laFuga

Sebastián Vidal Valenzuela

Sobre la exposición "Festival Franco Chileno de Videoarte. 40 años"

Por Laura Lattanzi, Iván Pinto

Tags | **Video arte | Video performance | Video político | Archivo | Historia del arte | Chile**

Doctora en Filosofía con mención en estética y teoría de las artes, Universidad de Chile; Licenciada en Sociología, Universidad de Buenos Aires. Académica Departamento Teoría de las Artes, Universidad de Chile. Investigadora Posdoctoral en Proyecto ANID PIA-SOC180005 "Tecnologías Políticas de la Memoria"

La exposición "Festival Franco Chileno de Videoarte. 40 años", realizada en el 2022 en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, surge a partir de una investigación realizada por Sebastián Vidal Valenzuela. Se trata de la muestra más amplia y abarcadora que se ha hecho a una instancia fundamental de las artes visuales y audiovisuales, como fue el festival de video arte del Franco Chileno, lo que ha generado un archivo único que obliga a plantearnos por las genealogías del presente.

Partamos de lo más básico, ¿cómo inicia la investigación, qué hipótesis manejaban al principio, y como se fue encauzando? ¿Cuál crees que fue el principal hallazgo durante el desarrollo de la investigación?

Es una historia relativamente antigua. El 2005, recién egresado de historia del arte, ingresé a trabajar como investigador al Centro de Documentación de las Artes Visuales CEDOC. Ahí me desempeñé formando parte del equipo que organizó el primer archivo bibliográfico y audiovisual de arte contemporáneo especializado en Chile. Durante gran parte de mi formación a inicios del 2000, los videos de artistas chilenos de los años 70 y 80 se enseñaban solo a través del relato de profesores y fotografías de los videos. Nunca nos mostraron alguna pieza audiovisual de arte chileno mientras estudiábamos. Esto en parte se generaba porque los registros de video aún no estaban disponibles en archivos especializados. Estos se encontraban en los archivos personales de los propios artistas o en el mejor de los casos en algún VHS en bibliotecas como la del Museo de Bellas Artes o del MAC. Estamos hablando de mediados del 2000 y, si bien en varios países latinoamericanos ya se había iniciado, en Chile recién comenzaba lo que algunos han denominado "la fiebre de los archivos". Así, en paralelo al archivo bibliográfico compuesto por catálogos, libros de artistas, manuscritos, etc., se fraguaba un incipiente archivo local de videoarte. En esta pesquisa, el Festival Franco chileno de videoarte aparecía insistentemente como un fantasma. Piezas emblemáticas de, por ejemplo, el CADA, Juan Downey, Carlos Leppe, Gonzalo Mezza, Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld, Gloria Camiruoaga desfilaban año a año por la programación del Festival. Pero antes de poner atención al Festival mismo, la importancia, al menos en la academia y los espacios de investigación, se centró en recolectar, digitalizar y estudiar la producción audiovisual de cada artista o colectivo del período, y se leía el Festival como una instancia importante, pero más bien de tránsito. Luego, en el 2019, a más de 15 años de aquel momento inicial de la investigación de archivo audiovisual, me surgió la necesidad de profundizar en esa "presencia espectral" del festival. Lo anterior se justificaba, en parte, debido a que el Festival en la literatura aparecía referenciado con un valor predominante para entender la historia del videoarte en Chile, sin embargo, no había ningún estudio acabado sobre él. De esta manera, lo primero que hicimos junto a mi equipo (Javiera Bagnara y Gonzalo Ramírez) fue cartografiar todas las piezas exhibidas en las distintas ediciones del Festival, entre 1981 y 1995, a partir de la información proporcionada en cada uno de los 14 catálogos, programas y documentos disponibles. De esta forma se catastraron todas las obras expuestas en las versiones hasta 1992; se

encontraron 561 piezas de video chilenas, 429 obras de video francesas, 29 argentinas, 31 colombianas, así como bálticas y de otras latitudes. Igualmente, revisamos 28 carpetas de artistas del Museo Nacional de Bellas Artes, 4 fondos de archivos audiovisuales del Centro de Documentación de las Artes y de la Cineteca Nacional de Chile, 18 archivos de periódicos y diarios de la Biblioteca Nacional, así como del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, junto con cartas, actas, postales, afiches, entre otros. Del catastro audiovisual logramos rescatar un importante número de obras: 203 piezas de video, de las cuales visionamos 176 obras chilenas y realizamos fichas de la mayoría de ellas. Esto desde diversos archivos locales como la Biblioteca Nacional, el Centro de Documentación de las Artes, la Cineteca Nacional y archivos personales de artistas. Igualmente, pudimos revisar de forma completa la donación de los Diarios de viaje (franceses y chilenos) que realizó el director histórico del Festival Pascal-Emmanuel Gallet al Museo Nacional de Bellas Artes en la década pasada. Finalmente se realizaron más de 20 entrevistas (alrededor de 2.500 minutos de registro) grabadas a artistas y teóricos chilenos, franceses, argentinos y colombianos que fueron determinantes para el Festival. En este sentido, y respondiendo a su otra pregunta, un hallazgo inicial —de estas magnitudes— fue confirmar el enorme vacío en el estudio del videoarte como género en Chile. Un segundo hallazgo, que fue muy revelador, surgió a partir de la confusión en la fecha de origen del Festival. Es sabido que el Festival en un inicio se llamó Encuentros Franco chilenos de videoarte. Gracias a las entrevistas que le realicé a Gallet en París, se reveló un origen indocumentado en la literatura que ocurrió un año antes, en 1980. Ese año se realizó una presentación de una selección de artistas franceses en el Instituto, y se generó también en esa ocasión una participación espontánea y simultánea de artistas chilenos que llevaron sus propios videos para que fueran expuestos. Al año siguiente, aquel entusiasmo motivó la sistematización de esta iniciativa, que fue denominada en su catálogo como primer Encuentro Franco chileno de videoarte (1981). Pero, este primer encuentro oficial y planificado de 1981 sería técnicamente el segundo. Hallazgos como este hubo varios, pero sería imposible mencionarlos todos en esta entrevista.

¿Qué momentos relevantes o hitos podrían establecerse en el arco temporal que cubre la muestra del Franco Chileno? ¿Cómo se relaciona eso con los procesos políticos que se estaban viviendo? ¿Qué lugar tienen las instituciones culturales en su conformación? ¿Cuál es el rol de Pascal Gallet y por qué se ancla desde el instituto Franco-Chileno?

Son varias preguntas juntas. Trataré de ir respondiéndolas progresivamente. Podría partir señalando que la exposición sólo abarcó el período chileno. Como saben el Festival también tuvo una versión latinoamericana, desde 1992 hasta 1996, con participación de países como Colombia, Argentina y Uruguay, entre otros. Desde luego, un hito inaugural lo marca la primera presentación indocumentada de chilenos y franceses en 1980 que ya les mencioné. Otro, sin duda, son las exposiciones y obras que se montaron en torno a la primera versión documentada del Festival en 1981, como por ejemplo la video performance "Cuerpo Correccional" de Carlos Leppe o la exhibición a dos monitores de "Panorama de Santiago" de Carlos Altamirano. También es imposible no mencionar la iniciativa de los "Diarios de viaje", pensada por Gallet como un sistema de movilidad y residencia, tanto en Chile como en Francia, a través de la cual muchos artistas locales pudieron realizar importantes obras extra muros y los artistas franceses, por su parte, producir obras donde se evidenciaba la realidad política y cultural del país durante los años de dictadura. El primero que viajó fue Thierry Kuntzel, luego el artista Patrick Prado realiza el primer Diario en 1983, y luego en 1985 la chilena Magali Meneses se convierte en la primera artista chilena en viajar a Francia para realizar una obra especialmente para el Festival. Desde ese momento, comenzaría una sistematización, tanto de chilenos como de franceses, para el desarrollo de estos diarios. Según Gallet, la elección de los artistas dependía exclusivamente del criterio del artista que había sido enviado a Chile, sin control de la embajada. Los seminarios que se realizaron en cada versión también fueron un hito ya que intelectuales y artistas locales como Nelly Richard, Diamela Eltit, Justo Pastor Mellado o Néstor Olhagaray, entre muchos más, debatían en torno a la situación del arte y el video. Incluso muchos recuerdan estos seminarios como verdaderas "batallas conceptuales" por el posicionamiento estratégico de un tipo de enfoque del video frente a otro. Fue casi como una guerrilla de bandos, algo muy propio del arte local del período. Igualmente, en estos debates es muy recordada la visita de Jean-Paul Fargier, reconocido videoartista y teórico, quien escribía por esos años en medios destacados como *Art Press* y *Les Cahiers du Cinéma*. Otro hito poco estudiado es la pieza que pensó Gallet, llamada "Guirnalda" y que fue una creación colectiva de los videístas galos como regalo a Chile ya democrático, de los primeros años de la transición, y como forma de celebrar el décimo aniversario del Festival. Y así, como estos, hay varios hitos más que me parecen claves. Pero para

seguir con las otras preguntas, es claro también que la producción chilena estuvo fuertemente marcada por las referencias a la dictadura. No encontré, al menos en los años 80, ninguna versión del Festival que no tuviera obras con referencias implícitas o explícitas a la dictadura. Incluso hubo censura de algunas por parte de DINACOS, como es el caso de Lotty Rosenfeld. Ella, junto a Tatiana Gaviola, tuvieron que incluso ir a declarar debido a la sospecha de los militares de que una obra de Lotty contenía material subversivo camuflado en código morse... ¡Algo absolutamente delirante! Por otro lado, es un hecho también que una parte significativa de la Escena de Avanzada presentó sus trabajos audiovisuales en el Festival. Piezas que hoy son icónicas para el arte contemporáneo y que sólo han sido revisadas parcialmente por la historiografía local de forma independiente, distante a la dinámica de visionado y circulación que un espacio "protegido" como el Festival otorgaba. Esto último lo considero relevante, ya que gracias el carácter "diplomático" que el Instituto Chileno Francés poseía daba, en teoría, ciertas garantías institucionales de libertad de exhibición. Así y todo, el Festival no fue un lugar intocable, pero gracias al apoyo del Estado francés y sus agentes culturales como Pascal-Emmanuel Gallet o Michelle Goldstein —quien desde 1984 había sido la Agregada cultural de Francia en Chile— se permitió su realización año a año. Finalmente, me gustaría mencionar especialmente el caso de Gallet, ya que habiendo estudiado filosofía y siendo diplomático impulsó con pasión la continuidad del Festival en Chile.

¿Consideras que el Festival puede ser pensado como un espacio artístico de resistencia a la dictadura? ¿Crees que se trató de una iniciativa consciente de ese rol?

¡Absolutamente! el Festival fue sin duda un espacio de resistencia durante la dictadura. Fue un lugar de libertad como lo ha llamado Gallet. Recuerdo que en una entrevista, que le hice a Néstor Olhagaray en el 2017, le pregunté por lo mismo y él me respondió que el Festival era un espacio de "contracultura". Es muy potente pensar cómo la video-experimentación sirvió de catalizador para expandir la disidencia política. Como te mencionaba anteriormente, no encontré en la revisión de los videos del Festival ninguna edición donde no estuviese presente la crítica a la dictadura. En algunos casos nos sorprendimos con videos literalmente explícitos, como "Tres mujeres" de Leopoldo Correa, donde se presenta la secuencia de un zorrillo gaseando a tres mujeres frente a La Moneda. También es posible encontrar trabajos igualmente claros en su mensaje principal, pero que se camuflan con el cruce de otras imágenes y discursos, como es el caso de Tatiana Gaviola con "Yo no le tengo miedo a nada". Ahí Gaviola brillantemente expresa su postura de bravura frente a diversas palabras triviales como los perros o los temblores, intercaladas con los pacos o la CNI. Incluso se atrevió a mostrar a un poblador gritando en una manifestación: "Qué se comunique el desgraciado... no le tengo miedo a la CNI". Desde la organización del Festival evidentemente había una conciencia total de que estos videos se mostraban, pero el gran rótulo del videoarte, así como el marco "diplomático" del Instituto, permitían, en mi opinión, que los censores de DINACOS no bloquearan mayormente lo que ahí se exhibía. ¿Falta de acuciosidad en la revisión o si lo dejaban pasar? Es difícil saberlo. Por otro lado, debido a este carácter de apoyo contracultural, es que, en parte, los franceses deciden cerrar el capítulo exclusivamente de Chile en 1992 para pasar a realizar un Festival Franco Latinoamericano de videoarte. Hubo, en ese sentido, una especie de cierre simbólico a principios de los 90. El Festival había cumplido su misión de ofrecer aquella ventana de libertad y de disidencia en dictadura y se pensaba que expandir su fórmula a otros países latinoamericanos era necesario. De esta forma, hubo cuatro versiones regionales más cuyos trabajos, si bien seguían en algunos casos tratando el tema de la dictadura, eran mucho más diversos en sus enfoques y propuestas.

En relación a esto último nos gustaría destacar una de las problemáticas abordadas en la curatoría, la del activismo político. Videos como "Panorama de Santiago" (Carlos Altamirano, 1981), "Yo me comprometo" (1986, Tatiana Gaviola), "Estudios para la felicidad" (Alfredo Jaar, 1981), "Ay de los vencidos" (Lotty Rosenfeld, 1985), "El día que me quieras" (Carlos Leppe, 1981), "¡Ay Sudamérica!" (CADA, 1981), "Interview story" (Néstor Olhagaray, 1988) abordan desde distintos lenguajes una cierta condición del vivir en la dictadura y la contestación desde el arte. ¿Qué nuevas formas de activismo se encuentran en estas obras? ¿Qué operaciones los fundamentan?

Primero debemos recordar que el Festival fue una heterogeneidad de propuestas audiovisuales donde lo político, aunque no era lo único, era muy importante. Sin embargo, cada una de las piezas opera independientemente. Como les señalé, algunas fueron muy activas en el marco de visibilizar la situación represiva o la denuncia de violaciones a los derechos humanos. Me pareció importante remarcar esto en la exposición. "El video como compromiso: resistencias y movimientos" fue el título

que utilicé para ese núcleo, que incorpora obras que registran acciones en espacio público —de ahí el juego de palabras también con la lógica cinegética del término "movimientos"— como las de Downey, Forch, Rosenfeld, Altamirano, el CADA, entre otros. También hay obras que exponen registros de potentes actos de memoria como la que ustedes mencionaron, "Yo me comprometo" de Tatiana Gaviola, que corresponde al registro del acto de conmemoración de Juan Maino (militante del MAPU, fotógrafo y estudiante universitario de 27 años), detenido y desaparecido en 1976; o "Interview Story" de Néstor Olhagaray, donde se exponían fragmentos rescatados de material televisivo, pertenecientes a una reconstitución de escena, en conjunto con imágenes de la franja de sí. También es sabido que el CADA utilizó el concepto de "acciones de arte" para diferenciarse de la "performance" o el "happening". Lo que ocurría ahí era una toma de posición evidente en su definición como colectivo de "acciones", y desde luego el activismo político era una motivación mayor. Mal que mal, la obra que seleccioné para la exposición fue "¡Ay Sudamérica!", una acción consistente en lanzar miles de textos de arte desde avionetas en formación militar. Un bombardeo poético con todas las connotaciones que ello tiene. Así como estos, hubo varios casos más que quise retratar en dicho núcleo de la exposición.

En el marco francés y norteamericano, para el campo del arte el video significó trascender las fronteras del museo. Hay pistas aquí a partir de las obras de Fábrega, Carlos Flores del Pino, Juan Forch, Cristián Galaz o Juan Downey para pensar parte de estos trayectos. A tu juicio, ¿qué proyectos relativos al medio se ponen en juego en Chile? ¿De qué modo el video busca expandir sus lenguajes y llegar a nuevos receptores? ¿De qué modo esa utopía pervive o fracasa en el escenario actual?

Son bien desafiantes esas preguntas, y me obligan a direccionar una respuesta hacia la fragmentación y heterogeneidad de lo que se exhibió en el Festival. Al estudiar la totalidad de las obras con existencias disponibles, me encontré con la presencia de varias que hacen referencia a la pintura o la gráfica como tensión intermedial con el video. El propio Juan Downey trata casi obsesivamente el problema de la representación de la información y los signos en varios trabajos que también se presentaron en el festival. Incluso en sus videos realiza colaboraciones con destacados historiadores del arte, como Leo Steinberg, donde analizan piezas icónicas del Renacimiento. En el caso de la producción local, con los museos y el aparato cultural intervenido por agentes de la dictadura, la referencia a la tradición de la historia del arte y los museos la podemos ver también como una diferenciación política, ya sea en la fórmula de cita, como es el caso de Altamirano con "Panorama de Santiago" con la pintura de Juan Francisco González, o también como una ruptura del video con la tradición de la pintura o la escultura, como es el caso de "La historia de la física" o "La Pietá (IV versión)" de Eugenio Dittborn. Lo de Fabrega es bastante peculiar, ya que sus modelos ofrecen una expansión del dibujo y la gráfica a la animación en video, activada desde lo performativo y lo literario. Además todo estaba relacionado con una estética pop y new wave que amplificaba el discurso del videoarte a nuevas audiencias en los años 80. Pienso que hoy, con la existencia de una institucionalidad cultural y con museos consolidados en democracia, el video sigue dialogando con esas tradiciones pero de otra forma. Pienso que la utopía de la primera generación que señalaba un nuevo cambio con el video ha mutado junto con la misma tecnología, los discursos y sus dinámicas de circulación. Un ejemplo de ello es el deseo de Gallet por realizar una última versión del Festival Franco Latinoamericano en 1996, a través de una transmisión satelital por TV5 de Francia. Esto se cumplió y el Festival se pudo exhibir en muchos países de forma simultánea. Hoy con el streaming, que un video se exhiba en simultáneo es algo normal.

La exposición permite relevar el rol de las mujeres en el video-arte del período, incluso le dedica un segmento especial a ello ("Desmontar los supuestos: impulsos y reflexiones de mujeres en el videoarte"), e incluye además obras y artistas que no eran del todo conocidas dentro del campo. ¿Qué tipo de perspectiva feminista crees que se estaba poniendo en juego y cómo ello dialoga con el resto de las obras?

El título de ese núcleo fue una cita al texto Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video arte en Chile que Nelly Richard escribió en 1985. Es el primer ensayo donde se analiza desde una perspectiva feminista el fenómeno del videoarte. Durante la investigación fue revelador detectar que sólo el 21% de los videos exhibidos en el Festival fueron realizados por mujeres. Por dicho motivo me pareció fundamental visibilizar mayormente los trabajos de las artistas que en muchos casos quedaron eclipsadas por la historiografía local. Por ejemplo, los trabajos de Soledad Fariña y Ximena Prieto no habían vuelto a ser exhibidos desde que se mostraron en el Festival. De hecho el trabajo de

Prieto "En el nombre de la Mamma, y el Hijo y el Espíritu Santo, Amén" tuvo que ser restaurado ya que, se encontraba guardado desde 1984, se encontraba en muy mal estado de conservación. Estas pioneras nos ofrecen poderosas miradas al lenguaje mismo del medio video, y nos presentan fórmulas para establecer importantes expansiones analíticas, cuestionar determinados supuestos patriarcales en torno al cuerpo, la calle, el relato, el sexismo, la marginalidad y, en paralelo, apuntar al impulso y la reflexión contra la violencia y el terrorismo de Estado. En este sentido, sin dejar de repensar estas problemáticas, sus obras activan también cruces con otros temas tratados en los núcleos, donde por supuesto también hay otras piezas creadas por mujeres. Incluso también en la sección de los Diarios de Viaje (donde no hubo mujeres francesas) decidí incluir a dos artistas galas que no participaron con Diarios específicamente, pero que se hicieron presentes de alguna u otra forma. Es el caso de Dominique Belloir, que estuvo presente con piezas en el Franco chileno, pero que por temas personales no pudo viajar a Chile y por consiguiente no pudo realizar un Diario de viaje. También está el caso de Sophie-Catherine Gallet, cineasta e hija de Pascal, quien en el 2015 realizó un video titulado "Diario de viaje", (el último que se ha hecho) en Santiago, pero fuera del marco de Festival. Me pareció pertinente hacer estas inclusiones para ecualizar en parte esas ausencias pese a que no era riguroso al marco histórico real.

En el Franco Chileno cohabitan distintos grupos humanos y sociales vinculados tanto al video político, al activismo artístico, como también al teatro, la poesía o el feminismo, ¿cómo se relacionaban estos grupos al interior? ¿Existen pugnas de sentido y conflictos disciplinares que se planteen en la discusión? ¿Cómo crees que eso impacta o no la producción de imágenes actuales?

Como les he mencionado, el Franco chileno era una gran expansión de propuestas que provenían de diversas zonas de la experimentación audiovisual. De esta forma, inicialmente, todo aquello que se realizara en video y que tuviera un motivo artístico por parte de las autorías podía ser susceptible a ser incorporado en la programación. Videoclips, obras de teatro, documentales, films hechos en video, recitales poéticos, programas de TV y otras manifestaciones se dieron cita ahí. Las discusiones sobre la pertinencia de estos trabajos frente a la nomenclatura de videoarte eran algo que sacaba ronchas en las mesas de discusión de cada edición. Hubo una especie de defensa cerrada, por parte de un grupo más vinculado a la semiología, sobre la noción de videoarte. Otros vieron el video como una expansión crítica de los discursos políticos ligados a la exploración del cuerpo, la palabra, el espacio público y los discursos marginales, y también estaban quienes no tenían mayores conflictos con los medio de comunicación y que encontraron en el Festival una posibilidad de presentar públicamente sus trabajos en respuesta a la clausura y censura que vivían el cine y la televisión, y que ocuparon los beneficios de la publicidad para hacerse un camino en la experimentalidad. En esos años los espacios eran tan limitados que todos querían participar de una vitrina importante como era el Franco chileno. Esta especie de defensa de posiciones se fue diluyendo a medida que el Festival transitaba hacia la democracia. Sabemos que, en esos años, parte importante de los audiovisualistas de cine y televisión volvieron trabajar fuertemente en sus áreas, y por otro lado el videoarte empezó a explorar nuevos alcances con la incorporación cada vez mayor de tecnologías digitales, que se empezaban a consolidar en el campo de las llamadas artes electrónicas. Debido en parte a esto, me da la impresión que dicha querella en ese espacio integrador fue motivada tanto por los límites borrosos propios del videoarte, pero también por la escasez de espacios para la exhibición de este tipo de trabajos.

En relación al montaje de la exhibición, ¿cuáles fueron los criterios generales que se establecieron y por qué? Me refiero a las decisiones curatoriales y de montaje, por ejemplo a la cantidad de obras, su selección, instalación, etc.

Quisiera partir señalando que la exposición surgió gracias a la invitación de Soledad Novoa, directora del Centro, y quien conocía mi trabajo previo de investigación en videoarte. Al recorrer el lugar, uno de los elementos que más me atrajo era explorar fórmulas curatoriales para exhibir algo que nunca tuvo un modelo visual reconocible. Con esto quiero decir que el Festival era una programación semanal en una sala de visionado, por lo tanto había que imaginar completamente como llevar algo tan intangible al espacio de exhibición. A partir de ello, necesitaba revisar primero las condiciones espaciales del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, el antiguo aeropuerto de Cerrillos. Sus características son estructuralmente las de un aeropuerto con espacios muy amplios, luminosos y con muchos ventanales... todo lo opuesto a las condiciones ideales para la proyección de videos. Por otro

lado, como concepto curatorial me parecía interesante poder explorar la multiplicidad y heterogeneidad de miradas, como capas de imágenes en movimiento, que se alojaban en las 69 obras de videoarte que seleccioné. Es decir, que el espectador pudiera ver una pieza única y al mismo tiempo percibir una gran cantidad de obras diferentes que se presentaron durante esos 12 años. La selección fue un tema complejo ya que como les contaba había más de 250 piezas disponibles en más de una década de Festival. Entonces, una de las premisas que tomé fue considerar una lista de artistas que pudiera evidenciar un amplio espectro temporal de lo que fue el Festival, con artistas consagrados y otros que simplemente no se habían mostrado desde esos años. Esto fue diagramado en ocho núcleos que trataban diversos temas que consideré que se reiteraban como problemáticas año a año. Igualmente, de los artistas más renombrados opté por mostrar trabajos que han sido muy poco expuestos como el caso de Carlos Leppe con "El día que me quieras", de Lotty Rosenfeld con "Ay de los vencidos" o de Juan Downey con "The Motherland". También en la sección Televisión crítica / Música en imágenes, incluí algunos video clips como "Sambayé" de Pablo Perelman del grupo Los Blops o "La voz de los ochenta" de Yerko Yankovic del grupo Los Prisioneros. Para poder visualizar de manera más concreta estas ideas, le solicité al museógrafo del proyecto, Pedro Silva, que me propusiera un modelo expositivo que pudiera sintetizar una exposición con dicha magnitud de videos. Con Pedro habíamos trabajado previamente en "La exposición olvidada y una lectura a Cuatro artistas chilenos / CAYC 1973, 1985, 2020", que co-curé junto a Mariana Marchesi en el MNBA, por lo que nos conocíamos bastante bien, sin embargo, esta muestra representaba para mí un desafío mayor ya que no se trataba de imágenes fijas donde los cruces se dan sin alteraciones en el tiempo. Por el contrario, en este caso había que pensar "proyectivamente" la respuesta o los diálogos que se producían entre los videos, lo que supone imágenes que se mueven permanentemente. Se proyectó así un sistema en que cada uno de los ocho núcleos expusiera las obras en módulos configurados a partir de soportes que emularan algo así como mesas de estudio. Todo fue pensado en metal para hacer más industrial la experiencia y le pedí a Pedro que no usara textos o gráficas en los muros. Quería la sala limpia y todo debía ocurrir en el recorrido entre los monitores. Los textos de sala y de cada núcleo estaban sobre estructuras metálicas autosoportables y los audios fueron dispuestos para ser escuchados por audiófonos, salvo algunos específicos que se liberaron intencionalmente, para dar un énfasis puntual en sala. De esta forma habían en el acceso principal 25 televisores sobre varias "mesas/soportes" que presentaban cada una de las piezas de los núcleos. Así podías ver a Carlos Leppe en el piso con la frase "El día que me quieras" y en paralelo ver a Diamela Eltit limpiando la calle frente a un prostíbulo en "Zonas de dolor". O podías ver el movimiento de un avión escribiendo poemas en el cielo en "La vida nueva" de Raúl Zurita, con la mirada de un pasajero en un microbús en "Papá te habla desde lejos" de Juan Forch. En ocasiones me pasaba que aparecían secuencias de encuentros o desencuentros en obras que yo nunca me había imaginado, ya que cada obra tiene múltiples imágenes y no sólo la que uno podría pensar a modo de fotograma del video. En otras palabras, las piezas reaccionaban de forma muy peculiar entre ellas. Era un gran display de movimiento y siempre un descubrimiento verlas ya sea sentado en un solo monitor o de pie en el global. El segundo piso de la exposición fue pensado específicamente para los Diarios de viaje. Estos fueron montados modularmente, como en el primer piso, para el caso de los chilenos y de forma proyectiva, en la sala más grande y a tres canales, para los franceses. En este sentido, podías en el segundo piso ver los videos franceses en un montaje más convencional y a gran escala. Pensando también en la locación, el antiguo aeropuerto, era fantástico poder poetizar también con la idea del viaje que realizaron los y las artistas.

¿Podría hablarse de un tipo de excepcionalidad de la instancia chilena si se piensa en el contexto del video arte latinoamericano? ¿Cuál podría ser su especificidad?

Bueno, el Festival Franco chileno fue una excepcionalidad que sin duda fomentó el desarrollo del género en Chile. Además de esto, algunos de los principales elementos comunes de los países latinoamericanos de esa época fue sin duda la violencia política y la innovación artística en modo de precariedad tecnológica. Es muy interesante ver como dicha precariedad era soslayada en distintos momentos y con diferentes estrategias en cada país. El caso chileno tuvo en los ochenta la particularidad de ser una escena que se volcó fuertemente a la exploración gracias al impulso que, directa e indirectamente, le dio la publicidad. Este es un tema que no suele ser del agrado de muchos creadores debido a que la palabra publicidad genera inmediatamente un fuerte rechazo por su vínculo con el mercado. Sin embargo, la publicidad fue clave para el desarrollo del audiovisualismo en los ochenta, porque muchos artistas trabajaban de lunes a viernes en agencias, como trabajo remunerado, y los fines de semana hacían videoarte. Esta estrategia de subsistencia, promovió dos asuntos, que permiten diferenciar el caso chileno de otros de la región. El primero, según mi

perspectiva, se vinculó con el conocimiento del lenguaje audiovisual en código publicitario y que a muchos les resultó muy útil en la producción de video. Y el segundo, la posibilidad de acceder a equipos de grabación y edición que de otra forma habría sido extremadamente difícil por la precariedad tecnológica que mencioné anteriormente. Me parece que aquello, junto a la existencia del Festival fue determinante para diferenciar el desarrollo del videoarte en los 80 en Chile al resto de los países latinoamericanos.

¿Cómo crees que impacta la experiencia del Franco-chileno en el campo del arte actual?

Bueno el Festival tuvo su heredero directo en la Bienal de Artes Electrónicas, que es la génesis de la actual Bienal de Artes Mediales. La experiencia que se recogió de los Festivales Franco-chilenos le permitió a la Bienal articular un modelo de organización que gozaba de muy buena salud. Como les comenté, durante la etapa de los Festivales la tecnología era limitada y dependía de estrategias de apropiación. En democracia, el acceso a las tecnologías fue cada vez más mayor, además de que sus costos se reducían con el tiempo y se volvían más accesibles. A lo anterior hay que sumar la consolidación del video en internet, que fue toda una revolución. Por otro lado, las universidades recuperan parte de su presencia en el campo de la creación y la reflexión. Se consolidan espacios destacados para los videocreadores, como lo fue la Universidad ARCIS, así como la presencia del video en espacios internacionales. Todo esto, más otros factores, en parte disgrega aún más la escena (que ya estaba disgregada) y la vuelve mucho más híbrida, tanto en su configuración visual como en sus fórmulas de exposición. Por lo anterior, es difícil dimensionar el impacto ya que han pasado treinta años, la imagen video explotó en lo que algunos han llamado videocracia digital y muchas de las generaciones actuales han podido conocer las obras gracias a que hoy muchas han sido investigadas y algunas están disponibles en la red. Sin embargo, estoy convencido de que si indagaran más en los archivos mismos del festival, los artistas jóvenes así como los estudiantes de historia del arte o del cine se llevarían muchas sorpresas, ya que el caudal de innovación de aquellos años era enorme.

Obras expuestas por núcleos definidos para la curadoría:

I. El video como compromiso: Resistencias y movimientos

1. Panorama de Santiago – Carlos Altamirano

Carlos Altamirano, Panorama de Santiago, 1981

Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 7’ 42’’

Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contemporáneo

2. La vida Nueva – Raúl Zurita

Raúl Zurita, La vida nueva, 1982

Festival Franco Chileno de Videoarte 1982, 34’26’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

3. ¡Ay Sudamérica! – C.A.D.A

C.A.D.A, ¡Ay Sudamérica!, 1981

Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 4’37’’

Colección CEDOC, Centro Nacional de Arte Contemporáneo

4. Movimientos en falso – Ximena Prieto y Juan Castillo Ximena Prieto y Juan Castillo, Movimientos en falso, 1982 Festival Franco Chileno de Videoarte 1982, 12’12’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

5.Satelitenis – Juan Downy, Eugenio Dittborn, Carlos Flores

Juan Downey, Eugenio Dittborn y Carlos Flores, Satelitenis, 1984 Festival Franco Chileno de Videoarte 1984, 33’35’’

Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contemporáneo

6. Yo me comprometo – Tatiana Gaviola

Tatiana Gaviola, Yo me comprometo, 1986 Festival Franco Chileno de Videoarte 1986, 7’48’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

7. Estudios para la felicidad – Alfredo Jaar

Alfredo Jaar, Estudios para la felicidad, 1981 Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 51’40’’ Colección del artista

8. Papá te habla desde lejos – Juan Forch

Juan Forch, Papá te habla desde lejos, 1983 Festival Franco Chileno de Videoarte 1983, 18’49’’

9. The Motherland/La Madrepatria – Juan Downey Juan Downey, The Motherlan/La Madrepatria, 1986 Festival Franco Chileno de Videoarte 1987, 7’18’’ Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contem- poráneo

10. Interview story – Néstor Olhagaray

Néstor Olhagaray, Interview Story, 1988

Festival Franco Chileno de Videoarte 1988, 14’33’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

11. El día que me quieras – Carlos Leppe

Carlos Leppe, El día que me quieras, 1981

Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 21’42’’ (Material de cámara sobre la video-performance) Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contem- poráneo

12. Ay de los vencidos – Lotty Rosenfeld

Lotty Rosenfeld, ¡Ay de los vencidos!, 1985

Festival Franco Chileno de Videoarte 1986, 2’22’’ Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contemporáneo

II.Desmontar los supuestos: Impulsos y reflexiones de mujeres en el videoarte

1. Zona de dolor – Diamela Eltit

Diamela Eltit, Zona de dolor, 1980

Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 14’58’ Colección de la artista

2. Yo no le tengo miedo a nada – Tatiana Gaviola

Tatiana Gaviola, Yo no le tengo miedo a nada, 1984

Festival Franco Chileno de Videoarte 1984, 5’57’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

3. Topología I – Soledad Fariña

Soledad Fariña, Topología I, 1981

Festival Franco Chileno de Videoarte 1983, 3’29’’ Colección Cineteca Nacional

4. Autocríticas – Marcela Serrano

Marcela Serrano, Autocríticas, 1980

Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 9’12’’ Colección de la artista

5. Mantenerse juntos – Gloria Camiruaga

Gloria Camiruaga, Mantenerse juntos, 1985

Festival Franco Chileno de Videoarte 1985, 3’11’’

Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contemporáneo

6. En el nombre de la Mamma, y el Hijo y el Espíritu Santo, Amén – Ximena Prieto

Ximena Prieto, En el nombre de la Mamma, y del Hijo y del Espíritu Santo, Amén, 1984

Festival Franco Chileno de Videoarte 1984, 19’23’’ Colección de la artista

7. Popsicles – Gloria Camiruaga

Gloria Camiruaga, Popsicles, 1982-84

Festival Franco Chileno de Videoarte 1985, 4’46’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

8. 3 mujeres – Leopoldo Correa

Leopoldo Correa, 3 mujeres, 1988

Festival Franco Chileno de Videoarte 1988, 4‘50” Colección Museo Nacional de Bellas Artes

III. Innovaciones y tradiciones desde la pantalla

1. Cuerpo común – Roberto Farriol

Roberto Farriol, Cuerpo común, 1982

Festival Franco Chileno de Videoarte 1982, 13’17’’

Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contemporáneo

2. Ruidomentario – Juan Francisco Vargas

Juan Francisco Vargas, Ruidomentario, 1985

Festival Franco Chileno de Videoarte 1985, 8’39’’

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

3. Video-foto. Notas II. Movientes – Néstor Olhagaray

Néstor Olhagaray, Video-Foto. Notas II. Movientes, 1988

Festival Franco Chileno de Videoarte , 4’12’’

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

4. I’m your Clone – Francisco Fábrega

Francisco Fábrega, I’m your Clone, 1988

Festival Franco Chileno de Videoarte 1988, 4’38’’ Colección del artista

5. Postal de lejos – Guillermo Cifuentes

Guillermo Cifuentes, Postal de lejos, 1991

Festival Franco Chileno de Videoarte 1991, 5’41’’ Colección Claudia Aravena Abugosh

6. Latitud Xerox – Gonzalo Mezza

Gonzalo Mezza, Punto—Xerox. Latitud 0.00‘00”, 1981

Festival Franco Chileno de Videoarte 1982

Colección del artista

IV. Video documentos sociales y territorios

1. Guerreros pacifistas – Gonzalo Justiniano

Gonzalo Justiniano, Guerreros pacifistas, 1984

Festival Franco Chileno de Videoarte 1984, 20’54’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

2. La merienda de locos – Juan Forch

Juan Forch, La merienda de locos, 1984

Festival Franco Chileno de Videoarte 1984, 7’17’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

3. El autorretrato de Santiago – Juan Downey, Magali Meneses, Sergio Requena, Joaquín Astaburuaga, Lucía Salinas, Francisco Brugnoli, Jaime Muñoz

VV.AA, El autorretrato de Santiago, 1985

Festival Franco Chileno de Videoarte 1986, 13’39’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

4. Margarita Acuña Troncoso – Ignacio Aliaga

Ignacio Aliaga, Margarita Acuña Troncoso, 1981

Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 60’ Colección Cineteca Nacional

5. San Martín, San Pablo Performance Santiago 1986 – Gloria Camiruaga – Pablo Lavín

Gloria Camiruaga y Pablo Lavín, San Martín-San Pablo Performance Santiago 1986, 1987

Festival Franco Chileno de Videoarte 1988, 8’56’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

6. Caminito al cielo – Sergio Navarro

Sergio Navarro, Caminito al cielo, 1989

Festival Franco Chileno de Videoarte 1989, 37’ Colección Cineteca Nacional

V. Televisión crítica / Música en imágenes

1. El Estado soy yo – Carlos Flores

Carlos Flores, El Estado soy yo, 1980

Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 18’52’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

2. J. S. Bach – Juan Downey

Juan Downey, J.S. Bach, 1986

Festival Franco Chileno de Videoarte, 1986

Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contemporáneo

3. La voz de los ochenta – Yerko Yankovic Yerko Yankovic,

La voz de los ochenta, 1984

Festival Franco Chileno de Videoarte 1984, 4’ 7’’ Colección del artista

4. Sambayé – Pablo Perelman

Pablo Perelman, Sambayé, 1980

Festival Franco Chleno de Videoarte 1982, 5’43’’ Colección Cineteca Nacional

5. El show de los libros – Magali Meneses

Magali Meneses, El show de los libros, 1991

Festival Franco Chleno de Videoarte 1992

I Festival Franco Latinoamericano de Videoarte 1992, 38’’ Colección de la artista

6. No – Juan Downey

Juan Downey, No, 1988

Festival Franco Chileno de Videoarte 1988, 1’29’’

Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contemporáneo

7. En torno al video – Carlos Flores

Carlos Flores, En torno al video, 1984-1988

Programa emitido por UCV TV entre los años 1984 y 1988 Compilado de referencias al Festival

Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contemporáneo

VI. Mediaciones del cuerpo, la voz y la palabra

1. Corte – Roberto Farriol

Roberto Farriol, Corte, 1983

Festival Franco Chileno de Videoarte 1984, 14’52’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

2. Zurita – Juan Forch

Juan Forch, Zurita, 1985

Festival Franco Chileno de Videoarte 1986, 4’50’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

3. El padre mío – Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Forch Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Juan Forch, El padre mío, 1985

Festival Franco Chileno de Videoarte 1984, 9’39’’

Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contemporáneo

4. Lo que vimos en la cumbre del corona – Eugenio Dittborn Eugenio Dittborn, Lo que vimos en la cumbre del corona, 1981

Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 16’8’’

(Segunda versión, 2008) Colección Museo Nacional de Bellas Artes

5. Adiós Jacqueline – Néstor Olahagaray, Vera Carneiro, Jaime Muñoz Néstor Olahagaray, Vera Carneiro, Jaime Muñoz, Adiós Jacqueline, 1984 Festival Franco Chileno de Videoarte 1984, 9’49’’

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

6. In the mood… - Juan Francisco Vargas

Juan Francisco Vargas, In the mood…, 1986

Festival Franco Chileno de Videoarte 1986, 34’16’’ Colección CEDOC Centro Nacional de Arte Contemporáneo

7. Historia de un roble solo – Silvio Caiozzi Silvio Caiozzi, Historia de un roble solo, 1982

Festival Franco Chileno de Videoarte 1982, 60’ Colección Cineteca Nacional

8. Macías, ensayo general sobre el poder y la gloria – Carlos Flores Carlos Flores, Macías, ensayo general sobre el poder y la gloria, 1985 Festival Franco Chileno de Videoarte 1985, 52’53’’

Colección Cineteca Universidad de Chile

9. Diamela Eltit – Gloria Camiruaga

Gloria Camiruaga, Diamela Eltit, 1986

Festival Franco Chileno de Videoarte 1986, 10’24’’ Colección Museo Nacional de Bellas Artes

VII. Diarios de viaje / Journaux de Voyage

1. Valparaíso – Patrick Prado

Patrick Prado, Valparaíso, 1983

Diario de viaje, sin información sobre su estreno en Chile, 18’

2. Sans T, Santiague, Santiago – Michel Jaffrennou

Michel Jaffrennou, Sans T, Santiague, Santiago, 1984

Diario de viaje, sin información sobre su estreno en Chile, 3’45’’

3. Chili Moyo, Chili Moya – Jean-Paul Fargier

Jean Paul Fargier, Chili Moyo, Chili Moya, 1985

Diario de viaje, sin información sobre su estreno en Chile, 12’9’’

4. Le Retour à Valparaíso – Hervé Nisic

Hervé Nisic, Le Retour à Valparaíso, 1986

Festival Franco Chileno de Videoarte 1988, 14’29’’

5. Espero verte pronto por eso – Jean-Louis Le Tacon

Jean-Louis Le Tacon, Espero verte pronto por eso, 1987

Festival Franco Chileno de Videoarte 1988, 14’29’’

6. Chili Impression – Robert Cahen

Robert Cahen, Chili Impression, 1988

Festival Franco Chileno de Videoarte 1989, 12’53’’

7. Mes Rencontres à Chiloé – Michaël Gaumnitz

Michaël Gaumnitz, Mes Rencontres à Chiloé, 1989

Festival Franco Chileno de Videoarte 1990, 14’22’

8. Camino austral – Jean-Francois Néplaz

Jean-Francois Néplaz, Camino austral, 1991

Festival Franco Chileno de Videoarte 1992

I Festival Franco Latinoamericano de Videoarte 1992, 40’41’’

9. Trois lecons de francais à l’usage des cannibales – Alain Bourges

Alain Bourges, Trois lecons de francais à l’usage des cannibals, 1992

Diario de viaje, sin información sobre su estreno en Chile, 9’48’’

10. Paris mis à nu – Dominique Belloir Dominique Belloir, Paris mis à nu, 1981

Festival Franco Chileno de Videoarte 1982, 28’45’’11.

11. El puente – Sophie – Catherine Gallet Sophie – Catherine Gallet, El puente, 2016

12. Torre Eiffel - Juan Forch

1986, Video, 10´46’’ 6to Festival, Colección MNBA 13. Miradas desviadas - Claudia Aravena 1992, Video, 15`36’’

12do Festival, Colección MNBA

14.Mort au roi - Francisco Arévalo

1989, Video, 6`40’’

9no Festival, Colección MNBA

15. Diario de viaje, Magali Meneses

1985, Video, 26`1’’

5to Encuentro, Colección MNBA

VIII. Videoarte, registro y expansiones fotográficas

1. Gonzalo Mezza – Cruz del sur

Gonzalo Mezza, Video instalación Cruz del Sur, 1980 Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 11’14’’

2. Mario Fonseca – Díptico y tríptico

Mario Fonseca, Autorretrato 1 | Díptico, 1981 Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 4’20’’

Mario Fonseca, Autorretrato 2, 1981

Festival Franco Chileno de Videoarte 1981, 5’ 22’’

3. Alicia Villarreal y Sybil Brintrup – Tú y yo Sybil Brintrup y Alicia Villarreal, Tú y yo, 1985 Festival Franco Chileno de Videoarte 1986, 9’ (video desaparecido y reemplazado por diaporama de la obra).

Como citar: Lattanzi, L., Urrutia, C. (2023). Sebastián Vidal Valenzuela, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-22] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/sebastian-vidal-valenzuela/1151