

Hacia una e[est]ética del vídeo: Cultura mosaico y samples visuales

Fundación provincial de artes plásticas Rafael Botí
Córdoba, 2006
ISBN: 84-8154-111-7

Texto de Jesús Alcaide y Óscar Fernández López

*Los escenarios y las imágenes cambian,
hay que declinar el concepto.*

LIPOVETSKY, *EL IMPERIO DE LO EFÍMERO*

Transcendencia, enfermedad específicamente europea.

DELEUZE-GUATTARI, *RIZOMA*

INTRO

Resultaría impensable intentar descifrar los cambios estructurales y comportamentales que el mundo del arte ha experimentado en los últimos veinte años sin hacer alusión a la aparición y expansión de las industrias de lo audiovisual. El surgimiento de la imagen en movimiento¹ y la proliferación de los *softwares* de edición y reproducción audiovisual, han puesto manga por hombro tradicionales conceptos y actitudes que hasta ahora parecían ser esenciales para el surgimiento, puesta en funcionamiento y aparición del elemento de “lo artístico”.

Cuestiones como la reproductibilidad, los *remixes*, el mestizaje, las interrelaciones, la disolución o el cuestionamiento radical del concepto de autoría, la caída del virtuosismo y de la manufacturación, la reproducción, la copia y la originalidad, la rebeldía comportamental, los préstamos de todo tipo —un nuevo concepto ampliado y un uso otro y más directo de lo que antes podía constituirse como cita apropiacionista—, la ocupación de otros canales y registros mediáticos masivos, la reconsideración de la rapidez del consumo, la recalificación del espectador o el uso desprejuiciado y masivo de las posibilidades tecnológicas², son sólo algunas de las características de ese extenso y ampliado territorio que desde hace relativamente poco tiempo venimos llamando nuevas manifestaciones artísticas contemporáneas,

¹ En palabras de José Luis Brea se trataría de un verdadero “acontecimiento” en el sentido más preciso y riguroso del término. Brea, J. L. “Transformaciones de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia”. *Acción paralela* número 5.

² Clot, M. “Ficcionalizaciones de la (sub)cultura juvenil. Artes visuales, principio de realidad y políticas de la verdad”. *Catálogo de Hypertronix*, 1999.

prácticas que descendiendo de las aportaciones de la modernidad a la desmaterialización de la obra de arte han devenido en un nuevo escenario “desacomplejadamente” complejo en el que la fluctuación, la hibridación y la transitividad han convertido al espectador de la obra de arte en un nuevo operador de signos³, un discjockey con la mesa de mezclas y el *sampler* atentamente dispuesto para “remezclar la realidad”⁴.

En este momento quizás habría que entonar una vez más aquello de no somos artistas, tampoco por supuesto “críticos”. Somos productores con que comenzaba el ya famoso texto de *La Société Anonyme*⁵, para empezar a cartografiar las turbulencias que las industrias de lo audiovisual han operado en el territorio de lo artístico y sus suplantaciones hacia la cultura visual, refiriéndonos en particular a *La encrucijada de lenguajes y el vídeo*, título del proyecto que presenta Juan López, como producto final de la beca de creación que le fue otorgada por la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí en 2001.

[RE]MIXED MEDIA

Después de todo, nada hay menos esquivo que la cualidad diferencial de los media. Sirva como ejemplo, y para introducir la cuestión, la afirmación visionaria de Paul Valéry: “Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre”⁶. Pues, nadie pone hoy en cuestión el hecho de que las nuevas tecnologías de la imagen han modificado nuestro estar en el mundo. La vida en la sociedad de los *mass media* es radicalmente distinta. De hecho, “los nuevos medios de comunicación no son formas para relacionarnos con el viejo mundo *real*; son el mundo real y reconfiguran a su antojo lo que queda de ese viejo mundo”⁷.

El horizonte que este nuevo paradigma conforma, a medio camino entre la fascinación y el terror, se expande necesariamente a las prácticas de producción artística en las que encuentra un aliado inmejorable para su implantación definitiva. Redefine así los procesos de producción cultural, al inaugurar un nuevo régimen de sentido y de lo estético en el que el proceso predomina sobre el objeto, pues nada hay en los media más que pura virtualidad, de modo que contextualizar el sentido de lo artístico hoy como una “estética de procedimientos”⁸ resulta inevitable.

Así pues, la obra de artistas como Juan López se fragua sobre la disolución definitiva de la noción de representatividad y el desanclaje espacial y temporal de lo artístico, claves desde las que abordar los modos de producción visual en la videosfera. En su obra el arte deviene proceso y su consecuencia primera no es sino el estallido de los modelos narrativos unívocos asociados al modelo institucionalizado

³ During, E. “Apropiaciones: Las muertes del autor en las músicas electrónicas”. en *Proceso Sónico*, 2002.

⁴ Durante el mes de marzo del 2003 se desarrolló en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo un taller dirigido por Fran Illich que llevaba por título *Remezclando la realidad con los narrative media*.

⁵ *La Société Anonyme, Redefinición de las prácticas artísticas*. <http://www.aleph-arts.org/pens/redefinicion.html>

⁶ Valéry, P. *Pièces sur l'art*, 1928.

⁷ McLuhan, M. *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, 1969.

⁸ Renaud, A. “Comprender la imagen hoy”, 1989.

del autor-narrador-demiurgo. Pues se produce un definitivo distanciamiento de lo artístico respecto de la conciencia de autenticidad -en el sentido benjaminiano de “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar que se encuentra”⁹- sobre la que descansaba gran parte del estatuto autorial.

Trabaja ahora Juan López sobre poéticas de lo inmaterial; sobre los pliegues e intersticios del relato clásico que renuncian a su capacidad afirmativa o documental para presentarse como pura experiencia. No cabe duda de que hay en esta táctica un cierto espíritu *retro*, de experimentalismo y *de-collage* a lo Nam June Paik, pero no es menos cierto que se puede invocar también un reconocimiento de la falta de trascendencia que tan bien describe nuestro tiempo. Un presente en el que constantemente se nos reitera que en esta “espiral de imaginiería, ver es más importante que creer. No es una mera parte de la vida cotidiana, sino la vida cotidiana en sí misma”¹⁰.

Así pues, dado que nuestro conocimiento del mundo es definitivamente más retiniano que textual y dado que este visionado de la realidad es mediado tecnológicamente, se hace necesario recurrir, de nuevo, a los primeros videoartistas de los años sesenta cuya máxima era que “para tener una relación crítica con una sociedad televisiva había que participar, en lo esencial, televisivamente”¹¹. Pues, aunque también se habla de una era post-media en la que la revolución digital ha conquistado finalmente la ubicuidad del acontecimiento superando a los medios hertzianos, seguimos experimentado la vida en la pantalla.

De manera que siguen siendo los modos y mecanismos de esta tecnología los que articulan alguno de los trabajos recientes de Juan López. Pareciera que el artista renunciara en ellos a su cualidad de narración dialógica para reubicarlos en el contexto de un orden temporal distorsionado. Las secuencias temporales, especialmente en sus trabajos de Budapest, renuncian de este modo a una lógica inherente; mientras es la elipsis, el bucle y la inversión del sentido la que se hace cargo de la pieza. En esta lógica del no-relato correspondiente a piezas como ***The Collector***, en la que la expectativa de una sucesión diacrónica de acontecimientos es anulada definitivamente, el rol del artífice se sitúa en una posición intermedia y problemática que podría corresponder a una evolución posmoderna del operador benjaminiano. En el sentido de que es sólo a través de las posibilidades instrumentales de las nuevas tecnologías de la visión y el tratamiento de la imagen como se pueden entender tanto la propia obra como, y esto es lo nuevo, la nueva mirada *mediatizada* del artista.

Mezclar, *samplear* y quebrar el ojo son las fórmulas de la videoesfera; son las condiciones *naturales* sobre las que se ha gestado la mirada de Juan López. Por lo que es inherente a su conciencia del ver y del construir imaginarios el hacerlo desde esta perspectiva. No es de extrañar, por tanto, la recurrencia con que, en este nuevo estatuto de la visión, aparece la cita a *Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel como precursor visionario de esta mirada transversal.

⁹ Benjamin, W. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, 1936.

¹⁰ Mirzoeff, N. *Una introducción a la cultura visual*, 1999.

¹¹ Rush, M. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, 1999

Sin embargo, lo que hace radicalmente actual a la postura desde la que opera López es su vocación de permanecer en el marco, de mirar la pantalla sin ver, sin trascender. Jean Baudrillard y Paul Virilio hablan insistentemente de este acontecer, que nada tiene ya de exhibición interior, de exploración surrealista, como en Buñuel, sino que se fragua sobre la pura superficialidad. El punto de partida es el mismo, la obsesión por la mirada conlleva la patológica necesidad de revelar lo no-visible, pero en las obras de López *Pictures from the screen* y *Rituales* lo invisible acontece —como en *Blow-up* (1966) de Antonioni— en el propio grano de la imagen.

La apuesta consiste tanto en “visualizar las cosas que no son visuales en sí mismas”¹² como en aplicar una *hiper-visualización* de los mecanismos de transmisión de la imagen, de la pantalla, hasta hacer de ella el objeto mismo de la contemplación, en un acto de renuncia poética a la trascendencia de la imagen.

CUERPOS QUE IMPORTAN. VÍDEOS QUE EXPLORAN

Desde el nacimiento del videoarte a comienzos de los años sesenta en el entorno de lo que se dio en llamar el movimiento *Fluxus* ha existido por parte de los videocreadores un especial interés por relacionarlo con la indagación y exploración corporal. La cámara de vídeo no sólo ha sido un apéndice del cuerpo para muchos *performers*, sino que el videoarte, al ser ese arte que transcurre y acontece en y con el tiempo, se ha convertido en la herramienta más utilizada en el amplio territorio del *body-art*, no sólo para ofrecerse al espectador como “documento” o “testimonio” de lo que en estas acciones ocurría —como podía ocurrir con los accionistas vieneses o las *performances* de Vanessa Beecroft— sino como el único elemento capaz de registrar (y también alterar) la “performatividad”¹³ del cuerpo y sus relaciones con las retóricas del género. Así, en las manos de artistas como Marina Abramovic, Vito Acconci, Bruce Nauman, William Wegman, Valie Export o Hanna Wilke, el vídeo se convertía en bisturí con el que seccionar el cuerpo para desentrañar cuestiones sobre la performatividad de género, nudo esencial de la teoría *queer*¹⁴ y de los discursos transgenéricos que partiendo de las teorías foucaultianas ha desembocado en los últimos años en un territorio ampliado y contaminado por otros discursos críticos contra la política heterosexista.

En este marco teórico, el de las teorías *queer* es en el que podemos enmarcar dos de los vídeos que Juan López presenta, *Male to female* y *Yotambiénsoy mujer*, ejemplos de aquello que diría Butler sobre como “el género no debe interpretarse como una identidad estable o un lugar donde se asiente la capacidad de

¹² Mirzoeff, N., 1999.

¹⁴ “Queer significa joder a los géneros. Hay queers heteros, bisexuales, transexuales, bollos, maricas, sadomasoquistas, amantes del fist-fucking en cada calle de este apático país nuestro” (Panfleto anónimo: *Queer Power Now*, Londres 1991). Para conocer la historiografía y evolución del vocablo, consultar, Aliaga, J. V. “Pujanza (y miserias) de un nombre. Sobre la teoría queer y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo”. *Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. 1999. Sobre la existencia de tácticas *queer* en el ámbito artístico nacional, ver Aliaga, J. V. “¿Existe un arte *queer* en España?” en *Acción Paralela* número 3, 1998, <http://www.accpar.org/numero3/queer.htm>.

acción y de donde resulten diversos actos, sino, más bien, como una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos”¹⁵.

Así se rompe con la concepción del género como un modelo sustancial de identidad y nos colocamos en “un terreno que requiere una concepción del género como temporalidad social constituida”¹⁶. De la depilación al maquillaje, llegando en *Male to female* a los análisis de Beatriz Preciado sobre el sexo como prótesis y las prácticas contrasexuales¹⁷, nueva ampliación del territorio del activismo *queer* y la post-pornografía¹⁸, Juan López avanza desde la simple exploración corporal de sus primeros trabajos (*Cero lux* y *nCapsula2*) a los “discursos perversos”¹⁹ del *queer*. Como escribía el escritor norteamericano JT Leroy, “cuando escribí *Sarah* me identificaba con el sexo masculino, ahora no. No sé lo que soy. Sólo quiero poder ser lo que quiera ser”.

Pero si en estas dos últimas piezas el cuerpo sirve a los vídeos de Juan López para reflexionar sobre las cuestiones de la retórica de género, en los dos primeros, *Cero Lux* y *nCapsula2*, parece ser la opresión del espacio, y la reconsideración de las nociones de *performance* y coreografía, las que llevan al espectador a cuestionarse como “el crear situaciones en las que se altera la forma convencional de mover el cuerpo, por necesidad de eficiencia o para crear un sentido, trátase de situaciones establecidas o inventadas, lleva precisamente a cuestionar las convenciones”²⁰. Convenciones sociales y espaciales que colocan al protagonista de los vídeos de Juan López (él mismo) en el territorio del entre²¹ de la poética del vídeo, en un cruce de caminos en los que el cuerpo ya no sólo se relaciona de una manera narcisista con la tecnología, sino de una manera necesaria para que se produzca la exploración y deconstrucción de las identidades.

¹⁵ Butler, J. 2001.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Preciado, B. *Manifiesto contrasexual*. 2002. Para una reseña bibliográfica e interesante entrevista con la autora, ver “Dick is dead”. Entrevista de Gustavo Forcada a Beatriz Preciado en la revista *Mobo*, número 3. Septiembre del 2002. mobomag@yahoo.es.

¹⁸ Beatriz Preciado y Marie-Hélène Bourcier participaron en el taller *Retóricas del género/ Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis* en una sesión de conferencias que llevaba por título “Performances radicales y post-pornografía: el sexo como performance”. UNIA, Sevilla, Marzo 2003.

¹⁹ Aliaga, J. V. “Sexualidades disidentes, discursos perversos”. *Zehar* número 35. 1997.

²⁰ Prego, S. y Larcade, F. “Cuerpo under construction”. *Revista Zehar* número 38. 1998.

²¹ Marchán Fiz, S. “Una mirada nómada al paisaje de los medios”. *Proyectos, Muntadas*. 1998.