

LAS ARTES DEL VÍDEO
REPORTAJE

El vídeo 'cinematizado'

Berta Sichel es directora del departamento de Obras Audiovisuales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

BABELIA - 22-11-2003

Para muchos se trata, todavía, de un arte esotérico. Al contrario de lo que ocurre con la pintura y la escultura, no existe hasta ahora ninguna muestra permanente de vídeo aunque este medio no ha dejado ni un solo instante de reinventarse a sí mismo. A menudo contaminado por el lenguaje del cine (o, visto desde el punto opuesto, contaminándolo), el vídeo ha dejado atrás y para siempre los márgenes para ocupar el centro de la creación artística contemporánea.

Como tecnología y como base de un complejo discurso artístico, el vídeo ha jugado un papel fundamental tanto en facilitar como en criticar la circulación de las imágenes de diferentes medios entre los mundos del arte y del espectáculo. Esto resulta sorprendente, pues hasta 1972 ni el formato de cinta U-matic de $\frac{3}{4}$ de pulgada ni los aparatos de grabación y reproducción más fáciles de usar estuvieron disponibles. Tampoco aparecieron cámaras de color asequibles hasta 1980, y no se popularizaron hasta hace diez años. Es decir, que el vídeo, como forma artística, apareció antes de que su tecnología fuera suficientemente sencilla y asequible. En este contexto donde la innovación es primordial, muchos artistas están experimentando constantemente, participando en macroproyectos que requieren una colaboración multidisciplinar, dando como resultado obras de mayor complejidad y con una progresiva incorporación de otras tecnologías, a la vez que se produce un cambio incesante en la naturaleza de la imagen. En la actualidad, la tecnología visual constituye un dispositivo y un *modus operandi* que apunta en muchas direcciones: el encanto de la deformación de la visión, la demolición de perspectivas tradicionales y muchas de las representaciones enraizadas en el siglo XIX. No es de extrañar que tanta variedad de imaginación tecnológica estimule estrategias representativas poco familiares.

Últimamente, junto a Internet y con otros sistemas de transmisión de

imágenes e información, a las características originales del vídeo se suman las del entorno de los computadores y multimedia de la sociedad contemporánea. Como en la década de los sesenta, cuando la introducción de la cámara portátil en el mercado revolucionó la forma en que los artistas hacían arte, a mediados de los ochenta, la ubicuidad del vídeo popularizó la idea de la "televisión personal", es decir, hacer su propia televisión. Diez años más tarde, otra innovación tecnológica transformó, una vez más, la práctica del arte: la cámara digital permitió al crítico estadounidense Michael Rush acuñar el término "cinematización" del vídeo.

Todos estos cambios, posiblemente a consecuencia de la variedad de posibilidades tecnológicas, han creado el estado caótico en que vive hoy la narrativa. Y no hay nada de malo en ello. Al contrario: pone de manifiesto la energía existente en el vasto campo del medio audiovisual. Nada debe entenderse de modo tradicional: el género, el formato, el contenido, la técnica y las tecnologías. Formalidades como la diferencia entre el cine y el vídeo, entre los artistas y los realizadores, no deberían desviar la atención. Ya nadie debería mostrar asombro al escuchar que lo que antes recibía el nombre de "cuestión de estilo" ahora se reduce a una mera "cuestión de habilidad". Como Bill Nichols, autor de *Representando realidades*, apunta: "Lo que cuenta es cómo el realizador (o el creador de imágenes) consigue garantizar la representación que, posteriormente, nos transmite". En estos tiempos volátiles, la artista holandesa Fiona Tan, autora de la película *Kingdom of Shadows* (reino de las sombras), se describe a sí misma como "una artista y realizadora... y como una creadora de imágenes". Hoy día, es más probable disfrutar de la obra cinematográfica de Chantal Akerman en contextos artísticos que en salas de cine. Harun Farocki, uno de los realizadores alemanes más conocidos de la actualidad, también expone su obra con frecuencia en Kunsthalle y galerías de arte.

En estos tiempos de cambio,

los principios también son otros: la perspectiva histórica localizada frente a las razones impersonales, la narrativa incompleta o reflexiva frente a la narrativa completa y autosuficiente, el montaje y el *collage* frente al realismo. Todos estos elementos deben estar presentes a la hora de juzgar obras audiovisuales desde un punto de vista profesional o simplemente al disfrutarlas. Otro aspecto de interés es, sin duda, la marcada presencia de "cierto tipo" de sensibilidad documental. Y no una que cuenta con un lugar fijo, histórico y verdadero como punto de partida, sino más bien la ficción como documento (*Hostage: The Bachar Tapes*, de Walid Ra'ad, o *Nocturnes*, de Anri Sala) o como documentos en los que no todas las imágenes fueran recogidas por la cámara del director (*Eye/Machine*, de Harun Farocki; *Vertigo*, de Les Leveque, o *Film ist (7-12)*, de Gustav Deutsch). En muchas ocasiones, la historia se ha construido a partir de "textos" ya existentes y ahora la historia ya no da por supuesta ninguna fuente: películas comerciales, imágenes de archivo, vídeos y películas

amateur captadas por cámaras de vigilancia. El uso de fragmentos de películas de época, ficticias o no, basta para ofrecer referencias históricas. Estas estrategias son formas de reinterpretar lo visual y son sólo algunas de las muchas tácticas que hacen que las formas convencionales se despeguen del contenido tradicional. Dependiendo de la respuesta del público, las obras capaces de aumentar la percepción van más allá de una primera experiencia del texto para convertirse en práctica social y ser más imaginables a fuerza de explotar su representación documental. Pero, como apunta Lev Manovich, "ya no pensamos en la historia del cine como una marcha lineal hacia un único lenguaje posible, o como una progresión hacia una verosimilitud cada vez más precisa. Más bien, hemos llegado a ver su historia como una sucesión de lenguajes diferentes e igualmente expresivos, cada uno con sus propias variables estéticas; cada nuevo lenguaje clausurando algunas de las posibilidades del anterior -una lógica cultural no enteramente distinta al análisis de los paradigmas científicos de Thomas Kuhn-". Según Kuhn, una vez que se produce un cambio de paradigma, éste es irreversible.