nardini, que me gusta mucho. Yo puse los que son mis preferidos, no se si los mejores.
AM: Bueno, el panorama es tan diverso que depende bastante del gusto personal.
FG: Si.
AM: Contame el **balance de este ano (1993).**
FG: De los **eventos** no mencione casi ninguno. Pero hubieron bastantes. Contandolos, **casi 15**, son muchos: el de UNCIPAR, el CICUS, la muestra anual de la SAVI, Cordoba, Cipolletti, un encuentro de documentalistas en Misiones, la Bienal de Arte Joven y otro par de cosas, pero en total daban 15. La Francolatinoamericana. Habia que seleccionar los eventos mas importantes. Y no hay mas importantes que estos, porque si bien cada uno cumplio su objetivo, no hubieron desempenos "excelentes": la Franco tenia un programa barbaro, y un catalogo de lujo, pero no hicieron prensa, no habia publico. Gesell, habia publico, todo, pero eran 20 y pico de premios - 17 menciones-, para 50 videos.
AM: Tan pocos **videos convoca Gesell**?
FG: No, **150, mas o menos los mismos que las muestras de la SAVI.** 50 fueron los seleccionados. El **CICUS**, que convoco a todo el pais, eran tambien programas de TV, y no tenian limites de tiempo, llego a **400/500**. A nivel organizativo fue un desastre, tuvo problemas con las salas, hubieron videos que no se pasaron. Yo estuve en el Jurado, los premios salieron buenos, pero se que se dejaron cosas afuera que eran barbaras. Viste "La region del tormento"? De Marcelo Mercado, excelente, no estuvo, "Las nubes", en la seleccion, porque yo lo meti, pero los habia visto por otro lado. O sea, siendo uno de los mejores del ano, con fecha de Julio del 92, no entro, ni en el CICUS, ni en mi balance -por ser del 93.
AM: Crees que la cuestion tecnologica influye en la calidad final (estetica) del trabajo?**La relacion arte tecnologia legitima y da reconocimiento?**
FG: SI, sin duda. Esto aparece en el medio. Si estan hechos en U-Matic. ..no es decisivo, pero los resultados se notan diferentes. No es lo decisivo...
AM: Por que?
FG: Porque si la idea no es buena... puede estar hecha en U-MATIC, en High Band, etc. Pero es más probable que lleve premio un video hecho en formato profesional que uno que no.
AM: Con lo digital te parece que también?
FG: Si. En general, me parece que las cosas que aparecen con computación no son muy buenas.
AM: Cuáles son los primeros trabajos que viste en computacion?
FG: Los de Diego Lascano.
AM: Por que te parece que los realizadores titulan en inglés?
FG: Bueno, creo que, como dice Diego Lascano, lo hace para mandarlo al exterior. Ahora, con el último video que hizo "Saint-Ex", lo tituló en español y en inglés.
AM: Es una cuestión de circuitos.
FG: Circuitos y algo más.
AM: Te propongo ver el panorama del video argentino como un campo de fuerzas. Está ocurriendo un fenómeno, cuál es el quid de la cuestión? La producción crece...
FG: A pesar de todo, de no tener apoyo oficial, de no tener recursos económicos -cosa fundamental, porque la plata que metés en un video no la ves nunca más, salvo que tengas los

contactos o el capital suficiente para salir al exterior y los vendas. Si no, es como deciamos hoy, no es un negocio. En relación al campo de la producción, no se puede hablar del video sin hablar de géneros, porque el 80/90% de la producción es casi todo video-arte. Creo que el documental está estancado...
AM: No se habrá profesionalizado?
FG: Reportaje, plano general, etc, es siempre lo mismo. El otro dia vi una muestra de documentales en Recoleta, organzada por UNICIPAR.
AM: **Creés que el video aportó la posibilidad de renovar el documental?**
FG: Creo que sí. La ficción está bastante renovada, y hay gente que cree que la ficción no es video-arte.
AM: Dame ej. Para hacer bajadas concretas a las obras.
FG: Los video de Jorge **La Feria,** con CECICO, tenia un trabajo visual muy fuerte y raro. **"Reconstruyen..."**, para algunos es video-arte, y no deja de ser documental. Los de **Civale**, también.
AM: Es importante cuando el video ayuda a renovar lenguajes estancados.
FG: Es bueno, pero me da la impresión de estar estancados, o que apuntan a lo televisivo. El otro dia vi varios documentales seguidos, y me queria matar. Todo reportaje, plano general, etc. El documental se estandariza mucho.
AM: Mencioname algunos casos de **cruzamiento entre ficción y video-arte.**
FG: Buenos, el caso de **Sara Fried, "Imagenes alteradas"**, o **"Boleto Multa", de Campos** , que es un Super-8 del 87, totalmente reciclado, con chroma-key, y titulos por computacion. Y tiene una imagen de película vieja, que con los efectos de chroma en color queda tan lindo. Lo vi dos veces. La primera casi me molestaba, por la música estilo película muda, y bueno, pero es una ficción, y no deja de ser video-arte.
AM: No casualmente son dos de los trabajos que más te interesaron de este año. Es por este cruce?
FG: Si. Me interesa **"El pibe"**, una animación, pero con muchas cosas de video-arte, si bien es una ficción, tiene imágenes bien puntuales, quizas sea más ficción, pero tiene cosas bien del medio. Como "Run over", que esta hecho por chicos muy jovenes -21/22 anos.
AM: Quiénes son los polos del medio?
FG: Los polos de qué?
AM: Los **polos de producción.**
FG: Capital, fundamentalmente. En **Córdoba** también se estan produciendo cambios. En realidad, se produce en todo el pais, lo que pasa es que no llega a conocerse. El **CICUS** viene bien en ese sentido. Cuesta mucho ver las cosas de otros lados.Cada vez que aparece algo BUENO, es todo un acontecimiento. Hay gente que difunde, y otros que no.
AM: Y en Capital, hay productoras, cómo está organizada la producción?
FG: No, en general, **cada uno produce sus videos.**
AM: Porque yo creí que funcionaban coperativas, pequeñas productoras...
FG: **Hubo una cosa de grupos, pero ya no.** Por ahi hay una cosa de ponerle nombre de productora, pero en general es una persona sola por detrás.**en el interior se le da más bola a apuntar directamente a la TV**. Y la gente de aca no le da ni bola. Pero se percibe una cosa más abierta, los de la TV por cable les dan más entrada, cosa que acá se da poco. Porque los cables tampoco pagan las pasadas.
AM: En qué cables se pasan videos?
FG: En casi todos, está este programa "Videomanias", pero no te pagan un peso, que yo sepa, hasta hace un tiempo...En Qualy, estaban pasando y pagando, pero cosas muy especificas.
AM: Cuánto se paga por un video hoy?
FG: No sé la hora, creo que 300 pesos, depende del video.
AM: Y se hace por contratos?
FG: No sé, yo nunca mandé videos para pasarlos por cable, y nunca pasaron uno mio. Supongo que debe haber algo por el estilo.
AM: Todas estas son formas del crecimiento del video y sus formas de producción.
FG: Si, puede ser... Pero la mayoria de las personas que ven video, la gente común, no sabés, porque no tienen acceso. Como hago para que mi mamá vea un video mio?

AM: Y los **espacios de difusión del video en Buenos Aires?**
FG: Son los de siempre: Rojas, Recoleta -a pesar de lo discontinuo. El Goethe también, da más bola. Y el ICI, bueno, sólo que siempre invitan a "la familia". El espacio **Giesso** también, sólo que no es a nivel nacional. Muestra cosas extranjeras buenas, que no se tendria otro acceso a eso, pero videos nacionales es difícil. Por eso que Graciela Taquini estaba escribiendo un articulo sobre video hecho por mujeres -Fried, Fargi y Zorroaquin, y le pidió a La Feria que le cediera el espacio para mostrarlo alli. La Feria aceptó, pero Fargi no mandó su trabajo (avisando sólo el dia anterior) porque no le iban a pagar la difusión, cuando ni siquiera los videos internacionales reciben pago.
AM: Cuáles... lo pregunto porque mi trabajo tiene una arista enteramente sociológica, cuáles serian los **centros de difusión, de animación cultural en Buenos Aires?**
FG: Sin duda, **el ICI.**
AM: Lo pregunto porque el problema, sin dudas, se halla en la difusión, y allí hay protagonistas más destacados que otros.
FG: Claro, pero yo te digo porque vos, en algun momento, hablaste de "capos".
AM: Los que en literatura se llaman **"hombres faros"**, alguien que hace aportes que, aunque pequeños, sean definitorios, marcan. Inclusive desde el pensamiento.
FG: **No sé si los hay todavia.**
AM: No hay gente que habla sobre el medio?
FG: Sin dudas, La Feria. El ICI, pone dinero, apoya el trabajo, parece ser el único lugar que lo impulsa en Argentina. Pero, en general, las experiencias son muy truchas.
AM: Contame lo que pasó con la **Bienal de Arte Joven.**
FG: Me entero un mes antes de la selección, de quienes son los seleccionados. **Carlos (Trilnick), aparte de ser el managger, era integrante del jurado.** Managger es el encargado de cada área. Después me entero de que **el que selecciona es él, y el jurado ve sólo lo que fue seleccionado.** De ese 20/30% que seleccionó, hasta sacó algunos que no le gustaron, pero no mete otros. Yo sé que hubo gente perjudicada, pero lo peor, es que **seleccionó, los videos de Sabrina (Fargi), su mujer, en los que él trabaja también, y de los diez que quedaron, dos eran de Sabrina.** Además, de mi trabajo dijo que era malo, que no merecia integrar la selección del FrancoLatino. Finalmente, hice una carta firmada por los seleccionados, solamente, para que no dijera que fue por resentimiento, sé que si yo digo... siendo una cosa puntual, bueno, la firmé yo junto con Hernan Viedma. El resto de los seleccionados no la quiso firmar, con algunos de ellos me encontré, la mayoria le tienen miedo, Carlos tiene mucho poder. Se mandó a la Bienal y a los medios, los diarios no la publicaron.
AM: A qué diarios?
FG: A Página 12, pero como está apoyando la Bienal, no se le tira en contra. Clarín y La Nación. Todavia no salió en ninguna. También la mandé a "Film", "El Amante " y "Sin cortes". Pero igual, el ICI y Carlos tienen mucho poder. Después, la Bienal fue un kilombo bárbaro, los managers estan enfrentados, no se les paga. cada area era un descontrol. Por ej. el dia de la inauguración, en el programa, no estaban los nombres de los autores (4) de los videos que se iban a ver. Pero, faltaban paneles, o gente a la que se le seleccionaron cinco dibujos, se le colgaron dos. Cada uno se tiraba la pelota, y una carta asi, sobre un hecho puntual, era importante para modificar este estado general. Se la leyó unas tres veces por Radio del Plata. Y ellos estan locos. Hoy hablé con Sabrina, porque ella me llamó.
AM: No dio para organizar una polémica?
FG: No. Lo único que pasó es que Sabrina me llamó, y yo de b. le contesté, porque era sólo para desahogarse, me dijo de todo. Envidia, etc, cuando sabe que yo a los festivales internacionales no mando. Gané una mención, ahora, en el Festival Ecológico de Mar del Palta, por "Herida". Yo sabia que, mandando una carta, alguien se iba a enojar. Pero no a llegar a decir que me habian dado plata para hacerlo. Muy retorcidos. No me hicieron ninguna respuesta. Lo primero que dijeron es que cuando yo organizaba la muestras de la SAVI ponia mis propios videos, pero eran muchos otros también, que los seleccionaban. Y, por otro lado, a mí no se me pagaba nada por hacerlo. Creo que Carlos cobro U$S 4000 por lo de la Bienal, por la curadoria. Y por otro, siendo SAVI, éramos todos videastas, no había forma de huir de eso.
AM: Sabés quiénes fueron jurado en la Bienal?

FG: Sí: Graciela Taquini, Eduardo Milewicz, Barney Fin, Gettino. Lo que todos decian es que habia un jurado. Pero el jurado vio sólo lo que se seleccionó. Por otro lado, Taquini no se iba a tirar en contra de Carlos, porque son muy amigos, los otros no sé si saben de video, tipo si sabian que Sabrina era la mujer de Carlos, pero mismo viendo los titulos, iban a darse cuenta. Y Eduardo es íntimo de él.
AM: Cómo fue la vida de la SAVI cuando vos la conociste?
FG: Fue larga. Tiene como cuatro o cinco partes muy diferenciadas. La primera parte de reuniones, etc, yo no estuve demasiado. Quien intentó reunir a todos los videastas fue Lázaro Mamán. Del IIPAC. Las primeras reuniones casi no participé. Sé que hubo una reunión famosa de la que se queria hechar a la gente del CECICO. En ese entonces, Mamán estaba peleado com Amaolo y compania, y nos enteramos que habia una reunión, a la que fueron todos y él (Mamán) los quiso hechar. Di Tella y todo el mundo le pidieron que no, y allí fue como Mamán se separa de todo lo de la SAVI todavia antes de que la SAVI naciera. Yo no estuve.
AM: Por qué pasó eso?
FG: No queria a la gente de CECICO por unos problemas anteriores. Pero los ADOQUIN también formaron parte porque Mamán habia pasado un tiempo con ellos. Y bueno, cuando nos quisieron hechar, Di Tella y los otros nos defendieron... bah, no nos defendieron, simplemente dijeron que podia participar todo el mundo. Hubieron varias reuniones, hasta la famosa asamblea fundacional que fue en el CIEVYC. Nadie sabe bien la fecha, creo que 16 de diciembre. Maria José (Cohen) dice que es el 12, porque era su cumple. Me acuerdo que llovia a cántaros, y que terminamos comiendo todos juntos en un bolichón sobre Tacuarí, ahí cerca del CIEVYC.
AM: Tengo la impresión de que en estas escenas habia mucha gente...
FG: Había, no sé si era tanta... era un sábado a la mañana. Habrian 30 personas.
AM: Se hablaba de los videos de los demás?
FG: Si. Pero siempre fue una cosa medio hipócrita. Nadie discutía los videos, sino que te decian que bien tal video, cuando le habia parecido una mierda. Como una cosa "fayuta". Para mi, cuando algo no me gustaba, decia "No me gustó", como lo que pasaba con Lascano, que yo veia sus trabajos y decia "No me gusta". A partir de ese dia... en un principio no me enganché demasiado, estaba con trabajo en CECICO y no formé parte de la Comisión Directiva. Después la gente no iba nunca y yo iba siempre, así que terminé tomando el puesto. Después habia toda una cosa de una comisión de gente, que éramos Maria Jose Cohen, Marcela Petinatti, Trilnick, Yulcovich. Éramos bastante fuertes. A pesar de que con Carlos nunca nos pudimos ver demasiado, trabajabamos bien. Todo el 90. Las diferencias por la cuales después ellos se separaron, siempre habian estado. En realidad se separaron porque les convenia separarse. Fue eso. **El kilombo vino por la publicación de la revista; la SAVI siempre fue vista como un espacio pluralista, fue lo mejor que tuvo en esa época. La Comisión Directiva era gente del CECICO, Hermida, Trilnick, hasta Lascano, era una gama amplia. No sé si todo el video argentino, pero sí metropolitano, y era una gama amplia. Hicieron la famosa revista "Televisiones", una revista bien puesta, con tapa linda, con la foto de una TV. Cierto sector encuentra que la revista era sólo para "video-makers", no interesaba a todos, abarcaba sólo un sector.**
AM: Y la pelea se arma porque decian que la revista era de toda la SAVI. Habia puesto guita creo que Milewicz -que después se le devolvió-, pero la revista era lo que ellos habian hecho personalmente, y el lio vino por eso. Se agarraron asi de eso para irse, porque fue kilombo, pero no para tanto. Ya habian habido problemas antes. Fue para abrir la distribuidora **Media Buenos Aires**, venian con aquello en secreto desde hacian varios meses atrás. Y dos o tres meses después de que se fueron aparece Media Buenos Aires. Es más, nos cagaron una muestra en el Banco Patricios: era la primera muestra en la que se les iba a pagar a los videastas, y le habian pedido a Hermida que fuera el curador, y eso porque sabian que era bien pluralista. Y con el visto bueno de la Comisión de la SAVI, habia hecho una selección amplia de esa muestra. Yo me habia encargado de avisarle a toda la gente, me acuerdo de que Rodolfo me habia pagado todos los viajes, para que yo no gaste en llamadas, etc (de su bolsillo). Y de buenas a primeras, se pincha. Al mes, se organiza una muestra de este grupo, que sirve como lanzamiento de esta productora.

AM: **Algunos autores de este sector argumentan que la separación del grupo de la SAVI pasa por el criterio del profesionalismo.**
FG: Qué profesinallsmo? No sé a que se le dice ser profesional. Lo de la plata. Creo que en el video no hay profesionales. En el video independiente, estoy hablando. Ser prolijo? Se puede ser prolijo en VHS. No sé a qué le llaman ser profesional.
AM: Tal vez una inserción en el mercado. Que la tarea del video no termine en la realización.
FG: Eso todo el mundo lo busca. Pasa que acá no hay demasiadas salidas. Ellos se jugaron al exterior, pero la productora/distribuidora, cuánto duró? Porque eran los de siempre, tengo entendido que eran 20 laburos, hechos por cuatro personas. La mayoria videos de ellos. Para entrar te pedian la calidad de la imagen que se produce afuera. Pero tengo mis dudas, porque hay videos como "Hermanas...", que esta super-bien hecho, pero en S-VHS, lo que no le permite pasar a TV. No es calidad alta. Hay cierto sector que se está perfeccionando cada vez más, en High-8, en High-Band, cosa que yo también haría si tuviera más guita. No sé lo que ellos llaman profesionalismo. Es tener guita para bancarse? Pero no es criterio de profesionalismo, sino el de tener guita para producir mejor. Yo hago VHS porque es mi posibilidad. No se fueron por eso. Se fueron porque tenian planeado lo de Media Buenos Aires y veian que..o suponian que eso les iba a dar guita, entonces la SAVI ya no les servia tanto.
AM: Y después con la SAVI que pasó?
FG: Bueno, después algunas otras personas se fueron. Graciela (Taquini) alegó cansancio, que se habia cumplido su ciclo. Hermida siguió un par de meses, no sé si viniendo, pero sí poniendo el nombre y la firma, hasta que, finalmente, renuncia, pero meses después (tipo 6), porque habia agarrado la Dirección de la Secretaria de Artes Visuales. Pero con él no pasó nada de estas razones "políticas". Y La Ferla, bueno, él habia colaborado en la revista y se sintió muy tocado, habian puesto mucho laburo. Yo eso lo respeto, pero sigo pensando que la revista es una mierda. Después seguimos los que nos quedamos, más alguna gente nueva . Los Adoquines, Cuervo, yo, después se incorporó Rene Muller. Lucas Marqueggiano, Carola Kemper, y algunos más. Seguimos laburando para no darles el gusto de hundirnos. Justo cuando se van conseguimos que SICA diera un lugar. Hasta ese momento no teniamos un lugar fijo, y nuestra comisión de muestras se reunía los fines de semana para ver las cosas, allí también se resolvian las muestras, los jurados, etc.
AM: La SAVI, cuando se fundó, hizo algún documento?
FG: No me acuerdo, creo que sí. Se hizo un estatuto, que es lo que tiene legalmente, y unos libros legales que nunca se llenaron. Creo que tuvo un acta de nacimiento.
AM: Y la gente del interior?
FG: Se hizo un mailing, con alguna gente que se conocia, pero nunca... era difícil, por un lado, nunca podiamos llegar, pagaban la cuota, pero era "inllegable", socios que pagaban una cuota mínima y le llegaba la información que era también de los socios mayores. Teniamos contactos con el interior, pero muy puntuales (Misiones), pero nunca lo encaramos sistemáticamente. Bueno, retomemos, ellos se fueron a mediados del 91. Nosotros seguimos en la SAVI hasta agosto del 93. Después estoy prácticamente dos años más, atendindo el lugar, en la comisión de muestras competitivas. Se hace la 2da muestra anual, en marzo del 92, que fue la que más participantes tuvo, se hace el Video Minuto, muestras en el interior, etc, pero siempre a los ponchazos, porque los contactos fuertes los tenian ellos. En determinado momento, entre la 1era muestra se hizo en el Goethe. Después, hay todo un... del 91 al 93, es como que tenemos - no la entrada prohibida a la Goethe, pero Massuh (Marcela, coordinadora de programación)- nos huye despavoridamente. Hasta que, en un momento, la vi a Graciela (Taquini), la contactó conmigo, y así el VideoMinuto se hizo en la Goethe, pero bueno, muchos de los contactos eran de ellos, y parecia que habian hecho el acta de defunción. Nosotros lo sostuvimos a fuerza de laburo, pero era jodido. Hay muchos contactos y jugadas que fueron muy obvias. Lo de Banco Patricios fue el colmo.
AM: Y el espacio de la UBA cuándo surgio?
FG: El (Centro Cultural Ricardo) Rojas se nos comunicaba via Cuervo, era un contacto de él. Juan Pablo Reynoso. Siempre fue buena onda, pero siempre medio despelotados. A nosotros nos llamaban medio "de última" : Cuando tenian un hueco nos decian "Vengan y hagan algo" , pero nunca hubo una propuesta formal. Siempre fue medio choto. Por prensa, no sé...

AM: Tal vez porque le den más cabida a otros discursos. En los espacios siempre se privilegia, porque se hacen elecciones de trabajos. Siempre tuvo una entrada marginal (el video), en el Rojas. Creo que con el Franco(Latinoamericano) se le está dando mayor reconocimiento.
FG: Pero la Franco se está viniendo abajo. La proyección era buena, pero sin prensa. Hasta cierto punto, no fue culpa del Rojas. Si y no. Nunca tuvieron buena prensa. Cuando en el Goethe, que la sala es igual o el doble, o inclusive en el San Martin, que la sala es gigante (Salas A y B), en general, se llenan, o por la mitad, sólo que la mitad del San Martin es mucho más que el Rojas.
AM: La SAVI sigue así...
FG: Hasta el 92, que fue un año bastante bueno. Se hace la Muestra Anual (que fue la mejor, sin dudas), se hace el Video Minuto (104 videos, en tres lugares diferentes: la primera semana en Recoleta, la segunda en el San Martin, y la tercera, los premiados, ya en la Goethe). Después se hace todo esto, termina el 92, a fines del 92, después del Video Minuto, hay una asamblea, medio trucha, con Navarro de presidente. Creo que fue toda una maniobra de Pablo, donde no sé le avisa a la gente, no se manda el mailing, hay veinte personas, de las cuales 10 son Adoquines -estaban todos los adoquines que nunca aparecen, y termina ganando Pablo en la asamblea. A mi se me conoce mucho -yo nunca quise ser presidente, pero es muy raro que en esa votación yo haya quedado cuarto, detrás de Pablo, Silvia y Oscar. Era una manijeada. Pablo habia logrado su objetivo de ser presidente. La gente se agarraba la cabeza, porque de alguna forma tenia nombre. Nosotros lo teniamos a Hermida, que es un nombre de peso, después queda así... pero Pablo no tenia ni la formación, ni la diplomacia ni nada para ocupar ese cargo. Hubiera preferido 25 millones de veces que Oscar (Cuervo) quede de presidente. Vino un desgaste. A fines del VideoMinuto yo ya venia con un desgaste bárbaro y dije que me queria ir. A pesar de que la guita que me daba la SAVI para el viático era mi única entrada. Hasta que enganché la onda de otro laburo, y chau. Cuando Pablo (Navarro) es presidente, al mismo tiempo cambian un montón de cosas: Marcela (Petinatti), ya no va a laburar más porque se va con su isla de edición a Banfield, todos los dias no puede venir más, inclusive a ella no le avisaron de la asamblea. No se le avisa, o se sabe que Marcela no viene los lunes, entonces la asamblea se hace un lunes, entendes? Eso se sabia. Ya sin Marcela, está la incógnita de quién está en las comisiones, etc. Y toda la gente que lo controlaba a Pablo, junto conmigo, desaparece. Se van. Y de golpe y porrazo...
AM: Quedaste vos enfrentado a él.
FG: Si, pero además, Cuervo se hace totalmente amigo de Pablo, y Rene, bueno, no aparecia nunca... Yo laburaba como un perro, iba hasta allá todos los dias... encima me tenia que pelear con ellos por las cosas que hacian, o no les gustaba lo que yo hacia. Por ej., me querian hechar de la comisión de muestras porque decian que yo tenia mucho poder. Pero, si yo no organizaba una muestra, ellas no lo hacian, ni tenian idea de como hacerlas, o con quienes hablar. Bueno, cuando me cambio de laburo, para colmo SICA nos cambia el horario, y cuando empecé con el otro trabajo, ya no fui más.
AM: Y hoy la SAVI cómo está?
FG: Justamente, acontece todo el kilombo con La Ferla, quien saca una nota en El Amante criticando nuestra forma de selección. Pero Jorge lo dijo bien. Igualmente, Pablo se puso loco y le escribio una carta agresiva "al pedo" . No sé por qué, pero sí, se puede estar en desacuerdo totalmente, pero hay que cuidar los tonos. Sobretodo cuando vos conoces a la persona y la podés llamar por TE y decirle esto y aquello, sin necesidad de publicarla en una revista. Creo que Cuervo queria aparecer en El Amante, sin duda. Desde el primer momento lo defiendo a Jorge, me los puse en contra en la hora. Y 15 dias antes de este lio avisé que me iba. Nadie lo tomó en serio, se me reian en la cara. No creian que me iba a ir. Después de lo de El Amante, que lo defendí a Jorge... bueno, mi último evento habia sido una muestra organizada en la Goethe, donde estrenamos "Imágenes Alteradas", el último de Nardini, etc, así es que le pido a La Ferla que me saque una gacetilla en El Amante. Él lo hace de buena onda. Pone, "Organizada por el eficiente Fabio Guzmán". Bueno, me vinieron a decir "traidor", qué sé yo. Pero hacian quince dias que me habia ido. Es más, Maria Jose (Cohen) sabia que me iba hacian dos meses.Para esa época, principios de agosto, habia una muestra en Sta Fe, siempre pediamos un pasaje, y como sabia que ninguno queria ir, les dije si podia ir yo. Me habia hecho bastante amigo del tipo organizaba eso. Y me dijeron que no, porque para esa epoca yo ya iba a

estar "afuera" . Ahi no fui. Yo administraba la guita, les dije que les dejaba las finanzas totalmente desordenadas. Y a la semana me vinieron diciendo que habia sido una joda lo de antes, que me dejaban ir. No podia, ni tenia interés en ir. Fui a esa muestra, ordené todo. Se hicieron los estrenos en la Goethe. Salió una nota en la Sin Cortes, en la que ni aparece mi nombre, cuando quien organizó todo fui yo. Hicimos, para estos estrenos, no sólo una presentación, sino que cada realizador buscase a alguien que lo presente. Así que hicimos toda una cosa editada en video, que habia quedado re-linda, bueno, no me nombraron para nada. Parecia que no habia existido, cuando ellos hicieron algo de la prensa y nada más. Bueno, el evento fue un éxito. Llenó el Goethe. Y me voy. Llega Hernan Vieytes de México, y lo engancho ahí. Y Hernán se queda sólo tres meses, porque dice que "no los aguanta". Y supuestamente, siguen. Hicieron el segundo Video Minuto. Desde mi punto de vista, un fracaso. La mitad de videos (54). Se olvidaron un par de videos, habia gente que no estaba organizada pasando el material. Son boludeces, pero cuando tenés que pasar 50 videos en un lugar (y eso que yo pasé 84), tenés que tener todo en puerta, no se te puede escapar un video de una hora. Elemental, no es ninguna ciencia. En los dos dias, ellos se olvidaron dos videos. Supongo que estarán por organizar la muestra anual, para abril, la idea mia era siempre organizarla antes de UNCIPAR. La joda es que ellos organizan una muestra anual, 91-93. Si ellos la hacen luego de la de Gesell, va a tener que incluir producción del año en curso. Porque va a ser de hasta mediados de ese año. Fue el problema que tuvimos el ano pasado. Pero la del 91, que se hizo en Marzo del 92, fue antes. Si no, por ej, "Algunas Mujeres", "La Planicie..." y "Eden IV" -los tres videos que después se llevaron la mayoria de los premios- aparecen en marzo-abril del 92, y se llevan todos los premios del 93. Y ya eran videos viejos, con un año de vida, ya eran videos viejos. Ellos no sé cómo haran. Ellos nunca cerraron en diciembre, con una convocatoria fuerte. Tener todo febrero para seleccionar, tranquilo, y hacerla a mediados de marzo. Si lo hacen a mediados de abril, o como el año pasado, a fines de abril, cerraron el 15 de marzo, es como demasiado estirada, no tengo idea. Pero no hay más muestras paralelas, nosotros organizábamos, por lo menos, una muestra por mes, donde fuera. Eso se pinchó. Hasta marzo, después de la Muetra Anual, no se puede hacer más nada. Después empiezo a trabajar en el otro laburo, y después de esa fecha ya no se hacen mas muestras paralelas, salvo las que yo tenia contactadas. En Santa Fe, y en el Festival Latinoamericano de Cine y Video, cuya programación alcancé a hacer yo, pero cuando se realizó, yo no estaba, habia dejado todo armado, inclusive con las fotos para el catálogo. Pero después de todo eso hubo poco, y, sobretodo, mis videos no se veian en ninguna parte. Ahora viene la muestra anual, y con eso hay que laburar. Hay dos o tres que laburan fuerte, y cuatro o cinco que nada.

AM: Cuando se habla de estética, qué se dice del video? **Vos ves un video, lo calificás bueno o malo, entra o no en una muestra por qué?** Qué ponen en juego los videastas cuando dicen...

FG: Son dos cosas distintas: una, que cosas me pueden gustar, y, otra, que criterios tengo para evaluar.

AM: No lo que a vos te pueda llegar a mostrar, sino de que conceptos se valen, como se piensa el video.

FG: **Para seleccionar entra un poco todo: desde lo técnico, hasta lo inevitablemente subjetivo. Yo puedo seleccionar una cosa que no me guste y, sencillamente, este bien hecha.**

AM: Bien hecho?

FG: " Bien hecho" , entre comillas. Esta es una larga discusión, con Cuervo, principalmente. Yo digo que "Bien hecho" es ser correctamente en todos los rubros, técnico, etc...

AM: En lo que vos llamas técnico entra también lo narrativo?

FG: SI.

AM: Me llamó mucho la atención, y me gustó, que en la nota que van a sacarte en El Amante, decis "(...) videos que te han gustado por lo emotivo, por lo técnico y por lo narrativo(...)" ...

FG: Si, es gracioso, porque después, cuando se la entregué a La Feria, le dije, "Esta vez me faltó el contenido" . Hay un video " Time Over" , lo puse porque me pega

afectivamente no sé por qué. Sé que no es el mejor video del año, tiene premios... pero lo puse porque reconozco esto, un par de climas fuertes que no me dejan de pegar.
AM: Yo no sé de qué hablan los videastas cuando hablan de video. Algunos dien "Explotar hasta el limite las posibilidades del medio" ...
FG: Yo pongo eso.
AM: Algo extraño, porque en un medio en expansión constante, decir "Agotar las posibilidades" me parece que es más un concepto y, a la vez, algo inalcanzable en la práctica...
FG: Sí, pero uno tiene que explotar lo que tiene al alcance. Te acordás cuando hablábamos del mestizaje, de las mezclas que el video hacia... una cosa es hacer una ficción que tanto le da el cine como el video, y otra cosa es hacer esto que sólo se puede hacer en video, como son los proyectos de "Imagenes alteradas" y "Boleto Multa" . No sé si es "agotar", pero sí, explotarlo. Mezclar gente, todo. Y que salga otra cosa más. Nada de lo que ves en TV o en cine.
AM: Alguna vez escuchaste a alguien de la SAVI fantaseando con el video como herramienta de cambio social? O que alguien siguiera un discurso tipo Godardiano....
FG: Bueno, los Adoquines tienen una serie de trabajos que no se ven en los circuitos habituales, bueno, hicieron "El Escolazo", sobre los grandes paros docentes del 92, y desarrollaron un circuito de difusión por las escuelas, no sé si distribución, pero los mostraron en varias escuelas, y hacian debates con los chicos, etc. Ellos tienen esa utopia, y creo que no van a ninguna parte. Es simplemente una utopia, que te puede servir para alguna cosa, pero lo interesante es la tarea de distribución en los colegios. No sé si, casualmente o no, ellos no lo presentaron a ninguna muestra...
AM: Yo lo ví en Rosario...
FG: En Rosario y pocas más, no lo mostraron en la misma SAVI, pero allí querian mostrar otros videos, un video más corto, que Pablo habia hecho, y era bastante feo.

JORGE LA FERLA

Realizador. Escritor. Profesor.

Buenos Aires, 18 de Julho de 1995.

AM: Contame cómo viste el **movimiento del video en Buneos Aires este año 95?**
LF: Este año no vi mucho. No estoy siguiendo.
AM: Pero me decías que daba para sentir una desaceleración.
LF: En el sentido de lo que yo veo, que **los más grandes que estaban produciendo acá, ahora no están produciendo. O gente que produjo en su momento, y ahora se está dedicando a otra cosa.** De momento, quien te puede dar un panorama muy bueno de lo que se está haciendo ahora acá es Ameijeiras, este pibe que junto a Aldo Consiglio, con una sala enorme en Recoleta, parecida a lo que era el Espacio Giesso. Y creo que están bastante al tanto a nivel de producción nacional. Yo no he visto nada.
AM: No viste nada este año?
LF: Así, producción nacional, nada nuevo. Entonces no te puedo dar una información fehaciente. Sé que el que está produciendo por su cuenta, porque el Estado... Pero tiene que ser alguien que esté adentro de una institución para decirte eso. En el ICI, la Bucellato, la del Goethe. O de repente otro lugar interesante... no, sólo eso. Y, **evidentemente, de lo que se está tratando es de quién quiere producir, porque quiere y tiene ganas a pesar de todo, de quien el video fue algo coyuntural para pasar a la TV, o al cine, ese tipo de cosas.** Entonces, evidentemente, para mí el más grande realizador de cine y video experimental que

hay acá, es Caldini. Es un tipo que todos los años sigue haciendo sus cosas. Y es realmente elaborada y de alto nivel. Y así, hay alguna gente que sigue produciendo. Y, después, apareció un montón de gente nueva. Los últimos años: del 94-95... está **Camilo (Amelleiras)**, gente descolgada que no sé de dónde viene, chicos de la FUC, **Rosemberg y Jara** que hicieron un video muy interesante sobre Van Gogh, pero de repente no tenés algo tan interesante que funcione al menos como garantía de que se continúe lo que se está haciendo. Pero ninguna es una obra de arte. Y el año pasado, apareció...irrupción definitiva de un tipo muy interesante, que es **Arturo Marinho**. Es bueno, realmente, de nivel alto. Y otro tipo de Rosario, que para mí es notable, un talento total, totalmente desconocido, que se llama **Iván Marino**. En el 87 realizó uno de los mejores documentales del video experimental argentino, que se llama *"Un día bravo"*. Ese tipo es notable. Te reitero, aparte, tenía 21, 22 años cuando hizo ese trabajo, y es lo mejor que he visto en documental -el trabajo éste de Mercado, "La región del tormento", se equipara. Bueno, **Mercado**, que hace relativamente poco que está en el ambiente, y, te vuelvo a repetir, en este momento no soy la persona más indicada para darte una opinión de lo que hay de nuevo, porque no lo estoy siguiendo, labuto mucho afuera, y demás.
AM: Pero eso es también sintomático.
LF: Y como no estoy más con todo ese tema de lo de Giesso... estoy desactualizado. Sí cuando pasa algo con una obra, que me la comentan mucho, voy a buscarla. Toda esta gente sí está ocupada en esto.
AM: Contame un poco de la experiencia en **Espacio Giesso.**
LF: Fue una especie...como la primera sala que se pasaba con frecuencia fija video-arte en la Argentina. Y fue lindo, porque tenía un pedazo de material, en el 99% me lo habían dado los autores, así que todo legal, por cuestiones de la vida y el azar conozco a muchos, tenía videos que me habían dado Bill Viola, Fargier, lo tenía todo en casa, no lo quería dar, porque tenía copyright, pero con un acuerdo que hicimos con Giesso, me dio un lugar increible, que es una Sala de Video, porque no es una sala de cine adaptada, sino especial para video. Y allí estuvimos durante dos años. Hora, hora y media de video, y unas diez visitas internacionales importantesZ: Sandra Kogut, Marcello Tass, Eder Santos, Jean-Paul fargier -quien lo inauguró-, Alain Bourges, Jean-Françoise Guitton, Sandra Lischi, Pierre Bonglovanni, dos veces el director de Montbellard, Diego Lascano, muha gente de acá que hizo muchas presentaciones. Un lugar así, notable. Domingos que eran un desborde, porque se llenaban totalmente. Fue una especie de sacarme las ganas de mostrar material, que no es mi función por vocación. Lo hice porque tenía ganas. Se me acabó el tiempo, también fue una cosa de inversión de guita, que fue re-positivo, y me dio una felicidad total, pero ahora no puedo hacerlo, por diferentes circunstancias. Hay otro lugar en Recoleta, que es ***Zoo Video***, que está haciendo algo parecido, y re-bien, aunque también, es totalmente marginal, porque al Centro Recoleta nadie le da bola. Fundamentalmente fue eso, poder ver mucho material, de excelente nivel, nacional y extranjero. Y organizar cosas con gente.
AM: Fue muy estimulante en la época.
LF: No sé. Para mí, sí.
AM: Claro, sin dudas. Esa sala ya estaba diseñada así por Giesso?
LF: Fue una casualidad. La sala ya existía, en realidad, es el living de la casa de Giesso. Giesso ve TV y videos en esa sala. Lo que pasa es que está pensada de una forma dentro de la estructura de la casa -que es un loft, sin paredes- y , además, contraluces naturales: del cielo, y de diferentes partes de la casa, por iluminación natural. Entonces es un lugar que no tiene contensión, parece que por eso la gente se levantaba, se sentía libre, no estaba circunscripto por la oscuridad, ni por una butaca. Le permitía entrar a un espacio, me parece, más adaptado a las características perceptivas de la imagen electrónica.
AM: Todo ese material era tuyo? Y la producción se hizo entre las dos partes?
LF: Sí.
AM: Cuáles eran los temas de las conferencias y cursos que se dieron allí? Dentro de qué linea pensabas estas actividades?
LF: En realidad no tenían una linea: estaban más basadas en instituciones o personalidades que yo sabía que podían responder. O tener más interés en una serie de programas y personas que

sabía que eran TOP, en el sentido de que elaboraron mucho y pueden hacer un buen programa, que no fue hecho allí este trabajo. Sino que básicamemnte fue captado por mi cátedra en la UBA, y captado por otras instituciones, el ICI, el CAYC, la Universidad del Cine, etc. Dependiendo de cómo, cuándo y con quién, siempre había alguien que participaba, además. Y se habrán hecho 20 cosas, te puedo dar toda la programación de Giesso y toda la folletería, el proyecto. Entonces, fue una cosa muy larga ...
AM: E intensa. Entró mucho pensamiento en esos ciclos.
LF: No sé si pensamiento, pero práctica, mucho. **Hicimos tres experiencias prácticas, workshops de producción. En el año 90 se hicieron dos workshops, con Eder Santos, por Montbeliard. Y otro con Fargier, financiado por la Embajada de Francia, que se hizo en la FUC, se hizo con Sandra Llschi un seminario sobre Peter Greenaway. Con Marcelo Tass, un seminário, también con Sandra Kogut, con Arlindo Machado.**
AM: Qué intercambio con Brasil, no?
LF: Es que es el lugar más importante en América Latina. Con Arlindo Machado, con Bongiovanni hicimos dos o tres. Me olvido, deben haber sido como 20 cosas, cada una de una semana, de actividades muy intensas.
AM: Te parece que este año por ej, habría la potencia como para organizar estas cosas con intensidad?
LF: Si. Total.
AM: En qué lugares lo harías?
LF: No sé.
AM: Te parece que la universidad hoy en día tiene espacios para esas cosas?
LF: Tiene. Lo que pasa es que te lleva una actividad extra muy importante. Entonces, particularmente yo, necesito concentrarme muy directo en mi laburo. Es decir, si tiene algo que ver, lo engancho, pero si no... la Kogut, Tass, Machado, han ido a la facultad, para hablar del diseño en el video-arte. Llevar por llevar a cualquiera, no. Comunicación tendría que tener una cuota fija para esto, la carrera en Puán también. Y toda carrera que tuviera relación con artes y comunicación tendría que tener apoyo a todo esto, como lo hay en Brasil. Acá, es de una pobreza absoluta. Y otra cosa que se hizo mucho... ah, con Robert Cahen hicimos una actividad muy grande. En todos los Festivales Franco-Latinoamericanos que yo participé, se hicieron seminarios también.
AM: Me parecieron muy interesantes las mesas sobre educación en el segundo festival.
LF: También la SAVI, había organizado... no habías participado?
AM: Las **Jornadas de Teoría y Estética del Video Argentino**.
LF: Esas fueron bárbaras. No sé porque no estaba en el país. Graciela Taquini hizo bastantes actividades, en la Dirección de Cine y Video de la Fac. de Arquitectura. Todos los años hace algo importante. Hizo un seminario muy interesante sobre video-clip: se mueve. Y el que está haciendo ahora un festival muy grande de video es Trilnick. Buenos Aires Video Festival, que si le sale será importante. Porque quiere hacer mesas redondas, etc. Pero por lo que me contaron, no va a ser sólo el festival, sino algo movilizante. Ahora en noviembre. Espero que le salga, porque sé que andaba buscando financiamiento. Pero parece que viene Peter Callas, el autraliano, Christine Vanage (la directora del área de video del Pompidou), un montón de gente. Pienso que va a ser interesante.
AM: Entonces cómo es? Está desacelerado, pero se vienen estos eventos importantes...
LF: Pero **son todas iniciativas individuales: es Trilnick que está haciendo tal cosa. No hay políticas nacionales que tengan que ver, salvo lo que siempre fueron el Goethe y el ICI.**
AM: Vos estarías hablando de trabajar con el Estado?
LF: Es imposible. No hay ninguna política, ni siquiera reconoce el video como tal. Nuestra área de cinematografía, tendría que tener un área para video y audiovisuales, como todo el mundo. Los franceses, el INA. Pero acá, en este momento, tienen mucha dificultad con este tema, salvo el FNA que está dando plata para videos, a nivel de producción. No está generando eventos, pero apoya la producción con plata. La Fundación Antorchas. El ICI, que ahora está haciendo una especie de concurso-muestra. Pero no hay proyecto, son todas cosas muy dispersas, cosas sin política.
AM: Y en la UBA, cómo ves el video?
LF: UBA en general, no sé. En lo que respecta a mí...

AM: La FADU.
LF: No te puedo decir, porque la FADU tiene una carrera de Imagen y Sonido que es autónoma. No tengo contacto, yo estoy en la carrera de Diseño Gráfico, donde puntualmente se toman la relaciones que se establecen entre lo que implica proyectar, diseñar un mensaje audiovisual, en este caso, un video, y ver de qué manera podés encarar un proyecto en relación a las cuestiones tecnológicas, discursivas, el diseño de una cosa para hacer. Lo que pasa es que es uno de los medios que trabajo: trabajo historieta, multimedia, cine, cada año cambiamos. Y este año estamos trabajando video, en donde se produjeron más o menos 60 videos. Pero dentro de...
AM: Cómo?
LF: La gente , para terminar la materia, hace un video.
AM: Producción de quién?
LF: Todo de ellos: cámaras, etc. Recursos de ellos. A nivel de acceso de los estudiantes, no tienen acceso, salvo que paguen.
AM: La FADU no tiene ninguna iniciativa en ese sentido?
LF: La FADU tiene un equipo bueno, infernal, pero lo que pasa es que sería ridículo que lo dieran así, grátis. Y en Imagen y Sonido también tienen plata para equipamientos, y uno semi-profesional muy bueno, que es Player High-8, U-Matic High Band, SP, con mucha calidad, y que lo cobran a un precio muy accesible. $15 la hora, cuando afuera sale $50. Me parece que está bien, como que se autofinancia, pero tampoco te sacan la cabeza con eso. Raponi y Taquini se están moviendo muchísimo, inclusive hicieron una asociación con Zoo Video, yo también los apoyo, les doy material y demás. Y ellos están haciendo un programa, un mailing, los primeros archivos de festivales que están en el mundo, mandan la información a todos. Están Camilo Ameijeiras, Aldo Consiglio, Graciela Taquini, Raponi. Haciendo cosas. Ellos sí que están organizando cosas, y los chicos de Zoo Video son bárbaros.
AM: Y La Feria escritor?
LF: Estoy escribiendo, también. Cosas que no son teóricas, son como cosas más mías. Como crónicas. Estoy con eso en El Amante, y estoy por publicar -que ya publiqué el primer libro el año pasado, dentro de la colección de los VideoCuadernos, pero que son cosas absolutamente personales, medio profesionales, medio personales-. Pero estoy produciendo a nivel no teórico, pero de reportaje, estoy trabajando con TV en El Amante. TV pública. No estoy produciendo nada a nivel teórico en concreto con el video.
AM: La crónica para vos es una forma del ensayo? Te encontrás escribiendo? O ya sabés lo que vas a contar?
LF: Depende. **Cuando escribo crónicas, es en relación a un personaje. Son las "Crónicas de Valdés", personaje puntual, que existe, y escribo a partir de él, es como un recurso ficcional, semi-verídico. En este género que se llama apócrifo.** Y después estoy laburando en esto, pero todavía es una etapa.
AM: En El Amante estás desde hace cuánto tiempo?
LF: Dos años. La publicación, mucho más.
AM: Podría llevar los VideoCuadrenos para la biblioteca de la UNICAMP.
LF: Yo no los tengo, y no sé si los de la editorial te los van a dar o van a querer vendértelos. Sería bueno que los compraran.
AM: Qué otras publicaciones conocés en el área del video?
LF: Nada.
AM: Leí el último libro de Beatriz Sarlo, Experiencias de la posmodernidad en la Argentina,...
LF: Lo leiste? Porque no habla específicamente de video, sino de videogames. Videoculturas, que es otra cosa. Digamos que es una aproximación. Lo único que hay de video, son los VideoCuadernos, de circulación mediana. Es a nivel continental, no hay una publicación sobre video en ningún lado, que yo sepa.
AM: Y la revista Film?
LF: Tanto Film, como El Amante, le dan espacio. Están totalmente abiertos. Peña, que es uno de los directores, le interesa el tema del video, es jurado, es totalmente abierto cuando aparecen cosas, no tienen permanencia de alguien en el staff, pero cubren festivales, con la mejor intención, buena cobertura, están abiertos al tema. Eso es positivo.

AM: Estas revistas son muy admiradas allá (en SP). Como si Buenos Aires tuviera la misma potencia editorial de 50 años atrás. Me la paso desmitificando eso.
LF: En Brasil es diferente. Brasil es un referente. Lo que pasa es que dentro de cómo está todo, de repente, la circulación en Brasil es más chica. Se mueve dentro de círculos muy cerrados, pero Brasil es una referencia importantísima.
AM: Contame más de vos y tus trabajos en video. Cuándo empezaste a realizar? De dónde venís en términos de imagen?
LF: Yo, en realidad... **estudié literatura. Y un poco de cine. Una cosa media... estudié afuera, básicamente cosas multidisciplinarias. Básicamente, literatura. Es más, Yo tuve acceso al video, y muy temprano. En el año 88 vivía en París, había visto material de Paik. Lo conocí a Fargier, pero en ese momento lo único que me interesaba era la literatura en el cine. es más, en el 80 me ofrecen hacer un workshop en el INA (Instituto Nacional del Audiovisual), que era bárbaro, me dieron todo y no me hicieron pagar nada.**
AM: Estabas estudiando allá?
LF: Por un contacto, por un contacto que tenía. Pasé unos días experimentando con video, que fue super-interesante, pero no me llamó la atención. esto en el año 80. Para mí, el cine seguía siendo EL medio. Y en el 85 repito la misma experiencia en Pittsbourgh, del workshop, que la universidad me paga un curso que salía un ojo de la cara, como U$S7000. Y que tampoco me convenció. No le ví el más mínimo interés. Entonces fue mucho más tarde, una vez que estaba en Buenos Aires ...
LF: Cine y literatura en qué linea trabajabas?
LF: Trabajé en cine por la distribución. Trabajaba como distribuidor argentino. Y después hacía un trabajo maravilloso, porque buscaba películas para traer acá. Y fue una época que vi mucho material. Fui a tres festivales de Cannes, a la Bienal de Venecia, Los Angeles, conocí a un pedazo de gente. Al tipo le hice comprar Godard, cine joven alemán.
AM: Godard, TV?
LF: No, compró "Passion". Tuve mucho contacto con el ambiente del cine, pero no el comercial a ultranza. Y a nivel personal, me interesaba la literatura, pero más como consumidor. Y, entonces, cuando llegué a BsAs me metí en serio con el tema. Y empecé a ver material, me empezó a interesar. Y, el azar, comencé a trabajar en algunas escuelas de cine, había algún equipamiento de video. Y un poco, por cuestiones del destino... bueno, había un contexto político muy particular acá, por el tema de los derechos humanos.
AM: Qué año?
LF: **88-89. Y nos juntamos cuatro personas, que éramos Cristina Civale, MartinGroisman, una chica que..., hicimos un video por el tema del indulto. Que fue un video chico, pero que circuló mucho. Ahí nos ocnectamos con la Asociación Permanente por los Derechos Humanos, que nos contrata como videastas y realizadores, y entonces estamos un año y medio...**
AM: Contrato oficial, con sueldo, contrato...
LF: No con sueldo, pero nos pagaban por video. Nos pagaban bastante bien. Particularmente, nos dejaban trabajar con mucha libertad y mucha creatividad. Te repito, Martín Groisman y yo, y Graciela Fernandez Meijide que era, en ese momento, un poco la líder del lugar. Bárbara, una tipa re-abierta. produjimos unos cuatro videos, de los cuales , el más importante, es la versión del juicio a los comandantes. Que circuló mucho, un trabajo eminentemente político. Después de eso, empecé a trabajar con un ex-alumno mío, que era Jorge Amaolo. Que me pareció un tipo super-talentoso. Estuve produciendo en el 91 en la PDH; en el 92 con Amaolo, en donde empezamos a meter otro tema, que es el documental...lo anterior era documental-documental. Ahora estaba empezando esta vertiente medio apócrifa que te comentaba con "Andinia 9 '2 ". Y ahí, gano el concurso del ICI, para la creación en el 91, que me dan la plata mucho después, a mediados del 92. Y en el 93 hago este video en Bolivia. Y a partir de allí, estoy trabajando solo. Ahora tengo dos o tres proyectos en relación con esto.
AM: Qué te parecieron los festivales de Rosario?
LF: Me parecieron bárbaros.
AM: En cuáles estuviste?

LF: En el 94. Me pareció bárbaro. Me invitaron para dar una charla, tenía mesas redondas. Y me pareció muy innovadora porque tenía... (yo trabajé en casi todas las tendencias del video, entonces...)(otro de los seminarios que organicé era el de TV-Viva, que fue el primer seminario que hice, en el CIEVYC: traje a uno de los directores de TV-Viva a trabajar una semana con nosotros). A su vez, gané una beca en Washington, y me fui a trabajar 40 días a TV-Viva. Es un proyecto que para mí es fundamental en América Latina. Entonces...
AM: TV, no?
LF: No. No es TV. Es video alternativo que funciona como TV. Es un sistema de distribución inédito a nivel mundial. Entonces a mí, que venía de una formación del video totalmente psico-bolche, cuando está bien hecho, y hay experiencias importantes, a mí me importa. Y me parece que eso fue, en Chile y en Brasil, están muy peleados. No se dan bola: la gente de la ABVP no le da bola a los del video-arte, y en Chile, lo mismo. Me parece que hay gente talentosa en los dos bandos. **Rosario justamente es interesante por eso. Tiene una mezcla de conciliación y pluralismo. E invita tanto a gente que hace video-político, como a aquellos que hacen video-arte. Entonces es inédito por varias cosas: por lo que manejan los organizadores (que es la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario)...**
AM: Ahí el Estado se portó bárbaro...
LF: Es una de las primeras videotecas públicas, municipal, a nivel nacional. Después, Cartoy Díaz, y Darío Díaz, la gente de TEA, que se ha manejado con una amplitud increíble. Me pareció positivo: buena experiencia. Y, a parte, otra cosa alucinante, es que revientan las salas: están a lleno. Que es una cosa rara. En la belleza del Parque España. me encantó.
AM: Lo ves al video argentino dentro de la TV?
LF: Son pasos, pasajes, no hay nada, es imposible. Es un impasse. No es tener relaciones afectivas con nadie.
AM: Porque vos siempre planteás lo de crear espacios más permanentes. Apoyados en el estado, no.
LF: No, yo no te estoy hablando de la TV, sino de actividades académicas.
AM: Parece que todo andaría mejor si tuviésemos mejor distribución. Más espacios.
LF: Depende de qué punto de vista lo veas.
AM: Me decías, que dependiendo de lo que quieras hacer: si es para dar clases...
LF: Es que estás mezclando, actividades, con festivales, con pasar video por la TV: no tiene nada que ver. Evidentemente, acá está todo mal. Pero también depende de cuál es tu punto. Las universidades reciben... porque la TV brasilera no pasa video, salvo la TV Cultura, pero tenés una estructura académica sólida en relación con el video. Acá no existe nada parecido. Que tenga continuidad depende de qué lugar lo veas. Porque si vos querés enseñar, y querés ser un dirigente cultural, o un tipo que está al frente de alguna política de este tipo, tenés que generar actividades, donde cubran esto dentro del espacio audio-visual. Acá está mal. No puede ser que sean sólo los organismos extranjeros los que promueven esta actividad.
AM: Y qué te parece el diseño visual de las publicidades, los anuncios de programación, todo tenía un diseño visual alejado del que se ve en la TV abierta. Realmente me pareció que tenía mucho que ver con los procedimientos del video en sí.
LF: Depende el caso. El concepto de imagen corporativa que maneja un canal de TV, para aire, es el fundamento del canal. Y en el cable es totalmente arbitrario, porque depende de cuál canal sea dentro de esa parafernalia que es el cable. Entonces hay gente que utiliza ciertos recursos para ahorrar costos. O porque choricea: usa una cámara que se mueve, desprolija, porque están sin un mango, y es berreta. Mientras que hay otros para quienes es un recurso genuino, diferente. Entonces es todo una ensalada, no veo nada original. Con la opción de algunos lugares que están trabajando muy bien el tema de los copetes y presentaciones a nivel digital. Están rompiendo un poco, otra cosa. Tenés que conectarte con la gente que en este momento está produciendo y haciendo. Porque con mi opinión vas a estar quedándote con una opinión muy personal. Es un poco que hablando con esa misma, y viendo el materiai...
AM: Pero más o menos tu opinión es la que vengo escuchando en todos lados.
LF: Hay que tener cuidado, porque mucha gente... No sé, yo pienso que el panorama no es un desastre, ni nada por el estilo. Vos me preguntás a nivel... hay gente que... hay muchos h. de p. que como ellos ya están "out", dicen que no hay más nada. Mentira: **Hay un montón de gente**

habia empezado el problema, allá en el 88 cuando grabé las imágenes de mis amigos en una M3. Ese fue el comienzo del problema. O cuando mucho antes, vivia en la estación de Arenales, en la Provincia de Buenos Aires, mi papá es jefe de la estación y yo vivia a 5km del pueblo e iba una vez a la semana, con mi mamá, al cine del pueblo. Cuando volvia con mi vieja de noche me daba mucho miedo, porque no habia energia eléctrica. Hasta los trece años no tuve contacto ni con electricidad, ni con TV. La llegada del hombre a la luna la vi con mi vieja en una casa del pueblo, familia amiga. Probablemente por eso me dediqué al video. En la escuela de cine me dijeron que era lo que no podia hacer, y yo iba para hacer algo, me pareció lógico que no fuera más. Ahi empezó mi relación con las imágenes de manera oficial, extra-oficialmente mi relación habia comenzado hacia mucho. **Nunca hice un curso, no estudié ni fui a ningún lugar**. Después la agencia de publicidad se fundió y los equipos se fueron a la mierda, y con la plata que habia ganado me volvi a comprar los mismos equipos que tenia la agencia, pero nuevos, porque ya habia aprendido. Me dediqué a hacer videos institucionales, para empresas, como me habian quedado los contactos con las agencias... y empecé a ganar dinero del video, y como **tenia isla y cámara, y además sabia que la cosa no pasaba por ahi para mi espíritu, para mi alma, buscaba hacer videos para mí, en la isla, la formación era estar en casa, y si se me ocurria alguna cosa, un efecto, etc, levantarme de la cama y hacerlo. No tengo formación teórica, formal, todo lo que aprendí, lo aprendí tocando las cosas que tenia a mano. Soy psicoanalista, asi que siempre le busco el dark side de las cosas.**

CA: Y el Super-8?

AM: Bueno, en aquella escuela, me habian dicho que si no habia paros docentes ni nada, el objetivo era hacer un filme de 10 minutos entre todos (+ o menos 30 personas), co-dirigido por los 30. Muy poco objetivo el planteo, aspirar a poco, entonces tenia tres amigos -una amiga que fue mi novia, un amigo (que terminó siendo ex-amigo) y un amigo que sigue siéndolo- que eran fotógrafos y habian formado un grupo para leer, teoria - uno era fotógrafo, la amiga estudiaba ciencias políticas y el otro, artes. Y yo, que no sabia lo que queria hacer, pero queria estar cerca de las imágenes, **me acerqué a este grupo y empezamos a leer y discutir textos teóricos. Y ahí, por que no hacemos una película?** A fines de ese año hicimos una película co-dirigida por nosotros cuatro. El guión y la idea son mias, la producción llevó tres meses y la presentamos en UNCIPAR en el 89, se llama *"Ir a China"*. Es un video hecho en cine. Ahora me doy cuenta. Dura 5min.

CA: Creés en las especificidades de los medios?

AM: No. **Y creo que estoy en el video justamente por eso, es el medio más inespecífico que conozco. El único medio que no te plantea la especificidad como forma previa para trabajar. Te da la posibilidad de usar cualquier cosa. Es un gran nicho arqueológico**. A mi los videos que más me gustan son aquellos que lo mezclan todo, y lo que le interesa es llegar al final como sea. Esa impunidad para rastrear. **Es como desplegar una pintura**. Creo que el video, si es que se puede hablar de esto, la más cercana es la plástica. Mis trabajos trato de hacer eso. **Es una pintura que se extiende en el tiempo. Ahi tenemos que hablar de las dos cosas que forman al video: el espacio y el tiempo, son las dos cosas más caros a mi.** No me voy a extender ahora, pero para mi no hay especificidad. Lo mas interesante que tiene, todavia, de acuerdo a donde te ubiques tecnológicamente, de acuerdo a las posibilidades, es el hecho de hacer lo que se te cante. Es el hecho de poder incorporar -como decia Marcello- cualquier cosa que te pueda servir, **en ese sentido somos muy vampirescos, nosotros los videastas. En ese sentido, en otros medios hay como una cosa mas moral. Una moral bastante dudosa tambien, si vamos a pensar en eso.**

CA: **Procesos creativos...**

AM: **Yo encaro una idea**. Siempre. Nunca, **jamas parti de una imagen. Siempre tengo una idea**, una obsesion, sobre algo que cambia y pasa al video, pero que casi siempre vienen del mismo lado. **Yo parto de algunas ideas, de algunas preocupaciones, de situaciones encontradas al azar, de alguna cosa que escucho.** Generalmente no son auditivos, son todas que tienen que ver con alguna cosa que se me ocurre que encuentro, con algún documento. Me dispara la búsqueda de imágenes que coincidan por algún lugar con eso. **Los lados fronterizos de las imágenes que veo. Veo lo que me interesa, pero en realidad lo que me interesa es**

investigar esa imagen y ver lo que se aleja del equilibrio, de la zona de equilibrio de la imagen en relación con su desequilibrio. Trabajo sobre las zonas de desequilibrio de las imágenes que responden a alguna cuestion previa que me interesaba. Parece complicado, pero es una boludez. Parece complicado, pero no. En realidad **no tengo muchas ideas, por lo tanto, debo insistir con las mismas. Hacen tres años que estoy en un proyecto, que es trabajar las formas del tiempo en el video, en la materia video**, como se imprime el tiempo en la materia -dice Prigollin (?). Y yo le agrego, salvando las distancias, **"Como se imprime el tiempo en la materia video?". Bueno, ese es mi proyecto estético**. Que me ocupa ahora, tengo uno que esta terminándose, otro que se está por terminar, y después haré otro, si no es que se me ocurre hacer otra cosa. Pero me siento cómodo, bien, feliz de poder producir una sensación, una percepción del tiempo a través de mi trabajo. Es lo que trato de lograr. Si alguien sintió que pasó el tiempo mientras veia mi trabajo, es algo que realmente queda como justificado. Para eso, le hechas mano a cualquier cosa, a lo que tengas, a lo que pueda ser, se te ocurra o lo que encuentres. Eso de lo que encuentres tiene un gran valor. No es despreciar lo que planifiques, **el azar tiene lógica, uno encuentra las cosas que quiere encontrar. Eso es importante.**

CA: Padres estéticos?

AM: Qué se yo. **Todo el mundo es un padre estético. Del video no tengo** . Hay cosas que me gustan más, otras menos, pero no determinan lo que hago. No me interesan los videos, el mundo de los FX. Creo que cualquiera lo podria hacer, sólo que hay que insertarlo en un proyecto. Y de la plástica,...creo que lo que más me interesa es toda la gente del pop, que creo que nos ha marcado a todos aunque no lo sepamos. **Creo que el pop, los sixties de la plástica, para el video creo que son fundamentales**. Ahi hay mucho, y también algunas cosas de **Max Ernst, el tema del collage. Y después, Lacan. Godard**. Por el tema de... toda la gente que vos la queres agarrar por un lado, y se te escapan y te salen por el otro lado. **La gente que te plantea coartadas. La gente que, de pronto, tiene una gran zona gris a la que, para asomarse, hay que despojarse de algunos prejuicios**. Entonces, en ese sentido, todos los que hayan marcado un camino en este sentido. **Me interesan mucho los textos, la cosa discursiva**. Me interesan algunos semiólogos conocidos por todos, y nada más. No tengo una figura. **No. Un padre estético es -no sé si estético, pero por lo menos hizo algo que me abrió una de esas puertas enormes a la percepción- el camarógrafo que filmó , no sé quién es, ni sé el nombre, pero es aquel que filmó todo el golpe militar en Chile, hasta su propia muerte, en el 73, que era un camarógrafo de una cadena norteamericana**, creo. Bueno, vos ves que el tipo encuadra el tipo que le tira un tiro, y bueno, vos ves cómo la cámara se hace "bolsa" (se destruye). Ese fue un padre estético, por ej. Ese encuentro por lo fatal, el azar, lo que vos buscabas, y un trabajo específico y un medio. Ese cruce de cantidad de cosas, ese tiempo histórico, precioso, y una ubicación tuya en ese tiempo, azarosa o no, no podemos saberlo. Yo era muy chiquitito, **en el 73 yo tenia 10 años, y ví esa imagen, y la vi también fuera de mi casa, porque no tenia electricidad. No se adonde la vi, pero la vi en la TV. Creo que fue la primera imagen que vi en la TV y esa imagen me acompaña.** Nada más. Después, no tengo padres estéticos muy claros.

CA: **Visión del campo videográfico**.

AM: El campo tiene muchas aristas. **Es muy complicada esa cuestión**. En realidad nunca se sabe lo que va a apasar en el campo del video. Creo que toda la visión que yo pueda tener, son las **espectativas y las esperanzas**. Creo que **la TV esta vedada por si misma, y por nosotros también. Creo que hay una doble responsabilidad**, como todas las cosas que pasan en la vida, en la sociedad,. en las relaciones de pareja. En la relación de pareja Video/TV, son esas que nunca pueden cortar: empezaron juntos -más o menos juntos, después se separaron, pero cuando se ven pasan cosas. Pero no vuelven a estar juntos. Yo creo que es muy complicado insertarnos en la TV en la Argentina.

CA: Bueno, **vos has sido uno de los que intentaron esto. Has hecho programas.**

AM: Si, yo he trabajado en TV por cable. Hago cámaras para programas de cable, y me encantan. Me parecen bárbaras, pero creo que hay un cortocircuito permanente. Las perspectivas del campo videográfico son seguir cultivando, apoyando y definiendo los espacios de difusión que tuvimos hoy, y si es posible, algunos nuevos -lo cual me parece muy difícil por

la coyuntura económico-político-social. **Sostener, con producción, que por suerte hay una gran de 0 pesos a miles, de 0 pesos hay mucha producción, y eso es bueno**. Por eso no me preocupa, yo creo que hay mucha pila para que haya producción. **Hay gente nueva que esta produciendo un recambio grande en el video argentino, porque los grandes pioneros estan teniendo una producción más discontinua, Y yo soy parte de una generación más intermedia, no soy de los pioneros, ni tampoco de los nuevos**. Estoy navegando en el medio, me siento muy cómodo porque no me estoy despidiendo de una época dada, ni vivo los terrores de un parto. Estoy medio en una adolescencia. **Creo que el campo videográfico argentino goza de una gran salud.** Y, además, unas hermosas perspectivas. El problema, como siempre, **el cuello del problema, son las distribuciones, las exhibiciones y el conocimiento de este material. En este momento es casi una iglesia, casi un fenómeno religioso. Somos 250 fieles. Y acólitos, y habrán otros 100 seguidores. Algunos podemos salir al exterior con la produccion.** Mi experiencia afuera fue muy buena. **Hay un gran interes por el video argentino afuera. Tiene una marca personal**. Es argentino, es como alguien que cruza la calle por el medio, en Barcelona dicen "Es un argentino". Creo que el argentino, en un punto, se ve. Y las perspectivas son trabajar, y producir. Mantener con esta producción los circuitos ya históricos. Intentar generar otros nuevos. Pero siempre en base a la posibilidad de continuarlos. Yo tuve la experiencia de Rosario, y bueno, fue muy gratificante la experiencia de llevar gente allá, mostrar los materiales, pero son esfuerzos que no tienen continuidad. Porque al siguiente año, por presupuesto o por lo que sea... entonces son estertores. Mejor concentrarse en las cosas que estan, y sostenerlas. Y después...**el cine ni me lo planteo, no me interesa. La cosa digital, el CD-ROM no me interesa. Yo ando con los materiales electrónicos que tengo, analógicos o digitales...**

CA: Pero magnéticos.

AM: Sí. Y el campo videográfico... **no me parece que haya que cultivar la cosa del "Soy video-artista". Me parece que hay que ser cualquier cosa y hacer video: en vez de escribirse un libro,de hacer pintura o escribirte una partitura musical, hacés un video. Ese es el concepto para mí**. Como no soy muy hábil escribiendo, y no tengo la idea de lo que es tocar un instrumento, y no me he acercado demasiado a la plastica, hago video.

MARCELLO MERCADO

Realizador.

Buenos Aires, 27 de Agosto de 1995.

MM: Mi formación. Estoy terminando **psicologia** -me faltan cinco materias. Por el otro, **pinto**. Entre abstracto y algo de forma. Tuve suerte, tengo una galeria en NY y muestro allá.Volví a pintar después de mucho tiempo, fue Luis Campos que me dijo no sé que cosa de "El vacio", "...tenés que volver a pintar...". Después, **escribo**. Tengo dos novelas, todavia no consigo editarlas, pero son dos novelas. El otro elemento que nunca lo menciono, pero me parece que es importante, es que tengo tercer ano completo de **medicina**. Y mi primera cirugia a un ser vivo la hice a los quince años. Tengo mucha práctica en manos. Llego al video, porque en un principio no tenia idea, pero habia probado la televisión. Le llaman Videomania, pero es verdad que allí comencé a hablar del asunto, y te daban otras posibilidades, y allí lo conoci a Diego (Lascano), y te hablaba de todas las posibilidades del video. Yo no tenia muy claro la cosa expresiva del video en relación al cine, no tenia muy claro la diferencia entre una y otra, **me**

pareció que era un medio ideal, en el cual la producción era posible, y bastante libre. Entonces, conseguí el dinero, me compré la cámara y salió "Las nubes", dos meses después de "La región del tormento". Ahí fue todo. Personalmente, tenia una cuestión más asociativa, no del lenguaje más propio del cine, el plano/contra-plano, del tipo movimiento de cámara, travelling, etc. Ya era algo propio.
CA: Además, si venias más de la plástica, me parece que ya estaba planteada esa distancia.
MM: Pero fijate que habia dejado de pintar, no me animaba, entonces lo dejaba a Daniel (?), él era quien hacia los dibujos, es decir, me fui metiendo muy de a poco. Pero tenia ese aspecto, entonces... llegó de esa manera, viendo un poco lo que se mostraba en ese programa, influenciado, un poco por Diego Carlos que estaba naciendo en ese momento.
CA: Vos siempre en Córdoba.
MM: Siempre en Córdoba y sentado frente a la TV, como una fuente grande de imágenes. No teníamos chance, eso fue en el año 92. Pero habia pasado algo importante, me parece interesante. En el ano **90-91**, cuando estaba con mi ex-mujer, **vivia un tiempo terriblemente espantoso, estaba paralizado, entonces yo miraba la TV todo el tiempo, no me movia, miraba nada más que TV y escribía. No me movia, y me moria por hacer una imagen,** entonces veia otra vez a Diego, Carlos, a laccarino que apareció también en esa época, y me contaban siempre del video y me moria por ver esas imágenes, y **yo no vi video argentino hasta 1993.** Entonces, eso fue una cuestión de ... la literatura me pareció el camino más directo para romper con mi "coso", hasta llegar a las imágenes.
CA: Cuál es tu relación con el soporte, en relación al proceso creador.
MM: Una cosa que, cuando terminás un video, inmediatamente la gente te dice "Para cuando el largometraje?". Entonces no entendieron nada, **yo no soy cineasta. En caso de que haga cine, seria para meterlo al video, pero no tengo nada con el cine. Me parece espantoso, me parece espantoso el sistema de 90 minutos, plano/contra-plano, personaje principal, argumento, final feliz, reconsideración de los contrarios. Me parece algo totalmente idiota**, no me gusta bajo ningún concepto. No me gusta, evidentemente, cierta **falta de libertad que hay allí** -hay un productor, etc. En ese sentido hay libertad, y **esa inmediatez que es fascinante** -en mi caso, por ej., me avisan que hay un muerto y voy corriendo con la cámara y ahí lo tenés. No necesitás todo ese proceso de producción, tomar medidas, y todo aquello que elimina la inmediatez, que es bárbara. La otra es que podés hacer muchísimas cosas. Ya que **el video le curra tanto a muchísimas cosas -al cine-, se ha incorporado al lenguaje del cine, y es mucho más sintético, aparte, me parece que es obviamente más interesante, que hay cosas muchísimo más interesantes en esos 8 minutos, 9, que en aquellos 90 del cine**, que me parece una mediocridad absoluta porque no hay libertad. En cambio, en el video todo es tan personal, tan libre y tan variado, una cosa cuja unica explicación es que el video te da mucha libertad bárbara. Evidentemente es un lio, pero cuanta más plata tenés es mejor, y podés hacerlo con más calidad, con más cosas. Pero me parece que **la libertad que tenés con la cosa electrónica no la tenés con el cine, en términos creativos, podés ser mucho más radical con la imagen.** Me acuerdo que lo charlaba con Arlindo (Machado), que el trabajo más radical que él habia visto, lo habia visto en NY: un tipo que veló una película y le pegó mariposas, y la pasó creo que una sola vez, quedó una cosa especie de mancha, bueno, me parece que hoy, pasar esa película velada con mariposas es **la posibilidad que tiene el video, estrujar el material electrónico al máximo, darle esa posibilidad de explotarla y reventarla**, me parece que está ahí para eso, para que la reventemos.
CA: Como dijo una vez Claudio Caldini, que era una especie de **violación de la tecnologia**, una máquina que fue hecha para un fin -el home- y todo el mundo le da vueltas, le hace una generación más, le saca un cable...efectos...
MM: Y la otra cosa es tomar el manual de las cámaras, las cosas que te dice que no hagas, **perverter el manual. Es muy lindo**. Y mezclar, y **combinar esas cosas con lo mejor del cine experimental**, porque tenés muchísimo de base para volver a despegar, me parece bárbaro. La gente de cine me puso loco, especialmente Dreyer, "La pasión de Juana de Arco", por ej., me mató. Y el "Fausto" de Murnau, que tiene cosas impresionantes. Hay una cosa que me encantó, en términos de cuestiones dramáticas y demás, fue "Cul de Sac", de Polanski. En su momento, me mató. Me dejó hablando sólo, la gente del cine SHA -Sociedad Hebraica Argentina- me dejó

entrar porque yo no tenia ni edad, y yo contentísimo, y la otra que me mató fue "La strada" de Fellini, y la otra que me mató fue " Una mujer bajo influencia" de Casavetz, son las películas que me han quedado,. Yo he vuelto a ver "La strada" y me ha parecido una cagada, pero la sensación que tengo es muy fuerte. Algo que finalmente te llega y te hace cosas. Pero **el cine experimental de la primera época era una caja de Pandora**. Son películas extraordinarias. Y me he vuelto a enamorar, cada tanto se me pasa, pero me agarran poderosos amores con Jackson Pollock, y de repente se me pasan, pero me vuelven a agarrar, y De Kooning, me parecen algo fuera de serie. De De Kooning me gusta la libertad que tiene con el manejo del material, y Pollock, su radicalidad es impresionante. Y eso ahora. Una película más, fundamental, es "Noche y niebla".
CA: Y Marienbad?
MM: También, pero no tanto. Graciela (Taquini) siempre me sopapea por eso.
CA: Encima el formato...
MM: Si, si.
CA: Son tus padres estéticos o solamente gustos?.
MM: Gustos no más. Padres estéticos insisto en decir que no sé quiénes son. Tienen que ver con que yo una vez entre a mi pueblo en el Chaco, a un ...esas cosas que primero fue un almacén y luego se convirtió en un centro cultural por tres o cuatro meses, algo muy típico de nosotros, y después lo cierran. Alguien estaba pasando esas películas experimentales, en B/N, y películas en las que aparecian nubes. Y después flores, me mataron. No sé quiénes fueron, pero si hubo un comienzo, fue así, con alteración de tiempo, si, eso me volvió loco. Algo que ahora lo siento bastardeado fundamentalmente por Peter Gabriel, lo detesto por eso, me parece que ha hecho tan mersa con "La masa", tan mersa con el gusto, ha tomado todo eso y le ha quitado poesia sencillamente por su afán de su música, que bueno, es muy buena, pero todo aquello era tan poético, y lo mató.
CA: **Visión del campo videográfico.**
MM: Lo que viene?.
CA: Lo que viene, lo que fue, lo que está. Qué pensás de los que de una forma u otra estamos metidos haciendo video, o vamos a hacer. Hacia dónde vamos, de dónde venimos.
MM: **Yo creo que lo único que hay es el video.**
CA: Como lo único?
MM: Lo único. **A la TV no vas, al cine, no existe**. Va a quedar solamente su lenguaje, aquella cosa del plano/contra-plano, es decir, como lenguaje, pero no espacios. **Es lo único que existe, lo que realmente tiene consistencia, entonces el tema está en la cuestión de qué hacemos con eso. Así como estamos terminamos en museos, está clarito. Si no, en la TV, y de algunos paises -no de los nuestros. Así que lo nuestro es como una actividad heroica**. Y eso es todo. Si podés meterte en la TV, mejor. Trabajando libremente, o en la medida de lo posible.
CA: Pero vos ves casos de gente que haya hecho video y en su paso a la TV se note alguna marca personal, o no?. Caso de gente que hizo video, y que ahora está en los medios, es muy difícil reconocerlos.
MM: **Me parece que pasa algo mejor, son a los espectadores a los que les queda el video, y muchas veces la gente que ha trabajado en la TV ha visto video y los ha chupado, me parece bárbaro, porque le queda más al espectador que al realizador**. Es el caso de "Justicia para todos", que es un video-arte, y algunas presentaciones de este año... Me parece bárbaro esto de ciertos espectadores que chupan imágenes, y trabajan. Yo lamento mucho que los que entran en la TV y no explotan sus posibilidades, tipo muestras de video que son exhibiciones espantosas, estúpidas al máximo, con la gente que corresponde y el software adecuado, me parece espantoso. Pero bueno, son decisiones . Yo creo que la cosa,**sigo lamentando eso, que la TV como sistema prefiera fomentarse y pagar una serie de programas mediocres, sin ningún momento pasar por los festivales, sin conocer el video argentino que da para todo, es amplísimo y les puede romper toda una cantidad de imágenes, y lamento porque creo que es la ideología argentina**. No sé si ocurre en otras partes, pero yo lo veo acá. **Es tan terriblemente conservadora.** Cuando dicen "El argentino es un cover" es verdad. Solamente se juega por lo reciclado, solamente lo que se funde en el éxito.

Entonces vamos mal, y creo que lo único que nos puede pasar es mirar hacia el extranjero, y **como futuro de nuestro video, yo creo que es sólo en el extranjero, porque a pesar de ser trágico, es así, y va a serlo hasta que cambie alguna cosa aca. El extranjero tiene la mirada, la formación universitaria adecuada, o la formación general para mirarnos, porque acá estoy seguro que la gente nos puede tomar, el punto es que la TV es demasiado fátua, creída, soberbia, y presupone lo que la gente entiende o no, más allá de que no arriesga nada**. Entonces el video, perdón, la TV es un dinosauro, donde no hay riesgo, y en esa medida, nada. Afuera sí, pero acá, nada.
CA: Y como ves las muestras que se hacen aquí, como en el San Martin, o aquellas en las que nos vemos los 50 de siempre?.
MM: Cuando estuvimos la última vez allí yo me sentí francamente deprimido. Creo que lo que nos falta es esta cosa, lo institucionalizado, nos falta ese sponsor que pertenezca al sistema y de alguna manera nos introduzca. En la medida que estos sponsors del sistema -te estoy hablando de los canales grandes- no entienda y ayude en eso...porque la gente es demasiado conservadora, entonces ocurre que te ven y no te toman. Lamentablemente va a haber muy poco público, justamente por eso no hay que cortar ese vínculo, esa aspiración, porque justamente nuestro poder está en la producción que sale año a año, y no tenemos ni la edad ni la salud para esperarlo, asi que hay que seguir.

PABLO NAVARRO

Realizador

Buenos Aires, 20 de Janeiro de 1994.

PB: El primer día del curso, conocí a un pibe que era fenómeno, pero no tenía idea de cómo enseñar nada...
AM: Y ese curso era pago?
PB: Claro que sí. 25 dólares por mes. Año 88, tres meses eran en total, con la producción. El tipo no sabía no enseñar, sino hablar. No decía nada. Cuando llegó el primer recreo nos encontramos con la gente que después sería **"Adoquín video"**. 10-12, que nos dijimos "Qué hacemos acá?". El público del curso eran 35-40 personas, que iban desde para hacer sociales, hasta como nosotros, buscando otra cosa.
AM: Con qué equipo trabajaban, porque la consigna del "Aprender haciendo" necesita de equipos.
PN: Era empezar con guión, realización, cámara. Después producción, y la edición se veía después de la producción. No lo aguantamos más, en el segundo tiempo entramos en "la cancha", y no lo dejamos trabajar más. Terminó la clase y alguien dijo "Yo me voy, esto es un robo". Y ahí propusimos que la idea nuestra no era hacer guión, sino tirar cinco, seis propuestas y para la próxima clase traer algo hecho, superando el guión. Martes y jueves era. Cada uno vino con 4-5, nosotros de Adoquín vinimos con las cosas que habíamos escrito a lo largo de toda la vida, lo que habíamos hecho en teatro, todo. Historieta.
AM: Venían así, de la historieta, del teatro, de la música?

PN: Sí, cada uno hacía diferentes cosas. Había un bailarín del Ballet Contemporáneo, etc. Los cursos mejoraron, porque empezamos a hacer. **Los días de producción fueron muy locos, tres o cuatro finales de semanas completos en los que produjimos 10-12 cortos. En los que todos colaboramos en diferentes cosas: cada uno dirigía uno, o de a dos -el mío lo hice solo. Y en otros trabajábamos en todas las tareas. Muy divertidos. Salían trabajos muy divertidos.**
AM: Y todo eso quién lo coordinó?
PN: La gente de **CECICO**. René Muller, los agarramos en un momento muy difícil, en el que la cooperativa se partía en dos. Y cuando terminamos el curso, dijimos que nos habíamos entusiasmado, con un proyecto para seguir produciendo, con voluntad de trabajar en esa casa, y nos pidieron una plata para quedarnos allí, y nos pidieron el doble de la plata del curso. Así empezamos a reunirnos en la casa de uno y de otro, tuvimos un entuerto con el IPAAC (con el Sr.Lázaro Mamám, porque se dedicaba a enganchar gente produciendo, robándoles tiempo, esfuerzos e ideas, prometiéndoles no sé qué pertenencia a no sé qué entidad internacional del video con sede en Uruguay, y allá no lo conoce nadie. Y teniendo isla, todo para producir en U-Matic, usaba la gente para producir). Allí produjimos *"Alienícolas"*, de Silvia Maturana. Filmamos mucho en la escuela, y en casa, NTSC, VHS. Después *"La Eucaristía"*, del 1988.
AM: Pero contame un poco más cómo fue tu experiencia con el teatro.
PN: Viví mucho tiempo en Brasil, hasta estudié semiótica de la imagen en la USP. Y en San Pablo formé parte del TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), fundado por el argentino Juan Uviedo. Se tuvo que ir por problemas de compatibilidad de carácter con el gobierno del momento, había tenido un problema cuando era director de la Escuela Municipal de Teatro de Rosario, y en la fiesta de fin de curso mostró lo que hicieron en el año. En una especie de cine-visión. Entre sus alumnos estaba el hijo de un jefe policial, o intendente, y tuvo que salir del país. Bajo la dictadura tuvo que irse.Y allí en San Pablo hicimos algunas cosas interesantes. En Buenos Aires organizamos una movilización en defensa del Obelisco, una ronda que duró un par de horas hasta que vino la policía, porque se dieron cuenta de que era una manifestación política. Después, participamos del Encuentro de las Artes, contra la censura. Y gente como Mónaco, que era integrante del Teatro del Picadero, nos accionó en una pieza un poco fuerte, en marzo del 81. Y después, con la sensación de que había que fusilarlos a todos, a Serrano, Alezzo, Inda Ledesma, Kartun, Roberto Cossa, Dragún, Rubens Correa, todos, en la ruina de la cultura nacional, que por culpa de ellos tenemos el cine y el teatro, la TV que tenemos. Ese escándolo fue en el marco de Alterarte I. Nosotros hicimos Alterarte II en marzo del 80. Era lo mayor de la vanguardia del momento, Omar Chabán hizo su primera performance en escena, el video que hicimos sobre eso se perdió. Alterarte II la hicimos en agosto del 81 en San Pablo. De acá fueron los del TIT, y los de Cucaño de Rosario, gente muy copada. Nosotros filmamos, bancados por la USP -inclusive después fuimos presos con el camarógrafo- y lo que queríamos era mostrarles cómo estaba la juventud argentina. Yse generó en la Plaza de las Repúblicas un movimiento interesante. Se habían movilizado más viaturas que desde la Amnistía del '79. Vinieron, las personas creyeron que nos habíamos intoxicado con las cosas que comimos de los bahianos. Y habíamos puesto grabadores con música de Tangerine Dream, y filmamos en vivo. La cosa fue tan fuerte, que nadie se dio cuenta de que estábamos filmando. Nos llevaron presos a los de esta foto, salimos en los diarios. Acá Olmedo dijo que lo había dirigido él.
AM: Y el TIT cómo trabajaba?
PN: Éramos tres o cuatro personas que tirábamos ideas.
AM: Porque son directamente acciones de intervención con cámara.
PN: Sí. Después hicimos "Golpeamos al Jumbo" -habíamos descubierto cómo robar el supermercado, y cuando vimos que el sistema estaba a punto de "reventar", llamamos a un periodista para explicarle, y como éramos varios, salió como una nota sobre una actitud estética. Nosotros dijimos que no queriamos salir en la página de espectáculos, sino en la de policiales, porque queríamos hacer un arte contra el código penal. Atacar eso. Teníamos una mano artodiana. Hicimos una serie de atentados en barrios, con cosas buenas: poníamos en las puertas un chocolate, durante toda la noche. Y los barrios se pusieron a organizarse para descubrir quién era que daba eso, y entonces empezamos a descubrir que la gente gustó y se organizaba para pegar otras cosas, reuniones de barrio para discutir, con diálogos que grabábamos a favor y en contra de lo que regalar. Después le donamos al MASP un cuadro con

las mil "puntas" (de marihuana). Me dijeron que el año pasado todavía estaba. Una noche, encapuchamos todas las esculturas del centro de SP, cosa que salió en los diarios. Y otra noche clausuramos las galerías de arte. Una mano Dadá muy fuerte. El público no sabía que era público, se veían de repente envueltos en situaciones... la más grossa fue lo del telón rojo de 30-40m de alto, a las 5 y media de la mañana, en la esquina de la Rebouças con la Paulista en SP. Les clausuramos el túnel, y nadie pasaba porque no sabía lo que había detrás de la tela. Se armó un embotellamiento, hasta la USP. Y cuando vino la policía, empezó a llegar hasta allí, ver la gente observando eso, y quién lo había puesto. A las ocho y poco levantaron eso, pero el ambotellamiento duró el día entero. A las dos o tres semanas sacamos un comunicado diciendo (tipo comando) que había sido una acción de Tretas No Teatro. Haber tenido video en esa época, bueno...
AM: Y con el video se podrían hacer cosas así?
PN: Claro, lo que ocurre es que debería ser una época en la que los espíritus se animasen.
AM: Quiénes serían capaces de producir video así?
PN: Esa que hicimos en homenaje a los Beatles.. llevamos caños plásticos de agua, y 9 de nosotros, vestidos con oberol, entraba con los caños, y los íbamos depositando en el frente del escenario, hasta que tapamos el escenario -llevamos dos camionetas enteras. Tapamos el escenario, la gente gritaba. Cuando hicimos Alterarte, fuimos a ver la Prefectura de SP, y nosotros sabíamos que el tipo era poeta, y le dijimos que éramos amigos de Borges. Era un tipo de la Tropicalia, que se hizo funcionario. Nos dijo que no tenía presupuesto. Le dijimos que Alterarte era teatro, y si para música tengo un hueco de dinero, entonces montamos un espectáculo que se llamaba "John Cage sob o chuveiro". Y después hicimos la de Godard: anunciamos que venía Godard a SP, a cerrar la película, lo que hizo Godard con Chaplin. Lo largamos, y teníamos un método que era, desde los teléfonos públicos, llamar a los diarios y en el día, habían venido los máximos periodistas, vino la directora de la O Globo, sección de espectáculos, en la USP. Y nosotros lo vestimos a uno de Godard, repartimos doce cámaras de Super-8 entre la gente, les dijimos que lo filmen, que allí estaba Godard. No sé si tengo, pero guardé el recorte de la Folha diciendo "Godard esteve lá, será que alguém viú?". Y sacamos unas críticas buenísimas.
AM: Y con las películas filmadas que hicieron?
PN: No sé. Pasó tanto tiempo. Algunos terminaron hasta trabajando con las Madres de Plaza de Mayo. Hasta nos vinieron a patotear, la mitad de la gente de la universidad nos sacó a las puteadas, y este nos sacó "Godard estuvo na FAU...". Argentina es tan represiva, que cuando entraste la primera acción te condenan a 12 años. Pero por ejemplo, producir un gas muy fuerte, y filmar la salida de la gente. **En video, después de "La Eucaristía", hicimos "Sugerencias obvias para la experimentación en video" (que fue presentado como conferencia en las "Jornadas de Teoría y Estética del video Argentino", en 1990). Después editamos la "Parabienal", después hicimos "Maldón", y "Escolazo".** Ahora estamos con el tema de Avellaneda (el olor del riachuelo), y fuimos a filmar las reivindicaciones, hasta hicimos un radioteatro para Radio del Plata. Lo de Avellaneda fue interesante, hicimos reportajes a los vecinos. Y quedó parado porque nos agarró noviembre y diciembre con mucho trabajo, y lo cortamos, pero queremos volver. Y la protesta quedó, hay que terminarla. Había hablado con la chica protagonista, y como no le dieron más prensa... en Berisso pasó eso de nuevo, la ciudad está muy mal.
AM:Y esto en cuánto tiempo?
PN: Del 88 hasta aquí. Después tenemos dos grandes videos muertos, en Stand-By, que son "Telemacho", y "Que viva Dios". Del primero nos falta poca cosa, la utilización de la mujer en la TV, casi 60 horas de material para trabajar. Y el segundo se mete más con las cuestiones religiosas y su diversificación hoy en día. **Es un tema que alguien tienen que tratar. No siempre los temas los elige uno: alguien tiene que ocuparse de estas cosas. Porque nadie se la agarra con eso, ni los partidos políticos, ni nadie.** Con la "Eucaristía" tuvimos que mandarla a calificar al Ente: integrado por miembros de diferentes iglesias, asociaciones de padres de familia, sindicatos de jardineros. y todos los videos fueron Aptos para Todo público, y la Eucaristía la calificó como Para Mayores de 18 años, salvo la iglesia que le puso un XXX para Salas Especiales. Si le hubiésemos puesto otro nombre, bueno... pero justo fue ese nombre, y con una chupada de taco formidable.

Volviendo a Adoquín, no sólo somos los mejores, sino los que tenemos el mayor principio de producción, y somos los que desde el pirncipio tuvimos una obsesión, que es que no podíamos ser Adoquin, porque "un adoquín no hace vereda", y en la Argentina había que juntarse para producir, para hacer el video independiente. Entonces, los primeros 15 que hicimos un video teníamos que encontrar a quién mostrárselo. Para eso hicimos la Para-Bienal. Fue lo mejor que hicimos, fue en marzo.
AM: Por qué surgió la Parabienal?
PN: Porque etaba la Bienal de Arte Joven, y mandamos *"Alienícolas"*, pero nos mandaron una carta... no. Después supimos los criterios del jurado, y eran... Trilnick nació siendo jurado. La revista "Sin Cortes" publicando por qué había sido rebotado "Alienícolas". Sacó un artículo diciendo que le había resultado muy feo ser jurado, que se aburrió mucho, que vio un montón de videos, que sólo dos o tres eran buenos, los de Lascano y no sé quién más, que eran editados de casetera a casetera, o con efectos malos, con gente inescrupulosa que se animaba a agarrar la cámara y filmar en video cualquier cosa que querían. **Nosotros invitamos a todos los artistas que habían sido "rebotados", a integrar la ParaBienal, la hicimos en el Paracultural.** Leimos la nota e hicimos una Bienal en Contra, lo vimos a (Omar) Viola (director del Parakultural) y le dijimos que no era problema, que lo único que necesitábamos era que nos abriera la puerta, la barra para él, todo es gratis. Y le gustó. Empezaron a aparecer mimos, actrices. Todos los liberales cuando eran jóvenes eran progresistas. Cuando lo hicimos conocimos a Oscar Cuervo, a Javier de Silvio, movilizamos a toda la gente de CECICO, junto con nosotros. Y de allí nació la idea de hacer una organización. Le pusimos nombre y todo en esa misma noche. El tema es que Mamán quería hacer él, capitalizar el tema, la SAVI allí en el IPAC. Y después estaba el grupo de gente que quería organizar más una cooperativa sólo para realizadores -los video-makers-. Entramos nosotros, CECICO. Di Tella tiró para nosotros al principio, la Civalle también en ese momento, Milewicz también, se abrió el juego, Mamán quedó afuera. Todo esto contra el bloque de Lascano, Trilnick -que estuvo en todos los bloques que hubo en la historia, en el 55 debe haber estado en la Plaza. **Todo esto en el 89, la SAVI...**
AM: Y la ParaBienal fue?
PN: En el comienzo del 89. La ParaBienal juntó un grupo independiente de video. Y **lo que definió la reunión fue cuando vino la Barrosa de TV-Viva, vino a dar unas charlas en el Centro de Estudios Brasileros, en la Universidad, Fac.de Sociales, estaban Getino, haciendo grupos de discusión, diciendo lo que siempre dicen, que el primer video lo hizo él con Solanas. Después pasó la noche con nosotros... allí conocimos a toda la gente, y cuando fue la asamblea de fundación, lo llevamos a Hermida para que sea presidente, capitán indispensable, y la votación decía que la SAVI fuese una sociedad abierta a todos los que trabajaban en video; diseñen, producen video independiente, porque realizadores éramos 14.** Pero ellos tuvieron una idea que llevaron hasta la ruptura. Formaron una distribuidora que se llamaba Media Buenos Aires, y así surgió la ruptura.
AM: Más allá de los roles, tiene que ver en cómo uno piensa la profesión.
PN: Claro, yo comencé haciendo mi video, pero después me junté a otros cinco, y aí todos pudimos comenzar. Siendo de Adoquín, yo ya dirigí tres y ella (Silvia Maturana) dos. El otro día, primero probamos cómo se hace sin errores, y después vemos cómo queda con muchos errores. Y después nos encontramos para pasear, primero trabajamos en todo, y después como pares.
AM: Y quién es el director?
SM: El que la ejecuta, la piensa, el director, según el modelo del cine. Ellos pretenden ser Escorcese, pero parecen Mel Brooks.
AM: El rol del artista en cada cultura. Si Uds. lo perciben como un espacio artístico intercomunicado con toda la realidad, para otros tiene que ver con el fondo personal.
SM: Cuando estuvimos en Rosario, Lascano contaba de su video, "Atrax", y dijo que después de esa experiencia nunca más, porque para él, trabajar con otra gente era terible. Él prefiere encerrarse en su laboratorio y hacer todo él solo, y eso es una definición también. Para nosotros, el juicio es el contrario, lo mejor que él hizo fue "Atrax", y después de "Un martini en las dunas", ... fue empeorando. **Para nosotros lo más importante es el laburo con la gente.**

PN: Para ellos, la calidad tecnológica es lo fundamental, y competir con el exterior, que lo saben hacer mejor. O trabajos llenos de violencia, con cortes argumentales epilépticos.
AM: Entonces, dentro de ese plano desequilibrado, Hermida jugó un papel equilibrador. Y la SAVI arrancó. Eran todos independientes, o ya habían grupos formados?
PN: **Ya habían grupos formados. CECICO, Adoquín, Paleta-E, Sin Reserva, eran los cuatro más importantes. Después vino el CECODAL, y se trabajaba con mucho pique. Con esa comisión organizamos muestras, etc. Hasta que llegó Montevideo 90.**
AM: Antes de eso estuvo la Jornada de Teoría y Estética en el San Martín.
PN: **Hicimos la primera muestra anual, la segunda. Las Jornadas fue idea de Graciela Taquini. Fue una careteada. Cuando vimos lo que pasó el primer día, al segundo hicimos nuestro video, todo el mundo habl;ando con ideas profundísimas, imposible para ser analizadas por cien personas tan diferentes, era para que ellos mostraran cuánto sabían. Y no se mostraba ni un pedacito de video, era rarísimo.** No sé, me polaricé con Cuervo, no me gustó. E hicimos una especie de loby, hasta que todo "saltó' por motivo de una revista, "Televisiones" que tres de ellos estaban poniendo plata para hacerla. Pero sólo contenía un informe sobre lo que estaba pasando en Alemania, con los premios, etc, y un elogio sin límites a Video-Match. Dijimos que ese no era un órgano que representara la asociación. Que tenga alguna nota así, bueno, pero no reflejaba nada. **Y nosotros éramos unos nostálgicos, ellos defendían el fin de las ideologías, nosotros éramos los de la utopía, los lúmpenes. Le dijimos que si no lo hacíamos entre todos no lo hacíamos, que no valía, y así se fueron. Socializar la información.** Tanto es así que, por ej, el Festival Internacional Del Minuto que se organiza en SP, no sé si el representante, o quien tenía que centralziar la información era Sabrina Fargi, y los que mandamos los videos fuimos nosotros. La delegación argentina eran... 45 videos, la Argentina es de los países que más mandó. Y todo porque lo hicimos nosotros, porque las personas que le preguntaban a ella, no supieron nada. Y sin ellos perdimos mucho: contacto con los medios, empresas, contactos...
AM: Esos medios que alguna vez se usaron para publicidad de la SAVI.
PN: Sí. Y otro de los elementos de ruptura fueron las manifestaciones callejeras. Con la SAVI, participamos de dos manifestaciones callejeras. Una fue la del Oscar, en el Teatro Colón, cuando se entregó el Oscar desde allí, hicimos unos carteles que decían "El Oscar no paga impuestos", que lo hicimos también con el SICA. Y la otra fue en la calle lavalle, el día de estreno de "Fútbol Argentino", por el cierre del Instituto y del CERC (Centro experimental de realización Cinematográfica). Y todos los videomakers decían que los realizadores no debíamos usar las pancartas como medio de reivindicación, porque siendo la SAVI...
AM: Estas cosas se discutían en asambleas públicas, o se hablaba más a nivel personal.
PN: La Comisión Directiva, en plenarios.
AM: Las reuniones cada cuánto eran?
PN: Semanales y abiertas. Después fueron quincenales, y ahora las estamos haciendo semanales también. Perdimos todo eso, aparato. Pero ganamos desenfado, audacia.
SM: Primero, ganamos la sede de SICA (Sindicato Cinematográfico Argentino), propusimos eso.
PN: Por ej., ellos (el grupo de los video-makers) no querían un sindicato. Nosotros lo logramos. Inclusive la gente de SICA comparte mucho de este espacio, la sede. Hicimos la videoteca, inventamos el VideoMinuto en la Argentina -lo copiamos del Brasil, claro, pero hicimos dos Videominuto de la Argentina, marca registrada. Hicimos la muestra del Interior, que es aquél otro tema difícil. Para "ellos" el interior era Jáuregui de Rosario y nada más.
AM: Y Uds. cómo sabían lo que ocurría en el interior?
PN: Simplemente la gente buscaba contactarse con nosotros.
AM: Uds. también filmaron a Divididos?
PN: Si, en Cemento. Un recital, con tres cámaras, dos encima del escenario. Pero producción independiente no recupera los costos de producción, no tiene circuito de exhibición, no circula por canal de cable. Nadie hace nada si no le dan nada a cambio. Les pasamos las cosas para exhibir porque son truchas. La TV argentina no existe, salvo el futbol y los noticieros, el resto nada es realidad. La TV argentina no sé... pero la vitalidad está en el video independiente, porque es una producción más pensada, lo que es "Funebrero", lo que es "Cayetano". Y la TV

argentina es trucha, porque creen que la imagen de la Argentina es ésta y nada más. Creo que tienen problemas.
AM: Para qué eran los videos cuando empezaron? Alguien pensó que eran para la TV? O para el museo? O que realmente se trataba de aspirar a todo eso junto?
PN: Yo creo que la vez que vi al video más cerca de la tele fue cuando conocí la experiencia de TV-Viva. El video no es para la TV, es para el video, pasa que hay posibilidad de tener otra TV. Ante esta posibilidad, los videastas podemos contribuir cómo? En el tratamiento de las imágenes, en la forma de investigar los temas, etc. Pasa que hay una pelea, como con el cine, que se puede pasar por la tele, pero cuando querés ir al cine, vas al cine.
SM: Nosotros pensamos que hay un programa que dice todo lo que el video tienen para decirle a la tele, que es "Del otro lado", de Fabián Poloseck, que sale de lo que es un programa típico de TV.
AM: Es más de la escuela de Hermida.
SM: Nosotros le hicimos un reportaje, al editarlo, en la última revista Televisión, ellos cuentan cómo producen. Son una banda de amigos, que se conocían de la calle, y el producto refleja eso: Vos ves que la cámara tienen que ver con lo que está preguntando, se mete, está todo concentrado.
AM: Ayer con Darío Díaz decíamos que la única forma de humanizar el lenguaje es que todos participemos de la elaboración del mensaje. No yo digo lo que vamos a decir.
PN: Los temas ya están... tengo en mente hacer una historia sobre dos fábricas de cohetes, con una farmacia en el medio, y bien cerca, dos estaciones de servicio con nafta y gas. O sea, quiero hacer un video con alguien que parodie a TELEFE, diciendo "Bueno, llegamos justo antes de la noticia", porque en algún momento va a explotar. (risas) Bien podría haber sido un videominuto. Y también quiero hacer "Humo", sobre los gases de los autos: la cámara a la altura del caño de escape, ver lo que respira un nene en el cochecito cuando pasa un bondi. Hacer que la cámara se ponga negra, y un actor que diga o explique lo que le pasó, que se fue a Córdoba y casi muere, porque no puede vivir sin el smog, recomendándoles a todos un poquito. **No es una explicación, el tema está ahí,. yo, videasta, pongo la cámara donde esten pasando cosas.** Cada uno que consultemos se le va a ocurrir algo más, un par de nenitos en el medio de la nube de humo. No podés hacer video sobre otras cosas... Hay muchas maneras de contar las cosas, tantas cuantas personas, y hacer video es, técnicamente muy fácil, pero por el otro, hay que saber manejar un montón de cosas rompepelotas. Pero cualquiera que tenga ganas y agarre una máquina... O juntándose con gente -yo soy muy malo con la cámara por ej- , pero juntándose uno con otro, puede hacer algo. Uno sabe alguna cosa, y otro otra. No es Hollywood, que para hacer una película necesitás millones de dólares, etc.
AM: Y qué pasa con la distribución del video hoy?
PN: Hoy pasa por los contactos de algunos tipos con gente importante, como el Espacio Giesso, y las cosas que hace la SAVI.
AM: Se podría lograr con la TV?
PN: Tal vez que la TV alternativa salga a pelear ese espacio.
SM: Fabián, un chico que tiene un canal, "Utopía", nos dijo que saliéramos a montar un programa de la SAVI, pero en este momento no tenemos estructura como para hacerlo. Somos pocos los que estamos trabajando para todo, pero esa podría ser una posibilidad: un programa de la SAVI, mostrando la producción.
AM: Y Utopía qué alcance tiene?
PN: Yo creo que es de las mejores TV alternativas que hay en este momento.
AM: Es abierta?
PN: Es abierta, es canal 6 de Flores. Siguieron la campaña del Nacional B (fútbol) y con eso recaudron una plata, hacen todos los recitales de Cemento y Die Schule, todos los martes. Tienen sus cosas copadas. Ellos realizaron un video sobre el cierre de SOMISA.
AM: Y cómo ven el video hoy?
SM: Y... producción hay muchísima.
AM: Parece haber cambiado bastante desde aquellos tiempos de ver un aviso esporádico anunciando un cursillo de video. La historia creció y hay novedades.

SM: Veo que hay mucha gente produciendo. En el Interior es impresionante, creo que en Mendoza nos decían la otra semana que hay un montón de gente haciendo video.
PN: Según una estadística, nacieron 250 islas de S-VHS en dos años. Se nota en Rosario. Creo en lo que dije en Rosario: quien produce hoy en video, así como busca cómo producir, hay que buscar cómo difundir. Y nadie tiene la suficiente plata como para ganarlo solo. Hay que juntarse con eso, la SAVI, seguimos el espacio del video, fuera del Gandhi, lo pusimos en el San Martín. La próxima meta es ponerlo en el parque Centenario, o en el Obelisco. 24hs seguidas de video en el Obelisco. Queremos conseguir que de los 33mill. de tipos, unos 200000 digan me gusta el video independiente, en él veo cosas divretidas, interesantes, y quiero saber dónde hay para ver. Si conseguimos eso, en unos años llegás a algún punto de rating. **Somos capaces de meter tanta gente a ver video, entonces podemos ir a canal 13 y decir "A nosotros nos miró tanta gente, queremos un sábado a la noche. Prueba o no?" Creo que el video es más parecido al rock-and-roll que al cine.** Como fue en los 70, que se haga en grupo, que le sirva como ideal, para el barrio, para la gente, y no sólo que le sirva, sino que lo quiera hacer bien. Hoy en día te hacen un programa malo o con ritmo, bien hecho. Igual, hacen cosas tipo un tipo con traje en la playa, pero...
AM: Y cuáles son los programas que hay hoy en día sobre video en la TV por cable?
PN: Ninguno. Está la TV-Mania que estaba en Cablevisión, y la TV de San Martín que todos los sábados, dos veces por día, pasan materiales nuestros, dos veces por día. Se llevan de la videoteca y las pasan. Y Vieytes, por el lado Sur, también.
AM: Contame lo de la polémica del Amante.
SM: Ya leiste lo de la SAVI?
AM: No.
PN: La Ferla hacía una crítica general. Decía que el 70% no servía, porque si no era malo, era largo. Pero para mí, dentro de la SAVI, un video hecho por una nena de 13 años tiene que estar, porque es parte de lo que genera el movimiento de video independiente, que en una escuela, una nena de 13 años pueda hacer su trabajo. Seleccionado compitiendo con las cosas del Interior. Y La Ferla diciendo que no se reconocen instancia legitimadoras.
AM: Siendo una muestra, no un festival ni un premio.
PN: Si. Y no es cualquier muestra, es la muestra anual de video argentino que organiza la SAVI. Entonces, no es una muestra de la Embajada Francesa, para premiar un video-arte. No podés decir, cuidado, hay muchos documentales y no hay video-arte. Cinco video-clip, bueno, se hicieron, hay que ponerlos. Me dijeron que era discriminatorio. Entonces nosotros les contestamos esto. Y La Ferla salió con una carta en El Amante, que fue violenta, como quien le contestó fue Cuervo, lo llamaba de "cierta ave de rapiña", corvífera, y adoquines descerebrados, muy mala onda, y después, Cuervo lo chicanea un poco, le dice que la posición de La Ferla le recordaba a ciertos trechos de la historia argentina, que se quejaban de los negros mojando sus pies en las fuentes de Plaza de Mayo. Y que él siempre fue negro y está orgulloso de serlo. Y el otro le contestó directamente. El Amante nunca publicó la respuesta. Nosotros respondimos a eso. Fue duro, y Quintín me llamó y me dijo que La Ferla se había enojado mucho, y que lo perdía como redactor si publicaba esto. Entonces yo le dije que iba a publicar en todos los medios que él no quería publicar, porque eso no se hacía. Inicia una polémica, entonces, tenés que poner las respuestas. Creo que ahora sí se abrió el debate. Hay tipos que dicen que el video tienen que ser hecho de determinada manera, y otros que decimos que puede ser hecho de otra. Y no sólo en ese aspecto, sino también en el de la distribución.

MIGUEL RODRIGUEZ ARIAS

Psicólogo
Analista de imagen publica televisiva.

Buenos Aires, 26 de Enero de 1995.

RA: Mi conexión con el video comienza en **1983.** A través de un trabajo de investigación comienzo a sentir la inquietud de grabar algunas imágenes de la TV.
AM: Como qué?
RA: Como el **fallido de Deolindo Bitel, que esta en *"Las patas de la mentira"*, donde dice que *" (...)salimos a optar entre la libertad y la dependencia, y nosotros optamos por la dependencia(...)"*. Por ese fallido empece a grabar.** El acto ese fue espectacular, porque fue en en la cancha de Velez, repleto de personas, habia otras cosas, pero eso fue espectacular. Asi, que también **tomé conciencia de la ausencia de archivos, y para hacer un trabajo de investigación habia que hacer todo este trabajo previo.** Grabar del aire. Y si no, uno cae en esos trabajos donde todo pasa por una mera opinión. Los tipos que analizan medios en las facultades de comunicación, no lo hacen sobre la base de un trabajo de campo, sino por sensaciones o buena memoria. Inclusive algunos reniegan... especialistas que reniegan. Por ahi, no tienen una posición critica, pero reniegan del trabajo de campo. Empecé a grabar... y otra cosa que me llamó la atención fueron los debates entre Caputo, Grondona y Neustadt en "Tiempo Nuevo", que eran un lujito de retórica. 200, 300, **cuando tuve 600 horas habia suficiente material**, no sólo en término de fallidos, sino también de discurso consciente, a todo esto, estábamos en el 83, y ahora ya en el 87-88, hasta ese momento no habia hecho nada con esto. Por otra parte, yo vengo de la publicidad, **soy psicólogo, pero trabaje 25 anos en publicidad, y habia entonces una búsqueda de estética, unas ganas de hacer algo de edición, no de un trabajo marginal, sino descubrir una estética, una estructura, para que eso se pueda ver en TV. Lo interesante era salir del archivo de TV, reprocesarlo, y lo ideal seria volver a la TV**, por lo que habia que pensar no sólo en el material, sino en cómo editarlo. Cómo hacerlo atractivo, y cómo articularlo para que tenga sentido. Una cosa es ver un fallido, y otra cosa es articular 23 fallidos. Los que integraron *"Las patas de la mentira"* en su versión original de 19min. Tenia necesidad de que el archivo no fuera privado, y queria mostrarlo a gente interesada en la política, el discurso, la TV, e hice un primer trabajo que se llamó ***"La boca del pez"***, era sobre la vigecia de las ideologias, su concepto, los distintos partidos politicos, la UCD, la UCR, el PJ.
AM: Resultados?
RA: La UCD decia que las ideologias eran vigentes, la UCR estaba dividida, algunos decian que si, otros, no.
AM: La pregunta era existe o no?
RA: Si estaban vigente el concepto de ideologia. Y tampoco se discutia abiertamente (porque la TV es así) la diferencia entre ideologia y política. La ideologia como algo superestructural, como algo que determina a la gente, y la politica es algo mas estructural, en lo televisivo esto se perdia. Porque ideologia no es otra cosa que la escala de valores que gobierna a la gente, pero se asimila a politica, en el torbellino de la TV. Adelina de Viola hablaba muy claramente de todo esto, y decia que las ideologias estaban vigentes en todas partes del mundo, que acá no se discutia de ellas, pero estaban vigentes. Angeloz decia que ya no habia que discutir más sobre eso, otro tipo de la UCdE, más a la derecha que Adelina, como Linch, planteó en ese momento que integraba ese video, que hablando de ideologias solo estabamos haciendo ruido, lo que resulto claro, porque por omision o no estamos haciendo actos de fondo ideologicos, es decir, por omision , pero las ideologias siguen vigentes mas alla de cualquier planteo. Y lo mas sorprendente fue el PJ: Menem decia que hay que desideologizar, que ya no tenian vigencia, eran algo perimido y en el mundo ya no se discute sobre eso. De hecho, lo que triunfo es la ideologia conservadora de la UCDe sobre el menemismo. En este sentido, un tiempo después se observó que los que planteaban que las ideologias ya no existian fueron absorbidos por otra ideologia, o se plegaron a otra ideologia. Pero este trabajo no era ni de interés, ni de difusión

masiva. Este video me sigue gustando mucho, tiene 50 minutos, para investigar o hacer un abordaje al material, porque, claro, **tenés 600 horas de archivo, y cómo lo articulás**. Porque son 600 horas sin temática definida. Bueno, el último trabajo que presentamos, sobre Maradona, era puntual, tenias que buscar imágenes sobre el. Material de futbol, gente que opina, material histórico (con la política, en la Plaza de Mayo en el 86, en el 90), un archivo de 600 hs no es fácil de articular, **podés hacerlo en base a los fallidos**. Pero para llegar a eso tuve que hacer primero "La boca del pez". **Por ser un trabajo de investigación, siempre te marca los caminos el archivo.** Cuando aparece una cantidad interesante de fallidos, que siempre apuntan para un lado, son cosas que te permiten, cuando terminaste de verlos, comprender un montón de cosas más. El fallido de Alacino cuando dice que el aumento de sueldo de los miembros del Supremo Tribunal de Justicia era para mejorar el funcionamiento del Poder Ejecutivo, perdón, Judicial. Adelina que confunde huelga con bomba, Adelina que dice que "La UCeDe quiere que hayan propietarios, y la izquierda quiere que hayan proletarios", y cuando tiene que repetir lo de la UCeDe dice "proletarios", es decir, le sale la verdad. Entonces, ***"La boca del pez"*** **nunca intenté difundirlo masivamente, pero sí, *"Las patas de la mentira"*, que fue posterior y tenia ideas que apuntaban a la cosa más masiva, superando al público del sicoanálisis, de la política, iba a ser entendido masivamente**. Este dispositivo del sicoanálisis era una cosa que se podia difundir masivamente. Por otro lado, como soy sicólogo, me interesaba ver para que servian los fallidos. Entonces intenté difundirlo por todos lados, periodistas, políticos, salió un artículo en **"Pagina 12"**, y de alli me llamaron. *Las Patas...* tiene una estructura que está construida en base a los fallidos, pero es una estructura dramática débil, no tan fuerte como la de *"Protección al mayor"*. Entonces sale este artículo en Pagina 12, me llaman del programa de cable de Mónica Gutierrez, y pasamos *"Las patas..."* en forma completa, por primera vez en TV. Ahi se pasó lo de Barrionuevo (*"Tenemos que dejar de robar por lo menos durante dos anos, para sacar al pais adelante"*) que fue lo que más impacto. Lo vieron el video en "A cara limpia" de Fernando Bravo, inmediatamente me invitaron. Se armó un programa con políticos y periodistas, dedicado al video, y se armó un despelote bárbaro.

AM: Qué dijeron?

RA: Dijeron desde que atentaba contra la democracia (políticos militares), que estaba sacado de contexto, era muy pesado. Además, tengo una anécdota de Romay, Mirta Romay, la que producia este programa, lo llamo al viejo y le dijo que acá hay algo que es muy fuerte, me gustaria que pases y veas esto antes de sacarlo al aire, y el dijo "No, no, eso va al aire, no hace falta que yo lo vea". Es que lo fuerte de esto es que no es un documental, no es una opinión de un periodista, que dice hay funcionarios corruptos + investigación. Es el discurso de ellos, es indiscutible. Ademas, los fragmentos que utilizamos son bastante largos, ponemos bastante del contexto. En el contexto total nosotros descubrimos que, evidentemente, pasa algo con el contenido. Parece que se pierde, se diluye, porque cuando Barrionuevo dijo esto, nadie lo registró en horario central, o Grondona no le pregunté nada, o al dia siguiente no salga en todos los diarios. **Ya entramos en cosas que, si bien no tienen que ver con el video, si tiene que ver con la investigación, cuál es el efecto de la TV, que cuando se pasan, nadie los escucha, y que hacer con los fragmentos aberrantes, significativos, y ahi aparece el sentido.**

AM: El **video** es una metodologia de trabajo?

RA: **Es recurso, instrumento, obra.** Es muchas cosas el video. Uno de los problemas que yo tenia, y que ya no lo tengo, o no me procupa, es cómo definir esto. Porque es un trabajo de investigación, pero **Tomas Eloy Martines, lo definió como un nuevo genero de periodismo, cosa que me gustó mucho**. Es **investigación a secas, y periodística, que no es antagónico. Y, además, es un video con estructura dramática, y por eso es una obra.** Pero no es tan importante. Lo importante de definirlo es una charla como ésta, o en un ámbito donde encuadrarlo. La cuestión es que sirve, la TV sirve, y sirve como la usamos nosotros: fuente de información y cultura impresionante. Nosotros no decimos que es la Caja boba. Para nosotros las cosas que pasan en la TV son super-importantes, hay que saberlas mirar, nada más, y, además, es mirarlo sistemáticamente -una cosa es sentarse a mirar un noticiero, y otra cosa es sentarse a **mirar los cuatro noticieros todos los dias durante 12 años.** Una cosa es ver sustancialmente, o mucha, pero no seguimiento. Somos los únicos que lo hacemos, y además,

tenemos archivo. Y el archivo te cambia el camino, inclusive en el caso de Maradona, porque uno graba, incluso Ana que es quien graba, le pasan cosas, eso es una grabación selectiva, no es bruta. En realidad se grava todo aquello que pueda tener implicancias sociales. Directas, porque uno puede empezar a gravar los accidentes de la Argentina, y pueden tener implicancias sociales, porque no estan ligados directamente con la política o la economia, la articulación es bastante forzada. Nosotros algunas cosas grabamos, es tan "grosso" lo que ocurre acá en términos de discurso, si un dirigente como Granillo Ocampo, "los corruptos los tenemos sentados a nuestra mesa, y son amigos de nuestros amigos y de nosotros mismos", o Menem que si se le acerca alguien para ser su amigo por conveniencia o por amistad, él no lo sabe, es amigo y punto. O Russellot, que dice que se compró una casa de 280 U$S. Estas son articulaciones débiles, incluso, en "La boca del pez" hay un análisis que va en esta dirección. Por ej., varios políticos refieriéndose a la gente, a los ciudadanos, como público, y no lo son. Pero ese es un análisis muy fino, la realidad del discurso político nos obliga a hacer cosas increibles, no nos podemos dedicar a un análisis que tal vez nos gustaria, como aquellos programas de Caputo/Neustadt/Grondona, realmente lo ves y te das cuenta de que estudio a los griegos, conoce el discurso de los otros y les va desarmando las palabras. Otra de las motivaciones importantes, para mí, eran las alevosas falacias de Neustadt y de Grondona, pensaba que algún dia habia que desenmascararlas, porque este martes te lo venden de una manera, el martes que viene, de otra, y el mismo martes te lo venden dos veces diferentes. Es interesante ver cómo se articula el discurso en un mismo dia, y que si le cambias la articulación del aire por la normal, por ahí se descubre que se dicen tres cosas diferentes al mismo tiempo, como se ve en ***"Protección al mayor"***, que hay una parte llamada Triple Discurso: Duhalde, Cavallo y Menem dicen tres cosas distintas sobre un mismo tema. Los escuchás por separado y tenés una idea de lo que está ocurriendo con el YomaGate. De repente, los tres juntos, articulados, ves que lo que esta pasando es otra cosa.
AM: Lo ves como estrategias o fallidos?
RA: No son fallidos, pero tampoco estrategias. Si por estrategias supiéramos que se juntan los tres y dijeron "Vamos a decir tal cosa". Es decir, surge la necesidad de mentir, porque dicen tres cosas que, en definitiva, cumplen con el objetivo propuesto, que es confundir. Entonces si se puede hablar de un modelo comunicacional, no porque esté determinado, sino porque genera un efecto. Entonces entanto y encuanto producen un efecto, porque la intencionalidad no es algo cuestionable, además, los tres dicen cosas diferentes porque sus intereses son diferentes: Menem la defendia, Duhalde la atacaba, peleado con Zulema, y Cavallo haciendo su propio juego, es decir, no se puede hablar de intencionalidad, pero si, de resultados, en términos de la conciencia de la gente, de lo que se acaba entendiendo. Cuál el resultado de todo esto, esa es nuestra parte del trabajo: que a la gente ya no le interesa la política, que la gente se despolitizó - a pesar de que Menem diga que la gente está más politizada que nunca, y que cuando a la gente le mienten permanentemente, le reconocen la corrupción, los mismos corruptos en su frente, en la TV, el resultado es que la gente se desmoviliza, despolitiza, resultando la política una cuestión de cúpulas. En la Argentina no se milita más, no se va a los Comites, a las Unidades Básicas, la gente se cansó de perder el tiempo. **Todas estas son reflexiones extraidas del trabajo, y no sólo del discurso político, para convertirse en un análisis de los medios de comunicación.** A mí me interesa la TV, y dentro de ella, el discurso político. Estamos pensando en abrir ese panorama, lo cual no implicaria excluir lo político, pero abriendo el panorama, hablar de la TV, y que la política sea un tema más dentro de ese análisis.
AM: La **forma de construir tus trabajos** es un muestreo.
RA: **Un muestreo articulado. Mi intervención está en el recorte y en la selección de los fragmentos . Esto se hace con un guion bastante de hierro.** Hacer el seguimiento de la TV, ver las tendencias, desde ellas, ratificarlas, buscando materiales. "Protección al mayor" tiene 68 min. y abordo esos tres temas -cúpulas politicas, corrupción y doble dicurso-, entonces, dentro de los tres temas, que visualizo que aparecen, veo que, por primera vez en el mundo se reconoce por TV que hay corrupción, o que hay excesiva cantidad de dobles discursos, porque todos los políticos del mundo mienten. **Lo que es original de la Argentina es el reconocimiento de la corrupción.**
AM: Pero funciona como reconocimiento? Me lo planteo por tu necesidad de mostrarlo .

RA: Si, creo que si, y somos los primeros en cuestionarlo. Cuando Granillo Ocampo dice esto, y prefiere atacar a sus ex-integrantes de gabinete, que la gente se entere que dentro de su gobierno hay corruptos. Estan reconociendo y, además, produciendo un efecto, y tampoco es una cosa esporádica, un tipo, una vez. O una puja interna. Nosotros hicimos un bloque de 20min., donde Saadi lo acusa a Menem de cocainómano y de traficante, y que habrian que hacer rinoscopias del presidente para abajo, y que el Secretario de la Presidencia, Bauza, también. Los tipos tienen discidencias internas y se pelean en la frente de la gente, por Tv. Millones de telespectadores, es grosso. Barrionuevo no se quedo ahí, porque después salió diciendo que cuando "Tenemos..." no me equivoque, es cosa de este gobierno, por eso me inclui. Y después dice, *"Efectivamente, yo recibo comisiones de los estudios jurídicos a los que les llevo trabajo, pero si yo les doy trabajo, es lícito que me den un porcentaje".* Entonces el periodista le dice *"Es una comisión", "Si, si, llamalo como quieras".* Así lo dice, hay un reconocimiento de cosas que no se pueden reconocer, y eso es exclusivo de la Argentina. El grado de la mentira, y el grado de la frivolización de la política, creo que es el único país donde los políticos intervienen en programas de TV que no tienen nada que ver con la política, y el periodismo. "A la cama con Moria", eso no se puede hacer en ningún otro lado, porque ningún político acepta eso. Neustadt le pregunta a Menem cuando se la "comió" a Zulema por primera vez, te acordás?Menem, riéndose a carcajadas, le dice, fue después de Damasco. Mirá las cosas que se dicen. Si a vos te dicen, hay un tipo que hace videos sobre discursos políticos, y cuánto duran: 68min. 68min. de discursos politicos, que plomazo! Y no, la articulación es que el contenido de esos discursos es una cosa impresionante.
AM: Cómo funciona el guión?
RA: **El guión funciona por articulación temática, dramática**. Como está articulado "Protección al mayor", o "Séptimo mandamiento" es más fácil porque hay sólo un tema": Habia un primer bloque que se llamaba "Habia una vez un circo' , es la inroducción. Después hay otro bloque que se llama "Detector de mentiras". Después hay un bloque, el tercero, que se llama "Chicholinos", que tiene una acción dramática fuerte, venimos del primer bloque que es frivolización, pasamos al segundo que es mentiras, y el tercero entramos en un bloque para distender la atención. Lo que resulte de la lectura general puede ser otra cosa, te digo cuál es la intencionalidad. Con "Chicholinos", sobre todo después de "A la cama con Moria", el resultado que se obtuvo es opuesto al que yo pretendia, porque eso, en lugar de distender, angustiaba. Pero eso se comprobo después, uno no puede tener control absoluto sobre la estructura, uno tampoco puede tener un cable directo a la cabeza de la gente. Después venia el "Primer coloquio nacional sobre la corrupción", el más fuerte de todos, 20 y pico de minutos, lo más grosso del laburo es que reconozcan la corrupción por la TV, que en abstracto y en término de resultados, porque te estan diciendo, estamos robando, y tenemos una impunidad tan grande que lo podemos decir por TV. Sabés qué pasa, nada. Es como que opera sobre la moral colectiva, le hace perder sentido a un tipo que se levanta a las 8 de la mañana para ir a trabajar. Si los dirigentes estan reconociendo, porque una cosa es saber que se roba, pero reconocerlo por TV es un grado de perversión mayor. Y después venia "menestroika", **ves la intencionalidad en la construcción.** Y el guión, a partir de que tengo todos los fragmentos que se van a utilizar, y es difícil que se mueva, a no ser que algún fragmento no funcione, y esta articulado, tematicamente, y dramaticamente. **Si digo temáticamente, te digo por contenido e incluso, por palabras, porque podés enlazar dos teniendo contenidos diferentes,** "Protección al mayor" tenia 162 fragmentos. Cómo hacés para articularlos sin que la persona que asiste no se desenganche. Hay que lograr articulaciones,**hay que encontrar ordenadores, cuanto mas, mejor es el resultado total del trabajo.**
AM: Como se hizo la **distribución** de tu trabajo.
RA: Tema fundamental: la **comercialización.**
AM: Lo pregunto porque la TV muestra una cosa, pero para operar esta funcion mucho mas critica, elegiste otro formato. Porque en la TV no se pasaron tus trabajos.
RA: Se pasó en todos los canales abiertos y en muchos por cable. En "Tiempo Nuevo", en "Almorzando con Mirthe Legrand" , etc.
AM: Pero la difusión total no.

RA: A la gente de **Página 12** les vino bárbaro esta distribución, y a nosotros también, porque era la primera vez que entrábamos en un circuito comercial. Hasta el video tenia un packaging, era un producto. Además de ser un video, entraba en un circuito mayor, más en contacto profundo con la gente. Este video, por ej. lo presente en "Almorzando con Mirtha Legrand" . *" Protección..."* lo sacamos con una síntesis del trabajo, una serie de artículos sobre "Las patas de la mentira", una serie de críticas sobre nuestro trabajo, gente de la cultura, el guión de protección, que es distinto leerlo que verlo -cuando lo leés, parece una ficción-, **librerías, quioscos, videoclubs, terminamos vendiendo cerca de 11000 copias,** un buen comienzo. No fue fácil. Después sacamos **"Las patas de la mentira II"** con al **revista Noticias**, un video de 27min. que era una recopilación de "Las patas", "Protección...", y le incorporamos una sección nueva, los chistes, por primera vez, siempre con políticos, vendieron **120.000 ejemplares**, en los quioscos, a 10 mangos. Despues **"Séptimo mandamiento", esto en el 94. "Las patas..." fue en el 90, "Protección..." es del 92, "Las patas...II" es del 93. Séptimo mandamiento es del 94,** lo sacamos en los quioscos, y este año -95- en octubre, lo sacamos en los videoclubes. Y este año sacamos **Maradona**, y fuimos a los quioscos, por primera vez entramos en Musimundo y en los videoclubs. **Siempre estamos en los videoclubs**. Ha sido el video que más penetración comercial tuvo. Anduvo muy bien. Aparte de "Las patas...II", que yo no lo cuento, porque tiene la fuerza de la revista Noticias.
AM: Qué **contacto** tenes con el resto del **campo del video**?
RA: **Los conozco a casi todos.** A Fabian Hofman, Milewicz, La Feria, fui con ellos a Montevideo 90. Yo no conocia nada del mundo del video-arte. Fui con ellos, estuvimos juntos, pero luego yo tomé este otro camino. **El video-arte tiene otros objetivos, apunta a otra cosa, que puede llegar a ser opuesta a lo que pensamos nosotros.**
AM: Por qué?
RA: Porque es un trabajo de análisis -el nuestro. Y que no necesariamente se vacia de contenido el discurso. **El video-arte no se fija tanto en el contenido, expresa el contenido y apunta más a la forma, cuando nosotros, justamente, apuntamos al contenido. Pensamos que en la TV, en los mass media, se puede trabajar con contenido**. Y la mejor prueba de esto es que fragmentos de nuestros videos se pasaron en los mejores programas de TV: me invitan, pasan un fragmento de 5/6min.que elijo yo.
AM: Te parece que es por ese motivo que el video-arte circula más en los museos que en los video-clubes?
RA: **No es un fenómeno masivo**. Tal vez, un video-arte bien hecho, con toda la música, lo ven 200 personas. **Y un video nuestro lo ven 3 o 4 millones de personas, por TV**. Es distinto el fenómeno que se produce cuando una persona alquila un video en un club, que cuando lo compra. Ves toda la obra, tiene otra posibilidad de análisis, puede pararlo, pasarlo de vuelta, sabemos que la gente se junta para comentarlo, se lo ve mucho en escuelas, muchísimo, para lo cual hicimos un librito para que los docentes sepan utilizarlo, que se llama "Televisión y verdad". Y, sabés que, **"Las patas de la mentira II", "Protección al mayor" salió 35 mangos, y "Las patas...", salió 10 mangos. Un maestro tiene 10, pero 35, no.** El año pasado tuvimos un stand en la Feria del Libro, y vendimos "Protección al mayor" a $10. Directamente. Y **vendimos 2600 copias.** Creo que el video-arte apunta a otra cosa. Nosotros no renegamos, por el contarrio, reivindicamos que somos investigadores, ni por eso renegamos de la estética, ni de la estructura, ni de todas las cosas que tiene que tener un video para divertir, atrapar una lectura, para que cualquiera lo pueda ver en la casa, no apuntamos a un publico especifico. No hace falta que te interese la politica, ni la sicologia, hay gente que es muy negada, que no va al cine, ni nada. Y aunque tengas el mínimo interés, lo ves.
AM: Parte del fundamento de mi trabajo es este: que la historia del arte de este siglo, luego del intento de las vanguardias de llevar la esfera estética a la de la praxis del hombre, resurgieron algunos de estos ideales en los 60, campo de cultivo y nacimiento del video. Por su forma, por su materialidad, por su idoneidad, podria llenar espacios y circular con contacto mayor, aportando cierto poder crítico.
RA: Pero eso depende de la temática, y esa temática esta directamente vinculada con la tecnologia, es el sustento.

AM: Los argentinos llegamos a los 90 con un campo medianamente definido de realizadores, con intensiones muy explícitas en relación a su obra, les interesa, simplemente, venderla, restaurar aquello del objeto único
RA: Pero no la venden.
AM: Si, al exterior.
RA: Pero es un **mercado insignificante.**
AM: Claro, pero ni intentan venderlo a los medios.
RA: Si vos haces un video arte, y le vendés los derechos a las universidades, y ni siquiera recuperás la guita de la producción, es, comercialmente, insignificante. **Desde el punto de vista de la comunicación, no tiene el objetivo de que lo vea la mayor cantidad de gente posible, ese es nuestro objetivo.** Sin que por esto se prostituya. Para que esto ocurra, tiene que tener una elaboración estética. Por ahi pasa por la ausencia de recursos, separadores o recursos visuales diversos, que en definitiva apuntan a distraer del discurso, que es lo que nosotros no queremos hacer. Es lo que nos interesa.
AM: O el trabajo con el *pathos*, con el sentimiento de la recepción. Vos decias, por ej, lo de los chicholinos, y resultaba en un efecto contrario. Se trabaja con la sensibilidad del receptor.
RA: Si, pero por trabajarla, no se renuncia al objetivo del trabajo. Esto es lo importante. No es que yo reivindico la actitud del artista que no le importa lo que hay del otro lado, eso de *"Yo hago la obra y no me interesa cómo la recibe la gente"*. Esto no es así. Lo contrario seria *"Estoy muy preocupado con la gente, no me importa lo que quiero decir yo en la obra. Lo único que me interesa es que este material lo consuma muchísima gente"*. Esto termina prostituyendo el objetivo de la obra. Quizás el objetivo es que lo vea mucha gente, sin importar el contenido. Me parece que a eso apunta el video-arte. Salvo honrosas excepciones.
AM: Yo, a través de los reportajes, lo que veo es que no es casual que los que tienen un discurso más denso, más elaborado, los que tienen una mejor justificación de su propia obra, es gente que tiende al documental.
RA: Después **hay otro fenómeno: por un lado tenés el video-arte, por el otro, nosotros, y del otro, los videos que se ven en los festivales, que son los institucionales, que no son atractivos, no logran la masividad.** Entonces, cómo se puede **lograr la masividad sin renunciar al contenido**, y como se puede hacer un video masivo -porque esto es lo que yo más reivindico- con un contenido profundo, crítico y, además, sirve. **Tiene una utilidad.** Porque mucha gente, incluso periodistas y analistas de medios, nos dicen *"Yo, después de ver los trabajos de Uds miro TV de otra forma: presto mas atencion, etc"*.
AM: El público no se pincha mas, ver la confirmación de la decepción?
RA: Creo que ese es un efecto que no producimos nosotros, ya estaba. Verbitsky vendió 250000 ejemplares de *"Robo para la corona"*. Hoy no los venderia, porque la gente, como se angustia por el tema de la corrupción, quiere mirar para el otro lado. Pero esto también tiene una actitud positiva: los adolescentes, por ej, se enganchan mucho con los laburos de este tipo, que critican a los políticos. A mí me sirve que haya un tipo como Bayer, que todavia tiene todas las pilas cargadas, que no se masticó la cultura light, que sigue defendiendo los mismos valores, y que puede pensar un montón de temas que directamente hoy ni se piensan. Creo que esto hay que tomarlo con pinzas.
AM: Qué me decias en relación a los videos sociales?
RA: Que no son masivos, son aburridos, tediosos, no aportan nada. Sabes a que me refiero? Son los videos que más abundan en los festivales.
AM: **Sí, los que más abordan las problemáticas latinoamericanas.**
RA: Voz en off, testimonios de las personas del lugar.
AM: Parece que está en elaboración el proyecto de Canal Cultural de ATC.
RA: **A vos te parece que este gobierno va a crear un espacio cultural auténtico?** Además, por lo que sé, lo único que hicieron es prensa de este canal cultural, pero de acá a que salga al aire, puede pasar mucho tiempo. Cuando salga al aire, no va a tener expectativa.
AM: Sobre todo cuando estamos a meses de las elecciones, si tiene tan poco empuje ahora... Que trabajos te interesaron más dentro de los video-arte?
RA: Por proximidad, se me ocurre el de Fabian Hofman, "El crimen de la modelo". Por proximidad. En general, no hay nada que me sorprenda. Tampoco veo mucho. Estoy muy

apartado de ese medio. Por ahi veo algo en TV, algo que me interesa, pero yo trabajo contenido. **Para mi, la estética es accesoria,** tiene que estar en función de que ese mensaje llegue mejor, pero la pongo en función del contenido, es decir, la pongo en la función diametralmente opuesta.
AM: Formalismos.
RA: Pero, hablando de estética, **los videos sociales tampoco tienen una estética que sea atractiva para la gente.** Entonces, no es que renieguen de la estética...
AM: Sino que se apoyan demasiado en el contenido sin elaborarlo...
RA: O no han logrado una estética que pueda revolucionar el video, o una estética diferente. Te cuentan las historias siempre con el mismo recurso, que cansa, no sorprende, y como no sorprende... Hasta el término *"video social"*, no tendria que serlo, pero es algo peyorativo. En los congresos y festivales ya se sabe, hasta por los nombres. Y cómo se puede hacer un trabajo contestatario, ideológico como el nuestro, ya que trabajamos con el contenido del discurso de los tipos, vos ves un video, y vas a ver como piensa Menem, Duhalde, Alfonsin, Rico. Pero los ves (a los videos) y te van a parecer otra cosa que videos sociales.
AM: Por qué te parece que, como vos decias, "Vamos a buscar recursos nuevos para contar estas cosas", y yo pensaba en el caso de Góngora en Chile, de la TV/Viva brasilera...
RA: Yo tengo mucha admiración por la TV/Viva, lo que hace Góngora en Chile no lo conozco. Sé que tiene un programa de TV.
AM: "El Mirador".
RA: Pero me parece que Góngora no revoluciona nada. No sé qué hace, lo tuve de compañero de panel, pero... Una gran pregunta que yo me hago es si se podria hacer un programa de Tv con estos materiales que tenemos. Y yo creo que no se puede hacer, porque no lo resistiria ningún canal de TV -abierta o por cable. Pero yo podria hacer un programa de TV. Pero no tendria que ser igual a los videos, porque es muy fuerte. Si podria ser un programa de analisis del discurso televisivo, si podria ser un ciclo donde algunos programas estuviesen dedicados al análisis del discurso político, pero no podria ser un programa cuyas ediciones se dedicaran integramente al discurso político, porque las aberraciones más grandes son las del menemismo, y seria un programa anti-menemista. Me parece que la TV no esta en condiciones de soportar.
AM: No deja de ser un objetivo tuyo entrar en la TV.
RA: Si, pero no de esta manera. Si puedo estar en un programa de gran audiencia cada tanto, esporádico. Voy a lo de Mirta , a lo de Neustadt, voy a lo de Longobardi. Me da la sensación de que Góngora no incorpora nada.
AM: Lo que incorpora tiene que ver con la visualidad, el diseño visual de la imagen. Una grafia sobreimpresa, diferente, que al comienzo se identificó con el circuito de contra-información que él desarrollo, pero, dentro de la TV, hoy en dia, nuestra TV no esta tan lejos de esos mismos diseños.
RA: Es un programa de crítica de video.
AM: Que incorpora nuevos recursos visuales a la TV.
RA: **Pero yo reniego de eso, de los recursos visuales, porque distraen, es una parte perversa de la TV. Los separadores, por ej., yo no quiero poner separadores, sino articuladores**, frases que articulen un fragmento con el otro. Ya viste esto, bueno, vas a ver otra cosa. Esa lo de los noticieros, que te dicen *"Ahora vamos a cambiar el ángulo de la información"* , y después de noticias sobre guerras, te ponen a las modelos. Vos estabas todavia conmovido por lo que acababas de ver. Nosotros lo que queremos es que recursos visuales porque si, no. Ves los videos, y son rigurosos, no tienen el menor rebusque, y no porque no tengamos la tecnologia. Inclusive, tengo la tecnologia, edito en Betacam, o en High Band SP, y tengo todos los chiches, y no los uso porque no quiero. No usarlos es una elección. Pienso que ese es un tema para el trabajo. La gran tentación del equipo de trabajo es enriquecer visualmente al trabajo. Es una de las primeras cosas que me dijo Emilio cartoy Diaz cuando me invitó a TEA (Taller Escuela Agencia) para dar una charla, como una especie de abogado del diablo -todavia no trabajábamos juntos. "Las Patas de la Mentira" es una edición lineal. Es que el refuerzo visual atentaria contra lo que nosotros queremos mostrar.
AM: Me gustaria que te presentes.
RA: Trabajo en publicidad todavia. Creo que la publicidad es algo asi como la alta competencia del campo deportivo. Si uno está en la cosa de la publicidad, tiene un objetivo social y una

formación -porque hay muchos tipos que trabajan en publicidad, pero no tienen la menor formación, o la intencionalidad de dedicarse a pensar en algo social-, creo que la publicidad te deja en la puerta de muchas otras cosas, si es que te interesa. Porque es la alta competencia, un publicitario está muy entrenado, estéticamente.
AM: El trabajo con la síntesis es de lo más creativo que hay.
RA: Un creativo de publicidad te cuenta una historia en 25 segundos. Síntesis, con desarrollo y final. Además, yo estaba familiarizado con el soporte: primero con el cine, y luego con el video.
AM: Cómo te conectaste con el medio.
RA: Todo a través de la publicidad. Debo haber hecho unos 300 comerciales de TV y en cine, también. Como creativo, supervisando la producción de los comerciales.
AM: Diste clases en algun lugar?
RA: En la UBA y en la Kennedy. En sicologia laboral (Kennedy), y en la UBA en la carrera de comunicación, en la cátedra de Sicologia y Comunicación. pero no me gusta la docencia. Me estan tentando para dar un seminario en TEA. Me recibí de sicólogo en el 88, mientras hacia el archivo estaba haciendo la carrera de sicologo. Al mismo tempo, tenia una agencia d publicidad, y cuando me recibí, dejé la agencia y empecé con "La boca del pez". Y a sistematizar mas el archivo. Cada vez grabamos más: del 89 para acá grabamos mucho más que del 83 al 89. Tenemos 4000 horas.
AM: Le intentaron dar algún otro destino, tipo llevarlo a la Biblioteca del Congreso?
RA: No. Pero eso seria prácticamente destruirlo. Hay una ley vieja, que se ha vuelto a votar, que señala que todos los programas periodísticos deben enviar una copia al Archivo General de la Nación, para que el archivo los copie y los devuelva a los canales, pero nadie está haciendo esto. No hay archivo de la TV. Debe ser uno de los pocos paises que no tienen. La mayoria posee. Los archivos privados que hay en los canales, que son propios (nosotros tenemos los archivos de todos los canales, una selección), el archivo se convierte en un documento, es parte de la historia argentina. La historia argentina contada por la TV, que no solamente cuenta la historia, sino que la protagoniza. Por eso la TV también es protagonista, sin lugar a dudas. Por eso yo digo que la TV no es un espejo, sino un prisma. La TV no refleja la realidad, sino que la refracta. Y esa mirada es la del productor, del director del canal. Allí hay un efecto interesante. Si fuera un reflejo, podriamos hablar de que la TV te informara linalmente. Tendriamos que hablar de la objetividad de la TV.
AM: Y la verdad es que la TV influye mucho más que cualquier obra de arte.
RA: Y además, la operación no es lineal, porque fijate que el reconocimiento de la corrupción, en vez de producir un debate, produce desinterés. Desmoraliza, pincha a la gente. Fijate como el efecto no es lineal. Lo lógico seria que la gente se indignara, se produjeran escandalos en la prensa. Y fijate que no sólo en la corrupción, es impensable que un periodista le pregunte a Miterand cuando se comió a su mujer por primera vez.
AM: La gente se pincha... a dónde vamos con este efecto? Sos pesimista?
RA: Yo creo que un pesimista es un optimista bien informado. Yo no creo que con un trabajo de investigación como el que nosotros hacemos se cambie mucho nada. Hasta ahora no lo he visto. O cuando uno se dedica a lo que se dedique, tiene que tener una motivación propia. En Rosario 93, un chico desafiante preguntó, "En definitiva, Uds qué cambian con el video, qué hacen?". Yo le respondí que lograr la renuncia de Barrionuevo no es poca cosa. Un equipo de investigación, aislado...
AM: Totalmente independiente.
RA: Que saca un video o dos por año. Hay que reivindicarlo.
AM: Tenés apoyo de alguna especie?
RA: No. Por eso es tan importante no fallar comercialmente, porque nosotros nos autofinanciamos con la venta de los videos. Si nos equivocamos, hacemos copias demas, etc, no vamos a tener plata para hacer el próximo.
AM: No te lo dieron o no lo buscaste?
RA: Ese es todo un trabajo paralelo, el de conseguir subsidios en el exterior. Acá, nadie se quiere comprometer, porque moviliza temas políticos, me moví, fui a la Fundación Antorchas, a un par de lugares, y en un momento llegué a la conclusión de que eso es un trabajo que demanda mucho tiempo, y que es mejor dedicarle ese tiempo a desarrollar el mercado, convertir al video en un producto cultural -por supuesto, sin renunciar a la ideologia del trabajo-, y que eso

es mucho más genuino que salir a pedir plata. Porque piediendo plata, algun tipo de condicionamiento sufris. Además, estas dependiendo de cosas que inclusive son inmanejables, porque depende de si la política de subsidios esta más ocupada en el este que en el Oeste, o si la política de la Argentina toma contacto con una fundación, y los tipos se preocupan de un problema como el hambre. Ni siquiera eticamente te podes meter. Suponiendo si uno lo intenta, lo consigue, que no es facil. Yo no pierdo más tiempo, siempre que se abre una puertita, OK. El tema económico es asfixiante. Por que, por otro lado, que te den un subsidio durante dos años, yo me despreocupo totalmente del tema económico, te permite trabajar, pero después...

EDUARDO RUSSO

Crítico de arte.

Buenos Aires, 26 de Julho de 1995.

ER: **En vez de aceptar la pluralidad como una cosa buena, se piensa en tomarlo como una coartada para que cada uno haga lo suyo, y tratemos de no discutir porque no hay una sola verdad.** De hecho es así, no tengo dudas, pero de otro modo, las ideas se mejoran enfrentándolas, y acá parece que no se discute mucho. **En los cursos, no se discute, no se lee.** Como si uno no se tomara el trabajo de ver lo que esta haciendo el otro, **o se lee de manera prejuiciosa**, creyendo que va a encontrar determinadas cosas antes de leerlo. A mi me pasó de tener algunas polémicas en relación al tema de los géneros, en el marco de la revista para la que escribo, que es "El Amante", con gente de artes combinadas (Carrera de Licenciatura en Cine, Teatro y Danza de la Fac. de Filosofia y Letras de la UBA), en especial, con el personal de la catedra de Emilio (Bellón, titular de Estéticas y Teorias Cinematograficas). No se pudo llegar a un debate serio, porque en algún lugar comenzaron a enviarse ataques, agresiones respecto a lo que seria la subjetividad de los interlocutores. De pronto, **cierto tipo de discenso, en vez de verse como una cuestión útil, es visto como un ataque a la posición académica de uno. Se cierran los espacios. Todo esto quedó documentado en la revista, numeros 12, 13,** etc. Fueron "cruces" de notas, básicamente. Me hace sospechar que en la clausura, en el corte de la discusión -para no hacerla eterna-, estamos hablando de temas diferentes. **Se mezclan los temas.**Un tema frecuente que se está mezclando -es una cosa con la que traté de elaborar una polémica en estos años- **se confunde el objeto de investigación**. Sea lo que se esté investigando, **el medio o el discurso en sí**, que en este caso puede ser el cine o el video nacional, o lo que rodea al discurso en sí, como quien trata de rodear cuáles son las circunstancias históricas externas. Entonces uno, es **un intento analítico, como el mio**, que está más ligado a un análisis inmanente, para tratar de ver cómo funciona esto como imaginario. **Confundirlo con** la intensión, como he visto frecuentemente en la carrera de artes, de tomar al cine como un síntoma de diversos datos culturales de una época. Y de hecho se lo toma al **cine como una herramienta metodológica**, para, en este caso, hablar del peronismo en la Argentina, o de la dictadura. Son problemáticas distintas, requieren metodologias diferentes, concretamente, perspectivas de investigación diferentes. Y no tienen por qué anularse, pueden convivir perfectamente. Me encuentro, ligado en esta perspectiva de tipo marginal dentro de la UBA, ya que mi entrada es por el Centro Cultural Ricardo Rojas, de Extensión Cultural. **Este tipo de intentos todavia se juegan, en la Argentina, como estrictamentre formalistas.** Como si fuera una mala palabra, como si fueras

formalista/estetizante, y además te dicen que desconocés o intentás desconocer -según acusaciones- los verdaderos motores de la máquina socio-histórica, y de repente te anulan la especificidad de lo que estás investigando. **Las obras quedan reducidas a meras herramientas de estudio de lo que sería la cosa institucional**. Ha pasado en los últimos años, en las discusiones, que cierta crítica funciona, con requisitos y procedimientos que son bastante anacrónicos...
AM: Explicaciones deterministas.
ER: Y **cosas tan arcaicas como la teoría del reflejo**: que las películas "reflejan"... a esta altura del partido... en los años 50-60, bueno. De todos modos, **con el video arte la cosa es distinta**. Ocurrió una cosa muy graciosa en estos últimos años. Jorge La Feria fue, en este sentido, alguien que tuvo que poner el cuerpo en este tipo de acusaciones, se lo acusaba de extranjerizante. Porque, **desde el video-arte, algunos entendieron que era un intento de neutralizar toda la producción del video alternativo que tiene por función la denuncia**. Qué pasa? Intento de no generar discusiones con argumentaciones en relación a lo que se está trabajando, sino críticas radicales que apuntan sólo a correrte de un lugar para colocarte en otro que es descalificatorio. Estas dos posiciones de estudio con respecto al cine..., mirá: **se publicó alguna cosa en relación a historia del cine argentino. No se publicó nada en relación al cine experimental argentino** (algo que esta por hacerse), habría mucho que decir sobre eso. Sería un intento casi arqueológico. Pero...
AM: Cuáles fueron estas publicaciones?
ER: Básicamente dos o tres libros, pero **todos ellos, lecturas sintomáticas**. Compilación muy interesante, de gente (críticos) de muy interesantes trabajos, se llama *"Cine, la otra historia"*. Es un intento de construir una historia del cine diferente, que no va por el lado de canonizar cierto grupo de filmes, y dejar a las otras de lado por funcionar como "pasatistas".
AM: Como si fuera menos cine.
ER: Claro, se reivindicaron ciertos nombres, como por ej., aquellos de la comedia argentina, y no sólo las del cine tradicional, tan solemne y ocupado de otras cosas. Así, rescatar y reproducir. O la obra de personajes que han sembrado ciertos estilos: trabajando dentro de la industria, quedaban relegados justamente por trabajar dentro de la industria. Pero se mezcla con la lectura sintomática-social, y **se mezcla lo que sería una crítica del cine con lo que sería una sociología hecha con el cine como herramienta, como texto para analizar cierto tipo de fenómenos culturales, políticos, históricos**. Con el video la cosa es distinta. No sé si se ha superado...es algo que quise romper con el catálogo del año pasado, en el 3ro Festival Franco-Latinoamericano de Video-Creación. Romper con la prosa de catálogos. Lo que uno ve en la plástica, textos entre herméticos y adivinatorios. Textos que a veces pareciera que estan hechos a propósito para que no se entienda demasiado, para evitar tener que jugarse, exponerse mucho como crítico o teórico del medio. En el caso mio **intenté ser lo más sencillo posible -creo que algo de eso logré- aunque tal vez, el espacio del catálogo no era exactamente el apropiado para desenvolver cierto tipo de cosas, y quedaba desubicado en relación a los otros textos**
AM: Coincido. Al mismo tiempo, y tomando una posición opuesta, casi, me gustó mucho el texto de Sara Fried, que por lo evanescente tomo un vuelo poético...
ER: Fue casi a propósito.
AM: Ninguna cosa a medias, mediocre. Fue una cosa o literaturización en el catálogo...
ER: Una apuesta fuerte. **El texto de Sara es bellísimo.**
AM: Junto con tu trabajo, de corte netamente reflexivo.
ER: Ella fue al frente, de manera expuesta, como creadora. En el caso mio, traté de hacer unas notas al pie. Y es sintomático que haya quedado excluido -tal vez por el volumen, pero no es argumento..
AM: O por lo de la traducción tampoco tiene sentido.
ER: Si era más corto, capaz se animaban.
AM: O tal vez de traduccciones hechas por amateurs.
ER: Puede ser, creo que hubo algo de eso, porque los funcionarios de la embajada se ocuparon ellos de la traducción. Bueno, creo que hay un problema presupuestario de por medio. La gente de Colombia, se encontró con el material muy tardiamente, y también tomaron la decisión de

dejarlo así como estaba. Y también el problema de que haya circulación, como en otros ámbitos, de teoria y práctica, si bien en estos momentos estamos como en un impasse, un reflujo del movimiento video, no sé si tenés esta percepción. El año pasado -yo hacen tres años que tengo contacto con el medio.
AM: Te corto, pero aprovecho, contame cómo entraste al medio.
ER: Bueno, fue **a comienzos del 90** que vi que esto se me venia encima, no me quedaba otra. Me ha pasado también con el cine. En principio trabajaba, en los 80, cuando empecé mi carrera profesional, tuve mi carrera bifurcada en dos campos: uno periodistico, de investigación en medios, ligado a lo informativo, cosa que, todavia, de vez en cuando me aparecen encargos de investigación de análisis político de la información sobre TV. Estudios que en la Argentina tienen altas y bajas dependiendo de los periodos electorales. Se recalienta, se calma. **Trabajé para algunos de los posibles candidatos actuales a la Intendencia**, como técnico, no por una cuestión partidaria. Trabajo que hago lo más desapasionadamente posible. Inclusive, **de ahí viene mi ambiguedad, ya que quedo fuera de muchos discursos porque no pertenezco a lo que seria el corte político de esta actividad.** Estuve con esta actividad bastante ocupado durante los 80s. Fui jefe de noticias de Radio Nacional durante el gobierno, durante tres años, hasta el 89. Hasta que ahi encontré el momento del corte necesario para mi carrera profesional, y dedicarme íntegramente a lo otro, el cine. **En el 91**, me junto con otros investigadores para formar una especie de fundación, que nos brindara un tipo de soporte que nos permitiera hacer más cosas que si fuésemos solamente Russo y dos o tres tipos más. Fue la **Fundación EICON**, de la que soy presidente.
AM: Que daban cursos sobre imagen.
ER: A la gente que bancó este proyecto les costó más o menos medio año entender que esto podia existir en la Argentina. Preguntaban, y era complicado, qué es una imagen y por qué hay que investigarla. Tuvimos que hacer ponencias, y varias veces, por cansancio, dijeron "Si, puede ser". Cumplimos un ciclo, funcionamos tres años. **Decidimos seguir trabajando vinculados a otras instituciones, y tuvo el típico destino de las institutcones chiquitas.** No voy a hacer la crítica famosa a la falta de recursos, sino que **fuimos de alguna manera absorbidos por otras Instituciones, como la Universidad de Palermo, la revista "EL AMANTE". Oscar Cuervo (apoderado de la SAVI), Gustavo Castagna y Jorge Garcia de "El Amante", el fallecido Rodrigo Tarruella, gente del SICA, Carlos Garcia -que es un teórico brillante**, pero hay que sacarle los manuscritos con sacacorchos, alguien excepcional, que produce poco por estar muy vinculado a la cosa de la industria cinematografica, pero que es una autoridad en el medio. Y otra gente más ligada al campo de la imagen, como **Carlos Insillo - Jefe de Prensa del Centro Cultural Gral.San Martin-, también Graciela Taquini, con la que hicimos los primeros cursos -a mediados de los 80- de cine en el Centro, año 85, bajo la dirección de Javier Torre**. Y alli diseñamos una bateria de cursos que dictábamos. Produciamos textos divulgados en Mimeografia, investigaciones en conjunto -algunas por encargue y otras por iniciativa propia- como teoria de la imagen fotográfica, trabajando textos como los Philipe Dubois que eran muy poco difundidos. Todo esto en el 91-93. Y después tuvimos que comprometernos con otras instituciones y, paulatinamente comenzamos a reunirnos en los momentos de ocio.
AM: Fue un espacio fundamental.
ER: Si, porque nos permitió conseguir cosas que aislados, no hubieramos conseguido. Un marco, así como la revista "El Amante". Con sujetos individuales no habria funcionado. Elaboramos unos convenios muy chiquitos, con "Pagina 12", que nos permitieron lanzar unos cuantos avisos en el 91. Y, por otro lado, con EICON conseguimos llevar adelante unos esfuerzos muy atípicos, como seminarios sobre el Marshall McLuhan de los 60, cuando en la UBA no habia espacio para este tipo de discurso, una relectura crítica, reflexionando sobre lo que pasaba con esto a 25 años de "El medio es el Mensaje" -ver que ocurria con esos pronósticos hechos en los 60. Algunos trabajos introductorios a autores que aqui todavia circulan poco, como Raymond Bellour o Jacques Aumont, que generó un público muy fiel, no mucha gente, pero muy fiel, que se desperdigó luego del fin de EICON en el 93. Ahora seguimos en otros marcos institucionales. Me parece **asombrosa la experiencia de Eicon porque dio entrada a cosas inéditas, funcionó durante tres años -ciclo típico en la**

Argentina, que no duran mucho (o continuan como nombre, y no como sede física). De hecho, empleados no teniamos, éramos nosotros que haciamos lo administrativo y, lógico, la cosa empieza con un impulso y luego...
AM: Sobre todo cuando ocurre este tipo de absorción.
ER: Claro. Por ej., lo que se hizo a las corridas, empezamos a resignar algunas actividades por el trabajo que teniamos en otros lugares. Y a partir de ahi, **algunos, como Castagna, pasaron a trabajar de una manera muy fuerte en el AMANTE, como lugar que daba espacio real a este tipo de generaciones atípicas.**
AM: Fue ahi que nació "El Amante".
ER: No, pero en el numero 4 se reformuló. De ahí para adelante el staff cambió, entramos nosotros, de alguna manera, los más ligados al medio. La gente originaria no era directamente especializada en cine o audiovisuales, y **hubo un cambio de rumbo hacia la especialización**. Los primeros numeros eran de una revista muy pasional, pero con conceptos, o perspectivas hasta deliberadamente ingenuas, tipo "somos todos amateurs del cine, entonces..." , ese discurso no da para muchos números, se agota en esa posición. Y hubo que hacer esta entrada. La gente de la revista lo hizo con mucho temor, tenian miedo de que se convirtiera en una **revista muy críptica**, y nosotros tuvimos también que hacer una transacción, en el sentido de ser más abiertos y **no escribir un discurso de especialistas**. Y de hecho éste es el resultado de la revista, que es inclasificable, ya que se juntan artículos como los mios -analíticos, densos, de lectura más espaciada y lenta-, con artículos más viscerales, con argumentos que apuntan a la emoción del espectador. Y creo que el éxito de la revista pasa por ese lado, la compran por los artículos emotivos, y otros por esta cosa más bien didáctica que plantea este otro discurso. No quiere decir que yo reniegue de la cosa emotiva, sino de conseguir un balance. Y **la idea es abrirse fuerte al campo del video.**
AM: Contame más sobre eso.
ER: Esto es muy difícil para una revista de cine. Una parte del **público cinéfilo**, recalcitrante, que **ve al video como a una representación del mal. Y lo que es video parece la base de la disolución del cine, entonces hay que empezar a hacerlo funcionar en un registro distinto. En ese sentido, junto a Jorge La Feria, hemos hecho una pequeña abertura**, comentando textos de Arlindo Machado, o comentando los catálogos de los festivales de video, **haciendo algunas incursiones teóricas en el campo del video**. Y si bien la recepción no es tan entusiasta en la mayoria de la gente, creo que está convirtiéndose, poco a poco, en una **cosa más legitimada dentro del mercado de la revista. Y es gente que empieza a enterarse de que existe el video**. Creo que **el gran problema del video es su difusión**, da la sensación de, directamente, no haber entrado a circuitos de difusión, ni siquiera por cable, salvo algunos canales muy altos, de algunos cables, que los mezclan en lugares insólitos -a todos estos trabajos de video-de-creación- y tienen un espacio esperable, semana a semana. Y dentro de la revista...
AM: Ya no se habian hecho algunas experiencias con el Cable, tipo las de Lascano...
ER: Bueno, esta el programa de Caloi. Pero es más animación. Y de Lascano yo he visto alguna cosa en el programa de Berruti. Supe que hubo un intento de hacer algo en ArteCanal. Señal de Cablevision, pero algo que tuvo cierta periodicidad (también Boy Olmi lo intentó).
AM: Graciela Taquini me habia comentado que estaba preparando una serie de programas para cable...
ER: Puede ser alguna serie incluida en algun programa mayor. El programa de la revista en Cablevisión dura tres horas. Ahi sí, en algunos momentos hemos conseguido introducir cosas más relacionadas con el video de creación. Lo hemos invitado a Caldini, pasado sus trabajos, pero son cosas de forma episódica. Lo extraño es que esto daria para organizar algún material más en extenso, de forma periódica, pero pareciera que habria -no sé, tal vez Cuervo, de la SAVI, pueda saberlo. **En el 91-92 hicimos algunas cosas con la SAVI**, y lo que noté es una **reticiencia muy fuerte a pasar materiales por la TV**. Lo que trae un problema de tipo legal y evidentemente profesional, esto de negarse a pasar material de forma enteramente gratuita, ya que la gente de los canales quiere pasarlos sin darles absolutamente ni un peso, y esto se convierte en un malentendido eterno. Esto en el 91.

AM: **Esta fue uno de los primeros puntos emergentes cuando se empezo a defender la cuestion de la profesionalizaci**ón. Con el nacimiento de la **SAVI** se organizaba el movimiento independiente, mezcla de boom de imagenes y boom democratico, proceso pasional sobre el movimiento, y luego aparecieron estos rasgos más personales, que apuntaban más que nada a la cosa del autor.
ER: Claro, esto lo estuve hablando con Lascano, en una charla sobre el video sobre *"Saint-Ex"*, parece que el tema sigue sin ser resuelto a nivel local, y ellos estan impulsando fuerte en esa dirección. El tema parece que el mercado de festivales y redes del exterior -fundamentalmente europeas y canadienses, Lascano me comentó que habria conseguido comercializarlo hasta con algunos beneficios. Y acá no hay plata, el circuito siempre muy reducido. En los festivales, todo bien, pero no accede a un determinado público, con lo que nos quedamos en lo mismo de siempre. **Como una eterna vocación de élite que no se pudo llegar a romper, tal vez por ligaciones muy fuertes con el circuito de la plástica, como que se mezclan los públicos.** Yo me encuentro con alumnos de diseño que han visto video-arte -hago un pequeño cuestionario para saber qué clase de gente tengo, casi 200 personas-, y diseñadores, que algunos estan conectados con museos y otros cirucitos, tipo Recoleta o Rojas, donde no hay oportunidades nuevas, ni oportunidades de rastrear la obra de alguien, tenerla a disposición para verla cuando uno quiere. **Es una especie de aventura incierta ver qué está pasando en video en Buenos Aires**. No hay forma de recurrir a información, y **lo que se pueda ver no va a ser ni representativo, ni exaustivo**. Tampoco... muy fragmentado, es dificultoso poder localizarlos. En mi caso particular, que busca elaborar una teoria, pero de baja escala, es decir, tratar de no generalizar, no profetizar, **otro riesgo típico de la teoria: quiere ver tendencias cuando no se puede tener una idea del paisaje actual**. A veces me falta material para ver, y cuando me lo encuentro, en concreto comienzan a surgir las ideas. Pero si uno tiene concretamente la producción a mano, es muy dificultoso decir "Está pasando esto". **El año pasado, tuve una relación más concreta por el festival Franco-Latino.** Además de la selección concreta que hicimos junto con Sara, estábamos viendo otras cosas. No es tanto, tampoco.
AM: **La selección la hicieron entre los dos?**
ER: No, la hizo ella, sólo que de alguna manera la hicimos juntos, incorporando materiales que habian quedado fuera de la selección. Y tuve bastantes datos, porque muchos también habia visto en **la selección de Antorchas -que fueron 250 videos. Material que después apareció en el Franco-Latino,** y algunas producciones no eran sólo del 94, sino del 93. Así, el **Antorchas 93 fue una verdadera apertura: habian trabajos del interior del pais**, de hecho, en formato fílmico también, ya que eran cine y video, mayoritariamente video. Y encontré un paisaje muy rico, más interesante, que me planteó una perspectiva más global, más allá de la **SAVI**, donde construí una primera perspectiva, de acuerdo a la política institucional de la SAVI. Como ver los videos que la SAVI veia. Recortes muy parciales. Lo de Antorchas era muy fuerte, vino una especie de avalancha de trabajos, la convocatoria es muy fuerte, del pais entero. Y este año no tuve mucha idea de lo que está pasando. **Sospechamos cierto reflujo. Algo similar a lo que ocurrió en Chile: boom, post-boom, y después una especie de recalentamiento. Decantamiento, de una producción un poco menor, pero con más coherencia**. Dentro de lo que es el video de creación, fuera de los recortes (documentalismo, ficción, video-performance, video-danza, todo esto quedaba afuera) revelaba, dentro del **v.de c., un espacio muy grande en cuanto a actitudes, estilístico, y una -cosa interesante- ausencia casi total de lo programático**. Videos hechos quizás con una perspectiva muy -yo en su momento lo planteaba como una cuestión casi muda, como que no se acompañaba el trabajo con un ejercicio de reflexión sobre lo que se estaba haciendo. "Acá esta la obra, esto es, habla sola". Y los mismos realizadores de video no planteaban, como en otros casos, un ejercicio para trabajar en ideas lo que estaban plasmando en imágenes. Esto me hace acordar, bajado de una manera...
AM: Ausencia de discurso sobre la obra. Gente que coloca la imagen de determinada manera, algunos porque hablan de atributos estéticos relacionados con la teoria del genio, el impulso, etc, y otros...
ER: O discursos de tipo delirante.

AM: Tipo son imágenes disparadoras, cosas que se escuchan mucho en el medio, y nadie que haga una fundamentación de su imagen, simplemente para decir que, quien conoce la historia del arte contemporáneo, sabe perfectamente que no existe sin concepto, sin idea de fondo.
ER: **Interesante esa vocación de simular cierta circulación vinculada a la plástica, pero por otro lado, a diferencia de la plástica, y lo conceptual que aparece en la plástica y el video desde los 70- Lo conceptual directamente comenzó a no existir dentro del video.**
AM: Una de mis hipótesis es que el campo intelectual videográfico está configurándose siguiendo el modelo de la plástica, sólo que del siglo XIX.
ER: Es decir, con lo contemporáneo no cierra mucho.
AM: El rol del artista, la imagen que el mismo tiene de sus funciones sociales tiene que ver con el genio solitario, el divorcio de la crítica, y el nacimiento de algunas figuras como las del curador, netamente de la plástica.
ER: Sí, para mí que vengo de otras áreas, la palabra curador me empezó a sonar extraña.
AM: Lo extraño es que esto no es sólo por la vinculación con la plástica, sino que es probable que sea un fenómeno mundial.
ER: Es posible. **Todo lo conceptual de los 70 no cierra con nada de esto. En cuanto al trato con los videastas, que me comentaron algo sobre esto, me dieron impresiones que no los emparentaba tanto con el pintor como con los músicos -es una mera impresión, pero viste cuando un músico te dice que no te lo puede explicar, y tiene que tarareate la melodía.**
AM: Como teoria musical propiamente.
ER: Claro, **como con una matemática interna.** Lo he charlado bastante con músicos esta especie de imposibilidad de pasar a las palabras esto que ellos entienden como pura emoción. **O , tal vez, entre emoción -y aquí, algo interesante para buscar dentro de los discursos del video las diferencias con este elemento decimonónico- ciertas diferencias que tienen que ver con esta emoción, pero más que nada con cierta apelación a lo sensorial.**
AM: Eso puede ser un rasgo muy nuestro.
ER: Interesante de pensarlo, nada que ver con ciertos discursos típicamente rioplatenses, que van por otro lado, pero en cuanto al video, me encuentro con una **apelación al placer muy fuerte.** Habria que pensarlo, pero esto de -ni hablo de una posición crítica, sino simplemente de un paquete de palabras que acompañen a la obra. Hablo a un nivel rudimentario, inclusive en lo relacionado con la titulación de la obra, relaciones opacas, en las que cuesta pensar, poder entender el fenómeno asi, porque te saca la palabra para trabajar.
AM: Dos elementos. Por un lado, el desarrollo teórico que viene teniendo el cine, que evidentemente no es desconocido por muchos de los que hoy hacen video con formación cinematográfica. Y, por el otro lado, que el video en la Argentina comenzó muy fuertemente relacionado con las elaboraciones de las artes plásticas conceptuales, que venian con un cuerpo teórico densísimo de Teoria del Arte. Que después del "Gran Pozo" de las dictaduras de Ongania y del 76, el video resurge pensándo-se como hijo de la TV, del clip.
ER: Hay una **curiosa rama natural que encontramos en el video, que es cuando encontramos discursos tipo elegia televisiva. Como rapsodia sobre lo que seria la formación de algo televisivo en la Argentina. Y en oposición, como una rebeldía que no queda muy bien localizada**. Porque si pensamos un posible movimiento como el que circulaba en los años 60, ahi uno tenia ciertos contrastes claros en relación a cómo se querian diferenciar los realizadores. Pero en los 80 no queda claro, ni con que se quiere diferenciar, ni de que se quiere hacer rescate, o aliar de lo que de alguna forma rodea al dicurso video. Una cosa que me llamó la atención, que se apago fuertemente en los últimos dos años, y que se veia fuertemente en la época de la SAVI, es esa relación crítica, furiosa, con el formato televisivo. **Desmantelamiento crítico**, que hoy está ausente, no he visto producciones que reincidan en esto, como los trabajos de Oscar Cuervo ("Cualquiera vencera"), Hofman y Di Tella ("Reconstruyen crimen de la modelo") o Boy Olmi/L.M.Hermida ("The man of the week"). Se ha vaciado ese discurso, y aparece cierto ...
AM: Yo esto lo tomo como sintoma de la autonomia de un campo...
ER: Podria ser.

AM: Porque está generando un discurso crítico sobre otro, proclamándose en nuevo. **Una autonomía crítica**.
ER: **Especie de auto-reflexividad, no en el sentido de una auto-reflexión, sino en el sentido del espejo, reflejándose a sí misma. Autocontemplación del discurso video, que funciona como estancamiento, especie riesgosa de hermetismo, no por lo que sería cierta cualidad críptica (legítima), sino posiciones deliberadamente oscuras para contemplar materiales decididamente opacos.** Creo que hubo cosas en los últimos años, de las que me costó mucho apropiarme.
AM: Tomar contacto.
ER: Sin hacer nombres, repeliendo el contacto con interpretación posible. Ni siquiera interpretación en el sentido de desentranamiento de claves, sino en el más simple contacto imaginario, de algún sentido...nada. Una especie de callejones sin salida.
AM: Mencioname algunas obras.
ER: Me pasó con *"Las cuatro estaciones"*, de Sabrina Farji. Me complicó bastante, tuve que hacer un análisis, relacionarlo con el poema, y había un trabajo de clave secreta, muy fuertemente simbólico. Y uno se encuentra con producciones simbólicas muy difíciles de entender. Espero ver la producción de este ano, ver lo de noviembre. No soy extremadamente optimista al respecto, porque ya se han visto cosas.
AM: Hacer un cruce a través del diseño -refiriéndome al libro que Jorge La Ferla tenía en preparación- me parece importantísimo, porque el video plantea un diseño audiovisual realmente novedoso. **Al principio intentamos leerlo en relación a las estructuras del cine, luego, en relación a las televisivas, y, antes todavía, en relación a la plástica y a la música.** Extrañamente vos me comentabas que te costaba "suturar", cerrar un sentido, viendo un video, contruir con un sentido, y esto puede tener que ver con aquello del **video ofrecerse como un diseño en otros sentidos**.
ER: **Es posible, que se instale simplemente en relación a la percepción**. Lo que me abre algunos interrogantes, es que esta percepción **no esta buscada como un despojamiento de los signos, sino como un abarrotamiento de los signos. Saturación signica que te deja afuera, no por falta, sino una superpoblación que no sigue una regla interna**. Superpoblación del más allá de la significación. **Y no solamente en la cuestión visual, sino también del espacio sonoro del video**. Algo interesante fue el trabajo que el año pasado presentó Robert Cahen, que, como es músico, lo ha trabajado de forma muy fuerte, la contaminación de la palabra y la voz, los ruidos. Trabajó una especie como de indecisión, espacios de indeterminación que directamente anularían conceptos como el de banda sonora, porque se integran radicalmente a la imagen, o, de paso, uno puede encontrar cosas...
AM: Como "Van Gogh".
ER: Claro, claro.
AM: O dando lugar a fenómenos de cosas tan extrapoladas como que, **mientras unos resaltan esta cuestion más puramente perceptiva, otros hablen del video-pensamiento**. Si, ha circulado muy fuerte.
ER: Una **sensorialidad exaltada... cuál es la abstracción posible a través de esto?, y, cuál es la verdadera cuestión de lo sensorial?**, algo que en muchos momentos se ha planteado, de que para acceder al sentido muchas veces hay que romper con los sentidos. Especie de contacto fuerte con la sensorialidad que plantea una entrada física a las cosas, y que de alguna forma **refuerza este espacio del video de creación como poesía narrativa**, que da para incluir en ellos gran parte de la videografía francesa del año pasado (entre ellos *"Después del naufragio"* y otros) estan trabajando una **concepción del impacto material** de lo que presentan en pantalla, muy fuerte y hasta **táctil**, y que **se impone con el valor de los fraseos de un poema**, apuntando -y este es otro dato que habría que levantar- a una cierta **linearidad narrativa**. No linearidad exaustiva, pero por lo menos un abanico posible, posiblemente relacionado (eso que uno de los más largos fue el de Larcher, sino que, en general, formatos cortos, que no exceden la media hora, y esto tiene que ver con cierta capacidad audiovisual, **que no exceda nuestra capacidad de percibir este tipo de regimen** por un término largo de tiempo...
AM: Tendría su propia naturaleza.

ER: No se si esencia, pero algún tipo de imposibilidad de sostener, bueno, **como quien piensa en las imposibilidades que sufre un poema**, por la letra, desde varias páginas, sin que perdiera esa especie de contacto material, inclusive con lo físico de la voz, todo esto pareciera cosas narrativas que te despega de lo sensorial. Pero esta cuestión de lo sensorial lo ha convertido en un elemento privilegiado. TV5 de Montreal tene un par de programas sobre video-arte, entonces -son dos medianoches, en TV5 de Montreal, pero de hecho el programa se llama *Caleidoscopio*, a medianoche, dos veces por semana, con materiales de primera linea, básicamente europeos, cortos, 5 min, me reencontré con materiales del Franco del año pasado. Y ahora estuve viendo material de Alemania, de Francia, de Canada. Es un programa periodistico, con materiales ingleses (muy fuertes). Especies de cortos experimentales narrativos, como *"Adrenalina"*, de los franceses, esa onda, y son cosas representativas de la producción 93-95 -hasta ahora vi producción de estos años. Y esto no es nada sistemático, la relación entre Francia y Canadá es muy fuerte. Todo esto lo comenzó por la **imposibilidad muy grande de ver video argentino**. Hasta ahora no he visto ni un programa. Hay videotecas en las revistas, *Caleidoscopio*-cuando aparece-, se que dos veces por semana está.
AM: Te parece se puede hablar de representación en el video-instalación?
ER: Sí. No sé si puedo decir esto ahora ... máxime cuando todo lo que he visto hasta ahora es representativo. **Muy mediatizado, apelando a regimenes de representación muy fuertes, sobre todo a la gráfica. Como si hubiera cierta voracidad de imágenes.**
AM: Te lo comento en el sentido del espacio y del tiempo.
ER: Como espacio homogéneo. Si, si, claro. Yo creí que era en el sentido de algo zonal. Lo que se esta viendo es un **trabajo de interacción** de tipo **conceptual en la pantalla, que no hace a un tipo de interacción intra-diegética, en lo que se perciba simultáneamente. Quien sabe si tiene que ver -yo no soy técnico- con el montaje por capas, que se empiece a fragmentar el espacio de pantalla, viendo multiplicarse las ocurrencias simultáneas, asociaciones verticales.** Es posible detectarlo, salvo contadas excepciones en el ámbito local, ver esto de la **fracción utilizada para un esfuerzo de la síntesis, o tomar la pantalla como un ámbito de búsqueda abstracta**. Salvo el caso de *"Cielos"*, de Arturo Marinho, registro bien extraño de una performance. Una idea atípica, no de registro...(aquel trabajo que te habia comentado de los franceses es *"Edifis"*,de Frank Magnam, que resaltaba de la selección francesa de una forma terrible, inclusive lo de Oscar, recuperaban toda una tradición plástica occidental, ese pensamiento sobre lo pictórico, fragmentando, parodiando, cierta concepción centralizante y homogénea de la pintura del Renacimiento para acá. Lo de **Marinho**, interesante, porque era simultáneo a la intervención de dos bailarinas, trabajo sobre imágenes de video, que en el momento en que estaban siendo registradas pasaban por los monitores, realimentando con la cámara lo que se veia con los monitores, y consiguió hacer **algo que funcionaba como registros ideográficos, signos desconocidos, y que parecia reducir esto a una escritura que no decantaba ningún significado, pero se reducia a un trazo. Un trazo netamente electrónico, especie de intencionalidad no de un recorrido de una figura, sino de un trazo generado por lo electrónico.** Elemento para pensar, y que surgió como ocurrencia de Marinho a la hora de trabajar con performance. **Sin ningún tipo de proyecto programático**. Otro caso que veo completamente despojado, en una búsqueda decidida por lo abstracto es el caso de ***"Sector"* de Eduardo Feller**, que es una cosa casi retro del video, sesentista, si queremos, inspirado en la cosa musical -un tema de Frank Zappa-, y **exploró la cosa del video como pantalla**. Son dos casos marginales, dentro de una producción muy copada en el tachado, inclusive como si fuera un **palimpsesto** -no sé si viste lo de **Luis Campos, "Boleto Multa"**. No sé si extraño, creo que es para pensarlo, porque en la Franco tanto lo de Luis como lo de Caldini son **híbridos**, porque vienen de lo fílmico, remontan hasta lo que es el video, apareciendo **discursos en coalición**. Es interesante para pensar continuidades y rupturas. En lugar de pensar esencias tecnológicas, ver si no conviene pensar en una **interrelación** de discursos que no estan determinados exclusivamente ni por lo tecnológico, ni por lo ideológico, sino **regulada por las necesidades de una presunta búsqueda de la imagen propiamente electrónica**, la inestabilidad, lo de la falta de definición de los bordes, lo de la edición más compleja, el tema, es que estamos entrando en una **zona de intercambio entre lo fílmico y lo electrónico (cada vez más indiscernible), esta búsqueda**

de lo abstracto parece ser reemplazada por una hiper-población de signos en pantalla, idealizables como textos de palabra pura o de imagen pura, hasta que se cierra la brecha de pensar que la palabra es una cosa, la imagen es otra, y que mantienen una especie de tránsito paralelo. Veamos estas interrelaciones, en especial me interesó la obra de Kogut por eso, y tengo entendido que en Francia hay un par de investigaciones sobre esto. Es Regis Debray que se dedica ahora a hacer una historia de la mirada en Occidente, y el otro se llama **Pierre Levin**, que escribió en el año 91 un libro que se llama **Ideografía Dinámica**, que es un intento de estudios comparados entre lo que es la imagen contemporánea (electrónica y digital) y los sistemas de escritura, hacia una imaginacion artificial. Es una cosa que, por lo menos en termino de enunciados, me parece una cosa fascinante, el simulacro de la era digital terminaria con cosas muy reafirmadas hasta ahora: lo digital revoluciona cuestiones que apuntan a la definicion misma del concepto de imagen, y ver adonde nos lleva. Yo no tengo una posición ni muy optimista, ni muy pesimista, simplemente me mantengo observante de lo que pasa.
AM: Pareciera que el video argentino, sin estar muy en contacto con todo eso, sigue estas lineas.
ER: Es extraño.
AM: Parece que, **como ámbito de experimentación, posee una vitalidad muy constructiva.**
ER: Me llama mucho la atención, porque **estas importantes obras de los franceses tienen entrada en lo local, pero también, en obras muy humildes, como es el caso de Caldini** (que tienen recursos simples de producción) pareciera que estas imágenes buscan en el mismo sentido.
AM: Me quedé pensando porque Caldini, en el reportaje que le hice me contaba de un proyecto para trabajar mas en profundidad esta relación de texto e imagen, sobre un filósofo chino.
ER: **Retorno de Eisenstein**, repensando las **conexiones semiológicas, como por ej. lo del plano en relación a la palabra**. Cierta continuidad gráfica que él buscaba en su cine, aunque no apareciera de manera muy acabada, podria aparecer como una especie de desplazamiento, si pensásemos que Eisenstein estuviese mirando video. **Si ese espacio no fuera el cinematográfico, sino el de la caja de monitor de video, algunas teorias de Eisenstein se re-posicionan y comienzan a funcionar de otra forma, como en el sentido de la composición, o el intento de acercar la imagen a un regimen de funcionamiento cercano al concepto.** Uno ve el cine...
AM: O, del lado de la lectura, ver el cierre realmente efectuado sobre la figura del espectador.
ER: Exactamente, esa es la idea, trabajar la conceptualidad, con el sentido cerrado allá. No sé si Machado lo habrá expuesto, pero creo que desde *"El sentido y la Idea"*, esto se impone, siempre es una fuente. Una lectura medio equivoca, pero productiva. Incluso las malas lecturas pueden ser productivas.

A

Adoquin Vídeo, 222
Alemann, Marluisse, 91
Arlt, Roberto, 114
Arte
  Morte da, 8; 39
Arte Conceptual
  Cinema, 4
  e video, 93, 109, 240
  primordios, 7; 61
Arte de Sistemas, 57
Arte Digital
  primordios, 2; 37; 119
arte e tecnología
  relação, 118; 122; 220
ATE (Asociação dos Trabalhadores do Estado), 35
ATECO (Asociación de Televisoras Comunitarias), 78
audiovisuais, 96; 119

B

B.A.C. (Buenos Aires Comunicación), 66
Barea, Batato, 23
Bienal de Arte Joven, 16; 78; 110; 224
Birri, Fernando, 178
Brasil
  experiências, 105; 113
Buenos Aires Video I, 72

C

Caldini, Claudio, 9; 91; 179
Canal 13
  escola, 71
Cartoy Díaz, Emilio, 78
CAyC - Centro de Arte y Comunicación
  experiências, 7, 18, 33, 38, 97, 120, 176
  fundação, 37
  Festivais Internacionais de Vídeo, 38
CE.CI.CO (Centro Cinematográfico Cooperativo), 35; 63-65, 222
CECODAL, 77
Cenderelli, Roberto, 92; 100; 178; 179
Centro Cultural "Ricardo Rojas", 192
CERC-Centro Experimental de Realización Cinematográfica, 9
Chile
  experiências, 32; 99; 105
CICUS, 204
cineclubes, 9
cinema e TV, relação, 10
Cinema Experimental
  argentino, 9
  internacional, 7; 11
Cinema Nacional
  políticas, 63
CISMART - Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología, 119
Clú del Claun, El, 23
crítica da arte
  a prensa, 15, 18, 75, 91, 110, 117, 120; 191; 201; 213
  os catálogos, 237
Crujía, La, 32; 98
Cunningham, Merce, 98
curadores, 118

D

Del Bronx, 196
Di Tella, Andrés, 28; 100; 111
distorção em vídeo, 122
Ditadura Militar de 1976
  consequências, 18; 32; 34; 47; 48; 84; 91; 105; 175, 178
Ditadura Militar de Onganía
  consequências, 45; 47
documentário, 93; 111; 115, 120; 178; 204
documentário direto, 178
documentário subjetivo, 94

E

Eco, Umberto, 107
EDAC-Escuela de Arte Fotográfico de Avellaneda, 97, 177
edição em vídeo
  características, 72; 122, 181
El Amante, revista de cinema, 75; 239
Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario, 216
Espacio Giesso, 211
Espartaco, Carlos, 58
espectáculos audiovisuales, 43; 47
Estética y Teoría del Video Argentino, Jornadas, 108, 225
experimentação
  conceito de, 45; 112; 119
  em vídeo, 76; 118; 183; 197; 217

F

F.U.C. (Fundación Universidad del Cine), 63
Festival do VideoMinuto, 104
Festival Latinoamericano de Video de Rosario, 84
Festival Nacional do VideoMinuto, 84
ficção, 84; 204
Film, revista de cinema, 75
Filmoteca Backstage, 9
Fischerman, Alberto, 22; 90
Ford, Anibal, 101
Fotografía
  uso da, 7
Fried, Sara, 110
Fundación Lowe, 96
Fundação Eicon, 242

G

Getino, Octavio, 98
Giesso, Espacio, 199
Godard, Jean-Luc, 114; 218
Goethe Institut, 12; 18; 22; 27; 91
Góngora, Augusto, 32; 86; 99
Greenaway, Peter, 28; 99
Grupo de los 13, 37; 57

H

Hermida, Luis Maria, 115
Hermida, Rodolfo, 29; 68; 76; 85; 92; 112; 178
hibridação de formatos, 23, 92; 99; 101; 217; 219; 243
Hirsh, Narcisa, 91
Hofman, Fabián, 28; 93; 100

I

ICI - Instituto de Cooperación Iberoamericana, 113; 120
imagem e pensamento
  relação, 26
instalações, 119; 121
Instituto de Cooperación Iberoamericana
  fundação, 171
Instituto Di Tella
  actividades, 42. *Consulte* Cinema Experimental:Internacional
  experiências, 49; 97
  experiências audiovisuales, 43; 177
  fechamento, 45
  obras, 2; 4; 33; 46
Instituto Nacional de Cinematografía
  projeto de lei audiovisual, 102
  realizadores formados no, 22, 62
Inter-Visión, 95

J

Jacoby, Roberto, 3; 45

K

Kogut, Sandra, 113

L

La Ferla, Jorge, 28; 32; 63; 66; 68; 75; 117; 120; 188
Lamelas, David, 58
Landi, Oscar, 101
Larcher, David, 27; 197
Lascano, Diego, 73; 219; 225
ley de cinematografía
  proyecto, 97
López, Oscar, 106; 178
luz no cinema
  fenômeno da, 20

M

Machado, Arlindo, 86; 108; 199
Mahieu, Agustín, 110
Media Buenos Aires, 88
Mediápolis, 199
Medio Buenos Aires, 207
México
  experiências, 32
Milewicz, Eduardo, 99; 100; 117
Mixell, 95
Moon, 122
movimento de vídeo independente, 87; 100; 197
Movimiento Latinoamericano de Video, 77

N

Nekes, Bernard, 22

O

Olmi, Boy, 115
ONG (Organizações Não-Gubernamentais)
  atividades na Argentina, 77; 105
Organización Negra, La, 23; 190

P

Paik, Nam June, 37; 39; 40; 97; 109
Paleta E, Grupo, 73
Passolini, Pier Paolo, 106
Perú
  Experiências, 31
Posmodernidade
  condição, 25; 28; 64; 109; 179
Projeto Visión, 95
Puig, Manuel, 114

R

realidade virtual, 25
realismo metafísico, 12
Revista "Televisiones", 225
Rey, Hugo, 77
Rodríguez Arias, Alfredo, 44
Rodriguez Arias, Miguel, 82; 89; 95
Romero Brest, Jorge, 37; 46
Rosario, Festival Latinoamericano de Video de, 108
Russo, Eduardo, 67

S

S.A.VI (Sociedad Argentina de Videastas), 66; 68; 73; 80; 84; 88; 91; 93; 99; 199; 225; 239
Santos, Eder, 113
SAT (Sindicato Argentino de Televisión), 86
SICUS, 84
Soffici, Mario, 18, 96
Solanas, Pino, 98
steady-cam, 26

T

T.I.T. (Taller de Investigaciones Teatrales), 223
Taquini, Graciela, 88; 117
TEA (Taller Escuela Agencia), 78
tecnologías
  introdução das, 30; 62; 37; 65; 72; 77; 96; 98
telefilmes, 9
telefilms, 90; 99; 103
tempo
  pintura e tempo, 2; 4; 52
Teoría y Estética del Vídeo Argentino, Jornadas, 91; 115
texto e imagem
  relação, 26
Trejo, Mario, 22; 43
Trilnick, Carlos, 88; 92; 111
TV
  caraterísticas perceptivas, 21
TV comunitária
  na América Latina, 81; 85
TV comunitárias
  do Interior da Argentina, 85

U

UNCIPAR (Unión de Cineastas de Paso Reducido), 16; 22; 97, 203
Universidad del Comahue, 98
Universidad Nacional de La Plata
  Comunicação Visual e Desenho Industrial, 119
UTPBA (Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires), 79

V

Vídeo
  difusão, características, 120; 173; 205; 219; 220; 227; 232; 239
  e circuitos contrainformacionais, 30; 47; 65; 210
  e museu, 115; 175; 195; 199; 221
  e toma-sequência, 106
  e TV a cabo, relação, 83; 101; 176; 218
  e TV aérea, relação, 6; 65; 71; 76; 79; 92; 112
  e TV, relação, 114; 198; 202; 218; 221; 226; 239
  escolas de, características, 115; 176; 185; 216; 222
  especificidade, 92; 108; 118; 185; 195; 202; 217
  qualidade de imagem, 19; 113
Video e Artes Plásticas
  relação, 23; 51; 217; 240
Vídeo e Cinema
  relação, 97; 114; 118; 182; 195; 220
Vídeo e Cinema Experimental
  relação, 27
Vídeo e Cinema Industrial
  relação, 33; 63; 75
vídeo produzido no Interior da Argentina
  características, 84; 204
vídeo-arte
  conceito de autor, 74; 109; 240
  conceito de criação em equipe, 74; 83; 187; 222; 225
vídeo-assist, 63; 72
video-clip, 101; 180; 226
video-instalações, 111; 183
VideoRed, 81
VideoRed-TEA, 89
Viola, Bill, 27; 39
Vostell, Wolf, 42

W

Wainer, Julio, 86

X

X-Vídeo, 95

Y

Yamaguchi, Yoshiro, 39
Yedlin, Eduardo, 111; 117

Z

Zoo Vídeo, 199; 211
Zunzunegui, Santos, 107