

hosted@

CINE MEXPERIMENTAL CINEMA

Video

Los centenares de cintas sometidas cada dos años a la Bienal de Video de México (celebrada por primera vez en septiembre de 1990 en la Cineteca Nacional) y el éxito continuo de los festivales regionales (como el de León, Guanajuato) son testigos de la vitalidad del video como medio actual para la experimentación. Cada Bienal sirve como un escaparate de una amplia gama de estilos, incluyendo el documental, el drama corto, el trabajo experimental y las series especiales, como, por ejemplo, los temas ambientales o, en 1992, un programa sobre el Quinto Centenario. Lo accesible y el bajo costo del video ofreció a muchos artistas una oportunidad de otra manera impensable de trabajar con imágenes en movimiento. Algunos artistas de video escogieron este medio tras desertar del cada vez más inaccesible super-8, que para todos los fines prácticos está extinto en México. Otros llegaron al video con bastante experiencia en formatos más profesionales. Rafael Corkidi, reconocido ya en los círculos experimentales tanto como director de cine (*Ángeles y querubines*, 1971; *Anandar Anapu*, 1974; *Panfucio Santo*, 1976; *Deseos*, 1977) así como camarógrafo de Jodorowsky (*El topo*, 1969; *La montaña sagrada*, 1972), dice: "llegué al video por desesperación". Para

ENSAYO DEL CATÁLOGO

El cine mexperimental
Orígenes dudosos
Adolfo Best Maugard
Al otro lado del Pacífico
Entreacto
Ensayo de un cineasta
El *underground*
Los concursos de
cine experimental
De la Zona Rosa a la
montaña sagrada
No se olvida
Superocheros
Video
Conclusiones
Bibliografía

CALENDARIO DE PRESENTACIONES

CLIPS DE LAS PELICULAS

CRÉDITOS

LINKS

una generación más joven, que quizá creció con el VCR y la cámara de video casera, su primer contacto con la imagen en movimiento fue, en gran medida, mediante este formato.

La pionera mexicana en video fue Pola Weiss, quien comenzó a trabajar con este medio en los años setenta. Mientras la historia del cine tanto comercial como de vanguardia en México se ha visto dominada abrumadoramente por hombres (con algunas excepciones notables) otras arenas artísticas, como la fotografía, han contado con una representación femenina más significativa. Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo y Mariana Yampolsky están entre las principales fotógrafas que han construido la sensibilidad y expresiones figurativas del trabajo de cámara en México. La fuerte presencia de las mujeres en el arte del video tiene su origen en muchas situaciones: la influencia feminista en la literatura y las humanidades, la conformación más democrática de los "grupos" (activos en el *performance* y arte conceptual de los años setenta), las colectivas de cine-video y el relativo acceso del medio "personal" del video. Todo esto conformó la práctica de Pola Weiss, una de las primeras artistas en emplear el video en sus obras de *performance* a principios de los años setenta.

Sólo unos cuantos años después de que artistas como Nam June Paik, Steina y Woody Vaselka empezaran a explorar el terreno del procesamiento de video con nuevos *porta-paks* de Sony, Pola Weiss combinó esta estética híbrida en sus exploraciones muy personales en video (o lo que Jorge Ayala Blanco llamó el "video narcisismo").⁴⁹ Weiss fusionó lo espiritual con lo esotérico en este nuevo medio, llamando al monitor "la puerta de cristal". En *Mi co-ra-zón* (1986), la artista utiliza el video como terapia gestalt para manejar las secuelas del terremoto de 1985 en la Ciudad de México. Al incorporar el

performance en una nueva forma de expresión que llamó "videodanza" Weiss combinó la investigación del movimiento con las superposiciones de imágenes en el cuerpo de su trabajo. Su obra tiene aquel sentido de incorporación y exploración libre afín al temprano arte feminista (ej. el cuerpo erotizado de Caroleen Schneemann en *performance* y cine, la mujer desarmada de Judy Chicago en la instalación "La cena"). Los trabajos de Weiss eran "autorretratos" extendidos llevados a tal extremo que su último trabajo fue la grabación de su propio suicidio.

Entre otros pioneros del video en México en los años ochenta, Rafael Corkidi, conocido primordialmente por su estética indigenista de izquierda y Katia Mandoki, integrante del grupo de directores de *Parto solar cinco*, eran dos cineastas que por razones económicas hicieron la transición al video tras años de cinematografía en los años setenta. Una generación naciente de artistas en los años ochenta y principios de los noventa documentaron escenas de subcultura urbana, luchas indígenas por los derechos humanos fundamentales y la tenencia de la tierra, así como narrativas experimentales. Estos artistas incluyen a Pablo Gaytán, Andrea di Castro, Sarah Minter, Gregorio Rocha y Alejandra Islas. El trabajo de Silvia Gruner tiene contactos con el arte conceptual y se asocia con el de artistas mexicanos más jóvenes usando materiales y medios tan variados como juguetes, chicles y plástico reciclado. Estos artistas (entre ellos Melanie Smith, Eduardo Abaroa, Pablo Vargas Lugo, Francis Alÿs, Sofía Taboas y Diego Toledo) usan distintas formas de lo popular y populista en la escultura, pintura e instalación.

El trabajo de Silvia Gruner está influenciado por su relación con las formas y los materiales. La selección consciente de objetos y su manipulación mediante intervenciones de *performance* e

inscripciones como en los medios de comunicación impregnan estos elementos inanimados con una función narrativa. Empezando con las películas super-8 que realizara en la escuela profesional en Boston, Gruner pasó más de cuatro años trabajando sólo en *performance* y cine. Aunque estas piezas encuentran los elementos materiales de la escultura, la mayor parte de los actos repetidos y obsesivos se escenifican con su cuerpo como pieza central. Antes de que usara el video, Gruner creó *performances* semiprivados con película super-8, *Desnudo desciende* (1986), *Sin título* (1987), *Canción gitana* (1987), y otros. Entre éstos hay retratos fílmicos de la artista como *documenteur* y agente provocador privado: Gruner como *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp, Gruner haciendo referencia a artistas de "terraescultura" mientras da volteretas por una colina arenosa.

El corto en super-8 *Pregunta* (1988) es una repetición de pensamiento e imagen, tomas temblorosas de una mano que, desde una ventana, recoge la primera nieve en un frasco de vidrio. El interlocutor está contrariado por la imposibilidad de mantener la forma del copo de nieve sólido. Las interrogantes cuestionan el espacio de la memoria y el acto de olvidar. *El pecado original/reproducción* (1986-87) replantea el cuadro famoso con matiz erótico "Gabrielle d'Estrees con una de sus hermanas" (anon., École de Fontainebleau, 1595). Como Gruner incluyó a menudo el desnudo en estas primeras intervenciones, *Pecado* reinterpreta el cuadro e inserta su propio cuerpo en el encuadre. En el trabajo se deleita perversamente haciendo juegos con la composición y las figuras compuestas en el cuadro. En tanto la artista posa tranquilamente como Eva, el morder una manzana se vuelve un gesto perspicaz, entendido desde hace mucho como un acto poderoso y peligroso.

El vuelo (1989), una pieza de video *performance* se filmó después de que Gruner se mudara a la ciudad de México, tras haber vivido y estudiado en Israel y los Estados Unidos. El video empieza con una sensación de dislocación mientras Gruner gira con los brazos extendidos como un avión tratando de despegar con alas de plomo. Los dispositivos que utiliza Gruner, las jaulas de pájaros con micrófonos de contacto y bocinas anexadas a su cuerpo, se vuelven instrumentos para interpretar sonidos de alas batiendo contra el fondo de un paisaje urbano. Recortes de chapopote negro en forma de pájaros se encuentran desperdigados por todo el Zócalo, mientras levantan el vuelo aunque sea sólo por un momento, y terminan finalmente tirados en otras montañas de basura. Visiones de impedimento, vértigo y vuelo proporcionan percepciones sobre el exilio y el retorno.

En tanto el trabajo sale del estudio y departamento, los procesos siguen siendo estudiados y rituales, pero la forma consiste en objetos sutiles: barras de jabón, cucharas, motivos arquitectónicos y molcajetes. El video y la película empleados en el *performance* se mueve hacia el sitio de la instalación y dialoga con trabajos de escultura y fotografía (*El nacimiento de Venus*, 1995 e *Inventario*, 1994). En esta última, un hombre y una mujer presentan la totalidad de sus pertenencias. El espacio de la instalación en video se vuelve un foro para su monólogo extendido y magnifica las imágenes de objetos cotidianos hasta un estatus casi sagrado.

Ximena Cuevas comenzó en el cine comercial trabajando para Arturo Ripstein y John Huston antes de lanzarse en los colages discretos y gestos exagerados del cine y video. Su sensibilidad altamente estilizada adopta el vocabulario dramático pero escueto del *fi lm* *moir* y emplea cualquier y todas las referencias a la

cultura visual procesada que puede obtener en una cinta. Parte de la técnica de hipersuperposición comprende la negociación de los símbolos nacionales, en especial, aquéllos vinculados estrechamente con la mexicanidad. El *performance* de género es un tema extendido en la obra de Cuevas, tanto en análisis personales de la familia y el Estado (*Medias mentiras*, 1995) como en reflexiones íntimas sobre la sexualidad (*Cuerpos de papel*, 1997).

El trabajo de Cuevas está lleno de la estética del collage de lo que ella ha llamado "ilusiones de papel": abundan las partes del cuerpo, con fijaciones fuertes en el desmembramiento y remembramiento del surrealismo. "Mi trabajo trata con la mentira, un anhelo por la nostalgia de algo que nunca existió. Es un mundo barroco en técnica mixta, aislado, encerrado y muy mexicano debido a la flagelación, el sincretismo, los callejones sin salida, el disfraz... la risa siniestra".⁵⁰ Su enfoque híbrido del cine y el video ha atraído a colaboradores con sensibilidades similares en el arte del *performance* y cabaret: Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad.

Jesusa Rodríguez, *Wunderkind* del cabaret político, dueña de El Hábito y el teatro La Capilla, trabajó con Cuevas en *Víctimas del pecado neoliberal*. Con viñetas que muestran los artistas de cabaret de Rodríguez, los segmentos de video comienzan con títulos de películas recicladas de los anales de la cinematografía mexicana: *Una familia de tantas*, *Nosotros los pobres*, etcétera. Los asesinatos reescenificados de Luis Donaldo Colosio y Francisco Ruiz Massieu, un alto funcionario del PRI, cuestionan los alegatos de los informes de la policía. En el caso del funcionario priísta, un policía persigue al asesino, que ha dejado caer el arma, sólo para devolvérsela con una sonrisa y un guiño.



Corazón Sangrante (1993) by Ximena Cuevas



Corazón Sangrante (1993) by Ximena Cuevas



Historia de un gran amor es una parodia del tórrido amorío de Carlos Salinas y el intrincado espionaje telefónico de las conversaciones que elevó los actos privados a nivel de chiste nacional. En *Nosotros los pobres* se documenta el corto periodo fatídico antes del exilio de Salinas. Oculto en la casa humilde de un priísta obrero, Salinas se refugia momentáneamente en sueños de sí mismo como un Cristo perseguido, al que flagelan en el centro del Zócalo y al que una Verónica piadosa le da de beber de una botella de agua Evian.

Medias mentiras consiste en descripciones parciales de la Ximena frente a la cámara y la Ximena detrás de la cámara. Mediante manuales pasados de moda, el video desarma a la clase media mexicana, los deberes de la mujer y las diversiones culturales. Una familia pintoresca de los años cincuenta está sentada en un sofá frente al televisor, sus ojos están vendados. Cuevas quita una rama de su árbol genealógico y presenta un vistazo de su "madrina", Irma Serrano, alias *la Tigresa*. La actriz tenaz, con aspiraciones políticas, reparte latigazos a los machos y da descaradas políticas de liberación a los chiapanecos. El video incorpora muchos fragmentos de memorias, imágenes asociativas y su estructura está intercalada con cortes comerciales. En uno, un locutor del club de telecompras en casa ofrece "preciosas" blusas hechas por chiapanecas "para usarse con mallones o jeans". Su padre aparece con una corona de autoglorificación, una muy distinta a la corona miniatura que se pasa de mujer en mujer en un quinceañero que documenta Cuevas. En una variación macabra de la escena original, presenta a su madre besando la escultura de su padre en el museo de cera. La figura de su padre se encuentra en la colección, junto a Cantinflas y Lola Beltrán.

Corazón sangrante (1993) es un video musical ranchero posmoderno, una fusión

Corazón Sangrante (1993) by Ximena Cuevas



Corazón Sangrante (1993) by Ximena Cuevas



Corazón Sangrante (1993) by Ximena Cuevas

de la poética intrincada de superposiciones de Cuevas con la presentación de la versátil artista del *performance* Astrid Hadad. El trabajo de la última se deleita en lo cursi y se complace en las imágenes dolorosas de corazones sangrantes y santos flagelándose. Los excesos que cita directamente de cantantes rancheras como Lucha Reyes, cuyas expresiones libres y abiertas de sexualidad y alcoholismo se incorporan a la hipérbole. En referencia a su linaje, Olivier Debrouse dijo de Hadad: "En sus hombros carga un bagaje de mitos, ritos e imágenes del pueblo mexicano. Alguna vez alguien describió a Hadad como 'un museo caminante de culturas populares' ".⁵¹ Cuevas y Hadad usan las capacidades de la animación por computadora para multiplicar la imagen de la artista hasta que ésta cae como lluvia del cielo en todas sus manifestaciones, desde la hiper mujer china poblana hasta una Coatlicue posmoderna.

Aparte de Cuevas y Gruner, cientos de otros artistas, estudiantes y activistas están trabajando en video hoy en día. Carlos Martínez, como amigo y abogado, documentó el conflicto en Chiapas que aún no ha terminado. El Canal 6 de Julio -que no es en absoluto un canal sino una red de videos que se distribuyen de manera informal denunciando la corrupción y la violencia-, capitaliza lo portátil del video y lo ubicuo del VCR.

Esto no significa que ya no exista la experimentación en el cine. Para aquellos que viven o estudian en el extranjero, el super-8 sigue siendo una opción viable.

Realizado en ese formato, el corto de Miguel Calderón, *Un nahual veracrú* (1994), relata un cuento fantástico de violencia urbana y la transformación que resuena en el ambiente contemporáneo. Algunos cineastas como Adriana Contreras prefieren trabajar sobre todo con película de 16 mm, pero la elección de formato y la disponibilidad de procesamiento se ha

vuelto cada vez más limitado. Ariel Zúñiga continúa sus investigaciones inexpresivas de lo cotidiano y lo extraordinario con películas como *Uno entre muchos* (1981), una crónica minimalista de una desaparición y *El diablo y la dama* (1983). Otras producciones dignas de mención han salido de las escuelas de cine, incluyendo *Carmen vampira* (Sandra Luz Aguilar, 1987), una mezcla extraña de mito, poesía y danza.

49Jorge Ayala Blanco, *La eficacia del cine mexicano: entre lo viejo y lo nuevo*, p. 418.

50Notas de programa del Departamento de Cine y Video del Museo de Arte Moderno, *Video Viewpoints*, octubre 6, 1997.

51Olivier Debrouse citado en la página *web* de Astrid Hadad.

Preguntas, quejas, dudas? - email cybermaestra@mexperimental.org
©1998 Mexperimental Cinema / Cine Mexperimental [Used Cars for Sale in US](#)