

Video en Expansión - El videoarte como práctica divergente y como operador de expansiones semánticas

Ana Claudia García

A través de usos no estereotipados de tecnología-video los artistas logran mixturar y confrontar la imagen electrónica -y luego la digital- con los modos ya existentes de producción y circulación de imágenes, y con esta operatoria no sólo engendran nuevas imágenes sino que, al mismo tiempo, amplían -expanden- hacia otros horizontes el imaginario y los modos de fruición con el arte.

Este artículo pone a consideración algunas proposiciones respecto del concepto "video en expansión" (en su acepción amplia), las cuales parten del hecho de entender el videoarte -en sentido genérico- como resultado de unas *prácticas artísticas divergentes*, y en sentido complementario, de pensar la *praxis* artística intermediada con tecnología video como *operadora de expansiones semánticas* dentro del campo de significación del arte contemporáneo¹. De ahí que mi discurso argumentativo se centrará más en las expansiones vinculadas a los discursos divergentes propiciados por los artistas que a las "posibilidades del medio" en tanto producto de la convergencia tecnológica.

Para comenzar este análisis creo que resultaría productivo que nos detuviéramos sólo un instante a considerar la noción de <tecnología> en tanto categoría teórica. Propongo hacerlo, a partir de su doble dimensión conceptual, a saber: como algo que no sólo refiere a artefactos u objetos tecnológicos sino también como algo que alude a actividades humanas². Si se acuerda trabajar

¹ Estas consideraciones y proposiciones forman parte de un ensayo de mi autoría aún inédito.

² "En el nivel más básico 'tecnología' se refiere a conjuntos de objetos físicos, autos o computadoras. Aquí el asunto de la 'conformación social de la tecnología' tiene un significado bastante claro; estamos hablando sobre la influencia de los factores sociales en el diseño y configuración de estos objetos físicos. Pero pocos autores estarían contentos con tal definición

con esta doble acepción del concepto de <tecnología> resultará más sencillo convenir luego en que no será el video en sí -en tanto artefacto u objeto tecnológico- el sujeto operador de diferencias en la esfera del arte, sino más bien que serán las prácticas artísticas en su incesante divergir de los sistemas culturales altamente estructurados y normalizados las que han venido operando *diferencias* al crear *múltiples expansiones de sentido* dentro del marco contextual de las actuales tecno-culturas. Dicho de otro modo: a través de usos no estereotipados de tecnología-video los artistas logran mixturar y confrontar la imagen electrónica -y luego la digital- con los modos ya existentes de producción y circulación de imágenes, y con esta operatoria no sólo engendran nuevas imágenes sino que, al mismo tiempo, amplían -expanden- hacia otros horizontes el imaginario y los modos de fruición con el arte.

Se sabe que video-tecnología y arte se entrecruzan y mixturán a partir de los años '60, mucho se ha reflexionado al respecto desde distintas disciplinas, pero aún así, hay dos cuestiones sobre las que deseo hacer hincapié antes de avanzar: una, que no resulta disparatado o contradictorio pensar hoy la intersección del arte con el video (en su acepción más amplia); dos, que este cruce, que asumimos como *de facto*, podría no haber ocurrido, ya que existe una amplia gama de tecnologías que no fueron "expropiadas" o "absorbidas" por el campo artístico en el sentido en que lo fue la video-tecnología. Lo que intento puntualizar, de modo específico, es que estos cruces fueron formando, con el tiempo, una trama de producciones intermediadas con tecnología electrónica, y que ese entramado es de carácter no-determinista. Por ello, opino que estas producciones estarían más eslabonadas a operaciones conceptuales-críticas realizadas dentro del campo del arte contemporáneo y menos a las posibilidades del medio de acuerdo al modo en que el desarrollo ingenieril va avanzando. Sintetizando, en mi opinión, lo que da origen a múltiples y complejas expansiones/propagaciones/dispersiones no es tanto la dimensión instrumental (ingenieril) del aparato tecnológico (en nuestro caso video) sino, más bien, será la *dimensión instrumental del aparato crítico-reflexivo* la que propiciará estas dispersiones más allá y más acá del dispositivo técnico.

Analizando las cosas desde esta perspectiva, y en solidaridad ideológica con algunos analistas, entre ellos Arlindo Machado, queda claro que deseo resaltar el *carácter subversivo* de las prácticas artísticas vinculadas a las nuevas tecnologías electrónicas y digitales antes que el *carácter instrumental* de los medios técnicos. Con esta operación se descentra la problemática -aunque sea por un instante- del eje de lo tecnológico y los procedimientos técnicos para

hardware de tecnología (...) una computadora sin programas y programadores es simplemente una colección inútil de trozos de metal, plástico y silicónas. Así, tecnología se refiere tanto a actividades humanas como a objetos". Cfr. Ciapuscio, H. P., *El fuego de Prometeo: Tecnología y Sociedad*, Bs. As., Eudeba, 1994, p. 72.

reenfocarla sobre el eje de las operaciones conceptuales de los artistas.

Ahora bien, queda claro que los artistas crean imágenes materializándolas y socializándolas con los medios y las técnicas disponibles en las sociedades que les ha tocado vivir; y que operan, en su experiencia productiva, desestructurando amplios complejos semánticos institucionalizados - por el propio arte, por la tecnología, la ciencia y la cultura en general. De todos modos, esto no quiere decir que la materialización y la socialización de las imágenes estén siempre y únicamente a cargo de los artistas. Quiere hacer centro en la relación de *feedback* que los artistas mantienen con la cultura y sus sistemas de representaciones mediadores de lo real, sean estos filosóficos, científicos o técnicos, pues, en definitiva, serán estos sistemas representacionales los que actuarán como intermediarios entre el mundo y las imágenes que del mundo construimos.

Desterritorialización y reterritorialización del video (¿arte?) dentro del campo del arte

Tal vez sería pertinente plantear, llegado este punto, el siguiente interrogante ¿de qué tipo de expansión hablamos cuando asociamos el concepto de expansión al de video? Las respuestas pueden ser variadas, pero una primera proposición de la que me interesa partir, y que es asimismo ampliamente aceptada y de coincidencia plena en todos los ámbitos del saber, es la que puede resumirse en el hecho de que el video y los dispositivos videográficos -en tanto "tecnología" altamente integrada- han expandido el campo perceptivo de nuestra cultura, estableciendo, al mismo tiempo, un *nuevo régimen de lo visible (Renaud, A.: 1990)*³, y dentro de este régimen -de mirada y de sentido- el campo de producción, significación y fruición de lo artístico también se ha ampliado.

Una segunda proposición, que también considero pertinente, es la que sostiene que la incorporación de video (imagen electrónica, luego digital) en la escena de arte -tanto internacional como nacional- se presenta como "punta de iceberg" de una problemática más extensa, la cual tiene que ver no sólo con el video como nuevo vehículo de expresión dentro del campo audiovisual sino, también, con prácticas nuevas y sobre todo complejas dentro del campo de las artes, las cuales estarían destinadas a producir otros efectos de sentido: ni mejores ni peores, más bien distintos. Cuando digo nuevas prácticas, me refiero a las operaciones artísticas que darán como resultado múltiples tipos de obras que serán nominadas como videoarte, videocinta, videoinstalaciones (sean éstas monocal, multicanal, con *video-wall*, con proyecciones,

³ Un nuevo régimen de lo invisible

<http://www.scribd.com/doc/28719828/Comprender-La-Imagen-Hoy>

interactivas, inmersivas...), como asimismo *video streaming*⁴, cine experimental, televisión experimental, y la lista sigue ampliándose a medida que las operaciones conceptuales de mixtura se vuelven cada vez más complejas.

Ahora bien, frente a esta multiplicidad discursiva propiciada por los artistas, una parte de la crítica se inclinará por diluir las diferencias de estas formas complejas dentro de “lo ya conocido”, mientras que otro sector, por el contrario, buscará diseñar herramientas interpretativas nuevas para entender cómo se han instalado estas manifestaciones de un *modo diferencial* dentro de las estructuras artísticas existentes (artes visuales, audiovisuales, cine) la cual no responde enteramente a los parámetros estéticos de la modernidad en el arte ni a las categorías artísticas de lo moderno, entendidas estas últimas como disciplinas autónomas y diferenciadas, es decir, específicas.

Un punto de inflexión de la crítica, respecto al tópico de las categorías artísticas y de las disciplinas específicas dentro del campo del arte, puede situarse en las décadas del 60/70. En esta década, varios autores realizaron importantes contribuciones tendientes a pensar el *modo diferencial de producción* estética y artística vinculada a las nuevas prácticas individuales y a los medios nuevos. En este sentido, creo que resultan de fundamental importancia los aportes de Gene Youngblood⁵ y los de Rosalind Krauss^{6 7}, sobre todo en relación específica al concepto de expansión, tanto si entendemos por ello anexión de territorios como dilatación de sentido. Aunque opino, asimismo, que Krauss retoma el análisis a fines de los 70 allí donde Youngblood lo había dejado al comienzo de la década. En lo que sigue explicaré esta hipótesis lo más claramente posible.

Youngblood: *VT is not TV*

En el capítulo *Synaesthetic videotapes*, de *Expanded cinema*, Youngblood plantea el axioma *VT is not TV*: videotape is not television (el video no es la televisión a pesar de que se procesa a través

⁴ Definición de Streaming

<http://es.wikipedia.org/wiki/Streaming>

⁵ Biografía de Gene Youngblood

http://en.wikipedia.org/wiki/Gene_Youngblood

⁶ Biografía de Rosalind E. Krauss

http://es.wikipedia.org/wiki/Rosalind_E._Krauss

⁷ Publicaciones de Krauss

<http://www.lib.uci.edu/about/publications/wellek/krauss/1979.html#xtocid237515>

del mismo sistema)⁸. En dicho capítulo el autor desarrolla interesantes y lúcidos análisis de obras de artista que, en los años 60, incorporan el video a la producción de obra audiovisual, como es el caso de Nam June Paik⁹, Les Levine¹⁰, entre otros, entendiendo que se debe hacer una distinción entre lo que él llama *video sinestésico* y *cine videográfico* para apuntar que “el videoartista no tiene la intención de transformar su trabajo en cine”. Sostiene, luego, que los trabajos más importantes de experimentación en video sinestésico de la época se realizaron en el marco de los talleres experimentales de la red de Televisión Nacional Educativa (NET) y sus filiales, con ayuda de subvenciones de la Fundación Rockefeller y el Fondo Nacional de las Artes. Pero el artista no hacía televisión, ni su objeto de investigación era la tecnología en sí, investigaba sobre el medio video y la materia propia de dicho medio: la materia electrónica, el electrón.

En síntesis, el artista no tenía la intención de transformar su trabajo en cine ni tampoco hacía televisión, ergo, el axioma de Youngblood puede expresarse: VT no es TV, pero tampoco Cine. Hasta allí llega el campo expandido que propone Youngblood a principio de los años 70.

Krauss y el campo expandido en la posmodernidad

En su ensayo titulado *La escultura en el campo expandido* publicado a fines de los años 70, Krauss se propone hacer evidente una serie de rupturas formales y conceptuales dentro del campo estético de la contemporaneidad a partir de una analítica deconstructiva realizada en función de un conjunto de prácticas artísticas que, entre las décadas de los 60 y 70, dejaron de responder de una manera u otra a la lógica que subyacía al arte de la modernidad¹¹.

Grosso modo, Krauss sostiene que una categoría -como es el caso de las categorías artísticas- no puede ser infinitamente maleable; y argumenta que algunas operaciones desde la crítica han trabajado al servicio de esta manipulación extendiendo categorías como pintura o escultura de tal modo que dentro de ellas se pueda incluir cualquier cosa. Krauss vincula este modo de

⁸ Youngblood, G., *Expanded cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970, p.281.

⁹ Biografía de Name June Paik
http://es.wikipedia.org/wiki/Nam_June_Paik

¹⁰ Recomiendo leer los análisis sobre Nam June Paik (pp. 302-308) y Les Levine (pp. 336-341).

¹¹ Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en Foster, Hal, y otros, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1984, pp. 59-74. [El ensayo se publicó por primera vez en la revista *October*, n° 8, primavera de 1979].

proceder de la crítica de su país con un historicismo encubierto donde “lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado”, de tal modo que este historicismo “actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia”¹². En realidad -dice Krauss- se sabe que una categoría es un concepto que se usa por convención, y toda convención está históricamente condicionada. Y se sabe, además, que en el caso de la escultura -que es el tópico que ella analiza- si bien puede aplicarse a diversas situaciones, la categoría en sí no está abierta a demasiados cambios: sabemos que una categoría como <escultura> es limitada y no universal. Por ello, cuando más intentamos salvar el término <escultura> vinculándolo a aquello que no es, más lo oscurecemos; y de ello resulta que terminamos definiéndolo con un “ni” (ni una cosa ni la otra)¹³. Frente a esa especie de *vacío ontológico*, Krauss realizará una serie de operaciones lógicas¹⁴, que le permitirán *expandir el campo semántico* del término escultura en el marco de unos determinantes culturales que llamará posmodernos, entendiendo el posmodernismo como una instancia de resistencia dentro del mismo modernismo. Permítaseme insistir, queda claro que lo que *expande* Krauss es el campo semántico de un término dentro de un contexto cultural específico.

Pero hay algo singular y fundamental en la analítica de Krauss que me interesa señalar aquí, y es el énfasis puntual en dos rasgos implícitos en la descripción que ella hace del campo lógicamente expandido del posmodernismo: uno, está relacionado a *las prácticas artísticas individuales*, el otro, vinculado con *la cuestión del medio*. En estos dos puntos -dice Krauss- las condiciones limitadas del modernismo han sufrido una ruptura lógicamente determinada. Ella observa que los artistas, en tanto operadores de prácticas individuales, pueden situarse en distintos puntos del campo, desterritorializando constantemente su *praxis*. Por ello, en el campo expandido trazado por Krauss, los artistas tienen un recorrido nómada, es decir, siempre dentro del territorio: el campo marca un límite de múltiples posibilidades, aunque éste sea al mismo tiempo finito. Luego, dirá que la práctica posmoderna tampoco se define “en relación con un determinado medio [...], sino en relación a operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio [...] puede utilizarse”¹⁵. De ahí que la exigencia modernista de pureza e

¹² Cfr. Krauss, R., *Ibíd*, pp. 59-60.

¹³ No es una cita textual, sino una síntesis de las argumentaciones de Krauss.

¹⁴ Krauss, aclara, que la expansión a la que se refiere “se denomina Grupo Klein cuando se emplea matemáticamente, y tiene otras varias designaciones, entre ellas la de Grupo Piaget, cuando la utilizan los estructuralistas destinados a cartografiar operaciones dentro de las ciencias humanas.” Cfr. Krauss, R., *Ibíd.*, p. 67

¹⁵ *Ibíd.*, p. 72.

independencia de los diversos medios implota. Podemos comprobar que los artistas se permiten recurrir a múltiples medios como operadores de significancia, incluso a aquellos que son extranjeros al campo, como tierra, espejos, televisores, video, etc. [pero también recurren a la escultura].

Lo que remarca Krauss es que no existe esencia o especificidad alguna que los defina: ni por su *praxis* ni por los medios que utilizan como intermediarios de significancia, pues ambos, *praxis* y medios, tienden a recombinarse constantemente en el marco de la posmodernidad: hay expropiación de medios y recombinación de códigos de un sistema expresivo a otro. Como casos paradigmáticos podrían citarse las obras de Nam June Paik, Bruce Nauman¹⁶, Shigeko Kubota¹⁷ y, en Argentina, Marta Minujin¹⁸ (sólo para citar un ejemplo de orden nacional). Cabe acotar, que con este ejemplo no intento buscar una sincronía con el afuera, sino más bien pautar diferencias con el exterior: siempre es más fructífero producir diferencia que inyectar redundancia dentro del sistema del arte.

Krauss y el campo expandido en la posmodernidad

Opino que el modelo operativo de expansión lógica que traza Krauss puede extrapolarse al término cultural <video>. Con esta extrapolación, lo que intento, es poner-juntos-Krauss-con-Youngblood.

Había propuesto, párrafos más arriba, que Krauss retoma el análisis a fines de los 70 allí donde Youngblood lo había dejado al comienzo de la década, y luego propuse que el axioma de Youngblood VT no es TV podría ampliarse presentándolo del siguiente modo: *VT no es TV, pero tampoco es Cine*. En ese sentido, el video en los 60s se exhibe (¿se piensa?) como una combinación de exclusiones¹⁹.

¹⁶ Biografía de Bruce Nauman

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2689>

¹⁷ Biografía de Shigeko Kubota

http://es.wikipedia.org/wiki/Shigeko_Kubota

¹⁸ Biografía de Marta Minujin

http://www.martaminujin.com/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=93&Itemid=174

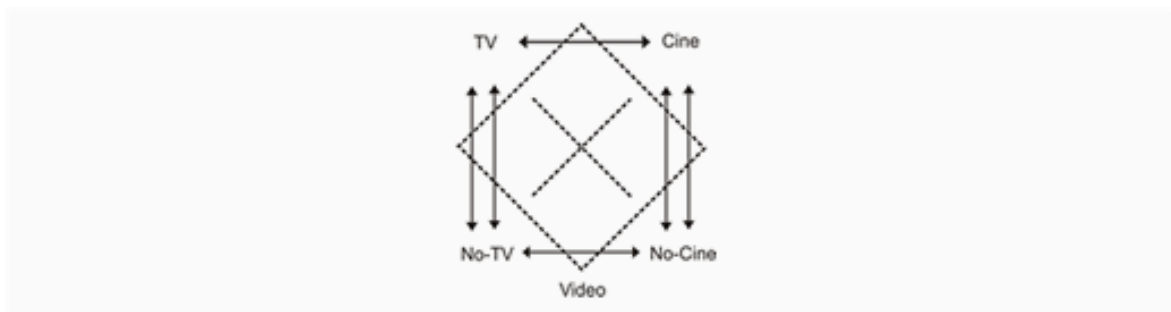
¹⁹ Extrapolo la fórmula de Krauss: no-paisaje ----- escultura -----no-arquitectura. Utilizada para ejemplificar en sentido diagramático que “la escultura había adquirido la plana condición de su lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: la combinación de exclusiones”. Cfr. Krauss, R., *Ibid.*, p. 66.

Expresado de modo diagramático quedaría:

no-TV ----- Video ----- no-Cine

Donde <video> es otra forma de trabajar la imagen en movimiento pero no es lo mismo que cine; y <video> es asimismo otra forma de manipular la señal y trabajar con materia electrónica pero no es televisión. En el contexto de los años 60 y 70, entonces, las operaciones con video en el campo del arte no se reducen sólo a esos cruces que plantea Youngblood en *Expanded cinema* (1970), sino también a lo que Krauss plantea desde otra perspectiva en *Video: The aesthetics of narcissism* (1976)²⁰ donde analiza obras de videoarte de Vito Acconci²¹, Richard Serra²² y Bruce Nauman, se traten ellas de videocinta y/o videoinstalaciones y vincula asimismo estas obras intermediadas por video a lo que ella denominará una “estética del narcisismo”.

Ahora bien, si nos permitimos expandir la serie de binarios / no-TV---Video---no-Cine / por medio de una expansión lógica, esta serie binaria se puede transformar en un campo cuaternario que refleja la oposición y al mismo tiempo la abre. Y el campo lógicamente expandido podría tener este aspecto:



En base a esta lógica expansiva podríamos pensar otras tantas categorías dentro del mismo campo estructuradas de una manera diferente ocupando los otros vértices. Por ejemplo, el *video sinestésico*²³ que propone Youngblood en relación a las experiencias en las filiales de la NET podría ubicarse en el eje de los artistas que exploran las posibilidades entre *no-TV* y *TV*. También en este eje podríamos colocar algunos de los trabajos exploratorios con CCTV (Circuito Cerrado

²⁰ Krauss, Rosalind, "Video: The aesthetics of narcissism", en *October*, Vol. 1, Spring (1976), pp. 50-64.

²¹ Biografía de Vito Acconci
http://es.wikipedia.org/wiki/Vito_Acconci

²² Biografía de Richard Serra
http://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Serra

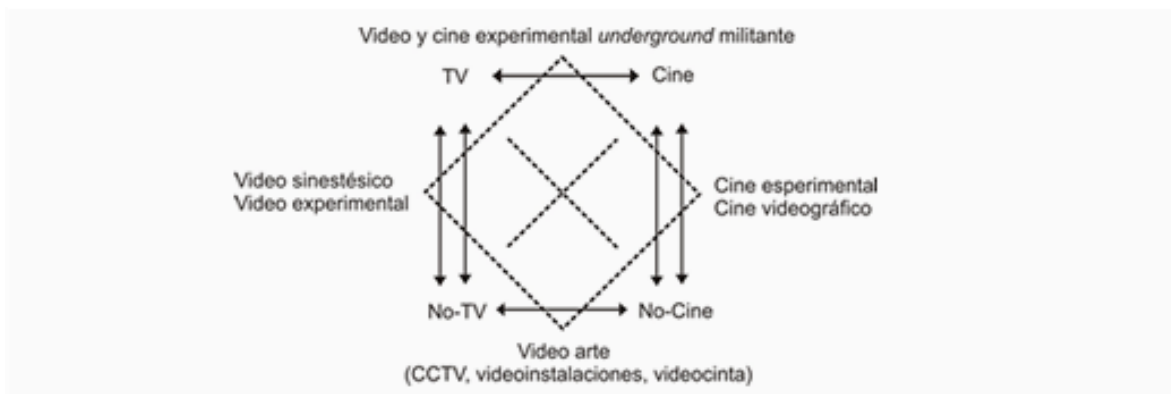
²³ Definición de sinestesia - Video Sinestésico
<http://es.wikipedia.org/wiki/Sinestesia>

de Televisión) y entornos teledinámicos de **Allan Kaprow**²⁴, Nam June Paik y Aldo Tambellini, como asimismo un amplio espectro de la producción de video experimental de Paik, entre ellos TV Bra *Living Sculptor* junto a Charlotte Moorman, o la serie de instalaciones *TV-Budha* desarrollada en distintas versiones entre 1974 y 1990.

Luego, en el eje TV - Cine se podría ubicar obras de video y cine *underground* militante de los años 60. Aunque también sería posible colocar sobre este eje obras más actuales que incluyen la manipulación digital de la imagen como las realizadas para la televisión por Peter Greenaway como su afamado *TV Dante*.

Por otra parte, las obras de Andy Warhol en material fílmico, realizadas entre 1963 y 1967, como *Empire* (1964) y los *Screen tests*, podrían ubicarse como estrategias artísticas que exploran las posibilidades entre cine y no-cine. También en este eje podríamos poner el cine experimental y el cine ensayo de Jean-Luc Godard, en las cuales el director francés explora un "*mixage de imágenes*" (según P. Dubois), como son los casos de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) o su film ensayo *Je vous salue Sarajevo*²⁵. Asimismo, cabría la posibilidad de situar en el mismo eje el cine videográfico que propone Youngblood con obras de artistas como Scott Barlett, Tom DeWitt y Jud Yalkut.

En consecuencia, el nuevo diagrama podría adquirir la siguiente forma:



Esta propuesta no es definitiva, es sólo un intento de cartografiar el mapa de las expansiones/propagaciones/dispersiones propiciadas por los artistas basándose en la

²⁴ Biografía de Allan Kaprow
http://es.wikipedia.org/wiki/Allan_Kaprow

²⁵ Recientemente, durante el 63º Festival de Cannes, más precisamente el 18 de mayo de 2010, Godard propuso que su nuevo film titulado *Film socialisme* podía bajarse desde una página en Internet al mismo momento de su exhibición en el Festival, una prueba más del gesto subversivo de Godard, quien no sólo mezcla imágenes sino también medios.

dimensión instrumental (ingenieril) del aparato tecnológico y asentándome más en la *dimensión instrumental del aparato crítico-reflexivo* que ponen a circular los artistas, pues estas expansiones del video se registran más allá y más acá del dispositivo técnico.

Breve referencia local

En los años 60 y 70 el videoarte se manifiesta en la escena local como puntos emergentes. En realidad, será recién en los 80 cuando la práctica del videoarte buscará crear espacios de inscripción. En esa búsqueda, el video actuará como elemento bisagra que articulará la *praxis videográfica* (o *de escritura* con imagen electrónica) a distintas prácticas artísticas a través del video-documental, el videoarte y la videocinta. En los 80, entonces, surge una generación de *videastas* que vincula el trabajo creativo con video al campo audiovisual, y será hacia mediados de la década cuando se delinearé una nueva relación dialógica entre artes visuales y videoarte.

En los años 90 se realizan obras videoinstalacionales con características varias; algunas, más emparentadas con lo escenográfico, donde el monitor se presenta al desnudo o travestido bajo distintas formas objetuales, y donde el video se trabaja desde una narrativa también variada. En ciertas obras, el video se autorreferencia -la imagen electrónica habla de su propia constitución-; en otras, la imagen electrónica se articula con el espacio real, y ambos actúan como materia significativa de la obra. En estos casos, algunas piezas se presentarán al espectador como inmersivas, y en otros, el espacio de expectación seguirá segregando al espectador de la obra. Dicho con otras palabras, se abre en nuestro país un gran abanico de posibilidades expresivas y narrativas a partir del trabajo con la imagen electrónica; y al mismo tiempo se vuelve a entrar en fase sincrónica con la producción internacional vinculada al videoarte.

Esta nueva generación, entonces, será la que se permitirá desterritorializar y reterritorializar la *praxis* videográfica del terreno del audiovisual. Por ello, a medida que los analistas buscan la especificidad del video en un campo o en el otro, más se alejan de encontrarla. El video se escapa como agua entre las manos. Porque, y permítaseme insistir, la lógica de interconexión no debe pensarse con la lógica del migrante sino más bien articulada por la lógica nomádica; dicho en palabras de **Toynbee**²⁶, "nómadas son los que no se mueven, se convierten en nómadas porque se niegan a partir"²⁷. Se trata, pues, de un traslado dentro del mismo territorio -en este caso, el del videoarte-, aunque ocupando los videoartistas, sucesivamente, lugares diferentes dentro de

²⁶ Biografía de Toynbee
http://es.wikipedia.org/wiki/Arnold_J._Toynbee

²⁷ Citado por Deleuze, Gilles, en *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, p. 219.

una misma región. Si aceptamos esta lógica debemos aceptar también que los contextos culturales de nuestro país y del mundo han cambiado sustancialmente, y que los desarrollos tecnológicos no determinan pero sí modelan las prácticas culturales.

Por último, el único desfase que pone en evidencia el videoarte local es, antes que nada, tecnológico. Pero opino que este destiempo tecnológico de principio de los 90 producirá diferencias *diferenciadoras*, no tanto en el plano de la expresión sino en el del contenido de las obras. Se trata de contenidos no miméticos, es decir, inscriptores de diferencias²⁸.

Para concluir

En primer lugar, hay que asumir que las rupturas en el campo del arte no sólo son deseables, sino también posibles, es decir, acontecen. En segundo lugar, que las categorías son conceptos históricamente condicionados, que si bien son flexibles y operativos en un momento histórico pueden resultar inoperantes en el marco de otra coyuntura. Tercero, que si algo viene a inscribir el video en el terreno del arte, ese algo refiere a que el video (arte) no se deja catalogar bajo el principio modernista de categorías autónomas y diferenciadas.

Por ello, resultaría más operativo pensar en función de categorías siempre en proceso, acorde a la lógica de interconexión de las prácticas videográficas dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. Interconexión que no puede pensarse definida bajo los parámetros puristas y lineales de la modernidad, sino más bien articulada a una "lógica nomádica" -deleuziana, si se quiere- donde la *praxis* individual, la de cada artista, va ocupando sucesivamente lugares diferentes dentro de un campo artístico cuyos determinantes culturales han variado sustancialmente en los últimos cincuenta años²⁹.

²⁸ Uso el concepto "*diferencias diferenciadoras*" en el sentido de Nelly Richard: "una diferencia que toma ella misma la iniciativa de ejercerse como 'acto de enunciación' sin dejarse atrapar en ninguna función preestablecida".

²⁹ Estas consideraciones sobre "categorías móviles" fueron expuestas en octubre de 2003 como contribución a la conferencia *Reflexiones y miradas sobre el videoarte: de la cinta al objeto*, coordinada por Graciela Taquini (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires). Compartí el foro con Enrique Aguerre (Museo de Artes Visuales de Uruguay) y Andrés Denegri (Universidad Nacional Tres de Febrero, provincia de Buenos Aires). La conferencia fue organizada por el Área de Educación y Acción Cultural del Malba - Colección Costantini, en el marco de la muestra *Video-escultura en Alemania desde 1963*, exposición curada por Wulf Herzogenrath y organizada por el Instituto para las Relaciones con el Extranjero (ifa), en cooperación con el Instituto Goethe y Malba - Colección Costantini.