laFuga

Prácticas colaborativas y coproducción de videoarte en Gloria Camiruaga

Por Sebastián Valenzuela-Valdivia

Sebastián Valenzuela-Valdivia (Santiago, 1990) Investigador y curador/editor de Arte. Actualmente es el coordinador del área Archivo y Ediciones del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), director de Écfrasis ediciones y docente en las carreras de Pedagogía en Artes Visuales y Licenciatura en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Alberto Hurtado y en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha trabajado como asesor del Archivo de Ronald Kay (2019-2020), como investigador de la Fundación AMA para el Archivo digital del International Center for the Arts of the Americas del Museo de Bellas Artes de Houston, y como referencista e investigador en el Centro de Documentación de Artes Visuales (2014-2018).

Desde la modernidad, la incorporación de tecnologías y técnicas como la fotografía y el video ha sido decisiva para el pensamiento y las prácticas de las artes visuales a escala global. El acceso a esos medios se volvió condición de posibilidad tanto para la producción de obras como para la configuración de nuevos imaginarios. En la narrativa canónica del videoarte, su ingreso al campo artístico suele explicarse por la portabilidad de las cámaras, la disminución de costos y la consecuente "democratización" de la herramienta. Por ejemplo, el artista, escritor y curador inglés Chris Meigh-Andrews sostiene en A History of Video Art. The Development of Form and Function que el surgimiento del videoarte responde a la introducción de la grabadora portátil de Sony (Portapak) entre 1967 y 1968, lo que propició una cultura alternativa a la televisión comercial. Este argumento descansa en un dato material: antes del Portapak, los equipos eran costosos y de uso casi exclusivo de las emisoras de TV; la ampliación del acceso impactó de forma decisiva no solo en artistas, sino también en activistas y colectivos que disputaban el monopolio corporativo de la televisión (Meigh-Andrews, 2006, p. 6).

Ahora bien, esta perspectiva requiere matizarse atendiendo a la diferencia entre los contextos donde esas tecnologías se fabricaron y comercializaron (Estados Unidos y Europa) y aquellos donde debieron importarse (Latinoamérica). La historia cultural está atravesada por la economía, algo que se intensifica con la industrialización: los países con mayor desarrollo industrial consolidan su posición central, mientras que aquellos con menor desarrollo tecnológico quedan situados en la periferia. Estas asimetrías en los medios de producción se traducen en dinámicas de poder y dependencia: las regiones industrializadas disponen de recursos que les permiten crear sin mediar otros mercados, al tiempo que las periferias mantienen vínculos de subordinación (Cardoso y Falleto, 2002, p. 22). No se trata solo de una brecha material; también opera una influencia ideológica, propia de la globalización capitalista, que modela narrativas y perspectivas en las producciones audiovisuales de la región.

Frente a ese esquema centro–periferia, este ensayo no insiste en el binarismo "ellos/nosotros"; propone, más bien, observar cómo en Latinoamérica se han gestado estrategias que desbordan la lógica capitalista e individualista —visible en la figura del "artista-propietario" y la producción solitaria— mediante la conformación de redes solidarias y las prácticas colaborativas. Por esta razón, la hipótesis que aquí se ensaya es que el sur global ha respondido a esta posición de subordinación y falta de acceso mediante la creación y activación de redes solidarias y prácticas colaborativas, en donde los vínculos y afectos han posibilitado y fomentado el desarrollo de diversas expresiones audiovisuales en la región, pero particularmente en Chile.

Aunque el caso de estudio principal corresponde a una artista chilena, iniciaré con un breve recorrido por una experiencia latinoamericana que permite situar el papel decisivo de la fraternidad y la colaboración en la producción de videoarte, para luego centrar el análisis particular en el caso de la artista chilena, Gloria Camiruaga (1940–2006).

Un sector de video en el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo

Motivado por su colaboración con Suzanne Delehanty en Video Art (ICA, Filadelfia, 1975) —una de las primeras exposiciones internacionales dedicadas al medio—, Walter Zanini (1925–2013), primer director del Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo (MAC-USP), concibió entre 1976 y 1977 el Setor de Vídeo, un espacio-laboratorio dentro del Museo para la experimentación artística con tecnologías audiovisuales. Inaugurado en abril de 1977 y coordinado por Cacilda Teixeira da Costa (hasta inicios de 1978), el proyecto ofreció cursos de capacitación técnica, acompañamiento en producción y edición, y se estructuró materialmente con la adquisición previa (noviembre de 1976) de un Portapak Sony AV-3400 destinado al uso de los artistas. El programa contó además con el Espaço B, sala dedicada a exhibiciones periódicas de los trabajos realizados en el sector. Gracias a este programa se articuló una red pionera de prácticas y exhibición que marcaron los inicios y el fortalecimiento del videoarte en Brasil.

El caso chileno

En una de mis primeras investigaciones, orientada a pesquisar cómo se promovió la producción de videoarte en Chile, pude identificar que diversos proyectos, programas, festivales e incluso un programa de televisión incentivaron su desarrollo en la capital del país (Valenzuela-Valdivia, 2017; 2022) [1] . En 1975 —a solo dos años del golpe de Estado— se inició el concurso de la Colocadora Nacional de Valores [2] , cuyo objetivo era "estimular el trabajo creativo y difundir los valores artísticos nacionales" [3] a través de tres líneas: pintura, escultura y gráfica/dibujo. En su tercera versión (1977), la línea de gráfica/dibujo acogió propuestas más experimentales centradas en lo gráfico, posibilitando por ejemplo la incorporación de fotografía. Esa presencia motivó que la cuarta versión (1978) se denominara simplemente "Gráfica". Ese año, una de las obras más significativas fue Proceso analítico a la imagen, de Elías Adasme, que ya desde su título manifiesta una reflexión sobre el problema de la imagen y la visualidad. En la quinta, sexta y séptima versiones continuaron presentándose reproducciones de imagen fija y también en movimiento, con piezas como **Cruz del Sur** (1980) de Gonzalo Mezza; **Infeliz Nº27, Feliz Nº31** (1980) y VII Etapa. **Obra abierta y de registro continuo** (1981) de Alfredo Jaar; o **Traspaso cordillerano** (1981) de Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit.

A esta incipiente cercanía con el video en la producción nacional se sumó el ya mítico Festival franco-chileno de videoarte, organizado por Jean-Michel Solonte, jefe del Servicio de Extensión Cultural de la Embajada de Francia en Chile. A diferencia del concurso de La Colocadora, esta iniciativa se dirigió exclusivamente a la producción audiovisual de videoarte, además de documentales, video-poemas, video-performance y noticieros producidos por artistas, cineastas, poetas, documentalistas, periodistas y otros agentes culturales chilenos y franceses interesados en la imagen en movimiento y el sonido. Entre quienes participaron estaban artistas que ya desarrollaban proyectos audiovisuales —Alfredo Jaar, Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Carlos Leppe, Marcela Serrano, Diamela Eltit, Gonzalo Mezza o el grupo CADA—, y también autoras y autores que realizaban por primera vez trabajos en video, provenientes de otras disciplinas. Entre estos últimos destacan **Imágenes** (1982) de Cristóbal Arteche; **Cero** (1982) de Soledad Fariña; **Crisis creativa 1 y 2** (1982) de Diego Maquieira; **En homenaje** (1982) de Ramón Griffero; y **Canto de la ballena jorobada** (1982) de Mario Fonseca.

La continuidad y el interés que despertó el festival impulsaron la creación de la Sociedad Chilena de Video en 1986, asociación continuada desde 1993 por la Corporación de Video y Artes Electrónicas. El certamen contó con doce versiones; en la quinta se creó una instancia de intercambio —lo que hoy llamaríamos residencia— que propició el cruce entre productores chilenos y franceses a lo largo de treinta y seis viajes realizados entre 1985 y 1997. Un hito relevante, desde la perspectiva de las políticas públicas para el sector, fue que en 1990 el festival, financiado hasta entonces exclusivamente por el Servicio Cultural de Francia, comenzó a recibir apoyo del Estado chileno.

Un tercer punto clave fue el programa de televisión En torno al video (1984), que permite destacar no solo la producción audiovisual sino también a uno de sus creadores, Carlos Flores del Pino, involucrado en la historia del videoarte chileno desde sus inicios. En 1984, Flores inició las transmisiones del primer programa de la televisión chilena dedicado exclusivamente al videoarte a través de la señal del Canal de la Universidad Católica de Valparaíso. Su propósito era difundir la producción nacional e internacional a un público amplio, no solo exhibiendo obras —desde el

lenguaje de las artes visuales y del propio medio—, sino también con un marcado interés pedagógico: dar a conocer estrategias de edición, efectos electrónicos, cualidades del montaje y la narrativa, saltos temporales y otros recursos que promovieran una mirada crítica y reflexiva sobre el video.

Sin duda, estas iniciativas cumplieron un papel decisivo en la formación, producción y difusión de obras audiovisuales en Chile y permitieron sentar las bases de un ecosistema en torno al medio. Ahora bien, ese ecosistema constituyó un andamiaje institucional que solo cobró vida gracias a agentes colaboradores que pusieron a disposición equipos de grabación, saberes técnicos y espacios de trabajo, facilitando así la producción de videoarte en el campo cultural. En otras palabras, la Colocadora Nacional de Valores, el Festival franco-chileno de videoarte y el programa En torno al video aportaron la infraestructura; el pulso vital provino de quienes, ante la escasez tecnológica, subvirtieron la producción individualista mediante solidaridad, colaboración y compañía. Así lo señaló, por ejemplo, el artista Mario Fonseca, quien afirmó que, gracias a su amistad con Alfredo Jaar y al préstamo de su equipo, pudo realizar más de seis piezas audiovisuales presentadas en el Festival. Algo similar describe Soledad Fariña, quien sostiene que, con los equipos de Lotty Rosenfeld y la colaboración de Diamela Eltit, pudo experimentar y producir obras para ese mismo certamen. Estos casos son apenas una muestra de las múltiples redes articuladas en torno al video: entre los actores que aparecen de forma insistente destacan Lotty Rosenfeld, el académico y cineasta Carlos Flores y la videasta Gloria Camiruaga.

A diferencia de Flores o Rosenfeld, en Camiruaga emerge un gesto que cabe calificar de "tautológico" en su acepción más constructiva: su metodología colaborativa instituye, ante todo, condiciones para la colaboración misma. Su labor no solo democratiza el acceso tecnológico para otros creadores, sino que politiza la comunidad al visibilizar sujetos subalternos frente a la matriz normativa. De este modo, la solidaridad deja de ser un evento fortuito para convertirse en una política de la mirada. Dicha pulsión se despliega en dos vertientes: en la coautoría con figuras como Diamela Eltit, Las Yeguas del Apocalipsis o Hernán Parada, y en una práctica personal que recupera microhistorias —mineras, prostitutas, disidencias sexuales y víctimas de la dictadura— antes invisibilizadas en el campo audiovisual.

La videografía de Camiruaga podría ser dividida o clasificada a través de múltiples formas. Para este texto, considero que una de las estrategias más claras para abordar la cofradía y colaboración de la artista para y con la escena cultural nacional tiene relación con la presencia/ausencia y disposición de su propio cuerpo y subjetividad dentro de cada pieza de video. Al aplicar dicha propuesta, su producción audiovisual puede ser dividida en tres grupos:

Colaboraciones y coautorías

Un primer grupo estaría formado por aquellas obras en que Camiruaga puso sus equipos a disposición de otros artistas para que estos realizaran sus piezas en formato audiovisual, o para permitir que otros cuerpos que incluso otros cuerpos pudiesen ingresar al video y, por tanto, a las narrativas y discursos artísticos. Los ejemplos más significativos son: **Tricolor** (1984), **Desde la Incertidumbre** (1985), **Eltit** (1986) y **Casa Particular** (1990).

A pesar de que las cuatro piezas se inscriben bajo la autoría de Gloria Camiruaga, sugiero que dicho estatuto es difuso e incluso cuestionable. El diálogo entre la videasta y los artistas coautores desdibuja la noción de autoría única. Por ejemplo, en el caso de Eltit (1986), claramente la escritora aporta con la voz y la escritura, mientras que Camiruaga nutre el video con procedimientos del lenguaje audiovisual: encuadres, secuencia de montajes y algunos efectos visuales que son reiterados en otras de sus obras. La suma de estos, y otros elementos, nos invita no a buscar una autoría fija, sino a observar el enriquecimiento mutuo entre ambas creadoras.

Bajo esta misma lógica colaborativa, se encuentra el video Desde la Incertidumbre (1985) de Camiruaga junto a Hernán Parada. En esta pieza, se halla un potente gesto que se reitera más allá de la dupla: Camiruaga, registra la acción corporal de Hernán Parada, quien a su vez encarna simbólica y literalmente (a través de una máscara) a su hermano desaparecido. Aquí, Camiruaga acompaña fraternalmente al artista a registrar en video el rito de un duelo y la aceptación sobre una pérdida.

Por último, otro ejemplo relevante que continúa con esta lógica colectiva y de colaboración es Tricolor o también titulado Un espacio ganado (1984), este video se origina tras la invitación colectiva que

realiza José Ignacio León a un grupo de artistas. Cuando Camiruaga se percata que gran parte de las invitaciones responden a artistas hombres, la videasta comparece ante la propuesta, incorporando dentro de su participación la presencia corporal y creativa de diversas mujeres, como por ejemplo: Roser Bru, Patricia Israel, Lea Kleiner, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Concha Balmes y Magaly Meneses. Por esta razón, es que la obra posee doble titulación, por un lado el simbolismo patrio de los colores nacionales (blanco, azul y rojo) y por otro, el claro manifiesto y declaración al designar esta pieza audiovisual como un espacio ganado por las mujeres aquí presentes.

Testimoniar y documentar

El segundo grupo está caracterizado por aquellas obras en que gracias el medio audiovisual se gesta el registro y la documentación de cuerpos, acciones, vidas y experiencias otras. Aquí, surgen obras tales como **Mujeres de Campamento** (1982), **Clotario Blest** (1984), **El pan nuestro de cada día** (1985-1987), **San Pablo San Martin Performance** (1986), **Las yeguas del apocalipsis en acción** (1990) **Parra** (1991), **Las Minas de las minas** (1993) y **La Venda** (2000).

Por ejemplo, en el caso del video El pan nuestro de cada día (1985-1987), la memoria del desaparecido no es restituida a través de la acción, como lo hizo Hernán Parada en Desde la Incertidumbre (1985), sino que aquí, la ausencia emerge a través de la presencia de la figura de la madre. Con reiterados primeros planos y planos medios, Camiruaga registra el testimonio, los gestos y la corporalidad de una madre afectada por la pérdida.

Otro interesante ejemplo es el video San Pablo San Martín - Performance, en donde nuevamente, a través del carácter testimonial documenta la vida de un prostíbulo ubicado en pleno santiago centro. Junto al relato de la regenta del prostíbulo aparece una larga acción performática de una niña cantando una canción infantil. Tal como ocurre en **Popsicles** (1982-1984), la representación del cuerpo femenino infantil aparece de forma disruptiva, interpelando las lecturas convencionales de la obra. Resulta significativo notar que esta recurrencia refuerza la tesis de que el universo visual de Camiruaga está integrado por distintas subjetividades vulnerables o marginadas, otorgando en estas piezas un lugar central a la infancia.

Disrupción del yo

El tercer y último grupo estaría compuesto por dos obras. La primera, fue desarrollada en 1983 y titulada **Mantenerse juntos**, mientras que la segunda corresponde a **¡Por fin mis huellas!** de 1991. En ambas piezas la propia camiruaga se torna el sujeto central de la escena. Mientras que la pieza del 83 dialoga con las clásicas videoperformance de la época (cámara fija, plano medio corto), en 1991, el tono de la pieza se orienta a lo documental (incorpora movimientos de cámara, angulaciones y encuadres subjetivos, destinados al registro de un viaje de la videasta). La escasa presencia de este tipo de obras dentro de la producción de la artista, me parece que es sintomática con la premisa de colectividad que aquí he estado desarrollando. Mientras gran parte de los artistas pioneros del videoarte internacional fueron catalogados por Rosalind Krauss como narcisistas endémicos por la exhibición constante del propio cuerpo (Krauss, 2006), en Camiruaga vemos una carrera dedicada a registrar y trabajar con otros.

*

En suma, este análisis invita a repensar la disparidad tecnológica no como un lastre pasivo de la hegemonía, sino como un espacio de fricción que cataliza desvíos críticos frente a las lógicas industriales de producción. En el contexto chileno, la emergencia del videoarte no dependió únicamente del andamiaje institucional —como el Festival Franco-Chileno o el programa En torno al video—, sino de un pulso vital sostenido por agentes que subvirtieron la noción del "artista-propietario" mediante el préstamo de equipos y la transferencia de saberes técnicos.

En este escenario, la práctica de Gloria Camiruaga destaca por un gesto "tautológico" fundamental: su metodología colaborativa no solo produjo obras, sino que instituyó las condiciones materiales para que la colaboración misma fuera posible. Al poner su infraestructura al servicio de figuras como Diamela Eltit, Hernán Parada o Las Yeguas del Apocalipsis, Camiruaga desdibujó el estatuto de autoría única para proponer una creación basada en la mediación de corporalidades y el enriquecimiento mutuo.

Esta política de la mirada se expande más allá de la coautoría artística, politizando la comunidad al visibilizar a sujetos marginados por la matriz normativa —mineras, trabajadoras sexuales, infancias y víctimas de la dictadura— cuyas microhistorias estaban ausentes del registro audiovisual dominante. A diferencia del "narcisismo" asociado a las fases tempranas del videoarte internacional, donde el medio se centraba en la exhibición del propio cuerpo, la trayectoria de Camiruaga se define por un compromiso sistemático con la alteridad.

Por lo tanto, la condición de receptores de tecnologías en el sur global no se traduce en una "naturaleza solidaria" esencialista, sino en una respuesta táctica y situada ante la precariedad. Desde este lugar de enunciación, se despliegan estrategias para ensayar y subvertir las ausencias y faltas de acceso, configurando orgánicamente un ecosistema vivo compuesto por múltiples tramas afectivas y colaborativas a la hora de crear y observar el mundo. En última instancia, el legado de Camiruaga nos demuestra que es posible habitar la asimetría tecnológica no como una carencia, sino como una potencia colectiva capaz de ensayar formas alternativas de narrar la realidad.

Bibliografía

Cardoso, Fernando Enrique y Enzo Falletto (2002) Dependencia y desarrollo en América Latina. México: Siglo XXI editores, p. 22

Krauss, Rosalind (2006) "Videoarte: la estética del narcisismo" en Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, pp. 43 - 62.

Meigh-Andrews, Chris (2006) A History of Video Art. The Development of Form And Function. Londres: Bloomsbury Academic, p. 6

Valenzuela-Valdivia, Sebastián (2017). "Concurso de La Colocadora Nacional de Valores" en Escenificaciones del cuerpo por medio del soporte audiovisual, fotográfico y del libro a través de Francisco Copello, Marcela Serrano y Carlos Leppe: foto-performance, video-performance y libro-performance en Chile. pp. 71-76. Disponible en https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/152098

Valenzuela-Valdivia, Sebastián (2022) Del cuerpo al archivo. Foto, video y libro-performance en Chile (1973-1990). Santiago: Metales Pesados.

Notas

1

En el caso particular sobre los concursos, se sugiere revisar el informe elaborado por Vania Montgomery titulado Documento N°3. Concursos de Arte en los 70 y 80: los inicios del boom publicado por el Centro de Estudios de Arte de la fundación CEdA en agosto de 2020.

2

El nombre de este concurso correspondía a la entidad financiera que entregaba los fondos para su realización. Cabe señalar, que dicho banco fue fundado en 1974 por Manuel Cruzat y Fernando Larraín, quienes conformaban el reconocido grupo económico de aquellos años, Cruzat-Larraín.

3

Texto descriptivo presente en el afiche de la segunda versión del concurso. Colección personal

Como citar: Valenzuela-Valdivia, S. (2026). Prácticas colaborativas y coproducción de videoarte en Gloria Camiruaga, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/practicas-colaborativas-y-coproduccion-de-videoarte-en-gloria-camiruaga/1282