

El mañana fue hoy

21 años de videocreación y arte
electrónico en el Perú

Bilingual edition

Editado por
MAX HERNÁNDEZ CALVO
JOSÉ-CARLOS MARIÁTEGUI
JORGE VILLACORTA

EI

mañana

fue

hoy



Alta Tecnología Andina

Editores

Max Hernández Calvo

José-Carlos Mariátegui

Jorge Villacorta

21 años de videocreación y arte electrónico en el Perú

El mañana fue hoy: 21 años de videocreación y arte electrónico en el Perú = The future was now: 21 years of video and electronic art in Peru

Max Hernández Calvo, José-Carlos Mariátegui y Jorge Villacorta (Eds.). Lima: Alta Tecnología Andina, 2018

594 p.; 22 x 16 cm

1. Arte 2. Cine
CDD 791.4

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-00235

ISBN: 978-612-47935-0-9

Primera edición. Lima, diciembre de 2018

Editado por: Alta Tecnología Andina
Cal. Américo Vespucio Nro. 208 Dpto. 1 La Molina
Lima, Perú

Editores: Max Hernández Calvo, José-Carlos Mariátegui y Jorge Villacorta

Coordinación de la publicación: Elisa Arca, Reina Jara

Corrección de textos: Marco Aurelio Ferrell, Efraín Bedoya

Traducción al inglés: Nicolás del Castillo, Stephanie Rendell-Dunn

Diseño y diagramación: IS Creative Studio.
(Richars Meza, Rommina Dolodier, Angela Alberca, Winny Soyer)

Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Breña-Lima
Publicado en Enero de 2019

Tiraje: 1200 ejemplares

Esta publicación ha sido posible gracias al apoyo de:
Sistema de Información de las Artes en el Perú
(INFOARTES) de la Dirección de Artes - Ministerio
de Cultura y Proyecto AMIL (www.proyectoamil.org)

Copyright de los textos: sus autores

Copyright de las imágenes: sus autores

Índice

Confluencias

- 21** **Confluencias: videocreación y arte electrónico en el Perú**
*Max Hernández Calvo,
José-Carlos Mariátegui, Jorge Villacorta*

Antecedentes

- 26** **Antecedentes: los inicios del video y los medios electrónicos en el Perú**
José-Carlos Mariátegui
- 34** **Hacia una escena del videoarte en Perú**
Max Hernández Calvo

Festivales

- 52** **El influjo de un festival de video y artes electrónicas en el Perú**
José-Carlos Mariátegui
- 62** **Los Festivales VAE (2004-2011)**
Mauricio Delfín

Vasos comunicantes

- 76** **El impacto de las Bienales de Lima en las artes electrónicas en el Perú**
José-Carlos Mariátegui

- 87** **Concursos de video y artes electrónicas**
Reina Jara, Jorge Villacorta

- 101** **Sinergias y colaboraciones**
Reina Jara, Jorge Villacorta

Comunidades

- 122** **Comunidades emergentes: de la imagen al sonido**
- 125** **DACP Desarrollo Artístico Cultural Peruano en las producciones de sonido, música y audiovisuales locales**
Angie Bonino
- 127** **Realidad Visual**
Mauricio Delfín
- 132** **Artware**
Umberto Roncoroni
- 134** **Reflexiones sobre Park-o-Bahn**
José Javier Castro
- 137** **Resistencias: primeras vanguardias musicales en el Perú**
José Javier Castro
- 139** **Remix: una compilación de proyectos sonoros**
Varios Autores

- 145 Hibridaciones creativas**
Elisa Arca, Reina Jara, Jorge Villacorta

Innovación cultural

- 158 Introducción**
- 160 Escuelab.org**
José-Carlos Mariátegui, Enrique Mayorga, Jorge Villacorta
- 169 Rupturista, expansible y planetaria: tecnología en las artes y la cultura en América Latina**
José-Carlos Mariátegui
- 179 Fab Lab Lima**
Beno Juárez

Influencias globales

- 184 Creadores y provocadores**
José-Carlos Mariátegui
- 189 Gianni Toti en dos décadas, 1995-2015**
Reina Jara
- 192 Pensamientos persistentes**
José-Carlos Mariátegui
- 199 MACHU PICCHU INTERACTIVO**
Culturas globales y locales: el videoarte y el arte medial en el Perú
Lydia Haustein

- 203 Un reto, no un problema**
Kathleen Forde

- 207 Por el camino de Micky Kwella**
Angie Bonino

- 209 Lima – Video Escenarios**
Sandra Lischi

Discusiones

- 220 Introducción**
- 221 Miradas regionales: desconcentrando medios y públicos**
Elisa Arca, Reina Jara, Jorge Villacorta
- 229 El tiempo para lo Andino-Contemporáneo: entrevista a Marco Antonio Moscoso**
Elisa Arca
- 235 Festival VideoBabel: Animación + videoarte + audiovisual experimental**
Vera Tyuleneva
- 239 Dos estudios sobre la animación en el Perú**
- 240 El arte de la animación cuadro por cuadro**
Andrés Ennen

- 245 Animación que complementa la realidad. Perspectivas de tres artistas peruanos de video**
José-Carlos Mariátegui
- 252 Cine y/o video: un recorrido por las prácticas audiovisuales en el campo del arte peruano**
Elisa Arca, Jorge Villacorta
- 269 Las trayectorias mixtas de las videoinstalaciones**
Max Hernández Calvo
- 279 Videoperformance: un arte del cuerpo, de la imagen y del sonido**
Elisa Arca, José-Carlos Mariátegui, Jorge Villacorta
- 550 Epílogo**
- 552 Sobre los autores**
- 558 Bibliografía**
- 572 Agradecimientos**
- 574 Índice onomástico y de organizaciones**

Contents

Confluences

303 Confluences: video and electronic art in Peru

Max Hernández Calvo, José-Carlos Mariátegui, Jorge Villacorta

Background

308 Background: the beginnings of video and electronic media in Peru

José-Carlos Mariátegui

316 Towards a video art scene in Peru

Max Hernández Calvo

Festivals

330 The influx of a video and electronic art festival in Peru

José-Carlos Mariátegui

340 VAE Festivals (2004-2011)

Mauricio Delfín

Communicating vessels

350 The impact of the Biennials of Lima on electronic arts in Peru

José-Carlos Mariátegui

360 Video and electronic arts competitions

Reina Jara, Jorge Villacorta

373 Synergies and collaborations

Reina Jara, Jorge Villacorta

Communities

388 Emergent communities: from image to sound

391 DACP Peruvian Artistic Cultural Development in local sound, music and audiovisual productions

Angie Bonino

393 Realidad Visual

Mauricio Delfín

398 Artware

Umberto Roncoroni

400 Reflections on Park-o-Bahn

José Javier Castro

403 Resistances: first musical avant-gardes in Peru

José Javier Castro

405 Remix: a compilation of sound projects

Various Authors

- 411 Creative hybridizations**
Elisa Arca, Reina Jara, Jorge Villacorta

- 463 A challenge, not a problem**
Kathleen Forde

Cultural innovation

- 420 Introduction**
- 422 Escuelab.org**
José-Carlos Mariátegui, Enrique Mayorga, Jorge Villacorta
- 431 Disruptive, expandable and planetarian: technology in arts and culture in Latin America**
José-Carlos Mariátegui
- 440 Fab Lab Lima**
Beno Juárez

- 466 Along Micky Kwella's road**
Angie Bonino
- 468 Lima – Video Scenarios**
Sandra Lischi

Discussions

Global influences

- 444 Creators and catalysts**
José-Carlos Mariátegui
- 449 Gianni Toti in two decades, 1995-2015**
Reina Jara
- 452 Persistent thoughts**
José-Carlos Mariátegui
- 459 INTERACTIVE MACHU PICCHU**
Local and global cultures: video art and media arts in Peru
Lydia Haustein

- 474 Introduction**
- 475 Regional views: decentralizing mediums and audiences**
Elisa Arca, Reina Jara, Jorge Villacorta
- 483 Time in the Andean-Contemporaneity: an interview with Marco Antonio Moscoso**
Elisa Arca
- 489 VideoBabel Festival: Animation + video art + experimental audiovisual production**
Vera Tyuleneva
- 493 Two studies about animation in Perú**
- 494 The art of frame by frame animation**
Andrés Ennen
- 499 Animation that complements reality. Perspectives on three Peruvian video artists**
José-Carlos Mariátegui

**505 Cinema and/or video: a journey
through audiovisual practice in the
field of Peruvian arts**

Elisa Arca, Jorge Villacorta

**521 The mixed trajectories of
videoinstallations**

Max Hernández Calvo

**531 Videoperformance: the art of the
body, image and sound**

*Elisa Arca, José-Carlos Mariátegui,
Jorge Villacorta*

551 Epilogue

552 About the authors

558 Bibliography

573 Acknowledgements

574 Name and organizations index

Confluencias: videocreación y arte electrónico en el Perú

Max Hernández Calvo
José-Carlos Mariátegui
Jorge Villacorta

Desde hace 21 años¹ que las prácticas artísticas basadas en el video y la electrónica se han establecido en el Perú, teniendo una presencia cada vez mayor en el circuito de exhibiciones peruano y, en el caso específico de Lima, formando parte de la oferta cultural estándar de museos, galerías y centros culturales.

Hoy, el video y arte electrónico tienen un público activo que asiste regularmente a inauguraciones y eventos relacionados con estas prácticas artísticas. Más aún, estas formas de arte se han vuelto relativamente sostenibles, habiendo logrado incluso una acogida de mercado (coleccionismo privado e institucional) y financiación de parte de entidades públicas y privadas que hace dos décadas era muy difícil de concebir.

Pero el camino que lleva hasta nuestro presente —y aún queda mucho trecho por recorrer— no ha sido rastreado de forma sistemática y sistémica. En primer lugar, es necesario decir que esta historia no es solo la del desarrollo de una forma de arte, de un medio, de una técnica o una tecnología. Los cambios que han dado lugar a la situación actual del video y arte electrónico en el ámbito local atañen a los modos de producción artística, la idea de la obra de arte y la noción del artista, así como al impacto en el uso y acceso a la tecnología, en particular en el caso de los medios digitales. Asimismo, el trasfondo de esta historia está formado por una serie de grandes cambios en el sistema artístico y sus modos de funcionamiento: desde la formación de los artistas, pasando

1 Los estudios del presente volumen cubren, principalmente, desde el año 1995 a 2016.

por las instituciones existentes, formas de colaboración y las dinámicas de comercialización imperantes.

Cabe recordar que el uso de tecnologías, implícito en el video y el arte electrónico, demanda una serie de colaboraciones entre personas y organizaciones, para permitir la producción, presentación, difusión y comercialización de ese tipo de obras de arte. Más aún, estos intercambios operan como vasos comunicantes, donde la cultura global impacta de manera preponderante en el desarrollo de estas artes a nivel local.

No es casual que la experimentación temprana con este tipo de medios en la década del 60 y 70 —que forma la protohistoria del video y el arte electrónico en el Perú— estuviese amparada por estructuras externas (instituciones, galerías, exposiciones y eventos internacionales) al incipiente aparato artístico peruano y que en muchos casos operaban en dimensiones y configuraciones que distanciaban una práctica de la otra. En aquella época —a diferencia de hoy, donde es muy fácil tener acceso al trabajo realizado por actores de otras disciplinas—, lo natural era vivir en el aislamiento o en una compartimentalización que promovía la diferenciación y seclusión entre prácticas y disciplinas. En dicha época, particularmente en el caso del Perú, las prácticas multidisciplinares eran complejas de entender y complejas de exhibir, pues escapaban de las definiciones culturales e institucionales tradicionalmente establecidas. Era por ello incipiente y escasa la colaboración entre diferentes disciplinas para la creación de productos de carácter híbrido y que escapaban a los modelos establecidos.

La década de 1980 vería la aparición esporádica de obras de videocreación en el escenario de las artes visuales locales, tendencia que se mantuvo hasta comienzos de la década de 1990. Aquellas experiencias sembrarían un germen que encontraría un par de décadas después —hacia mediados de los 90— el espacio para la aparición de la videocreación en el Perú como una actividad cada vez más frecuente, a la que se sumó el desarrollo del arte electrónico de forma creciente y significativa a finales de los noventa. La aparición de internet contribuyó también como un factor decisivo que influyó en la producción de prácticas multidisciplinares, que ponía en contacto a grupos locales con el mundo y permitía la colaboración entre diferentes actores y de diversas formas.

Con la fundación de Alta Tecnología Andina (ATA) en 1995, apareció una primera estructura de soporte local para dichas prácticas multidisciplinares, principalmente basado en el apoyo conceptual y técnico a la creación en video y en otros medios digitales. Al apoyar la producción de proyectos y la difusión de los mismos en un contexto local e internacional, ATA hizo posible su desarrollo y arraigo dentro de la comunidad artística peruana y atrajo a artistas e intelectuales internacionales para desarrollar proyectos en el Perú. A partir de 1998, con el relanzamiento de los Festivales de Video/Arte/Electrónica la actividad catalizadora de ATA permitió el establecimiento de un nuevo y fructífero campo que amplió el panorama de las artes visuales peruanas.

Dar cuenta de la historia de estos desarrollos artísticos demanda rastrear una serie de hitos en los que están involucradas una serie de instituciones, curadores, colectivos y artistas que

apostaron por un tipo de trabajo innovador y que buscaron crear espacio para ese tipo de exploración creativa. Ello demandó desplegar un conjunto de iniciativas y plataformas que pudiesen acoger la experimentación, fomentar el diálogo, incentivar el intercambio de conocimientos y generar dinámicas de aprendizaje mutuo. De estas iniciativas y plataformas surgen importantes colaboraciones entre músicos, videastas, artistas (no solo visuales) y hasta ingenieros que enriquecieron la escena cultural y artística.

En ese sentido, esa red que tuvo en ATA un nodo fundamental no puede entenderse si no es como un conjunto de esfuerzos, de intereses, de entusiasmos y de ilusiones que se galvanizaron en un contexto de cambios con alcances históricos. Ese escenario de nuevos eventos, programaciones y organizaciones en realidad anunciaba una reconfiguración mayor del sistema artístico y cultural, en el que la aparición de la Bienal Iberoamericana de Lima en 1997 y de la Bienal Nacional de Lima con sus Salones Regionales en 1998 jugaron un papel crucial. Estos eventos —que concluyeron en el año 2002— constituyen asimismo un hito significativo en la producción y difusión del video y las artes electrónicas y en el proceso de articulación internacional de la escena artística peruana (en contraposición a la internacionalización autogestionada y a título individual de algunos artistas).

En este contexto de internacionalización, cabe recordar que a fines de los 90 una parte significativa de la proyección internacional de las artes visuales peruanas se generó por artistas de video que se presentaban en festivales y muestras de videoarte a nivel internacional.

A la par, una serie de exposiciones itinerantes en América Latina, gestadas a través de ATA, contribuyó a una difusión de alcance regional e internacional de la producción peruana basada en video y nuevos medios. Asimismo, se tomó contacto con la obra de una serie de artistas peruanos que trabajaban en el extranjero sin contacto con el país pero que eran relevantes en el contexto de las artes visuales globales. Aún está pendiente la difusión de esta producción de forma amplia en el Perú.

Estas distintas iniciativas se articularon a otras y lograron sentar las bases para que el video y el arte electrónico se conviertan en prácticas reconocidas que, en la actualidad, cuentan con artistas locales de primer nivel que producen un número importante de obras en esos formatos. Estos trabajos tienen una presencia significativa y regular en la vida cultural del país y en muchos casos participan activamente en el contexto global de las artes visuales.

Esa presencia regular da cuenta de que el video y el arte electrónico han encontrado modos de mantener su vigencia más allá de la novedad. Pese a las dificultades primeras que existían para la producción y difusión local de estas formas de arte, hoy existen oportunidades que las hacen viables, al punto que hoy en día tienen incluso alcance en el mercado artístico peruano, algo que antes era inimaginable. Si bien este mercado es aún incipiente, da cuenta de que parte del público encuentra las maneras (y la necesidad) de convivir con este tipo de formas de arte; este es un fenómeno que se da en contados países de América Latina que cuentan con estructuras institucionales más sólidas y trayectorias históricas de mayor continuidad en el

tiempo. Más allá del coleccionismo local, existe también un público interesado cada vez más amplio que da cuenta de los alcances colectivos que ha logrado el video y el arte electrónico. La respuesta actual de ciertas entidades no diseñadas para dar cabida al videoarte resulta contundente: por ejemplo, en ámbitos donde originalmente solo se apoyaba al cine —en todas sus vertientes—, hoy se acoge y se da incentivo a la producción de obras de video y nuevos medios, incluso —en casos particulares— asociándola con formas experimentales de cine. Se trata de una situación extraordinaria que lleva a formular la hipótesis de que la videocreación es identificada en el imaginario cultural peruano como una instancia de avanzada, hacia lo nuevo —donde cada vez más el factor tecnológico es predominante—.

2
4

La trayectoria histórica que está en juego es rica y compleja, y si bien se ha avanzado mucho en estos últimos 21 años, para seguir en este camino de desarrollo es necesario poder mirar retrospectivamente esta historia desde múltiples perspectivas y así poder identificar sus coyunturas y sus encrucijadas. Dado lo cambiante del campo de las artes visuales, el video y el arte electrónico, pareciese que solo lo más reciente es pertinente. Además, tratándose de medios electrónicos, las producciones más nuevas son registradas, archivadas y distribuidas de maneras más extensivas y eficientes por las tecnologías informáticas y de internet que aquellas producciones anteriores. Este escenario limita las posibilidades de conocer la historia —relativamente reciente— del video y el arte electrónico peruano y, más aún, se traduce en la invisibilidad de un número importante de creadores históricamente significativos. Esto resulta de especial

relevancia para el caso de aquellos artistas que se han acercado a los nuevos medios pero que provienen de otras prácticas, por lo que carecen de referentes que permitan analizar su trabajo críticamente, o el caso de algunos artistas e iniciativas en provincias que han utilizado el video como un punto de partida para construir un discurso contemporáneo propio.

Es en ese vacío de información y documentación en el que se sitúa *El mañana fue hoy*, con miras a poder identificar a aquellos artistas, proyectos y organizaciones que han jugado un papel clave en esta historia y que han configurado el panorama de los nuevos medios en el Perú al día de hoy. El título pretende reflejar el sentido de desarrollo “oculto” que se ha venido llevando a cabo por todos estos agentes, algunos ya retirados de la actividad artística y otros que siguen trabajando constantemente en busca de nuevas formas de creación. Este itinerario propone una contribución a la construcción de una adecuada documentación de la historia de las artes visuales en el Perú, con una visión amplia del espectro incorporando las nuevas plataformas y circuitos que se han desarrollado a lo largo de las últimas dos décadas y haciendo visible el aspecto colaborativo, organizativo e internacional que surgió del desarrollo de dichas iniciativas.

El proyecto de producir esta publicación nació con la exposición retrospectiva “metadATA. 20 años de Cultura, Arte y Tecnología” organizada en junio del 2016 en el Centro Cultural Ricardo Palma de la Municipalidad de Miraflores. La materialización de este proyecto se ha dado gracias al aporte de la Convocatoria INFOARTES 2016 del Ministerio de Cultura y el Proyecto AMIL.

Antecedentes

Antecedentes: los inicios del video y los medios electrónicos en el Perú

José-Carlos Mariátegui

2
6

Usualmente el videoarte se analiza, tal y como la conjugación de palabras lo sugiere, desde el universo de lo artístico, es decir, a partir del impacto que este ha tenido en la cultura contemporánea y su cada vez más circundada mediatización con otras prácticas, principalmente en el campo de las artes visuales. Sin embargo, existen muchas otras formas de analizar el videoarte, como puede ser a partir de su historiografía con una base en los aspectos técnicos resaltantes del video. Este ensayo sugiere un breve ejercicio donde partiendo de la cronología del video en el Perú como medio tecnológico y de comunicación, este se puede trasladar al entendimiento de otras prácticas culturales que trascienden el campo de las artes visuales.

El video en el Perú empezó, como en muchos otros países, relacionado con la difusión de información en formato televisivo. En el caso peruano, el 21 de septiembre de 1939 se da formalmente el primer asomo de la televisión durante la Exposición Electrónica¹ en el Colegio Guadalupe en Lima y bajo el patrocinio del Instituto de Investigaciones Científicas de los Correos de Alemania. Como menciona Fernando Vivas (2001), esto era no solo una forma de dar a conocer el poderío alemán en pleno III Reich, sino también de difundir las ventajas de la televisión, incluso cuando los aparatos aún no se vendían comercialmente en Alemania. Es así que la empresa Telefunken realizó desde una sala a otra del Colegio la primera transmisión televisiva en formato PAL.

1 Se llamaría luego "Primera exposición Electrónica", pues se realizó una segunda en el año 1947, como mencionaremos más adelante.

en blanco y negro². J. Hinrichsen y J. Pressler fueron los técnicos que viajaron para hacer las demostraciones al público y a la prensa sobre el funcionamiento de la cámara y el transmisor y cómo este último permitía ver la imagen en un receptor del otro salón en lo que podríamos definir como una prueba inicial de "circuito cerrado" (CCTV). El programa inaugural incluyó una transmisión de una breve película sobre la televisión en Alemania. Luego se presentó en video el dúo "Luz y Sombra" integrado por Pilar "Chamaca" Mujica y una precoz María Isabel "Chabuca" Granda (de tan solo 19 años), que eran integrantes de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA). Puede decirse que este fue uno de los primeros "programas" pretelevisivos.

Luego, en 1950, se haría la primera transmisión propiamente en circuito cerrado en el Perú, durante el VII Congreso Interamericano de Cirugía, también en Lima, con el auspicio de la Radio Corporation of America (RCA). En este contexto, podemos relacionar los inicios del video en el Perú no solo con el *broadcasting* televisivo de cultura o entretenimiento, sino también con prácticas experimentales y científicas, y en un sentido amplio, con los procesos técnicos de transmisión de información.

Si bien ya en el año 1949, Alfonso Pereyra, un *broadcaster* aficionado en temas de telecomunicaciones e inventos científicos, había fundado la Compañía Peruana de Producciones Radiales y de Televisión S.A., su primera prueba de transmisión

televisiva la concretaría recién el 28 de mayo de 1954. Ese día, desde el Hotel Bolívar, en el Centro de Lima, el pionero Pereyra, quien también dirigiría el futuro Canal 9 (TV El Sol), lanzó una señal de prueba bajo la frecuencia del Canal 3.

Un año después, el 11 de abril de 1955, se efectuaría la primera prueba de televisión comercial: bajo la denominación de Canal 6 y con diversos receptores repartidos por la ciudad y usando como *set* también las instalaciones del Hotel Bolívar. Se presentó así un sugestivo "programa" musical que sería calificado como la primera comedia por televisión en el Perú, *Los novios de la tele*, con Juan Ureta y Elvira Travesí, futuras estrellas de los dramas televisivos nacionales. Ese mes resultaría histórico pues entre el 11 y el 15 de abril de 1955 se llevó a cabo el IV Congreso de la Asociación Interamericana de Radiodifusión (AIR), donde la RCA Victor³ mostró a la comunidad local y a los participantes latinoamericanos del congreso las bondades de sus equipos. También en 1955 se inauguró la Segunda Gran Exposición de Radio Electrónica y Televisión en los salones del Colegio Nacional "Nuestra Señora de Guadalupe", que presentó los adelantos que habían llegado al Perú en "Radio Electrónica de Televisión" y equipos radioeléctricos de los Institutos Armados Peruanos. Como en anteriores oportunidades, se implementó un sistema de circuito cerrado, esta vez con la presentación de conjuntos folclóricos y artísticos a cargo de la Compañía "Inty Raymi" y otros artistas de la radio y el teatro. En esta exposición, la IBM

2 A nivel mundial la TV a color solo empezaría a transmitirse a inicios de los años 50.

3 Subsidiaria de la RCA.

sorprendió al público con la exhibición de un “Cerebro Electrónico” que permitía a las empresas realizar operaciones con mayor facilidad; esta presentación se relaciona históricamente también con los inicios de la computación y sobre todo de la inteligencia artificial⁴.

En estos años se empezaba la discusión sobre el papel que debía tener la TV como medio y la función de ofrecer a los pueblos “sano entretenimiento, información orientación y cultura, con criterio de responsabilidad y buen gusto” (El Comercio, 1955).

El 17 de enero de 1958, a las 7 pm, se lanzan las primeras emisiones televisivas públicas, mediante el canal OAD TV 7. El contenido de esta primera emisión consistía en un documental técnico y un curso de ingeniería electrónica (otra prueba de los orígenes científicos y técnicos de este nuevo medio). Esta emisión se transmitió desde una antena instalada en el último piso del Ministerio de Educación; la visión del Estado en relación a la televisión estaba profundamente vinculada a la formación a distancia, o “teleeducación”. En contraposición, el 15 de diciembre de ese mismo año surge TV Canal 4, el primer canal comercial del país. Al año siguiente Fernando Ezeta, representante de Ampex en el Perú, instala el primer *videotape* del país, el Ampex modelo VRX-1000⁵, en Victoria Televisión Canal 2, fundado por José Eduardo Cavero. El *videotape* marcó un

hito sustancial, pues significó el paso de un medio que inicialmente era “en vivo”, a “programas” pregrabados nacionales y extranjeros, lo que hizo más fácil y económica la explotación comercial de la televisión.

Las décadas del sesenta y setenta: el inicio del video como medio experimental en el Perú

Más de una década después, a inicios de 1967, se da inicio al uso artístico y experimental del video. En ese año el peruano Rafael Hastings, mientras vivía en Francia, experimenta con el video realizando proyectos con el apoyo de la Agence Française de l'Image. En un viaje a Buenos Aires en 1973 toma contacto con Jorge Glusberg, fundador del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC), para desarrollar el trabajo *What do you know about fashion?* Este video consistía en un “detrás de cámara” de las situaciones inadvertidas que transcurren durante una sesión de fotografía de modas, evento que hace siempre referencia a un purismo y belleza artificial. En 1973 la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) fundó el Centro de Teleeducación (CETUC) y Hastings empezó a hacer uso del estudio de fondo *croma*, que permitía experimentar con ciertos efectos especiales, novedosos en aquel entonces. Es así que en el CETUC desarrolló trabajos como *Peruvian* (1978), obra en video a partir de juegos cromáticos entre rostros y siluetas.

4 John McCarthy, un joven matemático de Dartmouth College que trabajaba en IBM, y Marvin Minsky se acercaron a la Fundación Rockefeller, en compañía de Claude Shannon, con una propuesta de conferencia en el verano de 1956. El encuentro, ahora conocido como la Conferencia de Dartmouth, es ampliamente considerado como el “nacimiento de la inteligencia artificial”. Tampoco se debe

olvidar que el 28 de marzo de 1955 la revista *Time* dedicó su portada a Thomas J. Watson Jr. y un artículo, bajo el título de “The Brain Builders” (“Los constructores de cerebros”), en el que se hablaba de la revolución que los cerebros electrónicos de IBM estarían trayendo al mundo.

5 Introducido originalmente al mercado internacional en 1956.

Como ejemplo de lo producido al margen de lo previamente mencionado, no se puede dejar de señalar, en esta primera etapa del audiovisual con finalidad artística, a Teresa Burga, que en 1969, siendo estudiante en la School of the Art Institute of Chicago, realiza una serie de piezas conceptuales que involucran acciones a distancia, registros con diapositivas, utilización de sensores y circuitos cerrados. Ya de vuelta en el Perú, en 1974, Burga presenta la exposición "4 Mensajes" en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) del Centro de Lima, en la cual descompone una serie de mensajes lingüísticos, visuales y auditivos a través de una instalación multimedia de documentos, registros sonoros y proyecciones de imágenes de la televisión.

Dos hechos importantes acontecen en 1969: la primera transmisión vía satélite en el Perú desde la estación terrena de Lurín, que presentó las incidencias de la llegada del hombre a la Luna, y la emisión del mayor éxito de la televisión continental de ese momento, la telenovela *Simplemente María*, producida en el Perú y que consolidó este género en el gusto de la creciente teleaudiencia latinoamericana.

Otro hecho significativo sucede el 9 de junio de 1970, cuando se presenta en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima (IAC) la muestra "Iniciación al Cinematógrafo" del joven cineasta Mario Acha, formado en dirección cinematográfica en el Instituto Nacional Superior de Artes del espectáculo y Técnicas de difusión (INSAS), en Bruselas. Se trata de una ambiciosa exhibición didáctica e interactiva que explicaba las diversas técnicas vinculadas a la imagen en movimiento, con una serie de artefactos especialmente producidos por Acha para ser manipulados por el público. El proceso seguido por Acha

fue también exhibido en fotografías en blanco y negro registradas por Fernando La Rosa. La exhibición, que destacó por su originalidad, puede asociarse con los orígenes de las instalaciones mediales, siendo un ejemplo de los vínculos entre la didáctica, la interactividad y el arte. Es en esta época cuando se genera una comunidad de creadores audiovisuales, muchos de los cuales buscaban realizar obras de cine. Arturo Sinclair fue uno de estos jóvenes realizadores, quien contaba con una máquina de revelado de películas, lo que permitió la realización de muchos proyectos. Sinclair fue un creador multifacético, dedicándose a todos los procesos de producción, tanto técnicos como conceptuales. En 1973 realizó el cortometraje experimental *Agua salada*, que ganó el Premio Hugo de Oro del Festival de Chicago. Trabajó también con Billy Hare y José Cassals y fue uno de los promotores, en conjunto con Javier Barrios, de la primera Ley de Cine (19327) dictada durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada del General Juan Velasco Alvarado, la cual impulsó la actividad cinematográfica en el Perú.

La significativa participación del artista peruano-suizo Francesco Mariotti en el horizonte de las artes experimentales y electrónicas debe ser resaltada. Mariotti estudió en la Escuela Superior de Artes Plásticas (Hochschule für bildende Künste) de Hamburgo, entre 1965 y 1968. Desde sus primeras obras, tuvo un interés por la relación entre los procesos sociales, los fenómenos naturales y las herramientas tecnológicas. En 1968, con tan solo 24 años, participó de la documenta 4 de Kassel con el *Project Geldmacher-Mariotti*, una de las primeras obras electrónicas interactivas en la historia. Un año más tarde, en 1969, durante la X Bienal de São

Paulo, presentó *El movimiento circular de la luz*, una instalación multisensorial (luz, olor, sonido) que también se presentó en junio de 1970 en la Feria Art 70 en Basilea; y luego, en noviembre de 1971, se instaló en Lima, donde fue donada por el gobierno suizo al Estado peruano y presentada en la Feria Internacional del Pacífico (considerado uno de los eventos más populares en Lima en ese momento). En 1971, el museólogo, crítico e historiador de arte Alfonso Castrillón, en ese entonces director del IAC y del Museo de Arte Italiano, desarrolla con Mariotti el proyecto Contacta-Festival de Arte Total, iniciativa que estableció las bases de un movimiento colectivo en torno al arte multidisciplinario público, ejercicio bastante singular para aquel tiempo en el Perú. Mariotti posteriormente incorporó el video dentro de su obra, inicialmente lo había aplicado en la trasposición de una imagen con otra y luego en la producción de instalaciones mediales y trabajos de registro.

Desde un punto de vista histórico, la primera exhibición formal de videoarte en Perú se presentó el 27 de agosto de 1976 en el Museo de Arte Italiano de Lima, titulada "Video Art USA"⁶. Organizada por el Independent Curators International (ICI)⁷ y con el auspicio del Servicio Cultural e Informativo de la Embajada de los Estados Unidos (USIS). Treinta y dos artistas participaron en "Video Art USA": Acconci, Campus, Kaprow, Kovacs,

Nauman, Oppenheim, Paik, Vasulka, Viola, Warhol, entre otros. Una pantalla especial de superficie curva y hecha de material aluminizado de alto poder reflejante y el uso del primer video proyector de CRT de tres lámparas (rojo, verde, azul), el Videobeam 100 de Advent⁸, eran algunas de las novedades de esta muestra (USIS, 1976). Esta exhibición fue presentada no solo en Lima sino también en Bogotá, Santiago, Caracas y São Paulo.

En setiembre de 1977 Alfonso Castrillón y Jorge Glusberg organizan el VIII Festival Internacional de Video Arte⁹ en la Sala de Exposiciones del Banco Continental (Lima), bajo la dirección de Castrillón. Se presentaron trabajos de artistas de relevancia internacional y latinoamericana a los que se incorporó también a Rafael Hastings con *Hola Soledad* y *What do you know about fashion?*

Los breves y violentos años ochenta

En los años ochenta se observa una incipiente actividad en el campo del video experimental; esto, como se verá más adelante, puede estar asociado también con los años de violencia que vivió el Perú.

A inicios de la década de 1980 tenemos una serie de registros de performances que podrían hoy ser considerados dentro del universo del video peruano: *Lima en un árbol*, de Rossana Agois, Wiley Ludeña,

6 Catálogo Video Art USA. Archivo del Museo de Arte Italiano.

7 Recientemente el ICI organizó la muestra itinerante "Project 35" en homenaje a este primer proyecto (http://curatorsintl.org/exhibitions/project_35).

8 Introducido originalmente en 1973, y que requería una pantalla curva cubierta de aluminio. Se tiene conocimiento que se produjeron tan solo 500 unidades de Videobeam 100.

9 Se denominó "VIII Festival Internacional de Video Arte",

pues el Perú fue el octavo destino de esta muestra itinerante organizada por Jorge Glusberg. Según el crítico de arte argentino Rodrigo Alonso, los destinos de la muestra fueron: 1) Londres, 2) París, 3) Ferrara (Italia), 4) Buenos Aires, 5) Amberes (Bélgica), 6) Caracas, 7) Lima, 8) Barcelona, 9) México y 10) Japón; sin embargo, en el caso del Perú, debió ser el octavo destino pues es así como se consigna en la documentación existente.

Hugo Salazar del Alcázar y Armando Williams, fue el registro de video de la intervención urbana en el cruce de la calle Rufino Torrico y la avenida Nicolás de Piérola, en el Centro Histórico de Lima¹⁰. Por otro lado, el proyecto *Arte al Paso*, primera experimentación-documentación en video de Francesco Mariotti (con Lorenzo Bianda), se realiza en 1981, en Suiza. A nivel académico, en 1981, el crítico peruano Juan Acha, residente en México desde 1972, vino a dictar una serie de conferencias, una de las cuales fue titulada “El Video-arte” (en la Alianza Francesa de Lima), en el marco de la exposición “Perfil de la Mujer Peruana”, de Teresa Burga y Marie-France Cathelat¹¹.

En 1980, Sendero Luminoso inicia su acción subversiva en el Perú. La violencia hizo su ingreso a los medios televisivos peruanos. Es así que a lo largo de más de dos décadas, el estado de violencia en el país destruye el sentido de ciudadanía y poco a poco el peruano se refugia en su casa, y la calle se transforma en un espacio de atentados terroristas, en el que convivían violencia real y cognitiva.

En paralelo al actuar de Sendero Luminoso, se empezaban a televisar diferentes demostraciones de violencia y criminalidad. Uno de los eventos televisados más impactantes de la década fue el motín de la mañana del martes 27 de marzo de 1984, en el que doce presos del penal de El Sexto (en el Centro Histórico de Lima) tomaron quince rehenes. Fue posiblemente la transmisión en vivo más

dramática y sangrienta de la historia de la televisión peruana.

En febrero de 1986, debido al recrudecimiento de la guerra interna en el país, se decretó el estado de emergencia en Lima y se dispuso el “toque de queda” más largo de la historia del Perú¹². La vida nocturna de Lima desapareció y casi todos los negocios que funcionaban de noche cerraron; esto generó también un incremento en el consumo televisivo del peruano. En este periodo hubo un auge de importantes programas periodísticos y de investigación en horario nocturno, que marcaron una época, tales como los del periodista César Hildebrandt: *Visión* (1982-1984, en América Televisión), *Encuentro* (1985-1986, en Frecuencia Latina)¹³, en ese entonces Frecuencia 2) y *En Persona* (1987-1997, transmitido en diversos canales).

En el campo de la videocreación empezaron también a generarse los primeros trabajos vinculados con el conflicto interno. En 1985 bajo la organización inicial de Lucy Angulo, Hugo Salazar del Alcázar y la curaduría de Leslie Lee, se presentó “Por el derecho a la vida”, en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores (hoy Sala Luis Miró Quesada Garland), una de las primeras experiencias artísticas de denuncia por las víctimas de la guerra interna, responsable de la desaparición de mil ciudadanos. Para esa misma muestra, el cineasta Mario Pozzi-Escot realiza el video *Ayacucho, ciudad de los muertos*, relacionado al conflicto interno en la ciudad que fue el principal foco de

10 Curiosamente este trabajo tiene un gran parecido con la obra *Exodus* del británico Steve McQueen (realizada posteriormente, entre los años 1992 y 1997).

11 Esta serie de conferencias estuvo enfocada en prácticas experimentales y arte conceptual y luego fueron

publicadas en revistas mexicanas y colombianas.

12 Duró hasta el 28 de julio de 1987.

13 Hoy Latina Televisión.

actividad del grupo terrorista Sendero Luminoso. Otro de los artistas que participó de la muestra fue Jesús Ruiz Durand.

Otro artista que merece un tratamiento independiente y cuyo trabajo será abordado brevemente tan sólo, es Juan Javier Salazar, pintor y artista conceptual, miembro de varios colectivos históricos de fines de los años 70, tales como Paréntesis y Huayco EPS. En 1990 Salazar, bajo el lema de "Producciones Mañana", presenta el video *Recuerdo de la Lluvia*, en el que apelando al recuerdo de Miguel Grau, el "Caballero de los Mares", narra el transcurrir de un día absurdo pero cotidiano en la vida de un hombre cualquiera: un taxista que se convierte en partícipe de la historia del Perú. En este video es notoria la participación de muchos artistas peruanos tales como Herbert Rodríguez, Alfredo Márquez, Enrique Polanco y el propio Juan Javier Salazar.

3
2

Inspirados en los años noventa: la nueva época del videoarte peruano

El 5 de setiembre de 1990 Mario Acha presenta "Isla de Pascua", en la Galería del Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, una exhibición compuesta de gráficos e instalaciones, incluyendo *El ombligo del mundo: una sinfonía visual*, que consistía en una videoinstalación de nueve monitores agrupados en bloque con diversas imágenes filmadas por Acha en la isla de Pascua.

El jueves 7 de febrero de 1991 Alberto

Fujimori presenta en la TV un video que muestra a Abimael Guzmán, el líder intelectual del movimiento Sendero Luminoso, mientras bailaba la danza del Syrtaki (*Zorba el Griego*) con su esposa Elena Iparraguirre y su cúpula¹⁴, lo que desmitificó mediáticamente la imagen del líder terrorista. Este gesto presidencial es posiblemente el más representativo de una época en donde, por un lado, el país se mantuvo en un fuerte estado de alerta pero donde los medios masivos empezaron también a ser aprovechados por el gobierno como instrumento de manipulación social. En 1992, Fujimori difundiría televisivamente su célebre mensaje a la nación: "Di-sol-ver", aludiendo al congreso bicameral de entonces y justificando el autogolpe del 5 de abril.

Esther Vainstein, en 1991, presenta un video y una instalación titulada *El baño de Diana* (muestra "Elogio de la Madrastra: Literatura, Artes Visuales y Erotismo", en la Sala Luis Miró Quesada Garland), que consistía en ramas secas pintadas de blanco, y una luz que surgía del interior, y continuaba por una hilera de vidrio molido. El video presentaba a la joven actriz y bailarina Luciana Proaño recorriendo las Lomas de Lachay. Ese mismo año, Jorge Villacorta cura la muestra "Función Continua" en la Galería Thaddaeus de La Molina, que consistía en cuatro obras de video. Villacorta propuso a Gilda Mantilla, Piero Quijano, Ignacio Macha y Joseph Firbas, quienes en ese momento se dedicaban predominantemente a la

14 Este video fue presentado por primera vez al público y en su integridad en el programa *En Persona* de César Hildebrandt.

pintura, a realizar obras en video en torno a la ciudad de Lima. Las grabaciones estuvieron a cargo del documentalista Pedro Novak.

Notable en este periodo fue el trabajo de Eduardo Villanes, quien siendo aún estudiante de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, plantea una muestra de obras en video, fotografías e instalaciones sonoras y escultóricas en la Galería de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos¹⁵. Villanes denunció abiertamente la desaparición de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle “La Cantuta” aludiendo al juego verbal y visual con cajas de leche evaporada marca “Gloria”, utilizadas para entregar los restos carbonizados de las víctimas a sus familiares. El argumento de los derechos humanos y la tortura examina la imagen —no sólo la tecnológica sino también la artesanal— manipulada como medio complementario para expresar a nivel conceptual la situación política y de derechos humanos reinante en el Perú. La propuesta de Villanes caracteriza de manera decisiva un momento en un clima de dictadura silenciosa pero mediatizada y donde muchas instituciones independientes vinculadas a la investigación social y cultural estaban constantemente en la mira de los aparatos de inteligencia del Estado.

Si podemos hablar de un acontecimiento

significativo que reinició el interés en el arte en video desde un contexto internacional, este se dio en 1995 cuando Gianni Toti visitó el Perú. Alta Tecnología Andina (ATA) inició formalmente sus actividades con una “retrospectiva electrónica” de la obra de Gianni Toti en el Museo de la Nación (Lima, 20 y 21 de agosto de 1995), en la que se proyectaron y discutieron sus obras *Ordre, Chaos, Phaos, SqueeZangeZaum, Planetopolis* y *L’Originédite*. El viaje al Perú de Toti fue significativo, pues generó los primeros vínculos entre ATA y el Centro Internacional de Creación de Video (CICV) Pierre Schaeffer en Montbéliard-Belfort (Francia), que en 1997 permitiría retomar el festival internacional de videoarte fundado originalmente por Alfonso Castrillón en 1977 y que permitiría articular el desarrollo de una nueva generación de artistas de video y arte electrónico en el Perú.

REFERENCIAS

Terminó anoche sus trabajos la IV Asamblea de AIR eligiendo Presidente a Ricardo Vivado (1955, 16 de abril). *El Comercio*.

USIS (1976). Lima verá por primera vez una exhibición de Video Art. *Boletín de prensa del Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos de América (USIS)*, 24 de agosto. Lima: Archivo del Museo de Arte Italiano.

Vivas, Fernando (2001). *En vivo y en directo: una historia de la televisión peruana*. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.

Hacia una escena del videoarte en Perú

Max Hernández Calvo

3
4

Aunque es posible intentar rastrear los orígenes del videoarte peruano a *Esta pared no es medianera*, aquel cortometraje experimental de Fernando de Szyszlo de 1952, visiblemente inspirado en el cine surrealista de Luis Buñuel, en realidad sus orígenes están ligados a un tipo de experimentación centrada en las posibilidades del medio mismo tanto para crear y manipular imágenes como para registrar acciones y eventos¹. Cabe recordar que la televisión llega al Perú a fines de los cincuenta (1958-1959), por lo que recién desde la década de 1960 va a emerger lo que llamamos “pantalla chica”, y con ella un imaginario televisivo que pueda hacer las veces de referente o contrapunto para la producción videográfica local².

Probablemente los experimentos tempranos en video que Rafael Hastings desarrolló a partir de 1967 en Francia, con apoyo de la Agence Française de l’Image, y a principios de los 70, en Buenos Aires y Lima, constituyen un punto de partida más pertinente a los desarrollos posteriores en el medio (Mariátegui, 2008). Otra figura a considerarse ligado a nuevos medios —pero fuera del lenguaje audiovisual— sería Francesco Mariotti, quien en 1968 presentó una compleja instalación electrónica (sonora y lumínica) para la documenta 4 en Kassel.

Un dato importante a tomar en cuenta es que Hastings participa desde los 70 en varias exhibiciones internacionales ligadas a nuevos medios, lo que sugiere

1 El curador David Flores-Hora proponía tal punto de partida en el texto curatorial de su muestra “¿Un nuevo medio en el medio? Historia del video peruano”, presentada en la Galería Municipal de Arte Pancho Fierro (2014).

2 Para un panorama del video y su relación con la televisión en ese entonces referirse a la contribución de J.-C. Mariátegui “Antecedentes: los inicios del video y los medios electrónicos en el Perú”.

su involucramiento inicial en ellos³. No obstante, tanto en el caso de Hastings como de Mariotti, estas son experiencias más bien individuales, difícilmente extrapolables a la idea del surgimiento de algo que pueda llamarse “arte electrónico peruano”.

El hito fundamental para el videoarte local es el VIII Festival Internacional de Video Arte, organizado en 1977 por el escritor y curador argentino Jorge Glusberg y el historiador del arte peruano Alfonso Castrillón. Esta muestra itinerante se presentó en la Sala de Exposiciones del Banco Continental (que Castrillón dirigía) y, además de incluir una serie de videos de artistas internacionales como Nam June Paik, Wolf Vostell o Martha Rosler, mostró los videos *Hola Soledad* y *What do you know about fashion?*, de Rafael Hastings, además de documentales del Centro de Teleducación de la Universidad Católica (CETUC) (Mariátegui, 2003).

La importancia de esta muestra radica en que marca un momento inicial para la difusión del medio a nivel local. Pero, a diferencia de la primera exhibición de videoarte presentada en el Perú (“Video Art USA”, bajo curaduría de Suzanne Delehanty y Jack Boulton, en el Museo de Arte Italiano, en 1976), el VIII Festival incorporó producción local, constituyéndose así en la primera plataforma para mostrar videoarte peruano.

A partir de la difusión a nivel local de la producción videográfica de artistas peruanos es posible pensar en la aparición del videoarte en el Perú, pues supone,

antes que una iniciativa individual que bien podría darse de espaldas al ámbito local, un esfuerzo concertado de una serie de actores locales que buscan impulsar una forma artística innovadora.

No obstante, como nuestra historia misma sugiere, ese impulso inicial no pasó de ser un fogonazo, pues transcurrirían aproximadamente veinte años hasta que el trabajo en video volviese a hacer su aparición de manera clara. Si bien las dos instituciones mencionadas anteriormente habían apostado tempranamente por el video en ese entonces, dicha apuesta se limitó a dos exhibiciones. El circuito de galerías, en cambio, estaba más visiblemente interesado en la producción pictórica y escultórica, de corte más tradicional.

Ni siquiera el experimentalismo artístico sin base tecnológica —ambientaciones, *happenings* y trabajos de arte no objetual de artistas como Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez y Miguel Malatesta— encontró mucha acogida en Lima, habiendo sido un fenómeno de los 60 y tempranos 70. Siendo este el caso, la situación era mucho más complicada para un arte que demandaba equipos y conocimiento técnico especializado, tanto para su producción como para su difusión.

Salvo en contadas instancias, el video estuvo ausente de la actividad expositiva local de los años 80 y tempranos 90, que estuvo dominada por la pintura y la escultura. Una de estas instancias

3 Entre otras tenemos “Arte de sistemas” (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1971), “Art Systems in Latin America” (Institute of Contemporary Arts, Londres, 1974), “Kunstsystemen in Latijns-Amerika” (International

Cultureel Centrum, Amberes, 1974). Ver López, Miguel Á. 2014. *Rafael Hastings. El futuro es nuestro y/o por un pasado mejor 1983-1967*. Lima: ICPNA, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

excepcionales fue la exposición "Propuestas II", presentada en el Museo de Arte Italiano en 1982. La muestra, organizada por Ana María de la Fuente y Hernán Pazos, reunía trabajo de corte experimental e incluyó un video de Esther Vainstein titulado "Álbum de Familia"⁴ y el registro hecho por el CETUC de la acción "Lima en un árbol", del colectivo Signo x Signo (Rossana Agois, Wiley Ludeña, Hugo Salazar del Alcázar y Armando Williams). Cabe mencionar que ese mismo año el crítico Juan Acha dictaría la conferencia "El Video-arte", en la Alianza Francesa. Pero no mucho más.

Si bien el video no tenía un espacio ganado en la escena artística de los 80, algunos artistas ya habían trabajado en video hacia fines de la década, como Carlos Runcie Tanaka (*Mar de Villa*, 1987), Juan Javier Salazar (*Recuerdo de la lluvia*, 1990) o el dúo Arias & Aragón, formado por Adrián Arias y Susana Aragón (*Cuerpos*, 1987). Pero se trataba de iniciativas independientes que no se articulaban y que, por ende, no cobraron impulso. De hecho, estas obras no serían un episodio aislado de experimentación para estos artistas, sino que desarrollarían más trabajos en video a lo largo de sus carreras.

Será recién en los 90 cuando el videoarte haga una reaparición más tangible en la escena artística limeña. Por un lado, este resurgimiento recibe el respaldo del Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores (CCMM), hoy Sala Luis Miró Quesada Garland. Fundado por Luis Lama en 1984,

el CCMM será una plataforma que busque dinamizar la escena artística local y contribuir a su renovación, dando cabida a trabajos de corte experimental, en una serie de exhibiciones audaces.

Por otra parte, surge un grupo de artistas interesados en el medio, que comenzará a explorar sus posibilidades, sobre todo hacia mediados de los 90, dando mayor presencia al video en el circuito de galerías. Algunas de las figuras más reconocibles de esa escena son Angie Bonino, que trabajará en video en su primera individual, "Esquemas: vídeo instalación, accionismo" (Galería Marc Chagall, Instituto Cultural Peruano Soviético, 1995); Arias & Aragón (Galería Unicornio de Barranco, 1987), Juan Javier Salazar (CCMM, 1990), Walter Carbonel, en su primera individual, "Mi Primera Vez" (Galería Parafernalia, 1995) y Eduardo Villanes, en su individual "Gloria Evaporada" (Escuela de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1994).

Resulta indispensable resaltar como un hito para el desarrollo del videoarte la fundación de Alta Tecnología Andina (ATA) en 1995, con José-Carlos Mariátegui a la cabeza. ATA irrumpió en el campo artístico como una plataforma de fomento a la producción y la difusión del video (no es casual que la organización se funde con una exhibición antológica de Gianni Toti en el Museo de la Nación).

El marco más amplio en el que se inscribe esta historia incluye también la apertura del Perú a un mundo global, una vez

4 El video fue parte de un proyecto realizado para graduarse de la escuela de Armando Robles Godoy y fue editado por Eduardo Guillot.

superadas las crisis económica y política producto de la hiperinflación y el terrorismo que asolaron al país en los 80 y tempranos 90 y que dieron lugar a años de aislamiento forzoso. No obstante, es necesario recordar que durante ese mismo periodo de articulación económica internacional, el país atravesaba una severa crisis democrática a raíz del autogolpe de estado que dio Alberto Fujimori el 5 de abril de 1992, y que terminaría de forma efectiva con la instauración del gobierno de transición del presidente Valentín Paniagua a fines de 2000. Es decir que durante esos mismos años, a nivel de la institucionalidad política y democrática —que no es totalmente ajena a la institucionalidad cultural—, el país seguía en crisis.

Asimismo, es necesario tener en cuenta el estado de la tecnología de telecomunicaciones en ese entonces, que tiene un hito en el lanzamiento de la televisión por cable en 1990 y su posterior expansión a partir de 1993⁵. Con la llegada del cable, ciertas formas de experimentación en video —por ejemplo, las del videoclip— se difunden de manera masiva en el Perú, sirviendo de trasfondo referencial tanto para la producción como para la recepción del videoarte. De hecho, el video *Number* (1998), del artista Iván Esquivel (hecho bajo el pseudónimo “Plaztikk”), sería transmitido a toda Latinoamérica por la cadena de cable MTV.

El respaldo institucional a estas exploraciones que habían sido desarrolladas de manera individual vendría con una serie de exhibiciones y eventos que acogen de manera decisiva al video. A la cabeza de estos eventos se encuentra el 2° Festival Internacional de Video Arte, organizado en 1998 por ATA y la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma.

La pauta y el antecedente de este evento fue el Festival de 1977 (VIII Festival Internacional de Video Arte)⁶, con el cual el Festival Internacional de Video Arte tuvo un nexo claro a través de Alfonso Castrillón, quien ocupaba el puesto de director de las salas en las que estos festivales fueron presentados, tanto en 1977 como en 1998. Otro punto en común entre ambos festivales fue que también se incluyeron videos de Rafael Hastings. En el 2° Festival Internacional de Video Arte se presentaron los trabajos de Álvaro Zavala, Arias & Aragón, Plaztikk (Iván Esquivel), Roger Atasi y Rafael Besaccia. Esos años, la participación peruana en el evento crecería geométricamente⁷.

El otro evento fundamental a considerarse fue la Bienal de Lima, organizada por Luis Lama, que tuvo dos versiones, una edición iberoamericana lanzada en 1997 y una edición nacional en 1998⁸. Cabe añadir que la Bienal Nacional de Lima incluía

5 En 1990 se lanza la televisión por cable, con Telecable, aunque el servicio estaba limitado inicialmente a los distritos de San Isidro y Miraflores, que contaban con cableado. En 1993 aparece la empresa Cable Mágico, que en 1994 sería comprada por Telefónica (hoy Movistar), lo que supuso una significativa expansión del servicio a muchos más distritos de la ciudad. Ello, sin contar la expansión por vía de la piratería.

6 Mayor detalle sobre el VIII Festival Internacional de Video Arte puede encontrarse en la contribución de J.-C.

Mariátegui “Antecedentes: los inicios del video y los medios electrónicos en el Perú”.

7 Año a año, la participación peruana en el Festival de Videoarte se incrementó notoriamente: 6 participantes en 1998; 8 participantes en 1999; 20 participantes en 2000; 29 participantes en 2001; y 34 participantes en 2002.

8 Sobre las Bienales de Lima referirse a la contribución de J.-C. Mariátegui “El impacto de las Bienales de Lima en las artes electrónicas en el Perú”.

los Salones Regionales, una serie de exhibiciones previas a la Bienal de donde se seleccionaban a los participantes de este evento. La importancia de la Bienal responde, en primer lugar, a que rápidamente acogió al video: en la I Bienal Iberoamericana (1997), Fernando de la Jara presentó una videoinstalación; en la I Bienal Nacional (1998) Rafael Besaccia y Aldo Chaparro presentaron videos; en la primera edición de la sección de arte joven “El Último Lustró” (1998), Roger Atasi presentó una videoinstalación. De hecho, en las ediciones posteriores la presencia del video sería mayor. En segundo lugar, esta importancia se debe a que la Bienal se constituyó en el más importante espacio de experimentación artística en el país.

Al establecer una plataforma de diálogo artístico internacional en el Perú, la Bienal implícitamente cotejaba a los artistas locales con sus pares regionales. Ello cataliza la experimentación creativa e impulsa una idea de práctica artística diferente de la que había imperado durante los 80, y también promueve una renovación de medios, formatos y modos de trabajo en la escena limeña. Sobre esto último, el curador Juan Peralta, que participaba en la organización del evento, ha mencionado que las Bienales de Lima dieron lugar a que los y las artistas pensasen en términos de proyectos artísticos y no de obras a exhibir, no solo en cuanto a su participación en la Bienal y sus Salones Regionales (las instalaciones se presentaban como proyectos) sino de su actividad en el circuito de galería⁹. Este

impulso contribuirá a generar un entorno más receptivo a la experimentación artística —incluyendo el videoarte— en el circuito de galerías comerciales, espacios institucionales y eventos que anteriormente habían permanecido indiferentes a ese tipo de trabajos.

La historia del concurso Pasaporte para un Artista, nacido en 1998, parece sugerir tal cosa¹⁰. En su primera edición, el primer premio fue para una pintura de corte tradicional, de Fito Espinosa. Para la segunda edición, en 1999, el premio fue para la performance y video *Bomba y la Bataclana en la Danza del Vientre*, de Elena Tejada-Herrera —una de las figuras que más sistemáticamente trabajaría con el medio—; y en 2001 para el video *Hola y chao*, de Roger Atasi. De ese modo, un concurso desarrollado de manera independiente al circuito del videoarte acogió rápidamente al medio.

Una obra que inicialmente estaba destinada a ser presentada en el contexto de ese concurso es *Identity Transfer—after Dennis Oppenheim* (2000), de Eduardo Villanes, pero, por razones personales, el artista se opuso a que fuese exhibida ahí. La obra, que nominalmente alude al video *Identity Transfer* de Dennis Oppenheim (1970), superpone los ojos de Santiago Martín Rivas y Juan Sosa Saavedra (integrantes del escuadrón de la muerte “Colina” y agentes del Servicio de Inteligencia Nacional) sobre el rostro del artista, aludiendo al sometimiento de la población durante la dictadura de

9 Conversación personal.

10 Sobre el circuito de concursos, incluyendo Pasaporte para un Artista, referirse a la contribución de R. Jara y J. Villacorta “Concursos de video y artes electrónicas”.

Fujimori (quien luego fuera condenado como autor mediato de los crímenes del escuadrón "Colina").

Sin duda, el factor fundamental para incentivar el desarrollo del video fue la labor de difusión de los Festivales de Videoarte y de las Bienales de Lima, que instalaron el video en el imaginario de artistas y público limeño. Dichos eventos, además de ofrecer otros referentes artísticos para la producción y otro tipo de experiencias para la recepción, también sugirieron modos de inserción del videoarte en un sistema artístico profesional (en términos de carrera y de mercado).

La Bienal Nacional de Lima ofrecía premios monetarios que en ese entonces resultaban muy importantes. Sin embargo, el hecho de participar en la Bienal significaba un reconocimiento, es decir, capital simbólico para los artistas. El Festival, si bien no ofrecía premios monetarios, sí otorgaba reconocimiento. El tipo de visibilidad que los eventos brindaban —pues atraían a críticos y curadores internacionales— podía abrir las puertas a nuevas oportunidades de exhibición y la potencial articulación a un circuito artístico internacional; en otras palabras, la posibilidad de capitalizar el trabajo en términos de carrera¹¹.

Pero estos eventos ofrecían, ante todo, una pauta para imaginar un desarrollo relativamente sostenible del medio.

Salvo algunos eventos y exhibiciones puntuales, a fines de los 90 el sistema artístico limeño no ofrecía mayores apoyos para la producción, ni canales de comercialización de videoarte. De hecho, esa situación precaria de mercado, que se mantuvo hasta mediados de 2000 aproximadamente, parece haber marcado la producción de video en el Perú, que ha respondido más a la lógica de un bien común, que a la de una obra de arte-mercancía. De ahí que varias obras importantes de aquel periodo hoy sean difundidas vía canales como YouTube (fuera del sistema de mercado) o que solo se hayan registrado y conservado en archivos (como la Mediateka de ATA y el Centro de Documentación de Arte Peruano Contemporáneo (CDAPC) del Centro Cultural de España), y no en colecciones institucionales de video¹².

A este respecto cabe recordar que la misma producción en video tenía un sostén clave en ATA, una asociación civil que desde 1998 comenzó a brindar apoyo técnico a los y las artistas que querían explorar el medio. ATA ofrecía sus instalaciones para trabajar, prestaba equipo y daba asesoría técnica, fomentando el intercambio entre artistas y, sobre todo, propiciando la formación de una comunidad artística basada en el trabajo en video¹³.

Esta comunidad estaba formada mayormente por artistas jóvenes que aparecieron en la escena a mediados

11 Acaso un ejemplo emblemático de la conciencia del alcance de esta vitrina —y de las contradicciones y limitaciones de la escena artística limeña— sea la performance *Señorita de buena presencia busca empleo* (1997), de Elena Tejada-Herrera. La performance fue realizada durante los coloquios de "Crítica de arte latinoamericano" de la Primera Bienal Iberoamericana de

Lima, en el Museo de Arte de Lima y registrada en video.
12 Agradezco a la curadora Sharon Lerner por la discusión de estas ideas sobre el video, su conservación y registro y el mercado.
13 Para mayor detalle sobre el trabajo de apoyo a la producción referirse al texto R. Jara y J. Villacorta "Sinergias y colaboraciones".

y fines de los 90, en el contexto del experimentalismo promovido por los eventos locales. Estos artistas no estaban insertos en el aparato de galerías comerciales, por lo que su producción no estaba sujeta a las presiones del mercado, que estaba centrado en otro tipo de obras de arte. Este es el caso de artistas emblemáticos del periodo como Roger Atasi, Elena Tejada-Herrera, Angie Bonino, Iván Lozano, o Iván Esquivel.

Estos artistas, y otros, encontrarían en el Centro Cultural de España (CCE) —inaugurado en 1996— una de las pocas instituciones que acogería sistemáticamente el trabajo en video desde fines de los 90. Un ejemplo de ello fue el estreno en 1998 de la obra en video *Túpac Amauta* de Gianni Toti (1997). El CCE, bajo la dirección de Teresa Velázquez entre 1997 y 2002, se convirtió en una plataforma clave para el desarrollo del medio, programando exposiciones para la difusión del videoarte español y peruano, y fomentó el intercambio con artistas y curadores españoles organizando talleres sobre video y tecnología¹⁴. Ricardo Ramón, quien sucedió a Velázquez en la dirección del CCE, buscó darle continuidad a este impulso, acogiendo exposiciones como la muestra itinerante “Vía Satélite: Panorama de la Fotografía y el Vídeo en el Perú Contemporáneo” (2004-2006) y el Primer Festival Iberoamericano de Video Arte de Lima (2008).¹⁵

Si bien a fines de los 90 artistas como Esquivel y Bonino habían logrado difusión internacional de algunos de sus videos, a principios del nuevo milenio el medio aún no contaba con una base amplia de soporte institucional. En ese contexto se lanzan iniciativas para apoyar a la producción videográfica local monetariamente: el Primer Concurso Peruano de Video y Artes Electrónicas, organizado por ATA y el Centro Cultural de España, iniciado en 2000 (Juan Diego Vergara ganó el primer premio con la obra *Combi acción papel*; y Humberto Polar, el segundo con la videoinstalación *0:00*) y el Concurso de arte en video y nuevos medios Humboldt: el viaje y la mirada transparente, organizado por ATA y el Goethe-Institut en 2002 (Alice Vega ganaría el primer premio con la videoinstalación *Dirección Paralela*; y Jorge Luis Chamorro, el segundo con el video *Megáfono*).

Aunque el soporte institucional no era muy extendido en los 2000, el video había logrado establecerse en Lima como un formato artístico con presencia sostenida en el circuito de exhibiciones. Ello, especialmente gracias a una generación de artistas que comenzó a exhibir a comienzos y mediados de la década, y que hizo del video su medio principal, como Marco Pando, Gloria Arteaga, Humberto Polar, Cristian Alarcón, Luis Soldevilla, Maya Watanabe y Diego Lama. Esa presencia se hace posible, asimismo, por el trabajo de una serie de

14 Algunos ejemplos son las muestras de videoarte español “Trasvases: artistas españoles en video” (2000) y “Bad Boys, Videos de artistas españoles” (2004), ambas curadas por Agustín Pérez Rubio; exposiciones de video peruano como “REC. Media. Uno” (2000) y “REC. Media. Dos” (2001), visitas de artistas como Ana Laura Aláez, Antoni Muntadas y Pedro Ortuño, charlas de curadores como Agustín Pérez Rubio y gran número de talleres, como “Nuevas Tecnologías en Video”, por Manuel Saiz (2000);

“Instalaciones lumínicas”, por Daniel Canogar (2001); e “Interactividad”, por Arlindo Machado (2003).

15 El Primer Festival Iberoamericano de Video Arte de Lima se presentó del 14 al 18 de julio de 2008 en el Centro Cultural de España en Lima, e incluyó videos de artistas de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia Cuba, Ecuador, El Salvador, España, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

curadores interesados en el video, entre los que cabría mencionar al tempranamente desaparecido Miguel Zegarra, quien curó varias muestras centradas en el medio¹⁶. Vale aquí mencionar el trabajo desarrollado por el Museo de Arte de San Marcos (ubicado en la Casona - Centro Cultural de San Marcos) que durante la gestión de Augusto del Valle acogió proyectos de video y nuevos medios como "Roger Atasi / Francesco Mariotti: dos generaciones / una historia breve" (2004) o "Agujero Negro" de Angie Bonino (2004).

Algo que contribuyó oblicuamente al desarrollo del video fue el auge de la piratería informática que se produce entonces, que dio lugar a que los programas de edición de video fuesen accesibles para un gran número de artistas jóvenes. En medio del déficit general de instituciones, que irónicamente facilitó el crecimiento de la piratería, fue precisamente la piratería la que cubrió un problema de debilidad institucional, logrando dar herramientas a nuevos usuarios de tecnología.

La ampliación del aparato institucional de las artes que se produce a mediados del año 2000 va a permitir un mayor desarrollo

del trabajo en video. De manera específica cabe mencionar el lanzamiento de la I Bienal de Cine y Video en 2004 (Diego Lama recibe el 1^{er} premio de video experimental), cuya segunda edición se lleva a cabo en 2006 en Arequipa¹⁷. En esta línea de descentralización, cabe recordar que para su 10^o edición (2006), el Festival de Video Arte (VAE) se expande a las ciudades de Arequipa, Cusco, Puerto Maldonado y Trujillo¹⁸.

La inauguración del Centro Fundación Telefónica (CFT) en 2005 significó la aparición de un importante espacio para la promoción del arte basado en el video y la tecnología, a través de las exhibiciones, convocatorias y talleres que la institución organiza regularmente¹⁹.

Este interés por la tecnología y el arte experimental parecía prefigurado por un evento que organizara la Fundación Telefónica en mayo de 2002: una videoconferencia con Jorge Eduardo Eielson, quien residía en Milán. El artista y poeta comenzó su presentación usando una máscara de mapa celeste (casi a modo de tele-videoperformance, vía satélite) como anticipo de un proyecto en el que venía

16 Las principales muestras de Miguel Zegarra dedicadas al video son "Cinema Familiar" (Cinematógrafo de Barranco, Lima, 2003), primera individual de Marco Pando; "Transiciones: La ansiedad y el tránsito", colectiva con Gloria Arteaga, Marco Pando y Silvia Rodríguez (Cinematógrafo de Barranco, Lima, 2002); "Vía Satélite: Panorama de la fotografía y el video en el Perú Contemporáneo", cocurada con José-Carlos Mariátegui (itinerante, Montevideo, Lima, Buenos Aires, México DF, Santiago de Chile, San José de Costa Rica, 2004-2006); "Inquieta imagen. Centro América en video" (Centro Fundación Telefónica, Lima, 2006); "Tuyo es el reino", individual de Patricia Bueno (Galería Vértice, Lima, 2007); "Zona de desplazamientos: Videoarte peruano contemporáneo" (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2007); "Contrainte/Restraint: Nouvelles pratiques en arts médiatiques du Brésil et du Pérou", cocurada con Julie

Bélisle y Kiki Mazzucchelli (itinerante, Montreal, São Paulo, 2009-2011).

17 La segunda edición fue la última de dicha Bienal.

18 Referirse a la contribución de M. Delfín "Los Festivales VAE (2004-2011).

19 El CFT organizará la convocatoria para la exhibición "Happy Hour / Videoarte peruano emergente", con miras a dar oportunidades a artistas emergentes, fuera del radar de las galerías (2006), será una sede para el programa itinerante de videoarte de Videobrasil (2001) y el "DVD Project" (2008) y organizará exhibiciones centradas en el video como "Pantallas del Video Arte Peruano" (2010) y "Maya Watanabe, videos 2005-2009" (2010). Asimismo, llevará a cabo seminarios y talleres centrados en el arte y la tecnología, como el "Taller NEO-MEDIAL, Proyecciones de lo digital-electrónico en el arte del Siglo XXI", dictado por la canadiense Nina Czegledy (2007).

trabajando, para luego pasar a responder una serie de preguntas de un panel de escritores, artistas y periodistas.²⁰

En esa misma época, el video tendrá un lugar prioritario en lo que respecta a la participación peruana en algunos eventos nacionales e internacionales. Para la 51 y 52 edición de la Bienal de Venecia, la representación peruana estará conformada por proyectos que incluyen video: *Muro*, de Luz María Bedoya, en 2005; *Descendimiento*, de Moico Yaker en 2007; y *Tuyo es el Reino*, de Patricia Bueno, también en 2007. En 2008 se organiza la Primera Noche en Blanco, en Miraflores, un evento que permitirá una difusión más amplia del videoarte. En esa primera edición se presentan proyecciones de Diego Lama y Eduardo Tokeshi y obras de arte electrónico de José Carlos Martinat y Francesco Mariotti.

4
2

Hacia mediados de 2000 el Museo de Arte de Lima (MALI) va a aumentar su interés por el video, que se traduce en una serie de exposiciones de alto perfil²¹. Sin embargo, el hecho más resaltante es que a partir de 2006 el museo comienza a adquirir trabajos en video de artistas peruanos (algo que coincide con la creación del puesto de curador(a) de arte contemporáneo, que ocupará inicialmente la mexicana Tatiana Cuevas).

Actualmente el museo tiene más de 30 videos en su colección²².

Asimismo, el videoarte peruano será promovido internacionalmente de múltiples maneras, por ejemplo, a través de grandes exhibiciones internacionales, como la muestra itinerante "Vía Satélite: Panorama de la Fotografía y el Vídeo en el Perú Contemporáneo" (2005), curada por José-Carlos Mariátegui y Miguel Zegarra, que recorrió cinco ciudades latinoamericanas: Lima, Buenos Aires, México DF, Santiago de Chile y San José de Costa Rica.

Un circuito comercial renovado dará lugar a nuevas plataformas de intercambio internacional como las ferias de arte. La feria de fotografía Lima Photo, lanzada en 2010 y las ferias de arte PARC y Art Lima, iniciadas en 2013, también han contribuido al afianzamiento del video en la actual escena local. De hecho, las ferias de arte incorporaron al video desde sus inicios (2013), PARC con una sección de videoarte curada por José-Carlos Mariátegui; y Art Lima, con siete estaciones de video curadas por David Flores-Hora. En su segunda edición (2014), Art Lima incluyó una selección de videoarte curada por la venezolana Isabela Villanueva. En la cuarta edición de PARC (2016), Mariátegui volvió a curar una sección de video.

20 El grupo de panelistas estaba conformado por Marco Martos, Abelardo Oquendo, Carlos Rodríguez Saavedra, Marcela Robles, Carlos Garayar, Abelardo Sánchez León, Ricardo Wiesse y Luis Fernando Chueca. El auditorio de la Fundación Telefónica tuvo lleno total (el auditorio tenía capacidad para 600 asientos). El evento supuso la última aparición de Eielson en el Perú, quien murió cuatro años después (2006). Ver Fundación Telefónica (2015). *20 años: Fundación Telefónica del Perú*. Lima: Fundación Telefónica.

21 Las muestras en cuestión son "Video-escultura en Alemania desde 1963" (2003); "Michael Snow" (2006,

en alianza con el 10° Festival de Video/Arte/Electrónica); "Rosemary Trockel: Dibujos, objetos y trabajos en video" (2007); "VIDEO XXI, videos de la Colección Lemaître" (2010); y, "Marcel Odenbach-Stille Bewegungen. Tranquil Motions. Movimientos Quietos" (2015).

22 En la colección del museo se encuentran piezas de video de Roger Atasi, Diego Lama, Giancarlo Scaglia, Elena Tejada-Herrera, Gabriel Acevedo, Rita Ponce de León, Armando Andrade Tudela, Luz María Bedoya, Miguel Andrade, Gilda Mantilla y Raimond Chaves, Juan Javier Salazar, Maya Watanabe, Humberto Polar, entre otros.

Con la desaparición de las Bienales de Lima (canceladas abruptamente por el alcalde Luis Castañeda en 2003) y del Festival VAE (cuya última edición fue en 2010), el circuito comercial se constituirá en el espacio primordial de desarrollo artístico, si bien una serie de eventos como festivales de video y cine serán nuevas plataformas para la difusión del medio. El Festival de Cine de Lima, iniciado en 1997 por el Centro Cultural de la PUCP, ha contado con secciones de "Video Arte / Experimental". El Festival Lima Independiente, iniciado en 2011 y el Festival Internacional de No-Ficción Transcinema, lanzado en 2013, han logrado, de distinta manera, dar cabida al videoarte²³.

En esa línea cabe destacar la Bienal de Fotografía que se lanzó en 2012 bajo curaduría de Gustavo Buntinx, y se repitió en 2014 bajo curaduría de Jorge Villacorta, Carlo Trivelli y Andrés Garay. El evento englobaba muchísimas exhibiciones paralelas; y si bien nominalmente estaba centrado en la foto, acogió al video dentro de su programación oficial y paralela.

En líneas generales, el circuito artístico se irá transformando y acogerá nuevas galerías e instituciones, algunas de las cuales operan con una orientación más internacional. Ese nuevo escenario comercial va a permitir un mayor desarrollo del medio de maneras relativamente sostenibles.

Varios factores convergen en ello. En primer lugar, el circuito comercial ha

adquirido, para el video, el protagonismo que antes tenía el circuito de eventos no-comerciales (festivales, bienales, concursos). En segundo lugar, las principales galerías peruanas atraviesan un proceso de internacionalización creciente: participación regular en ferias internacionales y alianzas con galerías extranjeras. En tercer lugar, ha aparecido en escena una generación de artistas locales formados en el extranjero y/o residentes en el extranjero, que trabajan en múltiples medios —incluido el video— y están representados por galerías peruanas y extranjeras. Las figuras más reconocibles son, entre otras, David Zink Yi, representado por 80m2 – Livia Benavides (Lima); Johann König (Berlín) y Hauser & Wirth (Zurich, Londres, Nueva York y Los Ángeles); Ximena Garrido-Lecca, por 80m2 – Livia Benavides (Lima) y Casado Santapau (Madrid); Elena Damiani, por Revolver (Lima), Selma Feriani (Londres) y Francesca Minini (Milán); Miguel Aguirre, por Lucía de la Puente (Lima), Y Gallery (Nueva York), Pilar Serra (Madrid) y Espacio Líquido (Guijón); Sandra Gamarra, representada por Lucía de la Puente (Lima), Leme (São Paulo) y Juana de Aizpuru (Madrid); y Gabriel Acevedo, por 80m2 – Livia Benavides (Lima); Arratia Beer (Berlín) y Leme (São Paulo).

Esta articulación de las galerías locales con el aparato internacional ha promovido un cambio en el que los modos de trabajo han tenido que sintonizarse con los estándares internacionales: cobertura parcial de los costos de producción,

23 Así, por ejemplo, Angie Bonino fue jurado en Transcinema 2015; en Lima Independiente han participado artistas como Marco Pando, Carlos Zevallos y Eliana Otta (quien ganó el Premio de la Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica en la edición de 2014 por *Un viejo oficio*) y en la 5ta edición del mismo Festival (2015), Maya Watanabe

fue jurado de la Competencia internacional. En el 15 Festival de Cine de Lima de 2011, Eliana Otta ganaría el Premio al Mejor Corto Experimental por *El Mágico Mundo del Inglés*. Sobre las relaciones entre cine y video, ver la contribución de E. Arca y J. Villacorta "Cine y/o video: un recorrido por las prácticas audiovisuales en el campo del arte peruano".

difusión internacional de la obra, impulso a la comercialización de piezas en formatos no-tradicionales, incluido el video. A raíz de ello, se ha logrado colocar algunos videos de artistas locales en colecciones privadas e institucionales, tanto dentro como fuera del Perú²⁴. Evidentemente, en este contexto, la producción de video adopta la lógica comercial: ediciones limitadas y distribución vía canales institucionales.

Entre quienes trabajan de ese modo tenemos a una serie de nuevos artistas surgidos a mediados de los 2000 que ha hecho del video una de sus herramientas principales: Maya Watanabe, Marco Pando y Diego Lama, por mencionar los más reconocibles.²⁵ Algunas de sus obras destacadas incluyen *A-phan-ousia* de Watanabe (2008), *The Boat* de Pando (2009) y *Transfiguración* de Lama (2012).

Otros artistas que también han recurrido al video con resultados sumamente interesantes son David Zink Yi, con piezas como *Huayno y fuga detrás* (2005, colección MALI); Gabriel Acevedo, con *Sinapsis insurrección* (2006, colección MALI); Gilda Mantilla y Raimond Chaves, con *Gabinete de la curiosidad* (2006-2007, colección MALI); Miguel Andrade

Valdez y su *Monumento Lima* (2010-2011, colección MALI); Ishmael Randall Weeks y *Pukusana Tractor* (2011, colección MALI); Eliana Otta, con *Refundación* (2011, obra ganadora del Concurso Nacional de Cortometrajes 2012, del Ministerio de Cultura); Rita Ponce de León, con *David* (2012, colección MALI); Armando Andrade Tudela, con *UNSCH/Pikimachay* (2012, colección MALI y colección Museo Reina Sofía); Ximena Garrido-Lecca, con *Aceite de Piedra* (2014); y Rudolph Castro, con ... (*la no ciudad de ella*) (2015).

En este escenario internacionalizado, el video tiene una presencia constante en el circuito de galerías locales y de museos. Además del MALI, cuya importante labor para la difusión del medio fue resaltada líneas arriba, el Museo de Arte Contemporáneo también ha prestado atención al videoarte peruano en una serie de exhibiciones centradas en el medio, como "Reopening the Black Box of Technology", que incluyó, además de obras de artistas de video latinoamericanos, una selección de videoarte peruano contemporáneo que comprendía trabajos de Luis Soldevilla, David Zink Yi, Diego Lama, Elena Damiani, Luz María Bedoya, Gabriel Acevedo, Maya Watanabe, Katherinne Fiedler, José Luis

24 En el caso de colecciones privadas cabe mencionar la Colección Eduardo y Mariana Hochschild (obras de Diego Lama, Maya Watanabe, Antonio Gonzales Paucar, Gabriel Acevedo, Alberto Borea, Juan Salas, Miguel Andrade, Armando Andrade y Gilda Mantilla y Raimond Chaves), la Colección Juan Mulder (obras de Gilda Mantilla y Raimond Chaves, Juan Salas, Colectivo Versus, Philippe Gruenberg, Héctor Mata), la Colección Alberto Rebaza (obras de Diego Lama y José Luis Martinat) y la Colección Juan Carlos Verme (obras de Luz María Bedoya, Antonio Gonzales Paucar, Rita Ponce de León, Ishmael Randall Weeks, Elena Tejada-Herrera y David Zink Yi).

25 Entre los distintos artistas que han acogido el medio, puede mencionarse también el colectivo cusqueño

Proyecto 3399, integrado por Mabel Allain, Jorge Flores, Félix Martínez, Amira Prada, Juan Salas, Valerie Velasco, Alfredo Velarde y Gustavo Vivanco (exposición "Made in Taiwan", Centro Cultural de Bellas Artes de Lima, 2011), JuanMa Calderón (exposición individual "(Auto) Video Retrato", Centro Cultural de España, 2013), Daniela Ortiz (individual "Habitaciones de servicio", Galería 80m2 – Livia Benavides, 2012), Felipe Esparza Pérez (uno de los ganadores del Concurso Nacional de Obras Cinematográficas Experimentales 2016 de la DAFO), Maricel Delgado (individual "Fracasa mejor", Sala Luis Miró Quesada Garland, 2016) y Paola Vela Vargas (exposición colectiva "Derivas. Experimentos en video contemporáneo", Sala Luis Miró Quesada Garland, 2016).

Martinat, Eliana Otta y Nereida Apaza, curada por José-Carlos Mariátegui (2013); "Espacio 0", muestra individual basada en video de Patricia Bueno (2015); "#MobileViewsLima", una colectiva de video experimental hecho con teléfonos móviles curada por Lorea Iglesias (2015); y "Poetrónico. Gianni Toti y los Orígenes de la Video Poesía", una revisión de la obra de Toti, curada por José-Carlos Mariátegui (2015).

Asimismo, el Museo Mario Testino - MATE también ha programado algunas muestras que han incluido video, como "Los Suelos", individual de Ximena Garrido-Lecca (2014); "Geografía de la diferencia", individual de Philippe Gruenberg (2015); "Nuevas Almas Salvajes", individual de José Vera Matos (2016); y, "Enemigo de las Estrellas" de Alan Poma (2016).

Hoy en día los espacios institucionales y las galerías acogen el trabajo en video sin mayor problema. Asimismo, la disponibilidad de equipos es mucho mayor que hace veinte años. Pero las salas locales no están suficientemente bien acondicionadas para la exhibición de material audiovisual, sobre todo por sus problemas acústicos, que rara vez son abordados. Las excepciones son pocas, como por ejemplo la muestra individual "Paisajes" de Maya Watanabe en la Sala Luis Miró Quesada (2013) y la retrospectiva de "Elena Tejada-Herrera: Videos de esta mujer. Registros de Performance 1997-2010", curada por Florencia Portocarrero en Proyecto AMIL (2016). Para esta última muestra, que reunía más de una década del trabajo de una de las pioneras del video en el Perú, se construyeron dos ambientes dentro de la galería, entre

otras razones, para poder tener control sobre la acústica. Sin embargo, este tipo de soluciones raramente se da; mucho menos acondicionar las salas de forma permanente.

Además de aquellos problemas de infraestructura, aún se requiere de acciones de carácter más general, que no solo competen al video. Por ejemplo, hacen falta aparatos que faciliten la experimentación e investigación artística y programas de desarrollo de audiencias.

Por lo pronto, el videoarte en el Perú ha sabido desarrollarse a pesar de haber surgido en medio de una escena que era marcadamente precaria. En cierto modo, podría decirse que el medio ha crecido junto con la escena pero, por otro lado, también es cierto que este crecimiento se dio como una línea de desarrollo independiente gracias a que las iniciativas particulares e individuales supieron articularse y sostenerse. De ese modo se logró crear una comunidad creativa e intelectual ahí en donde casi no había condiciones para que surgiese nada, y mucho menos una escena de videoarte con artistas tan interesantes como los que tenemos hoy en día.

REFERENCIAS

Flores-Hora, David (2014). ¿Un nuevo medio en el medio? Historia del video peruano. Brochure de exhibición, Galería Municipal de Arte Pancho Fierro, Municipalidad Metropolitana de Lima.

Fundación Telefónica (2015) *20 años: Fundación Telefónica del Perú*. Lima: Fundación Telefónica.

López, Miguel Á. (2014). *Rafael Hastings. El futuro es nuestro y/o por un pasado mejor 1983-1967*. Lima: ICPNA, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Mariátegui, José-Carlos (2003). Video-Arte-Electrónico-en-Perú 2.0. En José-Carlos Mariátegui (Ed.), *PERU// VIDEO/ARTE/ELECTRONICO: memorias del festival internacional de video/arte/electrónica* (pp. 10-25). Lima: Alta Tecnología Andina (ATA), Universidad Ricardo Palma.

Mariátegui, José-Carlos (2008). Días de videoarte. Una intensa década de videoarte en el Perú. En Laura Baigorri (Ed.), *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica* (pp. 201-209). Madrid: Brumaría, Agencia Española de Cooperación Internacional.



Mario Acha, vista de "Iniciación al cinematógrafo", Instituto de Arte Contemporáneo, 1970.



Teresa Burga, *Autorretrato Estructura-Informe 9.6.72*, ICPNA, 1972.



Esther Vainstein, *making of de El baño de Diana*, 1991.



Adrián Arias y Susana Aragón, *Un cuerpo*, 1988.



Mario Acha, "Isla de Pascua" en la Sala Luis Miró Quesada Garland, 1990.



Wiley Ludeña, Hugo Salazar del Alcázar, Rossana Agois y Armando Williams, *Lima en un árbol*, 1981.



Rafael Hastings, *Peruvian Born*, 1978.



Francesco Mariotti, *Sinfonia para una rana*, 1987.



Patrick Zanolí, Gianni Toti y Elisa Zurlo editando *Túpac Amauta* en la sala de post-producción del Centro Internacional de Creación de Vídeo (CICV) Montbéliard-Belfort (Francia), 1996.



Francesco Mariotti, vista de "El retorno de las luciérnagas", MALI, 1996.

The

future

was

now

**21 years of video and
electronic art in Peru**

Confluences: video and electronic art in Peru

Max Hernández Calvo
José-Carlos Mariátegui
Jorge Villacorta

Since becoming established artistic practices in Peru 21 years ago¹, video and electronic art have become ever more present in the Peruvian arts scene. In Lima, specifically, it has become a staple of the standard cultural offer of cultural centers, galleries and museums.

There is a strong, active audience at openings and other events related to video and electronic art nowadays, and these art forms have gone as far as to become relatively profitable. They have even been accepted into the art market by private collectors and institutions. Such a state of affairs was hard to imagine two decades ago.

However, the road traveled thus far —and

there is plenty more to go— has not been systematically nor systemically traced. Firstly, it must be said that this is not just a story about the development of a given art form, medium, technique or technology. The changes leading to the current situation of video and electronic art in the Peruvian context have to do with the methods of artistic production, the notion of what a work of art is and what an artist is, as well as the changes in the use and access to technology, especially that of digital media. Likewise, the backbone of this story is made up of a series of impactful changes to the artistic system and its modus operandi: from the artists' formation, to their ways of collaborating, the governing market dynamics, and the existing institutions.

¹ The contributions published in this book extend mainly from 1995 to 2016.

We must remember that the use of technologies that is proper to video and electronic art demands that people and organizations collaborate in order to produce, present, distribute and commercialize these works. Furthermore, said interactions work as communicative vessels, through which global culture has a large impact on the local development of these art forms.

It is no mere coincidence that the early forays into new media during the sixties and seventies—which make for the prehistory of video and electronic art in Peru— were fostered by structures foreign to the incipient Peruvian art system (such as institutions, galleries, international exhibitions and events) that in many cases operated in settings that distanced one practice from the other. Unlike now, it was difficult to access work by artists from other disciplines. It was only natural to live in a state of isolation, a state of pigeonholing that promoted division and seclusion between different artistic disciplines. Back then, especially in Peru, multidisciplinary practices were complex to understand and to exhibit, as they didn't fit into the traditionally and institutionally established definitions of culture. Hence, there was scarce collaboration between disciplines to create hybrid products that could outgrow established models.

The eighties saw the sporadic appearance of many video works within the local visual arts scene, and this trend continued into the early nineties. These experimentations sow the seed; thus, a couple of decades later —towards the mid-nineties— videoart surfaced in Peru and became an ever more constant activity, which was accompanied by the

significant development of electronic art in the late nineties. The internet proved a decisive influence in the production of multidisciplinary works, by communicating local groups with the rest of the world and allowing for different kinds of cooperation between actors.

The foundation of Alta Tecnología Andina (Hi-Andean Technology - ATA) in 1995 provided the first framework to support local multidisciplinary practices, based mainly on conceptual and technical support for the creation through video and other digital media. By fostering project production and its distribution within local and international contexts, ATA made possible its rooting and development in the Peruvian artistic community, while attracting international artists and intellectuals to develop their projects in the country. With the relaunching of the International Festival of Video and Electronic Art (Festival de Video/Arte/Electrónica) in 1998, ATA's catalytic activity allowed for the establishment of a new and fruitful field within Peruvian visual arts. This, in turn, led to video and electronic art becoming a mainstay of the Peruvian art scene, despite them being widely regarded as difficult formats in their beginnings due to the technical and conceptual challenges posed by its production, distribution and reception.

To provide an account of the history of these artistic developments requires that we trace a series of landmarks involving institutions, curators, collectives and artists, all of whom bet on innovative work and aimed to create a space for this specific exploration. This demanded the implementation of a set of initiatives and platforms that could house said

experimentation and encourage knowledge exchange and mutual learning dynamics. Many important collaborations between musicians, videomakers, artists (not only visual) and even engineers were born out of this initiative, all of which contributed to enrich the cultural and artistic scene.

This network, which had ATA as its paramount node, cannot be understood as anything else than a coming together of interests, efforts, enthusiasm and hopes which materialized in a context of history-defining changes. This scenario of new events, programs and organizations was in fact the sign of a larger reconfiguration of the cultural and artistic system, on which the introduction of the Ibero-American Biennial of Lima, in 1997, and the National Biennial of Lima in 1998, with its regional-themed salons, played a crucial role. These events—that lasted until the year 2002—constitute a meaningful landmark in the production and circulation of video and electronic art, as well as the internationalization of the Peruvian artistic scene, as opposed to the self-managed internationalization of individual artists.

In regards to internationalization, it is worth remembering that a significant part of the international reach of Peruvian visual arts was purveyed by Peruvian video artists who showcased their works in video art exhibitions and festivals abroad. All the while, a series of traveling exhibitions in Latin America, managed by ATA, contributed to the regional and international circulation of video and new media-based Peruvian art production. Contact was also established with expatriate Peruvian artists, who had lost touch with their homeland but who were

nonetheless key in the larger international art scene. These works are yet to be brought to a wide audience in Peru.

The coming together of these various initiatives provided the groundwork for video and electronic art to become recognized practices and to the presence of local first-rate artists who have yielded a large amount of works in the format. These works have a significant and constant presence in the country's cultural life and, in many cases, also take active part in the global visual arts context.

A sustained presence means that video and electronic art have found the way to stay relevant beyond their novelty. Despite the first difficulties faced by video and electronic art in its production and distribution, there is now a support scheme that has not only made them viable, but has helped them enter the Peruvian art market—something that was previously deemed impossible—. While still an incipient market, this is telling of how a portion of the audience has the need (and finds the way) to bring these art forms into their lives. This phenomenon is only present across the handful of countries in Latin America that have more solid institutional structures, along with a track record of greater historic continuity throughout time. Beyond local collectors, there is an ever more interested audience to account for the collective scope that video and electronic art have achieved.

The historic trajectory at hand is a rich and complex one. While progress has been made over the last 21 years, in following its path we must look in retrospect at the story from its many perspectives, so that we can identify

its many junctures and puzzles. As changing as the field of the visual, video and electronic arts is, it could appear that only the recent is relevant. Moreover, newer productions in electronic media are more efficiently and extensively archived and distributed than those in the past, thanks to information technologies and the internet. This scenario limits our possibility of getting to know the — fairly recent— history of Peruvian video and electronic art and, furthermore, translates to the invisibility of a number of historically important artists. This is specially relevant for those artists who have approached new media from other practices, and thus lack the necessary reference that could allow us to make a critical analysis of their work, as well as for some artists and initiatives from outside the capital that have used video as a starting point to build their own contemporary discourse.

The future was now approaches this very lack of information and documentation with the aim of identifying those artists, projects and organizations that played a crucial role in this story and that have shaped the landscape of new media in Peru today. The title aims to reflect the “hidden” development carried out by all these agents, some already retired from artistic activity, some who still work tirelessly in search of new means of creation. The itinerary aims to contribute to the construction of adequate documentation regarding the history of visual arts in Peru, while providing a wide view of the artistic spectrum by incorporating new platforms and scenes that have developed over the last two decades and bringing to light the collaborative, organizational and international aspects that emerged from the development of said initiatives.

The project of this publication was brought about by the retrospective exhibition “metadATA, 20 years of Culture, Art and Technology”, held on June 2016 at the Municipality of Miraflores’ Ricardo Palma Cultural Center. This project has been made possible thanks to the generous support of the Ministry of Culture’s 2016 INFOARTES program and the AMIL Project.

Background

Background: the beginnings of video and electronic media in Peru

José-Carlos Mariátegui

3
0
8

As the suffix in its name suggests, video art is usually analyzed from the artistic standpoint. It is looked at in accordance to its impact in contemporary culture and its ever-increasing mediatization through other practices, namely the visual arts. There are, however, many other ways of approaching video art, one of such being through a historiography focusing on the standout technical aspects of video. This essay will take as its starting point, the chronology of video as technology and as communication medium in Peru to show how these carry over to our understanding of other cultural practices that transcend the field of visual arts.

In Peru, as in many other countries, video started out as a means to convey

information through the television medium. The country had its first glimpse of television on September 21st, 1939, at the Guadalupe School in Lima, during the "Exposición Electrónica" (Electronic Exhibition)¹ that was sponsored by the Deutsche Post Foundation's Research Institute. As Fernando Vivas (2001) points out, this was not only done to convey the might of the German nation during the Third Reich, but also to showcase the perks of television, even if the devices were still not commercially available in Germany. The Telefunken company made the first TV broadcast from one classroom of the school to another in black and white PAL format². The appointed engineers J. Hinrichsen and J. Pressler traveled to Lima to show the audience and the press how the camera

1 Later to be renamed as "First Electronic Exhibition", after a second edition took place in 1947, as we will see later on.

2 Television would not be aired at a global scale until the early fifties.

and transmitter worked, and how the latter allowed to see the image on a receiver in a different room: we can consider this an early version of closed-circuit television (CCTV). The opening program included the transmission of a short film about television in Germany. A show was then presented by "Luz y Sombra" (Light and Shadow), a duo comprised of Pilar "Chamaca" Mujica and a 19-year-old María Isabel "Chabuca" Granda, who were members of the Asociación de Artistas Aficionados (Amateur Artists Association, or AAA). This event maybe said to have been the first pre-television program.

The first proper closed-circuit broadcast took place in 1950 during the VII Interamerican Congress of Surgery, also in Lima, under the sponsorship of the Radio Corporation of America (RCA). Thus, the beginnings of video in Peru can be linked not only to the broadcasting of culture and entertainment television programs, but also to experimental and scientific practices and, in a wider sense, to the technical processes of information transmission.

While Alfonso Pereyra, an amateur broadcaster of telecommunications and scientific inventions, had already founded the *Compañía Peruana de Producciones Radiales y de Televisión S.A.* (Peruvian Radio and Television Productions Company) by 1949, his first TV broadcast test would not happen until May 28th, 1954, when he launched a pioneering test signal on the channel 3 frequency from

the Bolívar Hotel in the Historic Center of Lima. Pereyra would later be the director of Channel 9 (TVEI Sol).

The first commercial television test was carried out a year later in April 11th, 1955, once more from the Bolívar Hotel, under the Channel 6 frequency and made use of several receivers located throughout the city. The program broadcasted was *Los novios de la tele* (The television fiancées), a suggestive musical show that would later be regarded as Peru's first televised comedy. The show featured Juan Ureta and Elvira Travesí, future stars of national soap operas. The month proved to be an historic one, as the 4th Inter-American Radio Communications Conference (AIR) was held between April 11th to 15th, in which RCA Victor³ showcased the virtues of its products to the local community of broadcasters as well as the Latin American participants. Also in 1955, the second Gran Exposición de Radio Electrónica y Televisión (Great Electric Radio and Television Exhibition) was installed in the classrooms of the Nuestra Señora de Guadalupe School and featured the latest developments in new "television electronic radio" technology and electronic radio equipment from the Peruvian Armed Institutes. As in previous events, a closed circuit was implemented, this time featuring an array of folkloric and artistic groups under the lead of the "Inty Raymi" company, along with other radio and theater personalities. IBM treated the audience to a surprise with the introduction of an "electronic brain" that

3 A subsidiary of RCA.

enabled firms to perform their operations with greater ease; this is historically tied to the beginnings of computer science, and more so with those of artificial intelligence⁴.

There was much talk at the time about television purported role of bringing “healthy entertainment, information, guidance and culture” with an “adequate sense of responsibility and taste” to the people (El Comercio, 1955).

The first public television broadcast began on channel OAD TV 7, at 7:00 p.m. on January 17th 1958. The contents of its first broadcast were a technical documentary and a course in electronic engineering, further evidence of the scientific and technical origins of the new medium. The broadcast was emitted from an antenna installed on the last floor of the Ministry of Education building; the State’s take on television was markedly focused on remote education, or “tele-education”. On the other hand, the first commercial channel, TV Channel 4, was launched in December 15th that same year. The following year, Fernando Ezeta, the representative for Ampex in Peru, installed the country’s first *videotape*, an Ampex VRX-1000⁵, in José Eduardo Cavero’s Victoria Television (Channel 2). The videotape proved a landmark contribution as it allowed television, mainly a “live” medium until then, to transition to broadcasting recorded material and foreign content. This made

the commercialization of television easier and more profitable.

The sixties and seventies: the beginnings of video as an experimental medium in Peru

The artistic and experimental use of video began over a decade later, in early 1967. Peruvian artist Rafael Hastings was experimenting with video projects while living in France, with the support of the Agence Française de l’Image. Hastings met Jorge Glusberg, founder of the CAyC (Art and Communication Center of Buenos Aires), in a trip to Buenos Aires in 1973. There, he produced *What do you know about fashion?*, a behind-the-scenes montage of unnoticed situations from a fashion photo shoot that portrayed the purism and artificial beauty typical of such events. In 1973, the Pontificia Universidad Católica del Perú (Pontifical Catholic University of Peru - PUCP) founded the Centro de Teleducación (Tele-Education Center - CETUC) and Hastings was welcomed to use their chroma key studio. This allowed him to experiment with special effects that were new at the time. He went on to develop works such as *Peruvian* (1978), a video piece using chromatic interplay between faces and silhouettes.

However, other works were produced besides those previously described. At this stage of initial experimentation with video, the work of Teresa Burga must not be overlooked. While a student at the School of the Art Institute of Chicago,

4 On that summer Marvin Minsky, Claude Shannon and John McCarthy, a young mathematician from Dartmouth College who then worked in IBM, approached the Rockefeller Foundation with a conference proposal for summer 1956. The meeting, now known as “the Dartmouth Conference” is widely regarded as “the birth of artificial intelligence”. It

must also be remembered that on March 28th, 1955, Time magazine devoted its cover story to Thomas J. Watson Jr. and titled it “The Brain Builders”. The article spoke about the revolution brought to the world by IBM’s electronic brains.
5 Initially released to the international market in 1956.

Burga made a series of conceptual pieces involving remote action, slides, sensors and close circuits. Upon her return to Peru in 1974, Burga presented her show "4 Mensajes" (4 Messages) at the Peruvian North American Cultural Institute (ICPNA) in the Historic Center of Lima, in which she decomposed a series of linguistic, visual and aural messages through a multimedia installation made of documents, sound recordings and projections of TV images.

Two significant events took place in 1969. These were the first ever satellite broadcast in Peru, sent from a station located in Lurin (a district located in the south of Lima), that showed the arrival of man to the moon and the debut of the greatest hit in continental television up to that point: *Simplemente María* (Simply Maria), a Peruvian soap opera that helped cement the taste of the growing Latin American TV audience for the genre.

Another landmark was reached in June 9, 1970, young filmmaker Mario Acha's ambitious "Iniciación al Cinematógrafo" (Initiation to Cinema) was exhibited at the Contemporary Art Institute of Lima (IAC). Acha was a graduate from the National Superior Institute of Performing Arts and media (INSAS) in Brussels. "Initiation to Cinema" was an ambitious didactic and interactive exhibition that provided an explanation of the various techniques related to moving image by means of a series of devices especially designed by Acha to be manipulated by the visitors. The show was complemented by Fernando La Rosa's black-and-white photographs of the processes involved. The exhibition, remarkable for its originality, can be arguably linked to the beginnings of media installations by serving as an example of the nexus between education, interactivity and art. During this period a community of

filmmakers grew in Lima, all of them keen to do films. Arturo Sinclair was one of them, and he had a film developing machine that made it possible to do several projects. Sinclair was a multitasking individual, involved in all production processes, both technical and conceptual. In 1973 he made the experimental short film *Agua Salada* (Salt water), with which he won the Golden Hugo Award at the Chicago Film Festival. He also worked with Billy Hare and José Cassals and together with Javier Barrios was one of the promoters of the first law of Peruvian Cinema (19327) dictated during the Revolutionary Government of the Armed Forces of General Juan Velasco Alvarado, with the aim of promoting cinematographic activity in Peru.

In the field of experimental and electronic arts, the participation of Peruvian-Swiss artist Francesco Mariotti must be highlighted. He was a student at Hamburg's University of Fine Arts (Hochschule für bildende Künste) between 1965 and 1968. Since his early work, Mariotti displayed an interest in the relationship between social processes, natural phenomena and technological tools. In 1968, when he was just 24, he took part in the 4th Documenta in Kassel with *Project Geldmacher-Mariotti*, one of the first interactive electronic pieces in history. A year later, during the X Sao Paulo Biennial in 1969, Mariotti presented *El movimiento circular de la luz* (The circular movement of light), a multi-sensory installation featuring scent, light and sound. The piece was also presented at the Art 70 fair in Basel, and was finally donated to Peru by the Swiss government in November 1970 to be displayed at the International Pacific Fair (Feria Internacional del Pacifico, one of the most popular events in Lima at the time). In 1971 art historian, critic and museologist

Alfonso Castrillón, who was director at the IAC (Institute of Contemporary Art) in the Italian Art Museum, collaborated with Mariotti to produce Contacta – Festival de Arte Total (Contacta - Total Art Festival), an initiative that established the basis for a collective movement surrounding public multidisciplinary art, an uncommon practice in Peru at the time. Mariotti was later to introduce video in his work, he initially had limited himself to its use for the transposition of one image over another; he then started to incorporate it in the production of his media installations and for his documentation pieces.

From a historic point of view, the first formal video art exhibition in Peru was “Video Art USA”⁶, which opened on August 27th, 1976 at the Italian Museum of Art in Lima. The show was run by Independent Curators International (ICI)⁷, and sponsored by the United States Embassy’s Cultural and Informative Service (USIS). Acconci, Campus, Kaprow, Kovacs, Nauman, Oppenheim, Park, Vasulka, Viola, Warhol, et al. are among the thirty-two artists whose works were included in “Video Art USA”. The show introduced novelties such as a curved, highly reflective aluminum-coated screen, the use of the first CRT three-lamp projector (red, green, blue) and Advent’s Videobeam 100⁸ (USIS, 1976). The exhibition was not only shown in Lima, but

also traveled to Bogota, Santiago, Caracas and Sao Paulo.

In September 1977, Alfonso Castrillón and Jorge Glusberg organized the VIII International Video Art Festival⁹ at the Banco Continental’s exhibition space (Lima), of which Castrillón was director. The exhibition showcased work of renowned artists from Latin America and the rest of the world, including Hastings with *Hola Soledad* (Hello Solitude) and *What do you know about fashion?*

The brief and violent eighties

The eighties saw incipient activity in the the field of experimental video. As we will later see, this is related to the period of violence undergone by the country during those years.

There is a number of performance recordings belonging to the early 1980s that can nowadays be considered as part of the Peruvian video canon. *Lima en un árbol* (Lima in a tree), by Rossana Agois, Wiley Ludeña, Hugo Salazar del Alcázar and Armando Williams is the recording on video of the urban intervention at the intersection of Rufino Torrico street and Nicolás de Piérola avenue, in the Historic Center of Lima¹⁰. On the other hand, Francesco Mariotti and Lorenzo Bianda’s project *Arte al Paso* (Takeaway Art), produced in

3
1
2

6 Video Art USA Catalog. Italian Museum of Art archive.
7 ICI recently organized the traveling exhibition “Project 35”, an homage to this first event. (http://curatorsintl.org/exhibitions/project_35).
8 First introduced in 1973, it required an aluminum coated screen. Only five hundred Videobeam 100 are known to have been manufactured.
9 It was titled “VIII International Video Art Festival” due to the fact that Peru was the seventh country to host Jorge Glusberg’s traveling exhibition. According to Argentinian

art critic Rodrigo Alonso, the show visited the following destinations: 1) London, 2) Paris, 3) Ferrara (Italy), 4) Buenos Aires, 5) Antwerp (Belgium), 6) Caracas, 7) Lima, 8) Barcelona, 9) Mexico and 10) Japan; however, in the case of Peru, it must have been the eighth destination because that is how it is recorded in the existing documentation.
10 Curiously enough, this piece bears close resemblance to *Exodus*, by England’s Steve McQueen (which was produced between 1992 and 1997).

Switzerland in 1981, constitutes his first experimentation-documentation on video. On the academic side of things, Peruvian critic Juan Acha gave a lecture titled "El Video-arte" (Video Art) (at the Alianza Francesa of Lima) as part of the show "Perfil de la Mujer Peruana" (Profile of the Peruvian woman), by Teresa Burga and Marie-France Cathelat¹¹.

In 1980, Shining Path initiates its subversive action in Peru. The violence became an important part of everyday televised content in Peru. Thus, for two decades, the context of violence broke down all sense of citizenship, gradually driving the Peruvian people to retreat to their homes, and the streets became a space of real and cognitive violence.

Besides the actions of Shinning Path, other violent, criminal outbreaks started to be televised. One of the most significant televised events of the decade was the mutiny at El Sexto prison (in the Historic City Center), the morning of Tuesday 27th March, 1984, when fifteen prison workers were taken hostage by twelve inmates. It was, quite possibly, the most dramatic and brutal broadcast to ever be aired on Peruvian television.

In February 1986, the state of emergency was declared in Lima due to the increasing internal conflict, and the longest curfew in Peruvian history was decreed¹². The night life of Lima vanished, as did businesses that operated at night. This also brought about an increase in Peruvian TV

consumption, which in turn led to the birth of important news shows that became hallmarks of the period, such as those hosted by César Hildebrandt: *Vision* (1982-1984, America TV), *Encuentro* (Encounter, 1985-1986, Frecuencia Latina TV¹³, then known only as Frecuencia 2 TV) and *En Persona* (Face to Face, 1987-1997, aired on various channels).

In the field of artistic video the first works dealing with internal conflict issues were first produced. In 1985, Lucy Angulo, Hugo Salazar de Alcázar took the initiative of organizing, under the curatorial supervision of Leslie Lee, the exhibit "Por el derecho a la vida" (For the right to live) at the Cultural Center of Miraflores (now Luis Miró Quesada Garland Gallery), one of the first artistic experiences that openly denounced the fact that the internal conflict was responsible for the fates of 1000 missing persons. For the exhibition, filmmaker Mario Pozzi-Escot made *Ayacucho, ciudad de los muertos* (Ayacucho, city of the dead), which dealt with the internal conflict in Ayacucho, the main theater of operation of the terrorist movement Shining Path. Another local artist who participated in the exhibition was Jesús Ruiz Durand.

Another artist worth mentioning, who deserves particular attention and whose work will only be touched on briefly, is Juan Javier Salazar, painter and conceptual artist, and member of several historic collectives of the late seventies such as Paréntesis and Huayco EPS. In 1990

11 Juan Acha gave a series of lectures on experimental practices and concept art which were later published in Mexican and Colombian magazines.

12 The curfew lasted until July 28th, 1987.

13 The broadcasting company was renamed "Latina Television".

Salazar presented *Recuerdo de la lluvia* (Memory of the rain), under the moniker “Producciones Mañana” (Tomorrow Productions). In the video, Salazar weaves the memory of Miguel Grau, Peru’s foremost naval hero, into the story of an everyman who becomes part of Peruvian history over the course of an otherwise absurd day. Several Peruvian artists took part in the project, like Herbert Rodríguez, Alfredo Márquez, Enrique Polanco and even Juan Javier Salazar himself.

Inspired by the nineties: the new age of Peruvian video art

On September 5th, 1990, Mario Acha presented “Isla de Pascua” (Easter Island) at the Municipality of Miraflores’ Cultural Center gallery. The exhibition’s subject matter was the Easter Island and was comprised of images and installations which included *El Ombligo del Mundo: Una Sinfonía Visual* (The world’s navel: a visual symphony), an installation featuring nine screens, arranged in three rows, with diverse footage shot by Acha at the Easter island.

On Thursday, February 7th 1991, President Alberto Fujimori aired a video on national television that showed the intellectual leader of Shining Path, Abimael Guzmán, performing the Syrtaki dance (*Zorba the Greek*) with his wife, Elena Iparraguirre, and his henchmen¹⁴. Such video demystified Guzman’s mediatic reputation as a terrorist leader. The president’s airing along with the images of Guzman is possibly one of the

most representative gestures which vividly captures a time when the country held under a strict state of emergency, but also when the government began to harness the power of mass media as an instrument of social manipulation. On the 5th of April 1992, the TV broadcasted Fujimori’s famous message to the nation “di-sol-ver” in allusion to the shut down of the bicameral Parliament of that time and justifying an “auto-coup” (“autogolpe”).

Esther Vainstein presented a video and installation titled *El baño de Diana* (Diana’s bath) as part of the “Elogio de la Madrastra: Literatura, Artes Visuales y Erotismo” (In Praise of the Stepmother: Literature, Visual Arts and Erotism) exhibition at the Luis Miró Quesada Garland Gallery. The piece consisted of dried branches, painted white, and a light that beamed from the inside and traveled through a strain of ground glass. The video showed young actress and dancer Luciana Proaño traveling through the Lachay Hills in the north of Lima. The very same year, Jorge Villacorta curated the exhibition “Función Continua” (Continuous Session) at the Thaddaeus Gallery in La Molina district which consisted in four newly commissioned video works. Villacorta commissioned artists Gilda Mantilla, Piero Quijano, Ignacio Macha and Joseph Firbas, all working mostly in painting, to produce video works related to the city of Lima. The shooting and recording were made with the support of the documentary filmmaker Pedro Novak.

A standout participation during this

¹⁴ This video was first broadcasted at full-length in *En Persona* (In person), a current affairs TV programme presented by César Hildebrandt.

period is that of Eduardo Villanes, who, while still a student at the National School of Fine Arts, put together a show based on videos, photographs, sound and sculptural installations at the art gallery of the National University of San Marcos' Faculty of Social Sciences¹⁵. Villanes openly decried the disappearance of nine students and a teacher from the National Enrique Guzmán y Valle University (known as "La Cantuta" from its location in the countryside of Lima) by resorting to wordplay and visual play, such as using Gloria milk carton boxes, which were used at the time to deliver the charred remains of the victims to their families. Villanes' take on human rights and torture approaches image—not only technologically-produced image, but handmade as well—as a complementary medium that can be manipulated to express the governing political and human rights situation of Peru at a conceptual level. Villanes decisively captures a moment in which Peru underwent a climate of silent but mediatized dictatorship; a time in which many independent institutions dedicated to social and cultural research were constantly targeted by the state's central intelligence apparatus.

Gianni Toti's visit to Peru during 1995 might be the one event that revived an interest in video art from an international context. Alta Tecnología Andina (Hi-Andean Technology - ATA), a non-profit cultural organization working on new media arts formally began its activities with an

"electronic retrospective" of Gianni Toti's work at the National Museum (Lima, August 20th and 21st 1995). Among the works displayed and discussed were *Ordre, Chaos, Phaos, SqueeZangeZaum, Planetopolis*, and *L'originédite*. Toti's visit to Peru was crucial in that it established the first bonds between ATA and the Pierre Schaeffer International Center of Video Creation (CICV) in Montbéliard-Belfort (France), allowing for the 1997 revamping of the International Video Art Festival originally founded by Castrillón in 1977, and for the articulation of a new generation of video artists and electronic artists in Peru.

REFERENCES

Terminó anoche sus trabajos la IV Asamblea de AIR eligiendo Presidente a Ricardo Vivado (1955, April 16). *El Comercio*.

USIS (1976). Lima verá por primera vez una exhibición de Video Art. *Press release from the United States Cultural and Information Service (USIS)*, August 24. Lima: Museum of Italian Art Archive.

Vivas, Fernando (2001). *En vivo y en directo: una historia de la televisión peruana*. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.

15 On October 25th, 1994.

Towards a video art scene in Peru

Max Hernández Calvo

3
1
6

While it may be possible to trace the origins of Peruvian video art to Fernando de Szyszlo's 1952 short film *Esta pared no es medianera* (This wall is not a mediator), a film noticeably inspired by the surrealist films of Luis Buñuel, its origins are actually rooted elsewhere, in the kind of experimentation based around the medium's potential to create and manipulate images, as well as to record actions and events¹. It is worth remembering that television didn't enter Peru until the late fifties (1958 - 1959), and consequently, it was only in the sixties that the "small screen" became established in our country, bringing along with it the television imagery that could serve as counterpoint to our local videographic production².

Rafael Hastings' early forays into video, beginning in 1967 in France with the support of the Agence Française de L'Image, and during the early seventies in Buenos Aires and Lima likely constitute a more relevant starting point for the development to come in the medium (Mariátegui, 2008). Another key figure to take into consideration is Francesco Mariotti, who created a complex electronic installation (using both sound and light) at documenta 4 in 1968 in Kassel, Germany.

Hastings' participation in several international exhibitions related to new media during the seventies is proof of his early involvement with said art forms.³ The exhibitions, however, were rather isolated experiences for both Hastings and

1 Curator David Flores-Hora proposed such point of departure in the exhibition "Un nuevo medio en el medio? Historia del video peruano" (A new media within the media? History of Peruvian videoart) at the Pancho Fierro Gallery of the Lima City Council, 2014.

2 On the panorama of video and its relationship to TV at that time, see the contribution by J.-C. Mariátegui, "Background: the beginnings of video and electronic media in Peru".

3 These include "Arte de sistemas" (Buenos Aires Museum of Modern Art, 1971), "Art Systems in Latin America" (Institute

Mariotti and, as such, they can hardly be taken to represent what might be called the beginning of “Peruvian electronic art”.

The landmark event in local video art was the 8th International Video Art Festival, organized in 1977 by Argentinian director and writer Jorge Glusberg and Peruvian art historian Alfonso Castrillón. This touring exhibition was presented at Banco Continental’s Exhibition Space (directed by Castrillón at the time) and showcased —alongside a series of works by international artists like Nam June Paik, Wolf Vostell or Martha Rosler— the videos *Hola Soledad* (Hello solitude) and *What do you know about fashion?* by Rafael Hastings, as well as documentaries from the Pontifical Catholic University of Peru’s Center for Tele-Education (CETUC) (Mariátegui, 2003).

The exhibition is relevant as it marks the first window in which to promote video art locally. Unlike the first video art exhibition to ever take place in Peru (“Video Art USA”, curated by Suzanne Delehanty and Jack Boulton, at the Italian Museum of Art in 1976), the VIII Festival did include local productions, therefore making it the first platform for showcasing Peruvian video works.

The appearance of video art in Peru can be regarded as starting with the local promotion of videographic productions by local artists as this implies not a solitary effort that could’ve just as well been done without regard for the local scene, but

rather a coordinated effort by a group of local actors seeking to promote an innovative art form.

However, as our very history suggests, this initial impetus was only spur-of-the-moment, as 20 years would pass before video art made any clear comeback. The two institutions mentioned earlier, which had been early advocates for video, didn’t pursue this interest beyond their two initial exhibitions. The gallery circuit, on the other hand, was visibly more interested in traditional practices like painting and sculpture.

Not even non-technological based artistic experimentalism —installation art, happenings and non-objectual art by Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez and Miguel Malatesta— managed to find good reception in Lima, and didn’t transcend their condition as a mere phenomenon of the sixties and early seventies. It comes as no surprise, then, that the situation was significantly more difficult for an art form that required specialized technical knowledge and equipment to be produced and displayed.

Outside a handful of exceptions, video art remained absent from local art exhibitions during the eighties and early nineties, and the scene was dominated by painting and sculpture. One of said exceptions was “Propuestas II” (Proposals II), an exhibition held at the Museum of Italian Art in late 1981. The show was put together by Ana María de la Fuente and Hernán Pazos

of Contemporary Arts, London, 1974), “Kunstsystemen in Latijns-Amerika” (International Cultureel Centrum, Antwerp, 1974). See López, Miguel A. (2014). *Rafael Hastings. El futuro es nuestro y o por un pasado mejor 1983-1967*. Lima: ICPNA, Peruvian North American

Cultural Institute.

featured experimental works, including a video by Esther Vainstein titled *Álbum de Familia* (Family Album)⁴, as well as the CETUC's footage documentation of *Lima en un árbol* (Lima in a tree) a performance by the Signo x Signo collective (Rossana Agois, Wiley Ludeña, Hugo Salazar del Alcázar and Armando Williams). But other than Juan Acha's noteworthy lecture "El video-arte" (Video Art), presented at the Alliance Française, not much else happened during that year.

While video was yet to gain a footing in the art scene of the eighties, some artists had already produced video work towards the end of the decade, as is the case of Carlos Runcie Tanaka's *Mar de Villa* (Sea of Villa, 1987), Juan Javier Salazar's *Recuerdo de la lluvia* (Memories of the rain, 1988) or Arias & Aragón's *Un Cuerpo* (A body, 1988), a duo comprised of Adrián Arias and Susana Aragón. These, however, were separate, discrete efforts, and as such they didn't gain momentum. In fact, they would not remain an isolated chapter of experimentation for the artists, as they would continue to develop video works during their careers.

It wasn't until the nineties that video art made a visible comeback in the Lima art scene. This resurgence was backed by the Municipality of Miraflores' Cultural Center (CCMM) gallery, now renamed to Luis Miró Quesada Garland Gallery. The CCMM was founded by Luis Lama in 1984 and was meant as a platform from which to shake up the local art scene and contribute to its

renewal, welcoming experimental works in a series of bold exhibitions.

On the other hand, a new group of artists interested in the medium emerged during the mid-90s, who explored the possibilities of video and heightened the presence of video art in the gallery circuit. Some of the key figures and works of this wave include Angie Bonino, who employed video for her first solo show "Esquemas: video instalacion, accionismo" (Schema: video installation, actionism, Marc Chagall Gallery, Peruvian-Soviet Cultural Institute 1995); Arias & Aragón (Unicorn Gallery, 1987), Juan Javier Salazar (CCMM, 1990); Walter Carbonel's first individual "Mi Primera Vez" (My first time, Parafernalia Gallery, 1995) and Eduardo Villanes with "Gloria Evaporada" (Evaporated Gloria, National University of San Marcos School of Art, 1994).

It is essential that we point to the foundation of Alta Tecnología Andina (Hi-Andean Technology - ATA) in 1995 as a milestone in the development of video art. Under the leadership of José-Carlos Mariátegui, ATA broke into the art field as an instrument to encourage the production and promotion of video. It is no coincidence that ATA's debut exhibition was an anthology of Gianni Toti's works at the National Museum.

This story is embedded in an extended context that includes the opening of Peru to the global world, after overcoming the economical and political crisis and forced isolation brought about by the hyper-

4 The video was meant to be part of Vainstein's graduation project at the film school of Armando Robles Godoy and was edited by Eduardo Guillot.

inflation and siege of terrorism that the country endured during the 80s and early 90s. It is necessary to point out, however, that it was during this same period that the country underwent a severe democratic crisis due to Alberto Fujimori's Auto-Coup of April 5th, 1992. The crisis would come to an end with the establishment of president Valentín Paniagua's transitory government in late 2000. This is to say that, as far as the level of political and democratic institutionality—which is not completely alien to cultural institutionality—the country was still in crisis during said years.

It is also necessary to take into account the state of telecommunication technologies in the country. The introduction of cable TV in 1990 and its subsequent expansion in 1993⁵ marked a milestone, as it brought along new forms of video experimentation—videoclips being one of such—that became present in massive media for the first time. These new forms served as a frame of reference for both the production and appreciation of video art in Peru. In fact, *Number* (1998), a video by Plaztikk (moniker of Iván Esquivel) was aired across Latin America through cable TV network MTV.

These art forms, which had only been developed independently so far, would now benefit from a renewed institutional backing in the shape of exhibitions and events that made a definitive inclusion of

video art. Spearheading such events was the 2nd International Video Art Festival, organized by ATA and the Ricardo Palma University's Visual Arts Gallery in 1998.

This festival had its blueprint in the 1977 edition of the VIII International Videoart Festival⁶, and shared a clear nexus to its predecessor in Alfonso Castrillón, who directed the galleries where both editions took place at their corresponding times (in 1977 and 1998, respectively). Both editions were also similar in that they featured video works by Rafael Hastings. In addition, the 2nd International Video Art Festival included Álvaro Zavala, Arias & Aragón, Plaztikk (Iván Esquivel), Roger Atasi and Rafael Besaccia. The presence of Peruvian artists in the event grew exponentially during those years.⁷

Another cornerstone event to consider is the Biennial of Lima, put together by Luis Lama. The Ibero-American edition took place in 1997 and the national edition followed in 1998⁸. Its relevance lies, firstly, in its quick adoption of video art. A videoinstallation by Fernando de la Jara was premiered at the 1st Ibero-American Biennial (1997), and the 1998 national edition featured works by Rafael Besaccia and Aldo Chaparro, and Roger Atasi presented his videoinstallation "El Último Lustró" (The Last Lustrum, 1998) in the young artists' section. The presence of video

5 Telecable was launched in 1990 as the first cable TV company in Peru. The service was initially limited to the districts of San Isidro and Miraflores, which had the appropriate cable work. Cable Mágico went into business in 1993 and was bought in 1994 by Telefónica (nowadays Movistar), after which the service was extended to many more areas of the city. This, without taking pirate cable TV into account.

6 On the VIII International Videoart Festival, see the contribution by J.-C. Mariátegui, "Background: the

beginnings of video and electronic media in Peru".

7 Peruvian participation in the Video Art Festival increased notoriously year by year. Six artists in 1998; eight artists in 1999; twenty artists by the year 2000; twenty-nine for 2001; and, thirty-four total participating artists in 2002.

8 On the Biennial of Lima, see the contribution by J.-C. Mariátegui, "The impact of the Biennials of Lima on electronic arts in Peru".

art would be even greater in the coming editions. Secondly, the Biennial proved relevant as it became the main space for artistic experimentation in the country.

By establishing an international artistic dialogue platform in Peru, the Biennial was implicitly equaling national artists to their regional peers. This proved a catalyst for creative experimentation and nurtured a different notion of artistic praxis from that which ruled the eighties. It also promoted a renewal of media and formats in the Lima scene. Regarding this statement, curator Juan Peralta, who was part of Biennial's team, expressed that the Biennial of Lima led artists to think in terms of art projects and not just works to be exhibited; to think not only in terms of their place in the Biennial and its Regional Salons (the installation proposals for the Regional Salons were presented as projects) but of their activity in the gallery circuit.⁹ These factors resulted in an environment more receptive of artistic experimentation — video art included— across the spectrum of commercial galleries, institutions and events that had previously remained out of bounds for this kind of works.

This is likely the case, judging by the history of *Pasaporte para un Artista* (Passport for an Artist), a contest started in 1998¹⁰. In its initial edition, the first prize went to a traditionalist painting by Fito Espinosa. In the following 1999 edition, the first prize went to Elena Tejada-Herrera —who would consistently work in the medium— and her performance and video *Bomba y la*

Bataclana en la Danza del Vientre. The 2001 prize was awarded to Roger Atasi's *Hola y chao* (Hello and goodbye). In this way, a contest that was developed independently from the video art circuit was quick to embrace the medium.

A work that was initially intended to be presented in the context of that contest is *Identity Transfer-after Dennis Oppenheim* (2000), by Eduardo Villanes, but, for personal reasons, the artist decided not to show it there in the end. The work, which nominally alludes to the video *Identity Transfer* by Dennis Oppenheim (1970), superimposes the eyes of Santiago Martín Rivas and Juan Sosa Saavedra (members of the death squad "Colina" and agents of the National Intelligence Service) on the face of the artist, alluding to the subjugation of the population during the Fujimori dictatorship (who later was condemned as a mediate author of the crimes of the "Colina" death squad).

Without a doubt, the Video Art Festival and the Biennial of Lima were instrumental, as they instilled video art in the consciousness of the Lima artists and audience. Other than serving up a new criterion for art creation, as well as new works to experience, said events also laid out a way in which video art could be inserted into the professional art circuit (career and market-wise).

The monetary awards offered by the National Biennial of Lima were of great importance at the time. Monetary capital aside, there was the symbolic capital, or

⁹ Personal conversation.

¹⁰ On *Passport for an Artist*, see the contribution by R. Jara and J. Villacorta, "Video and electronic arts competitions in Peru".

renown, to be enjoyed by the artist just by taking part in the Biennial. While the Festival didn't offer any money, it did offer recognition. The kind of visibility that these events afforded the artists—as they attracted international critics and curators—could pave the way for local artists to access new exhibition opportunities and their potential insertion in an international arts scene. In other words, it gave them the possibility to capitalize on their work through an art career.¹¹

But above all, these events laid down a model for an eventual sustainable development of the medium. Except for a few specific events and exhibitions, the Lima art scene didn't offer any major support for the production of video art, nor channels for its commercialization. In fact, the market's state of precariousness—which lasted until the mid 2000's, approximately—seems to have defined the production of video art in Peru, as video art has markedly preferred the logic of a common good over that of art-as-commodity. That's why many important works from the period were distributed via platforms such as YouTube (outside the market system) or were only preserved in archives (such as in ATA's Mediateka and the Cultural Center of Spain's Center for Documentation of Contemporary Peruvian Art (CDAPDC), and not in institutional video collections.¹²

In this regard, it's worth pointing out that video art production had in ATA one of its

main stalwarts. As a non-profit cultural organization, ATA began providing technical assistance to artists who wanted to delve into the medium since 1998. ATA offered artists to work in its installations, lent them equipment and provided technical advisory, encouraging the exchange between artists and, most importantly, the generation of an artistic community centered around video work¹³.

This community was for the most part comprised by young artists who appeared on the scene during the mid and late nineties' experimentalism period promoted by local events. The artists were not involved in the commercial gallery apparatus, and as such, their productions were not curbed by market pressure, which focused on other kinds of art. This is the case with emblematic artists of the period such as Roger Atasi, Elena Tejada-Herrera, Angie Bonino, Iván Lozano and Iván Esquivel.

The Cultural Center of Spain (CCE), founded in 1996, would prove one of the few institutions where these (and other) artists would find the systematical acknowledgement of their work towards the late nineties. One example would be the premier of the video work *Tupac Amauta* by Gianni Toti (1997). The CCE, led by Teresa Velázquez between 1997 and 2002, became the key platform for the development of the medium by organizing exhibitions that showcased

11 Elena Tejada-Herrera's *Señorita de buena presencia busca empleo* (Good looking lady seeks employment, 1997), is a flagship example of the awareness regarding the scope of this showcase—as well as the contradictions and limitations of the Lima art scene—. The performance took place during the "Latin American art critic" colloquiums during the First Ibero-American Biennial of Lima, at the

Lima Art Museum, and was recorded in video.
12 I wish to thank curator Sharon Lerner for a discussion on this ideas regarding video, its preservation, registry and the market.
13 On the support of video productions, see the contribution by R. Jara and J. Villacorta "Synergies and collaborations".

both Spanish and Peruvian video art, as well as connecting Peruvian artists to Spanish artists and curators through workshops on video and technology.¹⁴ Ricardo Ramon, who succeeded Velazquez in the direction of the CCE, sought to give continuity to this impulse, hosting shows such as the traveling exhibition “Via satélite: Panorama de la Fotografía y el Video en el Perú Contemporáneo” (Via satellite: Panorama of Photography and Video in Contemporary Peru) (2004–2006) and the First Ibero-American Video Art Festival of Lima (2008).¹⁵

While, by the late nineties, artists like Esquivel and Bonino had managed the international circulation of some of their works, video art was still lacking wide institutional support by the turn of the century. Many projects were launched that aimed to provide financial support to the production of local video art, such as the first Peruvian Video and Electronic Arts Contest, first organized by ATA and the Cultural Center of Spain in 2000. Juan Diego Vergara won the first prize with *Combi accion papel* (Bus action paper), and Humberto Polar won the second

with his videoinstallation *0:00*. This was followed by “Humboldt: el viaje y la mirada transparente” (Humboldt: the voyage and the transparent gaze), organized by ATA and the Goethe-Institut in 2002. In this contest, Alice Vega won the first prize with a videoinstallation titled *Dirección Paralela* (Parallel Direction) and Jorge Luis Chamorro took the second prize with *Megáfono* (Megaphone).

Even though an institutional support was not in full fledge during the 2000s, video art had managed to establish a sustained presence as art practice in the exhibition circuit, thanks to a generation of artists who made the format their main outlet and began showing their works since early in the decade. These artists include Marco Pando, Gloria Arteaga, Humberto Polar, Cristian Alarcón, Luis Soldevilla, Maya Watanabe and Diego Lama. This was also made possible by the work of certain curators who became interested in video art. Among said curators, we must mention the late Miguel Zegarra, who curated several exhibitions centered on the format.¹⁶ Is worth mentioning the work of the National University of San Marcos’ Art

14 Good examples include shows on Spanish video art: “Trasvases: artistas españoles en video” (2000) and “Bad Boys, Vídeos de artistas españoles” (2004), both curated by Agustín Pérez Rubio; shows on Peruvian video art, such as “REC. Media. Uno” (2000) and “REC. Media. Dos” (2001); the visits of artists like Ana Laura Aláez, Antoni Muntadas and Pedro Ortuño; lectures by curators like Agustín Pérez Rubio and a large number of workshops, such as “Nuevas Tecnologías en Video”, by Manuel Saiz (2000), “Instalaciones lumínicas”, by Daniel Canogar (2001) and “Interactividad”, by Arlindo Machado (2003).

15 The First Ibero-American Festival of Video Art of Lima was presented from July 14 to 18, 2008 at the Cultural Center of Spain in Lima, and included videos of artists from Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, El Salvador, Spain, Mexico, Nicaragua, Paraguay, Peru, Dominican Republic, Uruguay and Venezuela.

16 Miguel Zegarra’s main exhibitions dedicated to video are “Cinema Familiar” (Cinematógrafo de Barranco, Lima, 2003), the first solo show by Marco Pando; “Transiciones: La ansiedad y el tránsito”, with Gloria Arteaga, Marco Pando and Silvia Rodríguez (Cinematógrafo de Barranco, Lima, 2002); “Via Satélite: Panorama de la fotografía y el video en el Perú Contemporáneo”, co-curated by Zegarra and José-Carlos Mariátegui (touring exhibition: Montevideo, Lima, Buenos Aires, Mexico City, Santiago de Chile, San Jose de Costa Rica, 2004–2006); “Inquieta imagen. Centro America en Video” (Centro Fundación Telefónica, Lima, 2006); “Tuyo es el reino”, solo show by Patricia Bueno (Galería Vértice, Lima, 2007); “Zona de desplazamientos: Videoarte peruano contemporáneo” (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2007); “Contrainte/Restraint: Nouvelles pratiques en arts médiatiques du Brésil et du Pérou”, cocurated with Julie Béglise and Kiki Mazzucchelli (touring exhibition: Montreal, Sao Paulo, 2009–2011).

Museum located in the Casona San Marcos Cultural Center, which was led by Augusto del Valle welcomed several video and new media projects, such as “Roger Atasi – Francesco Mariotti: dos generaciones – una historia breve” (Roger Atasi – Francesco Mariotti: two generations – a short history, 2004) and Angie Bonino’s “Agujero Negro” (Black Hole, 2004).

The rise of software piracy was an indirect contribution to the development of video art, as it made video editing software easily accessible for a host of young new artists. Piracy was spawned by a general institutional deficit, and ironically enough, it was piracy that filled in the gap in institutional support by bringing tools to new technology users.

The institutional art apparatus would grow in mid-2000 to allow for a better development of video art works. We must specifically highlight the launch of the 1st Film and Video Biennial in 2004 (Diego Lama was awarded the 1st prize for experimental video), whose 2nd edition took place in Arequipa in 2006¹⁷. Following this trend in decentralization, the 10th edition of the Video Art Festival (VAE) in 2006 was taken to the cities of Arequipa, Cusco, Puerto Maldonado and Trujillo¹⁸.

The Centro Fundación Telefónica (Telefónica Foundation Center, CFT) was founded in 2005 to provide an important hub for the promotion of arts based on video and technology, through the constant organization of exhibitions, contests, open calls and workshops.¹⁹

This interest in technology and experimental art seemed prefigured by an event organized by Fundación Telefónica in May 2002: a videoconference with Jorge Eduardo Eielson, who was living in Milan. The artist and poet began his presentation using a celestial map mask (almost as a tele-videoperformance, by satellite) as a teaser of a project he had been working on, and went on to answer a series of questions from a panel of writers, artists and journalists.²⁰

Around the same time, Peru would earn a privileged position in its participation on national and international events. For the 51st and 52nd editions of the Biennial of Venice, the artists and works representing Peru would include a share of video art: Luz María Bedoya’s *Muro* (Wall) was presented at the 2005 Biennial, while Moico Yaker’s *Descendimiento* (Descent) and Patricia Bueno’s *Tuyo es el reino* (Yours is the kingdom) would follow in 2007. In 2008, the first “Nuit Blanche” took place in

17 The 2nd edition was the last edition of such Film and Video Biennial.

18 On the Video Art Festival (VAE) see the contribution by M. Delfín “VAE Festivals (2004-2011)”.

19 CFT made an open call for the exhibition “Happy Hour / Videoarte peruano emergente”, with the aim of giving an opportunity for up-and-coming artists outside the commercial gallery radar, in 2006. The CFT was one of the venues for travelling video art program Videobrasil (2001) and “DVD Project” (2008). It also put together exhibitions based around video art, such as “Pantallas del Video Arte Peruano” (2010) and “Maya Watanabe, videos 2005-2009” (2010). Moreover, it developed seminars and workshops

centered on art and technology, such as “Taller NEO-Medial, Proyecciones de lo digital-electrónico en el arte del Siglo XXI”, hosted by Canadian Nina Czegledy (2007).

20 The group of panelists was made up of Marco Martos, Abelardo Oquendo, Carlos Rodríguez Saavedra, Marcela Robles, Carlos Garayar, Abelardo Sánchez León, Ricardo Wiese and Luis Fernando Chueca at Telefónica Foundation Auditorium. The event, which was sold out (the auditorium had capacity for 600 people) was the last appearance of Eielson in Peru, who died four years later (2006). See Fundación Telefónica (2015). *20 años: Fundación Telefónica del Perú*, Lima: Fundación Telefónica.

the Miraflores district. This event allowed a wider dissemination of video art and featured works by José Carlos Martinat and Francesco Mariotti.

Towards the mid 2000s, the Lima Art Museum (MALI) became more interested in video art. This interest materialized in a series of high-profile exhibitions²¹, but more importantly, the Museum began to acquire video art works by Peruvian artists. At the same time, a position as contemporary art curator was open, which was taken by Mexican Tatiana Cuevas early on. Presently, the museum's collection includes more than 30 videos.²²

Moreover, Peruvian video art would be promoted internationally on many fronts, such as international exhibitions like "Via satellite: Panorama of Photography and Video in Contemporary Peru" (2005), curated by José-Carlos Mariátegui and Miguel Zegarra, which toured five Latin American cities: Lima, Buenos Aires, Mexico City, Santiago de Chile and San Jose of Costa Rica.

A renewed commercial scene gave place to new platforms for international exchange, such as art fairs. The Lima Photo photography fair, established in 2010, and the PARc and Art Lima art fairs, started in

2013, also contributed to the consolidation of video art in the current local scene. In fact, art fairs incorporated video to their rosters from the beginning (2013). PARc featured a video art section curated by José-Carlos Mariátegui, while Art Lima boasted seven video stations curated by David Flores-Hora. For its second edition in 2014, Art Lima included a selection of video art curated by Venezuelan curator Isabela Villanueva. Mariátegui once again curated a video section for the third edition of PARc in 2013.

After the unexpected discontinuation of the Biennial of Lima by then-major Luis Castañeda in 2003 and of the VAE Festival (whose last edition took place in 2010), the commercial circuit became the main space for artistic development, while events like video festivals and cinema became new platforms for its dissemination. The Festival de Cine de Lima (Lima Film Festival), founded in 1997 by the Pontifical Catholic University of Peru's Cultural Center, features a "Video Art / Experimental" category. The Lima Independiente Festival (Lima Independent Film Festival), started in 2011, as well as the Transcinema International Non-Fiction Film Festival, launched in 2013, have managed to incorporate video art in their own ways.²³

21 Said exhibitions include "Video-escultura en Alemania desde 1963" (2003), "Michael Snow" (2006, done in collaboration with the Video/Art/Electronic Festival); "Rosemarie Trockel: Dibujos, objetos y trabajos en video" (2007), "VIDEO XXI, videos from the Lemaître Collection" (2010) and "Marcel Odenbach – Stille Bewegungen. Tranquil Motions. Movimientos Quietos" (2015).

22 The museum's collection holds video works by Roger Atasi, Diego Lama, Giancarlo Scaglia, Elena Tejada-Herrera, Gabriel Acevedo, Rita Ponce de León, Armando Andrade Tudela, Luz María Bedoya, Miguel Andrade, Gilda Mantilla and Raimond Chaves, Juan Javier Salazar, Maya Watanabe, Humberto Polar, among others.

23 This way, Angie Bonino was a jury at Transcinema 2015; artists like Marco Pando, Carlos Zevallos and Eliana Otta (who won the 2014 Peruvian Film Press Association Award for *Un viejo oficio*) took part in Lima Independiente. Maya Watanabe was jury for the International Competition for the 2015 edition of the same festival. Eliana Otta won the Best Experimental Short Film Award for the 2011 15th Lima Film Festival with "El Mágico Mundo del Inglés". On the relations between Peruvian film and video see the contribution by E. Arca and J. Villacorta "Cinema and/or video: a journey through audiovisual practice in the field of Peruvian arts".

In this vein, we must praise the Photography Biennial that was launched in 2012 and curated by Gustavo Buntinx. A further edition was curated by Jorge Villacorta, Carlo Trivelli and Andrés Garay in 2014. The event encompassed a host of parallel exhibitions and, while nominally centered on photography, did receive video art in its official program and side shows.

In general lines, the art scene would gradually transform and assimilate new galleries and institutions, some of which work from a pronounced international approach. The new commercial landscape would allow for the relatively sustainable development of the medium.

There are several factors that converge on this. Firstly, for video art, the commercial circuit has gained the protagonism that previously belonged to the non-commercial scene (festivals, biennials and contests). Secondly, the main Peruvian art galleries are undergoing a continuous process of internationalization that includes regular participation in international fairs and partnership with foreign galleries. Thirdly, there is a new generation of artists in Peru that have studied or chosen to live abroad, and work in several mediums (including video) and are represented by local and foreign galleries. The most recognizable names are, among others: David Zink Yi, represented by 80m2 - Livia Benavides

(Lima); Johann König (Berlin) and Hauser & Wirth (Zurich, London, New York and Los Angeles); Ximena Garrido-Lecca, by 80m2 - Livia Benavides (Lima) and Casado Santapau (Madrid); Elena Damiani, by Revolver (Lima), Selma Feriani (London) and Francesca Minini (Milan); Miguel Aguirre, by Lucía de la Puente (Lima) and Y Gallery (New York), Pilar Serra (Madrid) and Espacio Líquido (Guijón); Sandra Gamarra, by Lucía de la Puente (Lima), Leme (Sao Paulo) and Juana de Aizpuru (Madrid); and Gabriel Acevedo, by 80m2 - Livia Benavides (Lima); Arratia Beer (Berlin) and Leme (Sao Paulo).

The engagement between local galleries and the international framework has pressured the local work ethos to catch up with global standards: partial coverage of production expenses, international promotion of the work and support for the commercialization of works in non-traditional formats, including video. Many works by local artists have been consequently added to private or institutional collections both inside and outside the country²⁴. As a natural result, video art production has adopted the commercial logic: limited editions distributed via institutional channels.

Among the artists working in this configuration is a generation of artists that came into prominence during the 2000's and have made video one of its main

24 In the case of private collections, it is worth mentioning the Eduardo and Mariana Hochschild Collection (works by Diego Lama, Maya Watanabe, Antonio Gonzales Paucar, Gabriel Acevedo, Alberto Borea, Juan Salas, Miguel Andrade, Armando Andrade and Gilda Mantilla and Raimond Chaves), the Juan Mulder Collection (works by Gilda Mantilla y Raimond Chaves, Juan Salas, Colectivo Versus, Philippe Gruenberg, Héctor Mata), the Alberto Rebaza Collection (works by Diego Lama and José Luis

Martinat) and the Juan Carlos Verme Collection (works by Luz María Bedoya, Antonio Gonzales Paucar, Rita Ponce de León, Ishmael Randall Weeks, Elena Tejada-Herrera and David Zink Yi).

tools, out of which Maya Watanabe, Marco Pando and Diego Lama are noteworthy representatives.²⁵ Some highlight works include Watanabe's *A-phan-ousia* (2008), Pando's *The Boat* (2009) and Lama's *Transfiguración* (Transfiguration, 2012).

Other artists that have forayed into video to great and interesting results include David Zink Yi, with pieces like *Huayno y fuga detrás* (2005, MALI collection); Gabriel Acevedo, with *Sinapsis insurrección* (2006, MALI collection); Gilda Mantilla and Raimond Chaves, with *Gabinete de la curiosidad* (2006-2007, MALI collection); Miguel Andrade Valdez and his *Monumento Lima* (2010-2011, MALI collection); Ishmael Randall Weeks and *Pukusana Tractor* (2011, MALI collection); Eliana Otta, with *Refundación* (2011, winning work of the 2012 National Short Film Competition, of the Ministry of Culture); Rita Ponce de León, with *David* (2012, MALI collection); Armando Andrade Tudela, with *UNSCH / Pikimachay* (2012, MALI collection and Museo Reina Sofía collection); Ximena Garrido-Lecca, with *Aceite de Piedra* (2014); and Rudolph Castro, with *...(la no) ciudad de ella* (2015).

Within the new international landscape, video art has become a fixture of the local gallery and museum circuit. Besides MALI, whose crucial work for the promotion of the medium has been mentioned above, the Contemporary Art Museum has directed its attention to video art in a

series of exhibitions, such as "Reopening the Black Box of Technology", a show curated by José-Carlos Mariátegui in 2013 that included not only works by other Latin American video artists, but also a selection of contemporary Peruvian video art spanning artists like Luis Soldevilla, David Zink Yi, Diego Lama, Elena Damiani, Luz María Bedoya, Gabriel Acevedo, Maya Watanabe, Katherinne Fiedler, José Luis Martinat, Eliana Otta and Nereida Apaza; "Espacio 0" (Space 0), an individual showcase of Patricia Bueno's work in 2015; "#MobileViewsLima", a collective exhibition of experimental video made with cellphones, curated by Lorea Iglesias in 2015, and "Poetrónico: Gianni Toti y los Orígenes de la Video Poesía" (Poetronics: Gianni Toti and the beginnings of video poetry), a look at the work of Gianni Toti, curated by José-Carlos Mariátegui (2015).

In the same vein, the Mario Testino Museum (MATE) has showcased video works in a few of its exhibitions, which include Ximena Garrido-Lecca's "Los Suelos" (The Soils); Philippe Gruenberg's individual "Geografía de la Diferencia" (The Geography of Difference, 2015), "Nuevas Almas Salvajes" (New Brave Souls), an individual by José Vera Matos (2016); and, "Enemigo de las Estrellas" (Enemy of the stars) by Alan Poma (2016).

Galleries and institutions nowadays have no gripes with accepting video art works,

25 Among the different artists that have explored the medium, we can also mention the Cusco collective Project 3399, composed of Mabel Allain, Jorge Flores, Félix Martínez, Amira Prada, Juan Salas, Valerie Velasco, Alfredo Velarde and Gustavo Vivanco ("Made in Taiwan" exhibition, Centro Cultural de Bellas Artes de Lima, 2011), JuanMa Calderón (solo show "(Auto) Video Retrato", Cultural Center of Spain, 2013), Daniela Ortiz (solo show "Habitaciones de Servicio", 80m2 - Livia Benavides Gallery, 2012), Felipe Esparza

Pérez (one of the winners of the 2016 National Contest of Experimental Cinematographic Works of the DAFO), Maricel Delgado (solo exhibition "Fracasa mejor", Luis Miró Quesada Garland Gallery, 2016) and Paola Vela Vargas (collective exhibition "Derivas. Experimentos en video contemporáneo", Luis Miró Quesada Garland Gallery, 2016).

and the availability of equipment is much greater than twenty years ago. However, the local galleries are not adequately fitted for the screening of audiovisual works, mostly due to their acoustic shortcomings, which are rarely addressed. There are a few exceptions, such as the show “Paisajes” by Maya Watanabe (Luis Miró Quesada Gallery, 2013) and “Elena Tejada-Herrera: Videos de esta mujer. Registros de Performance 1997-2010” (This woman’s videos – Performance Recordings 1997-2010), curated by Florencia Portocarrero for Proyecto AMIL. For the show, which collected over a decade of works by one of Peru’s pioneering video artists, two spaces were specifically tailored inside the gallery in order to have control over the acoustics, among other reasons. However, this kind of solution is a rare occurrence, and more so the permanent conditioning of galleries.

Besides infrastructure issues, we are still in need of action oriented towards art in general, and not just video. We need platforms to enable artistic research and experimentation, as well as audience development programs.

For the time being, video art in Peru has managed to develop despite its beginnings in a markedly precarious scene. In a way, it could be said that the medium has grown together with the scene, but it is also true that the growth came about as an independent development timeline thanks to individual and private efforts that knew how to articulate and sustain themselves in

time. In this way, a creative and intellectual community was born where there were hardly conditions for anything to be born, and even less so a video art scene with such interesting artists as we have today.

REFERENCES

Flores-Hora, David (2014). ¿Un nuevo medio en el medio? Historia del video peruano. Exhibition brochure, Pancho Fierro Municipal Art Gallery, Municipality of Lima.

Fundación Telefónica (2015). *20 años: Fundación Telefónica del Perú*. Lima: Fundación Telefónica.

López, Miguel Á. (2014). *Rafael Hastings. El futuro es nuestro y/o por un pasado mejor 1983-1967*. Lima: ICPNA, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Mariátegui, José-Carlos (2003). Video-Arte-Electrónico-en-Perú 2.0. In José-Carlos Mariátegui (Ed.), *PERU/VIDEO/ARTE/ELECTRONICO: memorias del festival internacional de video/arte/electrónica* (pp. 10-25). Lima: Alta Tecnología Andina (ATA), Universidad Ricardo Palma.

Mariátegui, José-Carlos (2008). Días de videoarte. Una intensa década de videoarte en el Perú. In Laura Baigorri (Ed.), *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica* (pp. 201-209). Madrid: Brumaria, Agencia Española de Cooperación Internacional.

