

Exposición: pasado/presente. Colección Nuevos Medios, Centro Pompidou

Lugar: Espacio Fundación Telefónica.

Arenales, 1540

Buenos Aires

<http://www.espacioft.org.ar/>

Hasta el 25 de septiembre de 2010

Vídeo, fin-de-siècle

Marcelo Expósito

*pasado/presente* constituye la primera presentación en la Argentina de la colección de *Nouveaux Médias* del parisino Centre Georges Pompidou, dirigida desde tiempos inmemoriales por Christine Van Assche (curadora asimismo de esta exposición en el Espacio porteño de la Fundación Telefónica) en su tarea incontestable como uno de los pilares internacionales de la institucionalización del videoarte y otras posteriores prácticas artísticas en soportes electrónicos y digitales. De dimensiones más modestas que *Temps de vídeo 1965-2005: col.lección nouveaux médias del Centre Pompidou*, presentada en el Caixaforum barcelonés en el año 2005, la exposición *pasado/presente* no por ello resulta menos relevante. En su sencillez, escenifica su título hasta lograr comprimir, en apenas ocho instalaciones, una historia que nos habla de las potencialidades y las insuficiencias, los logros y las decepciones en la evolución histórica de una práctica, el vídeo, que irrumpió a mediados de la década de 1960 para modificar irreversiblemente el sistema del arte.

Esta lectura que acabo de avanzar es sin duda a contrapelo, el diagnóstico de un subtexto apenas perceptible bajo el lenguaje optimista y positivista con que la exposición se publicita. Visitarla es motivo de gozo para quienes tienen interés en este tipo de prácticas y en la historia que en ella se comprime. Y sin embargo, ese disfrute no nos resguarda de paladear un cierto sabor *fin-de-siècle*, algo así como la constatación de que esta exposición acierta a la hora de contradecir lo que en apariencia quiere afirmar, esto es, la triunfante evolución del vídeo como un medio de expresión artística. Puede que esa autocontradicción de *pasado/presente* sea resultado de la ortodoxia con que la muestra aplica un recorte sobre la procelosa historia del vídeo, buscando demostrar su *artisticidad*. Condición artística que *pasado/presente* naturaliza, obviando que justamente la discusión polémica en torno a la normalización del vídeo estrictamente como práctica *de arte* — eludiendo otras dimensiones: contrainformativa, comunitaria, social, etc. — ha conformado uno de los ejes de su historia.

Una historia ortodoxa del videoarte tiene que comenzar por su *founding father* —como Martha Rosler lo llamó con acritud—, el inigualable Nam June Paik. En *Moon is the Oldest TV* (1965), una de sus hermosas piezas clásicas, once monitores sin sonido hacen que la continuidad de un aparente ciclo lunar—en realidad, el efecto de manipular mediante imanes la señal de los tubos catódicos— ilumine al espectador en una sala oscura. La instalación de circuito cerrado *Going Around the Corner* (1970) demuestra cómo el vídeo fue el mejor instrumento que permitió a Bruce Nauman expandir su proyecto de profundización del minimalismo (más allá de la escultura y la performance) mediante la desmaterialización de la obra y ampliando el protagonismo del espectador en experimentaciones fenomenológicas de dislocación espaciotemporal. Y si bien *The American Gift* (1976) dista de estar a la altura de otras piezas maestras de Vito Acconci

del mismo periodo (consiste en una adaptación demasiado estática de su serie homónima de *audio works*), estas tres instalaciones en su conjunto constatan la contundencia de las exploraciones críticas sobre la percepción y la subjetividad que tuvieron lugar en la primera época, la era clásica del vídeo.

*Nostos II* (1984) es una de las elegantes e hipnóticas instalaciones multipantalla con las que Thierry Kuntzel participó, en los años ochenta, de un cierto acercamiento del videoarte al tanteo de los límites de la narración (proto)cinematográfica. Formado en la teoría fílmica de la década anterior, sus *découpages* narrativos multicanal parecían tender puentes hacia la experimentación estructural-materialista, algo que sólo el soporte electrónico podía permitir. En comparación con el rigor e inteligencia de Kuntzel, el exitazo del que disfrutaron los eficaces muñequitos con proyecciones de Tony Oursler — *Switch* (1996) es un buen caso— sólo se explica hoy día por el ambiente reinante en los años noventa, cuando el *mainstream* videográfico se dejó adoptar por un sistema galerístico y museográfico pudiente y poco dado a complejidades. Otra contradicción a apuntar en la nómina de la misma década: la ineficaz adaptación a un espacio de instalación y la elección de un formato a la larga perecedero e impráctico (el CD-Rom interactivo) para una obra —sin embargo— capital como es *Immemory* (1996) de Chris Marker.

Que este apretado resumen de la historia del vídeo finalice con dos obras, una prescindible como *Park* (2002) de Aernout Mik (buen ejemplo de ese arte de relacionalidad idiota hoy en boga), otra insuficiente como *Mother Tongue* (2002) de Zineb Sedira (tan predecible, tan cautelosamente breve para expresar lo correcto sin aburrir), dice bien a las claras qué sucede cuando el trayecto histórico de una práctica rica y contradictoria se valoriza exclusivamente en el estrecho dominio del sistema del arte contemporáneo.

[Buenos Aires, 9 de septiembre de 2010]