

La videografía como práctica tentacular

Linda Chiu-han Lai

16 de enero de 2021, Hong Kong

Sobre la videografía

La videografía es la escritura libre de mi mente, itinerarios de pensamiento que no se deben sustituir por palabras.

La videografía es sonidos para los ojos, un espectáculo de velocidades y timbres dinámicos... para redefinir la economía de nuestra atención.

La videografía es: voces vistas, imágenes oídas.

Sobre la videografía como manifiesto

Entiendo mi videografía como momentos individuales y maneras de reafirmar mis prácticas experimentales.

Un «manifiesto» es un acto de «distanciarse» y «avanzar»... Un manifiesto es una batalla, el acto mismo de reivindicar una voz y una postura, performativo y no utópico. Sin punto final.

Quiero que mis voces sean oídas: murmullos, tartamudeos, afirmaciones osadas, poesía, hipótesis o simple vocalización. Practico la videografía como una «literatura menor», es decir, «la literatura que una minoría crea con una lengua mayor» para la «desterritorialización» (Deleuze y Guattari).

Videografía, mi manifiesto: hacia un enfoque materialista y concreto

1) Coagencia entre el «yo» y la máquina. Lleva siempre encima algún dispositivo para crear imágenes: una cámara de cine o de vídeo, una cámara réflex digital, una cámara automática, una cámara de juguete, un smartphone... Un cuaderno pequeño para tomar notas o dibujar también puede servir. E igual con los sonidos y el audio. Anota las palabras y las frases que se te vengán a la mente. Trátalas como imágenes y sonidos.

2) Escribe sobre la marcha. La videografía es escritura automática con la cámara como bolígrafo (*caméra-stylo automatique*). Pulsa el botón: déjate llevar por tu mente, por tu vista, por tu oído, por tu curiosidad, por tu estado de ánimo y por tu cuerpo. Y, por encima de todo, déjate llevar por las emociones que no se pueden expresar con palabras. Haz una marca. Crea un registro. Escribe el presente continuo.

3) De la descripción básica a las descripciones densas. Crea un diario. O mejor llámalo archivo personal de imágenes. No hace falta que sea personal. Etiqueta el metraje, los vídeos, los archivos.

Registra la información básica: dónde, cuándo, cómo, quién, qué y por qué. Déjalo ahí. Deja que crezca. Deja que las palabras clave crezcan.

4) Deja que el tiempo y el espacio fluyan sin limitaciones. La cámara capta más de lo que ves, merece la pena revisitarlo. Recorres una gran distancia hacia delante con los nuevos encuentros y los sentidos transformados, merece la pena volver la vista atrás.

5) Vuelve a examinar tu archivo. Estudia tu propio archivo de imágenes como si fueras un extraño: todas las imágenes, las numerosas expresiones, el deseo que se esconde tras cada pulsación del botón rojo, las perspectivas silenciosas, la presencia frente a la ausencia. Estudia las texturas y las superficies como un grafiti en una pared. Sorpréndete. Inspírate. Desconciértate. Conmuévete.

6) Serendipia-conectividad. Tu trabajo podría ir más allá de la «interpretación», que es similar a excavar en una mina para revelar su valor original. En lugar de eso, establece conexiones nuevas e inventa significados ampliados. Sé curioso: explora cómo una imagen de un momento recuerda a otras imágenes de momentos muy distantes.

7) De lo subjectil a lo objetil. (Raewyn Martyn) Entre la teoría y la práctica, entre la teoría y la realidad. Entiende cada unidad de imagen en movimiento como materia con estados y formas modulares, moldeable como una masa. Una imagen en movimiento es un universo visual; podría ser figurativo, una referencia a la realidad. Pero las imágenes en movimiento son también formaciones materiales con una rica potencialidad como objectiles (F.C. Millard). Las superficies de la videografía abren grietas, fisuras en las superficies de nuestro mundo viviente. Al alejarse de la representación de lo que es humano, alcanza la intensidad de la humanidad.

8) La videografía es un modo de empirismo radical que actualiza, a través de la tecnología, lo que significa experimentar. Como forma de experiencia individualizada, la videografía se opone a la singularidad, acepta la multiplicidad y lo que llega a ser. Se relaciona con lo concreto y lo virtual; canaliza el flujo entre lo interior y lo exterior. La videografía es una forma de vida tecnológica que no es puramente lingüística ni estética.

El montaje como estrategia crítica: fragmentos, redes, teoría, conocimiento

El objetivo de la teoría feminista es provocar

transformaciones profundas de la subjetividad: necesitamos esquemas de pensamiento y figuraciones que nos permitan interpretar en términos empoderadores y positivos los cambios y las transformaciones que están en camino. [...] La cultura contemporánea y la filosofía institucional no son capaces de representar suficientemente estas realidades.

-- Rosi Braidotti,
«Feminist epistemology after postmodernism»
en *Interdisciplinary Science Reviews* (2007: 68)

Teoría: situacionalidad feminista

El simple hecho de que yo tenga múltiples posiciones como sujeto —como académica, historiadora, artista, escritora y educadora— significa que trabajo a conciencia en diversos dominios del conocimiento y las experiencias. Los diferentes modos de investigación fluyen de manera flexible unos en otros para dar forma a mis prácticas artísticas. Mi interacción con el mundo es necesariamente múltiple, en consonancia con mi compromiso feminista con las «transformaciones profundas de la subjetividad», siempre a la búsqueda de nuevos «esquemas de pensamiento y figuraciones» (Braidotti). El pensamiento feminista ofrece un argumento sólido contra la separación entre la artista y la académica, y viceversa. Si la producción de nuevo conocimiento es una respuesta debida a realidades insuficientemente representadas, la identificación de las nuevas diferencias debería ante todo deshacer la compartimentalización en la sociedad, en el mundo académico y en cada individuo. La teoría no prescribe lo que hago, pero me guía hacia una posición y un momento concretos de la acción artística. La teoría emerge en el proceso de la acción. Llego a la teoría que genero cuando llego al final de un viaje artístico.

Estar ahí. Y pasar a la acción. Lo fugaz. *One Take: Manifolds [una toma: múltiples pliegues]* (2000/2019) y *No Path but My Footprints [no hay más sendero que mis huellas]* (2010/2019), ambas integradas por un único plano secuencia, son casi como manifiestos breves de la acción principal de mi videografía.

El montaje es una necesidad...

A lo largo de los años, movida por un impulso documental de preservar y recordar los rastros del pasado que no tienen interés para la historia auspiciada por el régimen, he desarrollado un método para crear obras de vídeo basadas en metraje encontrado y en mis propios videodiaris, que conservo en mi archivo. Recopilar imágenes y sonidos correspondientes a un estado existencial concreto y reinterpretar esos documentos mucho después como investigadora con una mirada renovada son los rudimentos de mi postura documental experimental, que proyecta un doble «yo» en el trabajo. Mis actividades de recopilación son enormemente intuitivas, algo muy parecido al automatismo surrealista y, sin embargo, están inevitablemente moldeadas por mi educación y mis experiencias vitales, mientras que la formación de los discursos de imágenes y sonidos a partir de fragmentos de vídeos es un proceso importante de descubrimiento e intervención crítica. Dado que

casi todas mis obras se componen de fragmentos de imagen y sonido, el método de montaje surge de la necesidad. Veo el montaje no como una edición, sino como una composición, algo similar al ámbito musical.

Hay un aspecto relevante del montaje: no se trata solo de cómo se combinan dos tomas para sugerir continuidad, sino de lo que se esconde entre los distintos fragmentos de imagen y sonido. Los vacíos son una ausencia productiva. La naturaleza fracturada de un discurso visual busca una conectividad proactiva que es fácil no haber detectado. Y es aquí donde mi intención historiográfica entra también en juego...

Historiografía experimental

La mayoría de mis piezas creativas tienen una dimensión visual y autoetnográfica: por medio de mis diarios visuales personales observo la cultura y la historia como experiencias vividas concretas y momentos arraigados de lo cotidiano. De una u otra forma, mis proyectos aspiran a reconstruir una historia perdida de Hong Kong que reside fundamentalmente en fragmentos impresos y de imagen y sonido. Las imágenes y los sonidos del metraje de archivo preservan de algún modo la experiencia vivida, incluso cuando no se puede reducir a historias definidas con conclusiones claras. Estos son los rudimentos de mi documental experimental de metraje encontrado basado en el montaje.

Muchas de mis obras son documentales experimentales de un pasado que está desapareciendo. Estos proyectos giran en torno a las formas de organizar un vasto conjunto de material de archivo. Mi metodología creativa convierte lo que la realización cinematográfica normal suele considerar «posproducción» en un intenso momento de creación artística que es a la vez edición (en el cine y el vídeo), collage (en las artes plásticas), animación (integrando componentes impresos, de texto y de vídeo), compilación (combinando metraje encontrado de diversas fuentes) y composición (como en la música, especialmente en la creación de paisajes sonoros basados en fragmentos de sonido encontrado). He transformado esta estrategia en un sello personal de mis creaciones en vídeo.

Voices Seen, Images Heard [voces vistas, imágenes oídas] (2009) traza una historia crítica de la cultura cotidiana de la antigua colonia británica de Hong Kong, algo que sigue siendo un proyecto urgente, especialmente en el contexto posterior a 1997, caracterizado por la incorporación de Hong Kong a la idea de una nación «china» unificada. *Non-place, Other Space [un no-lugar. Otro espacio]* (2009) y *Micro Narratives: a Visual Poem [micronarraciones: un poema visual]* (2017) son representaciones artísticas de autoetnografías creadas por mí, a la vez una paseante apasionada que recorre la ciudad y una coleccionista distante de imágenes y sonidos en mi calidad de viajera. La creación de vídeos conserva así los fragmentos por su propia autonomía y su receptividad al significado. En palabras de Walter Benjamin: «La vida del coleccionista evoluciona en tensión dialéctica entre los polos del orden y del desorden». Estos principios pueden aplicarse

también a *La casa 1-2* (2014) y a *72 Tenants [72 inquilinos]* (2012/2016). La primera se centra en el poder de los objetos, que a menudo sobreviven a sus propietarios para crear una historia de la materialización de los temperamentos personales, en lugar de un relato de los logros; la crónica de las realidades vividas transformada y preservada en agentes generadores de ficción como el cine.

La historia de los artefactos culturales y los imaginarios mediados es sin duda una materia prima valiosísima para la historiografía, en la misma medida en que los documentos gubernamentales, la correspondencia entre personajes célebres y las noticias de los periódicos son esenciales para los historiadores tradicionales. En este contexto, *Doors Medley [popurrí de las puertas]* (2014), que forma parte de una serie de «puertas» más extensa, es el análisis formal de la ficción cinematográfica melodramática y el intento de entender esas obras como un sistema narrativo. Escribí sobre este sistema como entidad histórica en la declaración de concepto original de la serie «juego de puertas»:

«Las puertas que se cierran de golpe pueden ser objetos narrativos enormemente simbólicos. ¿O son simplemente una medida mecánica o un lapsus? [...] Hemos creado drama y reinterpretado también el drama que creamos. Los textos de la cultura popular ajustan un desarrollo concreto de los acontecimientos con una lógica narrativa que imitamos con pasión al representar nuestros papeles cotidianos».

Vídeo concreto: subjectiles, objectiles, proyectiles

En todas las obras que he mencionado hasta ahora, descubro que he convertido el videoarte en una plataforma de convergencia entre distintos medios. Al hacerlo, me acerco además al método de la música concreta, ampliándolo también a las imágenes. Siguiendo unos principios similares a los de Pierre Schaeffer, mis actividades de «composición» conllevan a menudo acciones como extender (ralentizar, cambiar la forma y la dimensión), reproducir, usar el avance rápido, reordenar, etc. aplicadas a los fragmentos de imágenes y sonido, convirtiendo un único momento grabado en un fenómeno múltiple, con lo que se amplía también la experiencia de percepción de los espectadores.

Doors Medley (2014) aplica el principio de la música concreta y recurre, sin embargo, al serialismo en música. La formación de series en el discurso de las imágenes se convierte en una instalación automatizada de tres canales, adaptada posteriormente a un vídeo monocal de tres ventanas para mostrar cómo se puede aumentar el pensamiento secuencial en el cine para transformarlo en un juego de permutaciones basadas en reglas y una estructura polifónica de alineación combinatoria. Mi inclinación hacia el automatismo surrealista evolucionó así con la introducción del pensamiento automático, con especial énfasis en la narración basada en reglas que lleva al «casi-drama» o drama que desafía el desenlace, ya que está siempre inmerso en el proceso de deconstrucción. Los tres capítulos de la

obra exponen mi proceso de estudio de los recursos relacionados con las puertas y las ventanas, que fraguan el dramatismo sin desembocar nunca en una única historia estable.

Notas finales

Los actos de recopilar, descubrir y archivar convierten el montaje en un método de composición necesario. En el nivel filosófico, ratifica el rigor fenomenológico; destaco las imágenes y los sonidos como ricas superficies de apariencias productivas. La otra cara de la fenomenología es el proceso de desarrollo de un itinerario de pensamiento. Desde el punto de vista historiográfico, mi método de composición tiene que ver con la conectividad positiva: introduzco nuevas relaciones entre los fragmentos cuando tomo la decisión de unirlos. El hecho de que casi todas mis obras usen materias primas de una antigüedad considerable, de entre 5 y 15 años, transforma la conectividad en interpretación abierta.

Mi práctica del feminismo persiste en la «percepción enriquecida y la cognición ampliada» como objetivos últimos del videoarte. Personalmente, creo que, en un mundo inundado de imágenes, ningún trabajo experimental con imágenes en movimiento puede justificarse a menos que nos haga experimentar el mundo de un modo diferente, que nos lleve a ver más (o menos), a ver mejor y a ver de un modo distinto. Como muchos teóricos cinematográficos, defiendo una visión del cine experimental que nos proporciona una forma de entender el mundo que solo es accesible a través de la imagen en movimiento.

Mis obras de vídeo, que usan la experimentación como idea principal, tienen en común tres elementos: (1) explorar el aspecto temporal del cine y el vídeo jugando con el tiempo narrativo, el tiempo de pantalla y el tiempo conceptual por medio de juegos micronarrativos y metanarrativos; (2) trabajar con metraje encontrado, ya sea de películas populares, diarios personales o noticiarios encontrados; y (3) tratar el vídeo experimental como una forma de etnografía visual; es decir, usar la investigación visual y la creación de imágenes para explorar la naturaleza de las prácticas artísticas, para materializar mi impulso documental en busca de la historia y, en consecuencia, de las formas únicas en las que el arte contribuye a la producción de conocimiento.

(Linda Lai /16 de enero de 2021/ Hong Kong)



Junta de Andalucía

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO