laFuga

Gloria Camiruaga: operaciones videográficas entre crítica, registro y experimentación

Por Janis Saldías

Tags | **video experimental | Video político | Visualidad | Historia del arte | Chile**

Licenciada en Teoría e Historia del Arte y diplomada en Prácticas Museológicas por la Universidad de Chile. Actualmente es curadora del Museo de Arte Popular Americano (MAPA) y fue residente de investigación a cargo de la colección de videoarte del Museo Interactivo Mirador (MIM).

La obra de Gloria Camiruaga constituye un punto singular dentro del desarrollo del video en Chile. Desde inicios de la década del ochenta, su producción emerge en un campo tensionado entre la televisión estatal intervenida por la dictadura, la prensa alternativa clandestina y las primeras exploraciones artísticas del medio. En ese escenario, la artista elaboró un lenguaje propio que combina economía técnica, experimentación y una pulsión política sostenida. Sus obras movilizan una comprensión del aparato videográfico como dispositivo de enunciación, como contra-imagen y como espacio de juego, desbordando una noción restringida del registro e inscribiéndose en la práctica crítica del video en Chile [1] . En su conjunto, su trabajo articula una comprensión del video donde la precariedad, la inestabilidad y la materialidad del soporte se convierten en operadores estéticos y políticos que participan directamente en la construcción de sentido de su momento histórico.

Video como espacio de enunciación y representación

La llegada del video a Chile durante la década del setenta abrió un campo de posibilidades técnicas y políticas que encontraron acogida en la televisión, en circuitos clandestinos y en prácticas contraculturales. Situándonos en las condiciones de vida impuestas a partir del golpe de Estado, el video se integra como una posibilidad, una nueva opción para su exploración en un territorio donde la represión política, la censura y la clausura de espacios de circulación afectaban tanto al cine como a los medios de comunicación tradicionales. El soporte permitió registrar acontecimientos y sujetos cuya representación era escasa y prohibida. En este contexto, el video se constituyó, en palabras de Philippe Dubois (2004), como una modalidad o fórmula de complemento capaz de intervenir y expandir prácticas ya existentes. Para las y los artistas su disponibilidad técnica y sus, hasta entonces desconocidas, operaciones configuraron una circulación más flexible y menos controlada para el enfrentamiento simbólico con la dictadura. Además, la portabilidad del medio y su relativa autonomía respecto de los circuitos institucionales de exhibición permitieron formas de circulación comunitaria que fortalecieron su función política.

La obra de Gloria Camiruaga se inserta en este entramado desde una dimensión específica, que atiende cuerpos y voces marginadas por estructuras sociales agudizadas por la dictadura. Se trata de vidas ocultas, ocultadas, que las obras visitan en su profunda complejidad, mientras entregan un espacio testimonial que deja patente las condiciones y acontecimientos que tomaban lugar en su cotidianidad, a través de decisiones formales precisas que convierten al propio lenguaje videográfico en un acto de reparación.

Tras estudiar comunicación audiovisual en el Instituto de Arte de San Francisco, regresó a Chile en 1982 y realizó Mujeres de campamento (1982), video que registra la vida de las habitantes del Campamento Cardenal Raúl Silva Henríquez y que inaugura un procedimiento persistente y característico en su producción: la cámara frontal, la proximidad del rostro y la presencia directa de quienes relatan configuran un gesto cercano y colaborativo de enunciación que establece un pacto de

reconocimiento y desplaza la lógica informativa hacia una política de la presencia.

Este uso del primer plano se vuelve constante en su obra posterior. Si Rosalind Krauss (1976) describió el primer plano en el videoarte temprano como ejercicio de autoexploración narcisista centrado en el cuerpo del propio artista, en Camiruaga esa operación se desplaza hacia la construcción de una presencia del otro. Los rostros, miradas y voces de sus protagonistas ocupan el centro de la imagen operando como una forma de restitución y como dispositivo de agencia en lo visual, en contradicción con el orden oficial. En contraste con la retórica documental tradicional, el video en Gloria Camiruaga permite que las protagonistas se inscriban en un espacio de representación propio. Esa operación, que combina registro y una poderosa autonomía discursiva, configura al video como espacio para la aparición, donde además de documento se convierte en un agente de intervención de las hegemonías de la imagen, abriendo un intersticio en el que vidas otras pueden dejarse ver.

Estética de la precariedad y video como lenguaje común

Un segundo eje en la práctica de Gloria Camiruaga es el uso del video como un lenguaje accesible y culturalmente legible. La artista utiliza recursos como el sonido directo, una edición escasa, iluminación natural y gestos espontáneos que configuran una estética en diálogo con el video casero y la cultura popular. Esta apariencia de precariedad opera como mecanismo de identificación y como una estrategia deliberada para desactivar la distancia entre espectador, soporte y relato, y facilitar la cercanía afectiva entre imagen, protagonistas y espectadores.

En **Casa particular** (1990) la cámara se desplaza por escenas y acciones cotidianas que componen un retrato fragmentado de las vidas trans y travestis durante la dictadura. El ritmo del registro, sumado a las irrupciones del sonido ambiente, evidencian un interés por la experiencia vivida antes que por la composición formal. Cumbias, boleros y coreografías espontáneas se inscriben en su producción como un coqueteo de la artista con la cultura popular de telenovelas y vida nocturna, revelando la presencia vital y un repertorio emocional compartido que sostiene formas comunitarias de resistencia. En esa clave lúdica, incluso humorística, la artista encuentra un modo de interrumpir el contexto sin neutralizar su violencia. La inmediatez y portabilidad del video no son solo condiciones técnicas del soporte, son las mismas cualidades que, según Gabriela Aceves (2023), abrieron a las mujeres artistas latinoamericanas la posibilidad de explorar precisamente ese territorio íntimo, doméstico y afectivo desde una posición de autonomía y autorrepresentación a través de un lenguaje propio.

Manipulación del soporte para la experimentación y la denuncia

El tercer eje corresponde a la dimensión experimental de la obra de Camiruaga. Aunque su trabajo se caracteriza por una apariencia simple, la artista incorporó intervenciones sobre la imagen como la saturación del color, la distorsión de la señal y la presencia explícita de la mano que sostiene o ajusta la cámara.

Estas operaciones, especialmente visibles en **Popsicles** (1982–1984), **Diamela Eltit** (1986) y **Performance San Pablo-San Martín** (1987), revelan la materialidad del video analógico y lo sitúan como un soporte activo que participa en la construcción de sentido de cada obra. A través de su ojo atento, el video expone espacios y fragmentos de historia que se presentan con rastros de ironía, desvíos y materialidades que no encajan en la imagen normativa.

En sus trabajos, la manipulación del soporte genera un espacio de ambigüedad donde la imagen se vuelve signo crítico. En Popsicles, el ruido visual, la saturación del color y el vaivén de acercamientos y alejamientos de la cámara configuran una imagen aturdida que intensifica la sensación de agitación implícita en la acción registrada. En Performance San Martín San Pablo, los rostros de los realizadores aparecen deformados por superficies reflectantes al inicio del video, quienes se muestran caricaturescos para luego introducirnos a una imagen, también caricaturizada, de Augusto Pinochet. El grano, el ruido, el color inestable y, en buena parte, la espontaneidad, conforman así el significado de la imagen, donde la inestabilidad técnica no es accidental sino que participa activamente en la construcción del sentido crítico de la obra. Consiste en un ejercicio, como describe Nelly Richard “del desacierto trabajado como estilo para hacer vacilar el supradominio de la imagen maestra” (1993, p. 94).

La artista aprovecha la fragilidad del video para reivindicar su potencia expresiva. La imagen precaria se convierte en afirmación política, en crítica de las estructuras e instituciones que pretenden normar lo documentado. Camiruaga se integró a las dinámicas sociales que decidió documentar, interviniéndolas desde un soporte con el cual se vuelve parte activa de la obra. La fragilidad técnica se convierte en potencia poética y política, en un modo de exponer la violencia estructural sin domesticarla en un relato ordenado.

La obra de Gloria Camiruaga contiene aspectos esenciales sobre la condición video en Chile, un campo que se constituyó en los márgenes, bajo condiciones de censura, precariedad técnica y urgencia política, donde esas mismas condiciones que obstaculizaban la vida y la creación se convirtieron también en operadores estéticos que definieron sus posibilidades expresivas.

Sus obras atraviesan el registro documental, la performance, la experimentación técnica y la puesta en escena de lo cotidiano, encarnando la triple función que el video asumió en el contexto chileno como herramienta política, práctica artística y dispositivo documental.

A partir del estudio de su obra, es posible leer su contribución como una forma de redefinir la relación entre técnica y política en el video chileno, donde la potencia crítica del formato se construye tanto en lo que se muestra como en la forma en que es mostrado.

“Por su capacidad de error y de verdad… y por su capacidad de difusión, de comunicación, de jugar” responde Gloria Camiruaga en Sans T, Santiague (Michel Jaffrennou, 1984), a la pregunta por el video. Con esta afirmación resume la amplia y compleja comprensión del medio que atraviesa toda su producción. En dieciséis obras, la artista elaboró una estética crítica que continúa interrogando las posibilidades del soporte y evidencia cómo el video puede convertirse en un acto político y poético de revelación.

Bibliografía

Aceves, G. (2023). “La portapak en Latinoamérica: The gendering of video art in Argentina, Brazil, Chile, Colombia, and Mexico”. En E. Shtromberg y G. Phillips (Eds.), Encounters in video art in Latin America (pp. 110–133). Los Ángeles: Getty Research Institute.

Dubois, P. (2004). “Video y teoría de las imágenes: Para una estética de la imagen video”. En Video, cine, Godard. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Krauss, R. (1976). “Video: The Aesthetics of Narcissism”. October, 1, 50–64.

Liñero, G. (2020). Apuntes para una historia del video en Chile. Santiago: Ocho Libros Editores.

Richard, N. (1993). “Prácticas de mujeres y crítica de los signos”. En Recovering histories: Aspects of contemporary art in Chile since 1982 (pp. 87–95). New Jersey: Center for Latino Arts and Culture, University of New Jersey.

Notas

1

La práctica crítica del video en Chile se consolida durante las décadas del setenta y ochenta como respuesta al contexto de autoritarismo y censura mediática. Puede reconocerse a partir de operaciones como el uso del video para el registro de acciones políticas en el espacio público (el CADA, Lotty Rosenfeld); la exploración del cuerpo y la identidad como territorio de resistencia (Diamela Eltit, Carlos Leppe, Carlos Altamirano) y la construcción de espacios alternativos de difusión al margen de los canales oficiales (Teleanálisis, el Festival Franco-Chileno de Video Arte).

Como citar: Saldías, J. (2026). Gloria Camiruaga: operaciones videográficas entre crítica, registro y experimentación, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-10-16] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/gloria-camiruaga-operaciones-videograficas-entre-critica-registro-y-experimentacion/1257