

# EL AUTORRETRATO VIDEOGRÁFICO\*

## THE VIDEO ART SELF-PORTRAIT

**FLORENCIA VARELA**

Universidad de Salamanca, Facultad de Filosofía,  
Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia.  
Patio de Escuelas, s/n, Salamanca, 37007, España.  
florenciavarela@usal.es

### RESUMEN

El video-arte como disciplina artística cuenta con una escasa producción teórica. Su reciente aparición en la esfera del arte es una razón contundente para explicar esta situación. Sin embargo, otra razón de peso viene dada por las particulares circunstancias en las que nace. En este estudio reflexionaremos en torno a la creación videoartística contemporánea y exploraremos cómo funcionan las claves estéticas del videoarte autorreferencial.

*Palabras clave:* videoarte, videoarte latinoamericano, arte contemporáneo, autorretrato, estética del narcisismo.

---

\* Este artículo es parte de una investigación de Tesis Doctoral realizada en la Universidad de Salamanca, Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia, y ha estado financiada por el Banco Santander Central Hispano.

## ABSTRACT

As an artistic discipline, video art is grounded on a poor theoretical production. Its recent appearance in the sphere of the art is a forceful reason to explain this situation. Nevertheless, another reason of weight is the particular circumstances in which it came into existence. In this study we will discuss the contemporary video art creation and explore some key aesthetics concepts of self-portraits in video art.

*Key words: video art, Latin American video art, self-portrait, aesthetics of narcissism.*

---

Recibido: 31-03-2010

Aceptado: 21-04-2010

*Siempre mi obra estuvo —inclusive en mis obras más intimistas— alimentada por la cuestión social, por mi entorno, siempre reflexioné acerca de lo que pasa a mi alrededor. Y digo esto y me corrijo, no se trata únicamente de lo que pasa a mi alrededor, yo soy parte de lo que pasa (no hay adentro y afuera). En este sentido, mi trabajo es cíclico, es un ir y venir entre mirar hacia afuera y mirar hacia adentro, y en donde de repente no se pueden identificar estos “afueras” y “adentros”: Todo es parte de lo mismo, siempre ‘el afuera’ me atraviesa, yo soy el filtro, y desde ahí produzco.*

*(Gabriela Golder)*

*The E! True Hollywood Story* (2000) es el nombre de la obra en vídeo con que el artista uruguayo Martín Sastre realiza una parodia de su propia vida marcada por su sueño de convertirse en artista exitoso. Un sueño que más tarde alcanzaría. Al mejor estilo de *The E! True...* la vida que el artista relata del personaje ficticio de él mismo no estará exenta de controversias

propias del lado oculto de toda vida de Hollywood. *The E! True...* junto con *Montevideo*, *The Dark Side Of The Pop* (2004), como parte de su serie *The Iberoamerican Trilogy*, o *Freaky Birthday* (2006), entre otras obras en vídeo, conforman un trabajo artístico que se fundamenta tanto en elementos del cine y la televisión comercial como en elementos biográficos del propio artista, en las que el autor es generalmente el protagonista de cada una de las piezas.

El trabajo de Sastre se presenta como heredero de dos de las tradiciones más características de la videocreación: la oposición a la televisión, y por lo tanto a todo discurso mass mediático; y la estética del autorretrato definido por el teórico francés Raymond Bellour, como más adelante veremos. Y es que entre la vastedad de razones por las cuales muchos artistas integraron el medio del vídeo a su actividad, como su portabilidad y fácil acceso en comparación con el cine; hay otras que tendrán particular interés en este artículo. La facilidad con que se prestó el vídeo como medio de documentación, registro y posterior reproducción de distintas actividades culturales, o su condición de medio sin historia ni tradición y, por consiguiente, sin ideología asociada, junto con su capacidad de hacerle frente a la televisión como representante del poder hegemónico económico y cultural y la facilidad que el artista encuentra para introducir su propio cuerpo en la imagen; serán dos de las claves con que se aborde el estudio de este soporte artístico. Porque si bien su ingreso al arte en la década de 1960 se produce como una forma de extender los alcances de un proceso por el cual los límites del arte estaban siendo revisados, y su desarrollo, como bien lo señala Laura Baigorri, se produce de forma espontánea e integrada (19); su irrupción en el arte ha traído consigo nuevas posibilidades que distintos estudios se han dedicado a describir y explicar. Porque tal como explica Néstor Olhagaray, “este nuevo medio poseía sus propias vocaciones” (116).

De este modo, a través de producciones de corte autobiográfico, o producciones que ofrecen una mirada crítica sobre el relato que de los hechos construyen los medios de comunicación, el videoarte genera versiones alternativas, o complementarias, en la interpretación del pasado y el registro del presente, de tal manera que ofrece infinitas posibilidades. A grandes rasgos, podríamos decir que su carácter diferencial ha consistido y consiste en una morfología vetuada, fragmentada. Es decir, que mientras algunas producciones audiovisuales se ven condicionadas por ciertos parámetros de presentación exigidos, o espectacularización en el sentido que Guy Debord da a

este concepto, y resultan en relatos mediatizados, el videoarte, de acuerdo con su vocación insubordinada y anti-mediática, puede hacer uso de las libertades que este lugar le confiere fomentando la construcción crítica del relato social. La temporalización de la imagen, los discursos fragmentados o las imágenes robustas, entre otras cosas, contribuyen pues a aquellas manifestaciones indigestas a las que dedicó su obra el artista alemán Wolf Vostell, pionero junto a Nam June Paik en la utilización del vídeo como medio artístico.

Aunque el videoarte, como práctica artística, no se agotará en la pura actividad autorreferencial ni en su enfrentamiento con la televisión, las reminiscencias autobiográficas en la evocación que de su pasado hará el artista, así como la apelación a su entorno familiar y cercano, y su preferencia anti-mediática, los seguirán acompañando. Una condición que está en estrecha relación con el desarrollo de propuestas fundadas en las historias personales, los localismos, la vida vernácula e incluso el trabajo con imágenes captadas del propio medio televisivo o del cine de masas.

## 1. LA ESTÉTICA DEL AUTORRETRATO: UN CAMINO HACIA *EL OTRO*

La frecuencia con la que en la década de 1970 muchos artistas realizan obras en vídeo utilizando su propio cuerpo y convirtiéndose en protagonistas de sus propias creaciones, inspira el ineludible artículo de Rosalind Krauss "Videoarte: estética del narcisismo", publicado por primera vez en 1976<sup>1</sup>. Krauss parte entonces de una característica psicológica, más que técnica, como elemento constituyente del medio, y señala de esta forma el uso espectral y subjetivo que las prácticas artísticas darían al vídeo. Y es que, entre otras cosas, las relaciones subjetivas e intersubjetivas se conformarán como tópicos recurrentes desde las primeras obras de videoarte. Comenzando por *Centers* (1971) de Vito Acconci, la tesis de Krauss se formula sobre la idea de "presente quebrado" que se fija eterno en un tiempo clausurado en sí mismo sin reciprocidad ni reflexión, sin que el artista acceda a nada más

---

<sup>1</sup> "Video: the Aesthetics of Narcissism" se publicó por primera vez en la revista *October*, Vol. 1, primavera de 1976.

que al reflejo de su propia imagen (43). En *Centers* el brazo extendido de Acconci y su dedo índice señalando al centro de la pantalla parecen aludir únicamente al doble de sí mismo, con lo cual evoca la condición psicológica narcisista elaborada por Freud.

Pero tal como señala Hal Foster, “esta situación narcisista nunca fue un reflejo perfecto”, lo que resulta en la imposibilidad de un presente puro, marcado por una inmediatez aparente del medio. El deseo de inmediatez, explica, tropezó con la realidad de la mediación en el vídeo: “el vídeo sigue siendo un medio con carga tecnológica y fundamento temporal, que nunca es tan instantáneo o inmediato como parece, y en el que el artista y el espectador no están nunca tan presentes o transparentes el uno para el otro como podría pensarse” (562). Siguiendo al psicoanalista francés Jacques Lacan, el autor sostiene que este reflejo del *yo* se verá siempre perturbado por la mediación, lo que resultará en una imagen del sí mismo alienada, algo ajena, como si se tratase de otro. Así, destaca obras como *Izquierda / Derecha* (1962) de Joan Jonas o *Now* de Lynda Benglis, en las cuales “las dislocaciones espacio-temporales del vídeo eran tratadas casi como analogías de descentramientos subjetivos” (564).

La repetición de algunas de estas estrategias en vídeos como *Tema musical* (1973) de Acconci o *Izquierda/Derecha* de Jonas, inscribe este tipo de propuestas en la órbita de la Dancer’s Workshop Company, del Judson Dance Group y por supuesto del Fluxus. Estos grupos desarrollaron propuestas en las que a través de los movimientos continuos y colectivos la individualidad del artista se confundía con la de sus compañeros y generaba de este modo una actitud de resistencia a la actitud narcisista. En *Tema musical* Acconci repite con su rostro en primer plano “te quiero dentro de mí”. Su mirada dirigida al objetivo de la cámara no deja dudas de que se dirige al espectador en medio de una acción que pretende ser intimidante en el sentido de querer entrar en lo que se podría considerar el círculo privado de éste. Su intención entonces se dirige a abolir la idea o el sentimiento mismo de privacidad concebido como sinónimo de intimidad y, por consiguiente, como la frontera que marca el límite donde comienza la definición de la individualidad. Como bien explica Anne Rorimer, la utilización por parte de Acconci de su cuerpo se convierte en acciones despersonalizadas, opuestas a la narración autobiográfica, “funcionaron para despersonalizar situaciones que utilizaron a la persona del artista” (212- 213).

Al respecto, Raymond Bellour añadirá en relación a *Centers* que el gesto de Acconci señalando a la pantalla también se dirige hacia otro: hacia el espectador. “Asistimos a la caída del narcisismo”: si Narciso escribe, “su escritura es aquella del autorretrato”. El espejo de tinta del autorretrato “es lo que evita el solipsismo del narcisismo mudo: victoria sobre la muerte por la escritura, y resurrección” (301). La presencia del cuerpo en el videoarte, entonces, ha estado generalmente relacionada con propuestas centradas en las relaciones inter-subjetivas, en las narraciones personales o con el problema de la identidad. En todos los casos está en juego la exploración acerca de los modos de construcción del sí mismo. Pero más allá de las exploraciones personales, lo que los artistas buscaban realmente era apelar a la participación del espectador.

Muchos artistas como Marcel Odenbach, Vito Acconci, Juan Downey, Joan Jonas o Rebecca Horn, entre otros, han incursionado en la estética del autorretrato. Bellour partirá de claves como la presencia del cuerpo del artista, el trabajo en la intimidad de su estudio, el uso espectral del vídeo, la apelación a la memoria a su vida personal y a su entorno circundante para definir el concepto de autorretrato aplicado al videoarte. Para el autor, la estética del autorretrato se relaciona con una amplia variedad de formas relacionadas con la figuración de lo subjetivo, es decir, a través de las cuales un individuo singular se dice y se reinventa a sí mismo imponiéndose a las formas extensas y a la vez restrictivas de lo universal (293). El autorretrato videográfico, entonces, no se restringe a la narración de los hechos cronológicos de una vida, sino que muestra a un *yo*, a la vez que revela “un sentido agudo de la vida cotidiana, los gestos, las posturas; una oscilación pendular entre presente y pasado, imaginación y realidad, materia y memoria” (249).

Aunque aquella presentación del cuerpo y de la subjetividad podía hallarse en otras prácticas artísticas como la fotografía, el happening o la performance, el medio del vídeo parece seguir siendo en la actualidad uno de los que más se prestan a las obras con mayor envergadura personal. Esto es, creaciones en las que el artista es con frecuencia protagonista de sus obras, ya sea mediante la presencia de su propio cuerpo, o mediante la utilización de su entorno personal como elemento central. Un modo de creación en primera persona que presenta una historia semi-oficial de la vida familiar y cotidiana contemporáneas y que oscila entre lo documental y lo ficticio.

En las recientes décadas un grupo de artistas abocados a la videoinstalación seguirán las sendas de los pioneros. Entre los artistas se dispone una tendencia que articula la creación artística con las historias personales, con tópicos relativos a la intimidad como en el caso de Sam Taylor-Wood o el coreano Seoung Cho, la siuza Pipilotti Rist, las estadounidenses Cheryl Donegan y Sadie Benning, o la artista británica Tracey Emin. El caso más extremo es la artista palestina Mona Hatoum, quien se introduce una diminuta cámara dentro de su cuerpo.

Si bien es cierto que la estricta definición de género autobiográfico remite fundamentalmente a un tipo específico de género literario (Lejeune, *El pacto autobiográfico* 49), no caben dudas de que el videoarte autorreferencial constituye una “versión extendida de las formulaciones autobiográficas convencionales” más afín a las potencialidades de los nuevos medios, como explica Cuevas Álvarez en su estudio sobre el cine doméstico (101). Bellour vincula el autorretrato en el vídeo-arte con el género autobiográfico en función de la intención del autor de circunscribir a partir de su propia experiencia la cuestión de “quién soy yo”. Si bien la literatura autobiográfica es el marco de referencia del autorretrato, la diferencia radica en que en este último, tal como sostiene Bellour, “su autor nos anuncia: Yo no voy a contarles lo que he hecho, sino que voy a decirles quien soy” (288). También Philippe Lejeune identifica el autorretrato con la pregunta por *¿quién soy yo?*, cuando diferencia entre el autorretrato escrito, “que tiende a exponer a los otros aquello que por definición se les escapa de mí”, del autorretrato pintado o en imagen, que “tiende a hacerme dueño de aquello que soy el único que no puedo aprehender directamente, mi rostro, que todo el mundo conoce mejor que yo” (*Cine y autobiografía, problemas de vocabulario* 16).

De este modo, el autorretrato comparte con la autobiografía esa búsqueda del sí mismo que Alain Bergala describe como un camino auto-analítico, a través del cual se despliega una estrategia para actuar sobre la propia vida (29). Una estrategia performativa también presente en la confesión descrita por María Zambrano cuando expresa que “parece ser una acción que se ejecuta no ya en el tiempo, sino con el tiempo, es una acción sobre el tiempo” (17). Bergala coincide con esa forma de intervenir en el pasado a la que se refiere Paul Jay a propósito de *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce (172).

En la editorial de la revista de arte y cultura *ExitBook* de septiembre de 2009 Rosa Olivares escribe que “la realidad, hoy en día, es que el artista crea una gran parte de su trabajo en torno a sí mismo, y cuenta su propia historia y experiencias de una forma casi obsesiva”. *Todo sobre mí mismo* es el título de este texto en el que Olivares afirma además que, en la actualidad, artistas como Francesca Woodman, Cindy Sherman, John Coplans o Sophie Calle, entre otros, son con frecuencia los principales protagonistas de sus obras. Biografías físicas, explica, que llevan a afirmar que “hoy la obra de un gran número de artistas traza claramente una autobiografía visual antes aún que una biografía literaria”. Una tendencia que, ciertamente, en el ámbito de la creación artística audiovisual, y específicamente en lo que refiere a la práctica video-artística, se traduce en un grupo de propuestas inspiradas en la imagen del autor, en su vida o en su entorno doméstico, cultural o histórico, con una fuerte presencia del relato en tanto la voz de lo testimonial. Obras realizadas a partir de versiones y experiencias vitales particulares en torno a un hecho concreto, familiar, cotidiano o histórico, pasado o presente, cuya forma de inscripción del *yo* en un cuerpo o, en ausencia, en una mirada sobre el mundo es, al decir de Alain Bergala, una de las estrategias “más novedosas y perturbadoras que se hayan planteado en la autobiografía filmada con respecto a la tradición de la escritura autobiográfica” (32).

Esta situación presente, también parece estar enmarcada en un proceso social más amplio, que abarca a diversas manifestaciones pero que, sin embargo, no en todas tiene la misma definición. Y es que tal como explica Bellour, el vídeo cuenta con cualidades que lo convierten en un medio privilegiado cuando se trata de un proceso de subjetivación. Cualidades que pueden considerarse, por ejemplo, en función de la presencia continua de la imagen que, en palabras de Bill Viola, Bellour describe como “ese ronroneo” constante, eso que marcha, y que harán del vídeo una especie de “doble realidad”, en donde el registro se establece casi como una consecuencia (291). Es importante resaltar la relevancia de esa constancia señalada por el autor, pues es una de las claras ventajas del vídeo en relación con la fotografía y con el cine. Sus características técnicas, así como también el desarrollo del videoarte a través de la instalación, hacen que el autor encuentre mayores facilidades para introducir el cuerpo, tanto de él como del espectador, en la obra. Accede a la escena de forma improvisada y se abre paso el cuerpo



cotidiano. A su vez, el tiempo laxo característico de la grabación y de la instalación, en clara oposición al tiempo de la televisión, otorgan al cuerpo la libertad de estar en la obra durante el tiempo que se desee.

Ahora bien, en medio de estas circunstancias, se abre paso un grupo de propuestas inspiradas en la vida del autor, o en el entorno doméstico, cultural o histórico del mismo, que no parecen centrarse tanto en el *yo* del artista como en la consistencia que este adquiere en función de su vínculo con el entorno que muestra. La importancia de la obra recae así en la recepción más que en las consecuencias que su realización pueda tener para el autor, ya que su intención, a propósito de *Centers* de Acconci, es apelar al *yo* del espectador. Si nos ceñimos a la definición de autobiografía desarrollada por Lejeune, advertiremos en el hecho que el pacto autobiográfico, condición última de éste género, se produce en la recepción. Como bien explica el autor, la actitud del lector no es la misma que al estar frente a un “pacto de ficción”, pues en este último caso la historia nos deja mucho más libres, mientras que en el pacto autobiográfico el compromiso es mayor necesariamente, puesto que el relato sobre la existencia de otro nos devuelve la mirada sobre la nuestra propia (52).

Es entonces cuando Bellour advierte que esa imagen autorretrato se ubica “entre documentación y ficción, testimonio y cuento, encantado por la presencia insistente, constante y por tanto intermitente, de una voz y un cuerpo. El vídeo ... permite mucho más que simplemente pronunciar varios discursos a la vez. Este trenzado de voces es una de las condiciones del autorretrato”, y es lo que hace del vídeo un medio más fiel a la mirada subjetiva (250). Porque si bien la imagen-autorretrato, en tanto apelación a la subjetividad, claro está no es exclusiva del videoarte, ha encontrado sin embargo en el medio del vídeo un lenguaje más que propicio para trabajar sobre aquellos aspectos que conforman el entramado cotidiano e íntimo de los artistas.

## 2. VIDEOARTE ACTUAL Y AUTORRETRATO

La historia personal y la apelación al entorno cotidiano, junto con una forma de autorretrato en la que el propio creador es el protagonista, concurren en la obra de la suiza Zilla Leutenegger, quien comienza su

carrera artística a partir de 1995. Aunque sus trabajos no son una versión exhibicionista de aspectos considerados como parte de la privacidad de la artista, sí se fundamentan sin embargo en su propia biografía. Porque además de asumir el rol protagonista de casi todos sus vídeos, fotografías, instalaciones y dibujos, la mayoría de los temas de sus obras se basan en su pasado, su infancia, sus recuerdos, su presente, sus familiares y amigos, su futuro y sus sueños. “No sé de dónde surgen algunas de mis obras”, explica la artista, “tengo la sensación de que ellas están en alguna parte entre mi pasado y lo que yo veo y hago en la actualidad” (Robecchi 129). De este modo, el recuerdo de su padre cargándola en la noche es evocado en el vídeo *Oh mein papa* (2001), en el cual la artista que viste un camisón de dormir se hace cargar por unas grandes máquinas de construcción. Como “la relación de King Kong con la joven protagonista”, me cuenta Leutenegger en la Galería Peter Kilchmann, ubicada en el edificio de la antigua fábrica de cerveza Löwenbräu de Zúrich.

El artista nigeriano Oladélé Ajiboyé Bamgboyé realiza en este sentido un peculiar autorretrato a través del cual intenta combatir las imágenes estereotipadas de África, lo que se traduce en un intento de reconstrucción del sí mismo a partir del entorno que lo define. La documentación del entorno, de los espacios cotidianos inmediatos, forma parte, por ejemplo, de la estrategia de la española Nuria Canal, mientras otras obras, como la de Pipilotti Rist, se presenta en cambio como una revisión de las mismas convenciones sociales que definen al sujeto contemporáneo pero a través de su experimentación con la sexualidad, la feminidad y el humor, centrados en su propia imagen.

En *Portrait of the Artist as a Young Woman* de 1995, una obra basada en el texto de James Joyce, Fiona Tan coloca un monitor con su propio rostro en primer plano sobre una superficie espejada en la que se refleja la imagen del monitor como expresión de la compleja naturaleza de su propia identidad. El problema de la identidad en la obra de Tan se relaciona con su propia historia de madre finlandesa, padre chino y su vida como tailandesa. Tan realiza así una mirada propia sobre su pasado con la intención de explorar la influencia que éste ejerce sobre su presente. Artistas como Zilla Leutenegger, Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, Canal, Rist o Fiona Tan nos ofrecen la versión actual del autorretrato mediante su trabajo con el ámbito de las experiencias personales, del pasado, del presente y de sus entornos inmediatos.

Durante el mes de abril del año 2009, el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires realizaba la muestra *Íntimos entornos*, un ciclo de videoarte dedicado a creaciones caracterizadas como de corte autobiográfico. En el ciclo participaron la artista chilena Claudia Aravena, la artista argentina Claudia Ciccone, el argentino Diego Zoffoli, la uruguaya Julia Castagno y la mexicana Neyerí Avalos. En el texto explicativo de la muestra podía leerse lo siguiente: “Lejos de la sobreexposición banal de imágenes y asuntos personales de los medios audiovisuales masivos, la presente selección apunta a una dimensión autorreferencial que excede ampliamente la mera referencia biográfica. El entorno personal es sólo el punto de partida de un discurso histórico, conceptual e ideológico”.

En un contexto en el cual se hace cada vez más frecuente la presencia del *yo* como protagonista en distintos ámbitos de la esfera cultural, dando paso a lo que Paula Sibilia describe como una tendencia por la cual la intimidad y los relatos personales son cada vez más materia de exhibición (27 y 28), esta anotación cobra especial interés. Esto es así, no sólo por la acertada dimensionalización que realiza del trabajo autobiográfico como un tipo de creación que apela al entorno socio-histórico, sino además por la comparación explícita que en ella se hace del videoarte con los medios audiovisuales masivos.

Aunque la creación autorreferencial en el ámbito del videoarte ha sido una de las claves estéticas que acompañan la vídeo-creación desde sus inicios, *Íntimos entornos* viene a confirmar su vigencia como estrategia artística y su repercusión en el panorama contemporáneo del arte latinoamericano.

En general, los aportes de estas propuestas centradas en la figura o la vida personal o familiar del artista o sobre las imágenes y situaciones cotidianas son inequívocos en la medida en que remiten inevitablemente al entorno socio-histórico (Cuevas Álvarez 109). El artista panameño Enrique Castro sintetiza esta misma idea cuando al inicio de su vídeo *La historia del hijo del viejo* (2003) anuncia el tema de su obra con la siguiente explicación: “el agua de dos océanos converge en el canal que ha influido en la historia de mi país y en la historia de mis padres, es un relato eco de su historia, ¿o acaso es al revés?”. Se produce entonces una confrontación entre la historia de la vida particular con la historia de la comunidad. Una estrategia que para Jorge Villacorta y José Mariátegui revela “cómo la recuperación de la memoria

del pasado reciente genera formas de relatos audiovisuales que multiplican los sentidos en la construcción de lo histórico tradicional” (20).

Un objetivo que también podemos advertir en la obra de la artista chilena Claudia Aravena, pero que se ocupa además de poner al descubierto los mecanismos sociales de construcción de las identidades. Así, en *Berlin: been there/to be here* (2000) por ejemplo, el relato de la propia Aravena se disocia mientras nos cuenta dos versiones de un mismo hecho que la artista recuerda a través de las imágenes y acontecimientos que se van presentando en el vídeo. Aravena realiza esta obra a partir de su estadía en Berlín, de la cual recuerda acontecimientos de su propia biografía: “estos lugares me recuerdan la infancia, la casa materna que perdura...”, relata la primera voz mientras otra voz susurrante que intercepta el relato añade: “lo que te recuerdan es la pobreza y el abandono”. “La enorme higuera, que está atrás en el patio”, continúa recordando la primera voz, “la higuera que cortaron, el año pasado” insiste el susurro.

De este modo, las interferencias con las que Aravena construye su obra funcionan como catalizadores de las situaciones que las mismas representan. En *Out of Place* (2005), un vídeo en el cual incluye fotografías del álbum familiar para centrarse en el viaje de familias Palestinas a Chile, la fotografía no opera como documento de lo fotografiado, explica Paz Aburto, sino que “gráfica, más bien, la imposibilidad de esa captura”. Y es que, tal como señala Cuevas Álvarez, las películas y fotografías domésticas, en especial aquellas de carácter celebratorio, han evitado la inclusión de hechos traumáticos (116). Una situación que se refleja en el pasaje en que la madre de la artista no logra recordar el momento en que fue tomado el retrato de la familia refugiada fuera de Palestina. El hecho de que la madre de la autora no dé con la realidad tras la foto, escribe Aburto, demuestra que la misma “no alcanza a constituirse en un hecho probatorio de carácter documental”. De ahí la importancia de otros recursos como la voz en *off*, el testimonio, los documentos de archivo o diversos elementos creativos.

Por otro lado, este tipo de “asincronías” entre lo que se ve y lo que se oye constituyen el núcleo de la reflexión crítica “respecto a la plenitud y solidez a la que pretende aspirar cierto tipo de narrativas de la retrospectación” (Quílez 91). Una razón de peso que sitúa al videoarte en una posición privilegiada incluso frente a la creación cinematográfica. Porque en definitiva lo que subyace a su poética anti-mediática es la intención de alejarse

del espectáculo y acercarse más a lo real, con todo lo que éste presenta de insuficiente según lo señala Clément Rosset. Lo real, define el filósofo francés, es aquello irremediable e inapelable, a lo que no se puede acceder de forma inmediata (51-52). De esto se trató en el fondo la obra de Wolf Vostell, quien tras su primer *TV/De-Collage* en 1958 incluirá las pantallas del televisor y acuñará el happening y el emborronamiento como principios estéticos con el fin de obtener imágenes *indigestas* (Agúndez García 334). Porque Vostell vio en el videoarte, quizá más que en cualquier otro medio, la posibilidad de combatir esa imagen limpia y clara más próxima a la ilusión digerible.

En la misma línea que Claudia Aravena, la artista argentina Gabriela Golder confronta en su obra *En memoria de los pájaros* (2000) imágenes de momentos felices de su infancia con imágenes documentales de la situación política Argentina en 1976. Eso es el video, afirma Gabriela, “y ahí estoy yo, en los intersticios. Mi identidad la encontraba entre todo eso, entre todo el material, entre las entrevistas a la familia Bondone, entre sus palabras y entre las imágenes Super8 de películas familiares”. La inclusión de materiales de tipo histórico y documental, y de tipo mediático en estas propuestas de videoarte de corte autobiográfico, tratadas de igual manera que las imágenes producidas a partir de sí mismos o de entornos y documentos cotidianos, ejercen una función que opera como desestabilizadora de la identidad personal, en la medida que se fagocita aquello inevitablemente ficticio acarreado por el propio género autobiográfico. El *yo* textual que se hace presente a través de *otro* ficticio en el que incursiona Roland Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes*. Como apunta Laia Quílez, la inclusión de material histórico posibilita que lo íntimo “se proyecte hacia lo público”, que “la historia privada expanda sus redes y consiga su autorización en la cartografía de la historia colectiva” (91).

En *Habitada* (2010), una de las más recientes exposiciones de Gabriela Golder que tiene lugar en Valencia, la artista presenta *Dolor* (2010), una vídeo instalación de 6 canales en la que distintas mujeres se apropian de un texto que leerán con el fin de expresar el propio dolor. Uno de los aspectos más llamativos de la instalación es la disposición en grandes pantallas enfrentadas de manera que podemos percibir simultáneamente a todas las mujeres leyendo. El resultado es un gran murmullo generado por el solapamiento de las voces, que funciona como elemento de continuidad en el cuerpo fragmentado de las distintas mujeres, y que recuerda aquel trenzado

al que se refería Bellour cuando describe la estética del autorretrato como la convergencia de muchos cuerpos. En *Dolor* queda patente la complejidad del autorretrato videográfico en el que el *yo* también se figura en la mirada de los otros, en donde la inscripción del artista en la pantalla se produce en su interacción con las protagonistas. O como diría María Luisa Ortega, en la experiencia del estar ahí, “como marca de un filmmaker pretendida mosca en la pared”, lo cual posibilita la aparición de algunas otras formas del *yo* (70). En esta obra, el arraigo en el *yo* se produce mediante la palabra ajena (Gutiérrez 56). La misma Golder asegura que “es posible encontrar nuestros sentimientos, nuestros miedos y experiencias a través de los relatos de otros”.

Con este mismo fin destabilizador de la identidad personal, muchos artistas que también realizan obras fuertemente autorreferenciales, esto es a partir de su propia persona y de sus experiencias vividas así como también las de su contexto, optan por trabajar en torno a un personaje ficticio de sí mismos, tal vez conscientes de la ficcionalización del *yo* a la que hacíamos referencia a propósito de toda transformación del *yo* en un relato. En esto se fundamenta gran parte de la obra del ya mencionado artista uruguayo Martín Sastre, en la cual apela recurrentemente a hitos, íconos, personajes y acontecimientos, así como también a la ciudad de donde proviene, Montevideo; elementos que definen y describen los entornos y momentos históricos en los cuáles ha transcurrido su biografía. Mediante evocaciones explícitas y a veces más implícitas, quizá lo que más defina a la obra de Sastre no sea tanto la descripción de su entorno vital y los acontecimientos históricos que marcaron su existencia, como la puesta en evidencia del grado en que éstos condicionan su propia subjetividad. Por ello, quien protagoniza sus obras es el propio Martín Sastre pero interpretando a un personaje ficticio de sí mismo, porque más que hablar de su vida privada, le interesa referirse a lo que comparte con otros. En este caso, la subjetividad del autor no es el eje absoluto, sino relativo en su correspondencia con aquellos con los que comparte la memoria y las experiencias de los acontecimientos (Ortega 76). Este último es uno de los aspectos claves del autorretrato videográfico que estamos presentando y que queda explícito en las palabras de Gabriela Golder subrayadas en el epígrafe de este texto. En tanto estrategia avocada a que se proyecte la vida de otros, el discurso artístico otorga consistencia al boom de expresiones del *yo*.

Quizá una de las consecuencias más importantes del uso del humor en el caso de Sastre, así como el carácter desestructurado, el discurso fragmentado, el cuerpo múltiple de la instalación o los protagonistas corrientes que conforman las propuestas presentadas hasta aquí, sea que además de evitar los personajes estilizados de experiencias vitales construidas a partir de códigos mass mediáticos, el videoarte personal y la estética del autorretrato reflexionan acerca de las retóricas de construcción de la subjetividad. Así, la introducción de elementos de la autoficción en la composición de los relatos autobiográficos, y Sastre es en este sentido un caso paradigmático, subvierte los principios del pacto autobiográfico en el cual se fundamenta la propuesta en general, lo cual da como resultado un uso crítico de la autorreferencialidad y, con ello, fractura la unidireccionalidad del discurso artístico.

El modo en que estas propuestas se construyen en torno a las contemporáneas presentaciones de la subjetividad, demuestra que la vigencia del videoarte no radica en aquellos factores culturales, artísticos, técnicos y circunstanciales específicos que han caracterizado su desarrollo, sino que radica más bien en la forma en que desde un principio se lo concibe como susceptible a su entorno. Esto último, por supuesto, no entendido como característica exclusiva de esta disciplina. El videoarte entonces, más que como un medio, o una técnica, se comprende como una función, tal como se refería Joret Féral a propósito de la performance. Por ello, a modo de conclusión, me gustaría aplicar al videoarte aquello que explica Víctor del Río acerca de la fotografía cuando sostiene que sus asuntos parecen convocar preguntas de calado sociológico y político y no sólo el cuestionamiento de nuestros criterios artísticos y representacionales, condición que la sitúa a medio camino entre la práctica artística y la práctica social (9).

## BIBLIOGRAFÍA

- Aburto, Paz. "Proyecto Palestina". *Claudia Aravena Abughosh*. 28 ene.2010. «<http://claudiaaravenaabughosh.com>».
- Agúndez García, José Antonio. "El ojo del elefante". *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

- Arlandis, David y Javier Marroquí. "Introducción". *Catálogo Habitada, de Gabriela Golder*. Valencia: La Llotgeta, 2010.
- Baigorri, Laura, coord. *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria, 2008.
- Baigorri, Laura. *Video, Primera Etapa. El Video en el contexto social y artístico de los años 60/7*. Madrid: Brumaria, 2004.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Bellour, Raymond. *L'Entre-Images: Photo, Cinéma, Vidéo*. París: La Différence, 1990.
- Bergala, Alain. "Si yo me fuera contado". *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B Editores, 2008.
- Cuevas Álvarez, Efrén. "Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta". *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B Editores, 2008.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-textos, 2002.
- Del Río, Víctor. *La fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Universidad de Salamanca, 2009.
- Foster, Hal. *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- Jay, Paul. *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la Posmodernidad*. Madrid: Megazul, 1993.
- Krauss, Rosalind. "Videoarte: la estética del narcisismo". *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.
- Lejeune, Philippe. "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario". *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B Editores, 2008.
- . *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1975.
- Martín Gutiérrez, Gregorio. "Entre el reflejo y la sombra. Estrategias del yo en el cine". *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B Editores, 2008.
- Moscoso, Manuela. "Entrevista a Gabriela Golder". *Catálogo de Tragicomedia*. Cádiz: Caja Sol Obra Social, 2008.
- Olhagaray, Néstor. "Breve reseña de la historia del videoarte en Chile". *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria, 2008.



- Olivares, Rosa. "Editorial. Todo sobre mí mismo". *Exit Book* 11 (2009). Ortega, María Luisa. "Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo". *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B Editores, 2008.
- Quílez, Laia. "Sutiles pretéritos. (Post)memoria y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo". *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B Editores, 2008.
- Robecchi, Martha. "You're innocent when you dream". *Flash Art*. Milán 236 (2004).
- Rorimer, Anne. *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*. New York: Thames & Hudson, 2001.
- Rosset, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Villacorta, Jorge y José Carlos Mariátegui. *Videografías invisibles, una selección de videoarte latinoamericano 2000-2005*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2005.