

] Vídeo doméstico, bricolage electrónico*

Carlos Trigueros • ilustraciones: Menchina Ayuso

1. [evidencia] La experiencia audiovisual

•De la mirada televidente

«Ella: ¿Puedes dejar de ver la televisión?

El: Ha sido un día muy duro,
he tenido que subvertir mis principios ante un idiota.
La televisión hace que esos sacrificios sean posibles,
insensibiliza parte de mi ser.

Ella: Podríamos mudarnos.

El: La televisión está en todas partes. No hay salida.»

[Hal Hartley, *Trust*]

La televisión nos cuida, divierte y protege. Nos presenta lo bueno y lo malo que existe en el mundo, lo buenísimo y lo malísimo. Resguardados por el cristal de la pantalla disponemos en nuestros hogares la retina del ojo de Dios que nos evita el tener que tomar partido y actuar, las decisiones ya están tomadas, mirar y dejarnos guiar.

Todo acto de ver supone una representación de la realidad en el cerebro, una representación personal subjetiva, cada cual ve diferente. Pero esta subjetividad fisiológica está educada, el acto reflejo de mirar, tan asumido desde que se nace, se ve dogmatizado por conceptos predispuestos que la sociedad, representada por los "padres" (mediadores sociales, educadores), se encarga de imponernos. Al darnos cuenta de que la verdad es un artificio y de que la llamada realidad está compuesta por mensajes tendenciosos con apariencia aséptica aparece la perplejidad, la mente se nubla, y uno acaba siendo consciente de que su subjetividad visual no es inocente.

La pantalla de televisión nos ilumina, al contrario que la cinematográfica. Cuando nos sentamos en la oscuridad de la sala de cine nos convertimos en voraces consumidores de vidas ajenas que hacemos nuestras succionando, en ese rito vampírico, el reflejo de luz tupido por sombras de la pantalla blanca. Al sentarnos ante la televisión nos convertimos en víctimas de la luz emitida, succionados mediante nuestra propia mirada, la consciencia se hace pasiva y la vida se va. A través de estas libaciones, tanto la que incide sobre la pantalla de cine como la que ejerce sobre nosotros la televisión, uno se vuelve *adicto a la luz*. El ojo iluminado perturba la mente y nos impone comportamientos enajenados con los que se conviven como si el cuerpo fuese arrebatado a través de la visión.

Nuestra iconosfera se ha convertido en una cinta de moebius. Los medios de comunicación proclaman que nos han hecho libres ya que podemos disponer al instante de más imágenes y sonidos de los que podemos asimilar. Esta facultad narcótica provocada por la incesante recepción visual e informativa se ha impuesto a su potencial subversivo. Podemos elegir ante un enorme menú de identificaciones, todas las consciencias están satisfechas, todas tienen su fracción de pensamiento particular determinado y complaciente. La fragmentación *ad infinitum* de estas recepciones evita cualquier toma de postura ante el mundo o discurso personal. El pensamiento autónomo es invalidado por la dispersión informativa y uno es incapaz de trazar puentes entre los

conocimientos ya que sus emisiones son simultáneas. Estamos bloqueados, somos libres y aburridos.

El aburrimiento nos supera, las muecas y ruidos corporales aparecen inconscientemente, se habla solo o se mira fijamente a un punto, a pesar del parpadeo incesante del monitor, en ese instante uno está en el bloqueo total, el grado cero de consciencia, desconectado. La necesidad se hace presente, grabar, montar, emular, reciclar..., es entonces el momento en el que se replantea todo lo que llega a través de la pantalla, de diferenciar lo impuesto y reconstruir la realidad a medida, el ecosistema visual particular y todos los referentes se diluyen: la televisión, el vídeo, el cine o nuestro entorno es válido, es el momento mágico en que jugamos con el mando a distancia o encendemos la cámara familiar. Este reciclaje del imaginario, mediante prueba y error, se convierte en un constante experimentar desde la propia mirada como televidente.

2. [activación] La experiencia doméstica

«El cine-ojo = cine-yo veo (veo con la cámara) + Cine-yo escribo (registro sobre la película de la cámara) + Cineorganizo (monto).

El método del "Cine-ojo" es el método de estudio científicoexperimental del mundo visible:

a) Sobre la base de fijación planificada de los hechos de la vida sobre el celuloide.

b) Sobre la base de una organización planificada de los cinemateriales documentales fijados sobre le celuloide.»

[Dziga Vertov, *El cine ojo*.]

- Del televidente al videoasta, de niña a mujer: "just do it".

Hoy en día viajamos en nuestros sofás y la ventanilla ya no está a un lado, esta en frente. Afortunadamente la ventana de nuestras experiencias, la televisión, nos da la opción de cambiar de ruta a nuestro antojo, bien mediante el zapping o bien mediante el vídeo. Y dentro de la ruta del vídeo podemos jugar con el espacio y el tiempo pinchando los destinos que elijamos. Por otro lado, tenemos la posibilidad, en los otros viajes, físicos o mentales, de utilizar la cámara doméstica como cuaderno de bitácora o diario personal y así, construir, reconstruir o deconstruir nuestra memoria que, en definitiva, es la verdadera finalidad de todo viaje.

El descubrimiento del *collage*, a principios del siglo XX, conmocionó todas las artes y estéticas visuales. Su sucesor directo, el *bri-collage*, no sólo como yuxtaposición de elementos con una intención constructiva sino, sobre todo, a partir de la filosofía del *hazlo tú mismo*, aplicado a las experimentaciones audiovisuales ha dado lugar a multitud de obras hechas en casa que no hubiesen tenido lugar en los centros de investigación y producción institucionales.

El bricolage como filosofía de trabajo se basa, sobre todo, en la contingencia y el reciclaje. En el bricolage se obra sin plan previo ni materias primas sino sobre elementos ya elaborados, desechos, despojos y fragmentos de obras. El que elabora, el *bricoleur*, es «el que trabaja con sus manos utilizando medios desviados.» Sus instrumentos y materiales están en el entorno inmediato y la regla de su juego es arreglárselas con "lo que uno tenga a mano" sin ningún plan previo particular, con resultados en función de todas las ocasiones propicias de utilizar o renovar los materiales a partir de residuos de construcciones y destrucciones anteriores. «El conjunto de los medios del *bricoleur* no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto (...) se definen por su instrumentalidad, (...) por que los elementos se recogen o conservan en razón del principio "de algo habrán de servir".»

La filosofía autosuficiente del bricolage se convierte en una técnica de trabajo doméstico radicalmente opuesta a los procesos de producción industrial. La manufactura se opone a los

métodos de investigación y construcción científicos. «El ingeniero pone manos a la obra cuando ha reunido los materiales y los instrumentos que requiere su proyecto. En cambio el experto en bricolage se arregla con lo que le viene en mano.» Mientras el ingeniero opera mediante conceptos interrogando al universo, el experto en bricolage juega por medio de signos con los residuos de obras humanas. Los significantes se truecan en significados y a la inversa. Esta diferencia metodológica porta una gran diferencia ideológica: el ingeniero frente al bricoleur, la cultura de la finalidad frente al recrearse en el proceso, la alta y baja cultura; el obrero especializado frente al chapuzas. «Es muy sencillo, la especialización excesiva aumenta la debilidad, es una muerte lenta.»

El paradigma científico en la actualidad es confuso. Asentado en la necesidad y la finalidad se ve abocado a la provisionalidad, de este modo vemos como toda la cultura del proyecto, del a priori, de los objetivos a corto, medio y largo plazo cae ante la fragilidad de las estructuras del saber. El bricolage, basado en la provisionalidad, en la intuición, se presenta como un método flexible, orgánico y ante todo humano, idóneo para los procesos de investigación, y sobre todo, de creación audiovisual.

Con la proliferación de los medios de captación y reproducción audiovisual en la presente década se ha generado una multitud de curiosos del medio que han experimentado con los pocos aparatos de los que disponían pero con una riqueza conceptual y formal extraña para los “profesionales” de la comunicación audiovisual. Debido a que el vídeo se ha popularizado, «ya no es un arte ligado a las nuevas tecnologías en tanto que estas son una realidad cotidiana» nos acercamos a la grabación y reproducción audiovisual con la despreocupación de lo familiar. La reconstrucción mediante el bricolage del televidente es natural, ya que su memoria activa los recursos de la comunicación audiovisual en función de sus necesidades visuales. Podemos observar en el bricolage audiovisual dos tendencias interrelacionadas, por un lado como reflexión sobre la televisión, como dice Eugeni Bonet, «monta y desmonta unos elementos preexistentes, encontrados, recuperados, apropiados, reciclados...», y por otro a partir de la premisa "hazlo tu mismo" como aficionados que utilizan la cámara familiar, ambos nos definen la producción casera.

En el bricolage audiovisual los materiales originarios fragmentados, tanto emisiones televisivas como grabaciones familiares, se reordenan con sobras y materiales brutos en función de una necesidad mediante criterios de homologías de forma, contenido, uso o fin. Estos materiales de partida esencialmente son escombros y en tanto cuanto son piezas constituyentes y útiles de un ser nuevo son fragmentos historiados. Sus posibilidades de montaje son limitadas por las disposiciones entre las diferentes imágenes constituyentes y en función de sus sucesiones y premisas proyecta modelos de inteligibilidad provisionales, ya que cada ordenamiento se puede expresar en forma de relaciones rigurosas entre sus partes siendo la base del contenido de estas relaciones el ordenamiento mismo. Estos montajes, en la experiencia del observador, no corresponden a ningún objeto concreto, sólo algunas estructuras abstractas con relación esporádica en su pensamiento. El artista no indaga en la historia de los materiales, los utiliza por lo que son, obviando su interpretación. La creación existe en función del propósito que va descubriendo mediante las relaciones que establecen los elementos, lo que pone de sí mismo el constructor de sus conexiones. De este modo el bricolage se torna en poesía por que no sólo habla con las cosas, sino por medio de las cosas y sus interrelaciones.

Una de las propiedades del vídeo en el formato doméstico es su economía de producción con una factura cuasi artesanal. La *baja calidad tecnológica* de la obra doméstica nos permite reconciliarnos, acercarnos e identificarnos de modo sensible, con la mirada. Esta humanización nos ayuda a perder el respeto a la imagen massmediática todopoderosa y a la obra de arte. El sentimiento que producen estos trabajos con vídeo doméstico es el de la posibilidad de explicar el mundo desde la experiencia personal, desde lo inmediato y accesible sin necesidad de piruetas tecnológicas imposibles que distorsionan la imagen y la vacían de contenido. A través del bricolage se puede conseguir la humildad que hará un arte más cercano, un artista más humano. Una mirada alejada de la parafernalia y el trampantojo, un humanismo sin épica, cotidiano.

- De la televisión alterada

«Si todos actuáramos del mismo modo seríamos predecibles y siempre hay más de una manera de ver la situación. Lo que vale para el grupo también vale para el individuo.»

[Mamuro Oshii, *Ghost in the shell*]

Los medios de comunicación de masas, y sobre todo, los audiovisuales, nos ofrecen un punto de vista utópico de la sociedad (que nos venden como posible), o bien una sociedad excesivamente problematizada, (que vemos con la distancia del mal ajeno), dos caras de una misma moneda. En la representación televisiva de lo social no existe lo subjetivo, observamos un poliedro de opiniones que conforman una objetividad falsa aunque siempre existirá algún punto con el que nos identifiquemos y de este modo, ver nuestra opinión representada y no disentamos. Nos construyen un placebo para conformarnos y com-placernos.

Cuando el televidente es consciente de lo que le suministran se escandaliza y moviliza. Una de sus muchas opciones es reciclar el pasto televisual (reelaborando la morralla con el turmixvídeodegrabar los partidos), para desdecirlo, ironizarlo y maltratarlo críticamente desde dentro o, simplemente, construir un mundo personal con esos fragmentos de realidad. En definitiva, evidenciar a la madre televisión. Debemos recordar que el vídeo no nace de necesidades íntimas del usuario (ama de casa, domingueros, videoaficionados, artistas, etc.), sino de una necesidad que tiene la televisión para preservar su mercancía por lo que técnicamente el aparataje doméstico del vídeo se diferencia únicamente del profesional en cuestiones cualitativas y económicas ya que el soporte es el mismo.

Existe una larga tradición de utilizar el vídeo, debido a su asequibilidad, como resistencia ante la fuerza expansionista de la televisión. Los referentes originarios son las diferentes experiencias en torno al vídeo comunitario, vídeo guerrilla, vídeo activismo, etc.. que se practican en Europa y en los USA durante la década de los 70. Inspirados en la fiebre utópica e idealista del 68 defienden el paradigma de la contrainformación y la necesidad de dar voz a la gente de la calle. Estas iniciativas que por diversos motivos cayeron en desuso consistían, básicamente, en popularizar y democratizar los medios de producción y su consiguiente exhibición. Los medios de comunicación audiovisuales son ya accesibles y populares y las supuestas conquistas sociales (como parece ser en toda lucha utópica) han servido para crear más mecanismos de consumo tanto tecnológicos como ideológicos. Un claro ejemplo son las decepcionantes televisiones locales que simplemente han empobrecido los contenidos en función de unas rentabilidades, no ya sólo económicas, sino de influencias política.

Actualmente el enfrentamiento no es tecnológico, la lucha ya no demanda la democratización de los medios de comunicación sino de los contenidos. El activismo antitelevísivo se ha transformado en una utilización de la misma como banco iconográfico común para construir textos en los que la cita se obvia a favor del concepto implícito y sus relaciones. Los descubrimientos de la poesía moderna incorporados a la estructura analógica de las imágenes muestra que cuando dos objetos son considerados juntos siempre se establece alguna relación por contagio en una nueva unidad de elementos preexistentes. De éste modo podemos observar la técnica del bricolage como actitud y práctica de desmontaje, uniendo y relacionando contenidos fragmentados como palabras en una frase.

Los materiales de los que parte el bricolador televidente han sido confeccionados para un fin determinado, ya han servido, y desmontados pueden todavía ser utilizados como piezas de un nuevo discurso a poco que se desvíe del referente. Al integrar diversos fragmentos se alteran sus significados desde la interferencia mutua que sustituye los elementos originarios, abandonando la preservación de la cita, ya que su respeto literal es simplemente publicidad de la fuente, y produciendo una organización sintética de mayor eficacia. Cuando observamos estos elementos en

su nuevo empleo han perdido el rigor de coherencia que poseían al formar parte de sus conjuntos originarios. En el momento de ser reciclados sufren de una amnesia parcial, siguen teniendo la presencia de uso anterior pero el nuevo contexto los ha modificado.

Desde el análisis, mediante el proceso de selección y montaje, se ha evidenciado en las imágenes aquello que se pretendía inexistente: una trama oculta de relaciones y representaciones de poder. El artista ideologizado hoy, es simplemente un virus que deconstruye el mensaje original para tergiversarlo en favor de pequeños logros individuales. Las finalidades políticas se han tornado en la incidencia social a pequeña escala: un documento personal sobre el ser humano y su momento.

•De la cámara de papá.

«Superar el arte integrándolo en una esfera separada en cuanto a que resulta anónimo y ganado para la vida. El futuro en el que todo el mundo es artista.»

[*Manifiesto de la Internacional Situacionista* del 17/05/1960]

El bricolage, al igual que el fútbol, los toros, o el café-copa-puro forma ya parte indisoluble del rito patriarcal. En los viajes y eventos domésticos, la cámara de vídeo es el utensilio indiscutible del rito de cohesión familiar. Y esas grabaciones transformadas en sesiones abrasivas de vídeo con las que se deleita y entretiene a los vecinos, amigos y familiares de visita es uno de los ritos que nos integran en la comunidad, nos socializan. A través de la imagen nuestro microcosmos se abre al universo.

Desde que los equipos de producción audiovisual se hicieron accesibles a los televidentes éstos han podido reproducir sus vidas, fantasías y anhelos a través de la televisión del salón. Han podido disfrutar tanto de sus "15 minutos de fama" como de husmear en las proyecciones de sus allegados. Al contrario que en los medios de comunicación social, repletos de dramas familiares donde lo importante es el chismorreo cotidiano, existe la necesidad de realizar, a través de la cámara doméstica, producciones de ínfimo costo pero con valiosos contenidos personales alejados de ese lado oscuro de la vida, una práctica de auto-vouyerismo. El televidente se completa al insertarse como imagen en su propio ecosistema audiovisual mediante reportajes de pretensiones televisivas y con extensiones desmedidas, de mirón pasa a exhibicionista. Necesita integrarse en el continuo mediático y distanciarse de sí mismo, sentirse ajeno, ver en tercera persona el propio entorno mediante la cámara, la lente, el cristal que siempre nos protege de lo real, saliendo de las rutinas particulares para hacerlas extrañas al verlas en la televisión. Videoastas domésticos, aficionado, manitas y chapuzas utilizan la cámara familiar ensayando con su entorno modos distintos de reconstruir una realidad, de nuevo mediatizada por su intervención, frente una audiencia próxima. Así podemos disfrutar de diarios realizados en vídeo, recuerdos personales, ficciones de andar por casa, danzas de salón de estar, experimentos visionarios, en definitiva la construcción de su vida electrónica. El televidente aislado y angustiado busca la puerta para acceder al otro lado del espejo, ser televisible es ser ciudadano del mundo.

El *hobby* del vídeo doméstico tiene múltiples facetas en función tanto de las necesidades del manitas como de la oferta del mercado. Podemos adquirir desde la cámara doméstica (el *camcorder* reducido a la mínima expresión útil) hasta la *web-cam* pasando por asequibles cámaras de vigilancia, o microscópicas, o digitales, o de juguete, hasta las más profesionales para bodas y comuniones para registrar (testifican, testan, tasan...) diferentes realidades circunstanciales. Cada una tiene sus especificidades útiles en función de las distintas iniciativas bricoladoras pero comúnmente podemos disfrutar de: precio asequible, manejabilidad, cotidaneidad, alto automatismo, efectos digitales, facilidad para la ocultación y el uso intimista y prolongado tiempo de rodaje, e incluso algunas con el montaje en cámara. Combinando y permutando todas estas

variables, desde tipológicas hasta funcionales, llegamos a cuestiones específicas tanto del medio y sus límites como de tipo categórico y clasificador de la polifacética producción doméstica.

A través de la cámara tomamos la vida doméstica no como una problemática de interés público, de eso ya se encarga la televisión, sino a partir del hogar que aparece como lugar donde se desarrolla la vida, un decorado accidental. Los mecanismos artificiales de la puesta en escena son evitados, el espacio se presenta a sí mismo no porque sea importante sino "porque estaba ahí", el lugar más accesible e inmediato lleno de entresijos ignorados, los sutiles cambios de la vida cotidiana. «Sentí que la casa era una metáfora de mi pasado o de la experiencia asimilada.»

A partir de su análisis desde la recepción podemos ordenar las múltiples producciones de vídeo doméstico, siendo evidente un paralelismo a inquietudes específicas del arte, desde las incipientes narraciones "caóticas" no necesariamente ligadas a los modelos de representación institucional hasta las ya comentadas piezas de carácter íntimo que coincide con una mirada automática hacia adentro (estudios de sí mismo, autorretratos, diarios) y hacia alrededor (la familia, los objetos, el hogar) sin incidir en la descripción, pasando por las manipulaciones y perversiones tecnológicas que posibilitan los materiales y las hibridaciones con otros medios (nuestra casa en el paisaje televisivo).

Pero la característica más importante de la producción con cámara es el propio acto de grabar. La cámara puede estar en manos de cualquiera y éste puede disfrutar, ya no de trasladar unas experiencias para conservarlas, sino del placer de mirar a través del objetivo y el placer de saber, y simplemente saber, que ese encuadre personal es la versión de los hechos ya que el posterior visionado es accesorio. La verdadera inquietud del videoasta bricolador ya no es tanto la imagen, ni siquiera de la relación que tiene el espectador ajeno con ella, sino la experiencia que se establece entre la máquina y él como usuario, productor o consumidor, con fines que no son necesariamente estéticos o simbólicos, sino personales (autorreferenciales), sociales, antropológicos y lúdicos.

Debido al propio ritual de portar la cámara, en las experiencias de vídeo doméstico se fija lo ordinario, no hay sucesos, ni anécdotas, no existe, siquiera, la necesidad, como en la fotografía, de ficcionar, simplemente se amalgaman situaciones anodinas. Se evidencia la acción de los hechos y no de la interpretación, un desciframiento de la vida tal y como es. El tema de estos vídeos no es lo excepcional sino la futilidad de lo cotidiano. «El soporte vídeo en formato doméstico puede plantear un curioso juego que, frente a la ritualización de lo irrelevante, permita una inversión hacia la relevancia de la no ritualización.»

La experiencia emocionante de la grabación desaparece en el visionado y, más aún, en la edición. Por este motivo una vez grabado en muchas ocasiones se evita montarlo y se proyecta para sentirse reconocido y luego pasar a un archivo que nadie más verá, trabajos en bruto en los que se condensan las experiencias, los hechos. En ese sentido cualquiera de las prácticas primigenias del videoarte son similares a las prácticas familiares de vídeo. La diferencia es que el artista no acaba de aceptar que su práctica es lo mismo que cualquier otra, y que se distinguen, únicamente en que él piensa sobre ello, que estetiza y simboliza desde la imagen, que interpreta la vida en vez de únicamente presentarla; que da finalidad a los materiales, convirtiéndolos en sucedáneos, en lugar de dejar que hablen por sí mismos.

La identificación y empatía con el sujeto doméstico, en oposición a una postura analítica o cerebral, no sólo concierne al videoasta sino, también, al consumidor de estas imágenes, al que se le solicita participar de un modo sensible de la misma experiencia, del juego. Lo que es inevitable es que al ver las propias grabaciones domésticas el pasado se abra y aparezca la memoria, el sentimiento. Sin embargo cuando uno visita imágenes de entornos familiares ajenos le resultan opacas, un presente ficcionado. Pero podemos acceder a ellas a través de la experiencia particular de las propias imágenes, las tomamos como nuestras o como índices de experiencias, como si estuviésemos dentro. Y es que la imagen, en el fondo, es una excusa que porta sentidos y

experiencias personales en potencia a partir del espejismo propio de la imagen como representación del mundo o expresión de un sujeto.

3. [reacción] Epílogo, la experiencia del vidente.

- De como el vídeo se integra en el mundo del arte doméstico

«Hundiéndose en el interior del aparente caos de la vida, el "Cine-ojo" intenta encontrar en el interior de la vida misma la respuesta al tema tratado. Encontrar la resultante entre los millones de hechos que presentan una relación con este tema. A montar, a arrancar, gracias a la cámara, aquello que resulte más característico, más útil, organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico visual cargado de sentido, en una fórmula visual cargada de sentido, en un resumen del "yo veo".»

[Dziga Vertov, *El cine ojo*]

A través de una sencilla ecuación en la relación entre vídeo y televisión podemos hacer la imagen más cercana, doméstica. Si vídeo es igual a "yo veo" y quitamos de la televisión el "tele" tenemos: "yo veo visiones". Las visiones, bien proyectadas por el oráculo de Delfos, por los profetas, o por los pioneros del cine tiene la cualidad de ser un paréntesis en la cotidianidad visual que provocan un cambio de perspectiva o relación con la realidad y procuran certezas venideras que aún se hayan en el inconsciente colectivo.

A lo largo de la historia de la imagen, tanto la estática como la de movimiento, el ser humano a tenido un *tic* constante de llevarla con sus herramientas especulares de captación, producción y reproducción a sus últimas consecuencias. Ese *tic* comenzaba como un juego hasta que finalmente, se llegaba a los potenciales últimos de la imagen. Ese era el momento de destripar, regular y dogmatizarla a través de las ciencias. La historia y la filosofía de la estética dieron nombre a esos *tics* de los hacedores de imágenes y los llamaron *arte*.

Desde las pinturas rupestres hasta los mundos virtuales se han generado dos clases de imágenes: las *funcionales*, con fines religiosos, políticos, históricos, espectaculares y especulativos; y las *imágenes "gratuitas"*, desprovista de toda finalidad pragmática, "divertimentos". Es curioso observar como a lo largo de la historia esos divertimentos son los causantes de la mayor parte de rupturas y evoluciones de la imagen. A través del método empírico de prueba error y a través del olvido del pragmatismo el arte y las ciencias de la representación han superado límites divinos hasta ser considerada, la imagen, como realidad más verídica y aprehensible que la propia realidad. La *experimentación* ha sido el método básico de investigación y progreso en la reproducción del mundo mediante imágenes, tanto estáticas como dinámicas.

A través del continuo proceso, a veces inconsciente, de experimentar por el que se producen los divertimentos, o imágenes gratuitas, llegamos a la obra en la que se funde su dicotomía arte/vida. Los usos cotidianos de los recursos de producción y reproducción de "cosas" nos da un arte doméstico. Por este motivo es necesario ensayar y probar, testar y sentir, sufrir y padecer sin complejos y sin miedo a equivocarse. El trabajo desde el entorno doméstico puede parecer de nuevo la retirada del artista a su torre de marfil lejos de las preocupaciones del mundo, a la seguridad del hogar. Pero realmente el artista empieza a valorar ese entorno como fuente originaria de su experiencia ante el mundo evidenciado a través de los mínimos cotidianos, la realidad.

Estas dinámicas domésticas de creación no están orientadas hacia la competición del mercado sino hacia la diversión, un antídoto contra la importante seriedad de la Institución Arte. El artista

doméstico se ha desmarcado de la generación precedente que aún trabaja con parámetros y premisas postmodernos ya que bajo una fina superficie de hielo hipertextual se encuentra el vacío líquido que fluye hacia una nada semántica. De todos modos ya se han olvidado las mitologías personales y los tiempos heroicos de los salvadores de la cultura. De la disolución situacionista del arte en la vida cotidiana se ha llegado a obviar el concepto de arte en pro de unas prácticas lúdicas. Ya no es necesario buscar las verdades últimas, ni preguntas ni soluciones, el pasado es conocido y obviado, solo interesa jugar con lo propio, el entorno inmediato, para explicar el mundo. Ya no es una individualidad contra todo, el fin no justifica los medios, es toda esa vorágine la que lleva a recrearse en el proceso y no en las consecuencias. El arte se convierte así en un concepto interno, anímico pero alejado de todo romanticismo, la vida emocional es representada a través suyo y el arte es diversión.

La función del artista hoy es la de generar artilugios, obras, para crear un contexto de conversación común entre el espectador, su trabajo y ellos, hablando desde el presente del espíritu del tiempo en el que habitan. No es imponer, sino exhibir experiencias de vida cotidiana sin mirarse al ombligo. Un juego en el que las reglas se van cambiando al gusto o disgusto de los participantes e incluso contradiciendo su premisa originaria. Un juego continuo de experimentación. Los grandes relatos y las epopeyas han muerto. Las reglas ya no son confusas, el artista está exento de la carga y responsabilidad histórica para crear. Como dice Guy Debord: «Es cuestión de producirnos a nosotros mismos y no de producir objetos que nos esclavizen .»

La redefinición de la imagen es la verdadera labor del videoasta, del bricolador, del experimentador audiovisual o del artista respecto al vídeo, en el fondo un problema de verdades, de certezas personales. Lo importante es construir, no ya tanto el significado de lo que se expresa sino el sentimiento que se produce. El futuro, en el que todo el mundo es artista ya es presente. La partida comienza y no hay ganadores ni perdedores.[

Notas finales

*El presente artículo ha sido elaborado a partir de las ponencias *Del bricolage vídeo, funcionalidades* de los 1º "Encuentros sobre vídeo" de Salamanca, Facultad de Bellas Artes y *Bricolage audiovisual* en el Curso extraordinario: "Usos y significados de la imagen. Espacios de libertad", Facultad de Historia del Arte de Salamanca, ámbas en noviembre de 1998.