

<http://artnodes.uoc.edu>

ARTÍCULO

Hacia nuevos estados de fluidez en el arte audiovisual

Mikel Otxoteko

Artista e investigador independiente

Fecha de recepción: marzo de 2014

Fecha de aceptación: noviembre de 2014

Fecha de publicación: noviembre de 2014

Resumen

En línea con Spinoza, Deleuze y Braidotti, quisiera plantear una nueva concepción de la imagen, y, también, subrayar la aparición de nuevas funciones y capacidades del arte audiovisual, en relación siempre con la evolución de los hábitos de la audiencia. El ensayo parte de dos grandes *intensificaciones* afectivas que tuvieron lugar en la historia de las prácticas audiovisuales. La primera de estas intensificaciones ocurre de forma casi repentina tras la Segunda Guerra Mundial, mientras que la segunda sobreviene de manera difusa y sus efectos se propagan al margen de la industria durante las siguientes décadas. El estudio de estos dos acontecimientos históricos ilumina vivamente la evidencia de que una obra no es un término. Este aspecto epistemológico resulta de especial interés en el ámbito de la teoría artística. Según se verá mediante varios ejemplos, la obra es un agente activo, definida por las relaciones de exterioridad de las que es capaz, con capacidades variables y dependiente de un medio vivo del cual forma parte. Hablar de «medio» equivale, entonces, a hablar de un sistema de relación que involucra nuestros cuerpos en una situación. Por tanto, incidiré en el hecho de que el espectador no se encuentra entre términos, sino, exactamente, allí donde las cosas toman velocidad, allí donde surgen las posibilidades, en la propia génesis. La visión que propongo trae consigo un renovado optimismo, en el sentido de que prevé que el arte audiovisual del siglo XXI encontrará nuevos estados de fluidez, otras formas de intensificación afectiva. Los roles de realizador y espectador seguirán diluyéndose generación tras generación, de hecho, uno y otro han sido siempre agentes activos en la morfogénesis del mundo.

Palabras clave

afección, arte, audiovisual, Deleuze, medio, nuevo materialismo

Towards New States of Fluidity in Audiovisual Art

Abstract

In line with Spinoza, Deleuze and Braidotti, I would like to propose a new conception of the image and also highlight the emergence of new audiovisual art features and capabilities – always in relation to the evolution of audience habits. The article starts with two major affective escalations in the history of audiovisual practices. The first occurred almost immediately after World War II, while the effects of the second were more diffusely propagated at the margins of industry for decades. The study of these two historical events vividly illuminates the evidence that a work is not a term. This epistemological aspect is of special interest in the field of artistic theory. As will be seen in various examples, the work is an active agent, defined by the relations of exteriority of which it is capable, by varying capabilities and dependent on a living environment of which it is a part. To refer to “medium”, therefore, is to refer to a relationship system that involves our bodies in a situation. I will, therefore, focus on the fact that the spectator is not to be found among terms, but precisely there where objects pick up speed, where possibilities arise in the very genesis. The vision I propose is infused with renewed optimism in that it predicts that the audiovisual art of the twenty-first century will encounter new states of fluidity and other forms of emotional escalation. The roles of director and spectator will continue to be diluted generation after generation; in fact, each has always been an active agent in the morphogenesis of the world.

Keywords

affectiveness, art, audiovisual, Deleuze, medium, new materialism

Contextualización

En la actualidad la herramienta audiovisual es, al menos potencialmente, uno de los más efectivos instrumentos de exploración, tanto en lo referente al mundo subjetivo como a las complejidades de la vida material. Ello encuentra una de sus principales explicaciones –o así me gustaría argumentar– en el hecho de que «la especulación no es tanto una actitud cognitiva como una forma de involucrarse en una situación, en un medio» (J. Parikka, 2012).

En línea con las investigaciones sobre cine de G. Deleuze, encuentro fundamental para comprender nuestra actual situación detectar y estudiar aquellos momentos de la historia del arte audiovisual en que se produce una intensificación en los modos de afectión sensorial y perceptiva. Seguir esta dirección implica asumir, implícitamente, que los roles que desempeñan, de un lado, el dispositivo artístico audiovisual y, de otro, la audiencia también son variables y complejos. Ello contrasta con determinadas corrientes teóricas vinculadas, por una parte, a la nostalgia humanista, y, por otra parte, a la euforia neoliberal, cuya teleología tiende a articular la historia mediante la periodización por estilos o tecnologías empleadas.

Como estas primeras palabras avanzan, las cuestiones relacionadas con la tecnología, por un lado, y con las circunstancias ambientales y sociohistóricas, por otro lado, ocupan un lugar central entre mis

preocupaciones. No solo esto, sino que, además, juntas, constituyen la línea principal a lo largo de la cual se desarrollará este artículo. Según impresiones personales sobre la actividad artística, cada vez con mayor eficacia se constata la idea de que la obra de arte no es un término. Es decir, no sería aquello que suele definirse como objeto autónomo con función y capacidades fijas. La obra artística necesita encontrarse con la audiencia en unas circunstancias determinadas para poder actualizar sus potencias; es, por lo tanto, *un elemento entre otros* sujeto a las dinámicas de la afectión.

Primera intensificación: una conciencia-cámara

El periodo siguiente a la Segunda Guerra Mundial vino acompañado de una renovada conciencia de las imágenes. Ello se hizo sensible en la práctica cinematográfica de algunos realizadores que comenzaron a hacer un cine basado en el tiempo y no tanto en el movimiento. Las metodologías artísticas también se vieron alteradas con la aparición de nuevos recursos formales. Todo ello en conjunto permitió desarrollar, inmediatamente, nuevas funciones de la imagen. Como a continuación veremos, esta serie de transformaciones puede tra-

ducirse en una *intensificación* generalizada de ambos: el estímulo audiovisual y la experiencia que este genera. Habría, indudablemente, varias causas para ello. Me referiré solo a dos de ellas, las dos de máxima relevancia.

En primer lugar, el *shock* emocional causado por la atrocidad de un conflicto bélico global, cuyos efectos sobre la ética y la estética de las artes fueron parcialmente descritos por Deleuze. Patente y sensible en gran parte de las producciones de esa época, ocurre, efectivamente, como si este tipo de imagen surgido tras la guerra fuera capaz de expresar *un grado más de conciencia*. Una conciencia, por cierto, que hacía problemáticas nociones como la de historia, memoria, y la propia noción de tiempo. Digamos que unas y otras perdían su carácter absoluto, verdadero y matemático, pues ya no fluían serenamente sin relación con nada externo (I. Newton, 1934, pág. 6).

Como he adelantado, esta conciencia naciente requería inmediatamente una nueva gestión de la ética y de la estética. Los realizadores del neorrealismo enseguida pusieron en tela de juicio, por ejemplo, todas las conquistas de la tradición norteamericana (G. Deleuze, 2009, pág. 294). Hicieron aparecer nuevas potencias de afección propias de la herramienta audiovisual que sobrepasaban la visualización de los efectos de acción y reacción. Su práctica y modos de enunciación se hallaron rápidamente más allá de los artificios narrativos desarrollados por realizadores como D. W. Griffith. Contra un cine de masas que se había basado en el movimiento y la puesta en escena de las grandes ideologías y había desembocado en el medio de propaganda para el nazismo, el comunismo y el modo de vida estadounidense, estos realizadores inventaron nuevas relaciones con la audiencia a través de la imagen y su temporalidad.

La segunda causa es la paulatina aparición de equipos ligeros de captación audiovisual —desarrollados específicamente para el registro de los acontecimientos bélicos. La nueva generación de equipos permitió una mayor movilidad a los realizadores, y un uso de la herramienta fuera de los decorados donde todo tendía a estar fuertemente controlado. Estas condiciones favorecieron el rodaje de películas como *Paisà* (1946) de R. Rossellini o *El ladrón de bicicletas* (1948) de V. De Sica, producciones que de forma efectiva salían al *encuentro* del mundo. Es este, en definitiva, *un modo diferente y más intenso de conectar con el pensamiento* (G. Deleuze 2009, pág. 11-12), haciendo en muchos casos que las situaciones no queden contenidas en sí mismas ni totalizadas por la idea.

Si los directores neorrealistas sacaron sus cámaras de los escenarios no fue, evidentemente, para convertir la calle, la campiña o la naturaleza en nuevos escenarios, sino para abrirse a nuevos devenires. Consciente o inconscientemente estos realizadores ya estaban mostrando mediante sus creaciones que «devenir es un evento zoológico, biológico y geológico que se nutre de territorios *múltiples*» (R. Braidotti, 2009, pág. 174). Ahora bien, el proceso que aquí se está describiendo no debe ser entendido como una consumación en la historia audiovisual. Sí como una mutación (G. Deleuze, 2009, pág.

298), vinculable a la acción contingente de infinidad de grupúsculos artísticos y no artísticos, de movimientos estéticos simultáneos y tendencias expresivas que avanzan en múltiples direcciones. Esta mutación debe ser, por tanto, inmediatamente integrada dentro de un contexto aún mayor. La segunda mitad del siglo xx es, también para la ciencia y la filosofía, una época de desarrollo de epistemologías no basadas tanto en la cuantificación y medición extensiva de todo cuanto nos rodea, sino centradas en una experimentación del medio ambiente que explora sus propiedades intensivas y los modos en que tales intensidades son percibidas (J. J. Gibson, 1982, pág. 245).

Hay una serie de rasgos gestuales que emergen durante las décadas siguientes a la Segunda Guerra Mundial, vinculados en conjunto a la idea de que en nuestra experiencia *todo es encuentro*. Se inicia, así, un vagabundeo liberado de las coordenadas espacio-temporales, típico de los cineastas de la *nouvelle vague* francesa, con películas como *Pierrot le fou* (1965) de J. L. Godard; podría hablarse, también, de la creación de conjuntos compositivos asincrónicos, que enfatizan, como ocurre en *La tierra en trance* (1967) de G. Rocha, un característico efecto de falsedad provocado por el choque abrupto entre distintos planos, también entre la imagen y la banda de sonido; además, debemos referirnos a una presencia ineludible del «yo», bien sea tras la cámara o bien oculto en la sala de edición, pero este yo será, como el que construye C. Marker en *Lettre de Sibérie* (1958), un elemento indisoluble del mundo, a partir del cual el exterior transita hacia el interior subjetivo, y viceversa. Unos y otros proponen modos diferentes de experimentar el interior de la imagen; precisamente porque, según Deleuze, se trata de una imagen que *se hace tiempo* en la mente.

Mediante estos y muchos otros aspectos progresivamente desarrollados, los artistas continúan hoy abriéndose a nuevas formas de afección, nutriéndose de patrones de intensidad preexistentes que trasladan de unos ambientes a otros, de unas condiciones ambientales a otras, de unas disciplinas a otras. Como hemos visto, más que suponer un límite, el hecho de dejar atrás la neutralidad de los escenarios supone una amplificación inmensa y positiva de las capacidades de expresión, que se articula en la imagen audiovisual mediante la *localización* y la *deslocalización* del signo.

Segunda intensificación: el surgimiento de una pantalla-cuerpo

La segunda bifurcación que en este ensayo pongo de relieve no surge, tampoco, de forma instantánea en la evolución de las artes audiovisuales. A continuación señalaré tres factores que, desde mi punto de vista, fueron fundamentales para que estos cambios se produjeran.

Podemos empezar por la reacción minoritaria y marginal de ciertas prácticas de ruptura contra la naturalización de lo que se ha llamado «lenguaje del cine» —rechazando esta denominación, el teó-

rico N. Burch sitúa la época de 1895-1929 como la de la constitución de un modo de representación institucional que fue y sigue siendo enseñado explícitamente en las escuelas de cine de todo el mundo (N. Burch, 1995, pág. 17). Uno de los ejemplos más notables es el del letrista M. Lemaître. Lemaître trató de desnaturalizar la experiencia cinematográfica clásica, considerando, como parte de la experiencia cinematográfica, el conjunto de los elementos físicamente presentes durante la proyección de películas. Además, este autor hizo especial énfasis en la presencia corporal de la pantalla. Según su concepción, materializada en piezas como *Le film est déjà commencé?* (1951), los espectadores y la arquitectura que envuelve a tales individuos se convierten en agentes expresivos que intervienen activamente en la experiencia artística individual.

En segundo lugar, debe tomarse en consideración la confluencia de nuevas tendencias, ideas y conductas llegadas desde otras disciplinas. La década de 1960 fue un periodo de intensa experimentación artística, en la cual especialmente los *happenings* de A. Kaprow y la renovadora actividad performativa de W. Vostell y N. J. Paik, de Fluxus, producirían efectos irreversibles en el devenir artístico. No conviene olvidar, por otro lado, que este brote de liberación estética tiene a su vez como precedente directo al futurismo italiano y ruso y, también, al dadaísmo alemán de los años veinte, muy en particular a K. Schwitters con sus espacios transitables *Merzbau* o su poesía fonética. Así, en el ámbito de la música fue I. Xenakis, con obras como *Terretektorh* (1966), uno de sus más importantes herederos y nuevos promotores.

En tercer lugar, con la irrupción de la tecnología videográfica, la práctica de artistas como K. Jacobs, P. Weibel o J. Belson produce lo que podría ser denominado un *encuentro* de la audiencia con la pantalla o con el monitor de visualización. Ante el carácter pretendidamente neutral de las pantallas en el formato cinematográfico tradicional, lo que aquí cobra importancia es el devenir sensible de la pantalla. La pantalla se establece como objeto que, gracias a su corporalidad, delimita, corta o divide un espacio; como objeto al cual se puede rodear o incluso, si nos lo propusiéramos, tocar y agarrar.

En conjunto, esta serie de corrientes derivan —al menos— en dos formas relacionadas como lo son el *cine expandido* y la *instalación audiovisual*. Desde la perspectiva de este ensayo, lo que va a caracterizar a ambas es el hecho de que el marco de la imagen se diluye, o mejor dicho, se amplía tomando texturas y proporciones insospechadas. No obstante, poner el énfasis en el exterior de la imagen no le hace a esta desaparecer. Al contrario, justamente hace que la imagen en unión a la pantalla se vuelvan juntas una *presencia* entre otros elementos eventuales; o que las cosas mismas, todo lo que rodea y envuelve a la imagen, inclusive su audiencia, devengan imágenes.

Si para Deleuze la cámara de Hitchcock se tornaba «cuestionable, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante», ahora a la pantalla le ocurre algo parecido, pues, para nuestra conciencia, se ha transformado en *un cuerpo entre*

otros. Tanto la cuadrícula de monitores de *31* (2002) de L. Simpson, el conjunto variable de monitores de *Zapping Zone* (2009) de C. Marker, o las pantallas colgantes de *Correction* (2005) de F. Tan pasan a ser percibidos por la audiencia como presencias físicas actuantes, haciendo que todo elemento sensible a uno y otro lado de la imagen sea percibido bajo esta misma condición.

Las fronteras tradicionales que delimitaban lo que la imagen es y justificaban los modos convencionales de exhibición han sido, según lo explicado, nuevamente desplazadas. Así se entiende que lo verdaderamente significativo no es tanto la simple distinción de lo representado y lo directamente presentado, ni de lo subjetivo y lo objetivo, ni de lo imaginario y lo real, como su *indiscernibilidad*. Es esto, precisamente, lo que va a dotar a la pantalla de un rico conjunto de funciones, engendrando una nueva concepción del resto de los elementos; esta transposición es lo que nos lleva a complementar —y en determinadas ocasiones, a reemplazar— la búsqueda de sentido en el interior de la imagen por una búsqueda que excede al propio marco de representación. Digamos que mediante la pantalla se articula la expresión del conjunto y, a través de ella, se extrae sentido de todo un medio ambiente en el cual se introducen nuevas variaciones mediante la propia acción expectante. Es decir, nos encontramos ante un nuevo tipo de imagen, de intensidad fluida y dinámica, puesto que en sus juegos incorpora, entre otras fuerzas del entorno, la propia materialidad activa y expresividad de nuestro cuerpo.

Hacia una ética de los encuentros

Los contextos de la producción, la distribución y la exhibición del arte audiovisual han estado sometidos desde los inicios a procesos de normalización, lo que ha condicionado gravemente los modos de *representación* tanto como las maneras en que la obra se *presenta* materialmente ante la audiencia. La regularidad, la exactitud y la claridad, con sus respectivas connotaciones morales de utilidad, repetición y eficacia, han sido la norma en el mundo moderno industrializado (A. W. Crosby, 1998, pág. 21) y así, también, la norma de los contextos específicos de la industria del audiovisual.

En rasgos generales, la estandarización de los modos de producción ha servido en nuestra historia para proporcionar estructuras y procesos fácilmente controlables, y también, para garantizar resultados caracterizados por su alta predictibilidad. Es indudable que ello tiene una relación directa con el fomento de una industria a gran escala y, concretamente, con la aceleración de la industrialización global. A cada nueva circunstancia social e histórica le corresponden unas condiciones y unos medios de enunciación y afección determinados. No obstante, estas condiciones y estos medios disponibles nunca son fijos sino que fluctúan, evolucionan permanentemente.

Gran parte de las tendencias artísticas audiovisuales deben ser concebidas como contrapuntos éticos y estéticos a este modelo que

pone su énfasis en la medida y la visibilidad. No es que esta serie de artistas se opongan a la cuantificación o a la visibilización de la realidad, sino que proponen *otros modos* de relación y descubrimiento. Directa o indirectamente estas tendencias de la ética y la estética han servido para problematizar los valores de utilidad, repetición y eficacia que promueve el modelo cuantificador descrito por Alfred Crosby; fuerzan una convivencia con otras formas y fuerzas que actúan de maneras diferentes y se resisten a la cuantificación.

En estos términos, toda imagen posee una nueva perspectiva desde la cual mirar cualitativamente al resto de las imágenes. Por eso, toda imagen debe ser puesta siempre en relación con otras imágenes o con otras realidades. Lo que ocurre entre una imagen y otra debe poner en cuestión nuestras percepciones y sistema de valores; cada imagen debe servir para desfigurar, oscurecer e invalidar un sistema de verdades, debe anular la pretensión de dominación del mundo mediante la visualización y cuantificación, debe mostrar nuestra incapacidad de proyectar nuestro poder sobre todas las cosas y, por tanto, la dificultad de mantener una estabilidad de las condiciones culturales. La imagen moviliza cuestiones referentes a las distintas identidades, a los hábitos y a las dinámicas de la vida social, y a la percepción del medio en que nos desarrollamos.

El arte del siglo XXI encontrará posiblemente nuevos estados de fluidez, otras formas de intensificación afectiva. Pero para ello debe producir nuevas máquinas y experimentar creativamente todas sus dimensiones. Se trataría de hallar una nueva ingeniería de las imágenes y los medios, capaz de articular una nueva percepción del mundo adecuada a circunstancias que hoy comenzamos a intuir. Adaptando las palabras de Deleuze, el arte no es comunicativo ni tampoco contemplativo o reflexivo: es creador. En este sentido, existen líneas diferentes de artistas contemporáneos que van de J. L. Godard a H. Farocki o a C. von Borries, de J. Mekas a M. Lafia o a D. Packard, que se entrecruzan e hibridan, improvisan nuevos modos de producción, inauguran un nuevo tipo de relación con las instituciones y buscan nuevas técnicas de distribución. Estos artistas comparten el sentimiento y la necesidad de expresar y hacer sentir a los demás que Occidente se estremece y vibra y silba como si fuese a estallar en pedazos.

Pero el arte del siglo XXI debe incidir más aún en el hecho de que la expectación es también un proceso de creatividad estética y ética. «La ética se relaciona con la física y la biología de los cuerpos. Esto significa que está en contacto con la cuestión de qué puede hacer

exactamente un cuerpo y cuánto puede soportar» (R. Braidotti, 2009, pág. 182-183). La recepción corporal de los estímulos audiovisuales es un proceso de selección, integración y composición de fuerzas en un ambiente, para producir, o al menos así se espera, una transformación positiva del sujeto.

En línea con Spinoza, Deleuze y Braidotti, he planteado una nueva concepción de la imagen, pero también nuevas funciones y capacidades del audiovisual, que rompen absolutamente con el tipo de hábitos que la audiencia había ido incorporando generación tras generación siguiendo las pautas de otras artes como el teatro. Surge a partir de estas dos grandes «intensificaciones» la evidencia de que una obra no es un término. La obra es un agente activo, definida por las relaciones de exterioridad de las que es capaz, con capacidades variables y dependiente de un medio vivo del cual forma parte. Hablar de medio equivale necesariamente a hablar de un sistema de relación que involucra nuestros cuerpos en una situación. Así, contrariamente a lo que suele pensarse, el espectador no se encuentra entre términos, sino, exactamente, allí donde las cosas toman velocidad, allí donde surgen las posibilidades, en la propia génesis. Los roles de realizador y espectador se diluyen, uno y otro son agentes activos en la morfogénesis del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAIDOTTI, R. (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa, pág. 174.
- BURCH, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, pág. 17.
- CROSBY, A. W. (1998). *La medida de la realidad. La cuantificación y la sociedad occidental, 1250-1600*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, pág. 21.
- DELEUZE, G. (2009). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, pág. 294.
- GIBSON, J. J. (1982). *Reasons for Realism*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, pág. 245.
- NEWTON, I. (1934). *Mathematical Principles of Natural Philosophy and His System of the World*. Berkeley: University of California Press, pág. 6.
- PARIKKA, J. (2012). «La nueva materialidad del polvo». *Artnodes*. Núm. 12, pág. 24-29.

Cita recomendada

OTXOTEKO, Mikel (2014). «Hacia nuevos estados de fluidez en el arte audiovisual». *Artnodes*. Nº. 14, pág. 65-70. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa].

<<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n14-otxoteko/n14-otxoteko-es>>

<<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i14.2159>>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

CV



Mikel Otxoteko

mikelotxoteko@gmail.com

Artista e investigador independiente

C/ Hernani 4, 4º dcha

20004 - San Sebastian-Donostia

Mikel Otxoteko es artista audiovisual e investigador independiente con residencia en San Sebastián. En 2011 viaja a Nueva York, gracias a una invitación del filósofo mexicano Manuel de Landa, para concluir su tesis doctoral en el Pratt Institute. En 2013 obtiene el título de doctor por la Universidad del País Vasco con la tesis «La emergencia de la expresividad y el sentido. Arte audiovisual y neomaterialismo». Ha publicado regularmente artículos de teoría y crítica, y en 2012 codirigió el proyecto PUNTUETAN cine+periferia, una muestra itinerante de cine independiente. Sus trabajos recientes de videoinstalación se centran en la experimentación audiovisual con conjuntos de pantallas.