

Videoarte y videoclip. Sincretismo e hibridación

L

os cambios y fluctuaciones registrados en el arte actual son inducidos constantemente por los procesos culturales en los que se encuentran inmersos tanto los artistas como sus creaciones. Los procesos incluyen sincretismos e hibridaciones que inciden en las formas fundamentales de producción, distribución y apreciación por parte del público; en el arte contemporáneo, los efectos generados por estos procesos culturales inciden en las obras de manera indiscriminada. En esta ocasión tomaremos como ejemplo dos formas específicas: el videoarte, que pertenece a un circuito ciertamente hegemónico del arte y la cultura, y el videoclip, que se desenvuelve en un ámbito popular y comercial.

Para comparar los tendremos en cuenta algunos elementos básicos de la comunicación visual contenidos en las disposiciones formales del videoarte y el videoclip; asimismo aludiremos a la importancia del trasfondo conceptual. Después nos desplazaremos a lugares donde confluyen, pero también donde están fincadas sus diferencias. En los circuitos especializados del arte contemporáneo, el videoarte se concibe como una forma específica de producción eminentemente visual, en la que el soporte básico se deriva del empleo de la cámara en cualquier formato de captura de la imagen en movimiento, y al videoclip, como un recurso también artístico que apoya la promoción, difusión y comercialización de la música, en medios como la televisión y la red internacional de flujo continuo e interactivo de la información, denominada internet.

Ambas formas de producción de imágenes en movimiento son géneros artísticos creados en medios preponderantemente tecnológicos que dependen

del entorno mecánico; es decir, de una cámara de video, análoga o digital, que, a su vez, depende de una cadena de elementos y herramientas que sirven de plataforma para la representación de una realidad específica. En otro momento nos ocuparemos del sujeto que está detrás de la cámara disponiendo mente y cuerpo para condicionar la imagen que captura el aparato. Lo cierto es que cualquier tipo de realidad captada por la cámara de video está condicionada por el ojo y la intencionalidad del videoasta.

En otro orden, el mercado de insumos, cámaras, soportes y demás elementos para el registro, edición y producción de la información y la imagen en movimiento coacciona con tal fuerza que determina la manufactura del videoarte y el videoclip. Actualmente, la industria de insumos referentes a este mercado privilegia el desarrollo de un ambiente digital, relegando el análogo, al cual coloca en una suerte de anacronismo difícil de sostener. Así, el uso de plataformas para la edición de video vive una constante y atroz disputa por el mercado de insumos. Se trata de las plataformas digitales que, en informática, corresponden al sistema que hace funcionar los módulos básicos de *hardware* y *software*, cuya compatibilidad o incompatibilidad entre diseño, tipos de sistema operativo, lenguajes de programación e interfaces, dependen generalmente de las negociaciones entre los organismos y marcas comerciales que los producen y distribuyen para el consumo público.

Regresando al videoarte, podemos distinguirlo del videoclip por su hegemonía en los medios de difusión y comercialización del arte contemporáneo. El videoarte, por lo general, se exhibe en museos y galerías, en un ambiente especializado. Por su parte, el videoclip es considerado un soporte visual que, para su realización, se vale también de la cámara de video, pero que se estructura en función de una



Flower Flour (2002). Cuadro de video: Miho Hagino.

producción musical, ya sea con fines comerciales o de popularización masiva, para lo cual se trasmite tanto en televisión como en internet. Para la industria discográfica y de comercialización musical, el videoclip constituye una herramienta útil para la representación visual de una canción, por lo que es más conocido como una estrategia de *marketing*, que como una creación artística.

Dicho lo anterior, habría que preguntarse ¿qué es el arte en definitiva? Si es el resultado de la combinación de variables en torno a una obra o el fin para el que éste se utiliza; si la obra la constituyen los medios usados para su realización, las herramientas manipuladas o todo aquello que los diferentes medios de legitimación admiten dentro del infinito mar de posibilidades que pueden llamarse arte. Todo puede ser arte, según la definición clásica que prefiguró Martín Heidegger al comienzo de la segunda mitad del siglo pasado en su libro *Ser y Tiempo*: “El arte como esencia del espíritu del ser que se manifiesta”. Bajo esta sentencia, cualquier producción representativa del sujeto que la crea, aunque sólo utilice el mínimo poder de instauración, es arte. Las demás características que lo acompañan en uno y otro lugar —en mayor o menor medida, visibles o invisibles—, aprovechadas por los circuitos de legitimación de las obras, son artificios del lenguaje que se utilizan para definirlo, entenderlo, difundirlo, promoverlo o comercializarlo.

Inicialmente aludimos al sincretismo, concepto que los teóricos de los estudios culturales, como Néstor García

Canclini, abordan también como hibridación; aunque entendemos también muchas diferencias entre los términos que los conforman, los reconocemos como procesos culturales con mucho sentido, porque corresponden a los diversos factores sociales en los que estamos inmersos actualmente. Para ejemplificar las convergencias y separaciones entre el videoarte y el videoclip, tomaremos como ejemplo la pieza de videoarte *Flower Flour* (2002), de la artista japonesa Miho Hagino, presentada en la exposición *Viajeros*, en el Laboratorio de Artistas Norte 124, Metepec, México, en agosto de 2012.

Asimismo dirigiremos la mirada al videoclip de la canción "P'al Norte" (2010) del grupo musical de Puerto Rico Calle 13. El videoclip fue creado y producido por el colectivo de diseñadores Rojo Chiringa, conformado por los artistas Gabriel Coss, Israel Lugo y José Coté, también de Puerto Rico. En su despacho de creación, ellos generan productos artísticos con elementos formales y conceptuales cargados de transformaciones conceptuales propias del arte contemporáneo.

Se denomina sincretismo a la mezcla y coparticipación de formas y actitudes socioculturales que tienen diferentes procedencias, que permanecen y conviven produciendo efectos en el comportamiento social, el cual se traduce en formas abstractas e intangibles, pero reales, nunca inmóviles; no obstante, lo reconocemos porque permanece en constante transformación, generando resultados evidentes. Estas características, como procesos culturales, pueden explicarse tanto desde las situaciones conceptuales de las obras de arte, como desde sus aspectos formales y, sobre todo, desde los contextos en los que se desenvuelven los circuitos de legitimación de cada obra de arte.

Aproximarse a las definiciones de sincretismo como un proceso cultural dinámico implica en este caso establecer relaciones con los lenguajes actuales, entre los que está inmerso el arte. Si visualizamos sus elementos significativos, podemos asociarlos con tendencias poéticas de las que derivan caracteres que impactan en la percepción de las obras. En cualquier caso es importante entender su contenido simbólico, reconociendo y diferenciando en las obras de arte los elementos conceptuales, formales, técnicos y contextuales que poseen. Para

ello debemos tomar las obras de arte como signos o sistemas articulados de signos localizados en circuitos de legitimación, desenvueltos en ámbitos culturales específicos. Por ejemplo, las cualidades del videoarte son reconocidas en comunidades artísticas que frecuentan los museos de arte contemporáneo; en cambio, los videoclips son populares entre quienes acostumbra ver la televisión o el internet en busca de referencias visuales de las canciones que están de moda.

El sincretismo, en relación con el conocimiento artístico, es visto como un régimen portador de valores formativos e informativos propios de una sociedad capaz de reconocerlos y diferenciarlos. Por lo tanto, el sincretismo, en relación con el videoarte y el videoclip, se refiere a los elementos formales, conceptuales y contextuales que provienen de diferentes lugares y conviven produciendo un resultado común. Es decir, que, como término abstracto, funciona de la misma manera para ambas maneras de producción artística.

Antiguamente, algunos campos de estudio, como la etnología, limitaron las relaciones del sincretismo al análisis del comportamiento de razas y conductas propias de comunidades y pueblos en torno a la pervivencia de rituales paganos, mezclados con creencias religiosas. El sincretismo ha sido tratado poco en relación con el conocimiento artístico, por lo que aquí es pertinente señalar algunas características sobre las proximidades y diferencias entre el videoarte y el videoclip. Las características a que nos referimos corresponden, por un lado, a los contenidos conceptuales y, por otro, a la estructura formal de las obras.

En el arte en general se pueden registrar fácilmente sus disposiciones formales, pero hay que reconocer que esta categoría no es la ideal para el artista cuando crea, ya que son importantes también los sustentos conceptuales y contextuales desarrollados en las obras para

facilitar su entendimiento. El conjunto articulado de estos tres factores ayuda a dar sentido, reconocimiento y legitimación a las creaciones artísticas.

De cualquier manera, videoarte y videoclip acogen formas que promueven interacciones sensoriales entre el artista creador y los espectadores, por medio de acciones comunicativas basadas en conocimientos de diferente índole, los cuales están presentes en la creación y comprensión de las obras. Tal es el caso de las cuestiones espaciotemporales que son las preocupaciones formales más comunes en el arte actual.

Me interesan sobremanera las relaciones conceptuales derivadas del videoarte y el videoclip, por eso elegí los trabajos de Miho Hagino y del colectivo Rojo Chiringa. Tanto uno como otro plantean claramente su interés por los problemas políticos y sociales. En la obra de Hagino, el tema son las familias japonesas que migran a México y que tratan de llevar consigo costumbres propias de su lugar de origen. En el videoclip de la canción “P’al Norte”, se denuncian las debilidades y flaquezas sociales de los migrantes económicos. Un asunto muy común en México, ya que son muchas las personas que emigran por motivos económicos desde este país, pero también desde el centro y sur de América hacia los países del norte.

Hay que recordar que el fenómeno de los migrantes económicos se ve también en otras partes del mundo, es un problema que nos compete a todos y puede enmarcarse como un asunto político. Ésa es una característica del arte contemporáneo, hacer que los sucesos políticos se conviertan en actos simbólicos en la obra de arte y viceversa. La obra de arte se sumerge en un universo simbólico que interfiere en el acontecimiento perceptivo de quien la aprecia. Así como toda relación interpersonal implica una profunda relación política, el artista debe buscar los elementos de empatía con el público para desarrollar su obra en el sentido político.

El arte que trabaja con simbolismos políticos puede aspirar a repercutir, aunque sea en pequeñas proporciones, en la realidad de las personas.

La situación de los migrantes económicos involucra grandes movilizaciones de personas que están sufriendo las inclemencias del modo de producción económico imperante en los países capitalistas. En lo que respecta a la identidad y los rasgos culturales de la mayoría de los migrantes, también se ve toda suerte de fusiones que generan hibridaciones y sincretismos. Procesos de cambio y adaptación cultural abstractos, pero reales, que —como ya lo dijimos— se definen como la concentración de dos o más funciones de diferente procedencia, vigorosamente entremezcladas. Entonces sería válido afirmar que la noción de identidad, en el caso de los migrantes, no la determina ya su lugar de origen, sino más bien la experiencia continua de desplazamiento y exilio, de su calidad de emigrante, que lo hace receptor y sintetizador de elementos de al menos dos culturas.

El desplazamiento de estos sujetos hacia las fronteras, unido a la actual expansión de la información apoyada en los nuevos sistemas de comunicación, como el internet —que gozan también de la facilidad aparente para atravesar las fronteras físicas—, implica pensamientos que giran en torno a los niveles de realidad móviles, cambiantes y resbalosos en los que se desarrolla la vida actual. El conocimiento artístico en el que se sustentan el videoarte y el videoclip corresponde a ese tipo de pensamiento móvil y cambiante, tal como ocurre con la captura de la imagen en estos medios. El pensamiento móvil apunta a sobrepasar los límites del arte y llegar a los confines de otras disciplinas, e inclusive anhela llegar a objetar las maneras de pensar el arte mismo, poniendo a temblar las posturas fijas, hieráticas y verticales.

Esto nos lleva a comprender que son muchas las temáticas que se pueden abordar desde estos campos del arte y su efectividad para mostrar la realidad en terrenos amplios y plurales, en los que todavía falta mucho por explorar, para llegar a un público cada vez mayor. Por ello me interesa resaltar la relación del arte, la política y los poderes totalitarios, legitimados en los diferentes niveles de realidad en el arte contemporáneo. Podríamos extendernos bastante en ese tema, sin embargo, en los ejemplos



Flower Flour (2002). Cuadro de video: Miho Hagino.

escogidos —el video de Hagino y el videoclip de la canción “P’al Norte”—, mi intención es concentrarme en la tensión que generan ambas producciones artísticas sobre la situación de las personas que migran del campo a las ciudades, donde se ejercen los poderes políticos y económicos.

Ambos trabajos cuestionan la hegemonía del totalitarismo, por medio de artificios visuales en los que es obvia la intención de disolver la frontera entre realidad y ficción, o fantasía. Hagino trabaja con base en un mecanismo documental, en el que su obra se nutre de la presencia de no actores, de un público que es observador y que, a la vez, es observado por la cámara de video. Aparecen sujetos que generan en la pieza instancias performativas de conciencia social y política.

En el videoclip de la canción de Calle 13, los escenarios escogidos para la obra se enfrentan a situaciones en las que confluyen todas las liminalidades posibles —como diría la investigadora de teatro contemporáneo Ileana Diéguez Caballero en su libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (2007)—. La liminalidad representa un espacio indefinido y fronterizo dentro de los límites de lo que la mente humana puede percibir, pero que, a la vez, genera otros límites y fronteras difusas, desdibujadas, que borran la idea del límite inicial. En este videoclip, la liminalidad alude a un estado de apertura y ambigüedad caracterizado por la fase intermedia de un espacio-tiempo tripartito, como

diría también Hans Albrecht, un espacio contenido en una fase preliminar, una intermedia y una fase posliminal o posterior al acontecimiento. La liminalidad se refiere a ese proceso de antiestructura formal y antijerarquía de los sujetos frente al poder en la sociedad. Este asunto conceptual demuestra la agudeza del pensamiento que promueve el videoclip creado por el colectivo Rojo Chiringa.

En el videoclip, campesinos, procesiones religiosas y la escultura de la virgen son presentados como objetos funcionales y vivos no sólo por su naturaleza, sino por las relaciones que tienen con las actividades humanas también registradas. Caminatas en senderos de terracería, bailes folclóricos a cargo de campesinos, asimismo, sacrificios de animales en rituales religiosos son elegidos para universalizar la obra, ya que estos sitios existen en el imaginario y son reconocidos por cualquier persona, independientemente de su lugar de origen o estrato social al que pertenezcan; funcionan a partir de reglas generales de comprensión, de tal manera que están pensados para que los sujetos que los vean encuentren su propio camino de entendimiento de la obra, inventando y reinventando el rumbo y el tránsito dentro de los conceptos esgrimidos por la canción que, entre otras cosas, habla de lo mismo: los problemas políticos y sociales que enmarcan la situación de los migrantes económicos.

En el caso del video de Miho Hagino, lo evidente es el concepto que desarrolla: encontrar al otro dentro de sí mismo a partir del acto de comerse a sí misma en forma de galleta dulce. Hagino alterna y contrasta el registro de una operación en el quirófano de un hospital, en el que se aprecia el rojo fresco e intenso de la sangre, con la imagen de unas ricas galletas de forma humana. El sonido corresponde a un canto excéntrico japonés de Jun Togawa. Hasta aquí la obra de arte en cuestión se torna abstracta. Pero lo subsiguiente en la propuesta de esta

artista son las tomas casi documentales de las costumbres de los migrantes japoneses traídas a la Ciudad de México, el ánimo de conservar persistentemente las tradiciones culturales en un país extraño. La experiencia de los sujetos seleccionados, que provienen del país nipón, da testimonio a México, como país receptor, de esta parte de su errancia.

La artista desarrolla habilidades conceptuales y contextuales para convertir a los sujetos en focos de observación, en sitios específicos de emplazamiento y atención para el público común que, momentáneamente, se convierte en observador y observado gracias a las direcciones de la cámara que apunta insistentemente al observador marcando diversas trayectorias.

En fin, estos *collages* de acontecimientos, imágenes, ideas detonadoras de conceptos, denotan la capacidad de sus creadores para presentar en videoclip o videoarte fenómenos pertenecientes a los procesos culturales actuales. Lo importante es que los artistas convierten este escenario de producción de imágenes en un laboratorio experimental de investigación móvil y un observatorio de situaciones políticas, el cual se conecta con el receptor, quien establece vínculos culturales con referencias a los lugares donde se desarrolla la obra. De la misma manera, en estas obras se muestran todas aquellas formas de comportamiento social, locales y globales, que en los ejemplos citados sirven para hacer alusión a esa fase crítica de la estructura jerárquica del poder económico que se sobrepone a las fracciones más desfavorecidas de los estratos sociales.

Se muestra el factor que más promueve la migración económica y apoya la desaparición de la idea de una identidad fija y pura basada en los rasgos culturales del lugar de nacimiento del sujeto, promoviendo la abolición de las funciones cosmogónicas y las estructuras exclusivamente metafísicas en las culturas contemporáneas. Esta visión facilita la localización del



Flower Flour (2002). Cuadro de video: Miho Hagino.

arte contemporáneo en el terreno de los procesos culturales móviles, híbridos y sincréticos. La hibridación que, en este caso, atraviesa los trasfondos conceptuales, formales y contextuales del videoarte y el videoclip, hay que verla como un proceso de transformación dinámica y permanente que aglutina rasgos culturales de diferente procedencia, que evidencia la transposición de elementos, la riqueza multicultural y el sincretismo como la unión y permanencia de dogmas y formas culturales de diferente procedencia. LC

REFERENCIAS

- Diéguez Caballero, Ileana (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, col. Biblioteca de historia del teatro occidental.
- Hagino, Miho (2002), *Flower Flour*, video, Japón.
- Rojo Chiringa (prod.) (2010), *P'al Norte*, videoclip, Puerto Rico, dur. 4 min. 44 ss.

ÁLVARO VILLALOBOS. Doctor en Estudios Latinoamericanos y maestro en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor de tiempo completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. En 2010 fue profesor invitado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Su obra se compone principalmente de *performances*, fotografías, videos e instalaciones que vinculan los problemas sociales y políticos al arte. Ha sido becado por diferentes instituciones para realizar estancias de investigación y producir obra artística. Exhibe con regularidad en distintos países; ha publicado cinco libros y artículos en revistas especializadas de arte.