



**Sarah Minter**, *Intervalos (Surfeando en la memoria)—Intervals (Surfing in the Memory)*, 2002 [Cat. 7]

Publicado con motivo de la exposición *Ojo en rotación: Sarah Minter. Imágenes en movimiento 1981-2015* (14 de marzo al 2 de agosto de 2015) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

Published on occasion of the exhibition *Rotating Eye: Sarah Minter. Images in Motion 1981-2015* (March 14 to August 2, 2015) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts  
Cecilia Delgado Masse · MUAC  
Sol Henaro · MUAC  
Pablo Hernández “el Podrido”  
Karla Jasso  
Jesse Lerner  
Cuauhtémoc Medina · MUAC-IIE, UNAM  
Sarah Minter

Traducción—Translation  
Robin Myers

Coordinador editorial—Editor  
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Asistente editorial—Editorial Assistant  
Ana Xanic López · MUAC

Corrección—Proofreading  
Omegar Martínez

Diseño—Design  
Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant  
María Vázquez

Primera edición 2015—First edition 2015  
D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.  
D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts  
D.R. © de la traducción, sus autor—the translators for the translations  
D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© 2015, Editorial RM, S.A. de C.V.  
Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, México, D.F.  
© 2015, RM Verlag, S.L.  
C/Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España  
www.editorialrm.com  
#229

ISBN Colección 978-607-02-5175-7  
ISBN 978-607-02-6473-3  
ISBN RM VERLAG 978-84-16282-14-2

Todos los derechos reservados.  
Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved.  
This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

# SARAH MINTER

OJO EN ROTACIÓN.  
IMÁGENES EN MOVIMIENTO 1981-2015  
ROTATING EYE.  
IMAGES IN MOTION 1981-2015

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM



**Sarah Minter**, *Intervalos (Desde mi ventana)—Intervals (From My Window)*, 2004 [Cat. 7]

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| <b>El video como existencia</b> | 6   |
| <b>Video as Existence</b>       | 118 |

CUAUHTÉMOC MEDINA

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Quince llamadas telefónicas y siete recorridos por la ciudad: Sarah Minter</b> | 12  |
| <b>Fifteen Phone Calls and Seven Trips Around the City: Sarah Minter</b>          | 124 |

KARLA JASSO

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Las subculturas, los medios marginales y lo subterráneo: Los videos punk de Sarah Minter</b> | 18  |
| <b>Subcultures, Marginal Media, and the Underground: The Punk Videos of Sarah Minter</b>        | 130 |

JESSE LERNER

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| <b>En diálogo con Sarah Minter</b> | 28  |
| <b>Talking with Sarah Minter</b>   | 138 |

CECILIA DELGADO MASSE  
SOL HENARO

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| <b>Nadie es inocente ¿A poco no?</b> | 48  |
| <b>No One is Innocent. Right?</b>    | 158 |

PABLO HERNÁNDEZ "EL PODRIDO"

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| <b>A vuelo de pájaro</b> | 56  |
| <b>As Bird Flying</b>    | 166 |

SARAH MINTER

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| <b>Cronología parcial: imagen en movimiento</b> | 179 |
| <b>Partial Timeline: Image in Motion</b>        | 193 |

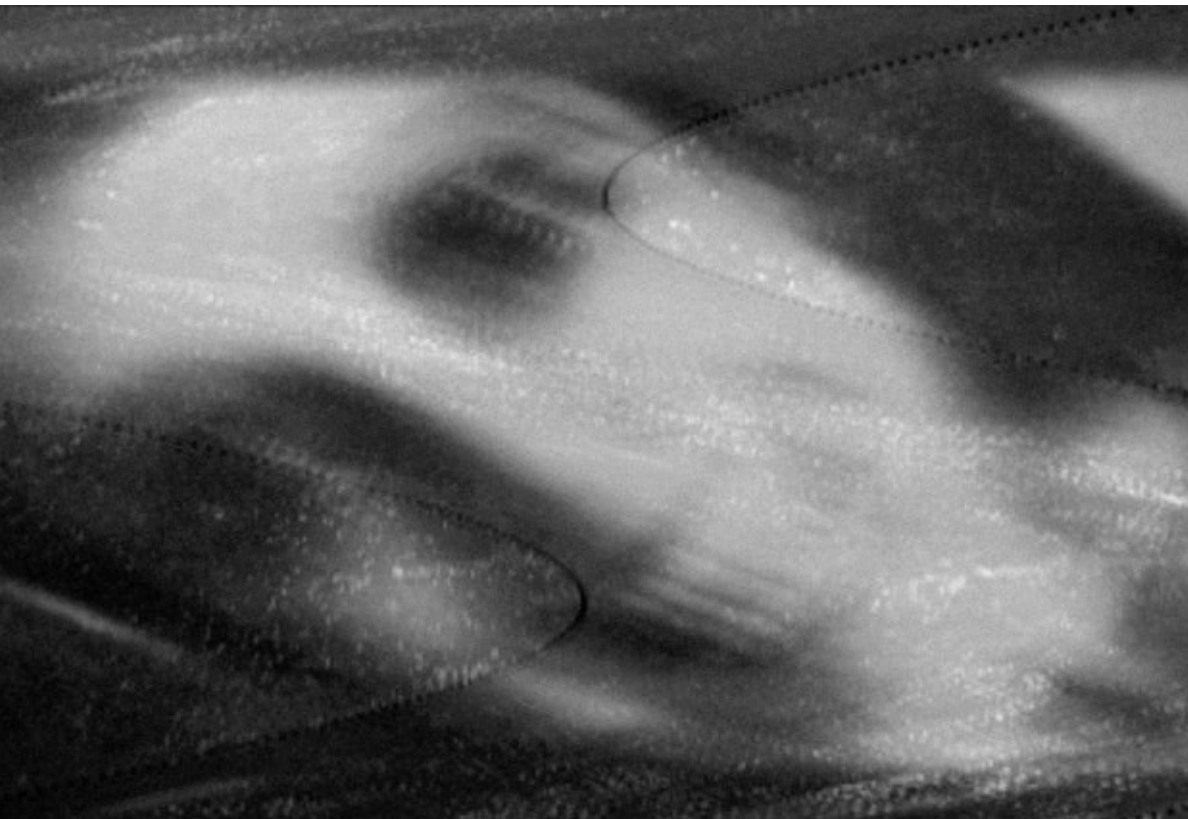
|                            |     |
|----------------------------|-----|
| <b>Semblanza</b>           | 208 |
| <b>Biographical Sketch</b> | 209 |

|                  |     |
|------------------|-----|
| <b>Catálogo</b>  | 210 |
| <b>Catalogue</b> |     |

|                 |     |
|-----------------|-----|
| <b>Créditos</b> | 214 |
| <b>Credits</b>  |     |

# El video como existencia

CUAUHTÉMOC MEDINA



Sarah Minter, *Intervalos (Autorretrato 1)*—*Intervals (Self-Portrait 1)*, 2001 [Cat. 7]

A mediados de la década de 1980, Sarah Minter (Puebla, 1953), realizó un largometraje extraordinario donde prestó su cámara a una negociación del imaginario subalterno. En *Nadie es inocente* (1987), Minter logró que un grupo de jóvenes marginales de los asentamientos irregulares de lo que se convertiría con el tiempo en ciudad Nezahualcóyotl, se actuaran a sí mismos en un despliegue de la experiencia de la desesperanza y la transgresión que definió al punk. Yendo y viniendo en el tren que entonces partía de la estación Buenavista y servía como medio de ingreso a la ciudad a los llamados “paracaidistas” urbanos. Los “chavos banda” integrantes de los Mierdas Punk construían, a través del lente de Minter, un imaginario alternativo que correspondía, también, a formas de vida no menos variables.

Lo radical de ese autorretrato en video era escapar por entero a la lógica objetual y periodística de la tradición de los documentales cinematográficos y televisivos. Al colaborar con los punks en forjar su propia mitología, Minter optaba por brindar a su marginalidad una oportunidad de autorreflexión. No sólo demolía el estereotipo simplista de peligrosidad criminal que habían construido los medios ante la emergencia expresiva de los jóvenes pobres en las calles suburbanas, sino que, de hecho, contribuía a la complejidad de su presentación pública. Los Mierdas Punk se construyeron a sí mismos como una ficción, es decir, como un relato elaborado por una unidad fabricada entre experiencias y carácter, vivencias e ideas. Se ofrecieron como la expresión, y la explicación, de una detallada forma práctica de nihilismo existencial. Detrás del caló, los episodios y los paisajes con que se escenificaron, los jóvenes establecían una racionalidad de la escenificación en torno a una especie de apocalipsis encarnado. *Nadie es inocente* (1985-1987) registró un abandono militante, plasmado en monólogos de invención anárquica poética vernácula que testificaban una nueva forma de épica: la de la imposibilidad del futuro.

Cuando, casi un cuarto de siglo más tarde, Minter regresó a filmar a los sobrevivientes de los Mierdas Punk con quienes había mantenido contacto y cercanía, su cámara produjo un relato igualmente improbable. *Nadie es inocente-20 años después* (2010), refuta en gran medida el catastrofismo de la cultura punk, al revelar que para los sobrevivientes de los Mierdas Punk había un porvenir encarnado en una variedad de vectores. Los jóvenes desempleados y marginados reaparecen en escena ahora como activistas sociales, artistas plásticos, carpinteros, escritores y trabajadores migratorios, como testimonio no sólo de perseverancia sino de una trayectoria



transformada por la tarea que, de jóvenes, los Mierdas Punk tuvieron en fabricar su imagen. Una metáfora visual elabora ese cambio de situación: en tanto en la primera película el relato de la ciudad de México a los asentamientos irregulares de ciudad Nezahualcóyotl tiene lugar, en parte, siguiendo la ruta de la cañería del desagüe de la ciudad, en la secuela del *film*, Minter dirige su cámara hacia las nubes y el cielo, a través de los cables de electricidad y teléfono de lo que ahora es un barrio crecientemente integrado y normalizado. *Nadie es inocente-20 años después* es provocativo en ofrecerse como refutación práctica del nihilismo de la marginación. Al ver a los antiguos punk compartiendo la experiencia de ver su imagen en pantalla con sus hijos y nietos, es imposible no pensar que ese *film* trastocó sus vidas. Del mismo modo que toda representación construye las relaciones de poder que tejemos entre grupos e individuos, no hay factura del relato que no consista, a su vez, en una ventana de emancipación.

Ese emerger de la imagen como relato, a la vez que registro de las relaciones entre cuerpos y entornos, es una lógica subyacente del trabajo de Minter que se acompaña de no limitar su inventiva en torno a definiciones de un género fílmico, las demandas de un dispositivo conceptual o los requisitos de un formato de presentación homogéneo.

Participante a una edad muy temprana en los experimentos de provocación e improvisación teatral y fílmica de Alejandro Jodorowsky y Juan Carlos Uviedo, a mediados de los años setenta en México, Minter estaba en las antípodas disciplinarias que gravitaban en la educación artística formal, lo mismo que en el aprendizaje como oficio. Tras ganarse la vida como diseñadora gráfica y publicitaria autodidacta, su giro hacia el video devino por entero de la experiencia de la magia de la inmediatez, portabilidad y accesibilidad que ofreció la miniaturización electrónica a la imagen en movimiento. La temperatura de esa excitación puede constatar-se en la anécdota que la misma Minter cuenta sobre sus primeros ensayos de video hechos en colaboración con el crítico y curador francés-mexicano Olivier Debroise: Minter y Debroise filmaban una y otra vez en el mismo videocassette VHS, y borraban a cada momento su trabajo, sin atinar a comprender esas imágenes como un evento más duradero que los trazos de escritura en un pizarrón.

Aparte de la belleza de su evanescencia, Minter ha sido fiel a la noción de la cámara de video como una herramienta de acompañamiento a la vida misma, y a la versatilidad que ofrece su uso multiplicado en una variedad de situaciones de pantalla, proyección

y envío remoto. Es lógico que además de usar la cámara como un diario, su trabajo fluctúe estratégicamente entre la producción de relatos afines al cine —entre otros, *Alma Punk* (1991-1992), *Érase una vez un tren* (1985-2014), *Intervalos (Paisaje después de la niebla)* (2004) o *El aire de Clara* (1994-1996)—, recorridos físicos o reelaboraciones de imágenes transformadas en ríos de tiempo —*Intervalos: Autorretrato 1* (2001), *Surfing in the Memory* (2002), *Hikuri* (2004) y *Meditación* (2002)—, la puesta en escena de instalaciones museísticas que enlazan sensaciones corporales y apuntes ciudadanos panorámicos —*Viajes en un día y una noche por la ciudad de México* (1997), *Spinning* (2006), *A la deriva/El barco* (2010-2015), *Street Symphony [Sinfonía callejera]* (2006), *Color Symphony [Sinfonía de color]* (1981)—, y el uso de la imagen en movimiento como destello de experiencia, es decir, como secuencia pasajera y transportable —*México* (2001), *Intervalos: Domingo en Xochimilco* (2004), y *Desde mi ventana* (2004). El video funge como el filtro con que la artista aspira a reflexionar, y hacer reflexionar, sobre la experiencia; el método por el que se produce un testimonio acerca de la prodigiosa mezcla de energía y fragilidad que exuda nuestro paso como cuerpos y sensaciones; su forma de establecer una localización geográfica, política e histórica para con sus contemporáneos: un instrumento que lo mismo aproxima y crea distancia, narra y deshace el relato, integra lo visto a lo pensado o establece, por medio de la repetición, la lentitud o la distorsión; un prodigioso diferencial. El rol pionero de Minter como videasta en México —paralelo al trabajo de otras artistas mujeres como Pola Weiss (1947-1990) y Ximena Cuevas (1963)— estriba en haber comprendido inmediatamente el rol de la imagen en movimiento como medio dominante de la contemporaneidad. Todo recuento del trabajo de Minter debe traducir esa multiplicidad, nacida del entusiasmo originario del “nuevo medio”.

No sólo se trata de que el video haya reemplazado a la pintura y, progresivamente, a la fotografía como vehículo fundamental de la representación artística, convirtiéndose (incluso en términos de su dudosa finalización) en el equivalente al óleo del siglo XXI. En un campo de usos extendidos, el video es el vehículo análogo de la memoria (como lo fue la fotografía en otro momento), la prótesis primaria de toda fantasía (como testigo fundamental de la pornografía), el heredero de la máquina de fantasmas para las masas del cine, y el ojo omnipresente de la vigilancia policial. En la medida en que el video es el modo más versátil, variable e incorpóreo de reproducción visual de nuestro tiempo, es también el vehículo

fundamental de encarnación de agentes que pueblan nuestro tejido social, superando el rol de la estatuaria y la pintura como domicilio de nuestras efigies. Antes de que nuestras calles queden habitadas por robots, o replicantes al estilo de *Blade Runner* (1982), el video y los sucesores de la transmisión televisiva naturalizan la interacción de los humanos con las sombras de imágenes desprendidas de pantallas y proyectores, como reemplazo efectivo del otro.

Un proyecto como *Háblame de amor* (2010-2015) plantea lo mismo la constancia de convertir el acto de comer y socializar en una encuesta platónica sobre el erotismo, la ilusión y el dolor de los allegados de la artista, como la experimentación de una variedad de maneras de hacer que esas imágenes y voces se incrusten en nuestro espacio de observación y recorrido al nivel de los ojos, en términos de pantallas transmitiendo la presencia individual, o en forma de relato proyectado. El video aparece lo mismo como acompañamiento de vida, como medio de investigación y archivo, y como interpelación del tiempo y espacio del espectador: como la forma más cercana a una interacción personal por intermedio de aparatos e imágenes. Los proyectos de Minter, y el arco de su obra entera, plantean siempre la interferencia entre el tiempo vivido, registrado y recuperado; la interacción creativa con otros y en medio de una colectividad; y la exploración del imaginario tanto en el registro de origen como en la amplitud de versiones y posibilidades de despliegue de las obras en dispositivos, paredes o memoria. En la extensión de aproximaciones a la recolección, edición, montaje y enmarcado de materiales en video, Sarah Minter lo expresa como un *ethos*, es decir, como una forma de existir: un hacer y estar ante otros. Es lógico que en esta cavidad interior a las imágenes y en torno a nuestro cuerpo, hallemos segundos, atisbos y secuencias de la dicha: rebanadas de vida rescatadas y proyectadas en el tiempo.



# Quince llamadas telefónicas y siete recorridos por la ciudad: Sarah Minter

KARLA JASSO



Sarah Minter, *El aire de Clara—Clara's Air*. 1994-1996 [Cat. 16]

Cuando en 1972 Peter Campus exhibió *Interface* y definió al video como una “función de la realidad”,<sup>1</sup> estaba introduciendo el fundamento de una investigación que continuaría activa por más de tres décadas. El análisis de la fragmentación psíquica del sujeto encontró aquí, a través del mecanismo de circuito cerrado que conecta cámara y proyector separados por un cristal en el espacio, el dispositivo mnemónico de la re-transmisión en directo. La fragmentación, en tanto multiplicidad visual y material generada entre ambos, no sólo marcó el uso del medio en el campo artístico, sino que afirmaba la ‘pequeña’ y radical diferencia ante el mayor de los dispositivos: el cinematográfico. La diferenciación entre uno y otro sería el punto de partida para una de las batallas teóricas más significativas durante las últimas décadas del siglo XX: la teoría de medios, que mucho se esforzó por dejar en claro qué era aquello que el cine no podía lograr para otorgarle al video el título de *nuevo* medio. Y por supuesto, para entender esa *función de la realidad* que a partir de Campus se le había adjudicado.

Hace un par de años, en una entrevista realizada a Sarah Minter a propósito de la práctica estética y la dimensión temporal del video, la artista me comentó: “cuando yo empecé, nadie quería al video, sobre todo la gente de cine”. Nuevamente la diferenciación. ¿Qué significaba ‘no querer al video’? ¿cuál era el alcance de dicha incomodidad? Sarah continuó:

La ficción se nutre de la realidad. Y hay una frontera muy delgada entre realidad y ficción. Si vemos la historia del video, en general se ha nutrido de las imágenes documentales que luego se construyen para crear una narrativa a través de *imágenes que se toman de la realidad o se ponen en la escena de la realidad* y entonces tienes al video como una herramienta de memoria.

De alguna manera, esta afirmación nos coloca en el contexto de una generación que pensaba la imagen *antes, en y después* del medio en sí mismo. Es también reflejo de la dificultad de su producción y el signo de una resistencia activa entre lenguajes visuales y posibilidades abiertas para la narración. Reconocer la resistencia y mirar con atención el lenguaje visual en la obra de Sarah, permite recuperar aquel momento de la ‘*función*’ señalada por Campus,

1— Peter Campus: *Closed Circuit Video, Seven Drawings*, Catálogo de exhibición (Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1974).

y al mismo tiempo, ponerlo cara a cara ante la economía actual de los medios durante el ‘tránsito’ de un dispositivo a otro y sus consecuentes batallas teóricas, *la realidad*; a su vez, se vio totalmente transformada por la fuerza global de los mercados post-industriales y la cultura de la comunicación. Todo medio se convirtió en servicio.

*El aire de Clara* (1994-1996) señala la complejidad de un paisaje de época, donde confluye la reflexión sobre el ‘medio en tanto soporte estético’ y la ‘economía de los medios en tanto servicios’. Es una obra que aprovecha el enunciado del *exceso* para cuestionar el impacto y el despliegue de las infraestructuras necesarias para el funcionamiento de los mismos. Una franca ‘puesta en escena’ de la idílica potencia que proclaman en tanto vehículos de cohesión social.

La obra se presenta en formato cinematográfico. El soporte, 16mm, introduce —irónicamente— el mensaje fundamental del momento de expansión de los dispositivos electrónicos de comunicación. Es el roce constante entre las diversas temporalidades de cada uno de los aparatos en escena que se ve reflejado a lo largo de toda la ‘película’. Sarah coloca un énfasis decisivo en los aparatos electrónicos —siempre en el cuadro, en escena, jamás ocultos— en específico: la cámara de video, el teléfono y el circuito cerrado. Más allá de ‘narrativa’, el guion muestra un sistema de mediaciones que genera enlaces específicos entre aparato, sujeto y ciudad. Así, la cámara de Minter clava el ojo en la llamada década de personalización y sistemas portátiles. Curiosamente, los únicos medios impresos son el periódico *La Jornada* y la *Sección Amarilla*, cuya presencia es intencionalmente exigua. Por el contrario, entre la cámara de foto, la cámara de video, el tripié, el videotape, el teléfono doméstico, el fax, el contestador automático, el teléfono público, el reproductor de música, los audífonos, la televisión, el control, los proyectores de video en circuito cerrado y la computadora personal, existe una trama y un tejido. Su presencia es abrumante al grado del exceso. De ahí que la tensión entre uno y otro se convierta, poco a poco, en el sentido real de la narración, anclada, a su vez, en el ritmo que marca el sonido del teléfono, la voz reproduciéndose en el contestador automático y la transmisión infinita de la imagen del afuera y el adentro generada por la cámara de vigilancia (circuito cerrado). Como mencionaba, el guion parece determinado por el tipo de mediación que se entabla entre ellos. De esta manera, lo que acontece todo el tiempo en la película es una circularidad de la información visual y sonora que es

mediada una y mil veces bajo forma de llamadas, mensajes, pasajes, inserciones, montaje de metraje, transmisiones, proyecciones; grabaciones al interior de la grabación. La obra, en sí, activa en la escena un diagrama esquemático con un ritmo y una sucesión de cuadros establecida desde el inicio y que, llamada tras llamada, va acrecentando su intensidad de mediación.

La película está puntuada por los quince mensajes telefónicos que acontecen durante la cinta, y siete respectivos ‘pasajes’ o recorridos por la ciudad. La cinta abre con una llamada y termina en otra, como si la intención fuese señalar un circuito, para dar lugar a una narrativa que a su vez, será trazada bajo la misma impronta. Clara —el personaje principal— y su hijo Sebastián, acuden al ‘departamento’ de Fabián, el amigo que ha pedido a Clara que cuide del lugar durante su ausencia. El departamento se presenta como escenificación de la práctica viva —una especie de laboratorio de ficción— donde se despliega todo el sistema de cámaras y dispositivos electrónicos, detonantes todos de ciertos tipos de miradas y registros, escuchas y voces, imágenes del afuera y del adentro. De manera paralela, es la escena infinita de la mediación entre dispositivos, mediación que en el registro del relato, marcará la tensión de los procesos y prácticas de “comunicación”. El teléfono suena continuamente, al igual que la lluvia. Su ritmo da pie para que Clara decida el rango de acción que será posible entre sujeto y aparato: *Nunca contestas el teléfono*, o bien, *el que contesta pierde*.

Como espectadores, podemos entender que ‘no se contesta el teléfono en casa ajena’, pero ¿por qué perderíamos si contestamos? Sarah introduce uno de los primeros interruptores ante la simple circularidad del circuito elemental. Como veremos, en una trama en la que casi todo parece estar determinado por los intercambios telefónicos, dicha regla opera a favor y no en contra del funcionamiento de todo el sistema de mediaciones. Al eliminar la respuesta natural del sujeto ante un medio de comunicación, se abre un rango muy amplio para la “sucesión” del mensaje. El ‘no contestar’ no significa anular el llamado, significa que existió un llamado al que se le otorgó simplemente otro grado en la estructura, el registro del mismo. En el registro está la huella, y en ella, el desarrollo de la acción futura. Ahora bien, en *El aire de Clara*, esa grabación propia al medio, adquiere sentido no porque pueda ser almacenada y procesada, sino porque es experimentada en el momento mismo en que acontece. Su potencia en tanto mediación se inscribe y manifiesta en la escucha y la visión ‘actual’. La obra señala justamente dicha potencia. La llamada que no se contesta abre el espacio para



que el mensaje sea escuchado, una especie de reverso, pues cada mensaje en la contestadora es una invitación a la ciudad, a eventos que acontecen en ella, a los que Clara y Sebastián, acuden sistemáticamente. Clara graba todo el tiempo, y toda la ciudad parece entrar en vértigo, la grabación se enfoca en la crisis, en la contaminación, en marchas y manifestaciones, en sonido de alarmas; la edición complementa este espacio con escenas de *found footage* que enrevesadamente, hacen referencia a lo real a través del clásico efecto de ‘cámara no estabilizada’. Algunas veces, aquello que mira mientras registra la ciudad se suspende o es obliterado por una textura diferente en la imagen, ese ojo ajeno se introduce por el ojo de la cámara de Clara y nos muestra, nuevamente, el alcance técnico y simbólico del ‘circuito cerrado’: algo que fue registrado en otro momento, en otro contexto, acontece en el momento de nuestra mirada.

Esta especie de *fórmula de la edición* se repite en algunos de los siete recorridos por la ciudad que Clara y Sebastián realizan durante el *film*. Una noche, la voz que se reproduce en la contestadora de Fabián detiene el ciclo. Ya no es una invitación ni un aviso, sino una *confesión*. Esta escenificación en donde por fin la regla de Clara, *quien contesta pierde* —otra forma de expresar el funcionamiento de un circuito cerrado—, quiebra la zona de confort que se ha establecido entre aparato-sujeto-ciudad, libera a su vez, el lenguaje visual que le es propio a Sarah Minter, el caminar, el diálogo interior, el viaje. Ahí, su mirada justo antes de la cámara, *recorrer es ver*:

Esta ciudad también ha sido hasta cierto punto mi tema. Desde diferentes ángulos: sus personajes, desde mi personaje, desde la ciudad en sí misma como un sujeto. ¿Cómo se mueve?, ¿cómo son las clases sociales?, ¿qué hace la gente?, ¿cómo se vinculan unos con otros? Creo que recorrer, es igual a ver. El desplazamiento hace que *te puedas ver desde otra perspectiva* porque tienes otro contexto que permite mirarte y mirar tu realidad desde otro ángulo. Entonces puedes mostrar las fronteras, es mostrar dónde nos desplazamos y esto tiene que ver con el contexto. El territorio también es una cuestión contextual.

Quizá, a través de las décadas y pese a las transformaciones tecnológicas, sistémicas y mediáticas que impone la globalización en el mercado de ‘los medios’, aquel sentido que encontró Campus en el video no está totalmente agotado. Para él, la función de realidad era

indisociable de su singularidad técnica, misma que abrió múltiples caminos en el campo de la percepción y la experiencia del sujeto que se *observa mirándose a sí mismo*.

*El aire de Clara*, con sus quince llamadas telefónicas y sus siete recorridos, es transición entre cine y video. Del primero solo formato, del segundo, solo desdoblamiento

# Las subculturas, los medios marginales y lo subterráneo: Los videos punk de Sarah Minter

JESSE LERNER



Sarah Minter, *Nadie es inocente—No one is innocent*, 1985-1987 [Cat. 17]

La documentalista y artista multimedia Sarah Minter comenzó a trabajar en el medio emergente del video en la ciudad de México en 1980, y ha continuado hasta nuestros días, en tiempos de muchas transformaciones; cambios que transfiguraron la ciudad en la que vive y trabaja, a través de una serie de trastornos y desastres —algunos provocados por los seres humanos, otros naturales— que sacudieron al país hasta sus cimientos, así como transformaciones radicales en el campo de las artes mediáticas. Hoy en día, la distinción entre “video” y “película” es en gran medida anacrónica, y empresas de postproducción pueden, por una tarifa, mover archivos de medios, sin errores, desde y hacia las emulsiones fotosensibles procesadas químicamente del reino de la “película” a cualquiera de una serie de plataformas de grabación de imagen y sonido electrónicas, digitales o analógicas. Por el contrario, hace treinta y cinco años, la brecha entre el cine y el video era crítica y fuente de apasionadas polémicas. Muchos profesionales de video insistían en el carácter distintivo del procedimiento de su elección, y aun en 1980 éste era un enigma para muchos. A pesar de los trabajos pioneros de Nam Jun Paik, Valie Export, los Vasulkas y otros, era un medio aún por definir: ¿era televisión, algún indeterminado nuevo medio para hacer arte, o, simplemente, cine para los que no tenían recursos suficientes para hacer películas “de verdad”? El cine mexicano de una generación antes aún mantenía su encanto, pero las producciones de entonces, casi invariablemente, revelaban hasta qué punto había decaído la industria del cine comercial. En lugar de dejar que extraños antipáticos caracterizaran de forma errónea su trabajo, los videastas lucharon para definir su arte y para crear una infraestructura para la producción y exhibición de su medio de elección. Mientras tanto, un presidente traicionó la confianza del público cuando se comprometió a “defender el peso como un perro defiende su hueso”, y sus sucesores siguieron su ejemplo con más traiciones, nepotismo, incompetencia, y corrupción. La economía perdió una década (la década perdida), las tasas de desempleo y de criminalidad se dispararon, y la nación entró en una larga y dolorosa recesión, la resaca que siguió al “milagro mexicano” de los años posteriores a la segunda guerra mundial. El terremoto de magnitud 8.1 del 19 de septiembre de 1985 y sus posteriores réplicas nivelaron vastas franjas de la ciudad y la respuesta deficiente del estado instigó el surgimiento de movimientos sociales que comenzarían a transformar la política nacional. Mientras que los videos de Minter no pueden reducirse a la mera documentación de estos dramáticos cambios sociales,

trastornos políticos y crisis económicas, tampoco pueden ser comprendidos independientemente de ellos.

El “milagro mexicano” había resultado en un crecimiento espectacular de la ciudad capital, alimentado por la migración rural y exacerbado por el desarraigo de los barrios obreros desde cerca del centro histórico de la ciudad hasta la expansión perimetral de la metrópoli. Con esto, el área urbana se expandió, y alrededor de los bordes de la ciudad nuevos barrios, como ciudad Neza-hualcóyotl, crecieron sin infraestructura adecuada, ni servicios públicos. Con frecuencia considerados como focos de pobreza, o “ciudades perdidas”, es a partir de estas comunidades que surgieron las subculturas radicales, contrahegemónicas, que se celebran en los primeros trabajos punk de Minter disputando el poder del estado, las nociones de la iglesia, y de la pequeña burguesía de “buenas costumbres”.<sup>1</sup> Esto no quiere decir que estos asentamientos ex-urbanos dieran necesariamente la bienvenida a estas expresiones de rebeldía juvenil. *Nadie es inocente* (1985-1987) y la pieza acompañante *Alma Punk* (1991-1992) están estructurados en torno a las migraciones de sus protagonistas, pero estas son, años antes de la aparición de la diáspora en “Neza York”, migraciones hacia *fuera* de la ciudad capital. El narrador de la primera pieza deja Neza en la red de trenes de pasajeros, ahora desaparecida, para encontrarse solo en el campo, atrapado en un enfrentamiento alucinante con su propia conciencia. En un momento de su diatriba introspectiva evoca las generaciones anteriores que primero se asentaron en Neza, identificadas claramente con una sensibilidad de hazlo-tú-mismo. En el otro video Alma abandona igualmente la inhóspita ciudad de México para ir a otra metrópolis también sometida a un proceso de crecimiento rápido e irregular: Tijuana. Con el crecimiento de Tijuana, impulsado por el Programa de Industrialización de la Frontera (1965) y más tarde por el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (1994), una serie de subculturas distintivas surgió durante este período, en relativo aislamiento del resto del país y en las proximidades de los Estados Unidos.<sup>2</sup> El interés de

---

1— Pablo Gaytán Santiago, “Colectivos (contra) culturales submetropolitanos (1982-2007),” *Tramas* 31 (2009) pp. 187-220.

2— Ejival, “Counterculture, Rockers, Punks, New Romantics, and Mods in Tijuana,” en *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border*, Josh Kun y Fiamma Montezemolo, eds. (Durham: Duke University Press, 2011), pp. 329-338. Los desarrollos contemporáneos en las artes visuales se encuentran documentadas en la exposición y el catálogo *Extraño nuevo mundo: arte y diseño desde Tijuana* (La Jolla: Museum of Contemporary Art San Diego, 2006), que incluye una versión anterior del ensayo de Ejival.

Minter en el punk, como se refleja en estos videos, hace eco de la evaluación de Dick Hebdige:

Las subculturas representan “ruido” (en contraposición al sonido): interferencia en la secuencia ordenada que conduce de hechos reales y fenómenos a su representación en los medios de comunicación. Por tanto, no debemos subestimar el poder significativo de la subcultura espectacular no sólo como metáfora de anarquía potencial “externa”, sino como un mecanismo real de desorden semántico: una especie de bloqueo temporal en el sistema de representación.<sup>3</sup>

Pero el punk del DF y de TJ se desarrolla en un fondo muy diferente al de la escena británica que analiza Hebdige. El punk llegó tarde en México, perdió ciertos elementos en la traducción al tiempo que ganó otros, y participó en una muy diferente dinámica de clases sociales.

## De los Sex Pistols a los Sex Panchitos

La localización “chilanga” de los documentales punk de Minter es una expresión local distintiva de un fenómeno internacional. En otras partes de América Latina las películas de ficción y documentales, como los creados por la misma época en Colombia (*Rodrigo D.: No futuro*, Víctor Manuel Gaviria, 1990), São Paulo (*Punks*, Sarah Yakhni y Alberto Gieco, 1984), y Perú (*Grito subterráneo*, Julio Montero Solís, 1986), recogen trayectorias paralelas. En sus manifestaciones seminales en Nueva York y Londres, el punk conjuntó la rabia proletaria a un elemento, decididamente más de clase media, derivado de las escuelas de arte (por ejemplo, el sentido de la moda de Malcolm McLaren, o el diseño gráfico de Jamie Reid). En México, como en otros países de Latinoamérica, las dinámicas de clase del punk son distintas y cambian notablemente con el tiempo. Fue introducido por primera vez por un puñado de jóvenes de clase media, muchos de los cuales habían tenido la oportunidad de viajar o de vivir en el extranjero, donde adquirieron los preciados LPs y prendas de vestir; el ya fallecido Illy Bleeding vivió y estudió en una escuela de arte en Canadá, mientras que Guillermo Santamarina “el Tinlarín” (de *Pijamas A-Go-Go*) había pasado un tiempo en Amsterdam. Otros accedían a la música y a las publicaciones

---

3— Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (Londres: Methuen, 1983 [1979]), p. 90.

especializadas (*Melody Maker* y *New Music Express*) a través de un puñado de tiendas de discos que las importaban. La colección magistral de Ricardo Nicolayevsky *Retratos perdidos* (1982-1985), recuerda este ambiente elegante, móvil y lleno de desafectos. En cuestión de unos años, sin embargo, los jóvenes de la clase trabajadora de la ciudad de México adoptaron la música y el estilo y lo hicieron suyo. Esta transformación tuvo lugar en el contexto de la evolución general del rock mexicano. A raíz de Avándaro, el género musical tan denostado buscó refugio subterráneo en los “hoyos *funkies*”. Los conciertos fueron reprimidos con regularidad, a las bandas de rock extranjeras no se les dio permiso para dar conciertos o giras, y La Revolución de Emiliano Zapata se convirtió en una banda de cumbia. Pero, a pesar de los esfuerzos del estado y su dura y violenta represión, la música prosperó. Ninguna película muestra mejor la escena de rock post-Avándaro en la capital que el *tour-de-force* de Sergio García Michel en súper 8 de 1978, *Un toque de rock*, con las actuaciones musicales de El Tri, Rockdrigo, Botellita de Jerez, Cecilia Toussaint, Chac Mool, y otros. Efectivamente proscrita, la música se convirtió en algo mucho más deseable. A partir de 1980, el Tianguis del Chopo surgió como un centro para la venta y el intercambio de ese fruto prohibido.<sup>4</sup> Lo que surgió como “rock en tu idioma” se desarrolló en esta órbita, como resolución de los debates acerca de los requisitos de idioma, parámetros estilísticos y limitaciones de esta forma musical en sus propios términos.<sup>5</sup>

Mientras que algunos puristas se preocuparon más de la cooptación de las expresiones musicales menos agresivas por Televisa y las tendencias comerciales,<sup>6</sup> la cámara de Minter permaneció fija sobre las alternativas más ásperas del movimiento, las que nunca podrían ser asimiladas. En *Nadie es inocente*, Pablo Hernández “el Podrido” inculca a su banda de seguidores punk del “sector Aguilucho” la leyenda de Sid Vicious y Nancy Spungen y su última noche en el Chelsea Hotel, “el último gesto punk”, y asegura a sus

4— José Agustín, *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas* (México, D.F.: Grijalbo, 1996).

5— Para los debates sobre el español como un idioma apropiado para la música rock, consulte Eric Zolov, *Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del estado patriarcal*, trad. Rafael Vargas Escalante (México D.F.: Norma, 2002).

6— Véase, por ejemplo, la amargura de la crítica al final del video documental de La PusModerna, *El rock sí tiene la culpa* (1993).

acólitos que “en el punk rock, no hay ni amor ni paz”, y luego los guía hasta un coro nihilista:

*No hay  
No hay futuro  
No hay  
No hay amor  
No hay  
No cemento heno  
Yey yey  
Los mierdas soy yo*

Aunque Pablo contrasta esta negación con una contracultura anterior, ridiculizando el “amor y paz” de los hippies, hay ecos inconfundibles de vanguardias anteriores: dadaísmo,<sup>7</sup> estridentismo<sup>8</sup> y del ideal de Arthur Rimbaud de la “alteración completa de los sentidos”.<sup>9</sup> De alguna forma, en su exuberancia, su entusiasmo parece traicionar el mensaje, como si estuviera tratando de vencerse a sí mismo de los méritos de su ideología.

## Cine bastante vacante

El cine punk, en gran medida, puede ser reducido a un puñado de estrategias ya muy utilizadas. No importa de qué tan baja calidad sea la imagen, no importa qué tan deficiente sea la grabación de sonido, la película del concierto tiene un público garantizado entre los aficionados, tanto los que se centran en una sola banda (por ejemplo, los Sex Pistols en *The Filth and the Fury*, Julian Temple, 2000; Las ultrasónicas en *La noche que volvieron las ultras*, Sergio García Michel, 2010) como los que se enfocan en una escena regional definida (el centro de Nueva York en *Blank Generation*, Amos Poe e

7— La exploración más detallada de los vínculos entre el punk británico (especialmente los Sex Pistols) y el dadaísmo (así como la Internacional Situacionista, los cultos heréticos medievales, y más) es Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989).

8— Germán Maples Arce, “Estridentistas; punks de mi época,” en *CulturaContraCultura*, Carlos Martínez Rentería, ed. (Plaza Janés), pp. 127-130 (publicado originalmente en *Generaciones* no. 1, tercera época [abril-mayo 1995]).

9— Carta a Georges Izambard, fechada el 13 de mayo de 1871, en *Selected Poems and Letters*, Jeremy Harding y John Sturrock, eds. (Londres: Penguin, 2004), p. 236.



Ivan Kral, 1976; Los Ángeles en *The Decline of Western Civilization*, Penélope Spheeris, 1981). Poco importa que algunas (o la mayoría) de estas obras ofrezcan poco más que conjuntos aproximados de imágenes de conciertos, filmadas bajo condiciones muy restrictivas con audio mal grabado. Tal vez estas cualidades mejoran sus credenciales punk. Las películas de ficción de la escena punk típicamente se basan en las cuestionables habilidades de los músicos como actores (por ejemplo, *Straight to Hell*, Alex Cox, 1987) o el intento de convertir la filmación del concierto en una especie de marco narrativo general (*Suburbia*, Penélope Spheeris, 1984). La escena punk de la ciudad de México generó intentos de todas estas estrategias, así como documentales, con entrevistas, más convencionales (*Gritos poéticos de la urbe*, Susana Quiroz e Inés Morales, 1991, y *La neta no hay futuro*, Andrea Gentile, 1987), tergiversaciones risibles de cineastas completamente fuera de contacto con la sensibilidad del punk (*Intrépidos punks*, Francisco Guerrero, 1980 —tan malo que es genial) y otras aproximaciones patéticas hechas por gente ajena al movimiento (*La banda de Los Panchitos*, Arturo Velazco, 1985). En contraste con estas estrategias bien establecidas y con frecuencia mal encaminadas, los videos de Minter logran una especie de estatus híbrido, mezclando una fe neorrealista en la capacidad de los sujetos para interpretarse a ellos mismos (lecciones de las etno-ficciones de África Occidental de Jean Rouch, o, tal vez más cerca en espíritu, la película *roadie* de Clash, *Rude Boy*, Jack Hazan y David Mingay, 1980). Los videos de Minter revelan un mundo cerrado del que sus protagonistas se esfuerzan por salir. En un mundo análogo, la infraestructura que permite a las personas afines comunicarse y compartir a través de fronteras es precaria. Los audiocassettes se intercambian con un amigo por correspondencia punk en Polonia, y las fotocopias permiten la reproducción de fanzines, pero los teléfonos públicos siempre están rotos. Cuando la ortodoxia anti-ortodoxa afirma que “no hay futuro”, sin embargo, tarde o temprano, la pregunta es inevitable: “Y ahora, ¿qué?”

### ¿No hay futuro?

*Nadie es inocente-20 años después* (2010) retoma a los protagonistas de las obras anteriores, en el espíritu de *21 Up* (Michael Apted, 1977), *28 Up* (Michael Apted, 1984) y sus secuelas. La ciudad Nezahuacoyotl, el punk, el activismo, la política —todo se

ha transformado radicalmente. Neza, ahora con algo de la infraestructura de la que una vez dolorosamente carecía, ya no es el punto de llegada y bienvenida de los inmigrantes sin recursos procedentes del campo, sino que ha sido suplantado por desarrollos urbanos más nuevos, más alejados del centro metropolitano que juegan ese mismo papel. Los protagonistas de *Nadie* hablan de estas transformaciones y se lamentan por la muerte de sus compañeros, especialmente por Juan Martínez “el Kara”. Similarmente a la serie histórica de Apted, los Mierdas de hoy siguen los impulsos ya definidos en su juventud. A pesar del paso de los años y de peinados cambiantes (“Cienfuegos” ahora trae una cola de caballo), siguen siendo fieles al punk, tanto como un programa político como un estilo musical. “El Podrido” reúne a sus compañeros para ensayar la música con el estilo que define su identidad colectiva y sus luchas. Al escribir acerca de situaciones equivalentes en el sur de California, el estudioso de cine David E. James ofrece una evaluación pesimista del potencial radical del punk:

Al carecer, por definición, de términos positivos, y en ausencia de cualquier movimiento social que pudiera suministrarlos, el punk fue así condenado a manifestarse simplemente como un estilo, pero específicamente como un estilo que siempre estaría en proceso de empujarse a sí mismo hasta la auto-parodia, hasta el punto en el que se encontraría solamente capaz de imitar sus antiguos gestos.<sup>10</sup>

En contraste, los compromisos políticos de los Mierdas y de los punks chilangos, en general, no sólo están intactos, sino que pueden articularse mejor ahora de lo que podía hacerse dos décadas antes. Tal como se define en la síntesis de “el Podrido”, la suya era (y es) una lucha por la transformación social, aunque una compartida por sólo unos pocos:

El movimiento es más que la resistencia contra toda la desigualdad social que hay en el país. El mundo no es como nosotros. Nosotros lo tratamos de transformar. Hay mucha gente materialista. Hay mucha gente conformista. Hay mucha gente progresista, pero hay muy pocos anarquistas.

—

10— David E. James, *Power Misses: Essays Across (Un)popular Culture* (Londres: Verso, 1996), pp. 201.

Haciendo alarde de las normas restrictivas de la propiedad social, buscando atuendos a la moda en el basurero de la ciudad en lugar de en los centros comerciales, induciendo nuevos miembros a escupitajos y flemazos, Pablo Hernández “el Podrido” y Sarah Minter, juntos, trazan una hoja de ruta probable hacia una alternativa más igualitaria, más anticapitalista, más irreverente, alimentada por impulsos utópicos que permanecen aplastados hasta hoy.



# En diálogo con Sarah Minter\*

CECILIA DELGADO (CD)

SOL HENARO (SH)

SARAH MINTER (SM)

\* Agradecemos el apoyo de Andrea Ancira para la realización de esta entrevista.



Sarah Minter, *Intervalos (Autorretrato 2)—Intervals (Self-Portrait 2)*, 2004 [Cat. 7]

En esta entrevista, Sarah Minter habla acerca de la relación que sostuvo con las artes escénicas, su consumo compulsivo de películas, su tránsito entre la práctica cinematográfica y el video, de sus memorias sobre un medio artístico que apenas se estaba profesionalizando y de las dificultades encaradas al elegir un medio tardíamente atendido en México. Estructurada en cinco secciones, la conversación deja ver en distintos momentos la alta estima de Sarah Minter por su libertad e independencia, dos elementos que la caracterizan como persona y productora de imágenes en movimiento.

## Preludios escénicos-experimentales: el encuentro con la máquina cuerpo

**Sol Henaro:** Partamos de un tema en apariencia nada asombroso, que seguramente será esclarecedor. Compártenos tus memorias sobre el inicio de tu relación con el ámbito cinematográfico.

**Sarah Minter:** Desde los quince años tuve la fantasía de trabajar en cine, misma que compartíamos mi hermano y yo. Me fui de mi casa a los 18 años y casualmente trabajé como actriz en una película, a partir de la cual empecé a hacer audiciones para obras de teatro; aunque en realidad pronto me di cuenta que el teatro que prevalecía —de representación— no era el tipo de trabajo actoral que me interesaba. Fue hasta que conocí al director argentino Juan Carlos Uviedo,<sup>1</sup> quien fue mi maestro de vida. Con él trabajé intensamente durante año y medio, en una especie de teatro laboratorio, hasta que lo deportaron del país. A raíz de esa nueva situación, y con pánico de cómo sobrevivir, me metí al diseño gráfico, viví de eso algunos años y me fue muy bien.

**SH:** ¿Nos detallarías la relación y experiencia con Uviedo? ¿Quién es, cómo entras en contacto con él y en qué consiste la impronta que te dejó?

**SM:** Él llegó a México en 1971 a principios del invierno; llegó directamente de Nueva York, donde en 1970 y 1971 había estado

---

1— Juan Carlos Uviedo (1939-2009) fue un actor y director argentino que creó el Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) en los años setenta en plena dictadura, asumiendo las artes escénicas como un modo de resistencia ante la represión. Uviedo, quien fue discípulo de Peter Brook y amigo de Carlos Castaneda, fue deportado de México, donde vivió por un par de años, a comienzos de la década de 1970.

trabajando en el teatro “La MaMa”, sede del Living Theatre, donde tuvo una de las mejores puestas en escena del año, una obra sobre el Che Guevara. A su llegada a México, los periódicos lo anunciaron como el “gran director”. Yo no sabía nada, pero me encontré en la calle a una amiga que estudiaba periodismo e iba a entrevistarle, y me le pegué. Llegamos a casa de Juan Carlos en la colonia San Rafael y ahí estaba con su novio y su novia, Eddie, un chavito norteamericano y Ana María, de Guatemala. Juan Carlos en esa época tenía 33 años. Él trabajó desde muy joven con el cuerpo, pero me parece que había una historia relacionada con un accidente que lo había dejado temporalmente inválido y, a raíz de eso, encontró un método de expresión corporal que le ayudó a superar el problema. Trabajó en Argentina y luego creo, que, entre otros lugares, estuvo con Jerzy Grotowski en Polonia. De alguna manera estaba orgulloso de que lo hubiesen deportado de varios países, incluido México.

Fue un tipo absolutamente radical, de izquierda, libertario total, un anarquista con bases muy claras sobre el tipo de teatro que quería. Era una mezcla entre Grotowski, Artaud con influencias de Brecht, que conocía bien las prácticas escénicas en boga de varios lugares, principalmente de Nueva York y Europa. Su interés radicaba en el teatro de provocación, en el teatro de performance radical que incluía la intervención del público, donde no existían guiones en sentido estricto y donde se estimulaba la creación colectiva. Nuestro grupo se llamaba “Ergónico”, lo integrábamos unas 30 personas entre mexicanos, franceses, italianos, chilenos, guatemaltecos, un gringo y el propio Juan Carlos que era argentino, un grupo internacional e intergeneracional, aunque la mayoría era gente joven. Cuando llegué a su casa, ya estaba ahí Olivier Debrouse que ya era mi amigo, aunque llegamos por caminos distintos. El caso es que en México la llegada de Juan Carlos fue un gran escándalo.

**SH:** ¿Y termina por qué él se va de México?

**SM:** Termina porque lo deportan. Ensayábamos principalmente en la Casa del Lago que era un centro importante del momento. La primera puesta, en el verano de 1972, se llamó *Tu propiedad privada no es la mía* a partir de un texto de Engels sobre el origen de la familia. Luego estuvimos trabajando en el teatro de Santa Catarina, en el Auditorio Nacional y un par de presentaciones de otra obra en el teatro El Galeón.

**SH:** ¿En qué consistían sus dinámicas de trabajo? ¿Cómo era una sesión de trabajo con Uviedo? Para entender si algo de ello es reconocible aún hoy en tu producción, intentar detectar la impronta...

**SM:** Nos hacía investigar en nuestros propios sentimientos, así como cuestionar nuestras emociones y las posibilidades de nuestros cuerpos. Teníamos una rutina de expresión corporal con cierto parecido al yoga, según Juan Carlos era una preparación física para que cada uno pudiera llegar a tener total dominio, energía y fuerza; eran ejercicios muy acrobáticos, por ejemplo: podía suceder que en un ejercicio posterior mis treinta compañeros estuvieran en contra mía, agarraran mi cuerpo y lo botaran por todos lados sin que me pasara nada. En los jardines de la Casa del Lago había árboles con alambres, chocaba contra los metales y ni siquiera me salían moretones. Teníamos mucha fuerza y músculo. Se nos empezaron a hinchar unas bolas como de 5 cm de diámetro a lo largo de la columna vertebral y Juan Carlos decía que eran nuestros chacras, puntos de energía que se desarrollaban a partir de los ejercicios, los cuales él hacía con el cigarro en la boca.

**SH:** Nada ortodoxo...

**SM:** Era la total libertad y la total pureza de sus posiciones y principios. Después de hacer esta rutina, terminábamos en una relajación total que era a la vez, el punto de partida de un ejercicio de provocación de cómo indagar en el yo profundo a partir de la memoria, se develaba cualquier sentimiento pero nunca se nombraba porque eso podía hacer que alguien se influenciara. Nadie podía hablar, ni moverse, el objetivo era buscar en la memoria, aunque fuese un sentimiento que creíamos nunca haber sentido, había que buscarlo pero no nombrarlo, sacarlo y provocar lo mismo en el otro. Entonces realmente la prohibición se olvidaba cuando eso ya nos poseía ¿me entiendes? Esos ejercicios nos llevaron a vivencias muy intensas, esta era una de las razones por las que nadie quería perderse ningún ensayo.

**Cecilia Delgado:** De confrontación.

**SM:** Depende del tipo de sentimiento. Teníamos que llevarlo a su máxima expresión y dado que todos estábamos como poseídos por eso, podía pasar cualquier cosa. Otros grupos de teatro de la época trabajaban algo similar pero ponían muchos límites. Tenían miedo



de lo que pudiese suceder y Juan Carlos no, con él cada vez era más y más intenso. Esa fuerza y esas experiencias eran parte de la investigación e iban constituyendo de alguna manera las obras.

**SH:** La potencia de esa intangibilidad se transformaba en materia prima...

**SM:** Exacto, y no era la representación sino la búsqueda en uno mismo y en lo colectivo.

**SH:** ¿Por esos años todavía estaba Alejandro Jodorowsky en México?

**SM:** Jodorowsky llegó antes, en los sesenta. Para entonces estaba produciendo *La Montaña Sagrada* (1973), película en la que participé como extra.

**SH:** ¿Y recuerdas si Jodorowsky asistió a alguna de las obras de Uviedo en las que participaste?

**SM:** No lo recuerdo, creo que Juan Carlos y él no se hablaban, pero sí llegaron a coincidir en algunas fiestas en mi casa, en Paseo de la Reforma, donde compartíamos un departamento varios amigos y yo. Eran en cierta forma dos gurús diferentes. A las fiestas iban muchos de los personajes de *La Montaña Sagrada* vestidos muy sofisticados, y nosotros los del grupo del teatro estábamos vestidos de overol y todos *hippies*, pero coincidíamos al conocer a la misma gente. Olivier Debrouse también había llegado a trabajar de asistente de producción con Jodorowsky y algunos otros trabajamos de extras en su película, digamos que nos movíamos entre esas dos bandas.

**SH:** En esos años y en la colectividad en torno a Uviedo, ¿qué lugar tuvieron las sustancias psicotrópicas? ¿exploraban sus posibilidades también?

**SM:** Eso era genial, en esa época había un médico que hacía terapias experimentales con LSD en México. Era muy famoso, algunos se quedaron en el viaje... De nosotros se creía lo peor. Lo menos que creían era que todos habíamos cogido entre todos cuando en realidad éramos casi unos santos. Trabajábamos y nos satisfacía tanto que en realidad no pasaba gran cosa más allá de eso en nuestras vidas. Dentro del trabajo actoral nunca tomamos

drogas, aunque desde afuera todos se imaginaban que vivíamos en ácido eternamente.

**CD:** ¿Por qué transgredían límites?

**SM:** Estábamos en estados más alterados pero eran reales, no psicotrópicos. Yo, hasta la fecha, casi no bebo alcohol. Más allá de Uviedo, en general, en las fiestas nos divertíamos mucho, bailábamos y disfrutábamos nuestros cuerpos en las fiestas. Recuerdo que fuimos a una reunión de unos antropólogos, nosotros éramos más jóvenes y todos ellos creían que hacíamos de lo peor... fantaseaban. Los antropólogos se emborracharon y querían desnudarnos y cogernos. Mucha gente no sabía desinhibirse, creen que si una, como mujer, se quita la ropa está dispuesta a cogerse al de enfrente. La gente no podía concebirlo, ser libre se malentendía. Los chavos confundían la libertad con un libertinaje absurdo. Entre más compungida la gente, más densa es. No podían considerar que no nos drogábamos y que no cogíamos con todos. De hecho encontré mucho refugio entre mis amigos homosexuales porque el ámbito heterosexual era muy cabrón en esa época. Mucha miseria sexual, gente muy reprimida que actuaba de una manera muy extraña. En ese entonces sí estábamos en estados alterados, pero provocados por un trabajo, una disciplina y una exploración.

**SH:** A propósito de comportamientos de género constrictivos, ¿puedes ubicar algún tipo de exploración tuya sobre el feminismo, el género, las instituciones, la normatividad...?

**SM:** Mi vida era eso. Leí muy joven a Lou Andreas-Salomé, una rusa que fue asistente de Freud; que se casó con un hombre como pacto de apoyo para poder salirse de la casa de sus padres. También leí a Sartre y Simone de Beauvoir, así que no es que yo tuviera una bandera feminista pero sí lo soy. Sobre el amor, tuve muy claro tempranamente que no quería una pareja fundada en la mentira. Desde la primera vez que anduve con alguien le dije “tú y yo somos libres, cada quien hace lo que quiere pero nada más dímelo, nunca te reprimas que yo no me voy a reprimir”. Esas son actitudes que se pueden interpretar como feministas, o al menos no disciplinadas. El hombre siempre ha tenido una especie de permiso social para hacer lo que quiera y la mujer no, así que lo que yo hacía era ponerme al mismo nivel. Me sentía súper niña en esa época, nada me daba miedo, sentía que tenía un escudo con

el cual podía irme por el mundo sin más. Mi cuerpo me daba esa fortaleza, un cuerpo que resistía, entrenado, acrobático y por otro lado era también mi temperamento, una templanza mental, y una cuestión de experimentar y tratar de ver las cosas más allá de la primera impresión.

### Seducción por el celuloide y la pantalla: el cine entra al ojo

**SH:** Al escucharte hablar de Uviedo haces mucho énfasis en la libertad, en el cuerpo, la energía y en cuestionar la institución; en efecto, son cuatro elementos que distinguen no sólo tu obra sino tu forma de ser y de pensar. Ya entiendo por qué dices que desde ahí aprehendiste la vida y por qué te es tan importante; en efecto, de ahí abrevaste. Después, ¿cómo fue la transición al ámbito cinematográfico? ¿En qué películas trabajaste?

**SM:** En la trilogía *Pubertinaje* (1971), tres historias de tres directores. Yo trabajé en la que dirigió Pablo Leder. Luego hice “extreñas” cuando necesitaba dinero, pero intentaba no salir a cuadro... Me acuerdo que se acercaban los que contrataban y me decían “mira, ponte ahí porque ahí se va a ver”, y entonces más bien me iba hasta atrás para no salir. En *La Montaña Sagrada*, por ejemplo, ni me veo... estábamos vestidos de pirulín, pintados del cuerpo.

**SH:** ¿Y tu puente al consumo de cine?

**SM:** En esa época había muchas salas de cine con una oferta cinematográfica más amplia que la de hoy en día, a excepción de los festivales, pues ahora, afortunadamente, hay muchos. En el cine París pasaban películas francesas, en el cine Estadio pasaban dos películas juntas que generalmente eran europeas. Las salas tenían una línea de proyección. El cine Gloria, que estaba en la calle de Campeche, daba función triple de películas viejitas. El Bella Época programaba películas clásicas, también había muchos cineclubes, por cierto, uno de los mejores era el del Museo de Antropología. Ya existía la Muestra Internacional de Cine y, como era única, no me perdía ni una película.

**SH:** ¿Podrías decir que, de algún modo, las salas de cine y los cineclubes fungieron como tu escuela, es decir, que en cierta manera te formaste viendo cine directamente mucho antes de entrar

al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM?

**SM:** Muchísimo, para ese entonces ya era una cinéfila, diario veía cuando menos una película. Me era más fácil dejar de comer que dejar de ir al cine, al teatro o a ver danza donde conocí grupos, además siempre fui amiga de artistas visuales. He sido una gran espectadora de todo.

**SH:** ¿En qué momento asumes el interés por la imagen en movimiento, no como espectadora sino como productora? ¿Cuándo tienes acceso a tu primera cámara?

**SM:** Después de la experiencia con Uviedo me dediqué a trabajar de *freelance* en diseño gráfico, hasta que decidí arriesgarme y empezar a hacer videos y películas en súper 8 con Olivier Debroise. Después conocí a Gregorio Rocha que estaba por entrar al CUEC, y la afinidad de intereses nos llevó a hacer cosas juntos. Empecé a asistir con él pero realmente la única clase que me interesaba era la de Jorge Ayala Blanco, de Lenguaje Cinematográfico. Gregorio sí entró oficialmente al CUEC, yo no. No me interesaba un papel. Pronto comencé a explorar el video porque lo que yo quería era independencia. Hacer cine en México era muy difícil, casi no había apoyos ni recursos, pero sí había mucho centralismo y una estructura de poder bastante bizarra. Lo que quería era hacer proyectos independientes y experimentales así que, en un viaje que hice a Nueva York, compré mi primera cámara de video; originalmente pensé en adquirir una de cine pero finalmente compré una muy buena cámara de 3/4 y me la traje a México.

**CD:** El video te permitía resolver inquietudes propias y además, desde un nivel que involucraba la técnica...

**SM:** Claro, aprendí a editar y a resolver técnicamente yo sola. Para mí la independencia creativa y económica son muy importantes, sobre todo si tomamos en cuenta que en los años ochenta prácticamente no existía apoyo de ningún tipo. Veía a la gente que trataba de hacer cosas, que se tardaban diez años en hacer su siguiente película. Así era más o menos el panorama. Eran puros actos fallidos, y encima de todo eso, el cine independiente se enlataba. Además el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica entorpecía todo, por ejemplo, si conseguía dinero para filmar tenía

que hacerlo con un porcentaje alto de trabajadores del sindicato y, si no, había que pagar reemplazos. Y una vez logrado no era fácil exhibir, no había tampoco la cantidad de festivales que existen hoy; en México no había prácticamente ninguno, y en el resto mundo muy pocos; ni para los famosos era fácil. El único cine que se seguía haciendo era el cine de ficheras y el súper comercial, que ya tenía todo controlado.

Hubo un pequeño espacio para hacer televisión cultural en los años ochenta. Cuando la Unidad de Televisión Educativa se convirtió en Cultural (UTEC) y se empezó a hacer un poco de televisión de “autor”, la televisora fue, por un tiempo, el espacio donde los cineastas emergentes del momento podían, al menos, tener trabajo y practicar con algo relacionado al medio, cosa que fue muy interesante porque nadie trabajaba en ello entonces. Yo entré a realizar algunos programas de TV cultural gracias a que le había mostrado al director de la UTEC un video que hice a partir de una investigación de Olivier Debrouse sobre el artista Julio Castellanos, entonces me llamó para dirigir y fue muy padre. En la UTEC empezaron a contratar a jóvenes cineastas que querían hacer cosas y que tenían una cierta creatividad. Fue una época importante porque mucha gente empezó a tener una práctica profesional con una cierta libertad-continuidad que no existía antes, y se podía más o menos vivir de ello. Sin embargo también existía la censura: una vez me comisionaron una serie sobre museos y niños pero el programa piloto que hice les pareció subversivo a los representantes de la SEP y cancelaron el proyecto.

**SH:** ¿Y tus producciones de entonces, cómo las mostrabas? ¿Las exponías a amigos, en tu casa?

**SM:** A veces sí, a los amigos más cercanos. Fue hasta que llegó una curadora neoyorkina quien tenía un lugar en Estados Unidos llamado *Downtown video*, el cual programaba y circulaba video latinoamericano. Aquí había poca gente produciendo desde la experimentación, así que cuando ella supo de mí me pidió videos y los incluyó en muestras. Esa fue la primera salida para mi trabajo. Fue entre 1983 y 1984 y aunque no me retribuía económicamente, al menos se veían.

**SH:** ¿A quiénes ubicas como tus influencias en el plano cinematográfico nacional e internacional? ¿Qué autores te estimularon?

**SM:** Uno de los que más me marcó y que más admiro es Dziga Vértov, el director soviético de cine vanguardista. Creo que es uno de los antecedentes más importantes del cine experimental y del videoarte. De hecho, mi visión coincide con la teoría que Lev Manovich expresa en *New Media Language*. Vértov fue un gran visionario, inclusive al no asumirse como director sino como se autodenomina en los créditos de *El hombre de la cámara* pues se califica como Supervisor del Experimento Cinematográfico. Esta película es una de las grandes obras maestras cinematográficas. Quiso liberar al cine de la herencia de la dramaturgia y la literatura con la cual se ha desarrollado. Creó todas estas teorías del “cine ojo” y del “cine verdad”, estaba convencido de que era la nueva manera de aprehender la historia, la historia de las imágenes. Además, mandó a los jóvenes pioneros con cámaras por toda la unión soviética para recoger imágenes de la cotidianidad de todos sus rincones y las transformaciones que provocó la revolución, para luego editarlos. Este ojo que va por todos lados y que recoge imágenes creando diversas perspectivas de la realidad me interesa mucho pues me parece que es un referente importantísimo, que sigue siendo vigente. Claramente es una de las grandes influencias a todo el cine experimental y crítico como sucedió a finales de los sesenta con el grupo Dziga Vértov, varios de sus integrantes venían de la nueva ola francesa, de la cual admiro principalmente la radicalidad de Jean-Luc Godard por su posición política, su innovación y su experimentación, que puede notarse claramente en su obra *Histoire(s) du Cinéma* y su última película *Adieu au langage*.

**SH:** Mientras que en el horizonte nacional...

**SM:** Si te soy sincera, no. Quizás, en el caso de Jaime Humberto Hermosillo admiraba su capacidad de producir con y sin dinero. No soy fan de sus películas pero sí de sus ganas y su capacidad de producir y concretar producciones. En el plano extranjero me interesaba el nuevo cine alemán como Wim Wenders, sobre todo su primera etapa. También me impresionó el trabajo de Chantal Ackerman.

### **Balance entre lo íntimo y lo público: paneos sobre lo cotidiano**

**Andrea Ancira:** ¿Cómo aparece la noción de intimidad en tu obra? ¿Qué papel juega?

**SM:** Más que abordarla está presente en una mirada subjetiva, en el cómo veo. Luego ciertamente aparece de manera directa como tema o materia en obras como *Intervalos*. Si observas, mi subjetividad obviamente aparece siempre, trabajo con la intimidad de los personajes, desde la cotidianidad, y suelo hacerlo poniendo a alguien frente a la cámara y no colocándome yo como sujeto expuesto en su día a día. En el sentido de exigirle a alguien algo y yo mantenerme siempre detrás, a excepción de dicha obra, siempre me ha parecido un problema desde donde se ve al otro y la ética que implica la mirada hacia él.

**CD:** En *El aire de Clara* (1994-1996), mezclas varias ‘realidades’ o comentarios sobre situaciones reales, como el conflicto ecológico cuando murieron muchos pájaros en la ciudad de México... Hay una suerte de atmosfera de asfixia en esa obra.

**SM:** Ahí nos situamos en los inicios de los noventa, estábamos viviendo en la ciudad de México un momento de paranoia y, quizás, la asfixia estaba vinculada con la percepción de la ciudad y con la relación de pareja como un reflejo mío. A veces la pareja impide que una persona sea ella misma, a veces una relación puede anclar de forma negativa y no positivamente. Creo que cuando se es muy joven no se debe emparejar una vida, es mejor estar libre para realizar los sueños...

**AA:** Platicabas cómo tenías construido un mundo y qué sentías al renunciar a eso cuando te relacionabas con otras personas, lo cual te llevaba a luchar por una autonomía y una libertad... ¿En *San Frenesí* (1983) pensabas en ti?

**SM:** Creo que todo mi trabajo tiene algo de autobiográfico.

**SH:** ¿Pero eso es consciente o inconsciente? Es decir, ¿lo provocas deliberadamente o aflora casi a tu pesar?

**SM:** Diría que aflora, y luego al trabajarlo-editarlo se vuelve consciente, pues no es que esté pensando en hacer autorretratos deliberadamente.

**SH:** En tu producción de video, es evidente cómo aparece esta parte más íntima, pero quizás en tus largometrajes sucede algo distinto, sueles ubicarlos bajo la noción de docu-ficción que es una suerte de intersticio ¿Nunca optaste por el documental en sentido estricto?

**SM:** El documental, cuando nace, trae toda una carga de verdad y se habla de una visión objetiva absolutamente falsa. Desde mi punto de vista no hay una división tan arbitraria entre documental y ficción porque una persona sólo puede hablar desde la experiencia, esté haciendo lo que esté haciendo siempre habla desde su propia subjetividad. Es asumir la subjetividad como alguien que está interfiriendo en la realidad, no existe el documental puro ni la ficción pura. Una de mis luchas era esa distinción entre documental y ficción porque parto de la idea de que todo se nutre a través de la perspectiva y es finalmente la subjetividad —se quiera o no— la que va a estar ahí, así que es mejor asumirla a priori.

**AA:** En tu producción hay una relación entre los elementos eróticos y hedonistas en boga durante los años setenta y ochenta, mismos que eran una estrategia o una herramienta de emancipación política del sujeto.

**SM:** Absolutamente, la sexualidad tiene que ver con una posición política y con la libertad. Es uno de nuestros grandes elementos en donde se conjuga la represión; quiero decir, si alguien no es dueño de su cuerpo y si no se puede expresar, difícilmente va a poder hacer otras cosas. El cuerpo es la herramienta política más cercana.

### **Incidencia del video en la esfera educativa**

**SH:** Tu paso por el videoarte en México es medular como gestora o impulsora de cierto aparato de experimentación y difusión del video, pero también en el ámbito de la formación educativa sobre ese medio. En este sentido, ¿por qué abrir un taller de video en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” y no en un centro de estudios cinematográficos? Y, por otro lado, ¿cómo y por qué te implicaste en tantos proyectos germinales sobre video como la Unidad de Proyectos Especiales del Conaculta (UPX), VID@RTE, Centro Multimedia o “La sala del deseo” en el Centro de la Imagen?

**SM:** No era mi intención pero me tocó. El primer taller que di fue en 1990 en la Casa del Lago, luego en la Universidad Iberoamericana di clases en el posgrado acerca del video como herramienta para la historia, sin contar yo con una licenciatura. No es que lo propiciara pero tampoco había muchas personas que pudieran



dar ese tipo de talleres, así que se presentaron oportunidades que simplemente fui tomando. Hacia 1991-1994 Gregorio Rocha y yo “la hicimos” de curadores emergentes de video porque en esa época no existían muestras, ni lugares de exhibición. Pedimos una beca al FONCA en 1994 para llevar a cabo una serie de lo que hoy se conoce como curadurías, lo anterior gracias a Patricia Mendoza —entonces directora del Centro de la Imagen— quien nos facilitó un espacio para ello. Abrimos “La sala del deseo” y durante un año generamos ciclos de video y programaciones. Teníamos videos a la carta que el público podía solicitar y verlos cómodamente en un silloncito; los públicos no eran inicialmente especializados sino peatones regulares de la zona que encontraban un espacio apetecible ahí para ver algún video y luego seguir su camino. Los recursos que teníamos alcanzaban para lo mínimo. Paralelamente creamos una asociación a la que invitamos a gente del medio del video, se hicieron socios productores como Ximena Cuevas, Ricardo Nicolaevski, Héctor Pacheco, entre otros, quienes ya eran muy activos en la práctica experimental en los noventa, pero luego terminó la beca y no podíamos sostener el nivel de demanda del proyecto, hubiéramos tenido que dedicarnos sólo a eso, y sin recibir remuneración no era sostenible. Dejamos el proyecto pero generamos un espacio que no tenía antecedentes en México.

**CD:** ¿Y tu relación-vínculo con “La Esmeralda”?

**SM:** Acababan de inaugurar el Cenart y en esa época el Conaculta y el INBA estaban muy divididos. La escuela estaba muy deteriorada. Me pidieron que impartiera un taller y les dije que para ello necesitaba un espacio y equipo. Iniciamos trabajando en el pasillo del Cenart pero finalmente consiguieron todo el equipo y remodelaron el lugar dentro de la Esmeralda; había mucho entusiasmo por el proyecto.

**SH:** ¿No hubo reticencia por meter una materia de video en un plan de estudios entonces anquilosado?

**SM:** De hecho se metieron tres materias: Fotografía, Video y Multimedia. Y funcionaron, de facto, como especialización durante los primeros siete años.

**SH:** Eso fue una modificación sustantiva que los distanció de la ENAP.

**SM:** Exacto, se convirtieron en los talleres estrella. Como te comenté, no es que lo estuviera pensando provocar pero mi situación

personal hizo posible que le diera continuidad. El proyecto me solucionaba la dificultad de ser madre y tener un hijo, ya que antes viajaba mucho, y ese trabajo me ofrecía cierta estabilidad además de que no viajaría todo el tiempo. Es difícil ser madre porque cambió mi vida. Mi hijo estaba creciendo y no podía viajar indiscriminadamente. Pronto me di cuenta de que estaba dejando de producir, estaba más pobre que nunca, pero también de que tenía más tiempo para mi hijo y que las relaciones con mis alumnos eran muy ricas. Me concentré en ello desde el año 1996 al 2002 y luego entré en crisis porque tomaba toda mi energía y mi tiempo... la fantasía de dedicarme a las clases y seguir produciendo se quebró por completo, en 2003 mi hijo se fue a vivir un tiempo con su padre, decidí separarme temporalmente de las clases y me fui a Berlín a vivir un año para recuperarme y reencontrarme.

**CD:** Y en el espacio docente y en tu producción, ¿qué sucedía con las exigencias de actualización tecnológica?

**SM:** Debía actualizarme constantemente en conocimientos y en equipo. Antes, para editar un video de manera analógica, había que empezar desde un punto y no podía decidir ‘aquí meto esto que no metí antes’. En cine si se podía cortar y meter, pero en video no porque las generaciones deterioraban la calidad. Con lo analógico tenía que empezar a ver todo, volverlo a ver, y resulta que ahora los chavos meten un *clip* y ni siquiera lo ven completo. A mí me tocó toda la transformación tecnológica, desde cortar con tijeritas la película de cine, el video analógico y la era digital. Por otro lado, los equipos eran muy caros y no cualquiera los podía adquirir.

### Venerable libertad del video... ser ojo

**SH:** ¿Cuál dirías que es tu primera videoinstalación lograda?

**SM:** Exhibir una videoinstalación era prácticamente imposible. Esto hizo que muchos de mis proyectos, aunque muchas veces fueron concebidos como videoinstalación, tuvieran una versión monocal para que se pudieran exhibir. La mayoría de las veces nunca fue posible realizar la versión original. Después de algunas efímeras e improvisadas diría que fue *Viajes* en el 2000 y posteriormente *Intervalos* en la Celda Contemporánea, en 2004, porque no fue algo que duró un día ¿me entiendes? Se desarrolló con tiempo y no tuvo un carácter efímero.

**SH:** Pero desde una voz autoral...

**SM:** Traté de hacer lo que me quería. Procuraba experimentar en el lenguaje que a mí me interesaba. Luego hice *Historia de la fotografía* (1989), *Bleeding Heart* (1991), la intervención al edificio Balmori o *South of the Border* (1992). *Viajes. Un día y una noche por la ciudad de México* (1997), que produje a través de Néstor García Canclini, a partir de una investigación suya a la que me sentía muy afín. Yo creo que él originalmente pensaba en un video más documental... pero le propuse hacer una investigación visual para una videoinstalación de tres proyecciones y aceptó.

**SH:** *Viajes* antecede a *Intervalos* y es una videoinstalación como las que hoy estamos habituados a ver, en tres canales. *Intervalos* es el despliegue del aparato para reproducir y consumir este video en el espacio, y no lo sé, tal vez me equivoco, pero, ¿es hasta *Háblame de amor* (2009) cuando entras en una configuración absolutamente distinta? Cuando piensas la mesa, la imagen donde se proyecta, los comensales... ya no son las tres pantallas, ni solo los tres monitores, sino que es algo mucho más complejo, como un cuerpo escultórico que, de alguna manera, es otro modo de habitar el espacio con imágenes.

**SM:** *Háblame de amor* tiene que ver con una acción que sucede. No hay un guion, uno de mis papeles es el dispositivo. Tenía planeado un marco de parámetros, como ojo rector sabía qué era lo que estaba provocando y en la edición tenía la voz absoluta sobre las voces de todos los participantes.

**SH:** ¿Y qué es lo que te lleva a producir las diversas variantes que ha tenido el proyecto?

**SM:** El proyecto inició en mi casa. El tema del amor encierra muchas implicaciones (la reflexión sobre los cambios sociales fue a posteriori), tiene relación con la familia, que es algo absolutamente político, aunque pasa por lo íntimo pues es la base de la conformación de las relaciones sociales y del estado. Me parece importante explorar este tema porque al platicar con mis amigos tengo la percepción de que las relaciones de pareja, sociales, hasta las familias mismas, se han transformado en los últimos años. ¿Cómo mostrar eso? Así que pensé en hacer escenas aisladas para después juntarlas como hice en la primera versión de monocal.

Cuando lo edité, la gente empezaba a hablar con el monitor debido a que cada vez que venía alguien, le mostraba mis avances. Me di cuenta de que todo el mundo tiene una gran necesidad de hablar... En algunos casos, por ejemplo en el Laboratorio de Arte Alameda proyectamos la primera versión y, simultáneamente estaba filmando escenas, es decir, la gente la veía y eso les provocaba participar. Cada versión tiene sus peculiaridades. Hasta ahora han sido participaciones de personas cercanas al ámbito cultural o artístico, pero también quiero hacerlo entre comunidades rurales y agentes de distintos contextos. Hablar de nuestros vínculos afectivos es algo que toca a todo el mundo, algo universal, no particular.

**SH:** Y, en términos de formalización, entiendo que todos son muy interesantes por lo que arrojan, por lo que se habla y por lo que se expresa pero, en términos de producto acabado ¿en cuál consideras que tus intereses se consolidan? ¿Cuál sintetiza la pregunta?

**SM:** Creo que, para que realmente se entienda el concepto se tienen que ver dos o tres de las derivaciones; si nada más se ve uno, su posibilidad de visión se acorta, se reduce. Por otro lado, también tiene muchos otros aspectos, el aspecto del *voyeur* como espectador, por ejemplo, depende cómo se presente pues, si es la puesta en escena de la sala es como estar oyendo al otro, si es en su formato instalación ahí también cambia la perspectiva del espectador, si está la mesa y alguien se acerca a cada uno de los monitores tienes la sensación de estar espiando. Cada edición plantea al espectador un tipo de participación y de consumo diferente.

**SH:** Eres una artista que tiene control en la producción. No te limitas al ojo autoral sobre la imagen sino también en la construcción de la misma, el proceso de edición, el lugar que le otorgas al sonido, el lugar del guion... tu perspectiva y dominio es cinematográfico, entiendes trescientos sesenta grados el universo de la imagen.

**CD:** En tu producción considero que hay una intención de generar un lenguaje que está marcado por la exploración de la subjetividad, sus relaciones con el contexto social, político, con un contexto que enfrentas diariamente, ya sea la urbe o desde el conflicto social... ¿De qué manera integras la resolución espacial del medio? Es decir, ¿cómo opera el “display” en tus producciones?

**SM:** El espacio lo vivimos en 3D y 4D, porque además hay otros niveles de comprensión de una realidad, cualquiera que sea. Existe una complejidad de la visión, que está expuesta en *Viajes*, en *Intervalos* o en *Ojo en Rotación* la cual es la pieza que estoy produciendo ex profeso para esta expo. En ésta última quiero generar un espacio envolvente, crear esa posibilidad de ver todo lo que nos rodea. Es lo que he querido hacer muchas veces, el tema se está construyendo porque eso se define al momento de grabar, ya que todo mi trabajo se centra en la manera de construir ese espacio sin tener todo previamente definido. Es como decir “no voy a tener las preguntas cerradas”, hay que dejar que la realidad hable. No creo en un guion de documentales. Para mí, justo ahí se mataría cualquier cosa, y aun dentro de la ficción, si tuviera uno tendría que estar abierto a lo que sucede. En *Alma Punk* (1991-1992) si lo hubo, no fue trabajado como en *Nadie es inocente* (1985-1987).

**CD:** Dejar espacio para la improvisación...

**SM:** Se deben tener siempre los ojos abiertos y aprovechar lo que está pasando alrededor. Puede haber una idea de lo que se quiere. La improvisación tiene que ver con jugar con ciertos parámetros, por ejemplo, la cámara de *Viajes* es una cámara que nunca está en un tripí, siempre está en la mano. He podido jugar con ciertos parámetros, “me voy a mover de aquí hasta acá” o en *Intervalos* “sólo voy a ser testigo de lo que veo”, y una de las razones era porque quería hacer un proyecto que no dependiera del tercero que observo, por eso también tenía que entrar yo, me puedo observar porque me pertenezco, al otro tal vez no lo tengo. Son parámetros que determinan las tomas: cerradas o abiertas. Otro de los parámetros en *Intervalos* o en casi todas mis películas, era que quería llegar a esa cuestión que está entre la foto y la imagen en movimiento, eso que es un solo cuadro pero con movimiento interno. La cámara está en un solo plano y hay un transcurrir temporal. Lo que hago es alterar el transcurso natural del tiempo, que sucede entre un cuadro y otro, o mezclarlos, en el aspecto formal. Y no hay una acción que se privilegie.

**CD:** ¿Es una construcción más aleatoria que lineal en términos de secuencia?

**SM:** Sí, pero es tratar de detener el tiempo. Está filmado en un transcurso determinado; puede estar filmado en un día, en doce

horas o en una hora. Por ejemplo, *Desde mi ventana* se filmó en catorce horas. En ese caso es ¿cómo traslapo ese tiempo? Esto, en realidad, es apelar a la naturaleza del medio, trasponiendo el tiempo. La naturaleza del cine o del video son cuadros fijos uno después de otro, que como espectador creas la ilusión del movimiento, la ilusión del transcurso temporal y de que está pasando una acción. A veces filmo acciones que no tienen una cuestión dramática sino el propio transcurrir. El cine ha sido muy cuidadoso al filmar acciones: voy a matar a alguien y filmo cuando veo la mirada perversa y luego corte a la mano con la pistola... Justamente lo que intento es quitar el dramatismo con el que se filma y grabar acciones que suceden en el momento, pero que no tienen un desarrollo dramático, es decir, el uso de lo que en cine se llama tiempos muertos: usar el lenguaje en movimiento pero nada más para que dé la posibilidad de la contemplación, sin la manipulación del clímax dramático. *Intervalos* expone esto, y la disposición de los monitores en el espacio crean la posibilidad de que el espectador genere su propia narración. Es en cierta manera como en *Rayuela* de Cortázar.

**CD:** Dejas que el espectador genere su propia construcción.

**SM:** Apelo a la libertad del espectador frente al medio. Eso es lo que lo liga cuando todo sucede en un solo canal, lo obliga a leer desde el principio hasta el fin. En un *loop* el video no se ve cuando empieza o termina, es una disposición totalmente diferente al cine narrativo. El problema es que estamos determinados por el cine de Hollywood que ha conformado la manera en que ves y te ves. Para mí uno de los aportes del video, en términos generales, es que permite que la gente consuma y perciba de otra manera, hay otra apuesta, otro tipo de narrativa.

**CD:** Claro, además también hay un paso de este lenguaje analógico al lenguaje digital pero también en cuanto a procesos técnicos y de manipulación. En este sentido, tú, en la cámara, al momento de comenzar a construir esa mirada, ¿la consideras como una extensión? ¿Cómo asimilas la máquina, la cámara?

**SM:** De muchas maneras, entre ellas como una extensión. Es una lucha tecnológica. En el deseo de querer registrar algo, el primero que lo ve es mi ojo y luego a través de la mente. Yo puedo imaginarme una escena y la cámara se vuelve una extensión para poder realizarla, ve por mí. Y las imágenes a través de la cámara son digeridas de manera diferente a la realidad.

**CD:** En tu producción hay una constante que es esta configuración de memoria, de cuerpos, de imágenes, de videos, ¿cómo lo consideras, como un testigo o son propuestas a largo plazo que puedan configurarse? ¿En qué sentido existe este acervo visual, se trata de generar una memoria?

**SM:** Creo que cualquier acto de expresión en las humanidades tiene que ver con la memoria. Porque la memoria conlleva reflexión, y no tiene que ver con que sea documental, también las imágenes de ficción se vuelven memoria de los anhelos, de los imaginarios. Creo que, en sí, las máquinas son memoria, capturan algo que pasa y que también es una construcción de la mirada, porque finalmente se encuadra, se enmarca y se toma desde cierta perspectiva. Dziga Vértov decía que no se iba a necesitar escribir historia porque ya existía la máquina para guardar la memoria. Nam June Paik dijo exactamente lo mismo cincuenta años después con el video. Claro, habría que considerar el problema de las resoluciones, la conservación... La memoria empieza con las pinturas rupestres en un acto de registro que ha durado miles de años. Luego con la imprenta se pueden escribir las historias y la reproducción de las imágenes. Posteriormente la foto, el cine y luego el video ¿qué sucede? Se transforma el contenedor de memoria: antes una pared, después un papel y ahora un USB. Es una paradoja, cada vez podemos concentrar más memoria en un espacio más pequeño pero el soporte es más volátil que antes. Una cinta de video duraba más de lo que hoy un disco duro; cambia la tecnología y ya no se puede leer... Pareciera que cada vez podemos tener más historia en un espacio más pequeño y que el soporte tiene una caducidad más corta.

**SH:** En ciertas condiciones se puede mantener, o quizá, alargar su estabilidad por más años pues, en efecto, su vulnerabilidad no desaparece ¿Cómo te posicionas o dónde te ubicas como productora ante esa fragilidad de los materiales? ¿Mutas los formatos o qué estás haciendo al respecto?

**SM:** Acabamos de transferir varios formatos a digital, que también es pereña y quién sabe cuánto dure. En nuestra cabeza se juxtapone la información a la que tenemos acceso con las nuevas tecnologías. Ahora somos el filtro que antes eran las editoriales. Creo que estamos aprendiendo a sobreponer la información. Hay una nueva forma de sintaxis de lenguaje porque todo cambia tan

rápido que empezamos a desarrollar una intuición y una parte queda abierta a ese conocimiento, que no es estable. No es malo o bueno, sino una manera diferente de adquirirlo. Nos parece vulnerable... pero somos una generación que vive con este parteaguas del saber y de verdades no estables.

**SH:** Si hay una fragilidad de preservación de los materiales por sus condiciones de 'traducción', ¿cómo garantizar la memoria de los materiales, de las producciones? ¿Qué pasa con tu producción, dónde la ves en unos años? ¿Dónde vislumbra que va a estar tu trabajo? ¿Dónde se está construyendo ese tránsito histórico del videoarte en México? Es curioso que, por un lado sí se ha profesionalizado el medio pero por otro no, porque en realidad la presencia/adquisición del video sigue siendo en términos generales, débil frente a otro tipo de producciones.

**SM:** Cuando en realidad es muy fácil de adquirir... ¿dónde me gustaría o dónde creo? No lo sé, no tengo ninguna idea, nunca me lo he preguntado, supongo que tiene que ver con la legitimación. Ha prevalecido una ausencia de *feedback*, la reflexión llega tardía y ello explica o no su lugar dentro de la historiografía de las prácticas artísticas contemporáneas, y por ende, en colecciones. Va de la mano.



# Nadie es Inocente ¿A poco no?

PABLO HERNÁNDEZ “EL PODRIDO”



Presentación de la película—Presentation of the movie *Nadie es inocente-20 años después* en la—at Biblioteca Vasconcelos. Pablo Hernández “el Podrido” y Sarah Minter. Cortesía de—Courtesy of Pablo Hernández “el Podrido”

Siempre fuimos nómadas, nunca nos gustó el encierro y no fuimos localistas, eso me llevó a salir de Nezahualcóyotl, que siempre tuvo la fama de la ciudad del descanso o violenta: “en Neza se mata gratis” se decía. Trabajaba de limpiaparabrisas con un *valedor* al que le decíamos “el Pellejos”, ahí por la avenida Bucareli, pero me *agüité* en corto; nos juntábamos desde morritos muy punks en la esquina de la 21 en el mismísimo Barrio de Las Águilas, ahí llegó un valedor de la banda apodado “el Chagui”.

—¡*Quihúbole!* —me dijo—, ando solicitando un *chalán* para la plomería de mi *carnal*, ahí por la colonia Del Valle para ser exacto, cerca del Metro Etiopía, de 9 de la mañana a 6 de la tarde, semana inglesa.

Yo no tenía *chamba* y le dije:

—¿Cuánto pagas a la semana? —y me comentó:

—Tanto.

Acepté la propuesta y, a *tupirle* pues. En verdad fui su chalán, su *guarura*, su chicle; siempre me jalaba a todo, chambas por aquí, chambas por acá, deje de tirar el rostro por las calles de Neza, se me quitó lo *vagales*, como me dijo mi abuelita.

Un buen día me dijo:

—Vamos a una reparación aquí atrás, en la calle de Enrique Rébsamen, con un señor que se llama Gregorio Rocha, tráete la llave Stillson, y alambre para soldar.

Llegamos al domicilio, siempre andábamos vestidos de punks, *fachosotes* hasta en el trabajo, llevaba ese día una chamarrita de piel negra, unos tenis Súper Faro y una playera rota con *seguros*, los cabellos erizados, y “el Chagui” iba con su camisa de la suástica nazi con una “a” de anarquía atravesada. Gregorio nos miró y exclamó:

—¿De dónde son, *morritos*?

—De Nezahualodo, nezahualpolvo, de esos terrenos salitrosos —le contestamos.

—¿Y hay más jovencitos que se visten como ustedes?

—Sí, somos un *chingo*, somos la banda de los Mierdas punks —le dijimos. De repente apareció Sarah Minter, su mujer, y se quedó sorprendida, *clavada* en nuestro diálogo.

## Mierdas Films

En el 83, año clave, nos empezamos a juntar los Aguiluchos, que es más bien generación 83; nos llamábamos así porque éramos de

la colonia Las Águilas, al final de Neza. Éramos *morritos* punks porque ya habíamos tomado el ejemplo de la gente de los Reyes-la Paz y de Villada, que están entre los dos. Por ejemplo, “el Fresita” era *carnal* del “Fresa”, que había sido de los Punks Decentes. Y “el Coto” era de la banda del Berry, que siempre fue de los Mierdas de los Reyes, los de antaño, y metió influencias sobre los Aguiluchos. No sé qué circunstancia sería; el *pedo* es que llegó Gregorio Rocha con nosotros, era estudiante del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) y junto con él Sarah Minter, su pareja de amor, se *aventó* el *rol* con los Aguiluchos. Fue cuando se inició Mierdas Films, y se empezó a filmar *Sábado de Mierda* (1987) y *Nadie es inocente* (1985-1987). La filmación fue del 84 al 85. Es todo un testimonio, porque se ve a su *servilleta* “el Podrido” y a los otros bien morritos, toda la pinche *bola* de *chamacos* hablando de la *onda* autodestructiva de los Sex Pistols, incluso se veía que hasta el guion se lo habían aprendido de memoria. Y le dijeron a Sarah:

—Es que nosotros somos los morritos de los Mierdas. Los grandes, los *pesados*, están allí en la Clínica 75.

Y nos vinieron a ver. En ese tiempo, sí nos juntábamos en las filmaciones 500, 600 *güeyes*, entre rockers y punks. ¡La multitud que llegamos a juntar!

La sinopsis de *Sábado de Mierda* es bien sencilla: se trata de una historia futurista de cómo sería Neza hacia el año 2000. Hay una psicosis general en la ciudad por lo que son las *bandas*. Un señor es policía y su hijo anda de pandillero. El chavo llega en la noche a su casa y se salta la *barda*. Por la psicosis de las bandas, “el ñor” ve que se están saltando, saca la pistola y “pum”, dispara y lo mata. Cuando va a asomarse a ver el cadáver, es su hijo. Se supone que, por entonces, había oleoductos corriendo por abajo de Neza. Empieza a oler a gas: “¡Las bandas deben haber roto las tuberías principales, toda la ciudad apesta a gas!”. Entonces cierran herméticamente todo; se trataba de su propia estufa que la habían dejado abierta, y mueren asfixiados. Luego llegan los Aguiluchos al Chopo y le piden un *paro* a los Mierdas grandes:

—¿Quién te *agandalló*?

—Unos pinches rockers.

Era la clásica bronca de punks contra rockers. Les hicieron un maquillaje de que estaban todos *rotos*, todos moreteados. Tumban un camión de la basura, se suben todos, llegan a la *tocada* en la noche, y empiezan a hacer la rueda, lo que los europeos llaman “*pogo*”, y en eso llegan los rockers, y *chin*, se hace la campal: rockers contra punks. De aquel lado estaban los Reos, los Warrior’s,

los Adanes, los Fugitivos, y los Boys Rockers; o sea: las bandas rocanroleras que *cotorreaban* con nosotros bien *chingón*. Numerosos también. Y de este lado nomás Mierdas Punks. Alguien los ve en la película y están casi parejos los pinches grupos: ¡Que si éramos! Algunos golpes más o menos “*realones*”, dos tres *güeyes* se *rompen su madre*, y de repente llega la *tira*, y se ve la *corretiza*. Me acuerdo que esa vez compraron una patrulla: “Es que estamos filmando”. Los *chorean*, los bailan del cerebro con eso de que iban a ser famosos, y ya andaba Sarah filmando arriba de la patrulla: “¡Échenseles encima!”. La banda aprovechó ese rol de que la tira estaba comprada, empezó a *mentarles su madre*, aventándoles *chingaderas*, rompiendo el parabrisas... Y de repente, el *tira* se *saca de pedo* y ya se interrumpió esa secuencia, pero se grabó un buen pedazo. Cae la raza, dos tres escondiéndose abajo de los carros, “el Chafa” se esconde con un perrito, el perro se asoma, y se ven las luces de los faros corriendo por arriba, y el perro se vuelve a agachar. En un lugar se escondieron punks y rockers, y había conatos de *bronca* en el mismo lugar. Se para un punk y le dice:

—Allá afuera nos estaban correteando, pero aquí estamos solos. Las bandas deben de estar unidas contra la policía.

Se estrechan las manos y empiezan a caminar todos juntos, punks y rockers, hasta el peñón. Allí las tomas bien locas: música del Pil y de Vicente Rojo, bien experimental, “el Gato” se crucifica de cabeza, otros empiezan a jugar sobre la cruz, ya empieza a haber una serie de metáforas. De repente se ve el brillo de la ciudad cómo explota, como si hubiera un holocausto, y todos voltean a ver cómo estalla toda la ciudad. Ahí acaba el mito, es una *tirada* a la ficción, pero “*bajita la mano*” con la idea de la unión de bandas.

Y en parte todo ese tiempo que se estuvo filmando tuvo que ver mucho con que después se hiciera funcionar el BUN. Del 83 al 87 se filmó, fue un trabajo de cuatro años. A la vez estaban filmando lo de *Nadie es inocente*, que es un cortometraje de Sarah para video, sobre la vida de la banda. Se ve cómo se entra, como están cargando *carrilla* a un *morro*. Bautizar a alguien “*nel*”, el pedo era nomás llegar y estar cotorreando, al *pendejo* se le cargaba *carrilla* nada más, a los morrillos. Sarah se dedicó al videoarte; ganó un Coral en un Festival de video de Cuba, un reconocimiento aquí, otro en República Dominicana. Lo conservamos como documento y como currículum del *desmadre* cultural nuestro. Estaban filmando las últimas tomas cuando se dio lo del “*apañón*”, el famoso *perlazo* donde los Mierdas fueron satanizados, estigmatizados por los

medios de comunicación locales amarillistas. Pero ni ellos impidieron el crecimiento real de esta juventud desbordada.

Pasaron varios años para el reencuentro con Sarah Minter, para hablar de un seguimiento sobre la misma banda, qué pasó con los punks de los ochentas de ciudad Neza. Había la posibilidad de sacar una segunda parte, creo que eso nunca terminó en algo efectivo de repente, un buen día, se comunicó Sarah para decir que IMCINE patrocinaría *Nadie es inocente-20 años después*, me dijo que *conectara* a la banda que quedaba por los barrios. Muchos emigraron al *gabacho*, otros se casaron, otros en *cana* y otros murieron; fue complicado saber que mucha banda de la primera parte ya no estaba físicamente. El rodaje y las locaciones fueron 100% en ciudad Neza, en el barrio sagrado donde los tiempos cambiaron y la transformaron en una Neza moderna. Nosotros ya crecimos y con hijos, unos pelones, otros panzones, otros enfermos, otros con las ilusiones más que puestas y la rabia contenida durante tanto tiempo, sin prologar más, fuimos desgranando aventuras. La segunda parte es un claro reflejo de quiénes somos y cómo llegaremos hasta nuestro final. De ahí el contacto directo con Sarah fue bien *chido*, un día nos llamaron de España y me fui de *tour* con ella, conocimos Girona, Barcelona, la Universidad de Cataluña, y yo me pase de filo a conocer Tarragona, conecté punks. Con Sarah y Carles Feixa, nos la pasamos unos días efectivos cerca del Mediterráneo comiendo ensaladas, bebiendo buen vino, ofreciendo sendas cátedras a los alumnos de las diferentes Universidades y proyectando la película. Es una gran parte de esta vida que graba nuestras almas, los testimonios son más que una línea unida con el mundo que siempre nos desconoció, pero que ahora, con el paso del tiempo, reconoce la capacidad de nosotros mismos contra todas las adversidades.

Ciudad Neza, diciembre del 2014

## GLOSARIO

**Agandallar:** Ser prepotente en grupo o con los más débiles.

**Agüitarse:** Baja de la moral, deprimirse.

**Al pedo y la bronca:** A la hora de la acción violenta / Esperar consecuencias a las mismas.

**Al tiro:** Alerta.

**Apañón:** Redada, razzia, acción policiaca.

**Bailar el cerebro:** Chorear, engañar o tratar a alguien.

**Bajita la mano:** A escondidas, discretamente.

**Banda:** Antes, sociedades delincuentes. Ahora, sociedad de desadaptados.

**Barda:** Pared o muro.

**Bola:** La gran mayoría. En la revolución era el gran grueso de guerrilleros que no sabían qué pasaba / Borregada, paleros / Muchos.

**Bronca:** Riña, problema, pleito.

**Carnal-a:** Hermano-a / Amigo-a entrañable, camarada, parna, etc.

**Carrilla:** La broma, juego hostigoso y de burla, sólo entre conocidos.

**Cana:** Cárcel.

**Clavar:** Quedar absorto, embebido.

**Clavar-se:** Enamorarse / Estar idiota, absorto.

**Conectar:** Armar algo como un proyecto o una fiesta.

**Coraje:** Enojo o decisión.

**Coto-cotorreo:** Tiempo que nos damos los pandilleros para el esparcimiento y la diversión / Fiesta.

**Chafa:** Malo, incompetente, mediocre, de baja calidad.

**Chalán:** Ayudante, empleado de algún maestro.

**Chamaco-a:** Niño-a, escuincle-a, morrito-a.

**Chamba:** Trabajo.

**Chavo:** Joven, niño, menor.

**Chicle:** Es una persona muy pegajosa, alguien que no se despegue de otra persona.

**Chido:** Bueno, aceptable, competente, lo mejor.

**¡Chin!:** Expresión de acordarse de algo, de caída o suceso imprevisto.

**Chingaderas:** Problemas.

**Chingar:** Molestar, agraviar, atacar.

**Chingo:** Muchos, demasiados.

**Chingón:** El que se cree más fuerte en el barrio, el que tiene más rango.

**Chorear:** Mentir.

**Corretiza:** Persecución.



**Desmadre:** Cotorreo / Bronca, batahola / Desorden en grupo o de borrachos.

**Escuincle-a:** Perro amado por su carne por los nahuas y que hoy están casi extintos, son pelones / Niño-a.

**Fachoso:** Vestirse sucio, estética del vestir.

**Gabacho:** Gringo, sajón norteamericano / Estados Unidos.

**Güey (o buey):** Pendejo, tonto, atarantado / También puede ser como sustantivo para dirigirse a alguien: “¿Qué onda, güey?”.

**Hacerla de pedo:** Crear pleito, reclamar, crear batahola.

**Mentar la madre:** Recordar a la progenitora.

**Morro-a:** Chavo o chava.

**Nel:** No.

**Ñor:** Apócope de señor.

**Onda:** Vibra que emanan los cuerpos / Energía / Situación de algo / Situación de alguien / Cosa que pasa / Estado de ánimo / Movimiento contracultural mexicano / etc, etc.

**Paro:** Favor que se hace por petición o buena voluntad.

**Pedo:** El pedo es una bronca.

**Pelón:** Sin nada de pelo / Los pelones eran los soldados federales durante la revolución.

**Pendejo-a:** Torpe, idiota, güey, etc.

**Perlazo:** Fue un *apañón* masivo de punks en 1986, tras el cual muchos de ellos fueron llevados al Centro Penitenciario La Perla.

**Pesado:** De valor / Con fuerza / Contundente / De gran importancia / Muy rudo.

**Pogo:** Baile agresivo dentro del movimiento punk.

**¡Quihúbole!:** Contracción de: ¿Qué le hubo? Es un saludo vernáculo.

**Rol:** Paseo / Una acción pasada.

**Sacarse de rollo, de onda, de pedo:** Enojarse, consternarse.

**Seguro:** Alfiler de seguridad (imperdible).

**Realones:** Que es real, pero más directo y crudo.

**Romper la madre:** Pleito.

**Roto:** Que tiene cicatrices.

**Servilleta:** Servidor.

**Tira:** Policía.

**Tirada:** Intención de mostrar algo.

**Tocada-toquín:** Evento musical con grupos o sonido.

**Tupirle:** Echarle ganas, empeño.

**Vagales:** Vago, vagabundo, indigente.

**Valedor:** Amigo o cuate.

**Posada Punk**

Punk Rock Directo desde Neza  
LOS GERMENES Y EL PODRIDO

Ruido 7

Desordena2

Clamor Inexorable

Situación Calle

Demenciales

Pueblos Muertos

Desidia social

Crímenes de Guerra

Boca Armada

Sábado 17 de Diciembre a partir de las 4 de la tarde  
Naucalpan de Juárez invitan los Molinos Punks  
Av. Minas Palacio San Rafael Chamapa (Horno cerca de Casitas) Informes con Jácome tel. 5516226994



# A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto\*

SARAH MINTER

\* Este ensayo fue publicado en febrero de 2008 como parte de *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Laura Baigorri (ed.) Brumaria n.10, AECID, Madrid, 2008.  
<http://www.videoarte.org>



Sarah Minter, *Video por carretera—Video Road*, en colaboración con—In collaboration with Gregorio Rocha, 1982 [Cat. 14]

Para mí el cine sería la épica, la televisión la novela y el videoarte la poesía.

POLA WEISS

En México no existen publicaciones sobre el video que nos brinden una mirada panorámica y crítica. Existen menciones parciales o monográficas en algunas publicaciones. No sólo la historia escrita del video en México yace en el más completo de los olvidos, sino también en cierta medida la de las prácticas del arte no convencionales de los años sesenta y setenta.<sup>1</sup> Paradójicamente, a lo largo de esos años estas dinámicas gozaban de una gran efervescencia luego de que fueron precedidas por la disidencia y el pluralismo de la crisis de la llamada Ruptura de los años cincuenta, y precipitadas por la “cerrazón” gubernamental, la represión estudiantil y la masacre del 2 de octubre de 1968.

## Los orígenes del video y su contexto

**Desde el cine:** en sus formas más experimentales el cine de arte, el cine experimental y el cine súper 8, sobre todo este último fue el más vinculado con el video. Casi todo el cine fue producido de manera independiente. Ya desde los años treinta, artistas como Adolfo Best Maugard, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Miguel y Rosa Covarrubias experimentaron con esta herramienta desde el campo de las artes visuales. El “otro cine” resurgió con mayor fuerza a partir de los tres concursos de cine experimental celebrados en 1965, 1967 y 1988. De ahí surgió una variedad de prácticas cinematográficas alternativas y novedosas formas de producción y exhibición vehiculadas por la búsqueda formal y la reflexión sobre el propio medio. La convocatoria del grupo Las Musas en 1970, del Primer Concurso Nacional de Cine Independiente de ocho milímetros, con el tema “Nuestro País”, atrajo una gran participación de jóvenes realizadores. Los temas recurrentes fueron, principalmente dos: la representación del imaginario de la juventud de la clase media capitalina y los que aludían directamente a la represión del movimiento estudiantil en

1— No sería hasta el año 2007 que se haría una revisión crítica panorámica de las prácticas no tradicionales del arte a través de la exposición “La Era de la discrepancia” y la publicación de su catálogo *La Era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, México, 2006.

Tlaltelolco. Esta tendencia cuestionaba cuáles tendrían que ser las tareas de la contracultura. Durante 1970 y 1974 se celebraron varios encuentros de cine súper 8 en los que se presentaron más de 200 películas, casi todas realizadas por varones; a diferencia del video, un medio donde la participación de las mujeres ha sido muy activa desde sus inicios. Este movimiento del “súper 8” desató una radicalización que conformó dos bandos: los jóvenes cineastas que expresaban una preocupación formal y contracultural versus aquellos jóvenes preocupados por la temática social y política de denuncia. De ahí surgieron varios colectivos.

**Desde las dinámicas no convencionales del arte:** los artistas —de manera individual o colectiva— querían romper con lo establecido y se lanzaban a la búsqueda de nuevos lenguajes a través de la subversión, el feminismo, lo experimental, lo contracultural y lo contestatario, relativizando las fronteras de las disciplinas artísticas. Como escribe César Espinosa, “A lo largo de aquellos años proliferaron lo que la artista e investigadora Maris Bustamante ha denominado Formas PIAS (Performance-Instalación-Ambientación), además de prácticas variopintas como el libro-objeto, la neográfica, el arte-correo, la psicomúsica y las músicas visuales, los eventos multimedia y, más tarde, el video y el compuarte, si bien de hecho la exploración de los significantes aún no asumía el concepto, la producción y la difusión de la poesía visual/experimental”.<sup>2</sup>

**Desde lo social:** el desencanto y la crisis de los modelos importados del *American way of life* difundidos principalmente por la televisión, dieron lugar a la toma de conciencia de su carácter manipulador al develarse como una de las principales herramientas de control de masas. Los artistas cuestionaron y criticaron a la pantalla chica a través de su representación y de su uso como objeto significativo. También evidenciaron de manera directa sus contenidos, su imposición de estereotipos y su falsa representatividad plural.

### Los años setenta y el nacimiento del video en México

En 1977 surgió la pionera del video Pola Weiss (1947-1990) con su primera pieza *Flor Cósmica*, donde, como en casi todos sus

---

2— Araceli Zúñiga y César Horacio Espinosa, *Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental en México*. Véase en <http://www.altamiracave.com/historia.htm>

trabajos posteriores (38 obras terminadas y muchas inconclusas), las constantes eran ya su cuerpo, la intimidad, el cuestionamiento del rol femenino, la maternidad, y otros tópicos relacionados. En el abordaje de estas temáticas utilizó el *blue screen* y efectos psicodélicos, muy en boga en ese momento. El video-performance fue una de las formas más explotadas por Pola; generalmente ella bailaba con y para la cámara haciendo de esta herramienta una extensión de su cuerpo. Las imágenes eran procesadas en vivo con efectos especiales a través de un *switcher* y proyectadas en un monitor. Su interés por este medio data de tiempo atrás: en 1975 obtuvo el título de licenciada en periodismo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la UNAM, con una tesis hecha en video: *Diseño de una unidad de producción de Video Tape*, a manera de piloto de una serie de televisión creativa. En 1976 fundó su pequeña productora artTV. A partir de 1978 Pola Weiss fue profesora en la misma FCPyS, impartiendo cursos como “Introducción a los lenguajes audiovisuales” y “Producción de televisión” y “Técnicas de producción audiovisual”. Uno de sus alumnos de esa época, Alberto Roblest recuerda: “De entrada, la primera vez que conocí a Pola me sorprendió, me pareció una ‘jipiteca gringa’ que se había confundido de salón. Tenía un tono muy alivianado. Su primera clase resultó como terapia, cada quien habló de sus problemas y de lo que pensaba de la vida y demás... nos introdujo al collage, a la foto, a la yoga, y a los principios de animación. Con Pola bailabas con la cámara, ella odiaba los trípodes, te hacía dormir y soñar junto a la cámara. Para muchos estudiantes esto era *freaky*, imágnate para estudiantes de carreras como administración pública o ciencias políticas... de entrada Pola alucinaba a los que deseaban hacer TV comercial o teatrito en video... nunca nos enseñaba sus videos en clase, sólo si tú se lo pedías o, ya más en privado, con los alumnos que consideraba diferentes... a nosotros nos llevo a casa de su papá al final del segundo semestre, hizo una reunión y ahí nos mostró por primera vez sus videos, de casualidad estaba ahí una mujer: más tarde supe que era la artista Shigeko Kubota esposa de Nam June Paik...”<sup>3</sup>

Pola Weiss fue la primera artista en México que incorporó el video como herramienta principal de creación, con una conciencia clara del medio. También fue casi la única representante mexicana del video en foros internacionales a lo largo de esos años. Trabajó

---

3— Comentarios de Alberto Roblest videoartista, alumno de Pola Weiss y asistente de su clase. Alberto continúa trabajando con video y vive en EU. Estos comentarios fueron hechos en una entrevista que le hice a través de un chat en internet recientemente.

desde una perspectiva lúdica, abordó los problemas de género, asumió y expuso su propio cuerpo y su intimidad como materia y sujeto de representación, bajo la idea de subvertir el rol femenino. Esas fueron algunas de las características que definieron sus temáticas.

Uno de los eventos, específicamente de video, más sobresalientes en esa década fue el *IX Encuentro Internacional de Video* (1977), organizado por el argentino Jorge Glusberg que tuvo lugar en el Museo Carrillo Gil en la ciudad de México. En él participaron grandes figuras internacionales del video como Pola Weiss, Nam June Paik, Miguel Ehrenberg, Shigeko Kubota, Roger Welche, John Baldessari, Allan Kaprow, Les Levine y Amerigo Marras.

Poco después, en 1978, en la Casa del Lago de la UNAM, Andrea Di Castro, Cecilio Baltasar, la colombiana Sandra Llanos<sup>4</sup> y Humberto Jardón, participaron en el proyecto *Intervalo ritual*: tres *happenings* e instalaciones de creación colectiva con video-proyecciones, rayos láser y música en vivo. Andrea di Castro es una figura central en el arte digital; ingeniero de formación, ha practicado la fotografía, el video experimental, la videoinstalación, la gráfica digital y los sistemas interactivos. Entre sus obras en estos años se encuentran *La otra Cara de Muybridge* (1983) y *Ensayo sobre el Cuerpo, el Espacio y el Movimiento*, video coproducido con Cecilio Balthazar, donde se pretendió convertir la pantalla en un instrumento de medición de ritmos, proporciones y actitudes del cuerpo humano.

En el primer *Salón Anual de la Experimentación*, en el Auditorio Nacional (1979), una de las piezas seleccionadas fue la videoinstalación *Parto Solar 5*, creación colectiva del grupo interdisciplinario Yolteotl. Entre sus miembros se encontraban Katya Mandoki, artista plástica, y Raúl Kamffer, cineasta independiente. El tema de la pieza era la mitología prehispánica. Creada en un ambiente museográfico a partir de cuatro monitores colocados en los puntos cardinales, con escenas filmadas en 16mm (no contaban con equipo de video) y con la participación de actores que representaban a cuatro deidades prehispánicas, la pieza estableció una analogía entre el terreno mítico y el artístico contemporáneo.

Desde el exilio, Felipe Ehrenberg participó junto con Martha Hellion en la rama británica de Fluxus en los años setenta. Fue en Londres donde experimentó con el video, aunque se perdió el

---

4— Sandra Isabel Llanos después de su estancia en México y EU, regresó a Colombia donde, junto con Rodrigo Castaño, se convierten en pioneros del videoarte en ese país.

registro de este trabajo; Felipe recuerda haberle dado las cintas a Jorge Glusberg. En una vieja entrevista comentó: “Pero sin recursos y ante la inmediata proliferación exponencial del videoarte y las mil y un ideas que empezaron a mostrarse en microgalerías, casas particulares, *fringe festivals* y demás parientes, preferí dedicarme a la tarea editorial, los libro-objetos de artista hechos a mano”.

## Los convulsionados años ochenta

A principios de los años ochenta se develaba el crecimiento silencioso de la ciudad y su pobreza. La punta de lanza era la organización de bandas de los jóvenes que fueron la primera generación de millones de campesinos, en su mayoría indígenas en pobreza extrema, que emigraron a la periferia de la capital. El carácter insumiso de las bandas se empezó a manifestar.

Los medios y el estado, en un intento de tapar el sol con un dedo, negaban la realidad y la pobreza, satanizaban a los jóvenes, en especial a los *punks*, que eran los más visibles por su cinismo y manifestaciones urbanas. En esos años estaban prohibidos los conciertos de rock y casi cualquier evento masivo juvenil. Dentro de este contexto se crearon las piezas *Nadie es inocente* (1985-1987) y *Alma punk* (1991-1992). En ambas experimenté y fusioné los géneros del documental y la ficción, en una búsqueda por generar una narrativa personal al explorar lo que actualmente se llama “cine digital”. Busqué la complicidad y la participación de mis actores a través de lo lúdico que el medio y el carácter independiente de la producción propiciaban. A lo largo de mi obra está presente la experimentación formal, el paso del tiempo, el ritmo y la búsqueda de un lenguaje inherente a este medio, y de manera más abstracta, en *Color Symphony* [*Sinfonía de color*] (1981), *Video Road* [*Video por carretera*] (1982) codirigida con Gregorio Rocha, y *MEX METR* (1987) codirigida con Andrea Di Castro. Mi contacto con el video empezó en 1980 con una cámara Betamax que nos prestaron. Oliver Debroise y yo empezamos a jugar, pero nuestros primeros experimentos simplemente los borrábamos para grabar otros. En 1982 me compré mi primer súper equipo 3/4, pues estaba convencida de hacer del video mi medio. Algunos cineastas me hacían burla y me llamaban la *plastimax*. En ese entonces no había prácticamente ningún sitio para mostrar video, así que algunos de mis primeros experimentos se guardaron en el cajón del olvido y muchos se perdieron. No sería hasta 1984 que entré

en contacto con Karen Ranucci, una neoyorkina que organizó una muestra de video latinoamericano que itineró a lo largo y ancho de la unión americana. En esta muestra participamos Gregorio y yo con *Video Road*, Martha Colmenares y Álvaro Vázquez con *Nuestro Tequio*, y un video de Ortolf Karla. Esta fue la primera vez que mi trabajo fue visto; sin embargo, para exhibirlo en México, habría que esperar todavía un par de años.

Desde otras dinámicas, Gregorio Rocha cuestionó y problematizó sobre la función de las imágenes, los soportes y los medios en la historia de las imágenes. Ha trabajado, desde entonces, sobre todo a partir de la fusión del video y el cine en 8 y 16mm, como en *Freeze* (1984), donde exploró el encuentro y desencuentro entre dos medios: el cine y el video, y ya en los noventa, *Guerra de imágenes* (1996), donde revisó la historia de las imágenes que han surgido de los conflictos bélicos entre México y Estados Unidos. Gregorio ha dicho: “No hago ‘videoarte’, ni video puro. Tampoco cine puro”.

Paralelamente, en Oaxaca, dos jóvenes zapotecas, Martha Colmenares y Álvaro Vázquez, serían los pioneros del video indígena. Sus trabajos son, hasta la fecha, 12 piezas en video y una película en 16mm. Al tiempo que recogían la tradición de los rituales y problemáticas zapotecas, daban cuenta de otra manera de ver. Concebían el ritmo de una narración de una manera original y manifestaban la búsqueda de un lenguaje propio. Era también un grito que rechazaba el ser sujetos pasivos al buscar su auto-representación. Martha nos cuenta parte de esta experiencia:

Desde 1981 empezamos a reunirnos varios jóvenes zapotecos, —entre 18 y 25 años— profesionistas o gente con experiencia en su comunidad para platicar acerca de los problemas de nuestros pueblos. Empezamos publicando un boletín. Después fuimos invitados para crear una comisión de relaciones de la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la Sierra. Al principio registrábamos las reuniones con fotografías para los periódicos murales y después hicimos un audiovisual. Llegó el primer aniversario, un amigo que había visto el audiovisual nos prestó un aparato (cámara Betamax) para registrar el festejo y la fiesta comunitaria regional en Tagui, para entonces no había electricidad en esa comunidad por lo que llevamos una planta, un regulador y un televisor. Él sólo nos indicó como se encendía la cámara. Grabamos la reunión y la fiesta para mostrarla ese mismo día. Esto fue en 1981. Sin proponérselo empezamos la búsqueda de un lenguaje y una manera

creativa de tratar nuestros propios asuntos y de cómo vernos a nosotros mismos. En 1982 editamos este primer material, proyectábamos los videos en las canchas de basquetbol y la gente se divertía viéndose a sí misma. Fue así que le ganamos a la televisión comercial, ya que antes de su llegada, la gente ya se había visto en la pantalla. Con este medio la gente reconocía o conocía a otros pueblos zapotecos. Enviamos los videos a algunas organizaciones de zapotecos que habían emigrado a los Estados Unidos y que no podían o no habían regresado, y fue así que se restablecieron relaciones entre sus propios pueblos. Más tarde regresaban con sus cámaras de video para registrar las fiestas y eventos importantes de las comunidades. Se hizo masiva la utilización del video en la sierra norte zapoteca y el intercambio con otras comunidades.

En 1986 participamos en la *Primera Muestra de Videofilme*, obteniendo un premio con *Danza Azteca*, como el primer video realizado por indígenas, después participamos en el *Segundo Festival de Cine Indígena* en Río de Janeiro como parte del Comité de Cine Latinoamericano que se conformó en ese festival, y con *Nuestro Tequio* en la *Primera Bienal de video en México* en 1990, obtuvimos el segundo lugar. Participamos en varios festivales en los Estados Unidos y conformamos el comité de videoastas de las primeras naciones del mundo.<sup>5</sup>

También, realizadores como Rafael Corkidi, con una trayectoria en el cine industrial como cinefotógrafo de varias de las películas de Alejandro Jodorowski y director de algunos largometrajes, dio el salto al video. En su búsqueda por ser un autor más completo, encontró en este medio la posibilidad de trabajar exclusivamente en proyectos propios, con mayor libertad, cumpliendo los roles de director, fotógrafo y editor. Asimismo, se convirtió en un tenaz impulsor y promotor del videoarte. Realizó su primer “videofilme”<sup>6</sup> *Figuras de la pasión* (1983), a los que le siguen *Relatos* (1986), *Huelga Strike* (1987) y *Señores y señoras* (1988), entre otras obras poético-narrativas. Poco después, con patrocinio de la Universidad de Guadalajara, realizó obras como *Murmullos* (1990) y *Rulfo Aeternum* (1991).

5— Esta cita es producto de una entrevista que hice a Martha Colmenares recientemente. Tanto ella como Álvaro Vázquez continúan produciendo videos en la ciudad de Oaxaca.

6— Videofilme, término acuñado por Rafael Corkidi que dio título al Primer Festival de Video en México en 1986.



En este mismo período y desde el exilio, otro de los artistas que usó el video temporalmente fue Ulises Carrión, quien emigró a Ámsterdam a principios de los setenta y participó en diversos campos de renovación artística: performance, poesía visual, arte de sellos, experimentos de sonido, arte correo y video. Martha Hellion escribe:

En cierto momento Carrión abandonó su carrera como escritor, pero no perdió su gusto por el lenguaje escrito, que ejerció en sus textos teóricos y guiones de video. Hay tres obras que tienen en común características de ficción, y en este caso de narrativa, visual o verbal, utilizada como un medio y no como un fin. *The Death of the Art Dealer* (1982) fue originalmente un videoperformance: Carrión reeditó un viejo *film* (*The Reckless Moment*) elaborando una versión más corta. Esta película, grabada de la televisión, tenía un diálogo doblado del idioma alemán, así que para la mayoría de la gente se volvía irrelevante, permitiéndole así enfocar la atención sobre los elementos visuales del *film*. La versión reeditada fue mostrada en un televisor que Carrión sostenía, al tiempo que lo movía en paralelo a los movimientos de cámara dentro de la película. El efecto resultante era el de una «ventana» moviéndose en el espacio del performance y a través del cual la audiencia podía ver partes del «otro» espacio representado en la película.<sup>7</sup>

En esta segunda mitad de los ochenta, dos eventos de gran magnitud conmocionaron al país y aceleraron un cambio en la sociedad que se reflejó en el arte. El primero fue el terremoto de 1985 que sacudió la capital, destruyó gran parte de la zona centro, causó la muerte a miles de personas y dejó sin hogar a otros cientos de miles. Debido a esta catástrofe, la sociedad civil se convulsionó, despertó de su letargo, se organizó de inmediato y, ante la incapacidad gubernamental, tomó en sus manos el rescate. Esta nueva faceta ciudadana incidió posteriormente en las elecciones presidenciales de 1988, donde el PRI —partido de gobierno que se mantuvo continuamente en el poder por más de 70 años—, sorprendido con los resultados, organizó torpemente un gran fraude electoral.

Los movimientos sociales develaban e intensificaban el cinismo del papel que jugaban los medios, en especial la televisión: la censura y el control social. La colectividad se espabiló. Abandonó por un

---

7— Ulises Carrión *¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Martha Hellion, Turner, 2002.

momento a este pequeño televisor que acompañaba su intimidad y que conformaba su imaginario para salir a las calles y organizarse en actitud de protesta.

La necesidad de dar cuenta —desde diferentes perspectivas— de este ambiente social y político, contribuyó en cierta medida a que muchos artistas, cineastas y amateurs se apoderaran de la cámara de video. Esto explica la numerosa participación, en 1986, en la *Primera Muestra de Videofilme* organizada por Rafael Corkidi en colaboración con Francis García, Miguel Báez y Adriana Portillo a través de Redes Cine Video. La cantidad tanto de obras en video como de público fue avasalladora. Los resultados fueron: Primer lugar, *Nadie es inocente* de Sarah Minter, y mención como el primer video hecho por indígenas *Danza azteca* de Marta Colmenares y Álvaro Vázquez.

De cierta manera, esta primera muestra de video hizo visible la actividad videográfica en nuestro país. El panorama antes de esta muestra parecía desierto. Los artistas no se conocían entre sí, ni conocían los trabajos de los otros, por lo que este festival desveló una gran efervescencia en este campo. Las principales temáticas eran las sociales y de marginalidad.

En la segunda mitad de los años ochenta, los artistas empezaron a brincar fronteras y a soñar con proyectos. El video cambió la perspectiva entre la audiencia y, por ello, tuvo una mayor difusión. Estimuló la apertura de vías de difusión y de producción, lo que llevó a la creación de la *Primera Bienal de Video* en 1990 y de algunos otros festivales en otras ciudades del interior. Entre los videastas o videoartistas de esta segunda mitad de los años ochenta encontramos nombres como José Manuel Pintado, Ortolf Karla, Francis García y Antonio Noyola, entre muchos otros.

Tal vez uno de los más prolíficos en el cine, y más tarde en el video político militante con cierta carga de humor, fue Carlos Mendoza, quien desde 1978 empezó su carrera como documentalista comprometido. Fue reconocido a principios de los años ochenta por su trilogía cinematográfica: *Chapopote* (1979), *El Chahuistle* (1980), y *Charrotilán* (1982) resumida por Jorge Ayala Blanco<sup>8</sup> de la siguiente manera: “Una cinta perfectamente coherente, que sin rollo, ni rabia desarticulante, con ironía y pasión, resume en menos de una hora cuatro años de periodismo crítico, caricaturas lapidarias y denuncias de partidos de oposición.”

---

8— Jorge Ayala Blanco es uno de los más importantes críticos de cine.

A mediados de los años ochenta, Mendoza dio un importante giro al video militante. Uno de sus *videofilmes* más famosos es *Crónica de un fraude* (1988). También fue el inicio de varios colectivos conformados por las nuevas generaciones de cineastas, comunicadores sociales y hacedores de imágenes que participaron en estos movimientos sociales y culturales y que, apropiándose de cámaras de video, montaron sus islas de edición en formatos caseros. Los videos pasaron de mano en mano, se crearon videosalas improvisadas y efímeras. En palabras del colectivo TesmogtitlanTV: “...para lanzar nuestras estridentes imágenes *punks*, voces feministas, experiencias urbanas, rockumentales o poéticas visuales que anunciaban una nueva época de las artes electrónicas colectivas. Soñábamos despiertos. Desde entonces nuestros quinésicos ojos han tomado las calles y los espacios subterráneos para volver visibles las obras realizadas con los recursos de los mismos realizadores...”.<sup>9</sup> Entre los integrantes de estos colectivos se cuenta a Pablo Gaytán, Guadalupe Ochoa, Carlos y Eduardo González y Alberto Rodríguez.

En algunos de estos colectivos participaron Alberto Roblest y César Lizárraga<sup>10</sup> quienes, a partir de 1985, crearon *Cada quién su rollo*, un primer colectivo donde hicieron teatro y películas en 8 y 16mm. Luego se desintegraron, y surgió Video3, que se convirtió, poco después, en Video2. Realizaron varios videos a lo largo de diez años, entre ellos un videoclip; *Como una llanta*, con el legendario grupo de rock El Tri, *Pedro Mártir* y el videopoema *Avenida Juárez*.

Por otro lado, y desde otra orilla, a finales de esta década emergió una nueva generación de artistas plásticos, visuales y del performance que encontró en el video un medio para experimentar de manera paralela y complementaria:

**Desde una perspectiva política:** Rubén Ortiz Torres con la instalación *Como TV* (1985), en colaboración con Emmanuel Lubezki. Retro-proyección de un *loop* en 8mm, donde filmaron directamente de la pantalla con una cámara súper 8 las imágenes de noticieros de televisión: la guerra de El Salvador, Reagan, gente en África muriéndose de hambre, etcétera. Después, estas imágenes fueron regrabadas varias veces con una Betamax y proyectadas en

9— “¿Quiénes somos?”, en Tesmogtitlan TV, <http://www.tesmogtitlantv-1.blogspot.com/>

10— César Lizárraga y Alberto Roblest fueron alumnos de Pola Weiss en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, México.

video para ser refilmadas en súper 8 y retocadas a mano. La pista sonora fue compuesta de gritos —de la ahora compositora Gabriela Ortiz— con manipulaciones de sonidos de guitarra eléctrica. La película se retroproyectó en papel albanene desde un techo construido, pues no les permitieron apagar las luces de la galería. Fue presentada en el *Salón Anual de la Experimentación* en 1985, en la galería del Auditorio Nacional. En 1986 Rubén realizó el video *La ciudad rota*.

**Desde una perspectiva íntima:** en 1986 Silvia Gruner empezó a utilizar el cine en 8 y 16mm, y poco después el video, para registrar acciones plásticas que posteriormente incluyó en sus instalaciones. Entre sus piezas de video de esos años destaca *El vuelo* (1989). El crítico de arte Olivier Debroyse, en un artículo escrito en 1990, opinó: “Silvia Gruner tiene un evidente conflicto con el tiempo/movimiento. Esto la llevó, hace algunos años, a abandonar el dibujo, la pintura y el grabado por medios menos estáticos: las cámaras de cine y de video, el performance y una mezcla de danza, teatro y una gestualidad codificada a partir de las artes plásticas, que incluyen a su propio cuerpo como presencia de —y en— la obra”.<sup>11</sup>

**Desde la estética de lo femenino:** María Eugenia Chellet, trabajó sobre los arquetipos femeninos en la historia del arte a través de “*tableaux vivants*” haciendo hincapié en la fuerza femenina erótica a través de autorretratos; en *Piezas de museo* (1988) y en *Las muñecas de Rembrandt* (1989), recreó tipos de la época inspirados en la obra del pintor.

Tuve la oportunidad de platicar por primera vez con Pola durante el *Festival de Otoño en Valle de Bravo* (1989), que incluía una sección de video. Los invitados éramos Pola Weiss, Andrea di Castro, Gregorio Rocha y yo. Durante todo el encuentro, Pola nunca se separó de su cámara y grabó todo lo que pudo. Ella estaba muy dolida por el silencio y la indiferencia de la que había sido objeto todos estos años. Su trabajo era casi desconocido en el país, pues no tuvo retroalimentación por parte de la crítica y los medios. Posteriormente, me invitó a su casa-estudio en la carretera a Cuernavaca, una sorprendente nave industrial metálica que

11— Olivier Debroyse, “Silvia Gruner”, en *Arte-México* <http://www.artemexico.com/critica/od79.htm>, 1990.

contrastaba con la naturaleza que la rodeaba. Orgullosa de poder compartir, me enseñó todos sus juguetes y me regaló una copia de *Mi Co-Ra-Zón*; no sé si es porque ella me lo regaló, pero es mi obra favorita de Pola.

Cynthia Pech describió maravillosamente esta pieza en 2006, que asumo, a Pola le hubiese gustado leer: “*Mi Co-Ra-Zón* (1986)...que despunta sobre la boca que habla, una flor que sangra, la entrepierna que llora sangre y de fondo, el ojo de ella que se muestra... Las imágenes centrales nos presentan algunos de los efectos del terremoto de 1985 sobre las construcciones de la ciudad de México. La ciudad se muestra cayéndose, mientras el polvo alado de la muerte se precipita en el aire del recuerdo: la escena del hospital; Venecia, el hospital, el embarazo, las góndolas sobre el gran canal y de marco un aborto: el suyo propio. El corazón sangra-late. México se quiebra. Desplomada la ciudad se ve movilizada... La cámara-ojo de Pola ciñe su lente hacía los edificios donde trabajaban miles de costureras en condiciones escalofrantes que han quedado en los escombros. La ciudad huele a muerte. La denuncia es la muerte. La memoria duele”.<sup>12</sup> Pola Weiss cayó en una larga depresión y la cámara de video la acompañó hasta su muerte. En mayo de 1990, ésta fue su última acción ante la cámara.

En aquel fin de década se cerró un primer capítulo del video en México: el de la gestación y la lucha por insertar el discurso del video y de las nuevas tecnologías al mundo del arte y a los espacios públicos. Finalmente, y después de un largo y sinuoso camino, parió. Nació para crecer y transformarse. Ya no se puede negar la existencia de este medio en continua transformación en la vida artística, social e institucional contemporánea. Tuvo un comienzo solitario e ignorado por los investigadores, curadores y los representantes de las instituciones culturales. El mundo se transformó, en muchos sentidos. El uso de las herramientas de las nuevas tecnologías, y sus aportaciones, permean y transforman el lenguaje, la cotidianidad, el imaginario social y cultural a una velocidad vertiginosa. No hay vuelta atrás. Nos falta mucho para recuperar la memoria, ejercer la reflexión, ganar espacios y enfrentarnos a nuevos retos. Es por eso que este proyecto se convierte en una magnífica oportunidad para empezar a llenar ese hueco. Nos llena de optimismo. Devendrá un puente y un referente

---

12— Cynthia Pech y Mágara Millán, “Género, Representación y Nuevas Tecnologías: Mujeres y Video en México”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* n.197, UNAM, México, 2006. pp. 95-104. <http://www.redalyc.org/pdf/421/42119708.pdf>

para la reflexión con otros colegas videohispanoparlantes. Es curioso, y casi normal, que casi siempre el interés y el apoyo vengan desde afuera.

A modo de conclusión, quisiera agradecer a Laura Baigorri por este esfuerzo, por reunirnos, por requerirnos y por entretejer nuestras memorias.



# SAN FRENESÍ

---

## SAINT FRENZY

1983

Dirección—Director: Sarah Minter  
y—and Gregorio Rocha

Ficción—Fiction

16mm, formato—format 4:3, B/N—B&W  
40'

[Cat. 20]





## NADIE ES INOCENTE

### NO ONE IS INNOCENT

1985-1987

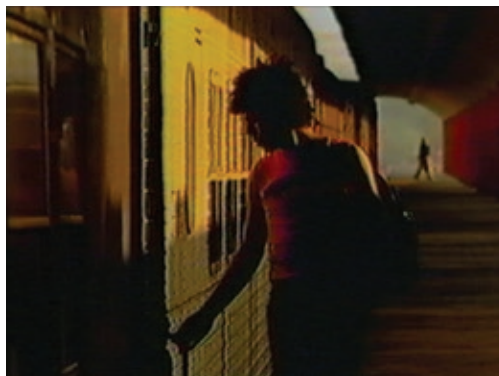
Dirección—Director: Sarah Minter

Documental-ficción—Docu-fiction

Betacam, formato—format 4:3, color

57'

[Cat. 17]





## RECONSTRUCCIÓN

## RECONSTRUCTION

1989-2014

Dirección—Director: Sarah Minter

Documental—Documentary

Video Mini DV SD, formato—format 4:3, color

60'

[Cat. 19]





## ALMA PUNK

### PUNK SOUL

1991-1992

Dirección—Director: Sarah Minter

Ficción—Fiction

3/4, formato—format 4:3, color

57'

[Cat. 15]



## EL AIRE DE CLARA

### CLARA'S AIR

1994-1996

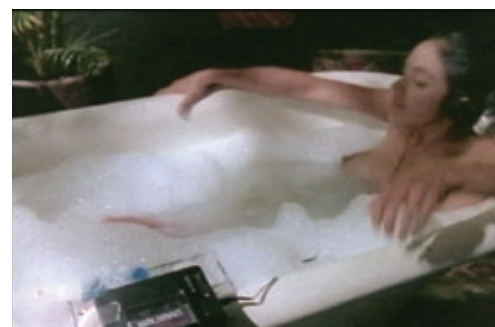
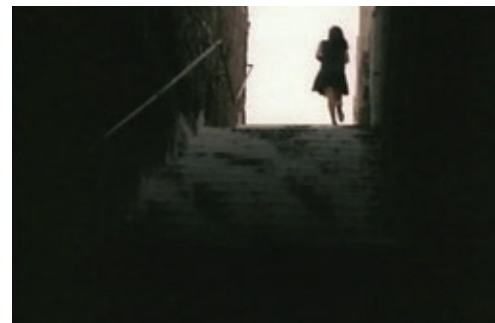
Dirección—Director: Sarah Minter

Ficción—Fiction

16mm, color

82'

[Cat. 16]





# NADIE ES INOCENTE -20 AÑOS DESPUÉS

## NO ONE IS INNOCENT -20 YEARS LATER

2010

Dirección—Director: Sarah Minter

Documental-ficción—Docu-fiction

Video digital, formato—format 16:9, color

75'

[Cat. 18]





## VERANO EN UTOPIÁ

### SUMMER IN UTOPIA

2012

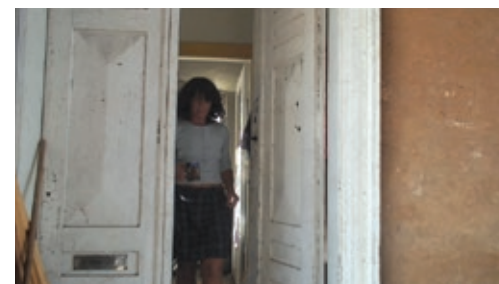
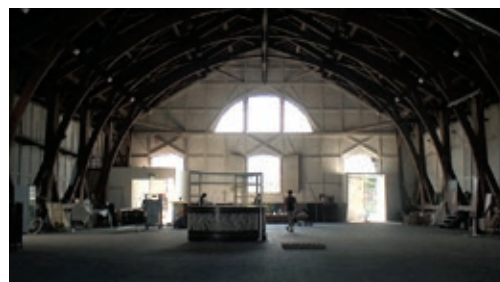
Dirección—Director: Sarah Minter

Documental—Documentary

Video digital, formato—format 16:9, color

80'

[Cat. 21]



## SINFONÍA DE COLOR

### COLOR SYMPHONY

1981

Video-instalación en formato 4:3—Video  
installation in 4:3 format

3'

[Cat. 3]



## UNA MENTIRA HISTÓRICA

### A HISTORIC LIE

1982

Video en formato 4:3—Video in 4:3 format  
2'52"

[Cat. 12]





## VIDEO POR CARRETERA

### VIDEO ROAD

1982

En colaboración con—In collaboration  
with Gregorio Rocha

Video en formato 4:3—Video in 4:3 format

12'

[Cat. 14]



## ÉRASE UNA VEZ UN TREN

### ONCE UPON A TIME THERE WAS A TRAIN

1985-2014

Video HD en formato 4:3—HD video in  
4:3 format

12'30"

[Cat. 4]



## MEX-METR

### MEX-METR

1987

En colaboración con—In collaboration  
with Andrea Di Castro

Video en formato 4:3—Video in 4:3 format

9'50"

[Cat. 8]



## BALMORI

### BALMORI

1990

Video en formato 4:3—Video in 4:3 format

18'

[Cat. 2]





## VIAJES EN UN DÍA Y UNA NOCHE POR LA CIUDAD DE MÉXICO

### ONE-DAY, ONE-NIGHT TRIPS THROUGH MEXICO CITY

1997

Video-instalación en formato 4:3—Video installation in 4:3 format

27'

[Cat. 13]



## INTERVALOS

### INTERVALS

2001-2004

Video-instalación, 16 videos en formato 4:3 y video-proyección en 3 canales—Video installation, 16 videos in 4:3 format, and three-channel video projection  
[Cat. 7]

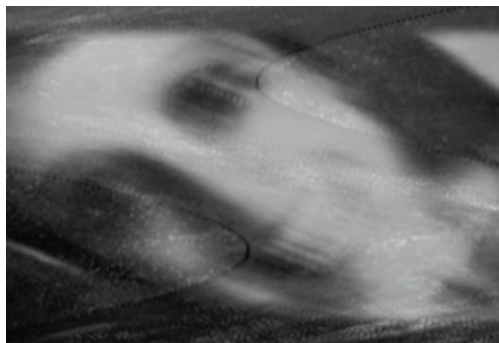




## AUTORRETRATO 1

### SELF-PORTRAIT 1

2001  
1'11"  
[Cat. 7]



## MEDITACIÓN

### MEDITATION

2002  
2'25"  
[Cat. 7]



## SURFEANDO EN LA MEMORIA

### SURFING IN THE MEMORY

2002  
2'50"  
[Cat. 7]



## UN DÍA EN LA VIDA

### ONE DAY IN THE LIFE

2003  
2'26"  
[Cat. 7]





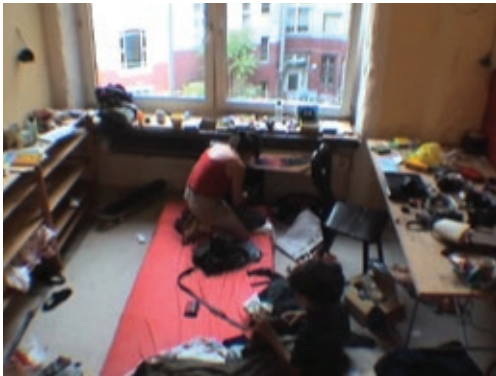
## ADIÓS, ADIÓS YORCKSTRASSE

### BYE, BYE YORCKSTRASSE

2003-2004

1'48"

[Cat. 7]



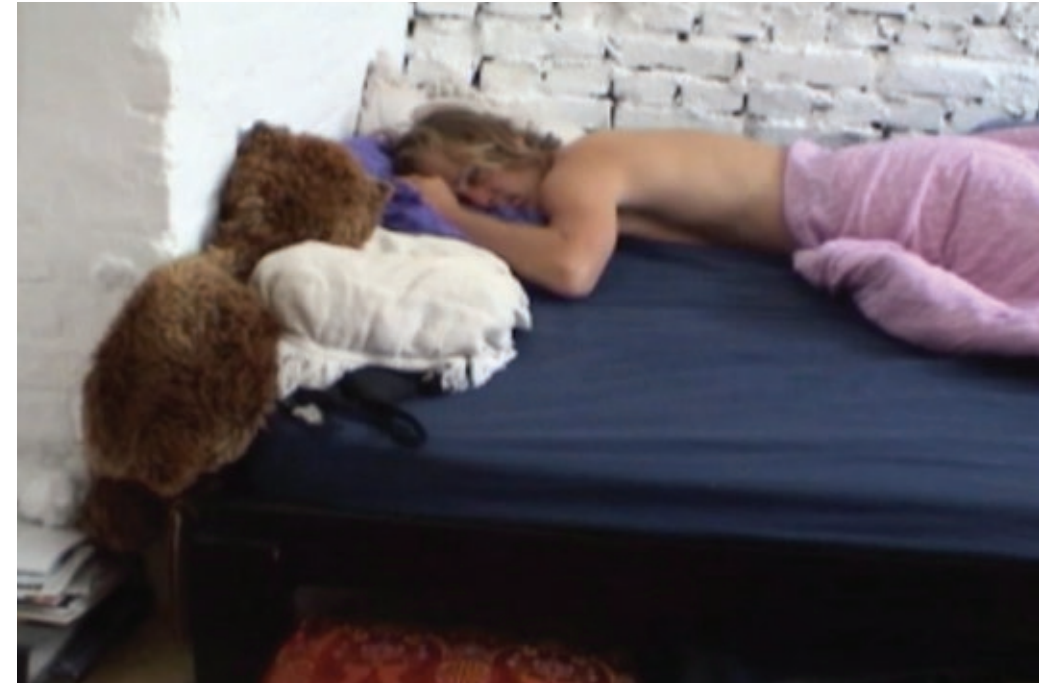
## ÚLTIMA VEZ CON PHILIPP [LAST TIME WITH PHILIPP]

### LETZTER MAL MIT PHILIPP

2003-2004

1'55"

[Cat. 7]





## PICNIC

## PICNIC

2003-2004  
1'38"  
[Cat. 7]



## VERANO EN TIERGARTEN [SUMMER IN TIERGARTEN]

## SOMMER IN TIERGARTEN

2003-2004  
3'38"  
[Cat. 7]





## DOMINGO EN LA SANTA SEDE [SUNDAY AT THE HOLY SEE]

### SONNTAG AM HEILIGEN SEE

2003-2004  
Video proyección en 3 canales  
3'01"  
[Cat. 7]



## DOMINGO EN EL LAGO [SUNDAY AT THE LAKE]

### SONNTAG AM SEE

2003-2004  
1'17"  
[Cat. 7]





## SÁBADO CON PHILIPP [SATURDAY WITH PHILIPP]

### SAMSTAG MIT PHILIPP

2003-2004

4'24"

[Cat. 7]





## EL PRIMER BAÑO

### THE FIRST BATH

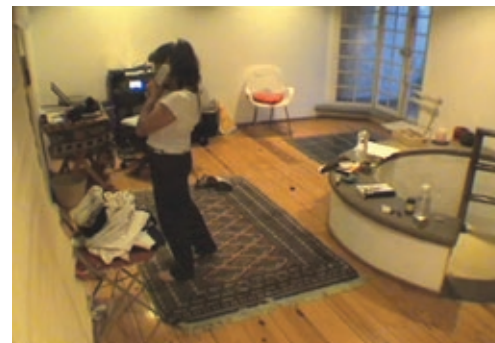
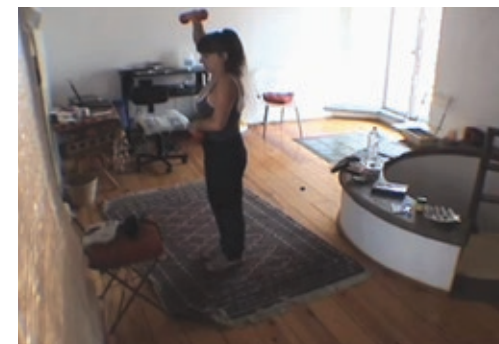
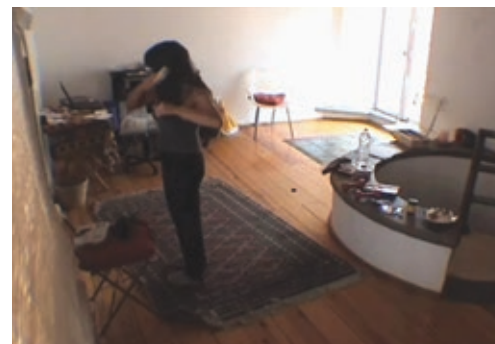
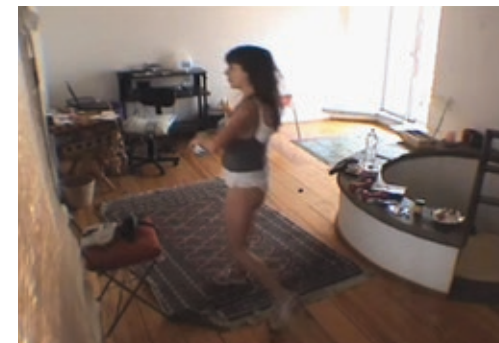
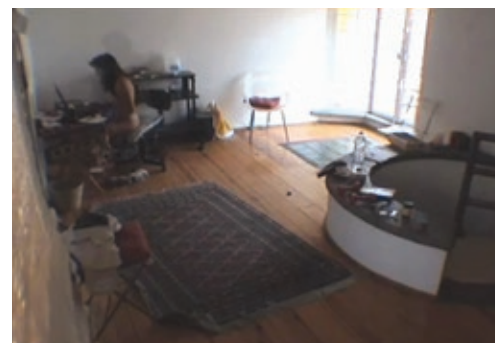
2003-2004  
1'50"  
[Cat. 7]



## AUTORRETRATO 2

### SELF-PORTRAIT 2

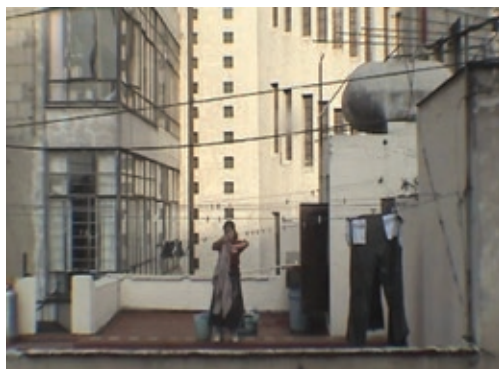
2004  
3'10"  
[Cat. 7]



## DESDE MI VENTANA

### FROM MY WINDOW

2004  
3'46"  
[Cat. 7]



## DOMINGO EN XOCHIMILCO

### SUNDAY IN XOCHIMILCO

2004  
1'42"  
[Cat. 7]



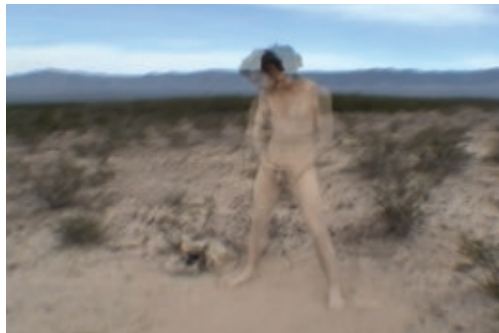
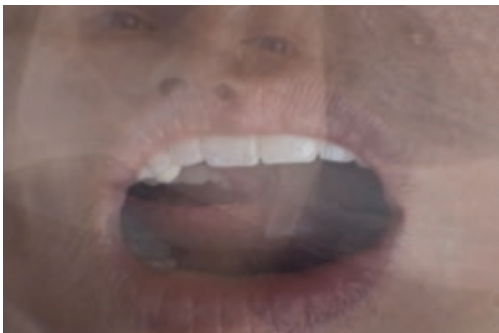


# HIKURI

---

# HIKURI

2004  
5'03"  
[Cat. 7]

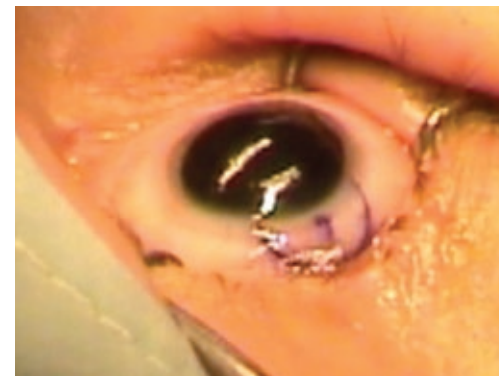
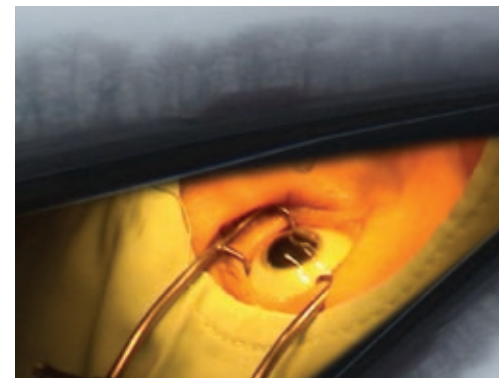


# PAISAJE DESPUÉS DE LA NIEBLA

---

# LANDSCAPE AFTER FOG

2004  
4'20"  
[Cat. 7]





## SPINNING

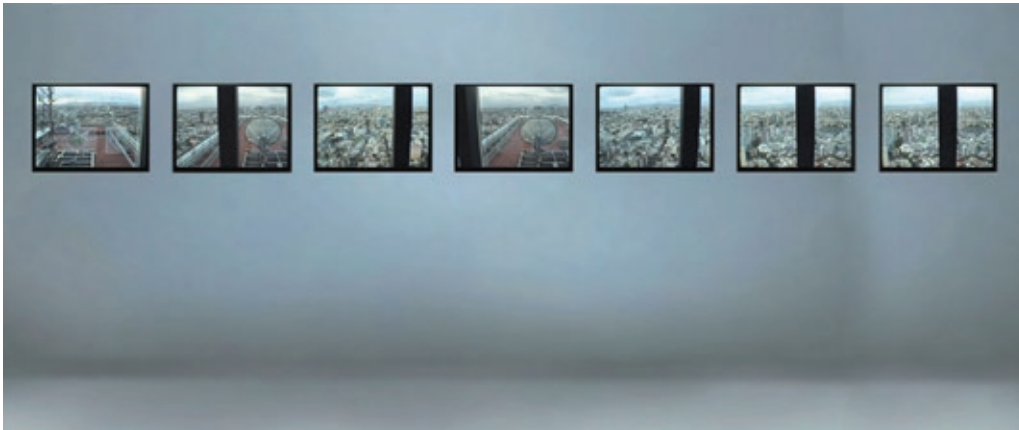
### SPINNING

2006

Video-instalación HD en formato 16:9—HD video  
installation in 16:9 format

27'

[Cat. 11]



## A LA DERIVA/EL BARCO

### ADRIFT/THE SHIP

2010-2015

Video-instalación HD en formato 16:9—HD video  
installation in 16:9 format

3'

[Cat. 1]



## HÁBLAME DE AMOR 2.0

### TELL ME ABOUT LOVE 2.0

2010

Dirección—Director: Sarah Minter

Video-instalación HD en formato 16:9—HD video  
installation in 16:9 format

26'

[Cat. 5]



## MINUETO

### MINUET

2010-2014

Dirección—Director: Sarah Minter

Video HD en formato 16:9—HD video in

16:9 format

3'30"

[Cat. 9]





## HÁBLAME DE AMOR 4.0

### TELL ME ABOUT LOVE 4.0

2013

Dirección—Director: Sarah Minter  
Video HD en formato 16.9—HD video  
in 16:9 format

33'

[Cat. 6]



## OJO EN ROTACIÓN

### ROTATING EYE

2015

Dirección—Director: Sarah Minter  
Video-instalación Ultra-HD—video  
installation Ultra-HD

15'

[Cat. 10]



# Video as Existence

CUAUHTÉMOC MEDINA



Sarah Minter, *Intervalos (Hikuri)—Intervals (Hikuri)*, 2004 [Cat. 7]

In the mid 1980s, Sarah Minter (Puebla, 1953) made an extraordinary feature film in which she provided her camera to a negotiation within the peripheral imaginary. In *Nadie es inocente* [*No One Is Innocent*] (1985-1987), Minter got a group of marginalized young people—from the irregular settlements of what would eventually become ciudad Nezahualcóyotl—to play themselves in a display of the despairing, transgressive experience that defined punk. Coming and going on the train that then departed from the Buenavista station and served as a means of entering the city for the so-called urban *paracaidistas* (literally, parachutists), the *chavos banda* (youth gang) members of the Mierdas Punk built, through Minter's lens, an alternative imaginary that likewise corresponded to equally variable ways of life.

What was radical about this video self-portrait was its utter escape from the object-driven, journalistic logic of the film and TV documentary tradition. In working with the punks to forge their own mythology, Minter brought an opportunity for self-reflection to their marginal state. Not only did she demolish the simplistic stereotype of criminal peril that the media had built in response to poor young people's expressive emergency on suburban streets; in fact, she also contributed to the complexity of their public presentation. The Mierdas Punk constructed themselves as a fiction: that is, as a narrative fashioned from experience and character, events and ideas. They offered themselves up as the expression of, and the explanation for, a detailed practical form of existential nihilism. Beneath the dialect, episodes, and languages used in their staging, the young people established a dramatizing rationality around a kind of embodied apocalypse. *Nadie es inocente* conveyed a militant renunciation, captured in monologues—anarchic, poetic, vernacular—that testified to a new form of epic: that of the impossible future.

When, almost a quarter century later, Minter went back to film the survivors of the Mierdas Punk with whom she had maintained contact and remained close, her camera produced an equally improbable narrative. *Nadie es inocente-20 años después* [*No One Is Innocent-20 Years Later*] (2010), largely refutes the alarmism of punk culture by revealing that, for the survivors of the Mierdas Punk, there was a future borne out along many different vectors. The unemployed, marginalized young people are now back on the scene as social activists, visual artists, carpenters, writers, and migrant workers, testifying not only to their perseverance but also to a trajectory transformed by the role that, as youths, the Mierdas Punk had held in creating their own image. A visual metaphor transmits

this situational change: while in the first movie the narrative journey from Mexico City to ciudad Nezahualcóyotl's irregular settlements takes place, in part, by following the city's drainage pipes, in the sequel, Minter directs her camera toward the clouds and the sky, tracing the electrical and telephone cables in what is now an increasingly integrated, normalized neighborhood. *Nadie es inocente-20 años después* is provocative in presenting itself as a practical refutation of the nihilism associated with marginalization. In watching the old punks as they share the experience of seeing themselves onscreen with their children and grandchildren, it is impossible not to think that the film has changed their lives. Just as all representation construes the power relations we weave among groups and individuals, there is no record of the story that doesn't constitute, in turn, a window of emancipation.

The emergence of the image as narrative, while simultaneously serving as documentation of the relationships between bodies and environments, is an underlying logic in Minter's work—one accompanied by the fact that she doesn't limit her inventiveness with respect to the definition of a film genre, the demands of a conceptual device, or the requirements of a homogeneous presentation format.

Having participated at a young age, in mid-1970s Mexico, in Alejandro Jodorowsky and Juan Carlos Uviedo's experiments in theater- and film-oriented provocation and improvisation, Minter is among the disciplinary antipodes that carried weight in formal artistic education, as well as in learning as a trade. After earning a living as a self-taught graphic designer and advertising agent, her shift to video emerged entirely from the magical experience of immediacy, portability, and accessibility offered by the electronic miniaturization of moving images. The heat of this excitement is clear in the anecdote told by Minter herself about her first video rehearsals, conducted in collaboration with the French-Mexican critic and curator Olivier Debroye: Minter and Debroye filmed over and over on the same VHS videocassette, constantly erasing their work, without managing to regard those images as anything more durable than traces of writing on a blackboard.

Aside from the beauty of its evanescence, Minter has been faithful to the notion of the video camera as a tool for accompanying life itself, and of the versatility offered by its use as multiplied in a range of screen, projection, and remote output situations. It is logical that, in addition to using the camera as a diary, her work would fluctuate strategically among the production of narratives akin to film, among others, *Alma Punk [Punk Soul]* (1991-1992), *Érase una vez un tren*

[*Once Upon a Time There Was a Train*] (1985-2014), *Intervalos [Intervals] Paisaje después de la niebla [Landscape after Fog]* (2004), and *El aire de Clara [Clara's Air]* (1994-1996); physical journeys or re-makings of images transformed into rivers of time *Intervalos [Intervals]: Autorretrato 1 [Self-Portrait 1]* (2001), *Surfing in the Memory* (2002), *Hikuri* (2004), and *Meditación [Meditation]* (2002); the staging of museum installations that connect bodily sensations and panoramic urban observations (*Viajes en un día y una noche por la ciudad de México [One-Day, One-Night Trips through Mexico City]* (1997), *Spinning* (2006), *A la deriva/Barco [Adrift/Ship]* (2010), *Street Symphony* (2006), and *Color Symphony* (1981)); and the use of the moving image as a glimmer of experience—that is, as a fleeting, transportable sequence México [Mexico] (2001), *Intervalos [Intervals]: Domingo en Xochimilco [Sunday in Xochimilco]* (2004), and *Desde mi ventana [From My Window]* (2004). Video serves as the filter with which the artist aspires to reflect, and make others reflect, on experience; as the method used to produce testimonies on the prodigious mix of energy and fragility exuded along our way as bodies and sensations; and as her way of establishing a geographic, political, and historical location for her contemporaries: an instrument that simultaneously reduces and creates distance, narrates and unravels the story, integrates what is seen into what is thought, or establishes, through repetition, slowness or distortion—a vast differential. Minter's pioneering role as a video-maker in Mexico—parallel to the work of other women artists like Pola Weiss (1947-1990) and Ximena Cuevas (1963)—is founded on her having immediately understood the moving image's significance as the dominant medium of contemporary life. Any account of Minter's work must translate that multiplicity, born of the primary enthusiasm surrounding the “new medium.”

The issue at hand is not only that video has replaced painting and, gradually, photography as the key vehicle of artistic representation, becoming equivalent (including in terms of its dubious end) to oil painting in the twenty-first century. On a field of widespread use, video is the channel analogous to memory (as was photography at another point), the prime prosthesis of every fantasy (as the fundamental witness to pornography), the heir to the ghost-machine for the movie masses, and the omnipresent eye of police surveillance. Inasmuch as video is the most versatile, changeable, and intangible means of visual representation in our time, it is also the fundamental vehicle for embodying the different agents that constitute our social fabric, surpassing the role of statuary and painting as the



place where our effigies reside. Before our streets end up populated by robots, or by replicants à la *Blade Runner* (1982), video and the successors of television transmission naturalize the way we humans interact with the shadows of images given off by screens and projectors—a virtual replacement of the other.

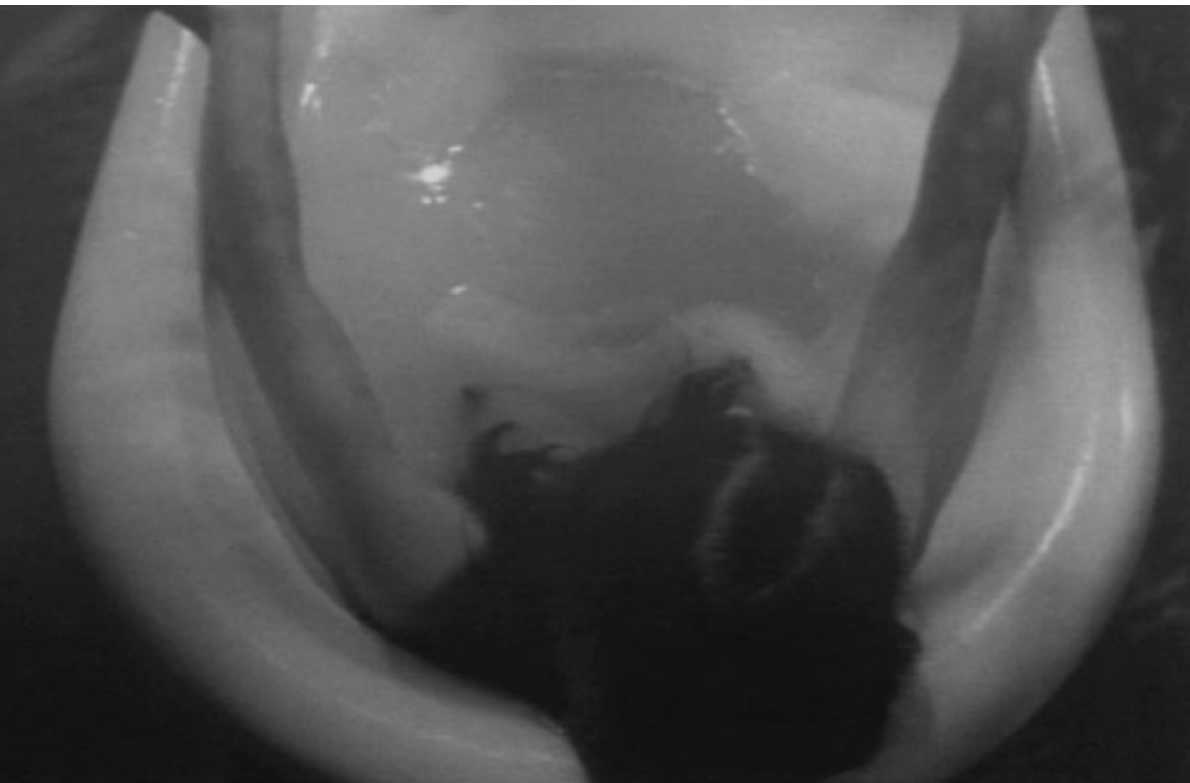
A project like *Háblame de amor* [*Talk to Me About Love*] (2010-2013) posits, on the one hand, the proof of transforming the acts of eating and socializing into a platonic inquiry into eroticism, illusion, and the pain of the artist's kin; on the other, it presents various different experiments in embedding those images and voices in the spaces we observe and travel through: at eye level, in terms of screens transmitting individual presence, or as a projected narrative. Video appears simultaneously as an accompaniment to life, as a means of research and archive, and as an interpolation of the viewer's space and time: as the closest possible thing to personal interaction through apparatuses and images. Minter's projects, and the arc of her entire opus, continually assert the interference between time that is lived, documented, and recovered; creative interaction with others, within a group; and an exploration of the imaginary both in its original record and in the wide range of versions and possibilities for displaying pieces through devices, on walls, or in the memory. Within the expanse of approaches to compiling, editing, staging, and framing video materials, Sarah Minter expresses video as an ethos; that is, as a means of existence—a way to make and be in the presence of others. It is understandable that within this cavity inside images, around our own bodies, we would find seconds, traces, and sequences of joy: slices of life recovered and projected into time.



# Fifteen Phone Calls and Seven Trips around the City: Sarah Minter

---

KARLA JASSO



Sarah Minter, *El aire de Clara—Clara's Air*. 1994-1996 [Cat. 16]

When Peter Campus exhibited *Interface* in 1972 and defined video as a “function of reality,”<sup>1</sup> he was proposing the basis for an exploration that would remain active for three decades. There, through a closed circuit mechanism connecting a camera and projector separated by a pane of glass in space, the analysis of the subject’s psychic fragmentation found a mnemonic device for live re-transmission. This fragmentation, as visual multiplicity and material generated between the two, not only characterized the use of the medium in the artistic field, but also affirmed its “small” yet radical difference in the face of the most prominent device: film. The distinction between the two would become the basis for one of the most significant theoretical battles in the twentieth century’s final decades: media theory, which sought to emphasize what film couldn’t achieve in order to grant video the title of *new* medium. And, of course, to understand the *function of reality* that had been associated with it since Campus.

A couple years ago, in an interview conducted with Sarah Minter on aesthetic practice and video’s temporal element, the artist remarked to me, “When I got started, no one liked video, especially not film people.” Again the differentiation. What did “not liking video” mean? What was the extent of this discomfort? Sarah continued:

Fiction feeds on reality. And there’s a very fine line between reality and fiction. If we look at the history of video, it has generally been nourished by documentary images that are later constructed to create a narrative with images taken from reality or staged within reality and so video serves as an instrument of memory.

In a sense, this statement situates us in the context of a generation that defined images *before*, *in*, and *after* the medium itself. It also reflects the difficulty of their artistic production and indicates an active resistance among visual languages and open narrative possibilities. Recognizing the resistance and paying close attention to the visual lexicon that characterizes Sarah’s work allows us to recover that moment of “function” as articulated by Campus. At the same time, it helps us bring that moment face to face with the current media economy during the “transition” from one device to the next and its resulting theoretical battles; *reality*, in turn, was utterly transformed by

---

1— Peter Campus: *Closed Circuit Video, Seven Drawings*, Exhibition catalogue (Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1974).

the global strength of post-industrial markets and communication culture. All media became a service.

*El aire de Clara* [*Clara's Air*] (1994-1996) demonstrates the complex landscape of an era, one accompanied by reflections on the "medium as aesthetic format" and on "the economy of the media as service." The piece utilizes the formulation of *excess* in order to question the impact and display of the infrastructure necessary for their operation. It is a frank "staging" of the idyllic power they proclaim as vehicles for social cohesion.

The piece is presented in film form. The 16mm format ironically introduces the key moment of expansion for electronic communication devices. It is the constant contact among the different temporalities marking each apparatus portrayed therein that is reflected throughout the entire "movie." Sarah places decisive emphasis on electronic devices (always within the frame, within the scene, never hidden), particularly the video camera, the telephone, and the closed circuit. More than a "narrative," the script reveals a system of mediations that create specific links among the apparatus, subject, and city. In this way, Minter's camera fixes its gaze on the so-called decade of personalization and portable systems. Curiously, the only printed media are the newspaper *La Jornada* and the *Sección Amarilla* (*Yellow Pages*), although their presence is intentionally scant. By contrast, between the camera, tripod, videotape, household phone, fax machine, answering machine, public phone, music player, headphones, TV, remote control, closed-circuit video projectors, and personal computer, a plot is established, a fabric. Their presence is overwhelming to the point of excessive. Thus, the tension among them gradually becomes the real substance of the narrative—anchored, in turn, in the rhythm set by the sound of the phone, the repeated voice of the answering machine, and the infinite transmission of both indoor and outdoor images produced by the surveillance camera (closed circuit). As I've said, the script seems to be determined by the type of mediation established between them. In this way, the movie conveys a constant circulatory of visual and aural information, interceded a thousand and one times through calls, messages, passages, insertions, footage length, transmissions, projections: recordings within recordings. The work itself activates a schematic diagram within the scene, marked by a rhythm and a series of takes determined from the very beginning, and which, call after call, progressively increase the interventions' intensity.

The movie is punctuated with the fifteen phone messages that occur during the piece and seven respective "passages" or trips

through the city. The work opens with one phone call and ends with another, as if the intention were to indicate a circuit, to yield a narrative that will be sketched, in turn, within the same imprint. Clara (the main character) and her son Sebastián go to Fabián's "apartment," Fabián being the friend who has asked Clara to take care of his place while he's away. The apartment is presented as a dramatization of living practice—a kind of fiction lab—that displays an entire system of cameras and electronic devices, all triggers for certain kinds of glances and registers, listening-in and voices, image of both inside and outside the building. In a parallel way, it is the infinite scene of interventions among devices—interventions that, within the story's register, will emphasize the tension inherent to processes and practices of "communication." The sound of the phone is incessant; so is the sound of the rain. Its rhythm causes Clara to decide the range of actions that will be possible between subject and device: *Never pick up the phone*, or, better put, *If you pick up, you lose*.

As viewers, we can understand the idea "Don't pick up the phone in someone else's house," but why do you lose by picking up? Sarah introduces one of the first switches in addressing the simple circularity of the basic circuit. As we will see, in a plot in which almost everything seems to be determined by exchanges over the phone, this rule operates in favor of, not against, the entire intervention system's operation. In eliminating the subject's natural response within a means of communication, a wide range of possibilities opens up for the message's "succession." "Not picking up" doesn't mean nullifying the person being called. It means, rather, that a called-person existed and was simply granted another rank in the structure: his or her own record. In the record lies the mark left behind, and in the mark lies the development of subsequent action. However, in *El aire de Clara*, this recording—intrinsic to the medium itself—makes sense not because it can be stored and processed, but rather because it is experienced at the very moment of its occurrence. Its power as intercession is inscribed and manifested through "present" hearing and sight. The piece emphasizes this very power. The unanswered call opens up a space for the message to be heard: a kind of reverse, since each message on the answering machine is an invitation to the city, to events taking place there, events which Clara and Sebastián systematically attend. Clara tapes constantly, and the entire city seems dizzy; the recording focuses on crisis, on pollution, on marches and demonstrations, on the sound of alarms—and the editing complements this space with found



footage that intricately references the real through the classic “shaky camera” effect. Sometimes, the “gaze” looking out as it tapes the city is suspended or obliterated by a different image texture; that unfamiliar eye is inserted into the eye of Clara’s camera and once again shows us the technical and symbolic scope that distinguishes “closed circuit”: something recorded in another moment, in another context, takes place right as we glance at it.

This type of *editing formula* is repeated in some of the seven expeditions around the city that Clara and Sebastián take throughout the film. One night, the voice replayed on Fabián’s answering machine brings the cycle to a halt. It isn’t an invitation or a notification anymore; it’s a *confession*. This staging, in which Clara’s rule (*If you pick up, you lose*, which is another way to express how a closed circuit operates) finally ruptures the comfort zone that has been established between apparatus-subject-city, liberates, in turn, the visual language that is intrinsic to Sarah Minter: walking, internal dialogue, journeys. There, with her gaze right in front of the camera, *to travel through is to see*:

To an certain extent, this city has also been my subject. From different angles: through its characters, through myself as a character, through the city itself as a subject. How does it move? What are its social classes like? What do people do? How do they connect with each other? I think journeying through something means seeing it. Movement makes you *see yourself from another perspective* because you have another context that lets you look at yourself and look at your own reality from another angle. And so you can show the boundaries; it means showing where we move around, and that has to do with context. Territory is also a contextual matter.

Perhaps, over the decades and in spite of the technological, systemic, and communicative transformations imposed by globalization in the market of “the media,” the significance Campus found in video hasn’t been completely exhausted. For him, the function of reality was inextricable from its technical singularity, which cleared many paths in the field of the subject’s perception and experience as he *observes himself watching himself*.

*El aire de Clara*, with its fifteen phone calls and seven journeys, is a transition point between film and video. It finds its format in the former; in the latter, its unfolding.



# Subcultures, Marginal Media, and the Underground: The Punk Videos of Sarah Minter

JESSE LERNER



Sarah Minter, *Alma punk—Punk Soul*, 1991-1992 [Cat. 15]

The documentarian and media artist Sarah Minter began to work in the emergent medium of video in Mexico City in 1980, and she has continued through into present day, over a time of many changes: changes that transformed the city in which she lives and works, through a series of upheavals and disasters—some provoked by humans, others natural—that shook the nation to its core, as well as radical transformations in the field of media arts. Today the distinction between “video” and “film” is largely anachronistic, and post-production facilities will, for a fee, faultlessly move media archives back and forth from the chemically processed light-sensitive emulsions of the realm of “film” to any of a number of digital or analogue electronic recording platforms for both image and sound. In contrast, thirty-five years ago, the divide between film and video was critical and the source of impassioned polemics, and many video practitioners insisted on the distinctiveness of the medium of choice. Video was an enigma for many in 1980. In spite of the pioneering work of Nam Jun Paik, Valie Export, the Vasulkas, and others, it was a medium still to be defined: was it television, some indeterminate new medium for art, or simply cinema for those without sufficient resources to make “real” films? The Mexican cinema of an earlier generation still maintained its allure, but current productions almost invariably revealed how far the commercial film industry had fallen. Rather than letting unsympathetic outsiders mischaracterize their work, video makers struggled to define their practice and to create an infrastructure for producing and exhibiting their medium of choice. Meanwhile, a president betrayed public trust when he vowed to “defend the peso as a dog defends his bone” [“defenderé el peso cómo un perro defiende a su hueso”], and his successors followed suit with more betrayals, nepotism, incompetence, and corruption. The economy lost a decade [*la década perdida*], unemployment and crime rates skyrocketed, and the nation entered long and painful slump, the hangover that followed the “Mexican miracle” of the post-World War II years. The magnitude 8.1 earthquake of September 19, 1985 and its aftershocks leveled vast swaths of the city, and the deficient state response instigated the emergence of social movements that would begin to transform national politics. While Minter’s videos cannot be reduced to mere documentation of these dramatic social changes, political upheavals, and economic crises, neither can they be understood independently of them.

The Mexican miracle saw dramatic growth for the capital city, fueled by rural-to-urban migration and exacerbated by the uprooting

of working-class neighborhoods from near the city's historic center to the metropolis' expanding perimeter. With this, the urban area expanded, and around the city's edges new neighborhoods, such as ciudad Nezahualcóyotl, with neither adequate infrastructure nor public services. Often dismissed as pockets of poverty or *ciudades perdidas*, it is from these communities that the radical, counterhegemonic subcultures celebrated in Minter's early punk work emerged, contesting the power of state, church, and petit bourgeois notions of *buenas costumbres*.<sup>1</sup> This is not to say that these ex-urban settlements necessarily welcomed expressions of youthful rebellion. *Nadie es inocente* (1985-1987) and its companion piece *Alma Punk* (1991-1992) are both structured around their protagonists' migrations, but these are, years before the emergence of the diasporic "Neza York," migrations *out* of the capital city. The narrator of the former piece leaves "Neza" on a now-vanished network of passenger trains to find himself alone in the countryside, trapped in a hallucinatory confrontation with his own consciousness. At one point in his introspective rant he evokes those earlier generations that first settled Neza, clearly identifying with their do-it-yourself sensibility. Alma similarly abandons an inhospitable Mexico City for another metropolis also undergoing a period of rapid and unregulated growth: Tijuana. With Tijuana's growth, spurred by the Border Industrialization Program (1965) and later the North American Free Trade Agreement (1994), a series of distinctive subcultures emerged during this period, in relative isolation from the rest of the nation and in close proximity to the United States.<sup>2</sup> Minter's interest in punk as reflected in these videos echoes Dick Hebdige's evaluation that:

Subcultures represent "noise" (as opposed to sound): interference in the orderly sequence which leads from real events and phenomena to their representation in the media. We should therefore not underestimate the signifying power of the spectacular subculture not only as a metaphor for potential anarchy "out there" but as an actual

1— Pablo Gaytán Santiago, "Colectivos (contra) culturales submetropolitanos (1982-2007)," *Tramas* 31 (2009) 187-220.

2— Ejival, "Counterculture, Rockers, Punks, New Romantics, and Mods in Tijuana," in *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border*, Josh Kun and Fiamma Montezemolo, eds. (Durham: Duke University Press, 2012), 329-338. Contemporaneous developments in the visual arts there are documented in the exhibition and catalog *Extraño Nuevo mundo: arte y diseño desde Tijuana* (La Jolla: Museum of Contemporary Art San Diego, 2006), which includes an earlier version of Ejival's essay.

mechanism of semantic disorder: a kind of temporary blockage in the system of representation.<sup>3</sup>

But the punk of D.F. and T.J. plays out against a background very different from the British scene that Hebdige analyzes. Punk arrived late in Mexico, lost certain elements in translation as it gained others, and participated in a very different class and social dynamic.

### From the Sex Pistols to the Sex Panchitos

The *chilango* punk setting Minter documents is a distinctive local expression of international phenomena. Elsewhere in Latin America, fiction films and documentaries, such as those created around the same time in Colombia (*Rodrigo D.: No futuro*, Victor Manuel Gaviria, 1990), Sao Paulo (*Punks*, Sarah Yakhni and Alberto Gieco, 1984), and Peru (*Grito subterráneo*, Julio Montero Solís, 1986), record parallel trajectories. In its seminal manifestations in New York and London, punk brought together proletarian rage with a decidedly more middle-class element derived from art schools (e.g. Malcolm McLaren's fashion sense, Jamie Reid's graphic design). In Mexico, as in elsewhere in Latin America, the class dynamics of punk are distinct and shift markedly over time. It was first introduced by a handful of middle-class youths, many of whom had had the opportunity to travel or live abroad, where they acquired treasured LPs and clothing; the late Illy Bleeding had lived and studied at an art school in Canada, while Guillermo Santamarina "el Tintalarín" (of *Pijamas a Go-Go*) had spent time in Amsterdam. Others accessed music and specialized publications (*Melody Maker* and *New Music Express*) through a handful of record stores that carried imports. Ricardo Nicolayevsky's masterful collection *Lost Portraits* (1982-85) gives a sense of this stylish, mobile, and disaffected milieu. Within a matter of years, however, working-class youth in Mexico City adopted the music and the style and made it their own. This transformation took place against the backdrop of Mexican rock's broader evolution. In the aftermath of Avándaro, the much-maligned musical genre sought refuge underground in the *hoyos funkies*. Concerts were regularly suppressed, foreign rock bands were not given permits to tour and perform, and *La Revolución de Emiliano*

3— Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1983 [1979]), 90.



*Zapata* became a cumbia band. In spite of the state's jackbooted, ham-fisted efforts at repression, the music thrived. No film better surveys the post-Avándaro rock scene in the capital than Sergio García Michel's 1978 tour-de-force in super8, *Un toque de roc*, with musical performances by El Tri, Rockdrigo, Botellita de Jerez, Cecilia Toussaint, Chac Mool, and others. Effectively outlawed, the music became that much more desirable. Beginning in 1980, the Tian-guis del Chopo emerged as a hub for the sale and exchange of this forbidden fruit.<sup>4</sup> What emerged as *rock en tu idioma* developed in this orbit, resolving debates about the language requirements, stylistic parameters, and limitations of this musical form on its own terms.<sup>5</sup>

While some purists fretted over the cooptation of the less aggressive musical expressions by *Televisa* and the commercial mainstream,<sup>6</sup> Minter's camera remains fixed on the movement's rougher alternatives, ones that could never be assimilated. In *Nadie es inocente*, Pablo Hernández "el Podrido" inculcates his band of punk followers from the *sector Aguilucho* in the legend of Sid Vicious and Nancy Spungen and their last night at the Chelsea Hotel, "el último gesto punk" ["the last punk gesture."] Assuring his acolytes that "en el punk roc, no hay amor ni paz," ["in punk rock, there is neither love nor peace,"], he leads them in a chorus of nihilism:

No hay  
no hay futuro  
No hay  
No hay amor  
No hay  
No hay cemento  
Yey yey  
Los mierdas soy yo

Though Pablo contrasts this negation with a previous counter-culture, ridiculing the "love and peace" of the hippies, there are

4— José Agustín, *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas* (México, D.F.: Grijalbo, 1996).

5— For debates regarding Spanish as an appropriate language for rock music, see Eric Zolov, *Rebeldes con causa: la contracultura Mexicana y la crisis del estado patriarchal*, trans. by Rafael Vargas Escalante (México D.F.: Norma, 2002).

6— See, for example, the bitterness of the critique at the end of La PusModerna's video documentary, *El roc si tiene la culpa* (1993).

unmistakable echoes of earlier avant-gardes—Dada,<sup>7</sup> Estridentismo,<sup>8</sup> and Arthur Rimbaud's ideal of the "complete derangement of the senses."<sup>9</sup> Somehow, in his exuberance, his enthusiasm seems to betray the message, as if he were trying to convince himself of this ideology's merits.

## Pretty Vacant Cinema

Punk filmmaking can largely be reduced to a handful of well-worn strategies. No matter how low-quality the image, no matter how deficient the sound recording, the concert film has a guaranteed audience among fans, both those focused on a single band (e.g. the Sex Pistols in *The Filth and the Fury*, Julian Temple, 2000; *Las ultrasónicas* in *La noche que volvieron las ultras*, Sergio García Michel, 2010) and those centered on a regionally defined scene (downtown New York in *Blank Generation*, Amos Poe and Ivan Kral, 1976; Los Angeles in *The Decline of Western Civilization*, Penelope Spheeris, 1981). It matters little that some (or most) of these works offer little more than rough assemblies of concert footage, shot under highly restrictive conditions with poorly recorded audio. Perhaps these qualities enhance their punk credentials. Fiction films from the punk scene typically either rely on the musicians' questionable skills as actors (e.g. *Straight to Hell*, Alex Cox, 1987) or the attempt to fold concert footage into some sort of overarching narrative framework (*Suburbia*, Penelope Spheeris, 1984). Mexico City's punk scene generated attempts at all of these, as well as formally more conventional interview-driven documentaries (*Gritos poéticos de la urbe*, Susana Quiroz and Inés Morales, 1991, and *La neta no hay futuro*, Andrea Gentile, 1987), laughable misrepresentations from filmmakers completely out of touch with the punk sensibility (*Intrepidos punks*, Francisco Guerrero, 1980—so bad it's great) and

7— The most detailed exploration of the links between British punk (especially the Sex Pistols) and Dada (as well as the Situationist International, heretical Medieval cults, and more) is Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989).

8— Germán Maples Arce, "Estridentistas; punks de mi época," in *CulturaContraCultura*, Carlos Martínez Rentería, ed. (Plaza Janés), 127-130 (initially printed in *Generaciones* no. 1, third period [April-May 1995]).

9— Letter to Georges Izambard, dated 13 May 1871, in *Selected Poems and Letters*, Jeremy Harding and John Sturrock, eds. (London: Penguin, 2004), 236.

other pathetic approximations made by outsiders (*La banda de los Panchitos*, Arturo Velazco, 1985). In contrast with these well-established and often badly misguided strategies, Minter's videos achieve a sort of hybrid status, mixing neorealist faith in the subjects' ability to play themselves (lessons from Jean Rouch's West African ethno-fictions, or, perhaps closer in spirit, the Clash roadie movie, *Rude Boy*, Jack Hazan and David Mingay, 1980). They reveal a confined world from which their protagonists strive to exit. In an analogue world, the infrastructure through which like-minded individuals connect and share across borders is precarious. Audio-cassettes are exchanged with a punk pen pal in Poland, and photocopies allow for the production of 'zines, but the pay phones are always broken. When the anti-orthodox orthodoxy states there is "no future," however, sooner or later the question inevitably becomes: "now what?"

### There's no Future

*Nadie es inocente-20 años después* [*No One Is Innocent-20 Years Later*] (2010) follows up with the protagonists of the earlier work, in the spirit of *21 Up* (Michael Apted, 1977), *28 Up* (Michael Apted, 1984), and its sequels. Ciudad Nezahuacoyotl, punk, activism, politics—all have been radically transformed. Neza, now with some of the infrastructure it once sorely lacked, is no longer the welcoming point of arrival for penniless migrants from the countryside, but has been supplanted by newer urban developments further from the metropolitan center that play this same role. The protagonists of *Nadie* speak to these transformations and mourn the passing of comrades, especially Juan Martínez El Kara. Not unlike Apted's landmark series, the *Mierdas* today follow impulses already defined in their youth. Despite the passing of the years and changing hairstyles ("Cienfuegos" one now sports a ponytail), they remain faithful to punk, both as a political program and as a musical style. Podrido gathers his mates to rehearse music in the style that defines their collective identity and struggles. Writing on the Southern California equivalents, film scholar David E. James offers a pessimistic assessment of punk's radical potential:

Having by definition no positive terms, and in the absence of any social movement that could supply them, punk was thus condemned to manifest itself purely as style, but specifically as a style

that would always be in the process of pushing itself over into self-parody, to the point at which it would find itself able only to mimic its former gestures.<sup>10</sup>

In contrast, the political commitments of the *Mierdas* and the *chilango* punks more generally are not only intact, but can be better articulated now than they could two decades earlier. As defined in Pablo Hernández "el Podrido"'s synthesis, theirs was (and is) a struggle for social transformation, one shared by only a few:

El movimiento es más que la resistencia contra toda la desigualdad social que hay en el país. El mundo no es como nosotros. Nosotros lo tratamos de transformar. Hay mucha gente materialista. Hay mucha gente conformista. Hay mucha gente progresista, pero hay muy pocos anarquistas.

[The movement is more than just resistance against all the inequality in the country. The rest of the world is not like us. We're trying to transform it. There are lots of materialist people. Lots of conformists. There are lots of progressives, but very few anarchists.]

Flaunting the restrictive norms of social propriety, seeking out fashion statements in the city dump rather than the city's malls, inducting each other with globs of saliva and phlegm lobbed through the air, Pablo Podrido and Sarah Minter together draw a tentative roadmap to a more egalitarian, irreverent, anti-capitalist alternative, one fueled by utopian impulses that remain squelched to this day.

—

10— David E. James, *Power Misses: Essays Across (Un)popular Culture* (London: Verso, 1996), 201.

# In Dialogue with Sarah Minter\*

CECILIA DELGADO (CD)

SOL HENARO (SH)

SARAH MINTER (SM)

\* We would like to thank Andrea Ancira for her support in conducting this interview.



**Sarah Minter**, *Intervalos (Adiós, adiós Yorckstrasse)—Intervals (Bye, Bye Yorckstrasse)*, 2003-2004 [Cat. 7]

In this interview, Sarah Minter speaks about her sustained relationship with the performing arts, her compulsive movie-consumption, her movement between film and video practices, and her memories of an artistic form that was just beginning to gain professional status, as well as the difficulties involved in choosing a medium that was belatedly addressed in Mexico. Arranged into five sections, the conversation repeatedly demonstrates Sarah Minter's high esteem for freedom and independence, two essential characteristics for her as a person and as a creator of moving images.

## Performance/experimental Preludes: An Encounter with the Body Machine

**Sol Henaro:** Let's start with an apparently unremarkable subject that will surely be clarifying: share some memories with us about the beginning of your relationship with the film field.

**Sarah Minter:** I had fantasized about working in film since I was fifteen years old, a fantasy my brother and I shared. I left home at 18 and worked by chance as an actress in a movie, after which I started doing theater auditions; I soon realized, though, that the type of theater predominating at the time—representational theater—wasn't the kind of acting work that interested me. Things continued this way until I met the Argentine director Juan Carlos Uviedo, who became my life teacher.<sup>1</sup> I worked with him intensely for a year and a half, intensely, in a kind of laboratory theater, until he was deported from the country. In the face of this new situation, and in a panic over how to survive, I went into graphic design, I made my living that way for a few years, and I did very well.

**SH:** Could you tell us more about your relationship and experience with Uviedo? Who is he, how did you get in touch with him, and what's the nature of his impact on you?

**SM:** He came to Mexico in 1971, in the early winter; he arrived directly from New York, where he'd spent 1970 and 1971 working in

—  
<sup>1</sup>— Juan Carlos Uviedo (1939-2009) was an Argentine actor and director who created the Taller de Investigaciones Teatrales (TIT, Theater Exploration Workshop) in the 1970s, in the middle of the dictatorship, treating the performing arts as a means of resisting repression. Uviedo, who was a disciple of Peter Brook and a friend of Carlos Castaneda's, was deported from Mexico, where he lived for a couple years, in the early 1970s.



the theater “La MaMa,” headquarters of the Living Theater, where he’d done one of the year’s best stagings a play about Che Guevara. When he got to Mexico, the newspapers announced the arrival of “the great director.” I knew nothing, but I ran into a friend on the street who was studying journalism and was going to interview him, and I went along. We got to Juan Carlos’s house in the San Rafael neighborhood and he was there with his boyfriend and girlfriend: Eddie, an American boy, and Ana María, from Guatemala. Juan Carlos was 33 at that point. He’d been working with the body from a very young age, but it seems to me that there was some connection with an accident that had left him temporarily disabled and, in response to that, he found a kind of bodily expression that helped him overcome the problem. He worked in Argentina and later, I think, among other places, he was with Jerzy Grotowski in Poland. In some sense he was proud of having been deported from several countries, including Mexico.

He was an absolutely radical man, leftist, a total libertarian, an anarchist with very clear principles on the type of theater he wanted. He was a mix of Grotowsky, Artaud with Brechtian influences, who was well versed in cutting-edge theater practices in many places, especially in New York and Europe. He was interested in a theater of provocation, a theater of radical performance that involved audience interventions, where there were no scripts in a strict sense and where collective creation was encouraged. Our group was called “Ergónico,” and there were 30 of us – Mexicans, French, Italians, Chileans, Guatemalans, an American, and Juan Carlos himself, who was Argentine; it was an international, intergenerational group, although most of us were young. When I got to his house, Olivier Debroise was there, who was already a friend of mine, although we’d arrived by different means. The point was that Juan Carlos’s arrival to Mexico caused a huge commotion.

**SH:** And it ended because he left Mexico?

**SM:** It ended because he was deported. We mostly rehearsed in the Casa del Lago, which was an important center at the time. The first staging, in the summer of 1972, was called *Tu propiedad privada no es la mía* (*Your Private Property Isn’t Mine*), based on an Engels text about the origin of family. Later we worked in the Santa Catalina theater, in the Auditorio Nacional (National Auditorium), and in the theater El Galeón for a couple performances of another work.

**SH:** What did your working dynamics involve? What was a work session with Uviedo like? To understand if any of it is still recognizable in your creative output today, to try and make out the influence...

**SM:** He made us explore our own feelings, and he also made us question our emotions and the possibilities of our bodies. We had a bodily expression routine that bore some resemblance to yoga; according to Juan Carlos, it was a type of physical preparation so that each of us could come to have total control, energy, and strength. They were very acrobatic exercises; for example, it could happen that, in a later exercise, my thirty colleagues would work against me, grabbing my body and tossing it around without anything happening to me. In the Casa de Lago gardens there were trees with wires; I would crash into the metal and I didn’t even get bruised. We acquired lots of strength and muscle. We started to get these balls swelling up along our spines, about five centimeters in diameter, and Juan Carlos said they were our chakras, points of energy that developed as a result of the exercises, which he always did with a cigarette in his mouth.

**SH:** Pretty unorthodox...

**SM:** It was the total freedom and the total purity of his positions and principles. After carrying out this routine, we’d end up in a state of utter relaxation that was simultaneously the basis for a provocative exercise on how to investigate, through memory, the “I” in its deepest form; any feeling could be revealed, but never named, because that could make someone susceptible to influence. No one could speak or move: the goal was to search within the memory, even if it involved a feeling we thought we’d never felt; we had to dig it out and try to trigger the same feeling in the other. So prohibition really evaporated when this took hold of us, you know? These exercises led us to have very intense experiences, and it’s partly why no one ever wanted to miss a rehearsal.

**Cecilia Delgado:** Experiences of confrontation.

**SM:** It depended on the kind of feeling. We had to bring it to its fullest expression, and since we were all sort of possessed by that, anything could happen. Other theater groups were working on something similar in those days, but they imposed lots of boundaries. They were afraid of what might happen and Juan Carlos wasn’t; with him, it was more and more intense all the time. That

strength and those experiences were part of the exploration and in some ways they gradually became the works themselves.

**SH:** The power of that intangibility became raw material...

**SM:** Exactly, and it wasn't the representation, but rather the search in oneself and in the group.

**SH:** Was Alejandro Jodorowsky still in Mexico during those years?

**SM:** Jodorowsky arrived earlier, in the '60s. By then he was producing *La Montaña Sagrada* (*The Sacred Mountain*, 1973), a movie I participated in as an extra.

**SH:** And do you remember whether Jodorowsky attended any of Uviedo's pieces you participated in?

**SM:** I don't remember. I don't think he and Juan Carlos were speaking, but they did coincide at some parties held at my house, on Paseo de la Reforma, where several friends and I shared an apartment. In some sense they were two different gurus. Lots of characters from *La Montaña Sagrada* showed up in very classy clothes, and we, the theater group, were basically hippies in overalls, but we overlapped often because we knew the same people. Olivier Debroise had also come to work with Jodorowsky as a production assistant and various others of us worked as extras in his movie; you could say that we moved back and forth between those two camps.

**SH:** In those years, and in the community surrounding Uviedo, what was the role of psychotropic drugs? Did the group explore those possibilities, too?

**SM:** That was great; in those days there was a doctor in Mexico who performed experimental therapy with LSD. He was very famous, and a few stayed on the trip... People thought the worst of us. The least they thought was that everyone was fucking everyone else, when in reality we were a bunch of saints. We worked and we found it so satisfying that nothing much else happened in our lives. Within our acting work, we never took drugs, although everyone else imagined that we went around eternally high on acid.

**CD:** Why did you go beyond the limits?

**SM:** We ended up in altered states, but they were real, not psychotropic. To this day, I barely drink alcohol. Beyond Uviedo, in general, we had a wonderful time at parties; we danced and enjoyed our bodies during parties. I remember how we went to a gathering of anthropologists: we were younger, and they were all convinced that we were completely scandalous... they fantasized about it. The anthropologists got drunk and want to get us naked and fuck us. Lots of people didn't know how to get rid of their inhibitions; they think that if you, as a woman, take your clothes off, it means you're willing to fuck whoever's in front of you. People couldn't conceive of it; being free is misunderstood. Kids confused freedom with absurd debauchery. The more penitent a person is, the more thick-headed he'll be, too. They couldn't imagine that we didn't do drugs and didn't fuck everyone. In fact, I found a lot of comfort in my gay friends, because the heterosexual atmosphere was really heavy in those days. Lots of sexual misery, repressed people who acted very strangely. At that point, we were indeed in altered states, but caused by work, by discipline and exploration.

**SH:** Speaking of restrictive gender behaviors, could you identify some kind of exploration you underwent regarding feminism, gender, institutions, normativity...?

**SM:** That was my life. I read Lou Andreas-Salomé at a very young age, a Russian woman who was Freud's assistant and who married a man as a support pact so she would be able to leave her parents' house. I had also read Sartre and Simone de Beauvoir, so it's not like I had a feminist flag, but I am a feminist. As for love, I understood very clearly and very early that I didn't want a partnership founded on lies. Even the very first time I dated someone, I said, "You and I are free: we can both do whatever we want, but just tell me, and never hold yourself back, because I'm not going to hold myself back." Those are attitudes that could be interpreted as feminist ones, or at least not discipline-driven ones. Men have always had a kind of social permission to do whatever they want and women haven't, and so what I did was put myself at the same level. I felt like a total child in those days: I wasn't afraid of anything; I felt like I had a shield that meant I could go around the world with no other protection. My body gave me that strength: it was a body that resisted, a trained body, acrobatic, and on the other hand it was also a temperament, a mental calm, and a question of experiencing and seeing things beyond the first impression.

## Seduction by Celluloid and Screen: Film Enters the Eye

**SH:** When I hear you talk about Uviedo, you put a lot of emphasis on freedom, on the body, on energy, on questioning institutions; in fact, these are four elements that distinguish not only your work but also the way you are and the way you think. Now I understand why you say that that's where you learned about life and why he's so important to you; that's what you were absorbing, really. So then, how did you transition to the film world? What movies did you work on?

**SM:** On the trilogy *Pubertinaje* (1971), three stories by three directors. I worked on the one directed by Pablo Leder. I also worked as an extra when I needed the money, but I tried not to end up in the frame... I remember how the people who hired you would approach you and say "Okay, stand there so they'll see you," and so I'd move back instead so I wouldn't be visible. In *La Montaña Sagrada*, for instance, you can't make me out at all... we were dressed like lollipops, our bodies painted.

**SH:** And your bridge to film consumption?

**SM:** In those days there were lots of movie theaters that offered a broader film selection than they do today—except for the festivals, since there are lots now, fortunately. In the París movie theater they showed French films; in the Estado theater they screened two films together, usually European ones. The theaters had a single production line. The Gloria theater, which was on Calle Campeche, had a triple showing of old movies. The Bella Época scheduled classic films, and there were also lots of film clubs, by the way; one of the best was at the Museo de Antropología (Anthropology Museum). The Muestra Internacional de Cine (International Film Exhibition) already existed, and since it was the only one, I never missed a single movie.

**SH:** Could you say that movie theaters and film clubs served in some way as your school—that is, that you were somehow trained by watching cinema directly, long before you started at the UNAM's Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC, University Film Studies Center)?

**SM:** Very much so. I was a cinephile by then; I watched at least a movie a day. It was easier for me to stop eating than to stop going to the movies, to the theater, or to see dance performances. I've been

a great spectator of everything. I got to know dance and theater groups, and I've always been a friend to the visual arts.

**SH:** At one point did you become interested in moving images, not as a spectator but rather as a producer? When did you have access to your first camera?

**SM:** After my experience with Uviedo, I worked as a freelance graphic designer until I decided to take a risk and start making videos and films on Super 8 with Olivier Debroise. Then I met Gregorio Rocha, who was about to start at the CUEC, and our likeminded interests led us to do things together. I started going there with him, but the only class that really interested me was Jorge Ayala Blanco's on Film Language. Gregorio did officially enroll at the CUEC, but I didn't. I didn't care about a piece of paper. Soon I started exploring video because what I wanted was independence. Filmmaking in Mexico was difficult: there wasn't much support or resources, but there was certainly a lot of centralism and a pretty bizarre power structure. What I wanted was to work on independent and experimental projects, and so, during a trip I took to New York, I bought my first video camera; I originally thought of getting one for film, but in the end I bought a very good  $\frac{3}{4}$  camera and brought it back with me to Mexico.

**CD:** Video let you address your own concerns—and at a level that involved technique, besides...

**SM:** Yes; I learned to edit and resolve things technically on my own. Creative and financial independence are very important to me, especially if we remember that in the 1980s there was practically no existing support of any kind. I saw people trying to get things done and it took them ten years to make their next movie. That was basically the panorama. They were all failed attempts, and on top of all that, independent film was totally hermetic. In addition, the Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (Union of Film Industry Workers) hampered everything: for example, if you got money to film, you had to do it with a high percentage of union workers, and if not, you had to pay replacement fees. And once you'd pulled it off it wasn't easy to show your work. There weren't festivals in the same quantity as there are today; in Mexico there were hardly any at all, and there were very few in the rest of the world—it wasn't easy even for famous people. The only kinds of film that kept



getting made were Mexican sex comedies and totally commercial movies, which controlled everything.

There was a small space for making cultural TV in the '80s. When the Unidad de Televisión Educativa (Educational Television Unit) changed to Cultural (UTECE, its Spanish acronym) and a little bit of "auteur" television was being made, the TV was, for awhile, the space where emerging filmmakers at the time could at least find work and practice something related to the medium, which was very interesting because nobody was doing so at that point. I started making some cultural TV programs thanks to the fact that I'd shown the director of the UTECE a video I made, which came from Olivier Debrouse's research on the artist Julio Castellanos, and so he invited me to direct something and it was great. The UTECE started hiring young filmmakers who wanted to do things and had some creativity. It was an important time because lots of people started to gain professional practice with a kind of freedom/continuity that hadn't existed before, and they could more or less live off it. However, censorship existed, too: once I was commissioned to make a series on museums and children but my pilot program struck the representatives of the SEP<sup>2</sup> as subversive and they canceled the project.

**SH:** And your own projects at that point, how did you show them? Did you screen them for friends, at home?

**SM:** Sometimes, yes, for my closest friends. Until a curator from New York arrived who had a place in the US called *Downtown Video* that scheduled and distributed Latin American videos. Here there weren't many people doing experimental work, and so when she heard about me, she asked me for videos and included them in screenings. That was the first outlet for my work. It was between 1983 and 1984 and although there was no payment, at least people were seeing my videos.

**SH:** Who would you name as your influences in the national and international film world? Which filmmakers inspired you?

**SM:** One of the ones who most deeply affected me and who I most admire is Dziga Vertov, the Soviet avant-garde director. I think he's one of the most important antecedents to experimental film and

—

2— Secretaría de Educación Pública (Ministry of Public Education).

video art. In fact, my perspective overlaps with the theory expressed by Lev Manovich in *New Media Language*. Vertov was a great visionary—even in not defining himself as a director but as he what he calls himself in the credits of *Man with a Movie Camera*: "Supervisor of the Film Experiment." I think this movie is among the great masterpieces of cinema. He wanted to free film from the legacy of theater and literature that had marked its development. He created all those theories like "kino-eye" (film-eye) and "film truth," and he was convinced that it was the new way to understand history, the history of images. Additionally, he sent young pioneers with cameras across the entire Soviet Union to collect everyday images from every corner and the transformations unleashed by the revolution, which would be edited later. This eye that travels everywhere and gathers images, creating diverse visions of reality, is very interesting to me; I think it's an essential reference point, one that remains relevant today. It's clearly one of the greatest influences for all film that seeks to experiment and be critical, as happened in the late '60s with Dziga Vertov's group. Some of its members came from the French New Wave, of which I especially admire Jean-Luc Godard's radicalism in his political position, innovation, and experimentation, clearly evidenced in his work *Histoire(s) du Cinéma* and his last film *Adieu au langage*.

**SH:** While in the national context...

**SM:** To be honest with you, no. Maybe the case of Jaime Humberto Hermosillo: I admired his ability to produce both with and without money. I'm not a fan of his movies, but I am of his capacity for producing and crystallizing productions. In the international sphere, I was interested in new German film like Wim Wenders, especially his early phase. I was also impressed by Chantal Ackerman's work.

### **Balance Between the Intimate and the Public: Panning across Everyday Life**

**Andrea Ancira:** How does the notion of intimacy appear in your work? What role does it play?

**SM:** More than addressing it directly, it's present in a subjective gaze, in the way I see. And then it certainly appears directly as a subject or material in works like *Intervalos* [*Intervals*]. If you pay

attention, my subjectivity obviously appears, always; I work with the characters' intimacy through daily occurrences, and I tend to do so by putting someone in front of the camera and not inserting myself as a subject exposed in her everyday life. In the sense of demanding something of someone and always keeping myself out of it, except for that one piece, I've always found the question of where you're seeing the other from, the ethics entailed by the gaze toward the other, to be a problem.

**CD:** In *El aire de Clara* [*Clara's Air*] (1994-1996), you mix various "realities" or comments on real situations, like the ecological conflict when lots of birds died in Mexico City... there's a certain suffocating atmosphere in this piece.

**SM:** There, we're in the early '90s; we were experiencing a moment of paranoia in Mexico City, and perhaps the suffocation was connected to the perception of both the city and the romantic relationship as a reflex of mine. Sometimes a relationship prevents you from being yourself; sometimes a relationship can anchor you in a negative way rather than a positive one. I think that young people shouldn't pair off for life; it's better to be free so you can follow your dreams...

**AA:** You speak as if you had a world already built, and that you felt you were giving it up when you formed relationships with other people, which led you to a struggle for autonomy and freedom... In *San Frenesí* [*Saint Frenzy*] (1983), were you thinking about yourself?

**SM:** I think all my work has autobiographical elements.

**SH:** But is that conscious or unconscious? That is, do you deliberately provoke it, or does it surface almost despite yourself?

**SM:** I'd say that it surfaces, and then it becomes conscious when I work on it and edit it; it's not like I'm thinking of deliberately making self-portraits.

**SH:** In your video work, it's clear how that more intimate part arises, but maybe something different happens in your feature films; you tend to situate them within the concept of docu-fiction, which is a kind of interstice. Did you ever opt for documentaries in a strict sense?

**SM:** The documentary, when it came into being, brought a whole burden of truth along with it, as well as lots of talk about objective vision which is absolutely false. As I see it, there isn't such an arbitrary distinction between documentaries and fiction, because a person can only speak from her own experience; no matter what she's doing, she's always speaking out of her own subjectivity. This means assuming subjectivity as someone who is interfering with reality; pure documentaries don't exist, and neither does pure fiction. One of my struggles took place in that distinction between documentaries and fiction, because my starting point is the idea that everything is nurtured by perspective, and ultimately subjectivity—whether we like it or not—is what's going to end up there, so it's better to assume that a priori.

**AA:** There's a relationship in your work between the erotic and hedonistic elements that were in vogue during the '60s and '70s, elements that served as a strategy or tool toward the subject's political emancipation.

**SM:** Absolutely; sexuality has to do with a political position and with freedom. It's one of our major elements, and repression is mixed into it; what I mean is, if someone isn't in control of her body and can't express it, it's going to be difficult for her to do other things. I think your body is your most immediate political tool.

### Video's Influence on the Educational Sphere

**SH:** Your involvement with video art in Mexico is fundamental in terms of your role as an agent or driving force for a certain apparatus of video experimentation and circulation, but also in the sphere of educational training on this medium. In this sense, why open a video workshop at the Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (National School of Painting, Sculpture, and Engraving) "La Esmeralda" and not in a film studies center? And, for that matter, why did you get involved in so many germinal video-related projects like Conaculta's Unidad de Proyectos Especiales (UPX, Special Projects Unit), VID@RTE, Centro Multimedia (Multimedia Center), or "La sala del deseo" ("The Hall of Desire") at the Centro de la Imagen (Image Center)?

**SM:** It wasn't my intention, but I ended up doing it. The first workshop I taught was in 1990 at the Casa del Lago; later, at the Universidad Iberoamericana (Ibero-American University), I taught postgraduate classes on video as a tool for history, even though I myself didn't have a university degree. It's not that I'd encourage it, but it's true that there weren't many people who could direct those kinds of workshops, so opportunities kept arising that I simply kept taking. Around 1991-1994, Gregorio Rocha and I "made it" as emerging video curators because in those days there weren't any curators, shows, or exhibition spaces. We applied for a FONCA grant in 1994 to carry out a series of what are known today as curatorships, this thanks to Patricia Mendoza—then director of the Centro de la Imagen—who secured a space for us to do so. We opened "La sala del deseo" and spent a year creating video series and other programs. We had videos à la carte that the public could request and watch comfortably in armchairs. The spectators weren't initially specialized; just regular passers-by in the area who found an appealing space there to watch a video and then continue on their way. Our resources got us the bare minimum. In parallel, we created an association to which we invited people from the video scene; producers like Ximena Cuevas, Ricardo Nicolayevski, and Héctor Pacheco became partners, among others, people who were already highly active in experimental practices during the '90s—but then the grant ended and we couldn't sustain the project's level of demand. We would have had to dedicate ourselves to it exclusively, and without any payment at all, it wasn't sustainable. We left the project behind, but we created a space that was without precedent in Mexico.

**CD:** And your relationship/link with "La Esmeralda"?

**SM:** The Cenart had just been inaugurated, and in those days Conaculta and the INBA were very divided. The school was really dilapidated. They asked me to teach a workshop and I told them I'd need a space and equipment. We started working in the hallway at the Cenart, but they finally came up with all the equipment and remodeled the area inside "La Esmeralda"; there was lots of enthusiasm surrounding the project.

**SH:** There wasn't any reticence about adding a video class in a then-antiquated course of studies?

**SM:** Three classes were added, actually: Photography, Video, and Multimedia. And they served as a de facto specialization for the first seven years.

**SH:** Which was a substantial change that distanced them from the ENAP.

**SM:** Exactly; they became the star workshops. As I mentioned earlier, it wasn't that I was trying to provoke, but my personal situation made it possible for me to give it continuity. The project solved the problem I faced in being a mother and having a child, since I used to travel a lot, and that job offered me some degree of stability, in addition to the fact that I wouldn't be traveling all the time. It's hard to be a mother because it changed my life. My son was growing up and I couldn't travel indiscriminately. I soon realized that I wasn't producing my own work anymore, that I was poorer than ever, but also that I had more time for my son and that my relationships with my students were really wonderful, too. I concentrated on that from 1996 to 2002 and then I had a crisis because it had taken up all my time and energy... the fantasy of devoting myself to my classes and to continue making art completely shattered then, so in 2003 my son went to live with his father for awhile, I decided to stop teaching for some time, and I went to Berlin to spend a year recovering and re-concentrating.

**CD:** And in the teaching context and in your own creative work, what happened with the demands of technological upgrading?

**DM:** I had to constantly update my knowledge and equipment. Before, to edit a video through analogue means, I had to start from one specific point and I couldn't just decide, "I'm going to put this thing here that I hadn't put in before." In film, you could cut and insert, but not in video, because the generations damaged the quality. With analogue I had to start seeing everything, re-seeing it, and now it turns out that the kids just stick in a clip and they don't even see the whole thing. I was there to see the technological transformation—from cutting the physical film with scissors to analogue video and the digital age. Another issue was that the equipment was very expensive and not everyone could get hold of it.



## Video's Venerable Freedom... Being an Eye

**SH:** Which would you say was your first successful video installation?

**SM:** It was practically impossible to exhibit a video installation. This meant that many of my projects, although they were often conceived as video installations, had a single-channel version so that they could be shown. Most of the time it was impossible to carry out the original version. After some ephemeral and improvised ones, I'd say it was *Viajes [Trips]* in 2000 and then *Intervalos* in the Celda Contemporánea (Contemporary Cell), in 2004, because it wasn't something that lasted for a day, you know? It developed over time and wasn't fleeting in nature.

**SH:** But with an author-driven voice...

**SM:** I tried to do what interested me. I sought to experiment with the language I found interesting. Then I made *Historia de la fotografía [History of Photography]* (1989), *Bleeding Heart* (1991), the intervention on the Balmori building, or *South of the Border* (1992). *Viajes. Un día y una noche por la ciudad de México [Trips: A Day and a Night in Mexico City]* (1997), which I produced through Néstor García Canclini, based on some research of his that I felt a strong affinity for. I think he had originally envisioned more of a documentary video... but I proposed a visual investigation for a three-projection video installation and he agreed.

**SH:** *Viajes* precedes *Intervalos* and it's a video installation like the ones we're used to seeing today, on three channels. *Intervalos* is the display of the apparatus used to reproduce and consume this video within a space, and I don't know, I could be wrong, but was it with *Háblame de amor [Talk to Me about Love]* (2009) that you entered an absolutely different configuration? When you think about the table, the image you project from, the diners...it's not the three screens anymore, and not even the three monitors, but rather something much more complex, like a sculptural body that is, in some way, another means of inhabiting space with images.

**SM:** *Háblame de amor* has to do with an action that happens. There's no script; one of my roles is the device. I had planned a set of parameters; as the guiding eye, I knew what I was provoking, and during the editing process I had final say over all the other participants' voices.

**SH:** And what is it that's led you to produce the different variants of this project?

**SM:** The project started up at home. The subject of love encompasses many implications (the reflections on social changes were a posteriori) and has to do with the family, which is something absolutely political in nature, even if it's intertwined with the intimate, since it's the basis of what structures social and state relations. I think it's important to explore this issue, because when I talk with friends of mine, I get the sense that romantic relationships, social ones, even families themselves, have changed in recent years. How can you show that? So I thought of making isolated scenes and then connecting them afterwards, like I did in the first single-channel version. When I edited it, people started speaking with the monitor, because every time someone came over I showed them my progress. I realized that everyone feels an enormous need to talk... In some cases, for instance, in the Laboratorio de Arte Alameda (Alameda Art Laboratory), we screened the first version and I was simultaneously filming scenes—that is, people saw it and this led them to participate. Every version has its special features. Thus far, participants have been people close to the cultural or artistic realm, but I also want to carry it out in rural communities and with people from different contexts. We all talk about our emotional connections; it's something universal, not localized.

**SH:** And, in terms of formalization, I understand that they're all very interesting because of what they bring up, because of what's discussed and expressed – but in terms of the finished project, which do you feel is the one that best cements your interests? Which one encapsulates the question?

**SM:** I think you have to see two or three of the derivations in order to really understand the concept; if you see just one, the possibility of vision is cut, reduced. On the other hand, it also has many other aspects; the aspect of the *voyeur* as spectator, for example, depends on how it's presented. If it's a staging in the hall, it's like listening to the other; if it's formatted as an installation, the viewer's perspective changes there, too; if the table is there and someone approaches each one of the monitors, you feel like you're spying. Each version offers the viewer a different kind of participation and consumption.

**SH:** You're an artist who has control over production. You don't limit yourself to serving as the image's artistic eye; you also participate in the construction of that image, the editing process, the role you grant sound, the role of the script...your perspective and mastery is a cinematographic one; you understand the image in 360 degrees.

**CD:** In your work, I feel that there's an attempt to produce a language marked by an exploration of subjectivity, its relationships with the social and political context, with a context you confront every day, whether that means the city or in terms of social conflict... How do you integrate the spatial resolution of the medium? That is, how does the display work in your productions?

**SM:** We experience space in 3D and 4D, because there are also other levels of grasping a reality, whatever it may be. There is a complexity to vision, which is exposed in *Viajes*, in *Intervalos*, or in *Ojo en Rotación* [*Rotating Eye*], which is the piece I'm producing *ex professo* for this exhibition. In this third piece, I want to create an enveloping space, to create that possibility of seeing everything around us. It's what I've wanted to do many times; the subject is built progressively because it's defined at the very moment of filming, since all of my work is focused on the means of constructing that space without having previously defined everything. It's like saying "I'm not going to ask closed questions." You have to let reality speak. I don't believe in documentary scripts. As far as I'm concerned, anything dies right then and there, and even in fiction, if I have a script, it'd have to be open to whatever happens. In *Alma Punk* [*Punk Soul*] (1991-1992), if there was a script, it wasn't worked on like *Nadie es inocente* [*No One Is Innocent*] (1985-1987).

**CD:** Leaving room for improvisation...

**SM:** You need to always keep your eyes open and make the most of what's happening around you. You can have an idea of what you want. For me, improvisation is about playing with certain parameters; for instance, the camera in *Viajes* is a camera that's never on a tripod; it's always in hand. I've been able to play with certain parameters, "I'm going to move over here from over there," or in *Intervalos*, "I'm only going to be a witness to what I see," and one of the reasons is that I wanted to make a project that didn't depend on the third party I observe; that's why I had to get in there, too—I can observe myself because I belong to myself, but maybe I

don't have the other at all. These are parameters that determine the shots: closed or open. Another parameter in *Intervalos*, and in almost all of my films, is that I wanted to reach the subject that exists between a photo and an image in motion; it's a single frame, but with inner movement. The camera is in a single shot and time goes by. What I do is alter the natural passing of time, which happens from one frame to the next, or I mix them in the formal sense. And no action is privileged over another.

**CD:** Is it a more random than linear construction in terms of sequence?

**SM:** Yes, but it's trying to stop time. It's filmed within a determined course; it can be filmed in a day, in twelve hours or one hour. For example, *Desde mi ventana* [*From My Window*] (2004) was filmed in fourteen hours. In this case, then, how do I overlap that time? This, actually, means appealing to the nature of the medium itself, transplanting time. The nature of film or video involves fixed frames, one after another, and as a viewer you create the illusion of movement, the illusion of temporal change and of the fact that an action is transpiring. Sometimes I film actions that have no dramatic substance other than their very occurrence. Film has been very careful in filming actions: I'm going to kill someone and so I film when I see the perverse stare and then I cut to the hand with the gun... What I'm trying to do is precisely to take drama out of the filming and instead film actions that take place right in the moment, but which don't have a dramatic development—that is, the use of what in film is called dead time: to use language in motion, but solely so that it can give you the possibility of contemplation, without the manipulation of a dramatic climax. *Intervalos* exposes that, and the arrangement of the monitors within the space creates the possibility that the viewer will create her own narrative. In some way it's like in *Rayuela* by Cortázar.

**CD:** You let the viewer make her own construction.

**SM:** I appeal to the viewer's freedom in the face of the medium. That's what hooks her when everything happens on a single channel; it forces her to read from beginning to end. In a loop, you can't tell when the video begins or ends; it's a completely different arrangement than narrative film. The problem is that we're programmed by Hollywood movies, which have shaped the way you see and the

way you see yourself. I think one of video's contributions, in general terms, is that it lets people consume and perceive in a different way; there's another wager, another kind of narrative.

**CD:** Yes, and there's also a shift from this analogue language to digital language, as well as with respect to technical and handling processes. In this sense, you, in the camera, when you begin to construct that gaze—do you consider it a sort of extension? How do you assimilate the machine, the camera?

**SM:** In lots of ways, including as an extension. It's a technological struggle. In the desire born of wanting to document something, the first thing it sees is my eye and then it's through the mind. I can imagine a scene and the camera becomes an extension so I can carry it out; it sees for me. And the images through the camera are digested differently from reality.

**CD:** There's a constant in your work, which is this configuration of memory, bodies, images, videos: how do you define this? As a witness, or are they long-term proposals that can be configured? In what sense does this visual archive exist? Is it about forming a memory?

**SM:** I think any act of expression in the humanities has to do with memory. Because memory entails reflection, and it has nothing to do with being a documentary, because images in fiction, too, become the memory of longings, of imaginaries. I think that machines are memory in themselves; they capture something that happens and which is also a construction of the gaze, because it is ultimately affixed, framed, and taken from a particular perspective. Dziga Vertov said that it would no longer be necessary to write history because machines now existed to store memory. Nam June Paik said exactly the same thing, fifty years later, about video. Of course, we'd have to consider the problem of resolutions, conservation... Memory begins with cave paintings made in an act of documentation that has lasted for millennia. Later, with the printing press, stories could be written and images could be reproduced. And later photography, film, and then video—what happens here? The container of memory is transformed: before it was a wall, then paper, and now a USB. It's a paradox: we can concentrate more and more memory into an increasingly small space, but the format is more volatile than before. A videotape lasts longer than a hard disk does today; technology

changes and it can no longer be read... It appears that we can store progressively more history in a progressively smaller space. And the format's expiration date grows progressively shorter.

**SH:** Under certain conditions its stability can be maintained or maybe extended for more years, but it's true, its vulnerability doesn't disappear. How do you position yourself or where do you situate yourself as a producer in the face of these fragile materials? Do you change formats, or what are you doing in this respect?

**SM:** We just transferred various formats into digital—which is perennial, too, and who knows how long it will last. In our heads we juxtapose the information we have access to against new technologies. Now we're the filter that publishing houses used to be. I think we're learning to superimpose information. There's a new kind of syntax in our language because everything changes so fast that you start to develop an intuition and there's a part that stays open to that knowledge, a part that isn't stable. It isn't good or bad; it's just a different way to acquire knowledge. It feels vulnerable to us... but we're a generation that lives with this watershed of knowledge and unstable truths.

**SH:** If there is an existing fragility in how materials are preserved, given their status as "translation," how can we guarantee the memory of materials, of productions? What's happening with your own output and where do you see it in the coming years? Where do you envision your work will be? Where is that historic evolution of video art being constructed in Mexico? It's interesting that the medium has been professionalized in some ways but not in others, because, in reality, the presence/acquisition of video remains in general terms, weaker than other types of productions.

**SM:** When it's actually very easy to acquire... where would I like it to be or where do I think it is? I don't know, I have no idea, I've never wondered—but I think it has to do with legitimization. There's been a prevailing absence of feedback; reflection arrives late, which explains, or doesn't, its role within the historiography of contemporary artistic practices, and hence in collections, too. They go hand in hand.



# No One Is Innocent. Right?

PABLO HERNÁNDEZ “EL PODRIDO”



Presentación de la película—Presentation of the movie *Nadie es inocente 20 años después* en el—at Centro de Investigación y Documentación de ciudad Nezahualcóyotl (CIDNE), 2014. María Barajas, Pablo Hernández “el Podrido”, Alma Ericka Plascencia Jaimes, Catarino Sandoval Uvalle y Sarah Minter. Cortesía de—Courtesy of Pablo Hernández “el Podrido”

We’ve always been nomads. We’ve never liked being hemmed in and we don’t limit our thinking to whatever’s around us. That’s what got me out of Nezahualcóyotl, which always had the reputation of being a violent city, the city of “rest”: “in Neza you get killed for free,” people would say. I worked as a windshield wiper with a *valedor* we called El Pellejos, Skinny Man, over on Bucareli, but *me agüité* right away; we’d been hanging out since we were little punk kids on the corner of 21st right there in the Las Águilas neighborhood. That’s where a *valedor* of my crew showed up, a guy they called El Chagui.

—*Quihúbole!*—he said to me—I’m looking for a *chalán* for my brother’s plumbing business, over in the Del Valle neighborhood, to be exact, by Metro Etiopía, from nine to six, Monday to Friday.

I was out of *chamba* and I answered him:

—How much do you pay per week?

And he said:

—This much.

I accepted his proposal: gotta *tupirle*, then. Actually, I ended up being his *chalán*, his *guarura*, his *chicle*; he’d always bring me everywhere, jobs here, jobs there. I stopped showing my face on the streets of Neza; I got rid of the *vagales*, as my grandmother told me.

One fine day he said:

—We’re going to a repair job over that way, on Enrique Rébsamen street, with a guy named Gregorio Rocha. Bring the Stillson and soldering wire.

We reached the house. We were always dressed like punks, *fachosotes* even at work. That day I was wearing a black leather jacket, some Súper Faro sneakers, and a ripped t-shirt with *segueros*, my hair spiked, and “El Chagui” was wearing his Nazi swastika shirt with the anarchist “A” going through it. Gregorio saw us and exclaimed:

—Where are you *morritos* from?

—From Nezahualmud, Nezahualdust, from that grimy territory— we replied.

—And are there other young people who dress like you guys?

—Yeah, there’s a *chingo* of us. We’re the Mierdas Punk crew—we said. Suddenly Sarah Minter appeared, his girlfriend, and she was amazed, *clavada* in our conversation.

## Mierdas Films

In '83, a big year, we Aguiluchos started getting together, which is actually the '83 generation; we called ourselves the Aguiluchos because we were from the Las Águilas neighborhood, at the edge of Neza. We were punk *morritos* because we'd already followed the model of the Reyes-La Paz and Villada, who are between the two. For example, "el Fresita" was "El Fresa"'s *carnal*, and "El Fresa" had been one of the Punks Decentes. And El Coto was in the Berry's crew, and he was always with the Mierdas de los Reyes, from the old days, and influenced the Aguiluchos. I don't know what the circumstances were; the *pedo* is that Gregorio Rocha showed up with us—he was a student at the CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, University Film Studies Center)—and along with Sarah Minter, his partner, *se aventó* the *rol* with the Aguiluchos. That was when Mierdas Films got going, and filming started for *Sábado de Mierda* [*Shitty Saturday*] (1987) and *Nadie es inocente* [*No One Is Innocent*] (1985-1987). The filming took from '84 to '85. It's a whole testimony, because you can see your *servilleta* "El Podrido" (Rotten Guy) and the others acting like little kids, the whole fucking *bola* of *chamacos* talking about the Sex Pistols' self-destructive *onda*, and you could even see that they'd learned the whole script by heart. And they told Sarah:

—It's that we're the *morritos* of the Mierdas. The older ones, the *pesados*, are in the Clínica 75.

And they came to see us. In those days, there were 500, 600 of us *güeyes* who met up at the filming sessions, all rockers and punks. It was really a crowd!

The synopsis of *Sábado de Mierda* is pretty simple: it's a futuristic story of what Neza would be like by the year 2000. There's mass psychosis in the city because of the *bandas*. There's a guy who's a policeman and his son is in a gang. The kid comes home at night and jumps over the *barda*. Because of the panic over the gangs, the *ñor* sees someone jumping in, pulls out his gun, and *boom!*, shoots him and kills him. When he goes out to look at the body, he sees it's his son. By then, supposedly, there are oil pipelines running under Neza. It starts smelling like gas: "The gangs must have broken the main pipes; the whole city smells like gas!" So they hermetically close off everything—but it was his own stove, which he'd left open, and they suffocate to death. Then the Aguiluchos go to the Chopo and ask the older Mierdas for a *paro*:

—Who's *agandallando* you?

—Some fucking rockers.

It was the classic rivalry between punks and rockers. They make them up good—till they're all *rotos*, all bruised. They overturn a garbage truck, they all get on, they get to the *tocada* at night, and they start dancing in the circle, what the Europeans called "*pogo*", and then the rockers show up, and *chin*, the battle starts: rockers against punks. On the other side are Los Reos, Los Warrior's, Los Adanes, Los Fugitivos, and Los Boys Rockers. That is: the rock crews who *correteaban* really *chingón* with us. Lots of them, too. And on this side just the Mierdas Punks. Someone sees them in the movie and the fucking groups are almost the same size: and it was really us! Some blows, more or less *menos "realones"*; two or three guys *se rompen su madre*, and suddenly the *tira* shows up, and then the *corretiza* really lets loose. I remember how they bought off the cops that time: "It's just that we're filming." They *chorean* them, they fool them into thinking they're going to be famous, and then Sarah was filming on top of the cop car: "Get them!" The gang took advantage of the fact that the *tira* was bought off and started to *mentarles su madre*, throwing *chingaderas* at them, breaking the windshield... And then *tira* suddenly *se saca de pedo* and interrupts this sequence, but a good chunk did get filmed. Everyone gets down, two or three hiding under cars, "El Chafa" hides with a little dog, the dog sticks its head out, and you can see the headlights running overhead, and the dog gets down again. Punks and rockers hid somewhere, and there were attempted *brascas* in the same place. A punk gets up and says to him:

—Out there they were *correteando* us, but here we're alone. We should all come together against the police.

They reach out their hands and start walking all together, punks and rockers, out to the bluffs. There the shots are really crazy: music by Pil and Vicente Rojo, really experimental; El Gato crucified head-first; others start playing on the cross; a series of metaphors starts happening. Suddenly you see the brightness of the cities as it explodes, as if there were a holocaust, and everyone turns to see how the whole city blows up. That's where the myth ends: it's a *tirada* to fiction, but "*bajita la mano*" with the idea of the groups coming together.

And partly, all the time that filming was going on had a lot to do with the BUN getting started later. It was filmed from '83 to '87, a four-year job. At the same time they were filming *Nadie es inocente*, which is a short for video that Sarah made, about the life of our crew. You see them go in, how they're giving this kid *carrilla*. Christening someone "*nel*," it was just about showing up and hanging

out, they were just giving *carrilla* to this *pendejo*, that's all, to the kids. Sarah was devoted to video art; she won a Coral at a video festival in Cuba, another recognition here, another in the Dominican Republic. We kept it as documentation and resume for our own cultural *desmadre*. They were filming the last shots when the “*apañón*” happened, the famous *perlazo* where the Mierdas were demonized, stigmatized by the local sensationalist media. But not even they could stop the real growth of this overflowing youth.

Years passed before we met up with Sarah Minter again, to talk about following up with the same crew, what happened with the punks from Neza in the '80s. There was a possibility of making a second part; I don't think that ever turned into something effective. Suddenly, one day, Sarah got in touch to say that IMCINE would fund *Nadie es inocente-20 años después* [*No One Is Innocent-20 Years Later*] and she asked me to *conectar* the crew still living around there. Lots had left for the *gabacho*, others were married, others were in the *cana*, and others were dead; it was hard to realize that lots of the crew from the first part weren't physically there anymore. The shooting and the locations were 100% in Neza, in the sacred neighborhood where times changed and transformed it into a modern Neza. And us all grown-up and with kids, some bald, some fat, others sick, others with their hopes still alive and rage bottled up for so long; without going on further, we went on commemorating our adventures. The second part is a clear reflection of who we are and how we'll reach our end. From then on, our relationship with Sarah was really *chido*; one day she called us from Spain and I went on tour with her. We went to Girona, Barcelona, the University of Catalonia, and I went on to Tarragona, contacting punks. Along with Sarah and Carles Feixa, we spent some great days near the Mediterranean eating salads, drinking good wine, giving talks at different universities, and screening the movie. A big part of this life records our souls; the testimonies are more than a line linked to the world that never really knew us, but which now, now that time has passed, recognizes our own capacities to confront all kinds of adversity.

Ciudad Nezahualcóyotl, December 2014

## GLOSSARY

**Agandallar:** To be arrogant or overbearing in a group or with weaker individuals.

**Agüitarse:** To feel a drop in morale; to feel depressed.

**Al pedo y la bronca:** The moment of violent action. / To await the consequences of those violent actions.

**Al tiro:** Alert.

**Apañón:** Raid, arrest, police action.

**Bajita la mano:** In secret, discretely.

**Bailar el cerebro:** To trick or fool someone.

**Banda:** Previously, criminal societies. Now, communities of misfits.

**Barda:** Wall or barrier.

**Bola:** The great majority. During the revolution, it referred to the bulk of guerrillas who didn't know what was happening. / Flock, crowd. / A large number of something.

**Bronca:** Quarrel, problem, fight.

**Cana:** Jail.

**Carnal/a:** Brother / sister / Close friend, buddy, etc.

**Carrilla:** Jokes, games involving teasing or mockery, only among people who know each other.

**Chafa:** Bad, incompetent, mediocre, low-quality.

**Chalán:** A helping apprentice in a trade.

**Chamaco/a:** Little boy / girl.

**Chamba:** Work, a job.

**Chavo/a:** Boy/girl, young person.

**Chicle:** A clingy person; someone who doesn't “unstick” him / herself from someone else.

**Chido:** Good, cool, acceptable, competent, the best.

**¡Chin!:** An exclamation uttered in response to remembering something, dropping something, or an unexpected occurrence.

**Chingaderas:** In this case, problems.

**Chingar:** To bother, insult, attack.

**Chingo (un):** Many; too many.

**Chingón:** In this case, the person who thinks he's the toughest in the neighborhood; the one with highest standing.

**Chorear:** To lie.

**Clavar:** To be absorbed or engrossed in something.

**Clavar-se:** To fall in love / To be absorbed, enthralled.

**Conectar:** In this case, to organize something like a project or a party.

**Coraje:** Anger or resolution.

**Corretiza:** A chase.



**Cotorreo:** In this case, recreation and leisure time enjoyed by youth gang members / Party. / Also used as a verb, *cotorrear*.

**Desmadre:** *Cotorreo* (above) / A row, a fight / Commotion in a group or among drunk people.

**Escuincle-a:** A breed of hairless dog beloved by the Nahuatl for its meat, nearly extinct today / Colloquial term for a child.

**Fachoso:** Describes a dirty, sloppy way of dressing.

**Gabacho:** Gringo, Anglo-Saxon / the United States.

**Guarura:** Bodyguard, minder.

**Güey (or buey):** Dumb, stupid / Also used as a noun to address someone: “What’s up, *güey*?”

**Hacerla de pedo:** To pick a fight, complain, start a row.

**Mentar la madre:** The act of telling someone *Chinga a tu madre* (literally, “fuck your mother”), which is a strong insult in itself.

**Morro/a:** Boy or girl, young person.

**Nel:** No.

**Ñor:** Shortened form of *señor*.

**Onda:** Vibration emanated by bodies / Energy / Someone’s situation / Something that happens / Mood / Mexican countercultural movement.

**Paro:** A favor done at someone’s request or out of goodwill.

**Pedo:** A problem.

**Pelón:** Hairless, bald / The *pelones* were federal soldiers during the revolution.

**Pendejo/a:** Clumsy, stupid, *güey* (above), an idiot.

**Perlazo:** A massive *apañón* (above) of punks in 1986, after which many were taken to the prison called La Perla.

**Pesado:** Of value / Strong, heavy / Forceful / Of great importance / Very tough.

**Pogo:** Aggressive dance within the punk movement.

**¡Quihúbole!:** A colloquial greeting; a contraction of the phrase *¿Qué le hubo?*

**Realones:** Real, but rawer and more direct.

**Rol:** Outing / A past action.

**Romper la madre:** To fight.

**Roto:** Scarred.

**Sacarse de rollo, de onda, de pedo:** To get angry or dismayed.

**Seguro:** Safety pin.

**Servilleta:** In this context, a play on the phrase *su servidor*, equivalent to “your humble servant”; that is, oneself.

**Tira:** Police.

**Tirada:** The intention to show something.

**Tocada/toquín:** Musical event with bands or sound.

**Tupirle:** To work hard, to give it your all.

**Vagales:** Idler, vagrant, hobo.

**Valedor:** Friend or buddy.

# A Bird's Eye View: Video in Mexico Its Beginnings and Its Context\*

SARAH MINTER

\* This essay was published in February 2008 as part of *Video en Latinoamérica. Una historia crítica* (Video in Latin America: A Critical History). Laura Baigorri (ed.), Brumaria No. 10, AECID, Madrid, 2008. <http://www.videoarde.org>



Sarah Minter, *Nadie es inocente-20 años después—No one is innocent-20 years later*, 1987 [Cat. 18]

For me, film would be the epic; television,  
the novel; and video art, poetry.

POLA WEISS

In Mexico, there are no existing publications on video that offer us a critical, panoramic perspective. Partial or monographic references appear in some publications. The complete extent of this oblivion includes not only the written history of video in Mexico, but also, to a degree, that of non-conventional artistic practices in the 1960s and '70s.<sup>1</sup> Paradoxically, such dynamics enjoyed great effervescence throughout those years, having been preceded by the dissidence and pluralism of the crisis constituted by the so-called Ruptura (Breakaway) in the 1950s; having been precipitated, too, by governmental closed-mindedness, student repression, and the massacre of October 2, 1968.

## The Origins and Context of Video

**In film:** In its most experimental forms, art film, experimental film, and Super 8 film (particularly this third genre), were the most closely linked to video. Almost all cinema was produced independently. As early as the 1930s, artists like Adolfo Best Maugard, Manuel and Lola Álvarez Bravo, and Miguel and Rosa Covarrubias were experimenting with this tool within the field of visual art. The “other cinema” made a stronger comeback with three experimental film contests held in 1965, 1967, and 1988. These events yielded a variety of alternative cinematographic practices and novel means of production and exhibition brought about by formal quests and reflections on the medium itself. The proposal of the group Las Musas (The Muses) in 1970, on the subject “Nuestro País” (“Our Country”), attracted broad participation among young filmmakers. There were essentially two recurring themes: the representation of the young middle-class imaginary in the Mexican capital and direct allusions to the repression of the student movement in Tlatelolco.

1— It wouldn't be until 2007 that a critical, panoramic review would take place with respect to non-traditional artistic practices through the exhibition “La era de la discrepancia” (“The Age of Discrepancy”) and the publication of its catalog *La era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México 1968-1997* (*The Age of Discrepancy: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*), Olivier Debrouse and Cuauhtémoc Medina, Museo Universitario de Ciencias y Arte (University Museum of Arts and Sciences), UNAM, Mexico, 2006.

This tendency questioned what the counterculture's roles and tasks should be. Various Super 8 film events were held in 1970 and 1974 in which over 200 films were presented, almost all created by men—unlike video art, a medium in which women have actively participated since the very beginning. This “Super 8” movement sparked a radicalization that, in turn, produced two camps: young filmmakers expressing formal and cultural concerns versus those young people focused on social and political condemnation. Various collectives emerged as a result.

**In non-conventional artistic dynamics:** Artists, whether individually or collectively, wanted to break away from the establishment and threw themselves into the search for new vocabularies through subversion, feminism, experimentation, counterculturalism, and non-conformism, relativizing the boundaries of artistic disciplines. In the words of César Espinosa, “Those years saw the proliferation of what the artist and researcher Maris Bustamante has called PIAS Formas (in English, Performance-Installation-Setting), as well as diverse practices like artists’ books, neographics, mail art, psycho-music and visual music, multimedia events, and, later, video and computer arts, although the act of exploring the signifiers didn’t yet assume the concept, the production, and the circulation of visual/experimental poetry.”<sup>2</sup>

**In the social sphere:** The disenchantment and crisis of imported models originating in the “American way of life,” disseminated primarily through television, led to an increased awareness of its manipulative character through exposure as a key tool in controlling the masses. Artists questioned and criticized the small screen through its representation and use as a significant object. They also directly demonstrated its content, its imposition of stereotypes, and its falsely plural representations.

### The 1970s and the Birth of Video in Mexico

The video pioneer Pola Weiss (1947-1990) emerged in 1977 with her first piece *Flor Cósmica* [*Cosmic Flower*] (1977), in which, as in

---

2— Araceli Zúñiga and César Horacio Espinosa, *Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental en México* (International Biennials on Visual and Experimental Poetry in Mexico). See <http://www.altamiracave.com/historia.htm>

almost all her subsequent work (38 finished pieces and many unfinished ones), the constants were already present: her body, intimacy, explorations of the feminine role, maternity, and other connected topics. To approach these subjects, she used the blue screen technique and psychedelic effects—very much in vogue at the time. Video-performance was one of Pola's most extensively utilized formats; she generally danced with and for the camera, turning this tool into an extension of her body. The images were processed live with special effects through a switcher and projected with a monitor. She had been interested in this medium for some time: in 1975, she earned her bachelor's degree in journalism from the UNAM's Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS, Department of Political and Social Sciences), graduating with a video thesis, *Design of a Video Tape Production Unit*, in the style of a creative TV series pilot. In 1976, she founded her small production company artTV. Starting in 1978, Pola Weiss began teaching at the FCPyS, offering courses such as “Introduction to Audiovisual Language,” “TV Production,” and “Audiovisual Production Techniques.” One of her students during that time Alberto Roblest, recalls: “To begin with, the very first time I met Pola, she surprised me: I thought she was some kind of hippie gringa who'd come into the wrong classroom. Her tone was very relaxed. Her first class felt like therapy; everyone talked about their problems and what they thought about life and all that...she introduced us to collage, to photography, to yoga, to the principles of animation. With Pola you danced with the camera (she hated tripods), she made you sleep and dream right next to the camera. Lots of students thought it was freaky—just imagine what it was like for students from majors like public administration or political science...from the start, Pola amazed the ones who wanted to make TV commercials or video theater...she never showed us her own videos in class, only if you asked her directly, or, more in private, with the students she thought were different...at the end of the second semester she took us to her father's house; she organized a gathering there and showed us her videos for the first time. A woman was there by chance, and I later learned that it was the artist Shigeko Kubota, Nam June Paik's wife...”<sup>3</sup>

Pola Weiss was the first artist in Mexico to incorporate video as a key creative tool and with a clear awareness of the medium. She

---

3— Remarks by Alberto Roblest, video artist, a student and course assistant of Pola Weiss's. Alberto continues to work with video and lives in the US. He made these comments in an interview I recently conducted with him through an internet chat.



was also practically the only Mexican video art representative in international forums during those years. Her perspective was playful in tackling gender problems, assuming and exposing her own body and intimacy as both the material and subject of representation through the idea of subverting the female role. These were some of the characteristics that defined her key themes.

One of the most distinctive video-related events occurring in that decade was the IX Encuentro Internacional de Video (IX International Video Festival, 1977), organized by the Argentinian Jorge Glusberg and held in Mexico City's Museo Carrillo Gil. The participants included major international figures in the video field, such as Pola Weiss, Nam June Paik, Miguel Ehrenberg, Shigeko Kubota, Roger Welche, John Baldessari, Allan Kaprow, Les Levine, and Amerigo Marras.

Shortly thereafter, in 1978, in the Casa del Lago at the UNAM, Andrea Di Castro, Cecilio Baltasar, the Colombian Sandra Llanos,<sup>4</sup> and Humberto Jardón all participated in the project *Intervalo ritual* [*Ritual Interval*]: three collectively created happenings and installations using video projections, lasers, and live music. Andrea di Castro is a central figure in the digital art field: an engineer by training, he has practiced photography, experimental video, video installation, digital graphics, and interactive systems. Among the pieces he created during those years are *La otra Cara de Muybridge* [*The Other Face of Muybridge*] (1983) and *Ensayo sobre el Cuerpo, el Espacio y el Movimiento* [*Essay on the Body, Space, and Movement*], the latter video co-produced with Cecilio Balthazar, in which they sought to transform the screen into an instrument that measures the human body's rhythms, proportions, and attitudes.

In the first Salón Anual de la Experimentación (Annual Experimentation Exhibition) in the Auditorio Nacional (National Auditorium, 1979), one of the selected pieces was the video installation *Parto Solar 5* [*Solar Birth 5*] (1979), a collective creation by the interdisciplinary group Yolteotl. Among its members were Katya Mandoki, visual artist, and Raúl Kamffer, independent filmmaker. The piece focused on pre-Hispanic mythology. Created in a museum environment with four monitors located at the cardinal points, with scenes shot on 16mm (they didn't have video equipment) and with the participation of actors representing four pre-Hispanic deities,

—

4— After her stay in Mexico and the US, Sandra Isabel Llanos returned to Colombia, where she and Rodrigo Castaño would become their country's video art pioneers.

the piece established an analogy between mythical territory and the present-day artist.

From exile, Felipe Ehrenberg participated alongside Martha Hellion in the British branch of Fluxus during the '70s. He experimented with video in London, although all records of this work have been lost; Felipe remembers giving the tapes to Jorge Glusberg. In an old interview, he remarks: "But without any resources, and given the immediately exponential proliferation of video art and the thousand and one ideas that began to spring up in micro-galleries, individual homes, fringe festivals, and other such spaces, I preferred to dedicate myself to publishing work, artists' book-objects made by hand."

### The Tumultuous '80s

The early 1980s witnessed the silent growth of the city and its poverty. The spearhead was the organization of groups of young people—the first generation of millions of farmers, mostly indigenous people facing extreme poverty—who emigrated to the capital's outskirts. The groups' rebellious character began to reveal itself.

The media and the state, in an attempt to put a Band-Aid on a gaping wound, denied the reality and poverty in evidence, demonizing the young people—especially the punks, whose cynicism and urban appearance made them the most visible. Rock concerts were prohibited in those years, as were nearly all large-scale youth events. I created the pieces *Nadie es inocente* [*No One is Innocent*] (1985-1987) and *Alma punk* [*Punk Soul*] (1991-1992) within this context. In both pieces, I experimented with and fused together documentary and fictional genres in an attempt to create a personal narrative by exploring what is currently called "digital cinema." I sought the complicity and participation of my actors through the playfulness enabled by the medium and the production's independent character. My body of work has been marked by formal experimentation, the passing of time, rhythm, and the search for a language intrinsic to this medium, most abstractly in *Symphony of Colors* (1982); *Video Road* (1982), co-directed with Gregorio Rocha; and *MEX METR* (1987), co-directed with Andrea Di Castro. My contact with video art began in 1980 with a Betamax camera on loan. Oliver Debroise and I began to play, but we simply erased our first experiments so we could film others. In 1982, I bought my first ¾ equipment, as I was already convinced I wanted video to be my medium. Some filmmakers

mocked me, calling me “plastimax.” At that point there was practically nowhere to show video work, so some of my first experiments remained in the drawer of oblivion and many others were lost altogether. It wasn’t until 1984 that I would make contact with Karen Ranucci, a New Yorker who organized a showing of Latin American video that toured all over the Americas. Gregorio and I took part in this exhibition with *Video Road*, Martha Colmenares and Álvaro Vázquez with *Nuestro Tequio*, and there was also a video by Ortolf Karla. This was the first time my work had ever been seen; however, I would need to wait a couple more years before showing it in Mexico.

Using other dynamics, Gregorio Rocha questioned and problematized the role of images, premises, and the media throughout the history of images. Since then, he has worked predominantly with the fusion of video and 8 and 16mm film, as in *Freeze* (1984), where he explored the meeting—and un-meeting—of two media: cinema and video. And in the ‘90s, his work *Guerra de imágenes* [*War of Images*] (1996) reviewed the history of the images that have emerged from wars between Mexico and the United States. Gregorio has said: “I don’t make ‘video art’ or pure video. I don’t make pure cinema, either.”

At the same time, in Oaxaca, two young Zapotecs, Martha Colmenares and Álvaro Vázquez, would become the pioneers of indigenous video. Their work, as of the present day, comprises 12 video pieces and one 16mm film. As they engaged in collecting traditional Zapotec rituals and concerns, they also came up with another way of seeing. They conceived the rhythm of a particular narrative in an original way, expressing the search for a language of their own. Their work was also a cry that refused to be defined as passive subjects in seeking self-representation. Martha tells us about part of this experience:

As of 1981, we started to meet as a group of young Zapotecs—between 18 and 25 years old, professionals or people with experience in their communities—to speak about problems facing our people. We started by publishing a bulletin. Then we were invited to create a liaison committee for the Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la Sierra (Assembly of Zapotec and Chinanteco Authorities of the Mountain Region). At first we documented our meetings with photographs to display on bulletin boards and then we made an audiovisual. When we reached our first anniversary, a friend who had seen the audiovisual loaned us some equipment (a Betamax camera) to document the celebration and the regional

community party in Tagui; that community was without electricity in those days, so we brought a stand, a regulator, and a TV. He just told us how to turn on the camera. We filmed the gathering and the party so we could show it that same day. That was in 1981. Without consciously setting out to do so, we started searching for a language, a creative way to approach our own issues and to truly examine ourselves. In 1982, we edited that first material and screened the videos in basketball courts; people enjoyed seeing themselves. That was how we trumped commercial TV: before it ever arrived, people had already seen themselves onscreen. People recognized or got to know other Zapotec communities through this medium. We sent the videos to several organizations run by Zapotecs who had emigrated to the US and who hadn’t returned or couldn’t return, and that was how they reestablished relationships with their own communities. Later, they came back with their video cameras to document celebrations and other important community events. The use of video massively expanded in the northern Zapotec highlands, and so did exchanges with other communities.

In 1986, we participated in the Primera Muestra de Videofilme (First Video Exhibition) and won a prize with *Danza Azteca* (*Aztec Dance*) as the first video produced by indigenous people. Then we participated in the Segundo Festival de Cine Indígena (Second Indigenous Film Festival) in Rio de Janeiro as part of the Comité de Cine Latinoamericano (Latin American Film Committee) which was created during that festival, and with *Nuestro Tequio* (*Our Tequio*) in the Primera Bial de video en México (First Video Biennial in Mexico) in 1990, we won second place. We participate in various festivals in the US and are part of the committee of First Nations videographers.<sup>5</sup>

Likewise, filmmakers such as Rafael Corkidi, with an industrial film career as a cinematographer in some of Alejandro Jodorowski’s movies and as a director of several feature films, took the leap toward video. In his attempt to become a more complete artist, this medium gave him the chance to work exclusively on his own projects (and with greater freedom), fulfilling the roles of director, photographer, and editor. In addition, he became a strong advocate for and promoter of video art. His first “video-film”<sup>6</sup> was *Figuras de*

5— This quote comes from an interview I recently conducted with Martha Colmenares. Both she and Álvaro Vázquez continue producing videos in the city of Oaxaca.

6— *Videofilme*, term coined by Rafael Corkidi which lent the Primer Festival de Video en México (First Video Festival in Mexico) its title in 1986.

*la pasión* [Figures of Passion] (1983), followed by *Relatos* [Accounts] (1986), *Huelga Strike* (1987), and *Señores y señoras* [Ladies and Gentlemen] (1988), among other poetic/narrative works. Shortly thereafter, with funding from the University of Guadalajara, he created works like *Murmullos* [Murmurs] (1990) and *Rulfo Aeternum* (1991).

During this same period and from exile, another artist who temporarily used video was Ulises Carrión, who emigrated to Amsterdam in the early 1970s and participated in many different fields of artistic renovation: performance art, visual poetry, seal art, sound experimentation, mail art, and video. Martha Hellion writes:

At a certain point, Carrión abandoned his career as a writer, but he never lost his taste for written language, which he exercised in his theoretical texts and video scripts. There are three works that share fictional characteristics, and in this case narrative characteristics, whether visual or verbal, used as a means rather than as an end. *The Death of the Art Dealer* (1982) was originally a video performance: Carrión re-edited an old film (*The Reckless Moment*) to produce a shorter version. This movie, recorded from television, had a dubbed German dialogue, and so for most people it became irrelevant, thus allowing them to focus their attention on the film's visual elements. The re-edited version was shown on a television set that Carrión held up while moving it along with the camera's movements within the film. The resulting effect was that of a "window" moving in the performance space and through which the audience could see part of the "other" space represented in the movie.<sup>7</sup>

In the second half of the 1980s, two events of considerable magnitude shook the country and accelerated social changes that were then reflected in art. The first was the earthquake in 1985 that devastated the capital, destroyed much of the downtown area, killed thousands of people, and left additional hundreds of thousands homeless. In response to this catastrophe, civil society was thrown into turmoil, awoke from its lethargy, began internally organizing itself at once, and, in the face of governmental ineptitude, took rescue efforts into its own hands. This new citizen-based element subsequently influenced the 1988 presidential elections, in which the PRI (the political party that remained in continuous power for over 70 years), surprised by the results, clumsily organized a massive electoral fraud.

---

7— Ulises Carrión, *¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Martha Hellion, Turner, 2002.

The social movements revealed and intensified the cynicism of the role played by the media, especially television: censure and social control. People awoke. They briefly abandoned the small TV set that accompanied their intimacies and shaped their imaginations in favor of taking to the streets and organizing in protest.

The need to account for this social and political environment, and from different perspectives, contributed in part to the fact that many artists, filmmakers, and amateurs took up the video camera. This explains the ample participation, in 1986, in the Primera Muestra de Videofilme (First Video Exhibition) organized by Rafael Corkidi, together with Francis García, Miguel Báez, and Adriana Portillo, through the Redes Cine Video (Film Video Networks). The quantity of both video pieces and attendees was overwhelming. The results were, in first place, *Nadie es inocente* by Sarah Minter, with a special mention as the first video made by indigenous artists for Marta Colmenares and Álvaro Vázquez.

To an extent, this first video exhibition exposed the videographic activity at work in our country. Before it, the panorama had seemed barren. The artists didn't know each other, nor were they familiar with each others' work, which meant that this festival unleashed great liveliness in the field. The key themes focused on social and marginalization-related issues.

In the second half of the 1980s, the artists began to cross borders and dream of new projects. Video changed the audience's perspectives and thus was more widely circulated. It stimulated the opening-up of different distribution and production channels, leading in turn to the creation of the Primera Bienal de Video (First Video Biennial) in 1990 and of various other festivals in other cities across Mexico. Video-makers or video-artists in the second half of the '80s include names like José Manuel Pintado, Ortolfo Karla, Francis García, and Antonio Noyola, among many others.

Perhaps one of the most prolific in film, and later in militantly political, humor-charged video, was Carlos Mendoza, who started his career in 1978 as a committed documentary filmmaker. He was recognized in the early '80s for his film trilogy—*Chapopote* (1979), *El Chahuistle* (1980), and *Charrotilán* (1982)—which was described as follows by Jorge Ayala Blanco<sup>8</sup>: "A perfectly coherent film that, with neither tediousness nor dislocating rage, with irony and passion, summarizes, in under an hour, four years of critical journalism, conclusive caricatures, and denouncements of political parties."

---

8— Jorge Ayala Blanco is a notably important film critic.



In the mid-‘80s, Mendoza’s militant videos took an important turn. One of his most famous videos is *Crónica de un fraude* (*Account of a Fraud*, 1988). It also marked the beginning of various collectives comprising new generations of filmmakers, as well as social communicators and image-makers; they participated in these social and cultural movements and, in adapting to video cameras, assembled their editing islands in home-based formats. The videos traveled from hand to hand; improvised, ephemeral video-viewing rooms were created. In the words of the TescogtitlanTV collective: “...to launch our raucous punk images, feminist voices, urban experiences, rockumentaries, or visual poetics that announced a new era in collective electronic arts. We dreamed while awake. Since then, our kinesic eyes have taken over the streets and underground spaces to make these projects visible using the artists’ own resources...”<sup>9</sup> Members of these collectives include Pablo Gaytán, Guadalupe Ochoa, Carlos and Eduardo González, and Alberto Rodríguez.

Alberto Roblest and César Lizárraga<sup>10</sup> also participated in some of the collectives; in 1985, they created *Cada quién su rollo* [*Everyone Doing His Own Thing*], the first collective, in which they made theater and films on 8 and 16mm. The group later dissolved and Video3 emerged, which shortly thereafter became Video2. They made various different videos over a ten-year span, including a video clip; *Como una llanta* [*Like a Tire*], with the legendary rock group El Tri, *Pedro Mártir* [*Pedro Martyr*] and the video-poem *Avenida Juárez* [*Juárez Avenue*].

Furthermore, and in another field, the late 1980s saw the emergence of a new generation of plastic, visual, and performance artists who took up video as a means of parallel and complementary experimentation:

**From a political perspective:** Rubén Ortiz Torres, in collaboration with Emmanuel Lubezki, with the installation *Como TV* [*Like TV*] (1985). Retro-projection of an 8mm loop, where they used a Super 8 camera to film TV news images directly from the screen: the war in El Salvador, Reagan, people in Africa dying of hunger, etc. Then, these images were re-recorded several times with a Betamax and shown on video to be re-filmed with Super 8 and retouched

9— “¿Quiénes somos?” (“Who Are We?”) on Tescogtitlan TV, <http://www.tescogtitlantv-1.blogspot.com/>

10— César Lizárraga and Alberto Roblest were Pola Weiss’s students in the Department of Political Sciences at the UNAM, Mexico.

by hand. The soundtrack consisted of shouts—by now-composer Gabriela Ortiz—with electric guitar sound manipulations. The film was retro-projected on vellum paper from a ceiling built for this purpose, as they weren’t allowed to turn off the gallery lights. It was presented at the Salón Anual de la Experimentación (Annual Experimentation Exhibition) in 1985, in the gallery of the Auditorio Nacional (National Auditorium). In 1986, Rubén created the video *La ciudad rota* (*The Broken City*).

**From an intimate perspective:** in 1986, Silvia Gruner began to use 8 and 16mm film, as well as video after a short time, to record visual actions she would subsequently include in her installations. Among her video pieces from those years is *El vuelo* [*The Flight*] (1989). In an article written in 1990, the art critic Olivier Debroye stated: “Silvia Gruner has a clear conflict with time/movement. This led her, some years ago, to abandon drawing, painting, and graving for less static media: film and video cameras, performance art, and a mixture of dance, theater, and codified gestures based on visual arts, involving her own body as a presence of—and in—the work.”<sup>11</sup>

**From the aesthetics of the feminine:** María Eugenia Chellet explored archetypes of womanhood in the history of art through *tableaux vivants*, emphasizing feminine erotic strength through self-portraits; in *Piezas de museo* [*Museum Pieces*] (1988) and *Las muñecas de Rembrandt* [*Rembrandt’s Dolls*] (1989), she recreated period types inspired by the painter’s work.

I had the chance to speak with Pola for the first time during the Festival de Otoño en Valle de Bravo (Fall Festival in Valle de Bravo, 1989), which included a video section. The guests were Pola Weiss, Andrea di Castro, Gregorio Rocha, and myself. Throughout the entire event, Pola never parted with her camera and filmed everything she could. She was very hurt by the silence and indifference she had been met with for all those years. Her work was almost unknown within the country, as she had no feedback from critics or the media. Later, she invited me to her house-studio on the way to Cuernavaca, an industrial unit in startling contrast with the nature around it. Proud to share, she showed me all her toys and gave me a copy of *Mi Co-Ra-Zón* [*My He-Art*] (1986); I’m not sure if it’s because she gave it to me, but it’s my favorite work of Pola’s.

11— Olivier Debroye, “Silvia Gruner,” in *Arte-México* <http://www.artemexico.com/critica/od79.htm>, 1990.

Cynthia Pech wonderfully described this piece in 2006, and I'm sure Pola would have enjoyed reading it: "*Mi Co-Ra-Zón...* blooms over the speaking mouth, a bleeding flower, the inner thigh weeping blood and, far back, the eye revealing itself...The key images show us some of the 1985 earthquake's effects on buildings in Mexico City. The city is seen in a state of collapse, while death's winged dust falls through the air of memory: the hospital scene; Venice, the hospital, the pregnancy, the gondolas in the great canal, framed by an abortion: her own. The heart bleeds-beats. Mexico breaks open. The demolished city mobilizes...Pola's camera-eye fixes on the buildings where hundreds of seamstresses worked in hair-raising conditions, all reduced to debris. The city smells of death. The condemnation is death. Memory hurts."<sup>12</sup> Pola Weiss fell into a long depression and her video camera accompanied her until her death. In May 1990, this was her final action before the camera.

The end of the '80s concluded the first chapter of video art in Mexico: its gestation and the struggle to introduce the discourses presented by video and new technologies into the world of art and public spaces. Finally, and after a long and winding road, it was born. It was born to grow and be transformed. The existence of this medium—in constant metamorphosis within contemporary artistic, social, and institutional life—can no longer be denied. It had a solitary beginning, ignored by researchers, curators, and representatives of cultural institutions. The world radically changed in many ways. The use of new technological tools, as well as the contributions provided by those tools, permeate and transform language, daily life, and the social and cultural imaginary at a dizzying pace. We can never go back. We have a great deal of work to do in order to recover our memory, engage in reflection, secure spaces, and face new challenges. Thus, this project is an extraordinary opportunity to begin filling such a hole. It will become a bridge and a reference point for joint reflection with other Spanish-speaking video colleagues. It is both strange and almost typical that interest and support almost always come from elsewhere.

As I conclude, I would like to thank Laura Baigorri for her effort, for bringing us together, for the urgency of our collaboration, and for intertwining our memories.

12— Cynthia Pech and Márgara Millán, "Género, Representación y Nuevas Tecnologías: Mujeres y Video en México," in *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* No. 197, UNAM, Mexico, 2006. pp. 95-104. <http://www.redalyc.org/pdf/421/42119708.pdf>

## CRONOLOGÍA PARCIAL: IMAGEN EN MOVIMIENTO

\* Con el apoyo de Valeria Urbieto

Esta cronología parcial se presenta como herramienta historiográfica con el fin de permitir al lector la ubicación de algunos de los principales agentes (autores, obras, proyectos) que dieron forma a la práctica de la imagen en movimiento en México. Al tomar la producción de Sarah Minter como detonador, este ejercicio se suma a otros previamente hechos; para su realización se convocó a una sesión de mapeo colectivo a productores, artistas e investigadores como: Iván Edeza, Fernando Llanos, Aline Hernández, Gregorio Rocha, Álvaro Vázquez Mantecón, Jesse Lerner, Yameli Mera, Cecilia Delgado, Sol Henaro y la propia Sarah Minter. Dicho mapeo fue reforzado posteriormente por el contraste de otras líneas de tiempo y bibliografía especializada.

- 1940** Guillermo González Camarena, ingeniero y científico mexicano, inventa el equipo cromoscópico adaptado para televisión, antecesor del sistema de transmisión del color a la TV.
- 1958** Wolf Vostell, artista alemán e iniciador del movimiento Fluxus y del videoarte, utiliza por primera vez un monitor en su trabajo artístico.
- 1959** Teo Hernández, cineasta mexicano radicado en Francia desde 1966, quien abogó por la experimentación, funda un grupo de cine independiente generador de proyectos, cursos, debates y conferencias.
- 1963** El artista Nam June Paik, realiza su primera exposición individual llamada "Exposition of Music—Electronic Television", en la Galleria Parnass, Wuppertal, Alemania.

Abre sus puertas el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), UNAM.

Guillermo González Camarena se integra a Telesistema Mexicano como asesor técnico. Inician transmisiones a color el 21 de enero en el Canal 5.

**1965** Nam June Paik presenta la imagen que logra con su *portapack* (primer equipo portátil de SONY) la cual registra el arribo del papa Pablo VI a la catedral de San Patricio. Fueron transmitidas ese mismo día (4 de octubre) en el Café Go Go en Nueva York.

Se presenta el 1er Concurso de Cine Experimental, convocado por la Sección de Manuales y Técnicos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

La película experimental del director mexicano Rubén Gámez llamada *La fórmula secreta*, conocida también como *Coca cola en la sangre* resulta ganadora en el 1er Concurso de Cine Experimental.

**1967** La Fundación Rockefeller le concede una beca a Nam June Paik para desarrollar una investigación en video.

Archibaldo Burns presenta el cineminuto *Un agujero en la niebla* y la película *Juego de mentiras*, basada en el cuento de Elena Garro, *El Árbol*, en el 2do Concurso de Cine Experimental.

La película *Fando y Lis* del cineasta chileno Alejandro Jodorowsky, se estrena el 17 de noviembre en la XI Reseña Internacional de Acapulco.

**1970** Se presenta el 1er Concurso Nacional de Cine Independiente, convocado por el Centro de Arte Independiente Las Musas, México, D.F.

**1971** Se realiza la película *Pubertinaje*, conformada por tres segmentos, a cargo de los directores José Antonio Alcaraz, Pablo Leder y Luis Urias. Sarah Minter participa como actriz en el segmento dirigido por Pablo Leder.

El Festival de Rock y Ruedas Avándaro resulta ser un concierto masivo de rock sin precedente en México.

**1972** Se lleva a cabo la 1ª Muestra de Videoarte en el Museo de Arte Moderno, México D.F.

El manifiesto *Ocho milímetros contra ocho millones* fue escrito a raíz de la publicidad de la película Emiliano Zapata de Felipe Cazals, cuyo presupuesto fue de 8 millones de pesos, y afirmaba que el cine independiente no debía de contar con grandes presupuestos para su realización y era aplicable sólo al súper 8, estuvo a cargo de varios cineastas contraculturales como Óscar Menéndez, Alfredo Gurrola, David Celestinos, Sergio García, entre otros.

Juan José Gurrola dirige el cortometraje *Robarte el arte*, cuyo guion está a cargo de Arnaldo Cohen y Gelsen Gas durante Documenta V.

**1973** Se inaugura el concurso de cine súper 8 en Zacatecas, al que asisten «superocheros» de distintas ciudades de México, entre los que destacan los duranguenses; sobre todo, Juan Antonio de la Riva.

**1974** La primera sede de la Cineteca Nacional, en los Estudios Churubusco, abre sus puertas el 17 de enero con la proyección del largometraje *El compadre Mendoza* (1933) de Fernando de Fuentes.

Se realiza el 1er Festival de Cine Erótico por iniciativa de Alfredo Gurrola, Héctor Abadie y Sergio García Michel. Se presenta en la Facultad de Psicología, UNAM y en la Aula Clavijero del Cineclub de la Universidad Veracruzana.

**1975** El Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) abre sus puertas en la ciudad de México.

Pola Weiss obtiene su título de Licenciatura en Periodismo y Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM con la tesis en videotape, *Diseño de una unidad de producción en videotape* (Programa piloto).

**1976** Teo Hernández dirige el largometraje de 8mm llamado *Salomé*.

**1977** El argentino Jorge Glusberg organiza el IX Encuentro Internacional de video. Este encuentro internacional e itinerante presenta su edición en el Museo de Arte Carrillo Gil. Participan: Nam June Paik, Miguel Ehrenberg, John Baldessari, Allan Kaprow, Shigeko Kubota entre otros. En este contexto, Pola Weiss presenta el video *Flor Cósmica*.



**1978** Se presenta en Casa del Lago, México D.F., la exposición “Intervalo Ritual”, que consiste en 3 *happenings*, instalaciones de creación colectiva, videoproyecciones, rayos láser y música. Participan Andrea Di Castro, Cecilio Baltasar y Sandra Llanos.

La exposición colectiva “Nuevas Tendencias” se instala en el Museo de Arte Moderno, México D.F., donde se presentan *Ciudad-Mujer-Ciudad* y *Somos mujeres*, de Pola Weiss.

**1979** Se presenta la exposición fotográfica “Cuerpo-Idea”, su ambientación y video están a cargo de Andrea di Castro. Casa del Lago, México, D.F.

En la 1er Sección Anual de Experimentación es seleccionada la videoinstalación *Parto de los cinco soles* del Grupo Yoltéotl, conformado por Katya Mandoki y Raúl Kampfer, dentro del Salón Nacional de Artes Plásticas del INBA en la desaparecida Galería del Auditorio Nacional.

Pola Weiss tiene una gran proyección internacional. Entre sus participaciones están: Festival de Performance, Venecia, Palazzo Grassi: *Videodanza. Viva videodanza*; Centro Georges Pompidou, Francia. *Todavía estamos aquí, Los muertos de Etlá y Culiapan de Guerrero*; Galería Pecanins, *Autovideato; Juegos y Mugritas*.

Manuel González Casanova organiza el 1er Encuentro Nacional de Cine súper 8 en la Filmoteca de la UNAM. México, D.F.

**1980** El archivo fundado por Ulises Carrión en Holanda, dentro de la librería y galería *Other Books and So* (fundada en 1975), muestra arte correo, libros de artista y video.

Se realiza el 1er Foro Internacional de la Cineteca Nacional, que fue un espacio reservado a los realizadores emergentes y al cine de vanguardia.

Sarah Minter se inicia en el videoarte, experimenta el video con cámara Betamax en colaboración con Olivier Debrouse. Realiza su primer súper 8: *Adagio*.

Rafael Rebollar organiza dos festivales internacionales de cine súper 8 en la Filmoteca de la UNAM, así como en San Luis Potosí,

Jalapa y Guadalajara. Estos concursos fueron importantes porque abrieron un circuito internacional hasta entonces inexistente para los «superocheros» mexicanos.

**1981** Ximena Cuevas estudia cine y video en la New School for Social Research y en Columbia University, Nueva York, EU.

*Color Symphony* es una video-instalación realizada por Sarah Minter en formato 4:3.

**1982** Sarah Minter adquiere en Nueva York su primer equipo completo de 3/4.

Sarah Minter, en colaboración con Gregorio Rocha, realizan el video *Videoroad* en formato 3/4.

El inicio del video indígena se encuentra a cargo de la Comisión de Relaciones de la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la Sierra, coordinada por los zapotecas Martha Colmenares y Álvaro Vázquez, Oaxaca, México.

**1983** Se incendia la Cineteca Nacional.

**1984** El primer video-filme *Figuras de la Pasión* es realizado por Rafael Corkidi.

**1985** La Dirección de Artes Plásticas del INBA organiza el Salón de Espacios Alternativos en la galería del Auditorio Nacional, en donde la película experimental en súper 8 *Como TV*, de Rubén Ortíz Torres y Emmanuel Lubezki recibe mención honorífica. Fue uno de los primeros reconocimientos a una obra en video.

La 1ra Bienal de Poesía Visual, una iniciativa de Araceli Zúñiga y César Espinosa, explora y difunde nuevos lenguajes visuales/conceptuales/textuales.

La Cineteca Nacional reabre sus puertas tras el incendio de 1983. Cambia de sede al actual recinto en Avenida México-Coyoacán, Colonia Xoco.

**1986** Sarah Minter dirige el largometraje *Nadie es Inocente*.

Se realiza la 1ª Muestra de Videofilme en la librería El Ágora por iniciativa de Rafael Corkidi, Francis García, Miguel Baez y Adriana Portillo. En esta edición gana *Nadie es Inocente*, dirigido por Sarah Minter, y el video zapoteca *Danza Azteca* de Martha Colmenares y Álvaro Vázquez.

El videoclub Zafra Video, ubicado en Coyoacán, fue el primer espacio para la exhibición del cine independiente, en especial, latinoamericano. Con los años se convierte en el primer sello de distribución de cine de autor.

Se inaugura la Escuela Internacional de Cine, Video y Television, EICTV el 15 de diciembre en San Antonio de los Baños, Cuba. Originalmente abre sus puertas para alumnos de América Latina, África y Asia.

- 1987** La cinta *Nadie es Inocente* es premiada en el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y en el Primer Festival Cine San Juan, Puerto Rico.

*MEX-METR* es una producción independiente en video 3/4 y actuación de Teatro del Cuerpo dirigida por Sarah Minter y Andrea di Castro.

*Arte y video* es una conversación organizada por Manuel González Casanova en el MUNAL, donde participan Andrea di Castro, Sarah Minter y Gregorio Rocha, entre otros.

- 1988** Carlos Mendoza produce *Crónica de un fraude*, que más tarde da lugar al proyecto Canal 6 de Julio.

Ricardo Díaz Muñoz organiza el Festival de Otoño en Valle de Bravo, México. Participan Pola Weiss, Sarah Minter, Gregorio Rocha y Andrea di Castro, entre otros.

Se estrena el largometraje *Sábado de Mierda* dirigido por Gregorio Rocha.

Andrea Gentile dirige el documental *La neta no hay futuro*.

Sergio García Michel dirige la película experimental *Un toke de roc*.

La cinta *Nadie es Inocente* es adquirida por Canal Plus (Televisión Francesa) para un programa específico sobre videoartistas llamado «Picnic TV».

- 1989** Carlos y Eduardo González Ibarra organizan la 1era Muestra de Video Independiente en León, Guanajuato, a la que Sarah Minter y Carlos Mendoza asisten como invitados especiales.

La casa productora de video y experimentación *Imagia* fue iniciada por Gregorio Rocha y dirigida por Sarah Minter. Posteriormente estuvo a cargo de Andrea di Castro.

A mediados de esta década, el cine súper 8 tiene un declive y para 1989 se considera el fin de su auge. A partir de este momento, el video se convierte en el nuevo formato preferido para la experimentación.

- 1990** En mayo de este año, muere Pola Weiss en la ciudad de México.

Se celebra en Tijuana el Encuentro de Mujeres cineastas y videastas México-Estados Unidos, organizado por Norma Iglesias, en donde participan Sarah Minter, Lillian Liberman, Maricarmen de Lara, Lourdes Portillo, Francis García, Márgara Millán, Olga Cázares, María Eugenia Tamez, Consuelo Garrido, Ximena Cuevas, entre otras.

Sarah Minter imparte un taller en Casa del Lago con alumnos como Domenico Capello, Paula Capra, Sergio Hernández, Margara Millán y Roberto Duarte.

La 1era Bienal de Video es impulsada por Rafael Corkidi y organizada por la Unidad de Producción Audiovisual (UPA), Conaculta en las instalaciones de TV UNAM. Para esta Bienal, Corkidi inaugura la video-instalación *Forjadores*. Entre los premiados figura el documental *Modernidad Bárbara* de Carlos Mendoza. En esta misma Bienal, Andrea Di Castro presenta la conferencia *La computadora y el video*, y se dona obra videográfica de Pola Weiss a TV UNAM. En este marco, se nombra «Pola Weiss» a una de las salas aunque sólo funciona con ese nombre tres días. En 1999 la bienal se transforma en el Festival VID@RTE.

Se inaugura la exposición individual “Silvia Gruner: Instalaciones, dibujos, video” en el Museo Universitario del Chopo.

Se inaugura la exposición de video mexicano *Mexican Video* en el Bronx Museum, Nueva York, en la que participan Pola Weiss, Sarah Minter, Andrea di Castro, Luis Carlos Gómez, Gabriel Orozco y Silvia Gruner.

**1991** Rafael Cordiki incursiona en la docencia en la Unidad de Producción Audiovisual de la UDG, e imprime una atención importante al video. Entre sus alumnos se encuentran: Gustavo Domínguez, Sergio Ulloa, Claudia Barceló entre otros. Dicha Unidad se gestó en 1988 por Daniel Varela.

Se crean los Centros de Video Indígena en Michoacán y Oaxaca, México.

Se gesta la creación de *VIDEOFILVIDEO*, festival de video realizado en Guadalajara, Jalisco aunque desapareció poco tiempo después. En este festival gana *Alma Punk*, dirigido por Sarah Minter.

La exposición de video mexicano *Navigation Series: Mexican Video Waves* se presenta en el Museo de Ciencias y Artes Exploratorium, Cine Acción en San Francisco y en el Pacific Film Archive, Berkeley. Participan en la muestra: Sarah Minter, Ximena Cuevas, Gregorio Rocha, entre otros.

**1992** En la segunda edición del FONCA se otorgan las primeras becas a la producción en video. Los becarios de esta edición son: Antonio Albanez, Marina García y Carlos Salom.

Se crea la Videoteca del Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) la cual significa la creación de un área dedicada exclusivamente para video dentro del museo en donde se organizan eventos, proyecciones y mesas redondas. El equipo es donado por el gobierno de Japón.

Se lleva a cabo la 2ª Bienal de Video en la Cineteca Nacional, en donde se premia la obra de Carlos Mendoza.

El Rockefeller MacArthur Fellowship, abre por primera vez en México las becas «Intercultural Film and Video». Dicha edición la reciben: Sarah Minter y María Novaro.

La cinta *Alma Punk* participa en diversos festivales, entre ellos: Muestra de Cine y Video de Mujeres Frauengensblick aus Lateinamerika, Alemania; Casa del Lago, México D.F.; XIV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Cuba y en Mendel Gallery Saskatoon, Canadá.

**1993** Se presenta la exposición *Otras Gráficas* en el MACG entre el 18 de agosto y el 6 de octubre. Participan: Antonio Albanez, Marina García, Jorge Morales, Andrea di Castro, Cecilio Balthasar, Alberto Robles, César Lizárraga, Silvia Gruner y Eduardo Vélez.

Ángel Cosmos, Eduardo Vélez y Juan José Díaz Infante editan la revista en video denominada VIDEOFRONT, México, D.F.

**1994** La Contra Bienal, paralela a la 3era edición de la Bienal de Video, es organizada por la UVyD, Unidad de Vecinos y Damnificados y Canal 6 de julio.

El Centro Multimedia, en el Centro Nacional de las Artes (CNA), tiene como primer director a Andrea di Castro, quien dejó el cargo en 2001.

Se funda el proyecto denominado PIVAC (Productores Independientes de Video), con sede en el Centro de la Imagen y cuyos miembros fundadores son: Gregorio Rocha, Sarah Minter y Andrea di Castro. Afiliados: Ximena Cuevas, Domenico Capello, Carlos Martínez, entre otros.

Se presenta 1er Festival de Video Erótico en la Universidad del Claustro de Sor Juana. México D.F. Una de las obras premiadas es de Itzia Pintado.

Se crea “La sala del deseo”, un proyecto de Gregorio Rocha y Sarah Minter en el Centro de la Imagen, el cual funge como uno de los primeros proyectos curatoriales en torno al video.

Gregorio Rocha recibe el Rockefeller MacArthur Film, Video and Multimedia Fellowship.

**1995** Alberto Roblest funda la revista sobre videoarte denominada *Visión Múltiple*, la cual tiene un amplio contenido acerca de los videos independiente y experimental. México, D.F.



Daniel Varela funda la Universidad de Medios Audiovisuales (CAAV) en Guadalajara, Jalisco.

Jesse Lerner y Rubén Ortiz Torres dirigen el largometraje documental *Fronterilandia*.

**1996** Sarah Minter funda el taller de video dentro de la ENPEG “La Esmeralda”. Entre los alumnos de la primera generación figuran: Iván Edeza, Manolo Arriola, Alejandra Echeverría, Fernando Llanos, entre otros.

“La Sala del Deseo” se vuelve un proyecto virtual del Centro Multimedia, CNART.

**1997** Jesse Lerner y Rita González realizan un proyecto sobre las prácticas cinematográficas alternativas a la industria y los medios oficiales en el ámbito en México, dicho proyecto se llamó *Cine Mexperimental: sesenta años de medios de vanguardia en México*, e incluía una sección sobre video.

La cinta *Alma Punk* recibe el premio especial en Ethno Film Festival Berlin-Alemania.

El espacio denominado “Caja Negra” inicia actividades para nuevos medios en el MUCA Campus. Su primer director es Elías Levín y posteriormente Iván Edeza.

Se inaugura la exposición de video mexicano *Thorn of the Mountain* realizada en el MoMA, Nueva York. Participan: Sarah Minter, Andrea Di Castro, Gregorio Rocha, Ximena Cuevas, Gloria Ribe, Carlos Martínez, Julia Barco, José Manuel Pintado, entre otros.

**1998** Se inaugura *Designata*, exposición de fotografía, video y multimedia en el Centro Nacional de las Artes con obra de estudiantes de la ENPEG, resultado de los talleres coordinados por: Humberto Chávez Mayol, Sarah Minter y Elena Castro. Obra de Iván Edeza, Amaranta Sánchez, Mario Andrade, Carla Herrera Prats, César Reyes, Martín Haro, Himiko Takasawa, Laura Carmona, Ady Carrión, Georgina Morales, Fernando Llanos, Alejandra Echeverría, entre otros.

**1999** Antonio Arango crea la videorevista *Glicerina*, que difunde el video como un medio que extiende las posibilidades plásticas de sus

realizadores. Con artistas como: Yoshua Okon, Rafael Tonatiuh, Miguel Calderón, Alejandra Echeverría, Miki Guadamur, Héctor Pacheco, Alberto Roblest, Antonio Arango, Lourdes Villagómez, Martín Sastre, Arcangel Constantini, Verena Grimm, Pedro Zulu, entre otros. México, 1999-2000.

Alejandra Echeverría gana en el 1er Festival de Video y Artes Electrónicas VID@RTE como mejor video experimental. En el mismo festival se le da mención a Manolo Arriola por mejor edición.

El crítico e historiador Olivier Debroyse dirige el largometraje y video en 16mm *Un Banquete en Tetlapayac*. Sarah Minter se hace cargo de la filmación en video.

Silvia Gruner recibe el Rockefeller MacArthur Film, Video and Multimedia Fellowship.

Se realiza el 1er Festival de Video y Arte Electrónico de la Ciudad de México, que estuvo a cargo del curador Príamo Lozada.

El cineasta, videoasta y músico mexicano Ricardo Nicolayevsky obtiene el 1er lugar en la categoría de video experimental en el 2do Festival Internacional de Cine de la ciudad de México con la obra *Lost Portraits* (1982-1985).

**2000** Fernando Llanos comienza su sitio mexicano de videoarte en línea [www.fllanos.com](http://www.fllanos.com) con el proyecto “Videomails”. Este es uno de los primeros sitios web de un artista de video en Latinoamérica.

Se inaugura el Laboratorio Arte Alameda del INBA, el cual está dedicado a nuevos medios, con Príamo Lozada como curador a cargo.

**2001** Fran Ilich comienza su sitio *delete.tv* donde incluyó proyectos de net.films.

Fernando Llanos concibe el personaje *Videoman* a partir de este año, aunque se presenta públicamente hasta el 2005 en la Bienal de Mercosur.

Le es otorgado a Ximena Cuevas el premio Barbara Aronofsky Latham Memorial Award, el cual es un premio anual dirigido a artistas del video.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA, adquiere varios videos de Ximena Cuevas para su colección permanente.

El curador Eduardo Pérez Soler presenta la exposición de video mexicano *Mutations. La Vidéo Mexicaine Actuelle* en el Palais des Arts, Toulouse, Francia; Hangar, Barcelona, España; IVAM, Valencia, España. Dicha muestra presenta obra de Iván Edeza, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Teresa Margolles, entre otros.

El video *Remake* de Daniel Guzmán y Luis Felipe Ortega es adquirido por el Centro Pompidou, París, Francia.

La XIII edición del Festival Video Brasil integra una curaduría de Príamo Lozada sobre la obra de Ximena Cuevas: *Identidad, sexualidad y política*.

**2002** El IV Festival de Video y Artes Electrónicas VID@ARTE, es inaugurado con un homenaje a Bill Viola en el Teatro de Bellas Artes. Es un caso polémico debido al mal manejo de la Unidad de Proyectos Especiales (UPX) por parte de Dolores Creel. Dos de los que iniciaron el proyecto fueron Sarah Minter y posteriormente Príamo Lozada, quienes dejaron su cargo por desacuerdo con la gestión administrativa.

Verena Grimm y Fernando Llanos organizan proyecciones en el Bar REXO de la Condesa durante tres meses, con artistas como: Andrés Villalobos, Alfredo Salomón, Gabriela Galván, Arcangel Constantini, Mónica Castillo, Carolina Esparragoza, entre otros.

**2003** Fernando Llanos organiza, con el apoyo de Alfredo Salomón y Manolo Arriola, un maratón de video en el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo denominado *Cooperativa de Arte en Video: 1 domingo, 7 horas, 118 videos, 90 artistas*.

**2004** Alfredo Salomón comienza su sitio *tech-mex.org* con una base de datos de videastas mexicanos.

Sarah Minter presenta la exposición *Intervalos* en la Celda Contemporánea, por invitación de Sol Henaro. UCSJ. México D.F.

**2005** El Festival de Video y Artes Electrónicas VID@ARTE se transforma en el Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video TRANSITIO\_MX y pierde su carácter exclusivo en video.

En la primer edición de TRANSITIO\_MX 01 se presenta la Muestra de Video Mexicano Mexicano, Re(trans) misiones, curada por Elías Levín, Paola Santoscoy y Willy Kautz.

Se hace la primera adquisición de video para la Colección del MUCA Campus. Las obras adquiridas son *Inventario* (1994) e *In Situ* (1995) de Silvia Gruner.

La “Caja Negra” cambia su nombre a “Lado B” con el programa de video *Desde el cuarto de edición*, curado por Ximena Acosta.

Daros Latinoamerica adquiere el video de Iván Edeza: *De Negocios y placer* para su colección.

Guillermo Santamarina realiza la curaduría del ciclo de videoarte mexicano llamado *Declaraciones*, con una selección de 70 artistas en el Salón de actos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España.

**2006** Fallece en Estados Unidos Nam June Paik a los 74 años de edad.

Mario Aguirre presenta la exposición “NTSC-MX-PAL—conversiones de video”, la cual se llevó a cabo en el Instituto de México en Madrid, España e integra obra de: Sarah Minter, Iván Edeza, Enrique Ježik, Alex Dorfsman, Paulina del Paso, Paulina Lasa, Ricardo Nicolayevsky y Amaranta Sánchez entre otros.

**2007** Fallece Príamo Lozada el 13 de junio durante la 52 Bienal de Venecia (Italia) donde, junto con la curadora Bárbara Perea, son responsables del Pabellón de Arte de México.

**2008** Se publica *Video en Latinoamerica. Una historia crítica* de Laura Baigorri, editada por Brumaria (España), en la que se incluyen los ensayos *A vuelo de pájaro*, *el video en México: Sus inicios y contexto* de Sarah Minter y *Video mexicano actual, un hoy sin ayer y un ayer con un mañana* de Fernando Llanos.

Surge *Animasivo*, en el marco del Festival del Centro Histórico, como un espacio específico sobre animación. Creado y dirigido inicialmente por Fernando Llanos y posteriormente dirigido por Lucia Cavalchini.

**2009** El libro y compilación de DVD's (*Ready*) *Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México* editado por el Laboratorio Arte Alameda, reúne investigaciones de un grupo de artistas, curadores e investigadores en este proyecto dividido en 7 programas. Cuenta con la participación de Grace Quintanilla, Jesse Lerner, Erandy Vergara, Tania Aedo, Karla Jasso y Manuel Rocha.

**2010** La cinta *Nadie es Inocente-20 años después*, dirigida por Sarah Minter, gana el premio al mejor largometraje documental en el Festival Internacional de Cine de Morelia. También gana el premio al mejor largometraje en el Festival de Cine Documental Zanate, Colima.

**2011** El proyecto itinerante *VICO: Videoclub de operación expandida* de Javier Toscano y Chloe Fricourt integra un archivo-colección de imagen en movimiento al tiempo que genera talleres y seminarios al respecto.

La cinta *Nadie es Inocente-20 años después*, gana el premio al mejor largometraje mexicano en el Festival Internacional de Cine de Puebla, FICP.

**2012** Se dona el Fondo Pola Weiss al Centro de Documentación *Arkheia*, del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

**2013** Álvaro Vázquez Mantecón publica su investigación llamada *El cine súper 8 en México (1970-1989)*, editada por la Filmoteca de la UNAM, México.

**2014** Se inaugura “Pola Weiss. La TV te ve”, primera exposición retrospectiva a cargo de Benjamin Murphy y Aline Hernández en el MUAC, UNAM. México D.F.

## PARTIAL TIMELINE: IMAGE IN MOTION

---

\* With the support of Valeria Urbietta

This partial timeline is presented as a historiographical tool that will help the reader contextualize some of the key agents (artists, pieces, projects) that shaped the practice of the moving image in Mexico. Using Sarah Minter's work as a catalyst, this exercise joins other previously undertaken ones; to carry it out, a group of directors, artists, and researchers was invited to participate in a group mapping session. Participants included Iván Edeza, Fernando Llanos, Aline Hernández, Gregorio Rocha, Álvaro Vázquez Mantecón, Jesse Lerner, Yameli Mera, Cecilia Delgado, Sol Henaro, and Sarah Minter herself. This mapping was later reinforced by juxtaposition with other timelines and a specialized bibliography.

**1940** Guillermo González Camarena, Mexican engineer and scientist, invents the chromoscopic adapter for television, precursor of the color television transmission system.

**1958** Wolf Vostell, German artist and founder of the Fluxus and video art movements, uses a monitor in his artistic work for the first time.

**1959** Teo Hernández, a Mexican filmmaker who settles in France in 1966 and advocates for experimentation, founds an independent film group that creates projects, classes, debates, and lectures.

**1963** The artist Nam June Paik has his first solo exhibition, titled “Exposition of Music—Electronic Television,” at the Galerie Parnass in Wuppertal, Germany.

The Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (University Film Studies Center, CUEC), UNAM, opens its doors.



Guillermo González Camarena joins the Telesistema Mexicano (Mexican Telesystem) as a technical adviser. Color transmissions begin on January 21 on Canal 5.

- 1965** Nam June Paik presents the footage he has filmed with his Portapak (SONY's first portable equipment), which documents Pope Paul VI's arrival to St. Patrick's Cathedral. It was transmitted that same day (October 4) in New York's Café Go Go.

The 1er Concurso de Cine Experimental (First Experimental Film Contest) is presented, organized by the Sección de Manuales y Técnicos (Department of Manual Workers and Technicians) of the Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (Union of Film Industry Workers, STPC).

The experimental film by Mexican director Rubén Gámez titled *La fórmula secreta* [*The Secret Formula*], also known as *Coca cola en la sangre* [*Coca-Cola in the Blood*], was named a winner in the 1er Concurso de Cine Experimental.

- 1967** The Rockefeller Foundation awards a grant to Nam June Paik to carry out video research.

In the 2do Concurso de Cine Experimental (Second Experimental Film Contest), Archibaldo Burns presents the short-short *Un agujero en la niebla* [*A Hole in the Fog*] and the film *Juego de mentiras* [*Game of Lies*], based on Elena Garro's story *El Árbol* [*The Tree*].

The film *Fando y Lis* [*Fando and Lis*], by Chilean filmmaker Alejandro Jodorowsky, is premiered on November 17 at the XI Reseña Internacional de Acapulco (XI International Festival in Acapulco).

- 1970** The 1er Concurso Nacional de Cine Independiente (First National Independent Film Contest) is organized by the Centro de Arte Independiente Las Musas (The Muses Independent Art Center) in Mexico City.

- 1971** The film *Pubertinaje* is made, consisting of three segments created, respectively, by the directors José Antonio Alcaraz, Pablo Leder, and Luis Urias. Sarah Minter participates as an actress in the segment directed by Pablo Leder.

The Festival de Rock y Ruedas Avándaro (Avándaro Rock and Wheels Festival) turns out to be an unprecedentedly massive rock concert in Mexico.

- 1972** The first video art showing is carried out at the Museo de Arte Moderno (Museum of Modern Art) in Mexico City.

The manifesto *Ocho milímetros contra ocho millones* [*Eight Millimeters against Eight Million*] is produced by various countercultural filmmakers such as Óscar Menéndez, Alfredo Gurrola, David Celestinos, and Sergio García, among others. This manifesto, written in response to publicity for Emiliano Zapata—a film directed by Felipe Cazals with a budget of eight million pesos—asserted that independent film shouldn't involve big production budgets and was applicable only to Super 8.

The short film *Robarte el arte* [*Stealing Art for Yourself*] is directed by Juan José Gurrola, while Arnaldo Cohen and Gelsen Gas coordinate the script, during Documenta V.

- 1973** The Super 8 film contest is inaugurated in Zacatecas and attended by "Super 8ers" from different cities across Mexico. Participants from Durango are noteworthy, especially Juan Antonio de la Riva.

- 1974** The Cineteca Nacional (National Film Archive) opens its doors on November 17 with a screening of the feature film *El Compadre Mendoza* (1933), directed by Fernando de Fuentes. Its first headquarters are in the Estudios Churubusco (Churubusco Studios).

The 1er Festival de Cine Erótico (First Erotic Film Festival) is conducted at the initiative of Alfredo Gurrola, Héctor Abadie, and Sergio García Michel. It is presented at the UNAM's Facultad de Psicología (Department of Psychology) and in the Aula Clavijero (Clavijero Hall) at the Cineclub de la Universidad Veracruzana (University of Veracruz Film Club).

- 1975** The Centro de Capacitación Cinematográfica (Center for Film Training, CCC) opens its doors in Mexico City.

Pola Weiss earns her bachelor's degree in journalism and communications from the UNAM's Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (Department of Political and Social Sciences) with a thesis

on videotape, *Diseño de una unidad de producción en videotape* [*Design of a Videotape Production Unit*], a pilot program.

**1976** The 8mm feature film titled *Salomé* is directed by Teo Hernández.

**1977** The IX Encuentro Internacional de video (IX International Video Festival) is organized by the Argentine Jorge Glusberg. This itinerant international festival presents its material at the Museo de Arte Carrillo Gil (Carrillo Gil Museum of Art). Participants include Nam June Paik, Miguel Ehrenberg, John Baldessari, Allan Kaprow, and Shigeko Kubota, among others. In this context, Pola Weiss presents the video *Flor Cósmica* [*Cosmic Flower*].

**1978** The exhibition “Intervalo Ritual” [“Ritual Interval”] is presented at the Casa del Lago in Mexico City; it consists of three happenings, collectively created installations, video screenings, lasers, and music. Andrea Di Castro, Cecilio Balthazar, and Sandra Llanos participate.

The group exhibition “Nuevas Tendencias” [“New Trends”] is installed in the Museo de Arte Moderno in Mexico City, presenting *Ciudad-Mujer-Ciudad* [*City-Woman-City*] and *Somos mujeres* [*We Are Women*] by Pola Weiss.

**1979** The photography exhibition “Cuerpo-Idea” [“Body-Idea”] is presented; Andrea Di Castro is responsible for its setting and video. Casa del Lago, Mexico City.

In the 1er Sección Anual de Experimentación (First Annual Experimentation Exhibition), the video installation *Parto de los cinco soles* [*Birth of the Five Suns*] is selected—produced by the Grupo Yoltéotl (Yoltéotl Group), composed of Katya Mandoki and Raúl Kampfer—within the INBA’s Salón Nacional de Artes Plásticas (National Exhibition of Visual Arts) in the now-defunct gallery of the Auditorio Nacional (National Auditorium).

Pola Weiss, video artist, has enormous international visibility. She participates in/at: the Performance Festival in Venice, Palazzo Grassi, with *Videodanza. Viva videodanza* [*Video Dance: Long Live Video Dance*]; the Centre Georges Pompidou in France with *Todavía estamos aquí* [*We’re Still Here*], *Los muertos de Etlá* [*The Dead of Etlá*], and *Culiapan de Guerrero*; and the Galería Pecanins with *Autovideato* and *Juegos y Mugritas* [*Games and Little Things*].

The 1er Encuentro Nacional de Cine super 8 (First National Super-8 Film Festival) is organized by Manuel González Casanova at the UNAM Filmoteca (Film Archive) in Mexico City.

**1980** The archive founded in the Netherlands by Ulises Carrión, within the bookstore and gallery Other Books and So (founded in 1975), shows mail art, artists’ books, and video.

The 1er Foro Internacional de la Cineteca Nacional (First International Forum of the National Film Archive), takes place as a space designated for emerging artists and avant-garde film.

Sarah Minter begins creating video art. She experiments with video using a Betamax camera in collaboration with Olivier Debrouse. She makes her first Super 8 film: *Adagio*.

Rafael Rebollar organizes two international Super 8 film festivals at the UNAM Filmoteca, as well as in San Luis Potosí, Jalapa, and Guadalajara. These contests are important because they open up a heretofore nonexistent international scene for Mexican “Super 8ers.”

**1981** Ximena Cuevas studies film and video at both the New School for Social Research and Columbia University, in New York.

Sarah Minter makes the video installation *Color Symphony* in 4:3 format.

**1982** Sarah Minter acquires her first complete ¾ equipment in New York.

Sarah Minter makes *Videoroad*, a video in ¾ format, in collaboration with Gregorio Rocha.

The Comisión de Relaciones de la Asamblea de Autoridades Zapotecas y Chinantecas de la Sierra (Liaison Committee for the Assembly of Zapotec and Chinanteco Authorities of the Mountain Region), coordinated by Zapotecs Martha Colmenares and Álvaro Vázquez, launch the start of indigenous video, Oaxaca, Mexico.

**1983** Fire breaks out in the Cineteca Nacional.

**1984** The first “video-film,” *Figuras de la Pasión* [*Figures of Passion*], is made by Rafael Corkidi.

**1985** The INBA's Dirección de Artes Plásticas (Visual Arts Department) organizes the Salón de Espacios Alternativos (Exhibition of Alternative Spaces) in the gallery of the Auditorio Nacional, where the experimental Super 8 film *Como TV* [*Like TV*], directed by Rubén Ortiz Torres and Emmanuel Lubezki, receives an honorable mention, becoming one of the first awards for a video piece.

The 1ra Bienal de Poesía Visual (First Biennial of Visual Poetry) is organized by Araceli Zúñiga and César Espinosa to explore and promote new visual/conceptual/textual languages.

The Cineteca Nacional reopens its doors after the fire of 1983, moving to its present-day headquarters along the Avenida (Avenue) México-Coyoacán in the Xoco neighborhood.

**1986** Sarah Minter directs the feature *Nadie es inocente* [*No One Is Innocent*].

The 1ª Muestra de Videofilme (First Video-Film Exhibition) is carried out in the bookstore El Ágora at the initiative of Rafael Corkidi, Francis García, Miguel Baez, and Adriana Portillo. In this event, the winners are *Nadie es inocente*, directed by Sarah Minter, and the Zapotec video *Danza Azteca* [*Aztec Dance*] by Martha Colmenares and Álvaro Vázquez.

The video club Zafra Video, located in Coyoacán, becomes the first space dedicated to showing independent film, particularly that made in Latin America. Over the years it will become the first distribution label for auteur cinema.

The Escuela Internacional de Cine, Video y Televisión (International School of Film, Video, and Television, EICTV) is inaugurated on December 15 in San Antonio de los Baños, Cuba. It originally opens its doors to students from Latin America, Africa, and Asia.

**1987** The work *Nadie es inocente* wins an award at the Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano (International Festival of New Latin American Film) in Havana, and at the Primer Festival de Cine (First Film Festival) in San Juan, Puerto Rico.

Sarah Minter and Andrea Di Castro direct *MEX-METR*, an independent production in ¾ video and involving body theater acting.

The conversation *Arte y video* [*Art and Video*] is organized by Manuel González Casanova at the MUNAL with the participation of Andrea Di Castro, Sarah Minter, and Gregorio Rocha, among others.

**1988** Carlos Mendoza produces *Crónica de un fraude* [*Chronicle of a Fraud*], which will later lead to the project Canal 6 de Julio.

The Festival de Otoño (Fall Festival) is organized by Ricardo Díaz Muñóz in Valle de Bravo, Mexico. Participants include Pola Weiss, Sarah Minter, Gregorio Rocha, and Andrea Di Castro, among others.

The feature film *Sábado de Mierda* [*Shitty Saturday*], directed by Gregorio Rocha, is inaugurated.

The documentary *La neta no hay futuro* [*There Really Is No Future*] is directed by Andrea Gentile.

The experimental movie *Un toque de roc* [*A Touch of Rock*] is directed by Sergio García Michel.

The movie *Nadie es inocente* is acquired by Canal Plus (French television) for a specific program on video artists called "Picnic TV."

**1989** The Festival de Video (Video Festival) is attended by special guests like Sarah Minter and Carlos Mendoza. The festival is held in León, Guanajuato, Mexico.

The video and experimentation company Imagia is launched by Gregorio Rocha and directed by Sarah Minter. It will later be led by Andrea Di Castro.

Halfway through the decade, Super 8 film had begun to decline; by 1989, the boom is considered over. From this moment on, video becomes the new preferred format for experimentation.

**1990** The Encuentro de Mujeres Cineastas y Videastas (Festival of Women Filmmakers and Video-Makers) from Mexico and the United States is organized by Norma Iglesias. Participants include Sarah Minter, Lillian Liberman, Maricarmen de Lara, Lourdes Portillo, Francis García, Margara Millán, Olga Cázares, María Eugenia Tamez, Consuelo Garrido, and Ximena Cuevas, among others.



Sarah Minter leads a workshop in Casa del Lago with students like Domenico Capello, Paula Capra, Sergio Hernández, Margara Millán, and Roberto Duarte.

The 1era Bienal de Video (First Video Biennial) is spearheaded by Rafael Corkidi and organized by CONACULTA's Unidad de Producción Audiovisual, (Audiovisual Production Unit, UPA) at TV UNAM. For this biennial, Corkidi inaugurates the video installation *Forjadores [Makers]* and the award-winners include the documentary *Modernidad Bárbara [Barbara Modernity]* by Carlos Mendoza. In this same event, Andrea Di Castro gives the lecture *La computadora y el video [The Computer and the Video]* and video work by Pola Weiss is donated to TV UNAM. Within this framework, one of the halls is christened "Pola Weiss," although it will only operate under this name for three days. In 1999, it becomes Festival VID@RTE (VID@RT Festival).

The solo exhibition *Silvia Gruner: Instalaciones, dibujos, video [Silvia Gruner: Installations, Drawings, Video]* is inaugurated at the Museo Universitario del Chopo.

The Mexican video exhibition *Mexican Video* is held at the Bronx Museum in New York, including work by Pola Weiss, Sarah Minter, Andrea Di Castro, Luis Carlos Gómez, Gabriel Orozco, and Silvia Gruner.

Pola Weiss dies in Mexico City.

- 1991** Rafael Corkidi starts teaching at the University of Guadalajara's Audiovisual Production Unit, and brings significant attention to video. His students include Gustavo Domínguez, Sergio Ulloa, and Claudia Barceló, among others. Said unit had been developed in 1988 by Daniel Varela.

Two Center for Indigenous Video are created in Michoacán and Oaxaca, Mexico.

VIDEOFILVIDEO is created, a video festival held in Guadalajara, Jalisco, although it is discontinued shortly thereafter. This festival's winner is *Alma Punk [Punk Soul]*, directed by Sarah Minter.

*Navigation Series: Mexican Video Waves*, a Mexican video exhibition, is held at the Exploratorium: The Museum of Science, Art,

and Human Perception; Cine Acción; and the Pacific Film Archive, in Berkeley and San Francisco. Sarah Minter, Ximena Cuevas, Gregorio Rocha, and others participated.

- 1992** The second round of FONCA grants provides support to video productions for the first time. Grant-recipients include Antonio Albanez, Marina García, and Carlos Salom.

The Videoteca of Museo de Arte Carrillo Gil (Carrillo Gil's Art Museum's Video Archive, MACG) constitutes the creation of a space exclusively dedicated to video within the museum. It organizes events, screenings, and round table discussions. The government of Japan donates the equipment.

The 1era Muestra de Video Independiente (First Exhibition of Independent Video) is organized by Carlos and Eduardo González Ibarra in León, Guanajuato.

The 2ª Bienal de Video (Second Video Biennial) is held at the Cineteca Nacional. Carlos Mendoza's work is judged the winner.

The Rockefeller MacArthur Fellowship opens the category "Intercultural Film and Video" for the first time. This time it is awarded to Sarah Minter and María Novaro.

The film *Alma Punk* participates in many different festivals, including at the Exhibition of Film and Videos by Women, Frauenblick aus Lateinamerika, in Germany; at the Casa del Lago in Mexico City; at the XIV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (International Festival of New Latin American Film), in Cuba; and at the Mendel Gallery in Saskatoon, Canada.

- 1993** The exhibition *Otras Gráficas [Other Graphics]* is held at the MACG from August 18 to October 6. Antonio Albanez, Marina García, Jorge Morales, Andrea Di Castro, Cecilio Balthazar, Alberto Robles, César Lizárraga, Silvia Gruner, and Eduardo Vélez participate.

The video magazine titled VIDEOFRONT is produced in Mexico City by Ángel Cosmos, Eduardo Vélez, and Juan José Díaz Infante.

- 1994** The Contra Bienal (Counter Biennial), in parallel to the third Bienal de Video (Video Biennial), is organized by the Unidad de

Vecinos y Damnificados (Unit of Neighbors and Affected Persons, UVyD) and the Canal 6 de Julio.

Andrea Di Castro becomes the first director of the Centro Multimedia (Multimedia Center) at the Centro Nacional de las Artes (National Center for the Arts, CNA), leaving the position in 2001.

The *PIVAC* project (Independent Video Producers) is founded, headquartered at the Centro de la Imagen (Image Center). The founding members are Gregorio Rocha, Sarah Minter, and Andrea Di Castro. Members include Ximena Cuevas, Domenico Capello, and Carlos Martínez, among others.

The 1er Festival de Video Erótico (First Erotic Video Festival) is organized and presented at the Universidad del Claustro de Sor Juana (University of the Cloister of Sor Juana) in Mexico City. Itzia Pintado is among the prizewinners.

Gregorio Rocha and Sarah Minter create the project “La sala del deseo” (“The Hall of Desire”), at the Centro de la Imagen, becoming one of the first video-focused curatorial projects.

Gregorio Rocha receives Rockefeller MacArthur Film, Video and Multimedia Fellowship.

**1995** Alberto Roblest founds the video art-centered magazine in Mexico City titled *Visión Múltiple* [*Multiple Vision*], containing ample content on independent and experimental video.

Daniel Varela founds the Universidad de Medios Audiovisuales (University of Audiovisual Media, CAAV) in Guadalajara, Jalisco.

The feature-length documentary *Fronterilandia* [*Borderland*] is directed by Jesse Lerner and Rubén Ortíz Torres.

**1996** Sarah Minter founds a video workshop at the ENPEG “La Esmeralda.” Her students in the first cohort include, among others, Iván Edeza, Manolo Arriola, Alejandra Echeverría, Fernando Llanos, among others.

“La sala del deseo” becomes a virtual project of the Centro Multimedia, CNART.

**1997** Jesse Lerner and Rita González produce a project in Mexico titled *Cine Mexperimental: sesenta años de medios de vanguardia en México*, which includes a video section.

The film *Alma Punk* [*Punk Soul*] receives a special prize at the Ethno Film Festival in Berlin, Germany.

The space titled “Caja Negra” (Black Box) begin activities for new media on the MUCA Campus. Its first director is Elías Levín, followed by Iván Edeza.

The Mexican video exhibition *Thorn of the Mountain* is inaugurated at the MoMA in New York. Participants include Sarah Minter, Andrea Di Castro, Gregorio Rocha, Ximena Cuevas, Gloria Ribe, Carlos Martínez, Julia Barco, and José Manuel Pintado, among others.

**1998** The photography, video, and multimedia exhibition *Designata* is inaugurated at the Centro Nacional de las Artes with work by ENPEG students, the results of the workshops coordinated by Humberto Chávez Mayol, Sarah Minter, and Elena Castro. Work is shown by Iván Edeza, Amaranta Sánchez, Mario Andrade, Carla Herrera Prats, César Reyes, Martín Haro, Himiko Takasawa, Laura Carmo-na, Ady Carrión, Georgina Morales, Fernando Llanos, and Alejandra Echeverría, among others.

**1999** The video-magazine *Glicerina* [*Glycerine*], created by Antonio Arango, publicizes video as a medium that expands its producers’ visual possibilities, involving the participants of artists like Yoshua Okon, Rafael Tonatiuh, Miguel Calderón, Alejandra Echeverría, Miki Guadamur, Héctor Pacheco, Alberto Roblest, Antonio Arango, Lourdes Villagómez, Martín Sastre, Arcangel Constantini, Verena Grimm, and Pedro Zulu, among others. Mexico, 1999-2000.

Alejandra Echeverría is named a winner at the 1er Festival de Video y Artes Eléctricas VID@RTE (VID@RTE First Video and Electronic Arts Festival) for best experimental video. At the same festival, Manolo Arriola receives a mention for best editing.

Critic and historian Olivier Debrouse directs the 16mm feature and video *Un banquete en Tetlapayac* [*A Feast in Tetlapayac*]. Sarah Minter is responsible for the video filming.

Silvia Gruner receives a Rockefeller MacArthur Film, Video and Multimedia Fellowship.

The 1er Festival de Video y Arte Electrónico (First Video and Electronic Art Festival) is directed by the curator Príamo Lozada (1962-2007), born in the Dominican Republic and based in Mexico.

The Mexican filmmaker, video-maker, and musician Ricardo Nicolayevsky wins first place in the experimental video category at Mexico City's 2do Festival Internacional de Cine (Second International Film Festival) with the piece *Lost Portraits* (1982-1985).

**2000** Fernando Llanos launches his Mexican webpage for video art online, *www.fllanos.com*, with his "Videomail" project, becoming one of the first websites by a video artist in Latin America.

The inauguration of the INBA's Laboratorio Arte Alameda (Alameda Art Laboratory) is dedicated to new media, with Príamo Lozada as the leading curator.

**2001** Fran Ilich launches his site *delete.tv*, which includes net.films.projects.

Fernando Llanos comes up with the character *Videoman* this year, although he won't present it publicly until 2005 in the Bienal de Mercosur (Mercosur Biennial).

The Barbara Aronofsky Latham Memorial Award, an annual prize granted to video artists, is given this year to Ximena Cuevas.

The MoMA acquires various videos by Ximena Cuevas for its permanent collection.

The Mexican video exhibition titled *Mutations: La Vidéo Mexicaine Actuelle*, curated by Eduardo Pérez Soler, is presented at the Palais des Arts in Toulouse, France; at Hangar in Barcelona, Spain; and at the IVAM in Valencia, Spain. This exhibition presents work by Iván Edeza, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, and Teresa Margolles, among others.

The Centre Pompidou acquires the video *Remake*, directed by Daniel Guzmán and Luis Felipe Ortega.

The eighth festival involves a curatorial project by Príamo Lozada on Ximena Cuevas's work: *Identidad, sexualidad y política [Identity, Sexuality, and Politics]*.

**2002** The IV Festival de Video y Artes Electrónicas VID@RTE (IV Video and Electronic Arts Festival, VID@RT) starts off with a tribute to Bill Viola at the Teatro de Bellas Artes (Fine Arts Theater). It proves to be a controversial situation given Dolores Creel's poor management of the Unidad de Efectos Especiales (Special Effects Unit, UPX). Two of the project's instigators are Sarah Minter and subsequently Príamo Lozada; both leave their positions due to disagreements with the administration.

Verena Grimm and Fernando Llanos organize screenings at the Bar REXO in the Condesa for three months, involving artists like Andrés Villalobos, Alfredo Salomón, Gabriela Galván, Arcangel Constantini, Mónica Castillo, and Carolina Esparragoza, among others.

**2003** Fernando Llanos, with support from Alfredo Salomón and Manolo Arriola, organizes a video marathon at the Museo Tamayo de Arte Contemporáneo (Tamayo Museum of Contemporary Art) called *Cooperativa de Arte en Video: 1 domingo, 7 horas, 118 videos, 90 artistas [Cooperative of Art on Video: 1 Sunday, 7 Hours, 118 Videos, 90 Artists]*.

**2004** Alfredo Salomón launches his site *tech-mex.org* with a database of Mexican video artists.

At the invitation of Sol Henaro, Sarah Minter presents the exhibition *Intervalos [Intervals]* at the Celda Contemporánea (Contemporary Cell). UCSJ, Mexico City.

**2005** The Festival VID@RTE becomes Transito\_MX, losing its specific focus on video.

In the first edition of the Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video (International Electronic Arts and Video Festival) TRANSITIO\_MX 01, the Mexican video exhibition titled *Re(trans)misiones* is presented, curated by Elías Levín, Paola Santoscoy, and Willy Kautz.



The MUCA Campus makes its first acquisition for its collection. The works acquired are *Inventario* [*Inventory*] (1994) and *In Situ* (1995), directed by Silvia Gruner.

“Caja Negra” changes its name to “Lado B” (B-Side) with the video program *Desde el cuarto de edición* [*From the Editing Room*], curated by Ximena Acosta.

Daros Latinamerica acquires Iván Edeza’s video *De negocios y placer* [*On Business and Pleasure*] for its collection.

Guillermo Santamarina curates the Mexican video art series *Declaraciones* [*Declarations*] with a selection of 70 artists in the events room at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (National Art Center Museum Queen Sophie, MNCARS), Spain.

**2006** Nam June Paik dies in the United States at the age of 74.

The exhibition “NTSC-MX-PAL—conversiones de video” (“NTSC-MX-PAL—Video Conversions”) is curated by Mario Aguirre and held at the Instituto de México (Mexico Institute) in Madrid, Spain, showing work by Sarah Minter, Iván Edeza, Enrique Ježik, Alex Dorfsman, Paulina del Paso, Paulina Lasa, Ricardo Nicolayevsky, and Amaranta Sánchez, among others.

**2007** Príamo Lozada dies on June 13 during the 52nd Venice Biennial (Italy) where, along with the curator Bárbara Perea, he was responsible for Mexico’s Art Pavilion.

**2008** Laura Baigorri’s book *Video en Latinoamérica. Una historia crítica* [*Video in Latin America: A Critical History*] is published by Bru-maria (Spain), which includes the essays *A vuelo de pájaro, el video en México: Sus inicios y contexto* [*A Bird’s Eye View: Video in Mexico, Its Beginnings and Context*] by Sarah Minter and *Video mexicano actual, un hoy sin ayer y un ayer con un mañana* [*Current Mexican Video: A Today without a Yesterday and a Yesterday with a Tomorrow*] by Fernando Llanos.

The event titled *Animasivo*, arises within the framework of the Festival del Centro Histórico (Festival of the Historic City Center), as a specific spacededicated to animation. Created and initially directed by Fernando Llanos, it is later led by Lucia Cavalcini.

**2009** The book and DVD compilation (*Ready*) *Media: Hacia una arqueología de los medios y la invención en México* [(*Ready*) *Media: Towards an Archaeology of Invention and the Media in Mexico*], published by the Laboratorio Arte Alameda, gathers research conducted by a group of artists, curators, and researchers into a seven-program project. It involves the participation of Grace Quintanilla, Jesse Lerner, Erandy Vergara, Tania Aedo, Karla Jasso, and Manuel Rocha.

**2010** Sarah Minter directs the film *Nadie es inocente-20 años después* [*No One Is Innocent-20 Years Later*], which wins the prize for best documentary feature at the Festival Internacional de Cine de Morelia (Morelia Film Fest), as well as for best feature at the Festival de Cine Documental Zanate (Zanate Documentary Film Festival) in Colima.

**2011** Javier Toscano and Chloe Fricourt’s traveling project *VICO: Video-club de operación expandida* [*Expanded Operations Video Club*] connects an archive/collection of moving images with the creation of workshops and seminars on this subject.

The film *Nadie es inocente-20 años después* wins the prize for best Mexican feature at the Festival Internacional de Cine de Puebla (Puebla International Film Festival, FICP).

**2012** The Fondo Pola Weiss (Pola Weiss Archive) is donated to the Centro de Documentación Arkheia (Arkheia Documentation Center) at the Museo Universitario Arte Contemporáneo (University Museum of Contemporary Art, MUAC).

**2013** Álvaro Vázquez Mantecón’s research article, *El cine súper 8 en México (1970-1989)*, [*Super 8 Film in Mexico (1970-1989)*], is published in Mexico by the UNAM Filmoteca.

**2014** “Pola Weiss. La TV te ve” (“Pola Weiss: The TV Sees You”) is inaugurated, the first retrospective on this artist, curated by Benjamin Murphy and Aline Hernández at the MUAC, UNAM, Mexico City.

## SEMBLANZA

---

### SARAH MINTER

(Puebla, México, 1953) es una figura clave del videoarte mexicano. Comenzó a realizar videos, películas en 16mm y video-instalaciones a principios de los años ochenta, entre los que destacan *San Frenesí* (1983), *Nadie es Inocente* (1985-1987), *MEX-METR* (1987), *Alma Punk* (1991-1992), *El aire de Clara* (1994-1996) e *Intervalos* (2001-2004). A partir de los años noventa, de manera paralela a su producción artística, impulsó diversas iniciativas pedagógicas y de difusión en torno al video tales como “La sala del deseo” en el Centro de la Imagen y el Taller de video en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, del CENART. Además, ha participado como jurado y curadora en diversos festivales y fundaciones de arte nacionales e internacionales. Su obra se ha exhibido en países como México, Cuba, Estados Unidos, Alemania, España y ha sido premiada por instituciones como la Fundación Rockefeller, la Fundación MacArthur, la Angelica Foundation, el FOPROCINE y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

## BIOGRAPHICAL SKETCH

---

### SARAH MINTER

(Puebla, Mexico, 1953). A central figure in Mexican video art. She began to create videos, 16mm films, and video installations in the early 1980s, such as *San Frenesí* (*Saint Frenzy*, 1983), *Nadie es Inocente* (*No One Is Innocent*, 1985-1987), *MEX-METR* (1987), *Alma Punk* (*Punk Soul*, 1991-1992), *El aire de Clara* (*Clara's Air*, 1994-1996), and *Intervalos* (*Intervals*, 2001-2004). Starting in the '90s, and in parallel to her artistic output, she led various pedagogical and circulation-related initiatives that focused on video, such as “La sala del deseo” (“The Hall of Desire”) at the Centro de la Imagen (Image Center) and a video workshop at the CENART’s Escuela de Pintura, Escultura y Grabado (School of Painting, Sculpture, and Engraving), “La Esmeralda.” In addition, she has participated as a judge and curator in many different festivals and art foundations, both national and international. Her work has been exhibited in countries such as Mexico, Cuba, the United States, Germany, and Spain, and has received awards from institutions like the Rockefeller Foundation, the MacArthur Foundation, the Angelica Foundation, the FOPROCINE, and the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA, Mexico’s National Fund for Culture and the Arts).

# CATÁLOGO

---

## CATALOGUE

Todas las piezas son cortesía de la artista—All pieces are courtesy of the artist

### 1. SARAH MINTER

*A la deriva/El barco—Adrift/The Ship*, 2010-2015

Video-instalación HD en formato 16:9—HD video installation in 16:9 format  
3’

### 2. SARAH MINTER

*Balmori*, 1990

Video en formato 4:3—Video in 4:3 format  
18’

### 3. SARAH MINTER

*Sinfonía de color—Color Symphony*, 1981

Video-instalación en formato 4:3—Video installation in 4:3 format  
3’

### 4. SARAH MINTER

*Érase una vez un tren—Once Upon a Time There Was a Train*, 1985-2014

Video HD en formato 4:3—HD video in 4:3 format  
12’30”

### 5. SARAH MINTER

*Háblame de Amor 2.0—Tell Me About Love 2.0*, 2010

Video-instalación HD en formato 16:9—HD video installation in 16:9 format  
26’

### 6. SARAH MINTER

*Háblame de Amor 4.0—Tell Me About Love 4.0*, 2013

Video HD en formato 16:9—HD video in 16:9 format  
33’

### 7. SARAH MINTER

*Intervalos—Intervals*, 2001-2004

Video-instalación, 16 videos en formato 4:3 y video-proyección en tres canales—Video installation, 16 videos in 4:3 format, and three-channel video projection

*Autorretrato 1—Self-Portrait 1*, 2001  
1’11”

*Autorretrato 2—Self-Portrait 2*, 2004  
3’10”

*Adiós, adiós Yorckstrasse—Bye, Bye Yorckstrasse*, 2003-2004  
1’48”

*Desde mi ventana—From My Window*, 2004  
3’46”

*Domingo en Xochimilco—Sunday in Xochimilco*, 2004  
1’42”

*Hikuri*, 2004  
5’03”

*Última vez con Philipp [Last time with Philipp]—Letzter mal mit Philipp*, 2003-2004  
1’55”

*Meditación—Meditation*, 2002  
2’25”

*Un día en la vida—One Day in the life*, 2003  
2’26”

*Paisaje después de la niebla—Landscape After Fog*, 2004  
4’20”

*Picnic*, 2003-2004  
1’38”

*Sábado con Philipp [Saturday with Philipp]—Samstag mit Philipp*, 2003-2004  
4’24”

*Verano en Tiergarten [Summer in Tiergarten]—Sommer in Tiergarten*, 2003-2004  
3’38”



*Domingo en la Santa Sede [Sunday in the Holy See]—Sonntag am Heiligen See, 2003-2004*  
Video proyección en 3 canales  
3'01"

*Domingo en el lago [Sunday at Lake]—Sonntag Am See, 2003-2004*  
1'17"

*Surfeando en la memoria—Surfing in the Memory, 2002*  
2'50"

*El primer baño—The First Bath, 2003-2004*  
1'50"

### 8. SARAH MINTER

*MEX-METR, 1987*  
En colaboración con Andrea Di Castro—In collaboration with Andrea Di Castro  
Video en formato 4:3—Video in 4:3 format  
9'50"

### 9. SARAH MINTER

*Minueto—Minuet, 2010-2014*  
Video HD en formato 16:9—HD video in 16:9 format  
3'30"

### 10. SARAH MINTER

*Ojo en rotación—Rotating Eye, 2015*  
Video-instalación Ultra-HD—Ultra-HD video installation  
15'

### 11. SARAH MINTER

*Spinning, 2006*  
Video-instalación HD en formato 16:9—HD video installation in 16:9 format  
27'

### 12. SARAH MINTER

*Una mentira histórica—A Historic Lie, 1982*  
Video en formato 4:3—Video in 4:3 format  
2'52"

### 13. SARAH MINTER

*Viajes en un día y una noche por la ciudad de México—One-Day, One-Night Trips Through Mexico City, 1997*  
Video-instalación en formato 4:3—Video installation in 4:3 format  
27'

### 14. SARAH MINTER

*Video por carretera—Video Road, 1982*  
En colaboración con—In collaboration with Gregorio Rocha  
Video en formato 4:3—Video in 4:3 format  
12'

## FILMOGRAFÍA—FILMOGRAPHY

### 15. *Alma punk—Punk Soul, 1991-1992*

Dirección—Director: Sarah Minter, ficción—fiction  
3/4, formato—format 4:3, color, 57'

### 16. *El aire de Clara—Clara's Air, 1994-1996*

Dirección—Director: Sarah Minter, ficción—fiction  
16mm, color, 82'

### 17. *Nadie es inocente—No One Is Innocent, 1985-1987*

Dirección—Director: Sarah Minter, documental-ficción—docu-fiction  
Betacam, formato—format 4:3, color, 57'

### 18. *Nadie es Inocente-20 años después—No One Is Innocent-20 Years Later, 2010*

Dirección—Director: Sarah Minter, documental-ficción—docu-fiction  
Video digital, formato—format 16:9, color, 75'

### 19. *Reconstrucción—Reconstruction, 1989-2014*

Dirección—Director: Sarah Minter, documental—documentary  
Video Mini DV SD, formato—format 4:3, color, 60'

### 20. *San Frenesí—Saint Frenzy, 1983*

Dirección—Director: Sarah Minter y Gregorio Rocha, ficción—fiction  
16mm, formato—format 4:3, B/N—B&W, 40'

### 21. *Verano en utopía—Summer in Utopia, 2012*

Dirección—Director: Sarah Minter, documental—documentary  
Video digital, formato—format 16:9, color, 80'

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

|                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Curaduría—Curatorship<br><b>Cecilia Delgado Masse</b><br><b>Sol Henaro</b>                                                                                                                                  | Coordinación de procuración de fondos—<br>Foundraising Coordination<br><b>Gabriela Fong</b>                                                                            |
| Asistentes de producción de la artista—<br>Artist's production assistants<br><b>Ángel Luviano Garza</b>                                                                                                     | <b>María Teresa de la Concha</b><br><b>Josefina Granados</b><br><b>Alexandra Peeters</b>                                                                               |
| Coordinación de producción<br>museográfica—Production Coordination<br><b>Joel Aguilar</b><br><b>Salvador Ávila Velazquillo</b><br><b>Benedeta Monteverde</b><br><b>Cecilia Pardo</b>                        | Coordinación de comunicación—<br>Communication Coordination<br><b>Carmen Ruíz</b><br><b>Ekaterina Álvarez</b><br><b>Francisco Domínguez</b><br><b>Ana Cristina Sol</b> |
| Medios Audiovisuales—Media Installation<br><b>Salvador Ávila Velazquillo</b><br><b>Antonio Barruelas Pérez</b><br><b>Edgar Carbo Tapia</b><br><b>Mario Hernández Acosta</b><br><b>Alberto Mercado Pérez</b> | Prácticas profesionales—Internships<br><b>Andrea Ancira</b>                                                                                                            |
| Programa pedagógico—Teaching Program<br><b>Pilar Ortega</b><br><b>Muna Cann</b><br><b>Ignacio Plá</b>                                                                                                       | Servicio social—Voluntary Service<br><b>Mariana Medésigo</b><br><b>Valeria Urbietta</b><br><b>Alejandra Velázquez</b>                                                  |
| Coordinación de colecciones—Collections<br>Coordination<br><b>Julia Molinar</b><br><b>Juan Cortés</b><br><b>Claudio Hernández</b><br><b>Elizabeth Herrera</b>                                               | Curador en jefe—Chief Curator<br><b>Cuauhtémoc Medina</b>                                                                                                              |

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Ojo en rotación: Sarah Minter. Imágenes en movimiento 1981-2015*.

—

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Rotating Eye: Sarah Minter. Images in Motion 1981-2015*.

Jessica Berlanga, Teresa Carbajal, Moisés Cosío, Andrea Di Castro, Iván Edeza, Javier García Rivera, Aline Hernández, Pablo Hernández “el Podrido”, Karla Jasso, Jesse Lerner, Fernando Llanos, Yameli Mera, Gregorio Rocha y Álvaro Vázquez Mantecón.

Filmoteca UNAM, Fundación Alumnos 47, TV UNAM.

**OJO EN ROTACIÓN: SARAH MINTER. IMÁGENES EN MOVIMIENTO 1981-2015** se terminó de imprimir y encuadernar el 12 de marzo de 2015 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g, Bond blanco de 120 g y 105 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1 200 ejemplares.

---

**ROTATING EYE: SARAH MINTER. IMAGES IN MOTION 1981-2015** was printed and bound in March 12, 2015 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx, 120 g and 105 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1 200 copies.

---