

**SIN SALIR DE CASA : UN RECORRIDO POR EL ESPACIO
DOMÉSTICO A TRAVÉS DE OBRAS AUDIOVISUALES DEL
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y ARCHIVO DE VIDEOARTE ARES**

José Luis Panea.

WITHOUT LEAVING HOME: A TOUR BY DOMESTIC SPACES THROUGH AUDIOVISUAL WORKS OF THE PROJECT OF INVESTIGATION AND ARCHIVING OF VIDEO ART ARES

ABSTRACT

As a contemporary art practice, video art or -as usually named- "video in the expanded field", has a remarkable place within the cultural production of our time. This is because of the accessibility of a media that through electronic devices allows to the user (here artists) the creation of images about their most immediate quotidian surroundings and in a momentary or quickly way (for example, resources as the auto-biography), showing territories that just a few decades ago has started to be so profusely registered, interpreted, essayed. In this paper, we will analyse the poetics of that encounters -in particular in the domestic space- not trying to visibility personal stories but catalysing possible dialogic moments with the spectator and their macro-politics connexions. We will start from the object's ambiguity (quotidian basic tools) and their use, giving place to an absent user in the relation of word and image and through a subtle game of framing and compositions that provokes more questions than statics definitions about how we conect with the notion of "home" today.

Key words: home, object, framing, archive, video art.

RESUMEN

El videoarte o vídeo expandido, dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, ocupa un lugar destacable en la producción cultural de nuestro tiempo dada la accesibilidad de un medio que a través de dispositivos electrónicos permite a los usuarios (en este caso artistas) la creación de imágenes acerca de su entorno cotidiano más inmediato de forma instantánea (a través de recursos como la autobiografía), revelando territorios que hasta hace solo unas décadas no eran tan profusamente registrados, interpretados, ensayados como hoy. En este artículo analizaremos las poéticas de dichos encuentros en concreto en el espacio doméstico no tanto para visibilizar historias o narraciones personales, sino para catalizar posibles momentos para el diálogo con el espectador y sus conexiones, si se quiere, macropolíticas, desde la ambigüedad inherente al objeto (enseres cotidianos) y con él su uso, dando paso a un "usuario ausente" en la relación entre palabra e imagen y a través de un sutil juego de encuadres y composiciones que suscitan más preguntas que definiciones estáticas acerca de cómo nos relacionamos con la noción de "hogar" hoy.

Palabras clave: hogar, objeto, encuadre, archivo, videoarte.

AUTOR

José Luis Panea.

Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Audiovisuales.

Universidad de Castilla-La Mancha

Correo electrónico: josel.panea@uclm.es

Recibido: 13/09/2017

Aprobado: 15/11/2017

INTRODUCCIÓN

Los extensos y pormenorizados volúmenes, las exposiciones temáticas y revisionistas y los numerosos festivales en relación al videoarte, y en este caso en el Estado Español dentro de las últimas décadas, dan cuenta del interés de dicho género en el arte contemporáneo más reciente, al que acompaña una voluntad de ser mostrado al escenario internacional.

Sin desear repetir una genealogía en línea con las ya existentes, auténticas arqueologías de la imagen en movimiento, citaremos solo alguno de los textos más representativos, que en muchos casos se corresponden con catálogos de exposiciones: desde el clásico de Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Muntadas y Antoni Mercader, *En torno al vídeo* (1980), texto pionero de los años ochenta, a *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años*, de también Eugeni Bonet junto a Carlota Álvarez Basso (1995), así como la investigación de Laura Baigorri original de 1997, titulada *Video: primera etapa. El video en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Pocos años más tarde tendríamos, entre otros, artículos como los de Gabriel Villota Toyos, “Notas desde ambos lados de la trinchera (acerca de la evolución del audiovisual artístico español en la década de los 90)”, de 2005, o el catálogo *Primera Generación, Arte e imagen en movimiento (1963-1938)*, editado por Berta Sichel para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2006). Recientemente contamos con los trabajos de Lorena Rodríguez Mattalía, *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento* (Ars Universitat Jaume I, Castellón, 2011) o Pedro Ortuño, *El espacio sensible. Entornos híbridos y medios audiovisuales. Barcelona-Valencia, década de los 90* (Visión Libros, Madrid, 2012), el volumen colectivo coordinado por Nekane Aramburu y Carlos Tirgueros, *Caras B de la*

historia del videoarte en España, (AECID, Madrid, 2011) y la edición de Menene Gras Balaguer, *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*, –también congregando diversidad de autores– organizada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes y Casa Asia (Madrid y Barcelona, 2012), al igual que hemos de sumar los nombres de algunos festivales como *Loop Barcelona*, *Festival Punto de Vista*, *ZEMOS98*. Y por último, nombrar la gran presencia en el ámbito académico de numerosas tesis doctorales, diversos grupos y proyectos de investigación, al igual que seminarios o talleres al respecto.

En cuanto a la difusión del videoarte, Internet ha sido un escenario propicio. Destacaríamos así tres momentos. Uno, la creación en 1993 de la plataforma de videoarte OVNI –concebida como “un revulsivo a la clonación y repetición de los mass media corporativos”¹ –, dos, el establecimiento en 2007 de la pionera distribuidora de videoarte HAMACA y con ella la facilidad de compendio, reproducción y venta de numerosos trabajos –abarcando una buena parte del arte contemporáneo español–, y tres, el archivo de videoarte español ARES (2016), que a diferencia de los anteriores, se centra en la cuestión de la identidad cultural dentro de un número específico –mucho menor– de obras de videoarte (no tanto nombres propios sino obras y procesos), de difusión en el ámbito universitario y sin carácter comercial. A propósito de ARES tuvo lugar la publicación en 2017 del volumen impreso *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*, fruto del trabajo del grupo de investigación *Visu@ls*, de la Universidad de Castilla-La Mancha. Como editor del mismo, nos dimos cuenta de la necesidad de

1. Como se indica en su página web, “Archivos OVNI. Sobre los archivos del observatorio”. Recuperado el 13/09/2017 de: <http://www.desorg.org/about/>

conectar dichos discursos con otros escenarios de producción de criticidad (otras esferas de conocimiento) a nivel nacional e internacional. De ahí se deriva este tejido que si bien puede guardar insuficiencias, está sirviendo para la creación de sinergias tanto entre artistas y público como la generación de proyectos en el ámbito universitario (Panea 2015). Por tanto, lanzamos la pregunta acerca de qué puntos de encuentro los artistas generan en sus obras y qué pueden decir acerca de nuestra “condición doméstica” hoy, en un mundo informatizado cuya flexibilidad tanto capital como simbólica es su constante. ¿Será que se trata, como dijo la comisaria de exposiciones Wendy Navarro (2001), de “asideros simbólicos de materialidad” en los que estas prácticas desean afianzar una determinada noción de re-encuentro que en el fondo trabajan para, como Gerard Vilar recientemente ha apuntado, “hallar instrumentos para comprender la discontinuidad arte-vida?” (Vilar 2017).

Siguiendo nuestro planteamiento, fue precisamente la asistencia a una exposición, No-nument (La Capella, MACBA, Barcelona) la que produjo un punto de inflexión en nuestra investigación. El mismo juego de palabras en catalán de “no” y “monumento”, no-numento, hacía referencia a las estéticas que rigen la gestión urbanística, y con ella la cuestión de la memoria en este caso a través de la escultura. Al visualizar la pieza de Marc Larré, Sincronías (2014), se pudo llegar a sentir cierta conexión inesperada, por otro lado muy real, entre lo local y lo universal, entre la esfera de “casa” y la de los “sucesos”. El artista, que trabaja fundamentalmente la escultura (a un nivel expandido) para esta pieza de videoarte –cuyas imágenes han formado parte también de diversas series fotográficas (de ahí la ambigüedad de los límites entre las distintas disciplinas y su pretendida autonomía) –, configura un relato visual entre

distintos primeros planos de objetos que se encuentran en determinados escenarios domésticos, desde el garaje a la cocina, del salón al baño. Estos planos van creando la acción en la medida que “pasa” algo (Gras Balaguer, citado en Martínez-Collado y Panea 2017, p. 54) ya que dichos objetos a modo –si se quiere– de bodegones efímeros, son construcciones inestables que de repente el artista con su toque, o mejor dicho su roce, provoca desestabilizar. A cada una de estas acciones le sigue una leyenda muda (en tanto que remite al subtítulo en el cine) que conecta metafóricamente cada acción con un “suceso”, algún “recorte” de las noticias, lo cual le aporta un carácter en un primer momento banal e incluso risible, en una segunda reflexión (al compás con el tiempo que el artista deja pasar hasta cortar e ir a la siguiente toma) un succulento escenario.

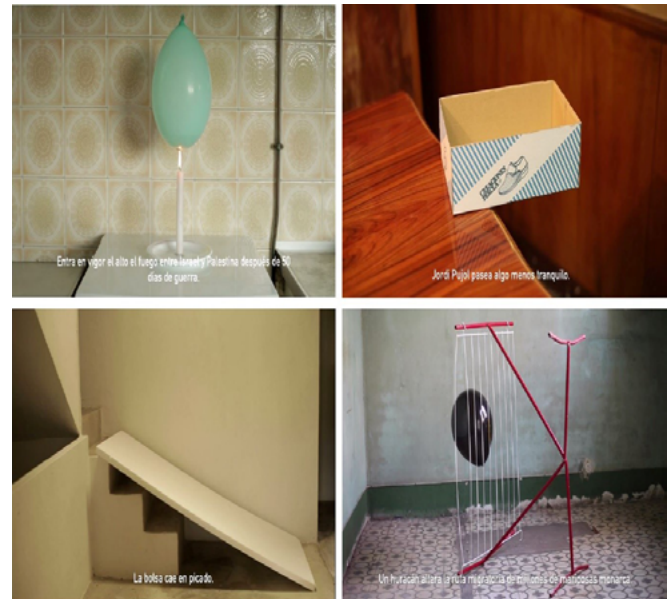


Figura 1. Marc Larré. Sincronías, 2014-2016. © Marc Larré.

Así, por ejemplo, leemos “Entra en vigor el alto al fuego entre Israel y Palestina después de 50 días en guerra” mientras una vela con su llama va quemando un globo inflado que tiene justo encima y cuyo extremo no llega aun a consumir debido a que está lleno de agua, en una tensa lucha gravitatoria. O también: “El ártico se derrite. Marbella o Benidorm podrían desaparecer”, al tiempo que el recorrido horizontal de la combustión de una cerilla encendida se aproxima al cubito de hielo que la soporta en su extremo. Vemos por tanto minúsculos momentos que sugieren una consecución desoladora, así como escenarios que aparentemente no conducen a un final como en el plano que relata: “Felipe VI y Letizia pasan por debajo del cartel de Schweppes en la Gran Vía durante su primer paseo como Reyes de España”. En él, una bebida gaseosa (suponemos tónica) dentro de un bote de cristal alberga una suerte de formas orgánicas (uvas pasas) que aleatoriamente emergen o se hunden. O por el contrario: “La bolsa cae en picado”, donde una placa blanca de porexpan cae de unos escalones también immaculados, sugiriendo en un principio un material sólido (pared) mientras que su liviandad al acariciar dichos escalones nos muestra dicho engaño a través del camuflaje empleado.

Artificio, secuencia, humor, engaño o camuflaje, siempre a través del objeto. Muchos artistas han recurrido así al objeto desde las Vanguardias Históricas, de Meret Oppenheim a Marcel Duchamp, el pop y con él Andy Warhol o Haim Steinbach, el Minimal y el Conceptual como apunta el crítico de arte Jean François Chevrier, ya que “la extraordinaria efervescencia del arte alrededor de 1967 era la exuberante explosión de una crisis, (...) un antiidealismo nihilista buscaba cumplirse degradando la obra a objeto (Chevrier 1997: 57), y también los feminismos

desde los setenta hasta nuestros días, como es el caso de Martha Rosler, Sarah Lucas o Mona Hatoum. Nombres que van contextualizando el caldo de cultivo en el que muchas obras de artistas contemporáneos han ido surgiendo, puesto que la generación analizada en ARES (y con ella la eclosión de gran parte del videoarte español) estriba aproximadamente en los años sesenta del siglo pasado, coincidiendo con el proceso democrático del Estado Español, su apertura a la Unión Europea y posteriormente marcada por la crisis económica global. Sin embargo, y aunque desde entonces ya Bruce Nauman o Nam June Paik comenzaron sus incursiones en lo que llamamos videoarte, no será hasta bien entrados los años ochenta (una vez transcurrida la Transición y en un momento de ebullición política, económica y cultural) que el vídeo sea empleado con mayor interés. La Universidad, como la pionera Marisa González mantiene², adolecía de ciertas prácticas ancladas a la Academia y un desconocimiento de los contextos internacionales (Aramburu, citado en Gras Balaguer, 2012, p. 103), como también apunta Nekane Aramburu. Es por tanto que la inmensa mayoría de artistas españoles que han hecho uso de dicho medio se hacen eco de lo que ocurría “fuera”, de hecho la gran mayoría pudo formarse en el extranjero, siendo Estados Unidos, los Países Bajos o Alemania sus principales destinos. De ahí nuestra crítica a un cierto esencialismo al hablar de “español”.

Una de las artistas cuya obra ha orbitado en mayor medida desde sus inicios en torno al objeto y la casa o el hogar es Eulàlia Valldosera. A piezas más conocidas como pueden ser *Interviewing objects #1 y #2* (1998-2009) –analizadas en *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible* (pp. 355-376)– donde se realiza un recorrido por los testimonios de

2. “MAV, Entrevista con Marisa González”. Recuperado el 13/09/2017 de: <https://vimeo.com/39377538>

una serie de personas a través de sus pertenencias con la condición de que estas voces en ningún momento muestran sus rostros, podemos sumar otros proyectos, como la serie *Forever Living Products* (2009), más si cabe relacionado con el concepto de “producto” que la artista propone, envuelto en una “estrategia”, lo cual nos recuerda a la tesis de Boris Arvatov en cuanto al proceso que el objeto terminado esconde (Arvatov 1997). Observando en concreto la pieza de video *Marcos digitales*, entendemos que dicho medio permite

...visualizar series fotográficas, secuencias cortas creadas a partir de sencillas manipulaciones digitales de imágenes donde los envases comerciales plantean pequeñas escenas que recrean las fotos familiares y sus constelaciones implícitas. Combinadas con textos coloquiales, recrean también procesos relacionales entre personas. Los envases, múltiples e impersonales, adquieren carácter e historia. (...) Imagino que las botellas son miembros de los diversos sistemas a los que pertenezco: mi familia, mis relaciones sentimentales, mis relaciones de trabajo. Proyecto en las botellas los conflictos relacionales para aprender a resolverlos en mi vida, ensayo soluciones, digiero situaciones.³

Esta pieza, junto a *Envases borrados y Botellas interactivas*⁴, compone la citada serie tanto con fotografías como objetos intervenidos, evidenciando así el proyecto artístico como una correlación de procesos, formatos y soportes, como ya se refirió la filósofa Menene Gras Balaguer en cuanto a la forma híbrida de entender el video (Gras Balaguer, 2012, p. 40). Así el objeto, al que calificaríamos como “pronunciado”, se manifiesta, imagen y palabra conjugan una misma poética.

Otra de las obras, en este caso ya clásicas, dentro del videoarte español contemporáneo es la realizada por el conjunto Bestué-Vives, donde ambos artistas se proponen una serie de acciones a través de instrucciones numeradas –en línea con el conceptual de los setenta, como en Yoko Ono– donde desarticulan momentos del día a día para, como se ha visto con Larré y Valldosera, generar en primera instancia el absurdo, y después aportar una visión no acostumbrada del hogar, explorando los modos de uso que cotidianamente acaban limitando nuestra experiencia espaciotemporal de la misma. Desde “robar una maceta del rellano y colocarla en el balcón de casa”, con el consecuente extrañamiento del vecino a la hora de reconsiderar su retentiva, a “usar el microondas como una lámpara” donde efectivamente la luz de dicho electrodoméstico es aquí puesta a prueba, a referencias a la historia del arte con la súbita aparición de “el viejo Bruce Nauman” y el “show dada” a través de un traje hecho de globos, o momentos íntimos como “quedar con tu cita en el pasillo” donde el protagonista espera nervioso en este espacio de tránsito. Y “sollozos en el pasillo”, donde un radio-casette con la voz pregrabada de un lamento se escucha tras la puerta del baño justo cuando el joven pasa enfrente de la puerta. También llegan incluso a “tirar la basura al patio de vecinos”, aunque delicadamente con una cuerda.



Figura 2. Video stills de Bestué-Vives, *Acciones en casa*, 2006. © Bestué-Vives.

3. Canal de Vimeo de Eulàlia Valldosera. Recuperado el 13/09/2017 de: <https://vimeo.com/143540739>

4. Nota de prensa de la exposición “Eulàlia Valldosera, Dependencias”, 2009. Recuperado el 13/09/2017 de: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/museos/2009/eulalia-valldosera-dependencias/Eulalia_Valldosera.pdf

Como ha apuntado Rosalía Torrent en “La casa y el objeto a través del proyecto ARES”:

... las acciones, desordenadamente enumeradas y convenientemente enunciadas, se van sucediendo. Ya al principio nos sorprende la “Fuente”, una superposición de objetos de cocina que desde el fregadero recibe el agua y la distribuye. No le parece muy extraño, tal método, al habitante de la casa. Cazos, ollas, cucharones, platos y tazas, se disponen en difícil equilibrio para cumplir una misión habitual de un modo absolutamente inusual. (Torrent, citado en Martínez-Collado y Panea 2017, p. 205).

Estas situaciones además revelan su propio engaño así como sus “errores performativos”, como Carlos Trigueros revela en su texto “Aproximaciones contemporáneas al hogar” (Trigueros, citado en *Ibid*, p. 186), con cortes deliberados, pasos en falso o fallos en el planteamiento de las escenas, lo cual enfatiza si cabe más la condición doméstica, amateur y naturalizada de todo cuanto allí acontece. El vídeo, mantiene Menene Gras Balaguer, hace así “de la precariedad un arma con la que se tiende a alterar la percepción del mundo cuestionando lo que se da por aceptado y proponiendo una ruptura con lo dado, que acaba imponiendo con el tiempo otro régimen de sentido” (2012, p. 32).

Otro de los artistas pertinentes a la hora de entender las relaciones entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado, lo doméstico y lo salvaje, es Daniel Cuberta, que con su

acción *Pequeños ataques al corazón* (2011) realiza una metáfora muy sugerente entre dicho órgano y cómo este es representado, en este caso a través de la silueta en una piruleta, dejándola deshacerse en una sartén, por ejemplo, o impidiendo el cierre del ascensor ya que se ha interpuesto en su puerta sorprendiendo al espectador, por tanto la insignificancia en este caso de dicha golosina, y sin embargo su fuerza en tanto que no permite, si se quiere, el trasvase. En *Secreto para amaestrar animales salvajes* (de la serie *Cuaderno de Concepción* nº 9, 2005) un tigre de juguete es el protagonista de un stop motion cuyo leitmotiv es precisamente esa vaga distinción entre qué consideramos humano y qué animal, con objetos cuya relación –aquí simplemente catalizando un asociar, por tanto poético– es sugerente entre tazones de leche que caen sistemáticamente al suelo y chinchetas de colores que también están alertando peligro, al igual que las zapatillas de andar por casa también *hechas animal*⁵, en este caso con el retrato de unos tigres que, en sus escasos dos minutos de duración y con el telón de fondo de unos violines, consigue dar un toque de atención al espectador.

Así podemos trazar paralelismos con las obras, en este caso escultóricas, de Mateo Maté donde contrapone la “tendencia” al deseo de domesticación de la naturaleza en *Echar raíces* (1998-2000) y *La vida secreta de las plantas* (1996-1998), y también a la uniformización de los interiores domésticos, como en la serie *Viajo para conocer mi geografía* (2001-2014), donde el artista a través de una micro cámara realiza

5. Web oficial de Daniel Cuberta, “Secreto para amaestrar animales salvajes”. Recuperado el 13/09/2017 de: <http://www.danielcuberta.com/peliculas/secreto-para-amaestrar-animales-salvajes/>

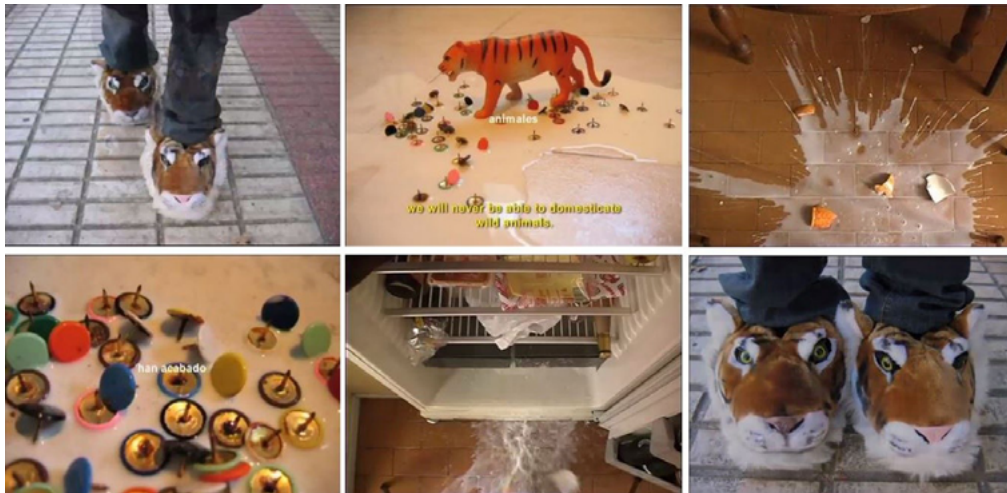


Figura 3. Daniel Cuberta, Secreto para amaestrar animales salvajes, 2005. © Daniel Cuberta.

recorridos tanto con un avión como un tren teledirigido por los distintos espacios de la casa, desde la mesa en la que ha tenido lugar una cena con amigos a su propia cama deshecha. Y ya en el plano internacional, destacar la obra del colectivo Fischli & Weiss o de la artista alemana Cosima Vom Bonim en cuanto a esta relación animal-desvalido (Gray, 2010, p. 14), a fin de cuentas criticando cómo los medios crean imaginarios de un “otro” hecho ficción, tal y como la investigadora y comisaria Claudia Giannetti se refiere al “falso gusto por lo exótico” (Giannetti, citado en Gras Balaguer, 2012, p. 214)

Volviendo a Marisa González, una de sus obras de los años ochenta, *Escena doméstica con gusano verde* (1983) expone la narración, en este caso la voz en off de su propio hijo, y los recorridos que realiza un gusano. En una línea

distinta aunque envuelta en el hogar, Alicia Framis, con una de sus primeras vídeocreaciones, ya del año 1996, *Cinema Solo*, daba cuenta de ese hogar siniestro al partir de una experiencia personal en la cual, viviendo sola en un conflictivo barrio de Grenoble, encontró en la narración un modo de aliviar dicha soledad. Fue a través de un maniquí en torno al cual recreó una historia, con el que se deja fotografiar, duerme y consigue sentirse protegida siendo ésta la figura de un hombre alto y esbelto que ella a propósito deja visible en las ventanas de su apartamento junto a las luces encendidas. De ahí también la crítica al cuerpo femenino construido precisamente a nivel social como vulnerable en tanto que necesita en todo momento (y en este caso en la noche) de la figura masculina que la proteja: “Tú le dices: no veo nada. Él te dice: intenta ver, está incluido en el precio que habéis pagado”⁶, muestra uno de los textos del vídeo. Ya las

6. Ficha “Alicia Framis” en ARES. Recuperado el 13/09/2017 de: http://www.aresvisuals.net/fichas/44_framis_alicia/

performance de los setenta de la ya citada Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, y Faith Wilding, *Waiting*, denunciaban a través de la estética “femenina” cómo la mujer es así disminuida a las retóricas de la espera y los cuidados (Aliaga, 2009).

Estíbaliz Sádaba, quien ya había trabajado en el colectivo Erreakzioa-Reacción durante los noventa, desde los primeros dos mil es una

con el mismo, mirando fijamente al espectador mientras va apareciendo una serie de diálogos (texto, sin sonido) en la pantalla, enfatizando el aislamiento de la protagonista. Poco a poco comienzan a llegar mujeres a la estancia, hasta que ella de súbito desaparece en un tenso final que sugiere el suicidio⁷. *Espacios en Devenir (hacia una distopía doméstica)*, del mismo año, nos ofrece un recorrido similar, alternando imagen y texto⁸.



Figura 4. Estíbaliz Sádaba, *Espacios en Devenir (hacia una distopía doméstica)*, 2013. © Estíbaliz Sádaba.

de las máximas exponentes al respecto, con video-creaciones que juegan precisamente con esa ambigüedad y con el “territorio salvaje” antes aludido a través de los objetos y la vestimenta, recurriendo a máscaras de animales y diferentes atuendos o complementos típicamente femeninos. En *(In)sociable* (2013) el hogar aparece como un espacio inhóspito en que esa mujer “transfigurada” duda acerca de su relación

En esta modesta genealogía no debemos pasar sin hacer referencia a artistas consolidados como Txomin Badiola –*Vida cotidiana (con dos personajes pretendiendo ser humanos)* (1995-6) – o Paloma Navares –*Casa de oso blanco* (1983), *Unidad de reposo* (2002) –, quienes viniendo de otras disciplinas emplearon el vídeo de forma expandida desde principios de los ochenta, aunque con perspectivas que no han orbitado tanto en torno al hogar exceptuando

7. Ficha “Estíbaliz Sadaba” en ARES. Recuperado el 13/09/2017 de: http://www.aresvisuals.net/fichas/87_sadaba_estibaliz/

8. En el canal de Vimeo de la artista. Recuperado el 13/09/2017 de: <https://vimeo.com/86924544>

dichas piezas. Otros proyectos pertinentes serían los de la artista Campanilla, y su serie *El circo doméstico* (1997), donde desarticula las lógicas rituales de la casa desde el humor, o Mar García Ranedo, *Nothing But Troubles* (2014), estableciendo una suerte de paisaje horizontal de aquello que habita debajo de la mesa –en referencia a algunos de los trabajos de la artista israelí Sigalit Landau como *Laces* (2011)–, o *Iconoclastias domésticas* (2003) donde expone y critica la ritualidad de la purga, el lavado y el secado a través de la parodia en este caso relacionada con el electrodoméstico⁹. Y en cuanto a éste los conflictos de género pero además económicos, en este caso la relación propietaria-inquilino que nos muestra el cineasta Manuel Onetti en su video-poema *La lavadora* (2014), donde el artista mantiene con su voz en off: “la casera tiene la certera idea de que no sé lavar, así que ha venido con una bolsa de ropa sucia desde su casa para demostrármelo”¹⁰.

A nivel internacional otra de las artistas fundamentales a la hora de abordar nuestra relación conceptual y simbólica con los espacios del hogar y en concreto aquellos que gestionan la energía del mismo, sería Marije Vam Warmerdam, que ya en *Douche* (1995) contraponía ambos momentos – el de lo público y lo privado– a través de la imagen en movimiento de un hombre en la ducha para advertir de la fragilidad del cuerpo, un cuerpo que queda “proyectado” en diversos entornos compartidos, como lo es el andén de metro. O *Weather Forecast* (2005), donde hace referencia al clima y

a cómo el ser humano se relaciona con él. Se trata de un plano fijo de una bañera sobre la cual se dan una serie de condiciones tales como “lluvias torrenciales, tormentas y cielos soleados”. En ese poético rebosar “la repetición de condiciones climáticas distintas nos hace pensar en las posibilidades esencialmente limitadas del clima –fuente de fascinación presente en nuestras conversaciones cotidianas y objeto de titulares de prensa–” (Sichel, 2001).

Por último, podemos apelar a la cuestión de la identidad a partir de la pregunta primera, la pregunta propuesta por la artista Nuria Carrasco: *¿Quién eres?* (2006). En esta acción, cámara en mano la propia Nuria recorre una serie de casas –no se especifica ciudad– llamando al timbre para acto seguido permanecer inmóvil, sin pronunciar palabra¹¹. Las reacciones son muy variadas, desde unas señoras que la increpan, desconcertadas, hasta un niño muy pequeño que abre la puerta revelándonos así el peligro de un momento no preparado y que nos devuelve un instante de suspenso, o un señor que invita a la artista a un vaso de agua, que sonrío amablemente esperando la respuesta (Panea, 2015, p. 86). Zygmunt Bauman decía que “después de todo, preguntar “quién eres tú” solo cobra sentido cuando se cree que uno puede ser alguien diferente del que se es” (Bauman, 2005, p. 47). El deber, el ser, la lógica. Es la lógica en definitiva, la que es creada para generar una sensación estable de pertenencia, esto es, de hogar. Como mantenía la historiadora Imogen Racz en *Art and The Home. Comfort, Alienation and the Everyday*:

9. Ficha “Mar García Ranedo” en ARES. Recuperado el 13/09/2017 de: http://www.aresvisuals.net/fichas/46_garcia_ranedo_mar/

10. En el canal de Vimeo del artista. Recuperado el 13/09/2017 de: <https://vimeo.com/97643975>

11. Ficha “Nuria Carrasco” en ARES. Recuperado el 13/09/2017 de: http://www.aresvisuals.net/fichas/29_carrasco_nuria/

Walter Benjamin describió el habitar como las actividades repetidas y los comportamientos habituales en los cuales gradualmente los aspectos físicos se van entremezclando con la imaginación y el habitante y el material habitado se adapta uno al otro. A través de la manipulación y los pequeños y constantes cambios, una lógica interna del hogar es creada, de tal manera que personalidad y hábitos de quienes viven ahí son revelados (Racz, 2015, p. 93).

CONCLUSIONES

La precariedad como condición de las producciones mostradas, la simultaneidad en todos los casos de texto e imagen, y la fuerte carga poética de las composiciones muestran de una manera sutil relaciones que, pese a su aparente banalidad o ironía, en el fondo están retratando el espacio doméstico como un lugar precisamente inestable (todo lo contrario a la “lógica interna” apuntada), de violencias que por ser camufladas, por ser diarias, por ser cotidianas, pierden su atención o su valoración, según apunta el arquitecto Juhani Pallasma en su libro *Habitar* (Pallasmaa, 2016, p. 78). Que el vídeo sea el medio más apropiado para revelar todo este tipo de momentos no es casual cuando tenemos ante nosotros una gran proliferación de dispositivos que permiten registrar nuestras vidas. Que el aspecto narrativo, doméstico y precario de su producción prevalezca, cuando los formatos en el mercado son cada vez más sofisticados, es significativo por parte de los artistas ya que exploran así las propias capacidades del medio, siendo ésta por tanto una posición política al atender hacia lo aparentemente residual de nuestra experiencia

cotidiana. Y por último, que la simultaneidad de texto e imagen encuentren una conexión acrecienta nuestras disposiciones hacia qué valor otorgamos a la imagen en relación a la palabra y cómo en lugar de describirse una a otra (objeto y sujeto, idea y ejemplo) pueden interactuar conjuntamente para proporcionar espacios al cuestionamiento, catalizando un conocimiento puesto que “el arte articula nuestras experiencias existenciales esenciales, y también nuestros modos de pensar; es decir nuestras reacciones ante el mundo y nuestro procesamiento de información, que tiene lugar directamente como una actividad sensorial incorporada (Pallasmaa, 2016, p. 76).

BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga, J. V. (2009). “Lo público y lo privado: entrecruzamientos productivos”. En: Martha Rosler. *La casa, la calle, la cocina*, (cat. exp.), Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada.
- Arvatov, B. (1997), “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)”. En: *October*, 81, 119-128.
- Bauman, Z. (2005), *Identidad*, Buenos Aires: Losada.
- Chevrier, J. F. ([1997] 2013), *El año 1967. El objeto de arte y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio*, Madrid: Brumaria 27.
- Gray, Z. (2010), “Introduction: Delicious diligent indolence” en AA. VV., *Cosima Von Bonin*, Utrecht: Witte de With, Center for Contemporary Art.
- Gras Balaguer, M. Ed. (2012). *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*. Madrid y Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes y Casa Asia.

Martínez-Collado, A. y Panea, J. L. Eds. (2017) *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*. Madrid: Brumaria y Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.

Navarro Fernández, W. (2000), "Notas camino a casa". En: *Territorio doméstico*, (cat. exp.), Valencia: Interart 2000, Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana.

Pallasmaa, J. (2016), *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Panea, J. L. (2015), "Emociones: del "fuero interno" al "imaginario". Estadios de un análisis audiovisual". En: *Cuestiones Universitarias. Revista del centro de investigación en ciencias sociales y artes*, 5, 80-92.

Racz, I. (2015), *Art and The Home. Comfort, Alienation and the Everyday*, Londres: I.B. Tauris.

Sichel, B. (2001), *Cine y casi cine*, Madrid: MNCARS. Hoja de sala. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/2001006-fol_es-001.pdf

Vilar, G. (2017), "El concepto de autonomía en la estética alemana reciente", III Encuentro Internacional Para qué arte. Autonomía y valor del arte. Granada: SEyTA Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, Universidad de Granada, 30 de marzo de 2017.

Citar este artículo como: Panea, J. (2017). "Sin salir de casa: un recorrido por el espacio doméstico a través de obras audiovisuales del proyecto de investigación y archivo de videoarte ARES". En: *Revista La Tercera Orilla* (19). Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.