



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Vera Auriolos, Cristina

Revisiones del vídeo doméstico en la era digital

AusArt, vol. 12, núm. 1, 2024, pp. 131-139

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.25256>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695876700009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

REVISIONES DEL VÍDEO DOMÉSTICO EN LA ERA DIGITAL

Cristina Vera Auriolés

Universidad de Vigo

Resumen

El cambio de siglo trajo consigo una serie de transformaciones tecnológicas, destacando entre ellas, la democratización de los medios audiovisuales o la creación de nuevos dispositivos de captación y reproducción doméstica. Esto supuso un impulso para la creación videográfica casera, y en tanto para la práctica artística de vídeo doméstico, reconocido a finales del siglo XX como género y como material de trabajo. Por ello, nos centramos en analizar las características identificativas del vídeo doméstico, aportando una definición actualizada del mismo, teniendo en cuenta su relación con la práctica *amateur* y abordando las renovaciones conceptuales y metodológicas de los agentes –usuario y artista- que intervienen en la creación.

Palabras Claves: AFICIONADO; TECNOLOGÍA DIGITAL; PRÁCTICAS POSMEDIALES; PROSUMIDOR; VIDEOARTE DOMÉSTICO

REVIEWS OF HOME VIDEO IN THE DIGITAL AGE

Abstract

At the turn of the century, various technological advancements emerged, including the democratization of audiovisual media and the development of new devices for capturing and reproducing media content at home. That led to a step up in home video creation and the recognition of home video as a genre and a medium for artistic expression. In this regard, we aim to analyze the unique characteristics of home video and provide an updated definition, keeping in mind its relationship with amateur practice. We also examine the conceptual and methodological changes that go on among the agents involved in its creation, including both users and artists.

Keywords: AMATEUR; DIGITAL TECHNOLOGY; DOMESTIC VIDEO ART; POSTMEDIA PRACTICES; PROSUMER

Vera Auriolés, Cristina. 2024. «Revisiones del vídeo doméstico en la era digital». AusArt 12 (1): 131-139. <https://doi.org/10.1387/ausart.25256>

Contexto

La revolución digital que supuso el apagón analógico de 2010 en España, conllevó una readaptación de las metodologías videográficas en el ámbito artístico, con la inserción de nuevas herramientas de registro y reproducción audiovisual de carácter no profesional, es decir, domésticas (Trigueros 2015). Así, la digitalización impulsó la aproximación entre tecnologías profesionales y domésticas, un acercamiento que dio lugar a la utilización de los modos de hacer del cine no profesional en una serie de prácticas artísticas en el ámbito videográfico. Emancipadores y desinhibidos formal y plásticamente de los convencionalismos audiovisuales, estos modos se encontraban en íntima relación con los métodos de registro casero o cotidiano, y, por tanto, vinculados al cine o vídeo doméstico amateur. Un modo de hacer doméstico-amateurista que se abría camino reivindicativamente como ejemplo de autonomía frente al estado socio-económico del realizador profesional (Allard 2010), un rastro de domesticidad latente en las obras de artistas como Stan Brakhage, Maya Deren o Jonas Mekas.

De hecho, establecemos un periodo inicial donde se producen esas primeras fluctuaciones entre la práctica audiovisual amateur o de aficionado –vinculado al cine experimental de los años 50 y 60- y la práctica audiovisual centrada en la consideración y filmación de la vida diaria –siendo la fase previa al asentamiento de géneros como el cine o vídeo doméstico-. Posteriormente, el proceso de democratización tecnológica de los años 70 y 80 sitúa al vídeo arte doméstico –marcado por la precariedad y sencillez- en la esfera televisiva o cinematográfica (Trigueros 2015). Y más adelante, en las plataformas online donde el usuario no especializado goza de total libertad para crear imágenes a partir de su cotidianeidad. Una paradoja en torno a los nuevos roles del usuario y del artista influenciados por el contexto socio-tecnológico actual, que abordaremos a continuación.

Vídeo doméstico

Una de las primeras referencias que encontramos en torno a la definición del vídeo doméstico como género originado desde lo precario y no afianzado hasta el momento, proviene del artículo «Vídeo doméstico, bricolaje electrónico» del investigador Carlos Trigueros Mori, publicado en *Acción paralela* nº5 (1999) e inspirado por el hallazgo de la tendencia doméstica desde el arte en su ámbito más cercano. Así, a partir de esas intuiciones previas consigue asentar las bases de lo que actualmente se entiende por vídeo arte doméstico. De esta forma, Trigueros lo define como aquellas obras que responden a «una práctica artística que se basa en modos de hacer, medios y temas que reflexionan o aplican los ámbitos del audiovisual doméstico, no reglado y al margen de la industria. Además de promover una estética de cercanía y de veracidad (...)».

Sin embargo, dichas premisas no están exentas de polémica, pues los artistas presentan ciertas reticencias a ubicarse en lo doméstico, o catalogar tanto su práctica o incluso a ellos mismos, como artistas domésticos. Ejemplo de esta resistencia sería una entrevista realizada por Trigueros a Javier Codesal, considerando que la forma de registrar que presentaba el material, lo ubicaba dentro de la categoría video arte doméstico, una afirmación contraria al pensamiento del artista². Así, vemos un reflejo de lo que podría ser esa carga negativa que envuelve a lo doméstico al vincularlo a la vulgaridad, una trivialidad excluyente para el arte, siendo una de las facetas más anti-artísticas. Por ello, frente a esta situación resulta relevante el encuentro en los años 70 de un nexo entre el *modus operandi* doméstico y amateur enfocado en la práctica artística, términos análogos que reivindican la preeminencia del contenido sobre la forma. Una labor únicamente realizable o reconocible mediante la formalización amateur o doméstica, haciendo referencia a una mala factura (Wall 2003), sin importar el grado de intencionalidad con el que se elaborase la obra. Así estos modos de hacer destacan por su precariedad impulsados por el hacerlo uno mismo (*do it yourself*), un método de aprovechamiento de los recursos disponibles a través del ingenio en respuesta a un deseo creativo.

En este sentido, vemos cómo un quehacer doméstico está guiado por un factor recreativo, reclamando ese goce lúdico en estos procesos creativos mediante estrategias de subversión de los materiales que conforman nuestro alrededor. Por ello, en este contexto retomamos conceptos incendiarios como el 'escamoteo' expuesto por Michel de Certeau en su texto *La invención de lo cotidiano* (1980), que apoya una creación de búsqueda instintiva haciendo uso de materiales periféricos simultáneamente a la cadena productiva, dando lugar al surgimiento de un ejercicio artístico en un contexto cotidiano (Certeau 1980). Una visión lúdica del arte como un espacio de desinhibición y disfrute que responde a la disolución arte-vida, abordada en su momento por el Situacionismo, por lo que, el juego se configura en la experimentación entre lo conocido y lo ignorado (Soto 2022). Una perspectiva compartida por Trigueros, que ve ese toque de diversión como una liberación creativa para el propio artista y la relevancia de su presencia en el ámbito artístico actual (Trigueros 1999). De esta forma, la manufactura doméstica destaca por la frescura del lenguaje audiovisual surgido de esas dinámicas lúdicas, donde la formalización queda relegada a un segundo plano.

Este hecho, nos lleva a enlazar con una mala ejecución todo aquello categorizado como doméstico, desde la precariedad y el deseo, una combinación que da lugar a sistemáticas trasgresiones de la norma, un evento recurrente en el video arte, y que retoma el 'mal hacer' amateur. Así, esta definición de video doméstico influenciada por autores como Roger Odin en *El cine doméstico en la institución familiar* (2010) o Carlos Trigueros en su tesis doctoral «Video arte doméstico en España» (2015) sitúan esa mala factura 'amateurista' como una de las características técnicas de este género en el siglo XX.

En este caso, podemos establecer una analogía entre doméstico y amateur basándonos en las premisas desarrolladas en los años 60 por el cineasta Stan Brakhage, en su texto «In defense of amateur» (1963), donde reivindica:

¿Por qué dejarlos que transformen el significado de ‘amateur’ en ‘inexperimentado’, ‘torpe’, ‘aburrido’ o incluso ‘peligroso’? Esto se debe a que el amateur es alguien que realmente vive su vida –en vez de alguien que simplemente ‘cumple con su deber’ –y así experimenta su trabajo a medida que lo practica –en vez de ir a la escuela a aprender su trabajo para pasar el resto de su vida cumpliendo con su deber–; y por eso, el amateur permanece aprendiendo y creciendo constantemente a través del trabajo en su vida, en una ‘torpeza’ de descubrimiento continuo (1963 [2001], 105-106).

Como vemos, Brakhage expresa su disconformidad con la devaluación de la calificación *amateur*, ensalzando la futilidad de sus producciones cotidianas por esa mirada única y las capacidades expresivas y plásticas que otorga la creación exploratoria. Dando como resultado un quehacer cuasi artesanal, marcado por la inmediatez y la espontaneidad gestual de la persona que registra, al usar el dispositivo como una extensión visual, un bio-dispositivo que da lugar a imágenes chapuceras pero intensas (De Lucas 2015). Al igual que en su momento, su coetánea la cineasta Maya Deren (en Moran 2010) compartió una visión similar, al observar esa afección doméstica en el nexo entre el amateurismo y lo vanguardista como un modo de hacer revolucionario que permite actualizar los antiguos cánones audiovisuales establecidos. Por lo tanto, la interpretación vanguardista de ambos conceptos –doméstico y amateur– tienen en común un afán auto-voyeurista de observarnos a nosotros mismos experimentando una vivencia desde la distancia.

Este posicionamiento provoca la traslación del sujeto en imagen, conllevando su implantación dentro de su propio ecosistema audiovisual. Una necesidad de autocontemplación ligada a lo que el investigador Trigueros denomina «sentimiento doméstico», entendido como «la posibilidad de explicar el mundo desde la experiencia personal, desde lo inmediato y accesible, sin necesidad de piruetas tecnológicas que distorsionan la imagen y la vacían de contenido» (Trigueros 2015). Por consiguiente, se obtenían imágenes sin artificios, actuando la cámara casi como un diario o registro de nuestro día a día sin artimañas ni filtros.

Como vemos, la crudeza formal era una de las características principales de los registros domésticos desde su surgimiento en los setenta hasta el asentamiento del vídeo doméstico como género artístico en los años 90. Estos materiales presentaban una estética modesta, repleta de usos del dispositivo contrario al estándar de grabación admitido por la industria audiovisual, y que, sin embargo, abundaban en el cine y vídeo doméstico.

Así, estos registros domésticos mostraban la utilización de un lenguaje no convencional, lleno de 'errores' que aportaban subjetividad y cercanía, al poder considerarse que nosotros mismos podríamos haberlo realizado. Un recurso que sirve de aproximación al espectador que entiende ese documento como veraz o una no-ficción, vinculando el modo doméstico a una representación honesta de la realidad. Un ejemplo de este enlace es la grabación casera en Súper 8 realizada por un cineasta aficionado, Abraham Zapruder que da nombre a este fenómeno, Efecto Zapruder. En ella, captura el momento exacto en el que J.F. Kennedy es asesinado y el propio sobresalto de la persona que filma desembocando en movimientos de cámara inesperados. Un conjunto de 'impertinencias excitantes', definidas por Trigueros como aquellas performatividades del registro. Otro ejemplo, donde la propia domesticidad de la filmación se ve estrechamente conectada al índice de veracidad del espectador, sería en la película *La bruja de Blair* (1999). Aquí vemos, como un estilo de grabación doméstica contextualizado como documental de metraje encontrado o *found footage* consigue sumergir al espectador en las vivencias que aparecen en pantalla, por la familiarización de sus códigos. Unos códigos que simulan los del cine doméstico, buscando esa implicación del espectador y pretendiendo aparentar autenticidad, que tanto el cine de terror como la industria supieron aprovechar, al igual que el ámbito artístico.

Por tanto, uno de los axiomas que entrañaba lo doméstico en el pensamiento del siglo XX era presunción de veracidad, debido a la peculiar ejecución técnica alejada de los cánones establecidos, que caracterizaban a los registros doméstico, ya fuese por el autodidactismo o el hallazgo fortuito guiado por sensaciones o diversión. Sin embargo, el creciente aumento de la especialización técnica y visual del usuario crea una tesitura respecto el índice de veracidad del material. Esto se debe, a la consideración del dispositivo como elemento mediador y en tanto, configurador de una realidad influenciada por una visión personal e intuitiva, dando lugar a entender que todo es ficción, una realidad o verdad creada. Recalcando la relevancia y papel del dispositivo en la creación doméstica por su imbricación con la vida, viendo que «lo real es lo que el dispositivo permite contemplar» (Martín Martínez 2022).

De este modo, tanto las mejoras tecnológicas de los dispositivos de registro actuales como el aumento del conocimiento audiovisual del usuario, conllevan la eliminación del principio de autenticidad que aportaban los 'tics' domésticos o performatividades de grabación, que junto a una manufactura precaria –también suprimida– correspondían a componentes identificativos del vídeo doméstico como género y material en el siglo XX. Por ello, sin olvidar los vestigios técnicos y estéticos provenientes de la relación del *home movie*, mencionados anteriormente, que tras una serie de variaciones han perdurado en el vídeo doméstico del presente (Nogales & Suarez 2010), ¿qué nuevas cualidades presentan estos materiales o los agentes que intervienen en su creación en el siglo XXI?

Actualizaciones

Este nuevo contexto está marcado por la calidad de los dispositivos de registro que se encuentran al alcance inmediato del usuario contemporáneo, figura que destaca por ser conocedora del medio y cuya destreza técnica lo equipara al quehacer profesional. Esto genera una paradoja entre prácticas profesionales y domésticas, al disiparse las diferencias formales y conceptuales entre ambas, un tema ampliamente tratado por Trigueros en su tesis, centrándose como elemento divergente en la relación performativa que se establece entre la persona que registra y aquella que es filmada por la cámara. De esta forma, teniendo en cuenta el grado de educación visual que presente dicho sujeto y el nivel de competencia técnica del medio que posea, podríamos tomar el ámbito de difusión y la biografía del realizador como posibles premisas que nos ayuden a discernir entre si algo es doméstico o no, en relación a la práctica videográfica.

Aun así, la digitalización supuso la confluencia de todos los soportes conocidos hasta el momento en formato vídeo, que, junto a la democratización tecnológica, facilitó el acceso doméstico a las fases de producción audiovisual, posibilitando que una única persona fuese capaz de generar y difundir su propio contenido. Un hecho que se acrecentó con la unificación de ese proceso creativo en un solo dispositivo como el teléfono móvil, obteniendo una calidad profesional y mejor manejabilidad, superando cualquier soporte en pos de lo digital (Trigueros 2015).

De esta forma, nos encontramos en una sociedad fuertemente influenciada por la tecnología, donde las redes sociales se instauran como canales de difusión preferentes para un usuario nativo de los medios audiovisuales, cuya relación con la imagen es totalmente funcional, siendo su objetivo producir y consumir su propio producto. Una mutación activa del usuario como prosumidor, que abandona la pasividad del televidente, donde las plataformas online le permiten mostrar «sus diferentes creatividades domésticas, emprendiendo y participando en un contexto para-artístico» (Trigueros 2017).

Sin embargo, en este escenario sin fronteras técnicas, el efecto de la red como artefacto de creación y comunicación no sólo plantea una problemática con la conceptualización y función correspondientes al usuario, sino que, en consecuencia, nos lleva a reconfigurar la idea y forma de trabajo del artista doméstico del presente. Por ello, el abandono de la función conmemorativa de las imágenes domésticas, exime al artista de su interpretación, utilizándolas por su capacidad cognitiva como elemento *indexal* para empatizar con el espectador, de forma que crea una escena a la espera de acontecimientos. Una dinámica de trabajo análoga al Situacionismo, pero que en pleno siglo XXI se aborda desde dos vertientes: desde la emulación de lo doméstico –formalización amateurista respectivo al ámbito cinematográfico- o desde el *found footage*. Ambos caminos, ratifican la imposibilidad del artista de ser doméstico, por la incapacidad

de creación de imágenes domésticas ante su ausencia de ingenuidad o falta de sentido experimental y su alta formación audiovisual –rasgo que comparte con el usuario contemporáneo-. Pudiendo solamente performar esa domesticidad mediante la incorporación consciente de los ‘tics’ caseros, al no poder deconstruir su saber audiovisual.

Teniendo en cuenta esto, digamos que uno de los métodos más viables para que un artista pudiese presentar un modo de hacer doméstico en el presente, sería mediante un *seudo-found footage*. Es decir, mediante la recuperación fragmentaria de su archivo propio, cuya fractura temporal permite cierta dispersión mnemónica e interpretativa o trabajando con registros ajenos. En este sentido, el artista delega en personas externas el papel de camarógrafo, aprovechando la ‘ingenuidad’ de las mismas dando lugar a cierta performatividad, incluyendo en esta definición, el aporte de pautas previas, eliminando el hallazgo imprevisto con el material, no siendo una metodología de *found footage* en términos estrictos.

Conclusiones

Para concluir, vemos como desde su afincamiento en los años 90, el video arte doméstico ha presentado tres elementos característicos: precariedad formal, simplicidad metodológica y autenticidad. Esta última, jugaba un doble papel al establecer un puente de cercanía o empatía con el espectador. Unas premisas extrapolables a su definición como género y como material, que denotan la histórica relación entre lo doméstico y el amateurismo vanguardista, manteniendo una manufactura precaria y subversiva desde el *do it yourself*, pero cayendo en desuso la veracidad. Verificando estos factores como vestigios de la práctica *amateur* o de aficionado en la creación doméstica del presente.

Sin embargo, el vertiginoso desarrollo tecnológico de la última veintena ha afectado de forma directa a los medios de comunicación –surgimiento de plataformas online y Smartphone- y en tanto, a cómo nos relacionamos a través de los dispositivos con nuestro entorno y con los demás. Esta situación ha solidificado la simbiosis vida-tecnología, conllevando el incremento de la creación de imágenes diarias y una mayor educación audiovisual del individuo no-artista, que deja de ser solo consumidor para actuar también como productor.

Por ello, la desprofesionalización técnica de las tecnologías domésticas ha requerido de una reconfiguración de lo que hasta entonces se entendía por artista doméstico, ante su incapacidad de ser doméstico en la actualidad. Constatando que dicha hazaña sea realizable sólo a través de la imitación de las performatividades de grabación domésticas o haciendo uso de la variable metodológica del *found footage* donde se trabaja con registros ajenos, dándole la cámara a otros con o sin pautas previas, e incluso incluyendo la recuperación de partes del archivo personal del artista.

Referencias bibliográficas

- Allard, Laurence. 2010. «Un encuentro entre el cine doméstico y el cine experimental: El cine personal». En *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, edición a cargo de Efrén Cuevas Álvarez, 255-271. Madrid: Ocho y Medio
- Brakhage, Stan. (1963) 2001. «In defense of amateur». En *Essential brakhage: Selected writing on filmmaking*. New York: McPherson & Company
- Certeau, Michel de. (1980) 1996. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana
- De Lucas Abril, Gonzalo. 2015. *Tocar las imágenes: El cine del Archivo Xcèntric [Touching the images: The cinema of the Xcèntric Archive]*. Traducción al inglés, Debbie Smirthwaite. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona
- Martín Martínez, José Vicente, ed. 2022. *El retorno de lo nuevo: Arqueología de los medios y práctica artística*. Madrid: Abada
- Moran, James Michael. 2010. «Cine doméstico, amateur y de vanguardia: Modos de distinción». En *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, edición a cargo de Efrén Cuevas Álvarez, 273-299. Madrid: Ocho y Medio
- Myrick, Daniel & Eduardo Miguel Sánchez Quirós. (1999) 2002. *Blair witch project [El proyecto de la bruja de Blair]*. producida por Gregg Hale & Robin Cowie; director de fotografía, Neal Fredericks; música de Antonio Cora. DVD, 77 min. Barcelona: Lauren Films
- Nogales Cárdenas, Pedro & José Carlos Suárez Fernández. 2010. «Evolución histórica y temática del cine doméstico español». En *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, edición a cargo de Efrén Cuevas Álvarez, 89-117. Madrid: Ocho y Medio
- Odin, Roger. 2010. «El cine doméstico en la institución familiar». En *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, edición a cargo de Efrén Cuevas Álvarez, 39-60. Madrid: Ocho y Medio
- Soto Calderón, Andrea. 2022. *Imaginación material*. Santiago de Chile: Metales Pesados
- Trigueros Mori, Carlos. 1999. «Video doméstico, bricolaje electrónico». *Acción Paralela* 5(7). <https://ctrigueros.wordpress.com/1999/09/16/video-domestico-bricolaje-electronico>
- Trigueros Mori, Carlos. 2015. «Video arte doméstico en España». Tesis Univ. Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/25826>
- Trigueros Mori, Carlos. 2017. «Aproximaciones contemporáneas al hogar». En *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible: Aproximaciones al videoarte español*, Ana Martínez-Collado & José Luis Panea, eds., 177-197. Madrid: Brumaria
- Wall, Jeff. 2003. «Señales de indiferencia: Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual». En *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico*, editores Jorge Ribalta & Glòria Picazo Calvo, 213-249. Barcelona: Gustavo Gili

Notas

1. En «Hecho en casa: Vídeo arte doméstico actual en España», exposición comisariada por Carlos Trigueros Mori, Centro Conde Duque, 8 sept.-19 nov. 2023. <https://www.condeduquemadrid.es/actividades/hecho-en-casa-video-arte-domestico-actual-en-espana>
2. Carlos Trigueros, en comunicación personal, 1 de diciembre de 2022.

(Artículo recibido: 13/11/2023; aceptado: 12/01/2024)