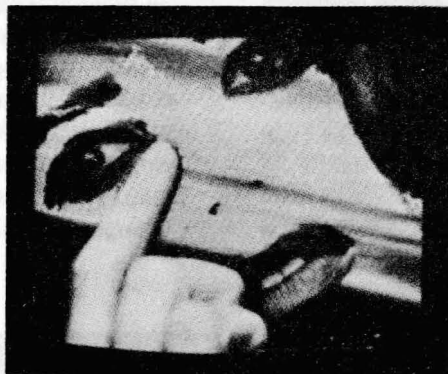


VIDEO y ARTE

EN LOS AÑOS OCHENTA

Por Vittorio Fagone



En una nota de trabajo recientemente publicada, Man Ray, quien ha utilizado ampliamente la fotografía y el cine en su búsqueda de vanguardia, escribe:

"Cada forma de expresión tiene sus puristas. Hay fotógrafos que sostienen que su medio no tiene ninguna relación con la pintura. Existen pintores que desprecian la fotografía, aun cuando muchos, en este último siglo, se han inspirado en ella y la han utilizado. Hay arquitectos que rehúsan colgar un cuadro en las casas que han diseñado afirmando que su obra es en sí una expresión artística completa. En el espíritu medio, cuando apareció el automóvil, seguramente alguno declaró que el caballo era la forma de locomoción más perfecta. Todas estas actitudes surgen del temor de que una forma suplante a la otra. Nada semejante ha sucedido. Nadie ha intentado suprimir el automóvil con el pretexto de que tenemos el aeroplano."

A casi veinte años del ingreso del artista al campo del video, no puede decirse que la actitud de los puristas de cada nueva expresión haya variado. Si bien a fines de los años sesenta el uso de la nueva tecnología televisiva recibió adhesiones entusiastas y consenso por parte de los artistas, en el curso de los años ochenta se enfrenta a dudosos jueces. El *videoarte*, en este sentido, podría considerarse un episodio rápidamente agotado en la primera mitad de los años setenta.

Quien considera el videoarte un episodio concluido —tesis que los recientes recuperadores de la pintura de inspiración subjetivista y neoexpresionista parecen sostener— no toma en cuenta un dato esencial: el video fue para los artistas, y es aún para muchos, más un instrumento de búsqueda que el código de un nuevo género o disciplina. El uso que los artistas hacen del video no respeta la convención del video como medio de

gran comunicación; el video es, en la búsqueda de los artistas, más bien el utensilio eficaz de una nueva definición, bastante crítica, de lo visible, que incorpora sonido y tiempo en el proceso de ordenamiento y análisis de la imagen. La valoración de una *extensión creativa del medium* televisivo es comparable, en este sentido, al empleo de la fotografía y del cine que se realizó en las artes visuales de este siglo en la primera y en la segunda vanguardias.

Fotografía, cine y televisión representan tres momentos de una revolución radical en el mundo de la comunicación visual moderna. A partir de las transformaciones que estas nuevas técnicas provocaron, se han establecido sistemas de distribución y circulación de las imágenes inéditas. Asimismo, estas formas especifican modelos lingüísticos autónomos. La relación entre el artista visual y este nuevo "universo de la imagen" resulta compleja.

En los orígenes de la fotografía está la búsqueda del arte occidental de construir máquinas (cámara de luz y cámara oscura) capaces de proporcionar una reproducción de lo visible prospectivamente fiel, exacta. No sorprende entonces que los primeros fotógrafos hayan sido pintores, ni que muchos pintores se hayan valido muy pronto de la fotografía. El encuentro de los artistas visuales con la cinematografía fue muy cálido en los años de la primera vanguardia. El manifiesto *La cinematografía futurista* de 1916 dice:

"El cine es un arte en sí. El cinematógrafo no debe nunca copiar el palco escénico. Siendo esencialmente visual debe abarcar toda la evolución de la pintura: destacarse de la realidad, de la fotografía, de lo gracioso y de lo solemne. Debe ser antigracioso, deformador, impresionista, sintético, dinámico, libre. Es necesario liberar al cinematógrafo como medio de ex-

presión para hacer de él un *nuevo arte*, inmensamente más vasto y más ágil que todas las artes que existen."

El carácter *visual* del cine en contraposición a la dimensión teatral, de escena reproducida, fue sostenido enérgicamente por Richter, Man Ray y Duchamp. Léger exaltó el cine como *imagen móvil*, imagen protagonista. Todos estos artistas se avocaron a producir filmes que ampliaron los horizontes del cine, las posibilidades de un uso dinámico de la imagen estéticamente determinada. Cuando, después de 1945, los artistas visuales volvieron a aproximarse al cine, las obras realizadas en Francia y Alemania de los años veinte a los treinta por los artistas dadaístas y surrealistas constituyeron un valioso punto de referencia.

Más compleja es la situación en lo que se refiere a los artistas visuales y la televisión. El origen de la televisión está ligado en el plano técnico y en el de la estructuración lingüística al desarrollo de la radio. La dominación del sonido, el valor del tiempo real, la inmersión en un espacio social de amplio espectro son características que marcan la evolución de la televisión casi desde sus comienzos, en Gran Bretaña y los Estados Unidos, en la segunda mitad de los años treinta.

La afirmación del nuevo medio electrónico en la escala mundial como medio revolucionario de comunicación se da hasta fines de los años cuarenta y en los primeros años cincuenta. En relación con este dato puede parecer tardío el interés de los artistas visuales hacia el nuevo medio de comunicación. Naum June Paik, junto con Wolf Vostell, interviene de manera redefinitoria sobre la imagen video, por primera vez, en Wuppertal, en marzo de 1963. En 1965, en Nueva York, Paik construye una obra definida empleando el video portátil. Estas dos fechas son importantes, aunque es a partir de la segunda, generalmente, que se habla del surgimiento del videoarte. La primera fecha indica claramente el clima en el que nace la atención hacia el nuevo medio de comunicación: se piensa en el movimiento Fluxus, que explora al mismo tiempo el espacio de la comunicación moderna, la disipación de los códigos de representación convencionales, las nuevas propuestas de comportamientos no formales y liberadores. Es de esta área que nace la dimensión compleja, no formal, de la búsqueda artística de los años sesenta, abierta a un nuevo y crítico cambio social, y no, aunque pueda parecerlo, de la tendencia a recuperar el espíritu dadaísta.

La fecha de la intervención de Naum June Paik en Nueva York es también importante porque marca no sólo la definición perceptiva del espacio del nuevo video, como sucedió en Wuppertal, sino la posibilidad de empleo de las nuevas tecnologías ligeras en el campo de la televisión. El arribo relativamente tardío de los artistas a la experimentación televisiva está estrechamente relacionado con la posibilidad de acceso y la eficacia real de los nuevos medios. Cuando Paik declara su intención de "fabricar una imagen jamás vista aún", su gesto es semejante al de Man Ray cuando escribe, a propósito de su encuentro con la cámara fotográfica:

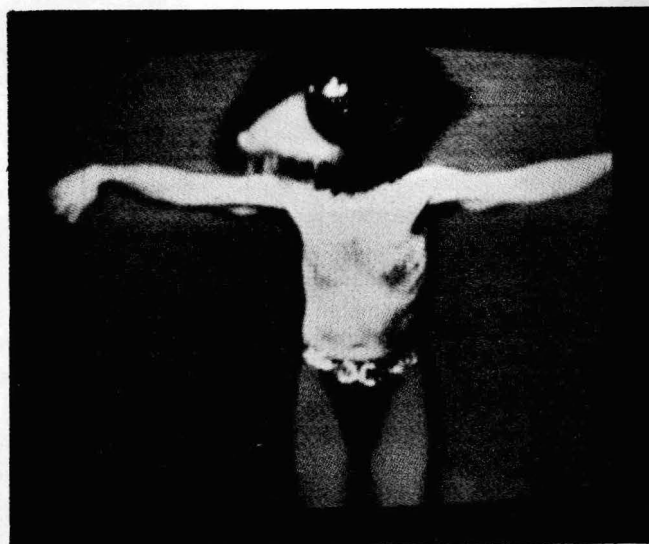
"Cuando me hallé por primera vez frente a una cámara fotográfica, me sentí intimidado. Así que decidí indagar. Pero he conservado el modo de hacer del pintor fino hasta el punto de ser acusado de hacer que una fotografía parezca un cuadro. No he buscado este efecto. Sucedió así a causa de mi preparación y de mis bases. Hace muchos años concebí la idea de hacer un cuadro que pareciera una fotografía. Tenía razones válidas. Deseaba distraer la atención de la destreza manual, de modo que la idea fundamental se impusiera. Naturalmente,

siempre habrá alguien que mire la obra de arte con una lente de aumento para tratar de adivinar el 'cómo', en vez de usar el cerebro e imaginar el 'por qué'."

Valiéndose de la nueva técnica, la imaginación del artista visual crea una nueva imagen que posee una determinación profunda hacia la intensificación de la percepción; el nuevo instrumento, por otra parte, sirve de manera eficaz a una de las finalidades de la poética de las vanguardias históricas y actuales: en un proceso antiformalístico, exhibir en cada obra, siempre, el "por qué" antes del "cómo", para estimular la participación de quien mira en una relación abierta y creativa.

La expansión del videoarte en América, Japón y Europa tuvo distintas temperaturas y contradicciones. En América y en Japón la producción industrial televisiva solicitó a los artistas la experimentación de los nuevos equipos técnicos. En Europa —en Francia, Italia y Alemania— los duros golpes del 68 lanzaron a los artistas fuera del campo, hacia los rituales del intercambio fetichista de los objetos de arte-mercancía.

Las producciones americanas y japonesas —que poseen una mejor calidad técnica— ponían una atención especial en los procesos de constitución de una nueva imagen, la *imagen video*, situada en el tiempo con una angulación diferente en relación a la angulación inmóvil de las artes plásticas y a la móvil del



cine. Muchos videos europeos, en cambio, intentaban penetrar con claridad objetiva los tiempos y lugares del movimiento del 68 y sus tendencias. El nuevo medio *frío* consiguió promulgar una tensión demostrativa sin injertar incandescencia populista. No es que las distintas tendencias, en el excitado panorama de las experiencias video se opongan, pero su acento y finalidad resultan diferentes. El video *Anna* —luego convertido en filme— de Alberto Griffi, es un ejemplo indicativo de esto. Aunque no tiene —ni pretende tener— las débiles complacencias de muchas imágenes video realizadas en galerías, demuestra la capacidad de desplazar la nueva imagen electrónica hacia un espacio que no es el del cine convencional ni tampoco el del video complacido de sus propios virtuosismos. El video es tecnología y forma cultural y los artistas exploran estas dos direcciones, aun cuando no tienen la posibilidad de hacer circular sus propias obras en los grandes circuitos.

Si se analiza la relación video-arte visuales, es posible aislar relaciones fuertes y débiles. Fuertes son aquellas en que el artista se empeña en la definición de un espacio nuevo que interactúa con la imagen (video-escultura, video-instalaciones) dentro de un tiempo que no contradice y no duplica, sino *subraya* la imagen evento, en la creación de escritura inédita videográfica, en la expansión de la unicidad de la imagen en una

multiplicidad de nuevos distanciamientos. Menos fuertes, o débiles, son las relaciones en que la televisión debe expresar en los grandes circuitos, imágenes definidas e intransportables (en este caso, el uso de un sonido *impropio* ilustra la tentativa de aislar imágenes de distinta duración al flujo de las imágenes cotidianas).

Una situación distinta es aquella en la cual el video opera como instrumento de registro propio, activo en el tiempo real. La relación entre el video y la *performance* de estos últimos años, ejemplificada en Locarno y en Ascona, demuestra cómo el video puede resultar un *lector* y *memorizador* fiel.

El arte de los años setenta tuvo en el video un espejo y un utensilio versátil. La búsqueda sobre el cuerpo, sobre la imagen de narraciones, sobre el espacio energético de las relaciones naturales y sociales, sobre definiciones elementales de los procesos del arte, hallaron en el video múltiples posibilidades de reflexión y de expresión.

En la perspectiva de los años ochenta es necesario no descuidar ciertas situaciones. La primera atañe a la convergencia entre búsqueda experimental del video y búsqueda experimental del cine. Si bien ambos instrumentos poseen su propia gramática, distintas relaciones respecto al tiempo (real o compactado) y distinta predominancia de la imagen y el sonido, cada vez se aproximan más el uno al otro.

El desarrollo de la tecnología electrónica tiende, progresivamente, a igualar la determinación de la imagen electrónica del video y la imagen química del cine. La meta es una imagen fluida, veloz.

El clima de la búsqueda artística se ha vuelto frío. No existen técnicas que confieran un carácter de excelencia. La novedad ya no es el único criterio estético relevante. Las imágenes viven por su fuerza interna, estructura y coherencia. El entusiasmo por el videoarte ya pasó a la historia. Quien hoy opera en esta área lo hace aceptando de antemano el riesgo de empeñarse en una obra intrínsecamente frágil y, sin embargo, obligada a una especificidad y una duración consistentes.

Un nuevo descubrimiento, el videodisco, pone en crisis al circuito museístico (galerías y centros especializados del video artístico). Coloca al videoarte en una dimensión doméstica, homologa el videodisco a los otros discos, al libro, objetos de elección violenta y saludablemente subjetiva; defiende mejor además, el trabajo de los artistas de la "piratería".

Existe, finalmente, una condición nueva en el universo del arte, que ha surgido lentamente pero con una fuerza irrefrenable que no puede ser subvaluada. Las imágenes de la televisión cotidiana, aunque puedan ser juzgadas banales, conviven con nosotros y han producido e influenciado un nuevo clima en la visión.

Son imágenes especificadas en el sonido, siempre intenso, en colores fluorescentes, transparentes y sin cuerpo; imágenes siempre cercanas, veloces o lentas pero inmersas en un ritmo y un orden.

Los artistas italianos de la espectacularidad, esta *Gesamtkunstwerk* surgida en el límite entre las bellas artes y las artes de la ejecución, utilizan las imágenes video como un instrumento o una disciplina más entre otras, para corporizar o desintegrar: entre cine, teatro, acciones, bellas artes y como trasfondo constante. Conduciendo todo a una condición de espectáculo sin interrupciones ni principio, el video de los artistas recupera fantasmas, tiempos y voces de la imaginación. Se contrapone con una naturaleza nueva al gran video del que proviene. ♦

