



QUINTA BIENAL DE VIDEO Y NUEVOS MEDIOS
NOVIEMBRE DE 2001



VIDEO Y VISUALIDAD

Pablo Oyarzún

I

Junto al cine, el vídeo-arte pareciera haberse constituido en el segundo género aducido por el presente siglo al repertorio históricamente sancionado de las artes. Pero, a diferencia del cine, su estatuto genérico carece de un perfil definido y, al mismo tiempo, internamente diversificado. Ya el modo en que solemos acudir al término que lo designa parece indicar algo de esto. Con él más pareciera que se habla de una multiplicidad de usos del vídeo en conformidad con una intención artística que de una forma consolidada. Así, en cuanto referido a un uso con miras a un fin que establece el artista, el vídeo es considerado, ya sea explícitamente, ya de sobreentendido, como un medio. Se le endosa, entonces, la condición que ya presupone -de conformidad con nociones añosas- su índole técnica. Pero ¿queda con ello saldado el asunto?

En todo caso, y por lo pronto, lo de los usos múltiples se acredita hasta aquí como límite infranqueable, bien que móvil: vídeo-arte sería principalmente un concepto operativo. Y en esta

frontera evasiva ya no se percibe -como podría haber sido antes- una falta o deficiencia.

No es popular hoy en día reducir una diversidad de fenómenos a un principio uniforme. Desde el punto de vista teórico, se cautela celosamente los derechos del pluralismo. Y no es malo que se haga esto. En lo que concierne al arte, están abolidos ya los tiempos de una estética omnicomprensiva, que trajese todas las artes a un mismo principio, o que se arrogase el derecho de concebir el "devenir de las artes", en general, a partir de principios propios, específicos. Se podría pensar que la renuncia a tales pretensiones obedece a un cambio en la situación de la teoría, pero no se dejará de ver que está ligada también a la dificultad en que nos encontramos, desde hace un buen tiempo, a la hora de decidir, en términos concretos, lo que la palabra "arte" quiere decir. En esta misma medida, sería preciso considerar hasta qué punto la evanescencia de una estética dotada de aquella vocación de síntesis no sólo obedece a una transformación determinante de la

teoría, sino también a la evanescencia del arte mismo: o a su *muerte*. Ésa era la palabra de Hegel; o, mejor dicho, aunque no fue ésa la palabra efectivamente proferida por él, su sentido está necesariamente implicado en el discurso de las *Lecciones de Estética* y, de hecho, define el lugar teórico desde el cual esta obra ha sido escrita. La posteridad -que nos incluye- aún no ha llegado a ajustar cuentas con la sentencia hegeliana; más bien está, en cierto modo, pendiente de ella.⁽¹⁾

Lo que pensaba Hegel al decretar esta defunción a primera vista se enseña claro: la muerte del arte es la muerte del gran arte, que mide su grandeza por ser la adecuada manifestación del Espíritu cuando ninguna otra forma superior de la cultura (la religión, la filosofía) se encuentra a la altura de su plenitud inmanente, es decir, de su verdad. Pero esa grandeza tiene su tiempo; la capacidad del arte para expresar en la forma sensible los contenidos esenciales del Espíritu dura lo que dura la necesidad de esa expresión y la versatilidad de lo sensible para ser su pertinente plasmación. En consecuencia, la tesis de la muerte del arte relega su temporalidad al pretérito. El arte, monumento o estela de sí mismo, es siempre pretérito respecto de su verdad, que sólo el concepto puede instituir, develadoramente, en el presente: que es, por cierto, el de la filosofía, vale decir, es el presente como filosofía.⁽²⁾

Tras la enunciada muerte del arte, y más allá de la muerte de Hegel, sin embargo, no es ya la filosofía, como exposición de la Idea y como sistema, como autoevidencia del Espíritu, lo que impera, sino la técnica. En cierto modo, tampoco impera ya el presente -que precisamente parece requerir de un garantía fuerte de saber para instituirse-, sino la actualidad. ¿Cabe todavía en ésta algo así como el arte? ¿O supone ella una confirmación acentuada de la preterición que ya Hegel había dictado? ¿Podría enseñarnos algo el vídeo-arte sobre lo que en estas preguntas permanece en vivo?

Considerada desde este punto de vista, podría

decirse que la expresión "vídeo-arte" es provocativa en un doble sentido. Una vez, porque designa un punto álgido de cruce entre arte y técnica, y precisamente allí donde ésta ha alcanzado su formato contemporáneo de punta: las tecnologías de la información y de la comunicación masiva. Otra vez, porque resitúa la relación de arte y visualidad.

Dicho de otro modo: lo que parece llamativo y meritorio de encuesta a propósito del vídeo, y más particularmente del vídeo-arte, en el contexto dominante de la tecnología telemática, es el *status* que el arte y la visualidad adquieren en cuanto se asume en ellos la mediación técnica, y en cuanto son ellos asumidos por dicha mediación, y en ella misma; se trata, en suma, de la *contemporaneidad* del arte, como algo diferente a su presente indefectiblemente preterizado y, asimismo, a la actualidad de aquella mediación. Es posible hacer del vídeo-arte una instancia de reflexión en las tentativas por determinar la contemporaneidad de las artes visuales y del arte; no la única, eso es obvio, pero sí quizá resaltante: su condición todavía incipiente, su énfasis exploratorio, acaso tornen más advertible en él lo que en otras zonas de la producción artística -mayormente asentadas como formas- puede, no obstante eficaz, permanecer más oculto.

II

La muerte del arte puede asumir -y de hecho tiene- diversos rostros o, si se quiere, máscaras fúnebres.

Ha sido el deseo programático de una total versión del arte en la vida, que subvierte todos los parámetros administrados y administrables de ésta: deseo semejante consta en las tentativas de la vanguardia. Es también el reverso casi paródico de estos programas en el discurso de la moda, donde el principio de la novedad abrupta y el vuelco de los nexos cotidianos, los más

(1)-En el pensamiento estético del último siglo, la mediación técnica es un prolongado debate con estas sentencias: tanto en la obra como en la práctica artística, en el cual destacan las diversas variaciones sobre el tema de la "muerte del arte". Así, por ejemplo, el célebre ensayo de Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica ofrece una de las variantes que contiene el texto hegeliano: el tema de la "muerte del arte" en la obra de Hegel, que es el tema de la "muerte" a "cambio de estatuto". Aquí llevamos a cabo un pasaje a la pregunta que está implicado en el mismo ensayo: ¿para qué se ha de señalar históricamente la vigencia del problema implicado? Para Hegel, la "muerte del arte" deja de ser un problema de preparación para el conocimiento: el arte se consume en la estética como "ciencia del arte", de la cual la vez metafísica del hermenéutico y museal. En el contexto post-hegeliano, asistimos a una "muerte del arte" estética: "éstase consumiendo en la estética y en la obra del arte y volveremos sobre esto."

(2)-El hombre de este presente hegeliano "lo moderno", el "mundo moderno", cuya existencia y su esencia están en condiciones de satisfacción, la demanda esencial del "mundo moderno" es la plena clarificación del arte en la exposición exhaustiva de su esencia: la inteligibilidad, que coincide al punto por el consumo de la producción racional. La opulencia y la fantasía poética que están en el fundamento del arte se reemplazan por la apropiación disciplinada del concepto, tal como ésta se plasma en los complejos tecnológicos y filosóficos de la fundación administrativa y social. Sin embargo, el desarrollo omnimodal de la mediación y del proceso como formas de determinación y de producción del arte en el contexto de la modernidad cumplida y nos sólo programática levanta (también) la cuestión de la filosofía y la fundamentación filosófica de tales complejos, suprimiendo los presupuestos que se circunscriben al último de los espíritus y la realización sustantiva de su vida presente asimismo.

(3) Seentenderáqueenestadeterminacióndelaactualidadloqueentraenestadodoeclipseeselsentidomismodeloqueesdenomina"lomoderno".Ésteha designadouna conciencia de la historicidad expresada en latensión más expresa que ésta cita que vincula el "lontiguo" El sentido de "actualidad" tal como lo caracterizamos aquí implica una crisis de la historicidad, un borrado radical de los sexos que ligaba al momento de la vida o su procedencia o su posterior deventual. Por el contraste con esta (in) experiencia de la temporalidad habrá que pensarse por ejemplo (ó véstase en el ejemplo los otros) en la experiencia de la temporalidad implicada en el pensbaudelariano, que es la cultura del anacronismo, la "modernidad", en los términos en que la describe Benjamín: "El tiempo no es igual, es diferente, instantáneo y presente y que acaba de ser vivido. Es sólo lo que produce la conciencia de la temporalidad, la antigüedad."

próximos -la presentación del cuerpo y de la persona- quedan rutinizados y sometidos al valor de cambio. Este reverso podría describirse como alienación si se tuviera unívocamente en claro cuál es el sentido auténtico que allí se expone a su caída. En tercer lugar, ha llegado a ser también la afirmación recalcitrante e irónica de una reserva (de arte) que se mantiene inaccesible, incommunicable, hermética.

La citada estetización no significa sólo acicalamiento o decoro, a menos que se entienda que la información misma adquiere la sustancia leve del ornamento, como tema fugaz y tangente, como relevo no fijable de la secuencia comunicativa, dotado de la persuasividad sucepticia de lo que es ambiente.

Lo presentable en la información designa en ella lo comunicable, y lo esencialmente comunicable es la forma de la información. Así, lo informado -el mundo, la vida, la historia, la cotidianidad de lo real- se aligera en su presentabilidad, se resume en imagen, se despliega en la temporalidad eficiente de ésta. La presentabilidad es la clave de la actualidad, como modo de ser de la técnica imperante.⁽³⁾

Es en este contexto donde parece pertinente instalar la reflexión sobre el vídeo como medio y sobre el vídeo-arte como práctica. Pero ello requiere de ciertos cuidados preliminares mínimos.

Tal como quedó sugerido al comienzo, hay una parte importante de las incursiones teóricas sobre el video-arte en que se advierte el afán y la obsesión por definir su sitio en el arte como un lugar autentificable, acaso como un género, más que como un campo inestable de prácticas y tácticas. Esa obsesión, que

Hoy sería, pues, el arte sólo pensable como

Lo que primero importa determinar es el gozne de arte y técnica. Un gozne es, al mismo tiempo, un eje de juego, de articulación y deslinde. Importa determinar, pues, tal como resulta averiguable en el vídeo-arte, el lugar de deslinde, el *limes* de técnica y arte, la peculiar resistencia que se ofrecen uno a otro, y ambos a su identificación, esto es, el deslinde desde el cual puedan ellos articularse y sobre el cual jueguen ambos, sin

[illegible]

reducirse.

El término "vídeo-arte" nombra, menos que el uso múltiple de un medio, el cruce de dos operaciones: importa saber en qué medida se vuelve discernible, como operación, el arte.

En el contexto determinado por la impronta tecnológica, cabe la exigencia de singularizar las operaciones del arte por las cuales éste, en su propio y continuo proceso de tecnificación, sigue rescatándose como arte.

IV

En esta medida, la pregunta es qué tipo de operación artística es el vídeo-arte. A sabiendas de que con ello sólo toco parcialmente los aspectos en que cabe detallar las prácticas del vídeo-arte, considero importante poner la tilde sobre dos asuntos: es uno un cierto rasgo intervencionista; el otro, la indagación de la sintaxis visual y la electrónica de la imagen.

En los años 60 -tiempo en que se desarrollaban indagaciones pioneras y decisivas en el campo del vídeo- se reeditó simultáneamente en el arte un optimismo técnico que había tenido ya su primera manifestación en los años 10 y 20. Entonces se trataba de la euforia de la máquina, la fotografía y el cine. En los años 60 -y ya entrados los 70- es la televisión, el vídeo y las computadoras, la utopía cibernética y el postulado de la "aldea global". En esa misma época, no obstante, el vídeo-arte -emergente- se concentra en buena medida en la intervención del sistema televisivo como red de información o bien en la indagación de los estratos reprimidos (sensorios, emotivos) de la información (Nam June Paik, Beuys, Downey). El vídeo-arte suspende -interrumpe, deforma, manipula- el flujo informativo para evidenciar los elementos -visivos- en que consiste ese flujo, las condiciones -ideológicas- de las cuales depende, los efectos -perceptuales y sociales-

que predispone.

No cabe duda que este intervencionismo podría ser referido al marco abarcador del lugar histórico en que se sitúan a la sazón las indagaciones artísticas. Los 60 -sobre todo- son años de reanudación del proyecto vanguardista tras el fracaso de su empeño primerizo, que ya se ha hecho completamente palmario hacia fines de los 50. La reanudación no es, por cierto, reiteración; es desplazamiento y nueva formulación de conjunto, que quiere haber aprendido las lecciones del pasado. De éstas, la principal: las vanguardias históricas desearon la superación del arte -su acabamiento institucional, y, a la vez, la difusión social de sus energías- sin hacer el indispensable análisis de las mediaciones que hacen posible, sostienen y refuerzan su consistencia social. Mediaciones que también le asignan, por vía de discernimiento, su situación: el arte pertenece a la cultura especializada, de expertos. (Por cierto, se erraría al pensar que ese análisis ausente hubiese sido una omisión de las vanguardias históricas; su misma definición lo excluía, en la medida en que ellas son descriptibles como la última afirmación de un arte que confía su eficacia a sus propios medios. Y no está demás recordar en este contexto que las neovanguardias, que ciertamente heredaron de las primeras sus hallazgos técnicos, se inscriben asimismo en la línea de la preeminencia de las ciencias sociales.)

Pero al margen de estas observaciones, y sin perjuicio de ellas, en el mencionado intervencionismo y, en general, en los usos del vídeo-arte, salta a la vista, una dura resistencia a la inmediatez, a la transparencia, a la actualidad del mensaje. En particular, ciertos usos del vídeo-arte parecieran insistir en la mediación icónica o electrónica, en el gránulo visual, como para hacer patente el medio en que operan, para distanciarlo reflexivamente, para separar el medio del mensaje, y aun más, el medio del medio.

Lo que de este modo es resistido es aquella inmediatez del medio telemático a que más arriba

aludimos hablando de la comunicabilidad por la forma. Se resiste en cierto modo la estética, en la medida en que ella se concentra hoy en una pura estética de lo presentable. La resolución de lo real en la presentabilidad de la comunicación es, probablemente, correspondida por lo que al comienzo llamamos la evanescencia de la estética. Esta, claro, no se disipa en la nada, sino que su discurso pasa entero a la red comunicativa, y en ella se absorbe. Una estética que de esta suerte cumple la ambición de su programa ha superado también la demora de sus cavilaciones en la inherencia de la forma de la información.

En general, la condición de esta inmediatez reside en la estructura reticular de la comunicación, que a la vez que dispersa los lugares y los tiempos de su gestación y distribución, los mantiene, en el circuito, permanentemente referibles unos a otros. En cuanto concierne a lo televisivo, esa inmediatez significa la inherencia de imagen e informe, que en sentido propio define a la información y que releva todas las distancias al situar lo distante (lo real), a manera de cifra óptica -y pasajera-, en el ojo que lo ve. La inmediatez televisiva se despliega, pues, como red de visibilidad. En ella lo real se acredita como visible, y viceversa; en ella cada instancia remite a las otras, y cada una puede ser, alternativa o simultáneamente, "sujeto" u "objeto" de visibilidad.

Prolongando consideraciones que arrancan de lo dicho, podría sostenerse, quizá, que en lo televisivo -y ésta sería su poderosa eficiencia-se alcanza algo así como la construcción de la escena absoluta de la mirada -escena por definición invisible- o, si se quiere, se satisface algo así como la peculiar utopía del *verse ver*.

Según esto, *video* significaría esencialmente "veo (que veo)". Antes de todo discurso, antes de toda reflexión y representación -y precisamente porque el discurso, la reflexión y la representación están ya inscritos allí- se funde todo lo que es en lo presentable,

ya como ver, ya como ser visto. Ni objeto ni sujeto en sentido terminante. *Video, ergo est* sería el lema, pues, del (tele)vidente.



¿Y en qué consistiría la mencionada resistencia del vídeo-arte?

Consistiría, tal vez, en la constante elaboración de un sentido *de* la visualidad y de un sentido *para* la visualidad que no se deje incorporar en la eficiencia tecnológica de lo visivo. Si, por una parte, debe afirmarse que visualidad y visibilidad no son términos sinónimos -puesto que también lo invisible puede ser traído a códigos de visualidad- y si, por otra, vale lo dicho acerca de la citada eficiencia, es decir, su capacidad para visibilizar lo invisible, la dificultad de una tal elaboración debería hacerse obvia. El modo en que el vídeo-arte la enfrenta -en lo que atañe a los dos aspectos de su operación que me interesan- consistiría en problematizar la fuerza comunicativa con la que indiscerniblemente se asocia lo visual en su formato tecnológico.

El vídeo-arte preservaría en el tiempo de la comunicación telemática una resistencia a la comunicación. Tornaría visible algo incommunicable. A la visibilidad de lo incommunicable (aquello que se deja ver precisamente en la medida en que no se deja comunicar) cabría llamarlo lo *salvaje*.

Pero no sería lo salvaje un simple opuesto de la técnica. Es verosímil que ésta mantenga con lo salvaje una relación esencial de la que no solemos apercibirnos, lo que valdría describir como una relación arcaica. De ser así, preservando lo salvaje en la imagen, el arte quizá devele un estatuto primordial de lo técnico. También la imagen vídeo-electrónica parpadea.⁽⁶⁾

(6) Post-Scriptum. El título del pequeño ensayo del 1988 que sirvió de base para este artículo "B/Wildnis" -hacia una señalética hacia el interior que guía a los dos Enalemán (el primer texto fue escrito con ocasión de la muestra de vídeo-arte alemán en el Instituto Goethe de Santiago de Chile el citado año) en alemán Bildnis, de Bild, imagen, designa la figura, una, reconocible: en fotografía y en pintura, es el retrato; está también en la figura de las monedas. Por su parte, Wildnis, de wild, salvaje, puede alternativamente significar el desierto o el salvaje, pues la región deshabitada y no conocida, la tierra inculta, inhóspita; figuradamente también en los bosques.

Para el caso oportuno el juego de los dos términos de vanedding (el término alemán motivado, sino más que una llamada por la evocación que con él se hace del arraigo expresionista -salvaje como imagen de arte alemán) sí lo veinte.

Per o principalmente se trata de la situación de un medio de comunicación que se refiere a la imagen y a la información, pero que en cuanto a propósito del vídeo, más particularmente del vídeo-arte, en el contexto del arte tecnológico, la telemática. Tal es el doble estatuto de la visualidad que quiere encuan- teo sea en el medio de la técnica y en cuanto a los dos modos de mediación, y en ella misma: se trata, en suma, según el base del sistema, de la contemporaneidad del arte. Y parece que puede hacerse de vídeo-arte una instancia crucial de reflexión y de determinación contemporánea de las artes visuales y de la única posesión por lo que quizá se destaque a su condición incipiente, su énfasis exploratorio y de investigación más adverteble en lo que no es la zona de la producción artística mayormente establecida: o en formas que pueden o bien obstar a la eficacia o bien permanecer más oculto.

Al señalar ese doble status, se apunta a una dualidad más íntima: la dualidad de dos orientes o, si se quiere, de dos "escenas" entre las que se tensa el vídeo, y sobre todo el vídeo-arte: la escena del progreso que, a pesar de su descrédito, sigue aún vigente en el juego rápido de la innovación de los medios, y la escena de la regresión, en que -valdría al menos la pena probar de pensarlo- despierta el juego específico del arte tecnificado y el de la técnica de lo visual.