laFuga

Gloria Camiruaga en el Festival Franco-Chileno de Videoarte

Por Luciana Zurita

Tags | **Chile**

Luciana Zurita es licenciada en teoría e historia del arte por la Universidad Alberto Hurtado; Fundadora y co-editora del medio digital e impreso Revista Oropel. Investigadora y programadora audiovisual. Actualmente es becaria del magíster de artes mediales de la Universidad de Chile.

Desde su creación en 1980, el Festival Franco-Chileno de Videoarte ha desempeñado un papel fundamental en la consolidación de este soporte como una disciplina legítima dentro del ámbito artístico en Chile y América Latina. En un contexto marcado por la dictadura y su censura, el Festival se erigió como un espacio de resistencia y experimentación, permitiendo el diálogo entre artistas locales e internacionales, y promoviendo la exploración crítica de las posibilidades estéticas y políticas del video.

Inaugurado en una antigua sede del Instituto Chileno Francés en la calle Miguel Claro, por el representante del Ministerio de Relaciones Exteriores de ese país, Pascal Emmanuel Gallet, –pieza clave en la articulación del Festival–, estableció vínculos entre creadores chilenos y franceses, fomentando un intercambio que enriqueció la producción audiovisual de la época. Esta iniciativa pionera a nivel continental derivó en una decisión de política cultural encabezada especialmente por la Agregada Cultural Michèle Goldstein. El Festival se realizó en forma ininterrumpida hasta el año 1990 y continuó un par de años más con un alcance latinoamericano.

Existen dos actores claves en la organización del Festival, que hoy, de cara al panorama político, es urgente no perder de vista y tener presente como ejercicio de reflexión y acción.

Néstor Olhagaray (1954–2014) se integró como artista y organizador del Festival en 1982, siendo uno de los pioneros del videoarte en Chile y uno de los grandes articuladores de su escena. Su participación en el Festival fue determinante no solo como artista, sino también como productor, curador, teórico y promotor de una plataforma que transformó el paisaje medial en Chile y Latinoamérica. En una entrevista citada por la periodista Elisa Cárdenas, Olhagaray afirma:

“El Festival fue un hito en un momento en que no había demasiados espacios de reunión para hablar sobre producción artística, debate, discusión, con un trasfondo político que estaba en el aire. Todos con una posición anti dictatorial, (no era necesario aclarar ese punto, se daba por sentado) circulábamos por los pocos espacios que había, como el T.A.V., y el Instituto Chileno Francés. Llegamos todos, más allá de diferencias, divergencias y hasta antagonismos. Era un momento en que sí había una comunidad, y en esa comunidad se encontraron prácticas diversas”. (Olhagaray, 2021)

Del mismo modo, Ignacio Aliaga (1950), figura clave en la historia del video en Chile, reconocido por su labor como documentalista, gestor cultural y organizador del Festival, aportó una mirada aguda sobre el impacto que este tuvo en el ecosistema cultural local, especialmente en la introducción de nuevas tecnologías y en la formación de una comunidad artística durante los años ochenta, en aquella entrevista comenta:

“Para los que participamos y contribuimos a su organización, el Festival Franco-Chileno fue una actividad romántica, donde ninguno ganaba ni un peso; arriesgamos de alguna manera lo que significaba en ese periodo estar trabajando en contracultura y creamos la imagen de la producción audiovisual interna, difundiéndose a otros países”. (Aliaga, 2021)

El Festival Franco-Chileno de Videoarte, significó una plataforma clave para artistas visuales que buscaron expandir los límites del lenguaje visual explorando nuevas narrativas, formatos y estéticas. A través del festival se propiciaron espacios claves de reflexión entre artistas, críticos y teóricos en torno a la especificidad tecnológica del video como dispositivo de creación.

A diferencia del cine, el video desafió las estructuras clásicas de producción y exhibición, transformando la posibilidad de creación en un espacio de resistencia y reconfiguración de los lenguajes audiovisuales. Sin embargo, este mismo carácter híbrido y su relación con los avances tecnológicos generaron tensiones sobre su estatuto artístico y su lugar dentro de las artes visuales. ¿Es el video un medio autónomo o una extensión del cine y la fotografía? ¿Cómo influyó su accesibilidad técnica en la redefinición del concepto de autoría y producción artística? ¿Posee el video una especificidad propia que lo distingue de otras prácticas audiovisuales, o es simplemente un medio instrumental que puede adoptar múltiples formas?

Por un lado, algunos teóricos vinculados al Festival, influenciados por la tradición estructuralista y semiótica francesa, argumentaban que el video debía ser analizado en términos de sus propiedades intrínsecas: su inmediatez, su capacidad de retroalimentación en tiempo real y su relación con la televisión y los circuitos electrónicos. Para estos pensadores, la especificidad del video radicaba en su naturaleza tecnológica, lo que lo diferenciaba tanto del cine como de las artes plásticas tradicionales. Por el contrario, muchos artistas que participaron en el Festival desafiaban esta concepción esencialista. Para ellos, el video no debía ser reducido a sus características técnicas, sino entendido como un medio en constante hibridación con otras disciplinas. Desde esta perspectiva, la producción videográfica podía incorporar elementos del cine experimental, la performance, la instalación y la pintura, sin quedar subordinada a un marco teórico rígido que delimitara su identidad.

Esta tensión se hizo evidente en la programación del Festival, donde convivían obras que exploraban la materialidad del video –como las investigaciones en torno a la distorsión de la señal y la imagen electrónica– con otras que utilizaban el soporte de manera más libre, privilegiando su dimensión narrativa o documental. Mientras algunos críticos veían en la expansión del videoarte hacia otros lenguajes un debilitamiento de su especificidad, los artistas defendían la necesidad de una práctica abierta, capaz de dialogar con su contexto sociopolítico y de reinventarse constantemente.

Teóricos como Raymond Bellour y Anne-Marie Duguet, vinculados a la investigación sobre la imagen electrónica en Francia, defendían la idea de que el video tenía una gramática propia, derivada de su inmediatez, su carácter electrónico y su potencial para la retroalimentación en tiempo real. En este sentido, proponían que el video debía ser estudiado desde sus propiedades intrínsecas y no simplemente como una extensión del cine o la televisión. En Chile, Nelly Richard destacó el potencial crítico del video para interrumpir las narrativas oficiales y activar nuevas estrategias de representación en un contexto marcado por la censura y la vigilancia cultural. Para Richard, el valor del video no residía en una esencia técnica o en la búsqueda de una pureza del medio, sino en su capacidad de intervenir el discurso político, abrir zonas de disidencia y articular imaginarios que se desmarcaban del orden dominante. Su lectura del Festival Franco-Chileno subrayó precisamente ese uso táctico del video: un territorio experimental que permitía ensayar formas de resistencia simbólica, cuestionar los códigos de la visualidad oficial y generar modos alternativos de percepción y memoria.

En el otro extremo de la discusión, artistas como Juan Downey y Eugenio Dittborn proponían una visión mucho más transversal del video, integrándolo en procesos intermedios. Downey, por ejemplo, desarrolló una práctica en la que el video no se limitaba a su naturaleza electrónica, sino que dialogaba con la antropología, la performance y la instalación: “Me interesa más la ambigüedad. Me parece mucho más contemporáneo trascender ese estudio de la especificidad de una herramienta cuestión que me parece más propia del modernismo. No creo que un medio sea superior al otro” (Downey, 22). Dittborn, por su parte, incorporó el video dentro de una lógica expansiva que excedía la pura imagen electrónica. En sus videos, la cámara se vuelve una herramienta para activar procesos de traducción entre soportes. Lejos de privilegiar una esencia técnica del medio, Dittborn entendió el video como parte de un ecosistema de operaciones visuales. En su obra, el video no define un territorio cerrado, sino que abre un circuito, una red que conecta distancias, tiempos y materialidades diversas.

Gloria Camiruaga (1940–2006), aunque no ocupó un lugar central en los discursos curatoriales y ensayísticos del Festival Franco-Chileno de Videoarte, su trabajo dialoga profundamente con las problemáticas y tensiones del período: el uso del video como herramienta de resistencia y denuncia, la exploración crítica de la imagen electrónica y la apropiación de códigos de la cultura de masas. En este sentido, Camiruaga comparte estrategias con artistas como Carlos Leppe y Juan Downey, incorporando performatividad, desplazamientos simbólicos y operaciones de montaje que tensionan tanto el régimen visual de la dictadura como las posibilidades expresivas del propio medio.

Si bien el Festival tenía una fuerte influencia de la teoría francesa, Camiruaga demostró que el video era un medio potente para la crítica y la memoria histórica. En el III Encuentro Franco-Chileno de Videoarte, realizado en 1983, exhibe el video Tomas, del que no hay registros. Sin embargo, en el apartado del catálogo Camiruaga explica: "La idea de este video fue planteada como un trabajo de arte, que a la vez cumpliera una función de apoyo hacia el grupo humano con el que se trabajó. El trabajo se inserta en un contexto determinado y determinante. El video fue construido en base a la reiterada interacción que se dio en el lugar, de esta interacción quedó un registro de 60 minutos filmados en ¾ de video. Este registro regresó a la Toma. Cerrándose de esta manera lo fundamental del trabajo que fue la relación actor-espectador, espectador-actor, en su terreno. Esta edición pasó a cumplir su finalidad de apoyo al ser insertada en la "comisión de solidaridad de la toma", constituida el 29 de octubre de 1983" (Camiruaga, 1983). En la entrevista realizada a Gloria Camiruaga en 2004 por Germán Liñero, autor del proyecto Patrimonio audiovisual chileno UMATIC, con un catastro de más de quinientas obras registradas entre los años 1975 y 2000, es posible comprender la relación de Camiruaga con el video, una relación que desborda fascinación, libertad y deseo. Para la realizadora, escritora, fotógrafa y docente de filosofía, le es complicado definirse pero advierte: "siempre tuve deseo de expresarme y el soporte del video, maravilloso, me sedujo completamente". Esta entrevista es un archivo valioso que permite acercarnos a la figura de Camiruaga, ya no solo a través de su obra, sino como el único registro audiovisual donde la artista reflexiona sobre la escena artística chilena.

Su relación con figuras como Juan Downey, Nam June Paik, Pedro Lemebel, Francisco Casas, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Nicanor Parra —por mencionar solo algunas— fue cercana en términos personales y afectivos, pero aquello no se tradujo en una inserción dentro de la escena artística "oficial". Según puede leerse en la entrevista, Camiruaga percibe ese ámbito como un territorio rígido y excluyente: "Chile es un país entre comillas en varias áreas, y una es la artística", afirma, marcando distancia frente a los circuitos de legitimación institucional. Así, ante interrogantes sobre la Escena de Avanzada o los circuitos alternativos, emerge un gesto de desidentificación, a Gloria la aceptaban "por exótica", no por su producción, lo que la lleva a declarar que "el arte estaba muerto; no creo que hubiesen artistas oficiales en este país". En aquella fricción con los modos de producción y validación hegemónicos del campo cultural, se configura una posición liminal que le permite a Camiruaga moverse en los bordes de la escena.

En 1984 Camiruaga presentó en el IV Festival Franco-Chileno de Videoarte la obra **Tricolor o Un espacio ganado** (1983). Con una duración de 60 minutos la realización de este video surge de una invitación del artista José León, quien convoca a un gran número de artistas plásticos y audiovisuales a participar en un trabajo colectivo, a partir de esta experiencia, Camiruaga señala:

"Yo comparecí con un video, el cual se gesta a partir de la fuerte impresión que me causa la escasa participación de mujeres en este trabajo "colectivo". Pasando a ser esta idea de "ausencia" de la mujer el eje central. Para su realización, elegí arbitrariamente a seis de los artistas hombres que comparecen en las telas de José León, más el poeta Raúl Zurita que está en la tela pintado por la artista Roser Bru. Arbitrariamente les indiqué a ellos que a partir de la palabra que denomina el color, (azul y/o rojo) hicieran una asociación libre. Por ejemplo decir azul y asociar libremente todo aquello que el azul les traiga a presencia. Para realizarlo creé un ambiente estático, casi de interrogatorio, filmé todo en el mismo lugar, las mismas horas, la misma luz (un foco de 500W), trabajé casi la totalidad del tiempo con la cámara fija, permitiéndose sólo algunos desenfoques, cambios de planos y cambios de la ubicación de la luz. Invité también a 9 artistas mujeres, siete de ellas no estaban presentes en las telas de León. Proyecté a estas artistas mujeres en los espacios vacíos que habían en las telas, espacios que transformé a partir de esta proyección de "un espacio por ganar" en un "espacio ganado". Reservé el color blanco para las artistas mujeres. El blanco por no ser considerado color y a su vez ser la suma de todos los colores". (Camiruaga, 1984).

El video nos muestra una diferencia que asoma a primera vista. Los hombres, los artistas hombres, al atender a las instrucciones de Camiruaga, hacen asociaciones respecto al color –rojo y azul– que se asemeja a una enumeración, a una lista de referencias rápidas, una literalidad de la especificación dada, no hay más. En cambio, las mujeres, las artistas mujeres, realizan algo más que una invocación de la idea sobre un color. El blanco. Ese espacio traspasa indicaciones, más allá de cumplirlas provoca una apertura del imaginario posible, desarrolla ideas que se esbozan en poemas, movimientos, proclamas, sentencias. Dilatan un sentimiento no forzado que naturalmente acontece en asociaciones libres, dispersas pero capaces de proyectar imágenes mentales de una misteriosa voluptuosidad que viene de esa frágil unidad, el blanco.

En 1985 participa en el V Festival Franco-Chileno de Videoarte, presentando dos de sus obras más reconocidas. **Popsicles** (1982-1984) y **Mantenerse juntos** (1985), obras en las que no me detendré extensamente porque han sido ampliamente comentadas. En ellas trabaja con símbolos religiosos y patrióticos, desmontando su aparente neutralidad. En estas obras, la fe y la identidad nacional aparecen como construcciones ideológicas/moralistas que pueden ser resignificadas para denunciar estructuras históricas de opresión. Del mismo modo el cuerpo, especialmente su cuerpo y/o el cuerpo femenino, aparece en su obra como un espacio de resistencia, donde las acciones performáticas –como manipular objetos simbólicos o repetir gestos– desafían el adoctrinamiento y la normalización de la violencia en la dictadura chilena, transformando la acción artística en un acto fuertemente politizado.

En la edición de 1986 del Festival se presentó **Diamela Eltit** (1986), video experimental en el que la escritora recita fragmentos de su libro Por la patria. Camiruaga construye la obra a partir de la presencia vibrátil de Eltit y de la fuerza corrosiva de sus palabras que evocan las fracturas y violencias de la dictadura. La imagen se envuelve en una sonoridad electrónica, casi plástica, mientras la autora se desplaza por la arquitectura de la ex editorial Zig-Zag–Quimantú–Gabriela Mistral, un espacio cargado de capas históricas cuya materialidad reverbera en el gesto performático. El video muestra a Eltit en acción, donde el cuerpo, el gesto y la palabra se fusionan en una poética de dolorosa acumulación. Camiruaga no utiliza el video como mero registro, sino como un lenguaje autónomo capaz de intensificar la densidad política y simbólica de la acción. Su cámara interviene, se aproxima, fractura el encuadre, insiste en ciertos gestos, repite movimientos y subraya respiraciones, componiendo un montaje que expande el carácter performativo del acto. La luz, la textura electrónica y la cadencia del texto leído generan una atmósfera de inestabilidad, donde la imagen vibra al ritmo de un país en suspenso.

Para finalizar, me centraré en uno de los últimos trabajos presentados por Gloria Camiruaga en el Festival Franco-Chileno de Videoarte. En 1987 exhibió **El pan nuestro de cada día** (1985-1987), un video experimental de 7 minutos que articula un testimonio sobre la vida y el asesinato de Juan Antonio Aguirre Balles, panadero ejecutado por el aparato coercitivo del Estado. La obra se inscribe en el paisaje del videoarte chileno de los años ochenta, momento en el cual el medio se consolidó como un instrumento decisivo para el ejercicio de memoria crítica en un país atravesado por mecanismos sistemáticos de silenciamiento y control cultural.

Camiruaga combina material documental con imágenes de carácter poético para reconstruir la figura de Aguirre Balles desde la voz de su madre, contrarrestando así los discursos oficiales que buscaban borrar del imaginario social a quienes fueron eliminados o perseguidos. El título El pan nuestro de cada día introduce una ambivalencia significativa, alude tanto a la plegaria y a la noción de sustento cotidiano, como a la rutina devastadora de la violencia institucionalizada que convirtió la supresión de vidas como la de Aguirre Balles en una experiencia reiterada. A través del montaje y la insistencia visual, Camiruaga subraya que aquello que ha sido marginado de la historia no puede ser relegado al olvido. Su trabajo, lejos de operar como una simple documentación, transforma el video en un espacio de elaboración simbólica, reclamando la visibilidad de quienes fueron sustraídos del relato público por el régimen autoritario. El pan nuestro de cada día constituye así un gesto de memoria activa que confronta las lógicas de borramiento e intenta restituir, desde lo íntimo y lo colectivo, la dignidad de una vida truncada.

El último Festival en el que participa Camiruaga con una obra no proyectada anteriormente, es la edición de 1988 donde exhibe y es premiada la obra Todo el Mundo sabe, –en 1989 se presenta en el Festival para una retrospectiva con el video El pan nuestro de cada día–. El video es interpretado por

Leonora Calderón Hoffmann, fotógrafa y realizadora audiovisual, cuyo texto curatorial señala: "Es el retrato íntimo y psicológico de una consciencia alterada por sus propias visiones y obsesiones, condicionada por un sistema patriarcal represivo que daña el centro de la afectividad y sensibilidad, conduciendo a la protagonista a la máxima distancia y fuga de sí misma y de los demás, hasta alcanzar el abismo desde el cual se hace imprescindible la verdad de un gesto, de un ritmo primario y catártico de unidad". El video de 10 minutos de duración, no fue proyectado en el MAC, sin embargo, se exhibió el año pasado en una retrospectiva realizada por la Cineteca de la Universidad de Chile para la Fiesta de la Primavera. Lo que llama la atención del VIII Festival (1988), tiene relación con la información de la obra galardonada. Si bien en el catálogo podemos corroborar la obra presentada, Todo el mundo lo sabe, tras revisar la entrevista realizada por Germán Liñero, Camiruaga señala como obra ganadora Performance San Pablo, San Martín, realizada el mismo año. Un video experimental de 12 minutos donde la artista chilena explora el trabajo sexual en el contexto urbano de Santiago, particularmente en la intersección de las calles San Pablo y San Martín, una zona históricamente vinculada a la prostitución. A través de esta pieza, Camiruaga visibiliza la precariedad y las dinámicas de género en un espacio donde mujeres y disidencias ejercen el trabajo sexual, abordando temas de marginalidad, poder y supervivencia en la ciudad. La obra y podríamos decir, que el amplio corpus de obra de Camiruaga, no busca exotizar ni victimizar a las personas retratadas, sino mostrar la cotidianidad de su labor y la complejidad de sus experiencias. La cámara se mueve en lo íntimo revelando el entorno y los lazos de solidaridad y resistencia que se tejen entre quienes habitan este espacio. El sonido y la iluminación juegan un papel clave en la obra. Voces, risas, conversaciones y el ruido de la calle contrastan con momentos de silencio y de observación detenida. El videoarte y la performance emergieron como estrategias artísticas para documentar y cuestionar estas realidades. Camiruaga, explora los márgenes de la sociedad y elige registrar estos espacios y a sus protagonistas, otorgándoles visibilidad y agencia dentro del discurso artístico. En un contexto donde el debate sobre el trabajo sexual sigue vigente, la obra de Camiruaga sigue siendo relevante para discutir derechos, autonomía y las condiciones en las que se desarrolla esta labor.

El legado de Gloria Camiruaga se vuelve especialmente elocuente cuando se lo piensa también desde un entramado teórico que permite comprender el video no solo como tecnología, sino como una práctica crítica situada. Siguiendo a Rosalind Krauss, su obra puede inscribirse en el "campo expandido" del video, entendido como un espacio donde la imagen digital desborda sus atributos técnicos para devenir un lugar de interrogación estética y política. Camiruaga opera precisamente en los bordes, su trabajo no se limita a la representación, sino que activa un sistema visual capaz de interrumpir las narrativas hegemónicas que buscan fijar y normalizar los límites de lo visible. Bajo esta premisa, sus obras exhibidas en el Festival Franco-Chileno de Videoarte pueden leerse como una forma de pensamiento encarnado en el soporte, la cámara no solo registra, sino que produce sentido, no observa desde afuera, sino que participa en la elaboración de una memoria que se despliega entre lo doméstico y la experiencia común. Esa memoria, lejos de ser un archivo cerrado, se comporta como lo que Jussi Parikka denomina una "ecología mediática", un tejido de afectos, cuerpos, temporalidades y materiales donde la imagen se convierte en superficie de inscripción de experiencias históricamente excluidas. Del mismo modo, si toda imagen implica una relación de poder, Camiruaga desmonta la asimetría de quién mira y quién es mirado, al situar el cuerpo como un lugar de agencia y no como objeto de consumo visual.

En un presente en el que la memoria continúa siendo un territorio en disputa, la práctica artística de Camiruaga permite revisar otros modos de ensayar e insistir en acciones comprometidas con nuestra historia social y política. La creciente atención que su producción ha recibido desde ámbitos curatoriales y académicos responde a la premura por revelar experiencias que, desde márgenes materiales y simbólicos, lograron formular discursos críticos alternativos. Exponer su trabajo implica no perder de vista aquellas preguntas que son ecos de un tiempo continuo: cómo se produce memoria, quién tiene derecho a narrarla y qué puede hacer una imagen frente a los regímenes totalitarios que intentan deformarla. Gloria Camiruaga demuestra que el video puede funcionar simultáneamente como archivo, gesto performativo y acto de interpelación, y es en esa triple dimensión donde se proyecta la potencia y vigencia de su obra.

Bibliografía

-Catálogo III Encuentro Franco-Chileno de Videoarte. Santiago, Chile, 1983. Revisión en CEDOC

-Catálogo IV Festival Franco-Chileno de Videoarte. Santiago, Chile, 1984. Revisión en CEDOC

-Catálogo V Festival Franco-Chileno de Videoarte. Santiago, Chile, 1985. Revisión en CEDOC

-Catálogo VI Festival Franco-Chileno de Videoarte. Santiago, Chile, 1986. Revisión en CEDOC

-Catálogo VII Festival Franco-Chileno de Videoarte. Santiago, Chile, 1987. Revisión en CEDOC

-Catálogo VIII Festival Franco-Chileno de Videoarte. Santiago, Chile, 1988. Revisión en CEDOC

-Catálogo del X Festival Franco-Chileno de Videoarte. Santiago, Chile, 1990. Revisión en CEDOC

-Catálogo XI Festival Franco-Chileno de Videoarte. Santiago, Chile, 1991. Revisión en CEDOC

-Aravena, Claudia e Iván Pinto. 2017. Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017). Santiago de Chile: metales pesados.

-Colección de Artículos de Prensa del Franco-Chileno de Videoarte publicados en diarios desde 1983. Revisados en CEDOC

-Cárdenas Elisa. (20021) Festival Franco Chileno de video arte. Un paréntesis en el Santiago gris de los 80' https://artishockrevista.com/2021/01/04/festival-franco-chileno-de-video-arte/

Como citar: Zurita, L. (2026). Gloria Camiruaga en el Festival Franco-Chileno de Videoarte, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/gloria-camiruaga-en-el-festival-franco-chileno-de-videoarte/1258