

<http://artnodes.uoc.edu>**Artículo****NODO «DIÁLOGOS ENTRE ARTE Y CIENCIA FUNDAMENTAL»****VJING. Estética y política de la imagen-ambiente****Mikel Otxoteko**

Investigador independiente

Fecha de presentación: octubre de 2019

Fecha de aceptación: diciembre de 2019

Fecha de publicación: enero de 2020

Cita recomendada

Otxoteko, Mikel. 2020. «Vjing. Estética y política de la imagen-ambiente». *Artnodes*, n.º 25: pp. 1-9. UOC. [Consulta: dd/mm/yy]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i25.3325>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

La figura del VJ o *visual jockey* resulta clave para entender la aparición y los usos actuales de lo que llamaremos la *imagen-ambiente*, un tipo de imagen que se produce para una audiencia *in situ*, cuya reacción emocional repercute retroactivamente en la propia producción del flujo de imagen. Resulta importante hablar de una función asociada a este tipo de imagen: la de influir sobre un ambiente social para establecer una rítmica común. Por otro lado, esta rítmica coordinada influye en la percepción de cada persona respecto del grupo social que circunstancialmente forma la audiencia. A partir de argumentos como los del historiador William H. McNeill, el antropólogo Michael James Winkelman o el arquitecto y teórico Iñaki Ábalos, pero también extraídos de las observaciones de creadores del medio audiovisual como Jonas Mekas, veremos cómo una gran alianza de estímulos y condiciones del ambiente repercute sobre el estado de conciencia de los participantes, apareciendo esa idea del «nosotros» como vínculo de identidad. En definitiva, la investigación emplaza la práctica del *Vjing* como parte de la historia del arte y de los modos contemporáneos de sociabilidad, teniendo como principal evidencia las dimensiones estética y política de la imagen. Accederemos, de este modo, a una concepción de la imagen poniendo la atención sobre las alianzas que establece con los ritmos

sonoros producidos por el DJ, además de con todo un sistema de estímulos ambientales y relacionales. Ello nos lleva, por otro lado, a extender el proyecto de Gilles Deleuze, añadiendo a los dos tipos de imagen propuestos por él, la «imagen-movimiento» y la «imagen-tiempo», una tipología diferente, con unas funciones y unos efectos, ambos, también, radicalmente distintos.

Palabras clave

afecto, Vjing, visual jockey, ambiente, imagen, trance

VJING. Aesthetics and politics of the environment-image

Abstract

The figure of the VJ or visual jockey is key for understanding the appearance and current uses of what we shall call the “environment-image”, a kind of image which is produced for an audience in situ, whose emotional reaction has a retroactive effect on the actual production of the image flow. It is important to discuss a function related to this type of image, that of influencing a social environment in order to establish a shared rhythm. Furthermore, this coordinated rhythm influences the perception of each person in respect to the social group which circumstantially forms the audience. Citing arguments such as those of the historian William H. McNeill, the anthropologist Michael James Winkelman or the architect and theorist Iñaki Ábalos, but also drawing on the observations of audiovisual media creators like Jonas Mekas, we will see how a considerable alliance of stimuli and conditions in the environment has an effect on the participants’ states of consciousness, resulting in the appearance of this idea of the “us” as a link of identity. In short, the research places the practice of VJing as part of the history of art and the contemporary modes of sociability, taking as principal evidence the aesthetic and political dimensions of image. In this way, we gain access to a conception of image by placing attention on the bonds established with the resonant rhythms produced by the DJ and, in addition, with an entire system of environmental and relational stimuli. What’s more, this leads us to elaborate on the project of Gilles Deleuze, adding to the two types of image he proposes, the “movement-image” and the “time-image”, a different typology, with functions and effects that are both also radically distinct.

Keywords

Affect, VJing, Visual jockey, Environment, Image, Trance

Intro

Con la expansión tecnológica, el ámbito de la producción de imágenes se amplía constantemente con nuevos recursos de producción, edición y difusión digital. A medida que los usuarios y creadores visuales se abren a los nuevos horizontes, la capacidad de afección estética y política incrementa con una repercusión directa, no solo dentro de lo que se denominaría la esfera del *audiovisual creativo*, sino también en los diferentes territorios de la cultura.

Esta transformación progresiva operada en los usos que se dan a las imágenes toma múltiples y diversas líneas de desarrollo. Por ejemplo, podríamos referirnos a una imagen «musical» para llamar a un tipo de imagen vinculado al ámbito del arte, que se produciría o que se *comporta*, en cierto sentido, de la manera en que lo hace la música, apelando a las emociones a través de juegos de continuidad y contraste rítmico, solo que mediante la estimulación visual. Naturalmente, el pintor Wassily Kandinsky o el cineasta Oskar Fischinger, entre otros artistas modernos, produjeron conscientemente «música

visual» mediante imágenes de este tipo; posteriormente, Ian Somerville, Brion Gysin y William S. Burroughs exploraron los límites de la conciencia mediante la excitación de los sentidos con la invención de lo que denominaron la *máquina de los sueños*. Asimismo, en la década de los sesenta, el cineasta Jonas Mekas recogía algunos acontecimientos análogos propios de la cultura cinematográfica en textos como «Sobre el ojo dilatado», de 1964. No obstante, sin olvidar el valor de tales contribuciones históricas, parece importante avanzar hacia nuevas *aventuras de la percepción*—que diría justamente Stan Brakhage— y nombrar un tipo de imagen (principalmente desarrollado en la era digital) que, en esta misma línea, adquiere, sin embargo, novedosas potencias sociales: la *imagen-ambiente*.

Ciertamente, la dimensión *ambiental* de la imagen empieza a ser hoy reconocida en círculos muy específicos gracias, por ejemplo, a la aparición de festivales especializados, dentro de ese fenómeno que todo abarca y que ya es conocido como la *festivalización de la cultura* (St John 2017). Pero, si nos trasladamos al ámbito de los estudiosos de la imagen, la estética o la filosofía, esta parcela cultural no tiene apenas resonancia. En efecto, pensadores de la segunda mitad del siglo xx, como Berger, Deleuze o Sontag, no tuvieron, quizá, la perspectiva suficiente como para apreciar esta dimensión naciente de la imagen. Pero, en nuestros días, teóricos internacionales tales como Fredric Jameson, autor de *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*; Slavoj Žižek (*Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*); o Jean-Luc Nancy (*La evidencia del filme*), entre otros, cuando se han interesado por las imágenes que hoy se están produciendo, siempre lo han hecho asumiendo la posición que tradicionalmente la pintura, el cine o la televisión, con sus respectivas convenciones, les da: una contemplación generalmente alejada de la producción de esas imágenes, ajena también al ambiente que media el acto de «mirar y sentir la imagen». En este sentido, puede citarse a Hito Steyerl como una excepción para tener en consideración. No obstante, Steyerl suele adoptar perspectivas ligadas, casi en exclusivo, a los modos de producción de imágenes en el contexto del arte institucional, como ocurre en su libro *Los condenados de la pantalla*.

Por lo anterior, quisiera desmarcarme de estos modelos discursivos y, en adelante, centrarme en un tipo de artista, el VJ o *visual jockey*, para poner en valor la producción de imágenes en la cultura de la música electrónica. Para quienes desconozcan su trabajo, los VJ componen en directo, y alentados por la improvisación, un flujo ambiental de imagen «dinámica» y «rítmica». Generalmente, actúan en eventos nocturnos de ocio festivo, y su trabajo es parejo y complementario del realizado por el DJ. Es cierto que —tal como lo hemos descrito— el ámbito de acción de la imagen-ambiente podría extenderse a galerías de arte, siendo afín también a la programación de los museos. Casos como Romain Tardy, AntiVJ (*O(Omicron)* 2012), son, incluso, tratados por la teoría del arte; lo cual hace que el *Vjing* se establezca como una rama *legítima* dentro de la historia del arte.

Innegablemente, su tradición entronca con los artistas de cine expandido y de instalación, entre quienes podemos citar a John Cage (*Atlas Eclipticalis* 1961-1962), James Turrell, (*Skyspaces*, durante la década de 1970), Doug Wheeler, (*Infinity environment* 2000), Olafur Eliason (*The Weather Project* 2003).

Pero no es tanto el contexto del arte contemporáneo institucionalizado el que nos interesa en esta reflexión. Sería, más bien, el ámbito del ocio y de la vida cultural, frecuentemente nocturna, y las reuniones festivas donde, gracias a las afecciones experimentadas, las personas tienden a abandonar la racionalidad y donde se dejan llevar por otras formas de relación social más allá de la rígida normatividad de los códigos de conducta social. El hecho de centrarnos en esta área tiene dos razones principales. Por un lado, de la mano del VJ puede comprenderse, mejor que desde otras prácticas y perspectivas, lo que suponen hoy las potencias de la imagen-ambiente; por otro lado, deseo reivindicar el *Vjing* desde las esferas del arte y la creatividad social. Naturalmente, este ámbito de la cultura tiene su propia teoría, pero se muestra aún asociada a visiones semióticas o centradas en la comunicación y la narratividad. Incluso, en estudios recientes, como *Teoría del Vjing. Realización y representación a tiempo real*, del artista y teórico César Ustarroz, se llega a la conclusión de que, de cara a la audiencia, una de las rémoras más significativas del *Vjing* es la fragmentación o la falta de cohesión narrativa (Ustarroz 2015), pues lo que yace de fondo es un intento de seguir vinculando el *Vjing* a la tradición cinematográfica.

Con estas ideas en mente, sitúo tres objetivos, los cuales se corresponden con los diferentes apartados del ensayo: en primer lugar, se tratará de comprender el carácter social de la imagen-ambiente en las sesiones de *DJ-Vjing*; en segundo lugar, se estudiará el rol jugado por el VJ a la hora de sincronizar y modular las emociones del grupo de asistentes-*performers*; finalmente, queda por entender cómo la imagen-ambiente participa en la alteración de la percepción que los asistentes-*performers* tienen de sí mismos como parte de un grupo cohesionado.

La imagen-ambiente y su devenir social

He comentado la existencia de un tipo de imagen asociada mayormente a la figura del VJ, la he llamado *imagen-ambiente*. Dentro de este apartado trataré de explicar de manera clara y ordenada su dimensión social. Pero, antes, conviene empezar definiendo una serie de rasgos.

Como primera consideración importante sobre la imagen-ambiente, quisiera señalar que esta es producida como un flujo de imágenes, el cual se despliega sobre un ambiente social generalmente de ocio y festividad. Pero no lo hace «sobre» ese ambiente, sino más bien *en función* de este, ya que el flujo de imágenes que se produce, es,

en sí, una «respuesta» dada *in situ* al estímulo emocional de los asistentes del encuentro festivo. La noción clave es, de este modo, la de *estímulos en reciprocidad*.

En segundo lugar, el marco que contiene a la imagen tiende a desaparecer o a perder su función. Tradicionalmente, las imágenes se enmarcan para crear una especie de *región visual autónoma*, distinta en naturaleza del resto de estímulos visuales que la rodean. En una sala de cine, por ejemplo, todo está pensado para obtener una *neutralidad ambiental*, incluso preparada con butacas atornilladas al suelo y orientadas rígidamente en la dirección de la pantalla, como único elemento iluminado en la oscuridad. Esta región visual autónoma es concreta y tiene límites claramente definidos. Pero ¿qué sucede cuando proyectamos la imagen sobre una pared irregular, por ejemplo?; o ¿cuando prescindimos de la pantalla?; o ¿cuando se trata de un proyector móvil? Ese carácter de «estabilidad» al que nos referíamos comienza a resultar dudoso. Así, habría que señalar que la imagen proyectada, la imagen producida por un VJ, muchas veces es intencionadamente una *imagen-sin-marco*. Pero no es tanto que no quede «enmarcada», sino que el marco pierde su función o bien su efecto se vuelve irrelevante.

En tercer lugar, precisamente por la falta de un marco que la delimite, la imagen-ambiente tiende a fundirse con otros elementos de ese ambiente en el que se encuentran los participantes: de tipo arquitectónico, decorativo, tecnológico o social. Por ello, diremos que, a su vez, *modela* el ambiente. Debemos entender la imagen-ambiente como un estímulo directo que interviene sobre la percepción del entorno que tienen los asistentes: es un *afecto ambiental*. Un ejemplo claro es el efecto estrobo, que frecuentemente lanza el VJ incorporado a la imagen.

En una época anterior al *Vjing*, a mediados de los años sesenta, Jonas Mekas ya mostraba interés por este afecto, un recurso entonces novedoso, que curiosamente él vinculaba al cine: «El estrobo es frío. Pero siempre está allí, en todos los espectáculos multimedia (...). A veces por razones rítmicas, a veces para crear la impresión de movimiento. Quizá sea algo que une al cine con todo lo demás» (Mekas 1966). Para Mekas, ambos, la iluminación estroboscópica y el cine, comparten una misma historia: la del desarrollo de los *afectos audiovisuales*. Este carácter histórico se hace evidente en el siguiente fragmento:

«Empezamos con una simple pantalla e imágenes de una larga toma; luego empezamos a superponer imágenes; superposiciones triples; luego dos, tres, ocho pantallas; luego los fotogramas únicos; las superposiciones se atomizaron aún más, espiritualizadas por pantallas de seda, por velos de colores y por sistemas de sonido. Ahora hemos abandonado la pantalla, la película, y *nos dedicamos a nosotros mismos*; con el estrobo nos cortamos en fotogramas únicos, como un gesto simbólico, mágico, o como un ritual» (Mekas 1966).

Mekas realiza un recorrido que se inicia en el hábito de contemplar una imagen presentada de forma tradicional, guardando cierta distancia, y termina con un sistema lumínico que afecta de

una manera muy directa en el ambiente, que deviene elemento social. Particularmente, cuando dice que ahora «nos dedicamos a nosotros mismos», se refiere a que la luz emitida se ha convertido en un estímulo que, a tiempo real, nos hace percibirnos a nosotros mismos de forma distinta, como imágenes, cambiando los modos de percepción y relación interpersonal. Pero Mekas no se contenta con la idea de un sujeto «colectivo» y «estético», por eso se preguntará después si esto podría ser un deseo de alcanzar otras dimensiones, de ir más allá de nuestra piel; y concluye más adelante, añadiendo cierto matiz político: «Ayuda mucho el vernos a nosotros mismos bajo una luz diferente» (Mekas 1966).

Sigamos, pues, desarrollando esta cuestión social de la imagen-ambiente. Asociadas a la etiqueta del «cine-expandido», las sesiones *Exploding plastic inevitable* (1966-1967) de la Factory fueron algunas de estas experiencias pioneras a las que Mekas se refería. En ellas se solapaba la luz de distintos proyectores y la iluminación estrobo, al tiempo que sonaba The Velvet Underground en directo. El arquitecto Iñaki Ábalos se ha referido a la Factory de Warhol (ese espacio industrial reconvertido en un *loft* para encuentro de artistas y producción de arte) para describir la «aparición y expansión de un fenómeno moderno: la comuna urbana». Según explica:

«No solo tiene interés sociológico y político, sino que deriva también en la cristalización de un arquetipo de la vida moderna cuyo atractivo y vigencia solo en las últimas décadas —a través de la comercialización del *loft* como forma habitable— ha traspasado el ámbito «alternativo», para convertirse en una forma más de pensar, proyectar y vivir en nuestro tiempo» (Ábalos 2000, p. 116).

En este mismo sentido, bajo las dimensiones de la estética y la política, quisiera mencionar, así mismo, las sesiones conjuntas de *acción, sonido e imagen* de Throbbing Gristle en torno a la década de los setenta. En ellas, los *samples* de video eran mostrados en repetición simultánea, en una especie de esculturas de luz o torres creadas con monitores de video dispuestos unos sobre otros. Inspiradas en la sabiduría de Burroughs, las imágenes convivían anárquicamente con otros estímulos, musicales y performativos, obviamente interferidos por una audiencia con actitud no precisamente «pasiva». Estas reuniones festivas favorecen igualmente el surgimiento de audiencias a las que se invita a tomar parte de la circunstancia. En ellas, como explica Ábalos de las sesiones de *Plastic inevitable*, «no habrá, o no debería haber, otras imposiciones ni rutinas que las que cada uno se imponga a sí mismo, no existe la programación, sino su inverso, la improvisación» (Ábalos 2000, p. 126)

Con estos precedentes, artistas visuales y VJ han organizado proyecciones durante las siguientes décadas sobre soportes líquidos, a través de conjuntos de superficies translúcidas dispuestas en profundidad, sobre cuerpos móviles, incluso sobre la propia audiencia; y cada forma específica ha tenido un efecto singular sobre el público. En todos estos casos, la imagen se vuelve difusa; pierde, por supuesto, algunas de sus potencias (la capacidad «narrativa», por ejemplo, que, sin embargo, sí podía ser derivada de la *imagen-tiempo* y la *imagen-*

movimiento descritas por Deleuze), pero gana otras: precisamente la *ambiental*. Sus funciones se transforman y estas no responden tanto a lo que se muestra en la imagen como a la relación que las imágenes establecen con el entorno social; de hecho, este tipo de imagen pierde su sentido si no forma parte de una *experiencia social*. Así, si los VJ participan en el desarrollo de estos «juegos» de ilusión lumínica (basados en el sometimiento informático de ciertos parámetros de la imagen a variaciones, repeticiones, parpadeos, bucles...), lo hacen —decimos— integrando en su práctica artística aspectos *ambientales* y también *relacionales* («relacionales» porque se insertan instantáneamente en el tejido de las relaciones interpersonales).

En los dos apartados siguientes veremos cómo incide la imagen-ambiente sobre el grupo social, por un lado, sincronizando los movimientos corporales y las emociones; y, por otro lado, alterando la percepción que los participantes tienen de sí mismos respecto al grupo.

Sincronía y modulación de las emociones

Como hemos visto en el apartado anterior, con la imagen-ambiente se da un salto hacia otro universo en la forma de producir, componer y conceptualizar la imagen. La imagen-ambiente deviene parte del ambiente, se funde en él y hasta se llega a confundir con él. Es distinta de la «imagen-movimiento» y la «imagen-tiempo», descritas por Gilles Deleuze, principalmente en su modo de producción y en sus efectos sociales. Se deriva, no del movimiento o del tiempo, como respectivamente lo hacen las anteriores, sino de un ambiente; deriva de la circunstancia *histórica e inmediata* de la cual forma parte. De hecho, si puede hablarse de «montaje», no será este un montaje de narración, pues se trata de «imágenes de frágil o inexistente *narratividad*» (Ustarroz 2015), sino de *modulación*, un montaje modulado que se vuelve —como decíamos— retroactivo gracias a la participación de la audiencia. A este respecto, mientras que para Ustarroz la figura de VJ es la de un «combinador» de imágenes, aquí se defiende una idea diferente: la figura de quien modula los ritmos lumínicos y, por medio de estos, pero retroactivamente, las emociones de la audiencia.

Así, dado este carácter retroactivo, la conexión que se da entre lo sonoro y lo visual, así como la que se produce entre las propias imágenes serán poco «probables». Al igual que en la imagen-tiempo, las imágenes se organizan mediante conexiones absolutamente irracionales (Deleuze 1985); pero la imagen-ambiente, con su dimensión social, lleva la cuestión al extremo.

Hay que atender al modo en que las imágenes se producen, pero también al tipo de afectos que crean, estando ambas facetas estrechamente vinculadas. En las sesiones de ocio (generalmente nocturno) la cuestión fundamental del par DJ-VJ es, en principio, convocar fuerzas para «activar» a los asistentes, hacerles partícipes de la experiencia para alcanzar un devenir común, por ejemplo, fa-

voreciendo el surgimiento de una *danza libre*, a través de la cual la audiencia devenga un grupo cohesionado de *performers* (Murphie 2009). De manera similar a la música, la imagen-ambiente incide sobre cada persona individual, así como en el grupo humano, provocando una coordinación y amplificación de las emociones (Simão 2015, p. 103), y una serie de alteraciones de la conciencia grupal. Recordemos cuáles son las capacidades sociales de la música de la mano del estudioso Michael James Winkelman:

«La música puede jugar un rol importante en la modulación y control de las emociones, ofreciendo un potencial único para favorecer la sensación de bienestar individual y colectivo a través de la sincronización de las emociones, del comportamiento y de la cognición, contribuyendo a una catarsis de grupo mediante *la expresión de las emociones*» (Winkelman 2015).

Como decía al empezar, muchos son los autores que encuentran algo más que un simple paralelismo entre los rituales guiados por chamanes y las actuales dinámicas lúdico festivas de la cultura *techno* (Simão 2015, p. 88). Según este planteamiento, la pauta sonora marcada manualmente por el chamán halla su correspondencia en el pulso electrónico controlado por el DJ. Ambos modos delimitan un territorio rítmico que, sostenido en el tiempo, lleva a los participantes del ritual a estados cercanos al trance (Winkelman 2015).

Citando a Arcadi, Roberts y Boesch, Winkelman va aún más allá al comentar que el promedio de intervalos asociado con la percusión empleada por los chamanes va de 3 a 6 golpes (*beats*) por segundo, siendo curiosamente esta frecuencia la que comúnmente ejecutan los grupos de chimpancés; además, explica que la una y la otra concuerdan con la frecuencia de las ondas del cerebro (*theta*, 3-6 ciclos por segundo). Según concluye, estas actividades de grupo reflejan una ancestral e innata tendencia humana a permanecer juntos en manifestaciones de *música colectiva*, reuniones sociales que pueden extenderse a lo largo de la noche (Winkelman 2015).

En realidad, no hay mucho que objetar a la tesis de Winkelman, salvo lo más importante desde el punto de vista de este ensayo: los estímulos no llegan de una única fuente, en ese caso sonora, sino de múltiples fuentes y afectando a distintos sentidos. Habría que reconsiderar aquí el rol jugado por los estímulos visuales; y, por qué no, en futuras investigaciones, de forma más específica y siempre desde la complejidad multisensorial, olfativos o táctiles.

Para entender mejor de lo que se está hablando, debemos comprender, por ejemplo, el surgimiento de la danza libre en una sesión de *Vjing* como un *efecto espontáneo y contingente*. Naturalmente, ello estaría directamente relacionado con una circunstancia concreta y con una serie de condiciones ambientales que exceden los estímulos visuales del VJ. Los estímulos lumínicos y musicales, la rítmica y el roce de unos cuerpos con otros, serían evidentemente algunas de las causas de tal efecto. Por lo general, se trata de *conjuntos de estímulos en alianza* que, viniendo de diferentes fuentes y naturalezas, inciden en la sensibilidad de cada uno de los participantes favoreciendo la danza conjunta. Puntualmente y con carácter excepcional, Winkelman

se ha referido al rol de la imagen/luz en contextos musicales:

El parpadeo de las luces refuerza el carácter repetitivo de la percusión, ofreciendo al mismo tiempo un mecanismo psicológico que altera la conciencia a través de los bien conocidos efectos visuales y auditivos sobre las ondas cerebrales (Winkelman 2015).

Siguiendo la lógica interna de este apartado, ¿sería legítimo, antes de terminar, relacionar la imagen-ambiente con las funciones que desde tiempos ancestrales ha tenido el fuego como centro del grupo social-festivo? Resulta efectivamente muy sugestivo percibir el fuego como fuente *controlable de iluminación*, como *productor de imágenes* y como *estímulo rítmico social*. La teórica Emília Simão se ha referido a ello como un remplazo del fuego por la imagen multimedia; incluso añade una correspondencia con el paso de los psicoactivos naturales por las drogas químicas (Simão 2015).

Dejando a un lado la restrictiva connotación que puedan tener los rituales danzados en torno al fuego hacia lo «ancestral», quisiera terminar recordando una escena de la película *Beau travail* (1999), en la que los soldados bailan en la noche exentos del dogma disciplinario; la llama en torno a la cual danzan (las luces, los reflejos y las sombras, en alianza con sus voces y sus palmas) es el estímulo desencadenante de una rítmica grupal. A partir de ahí, Claire Denis, la directora del filme, capta el poder de los instintos corporales, un poder oscuro al tiempo que inocente, de cuya fuerza primigenia participan los jóvenes soldados en un momento de sociabilidad y abandono de la conciencia.

La percepción del «nosotros»

Decir que el ámbito de la imagen-ambiente es el ámbito social apenas establece una diferencia respecto a otros tipos de imagen. Lo que realmente la diferencia es su implicación con un grupo de personas para alcanzar conjuntamente devenires rítmicos cohesionados. En este sentido, su función es transmitir la emoción necesaria para que, con base en la cualidad contingente y variable del ambiente, emerja un conjunto social lúdico, rítmico y creativamente autocordinado; su carácter es «abierto», «no jerárquico» y «fluido». Esto implica una idea alejada de la tradición cinematográfica y muy cercana, sin embargo, a la expresada por Allan Kaprow al describir su trabajo artístico en el texto «Happenings in the New York Scene» (Kaprow 1961, p. 16).

Hay, además, algo que va más allá de estas observaciones tratadas en el apartado anterior: la percepción del «nosotros» cambia. Vayamos por partes. Primero, la imagen es diseñada *intencionadamente* por el VJ como un haz de «luz organizada». ¹ Para ello, el VJ se hace (como todo artista haría) preguntas muy concretas; propone un flujo modulado de imágenes en función de tal esquema, que siempre será variable: ¿qué color refuerza las sensaciones creadas?, ¿qué duración se debe dar aquí?, ¿cuánto deformar ahí? y ¿con qué frecuencia? Proyectada, la luz entra a formar parte de los juegos de

afección rítmica entre los asistentes. Se emite e instantáneamente rebota sobre las distintas superficies; el grupo humano queda bañado por la luz dinámica de la imagen. La imagen-ambiente forma parte de todo un devenir, es «vida», vida no orgánica operando en el ambiente social. Se trata de un «compuesto de afectos», que diría Deleuze (1991, p. 164).

Segundo, en términos de afecto producido, la imagen creada por el VJ tiene más que ver con esa llama en el centro del grupo humano que con el espacio puramente óptico y plano de la tradición pictórico-cinematográfica: en las sesiones de *DJ-Vjing*, la imagen-ambiente se propaga en todas las direcciones, crea reflejos y deforma las calidades visuales. En resumidas cuentas, el cuerpo humano también se vuelve *superficie de proyección*; es, como señalaba Mekas, soporte lumínico o «pantalla». A la luz cambiante de la llama o del proyector del VJ, las figuras humanas y no-humanas se entremezclan, se contorsionan con diversión festiva; los rostros parecen animarse, los rasgos se desdibujan con los juegos de luz coloreada y las zonas de sombra (de este modo, el concepto de pantalla entra necesariamente en quiebra o bien se abre a nuevas dimensiones).

Tercero, como se decía en el segundo apartado, en estos ambientes los individuos tienden a dejarse llevar por pulsiones, actúan en sincronía y mimesis respecto de otros miembros del grupo. Pero, además, el cuerpo de los participantes *afecta* y *es afectado*. El artista Ben Russell, comentando su pieza *Black and white trypps number three* (2007), acierta al referirse a una «conmoción», entendida como huella *sobre/en* la persona, aunque más exactamente habría que referirse al grupo de personas. Según sus palabras, «la pieza documenta la transformación y conmoción colectiva de una audiencia de rock en un ritual de trance del más alto orden espiritual» (Russell 2007). Aquí, no parecen importar tanto las individualidades como la conjunción orgánica, que incluye aspectos no solo carnales o espirituales, sino, además, otros como la iluminación, el sonido, la temperatura, la humedad condensada o la presión que cada cuerpo ejerce sobre los demás.

Como podrá intuirse, es este un punto crucial de la argumentación. Cada persona siente dentro de sí la espiritualidad del grupo y, en esto, la imagen-ambiente está fuertemente implicada. Se trata de la alteración de la propia percepción que uno tiene tanto de sí mismo como de las personas que lo rodean. Volviendo con Mekas a la función estrobo de la imagen, que Steve Durkee describe como «duchas eléctricas», se insiste en el poder que ejerce la imagen: «Sobre la pista de baile, bajo los estrobos, a menudo se pierde el ritmo musical y se toma, en cambio, el ritmo de los estrobos; ni siquiera puede oírse el sonido, se pierde el sentido del sonido...». A lo que Durkee responde: «O de la propia identidad» (Mekas 1966).

Sin embargo, más interesante que plantear en este debate la desintegración psicológica de la «persona», parece adquirir otro ángulo: la idea de un *nosotros* emocional que se configura y emerge espontáneamente (Rill 2010). Resulta obvio, sonido e imagen contribuyen

a ello: mecen, empujan, sacuden, golpean con estímulos sensoriales los cuerpos sensibles y receptivos de los asistentes. Progresivamente, bajo la acción de estos mismos estímulos, surge un conjunto rítmico de cuerpos y sensibilidades que reaccionan. Se da una cooperación curiosa, de la que frecuentemente emerge el deseo de mantener esta forma rítmica y el contacto corporal del grupo.

¿Afecta lo anterior al par DJ-VJ? Naturalmente. Como ya hemos dicho, se trata de una relación de estímulos en reciprocidad. De modo que estas dos figuras son recíprocamente estimuladas por los participantes en el encuentro festivo; si el encuentro fluye con naturalidad, si surge una danza espontánea, es porque se da también una *unidad emocional*. Se dice, de hecho, que la danza es una actividad de personas que están en el proceso de constituir una unidad social. Por eso, es interesante la aportación de Bryan Rill al enlazar las TAZ, «zonas temporalmente autónomas» de Hakim Bey, con la danza libre y colectiva. Rill es, precisamente, uno de los estudiosos del tema que más claramente ha señalado la capacidad de la danza para generar sentimientos de conexión y unidad entre los participantes. Quien fue precisamente un *disc jockey* celebrado en la década de los noventa, DJ Neptune, evidencia en ello un tránsito en el comportamiento y las emociones de los participantes: de una disposición establecida en el «pensar» hacia un «sentir», así como del sentimiento de un «yo» egocentrado al de un «nosotros» (Rill 2010).

Las ideas mencionadas dialogan cómodamente con las del historiador William McNeill, *Keeping together in time. Dance and drill in human history*. El libro en cuestión tiene cierta importancia en el ámbito académico, ya que su perspectiva antropológica ayuda a iluminar aspectos socio-políticos fundamentales que atraviesan históricamente las actuales sociedades. Como McNeill señala, el movimiento rítmico corporal, cuando tiene lugar en grupo, ayuda a las personas a trabajar más eficientemente, a cooperar y, en especial, a identificarse como parte activa del grupo social. Se podría decir que ello supone un importante pilar de toda sociedad (McNeill 1995, pp. 37-48).

Rill incide en su ejercicio de teoría sobre este importante aspecto de la conciencia individual: «El “yo” se disuelve y deviene “nosotros” (...) una experiencia sensual vivida de manera colectiva (...) la conciencia de ser parte de un cuerpo colectivo» (Rill 2010). Según Michael James Winkelman, la participación en este tipo de encuentros contribuye a la disipación de las distinciones sociales, a la disolución de los límites interpersonales típicamente percibidos a razón de las diferencias de género, clase, etnia, edad y otras identidades sociales (Winkelman 2015). Los participantes danzan juntos, porque bajo los estímulos intencionados del par DJ-VJ sienten una conmoción semejante; parece como si solo al coordinar las respiraciones pudieran reconocerse y organizar su experiencia conjunta como un mismo cuerpo que permanece sujeto a la contingencia propia del ambiente.

Conclusiones

Gilles Deleuze decía que «los tipos de imagen no preexisten y que es necesario crearlos» (Deleuze 1983). En este ensayo hemos tratado de hacer evidente la existencia de un tipo de imagen que no había sido hasta el momento debidamente conceptualizado; o, al menos, no lo ha sido en su dimensión *estética* y *política* más allá de la capacidad narrativa. Es cierto que toda imagen se produce para ser mirada, pero los modos de mirar son variados y así también lo son las funciones que la imagen desempeña o el tipo de afecto que estas suponen.

Hemos accedido a una concepción de la imagen poniendo la atención sobre las alianzas que establece con los ritmos sonoros producidos por el DJ y, además, con todo un sistema de estímulos ambientales y relacionales. Ello nos ha llevado, por otro lado, a extender el proyecto de Deleuze, añadiendo a los dos tipos de imagen propuestos por él, la «imagen-movimiento» y la «imagen-tiempo», una tipología diferente, con unas funciones asociadas y unos efectos, ambos, también, radicalmente distintos.

La «imagen-ambiente» se crea no solo *en* y *para* una circunstancia concreta, sino también *para fundirse* y *para confundirse* con ese ambiente circundante. Esto hace, por otro lado, que su carácter singular y efímero pueda convertir un momento ordinario del mundo en una circunstancia extraordinaria. El VJ, como figura fundamental para la comprensión de este tipo de imagen, trata de afectar a la audiencia de *otras maneras*, propone nuevas experiencias que inciten a otras formas de relación social. Tal es el sentido de su práctica.

Este nuevo modo de relación entre la imagen, su «creador» y ambos con la audiencia plantea una clase de compromiso diferente a la que encontramos en las salas de exposición o de proyección de cine, sin dejar de ser, por ello, de alto nivel cultural. Con Winkelman hablamos de una potencia capaz de disolver o distorsionar conductas sociales normalizadas. La imagen pasa a ser parte de una forma de habitar, de pensar y de construir socialmente el espacio público o privado. Por eso, apoyados en Ábalos, también hemos podido hablar no solo de una estética, sino también de una política de la imagen, de la que el VJ no sería, en absoluto, el único responsable.

El VJ, como artista visual de la era digital, desarrolla un pensamiento en imágenes, propone una visión del mundo y una forma de sentirlo a través de sus intensidades rítmicas y cromáticas. La imagen-ambiente tiene la capacidad tanto de reunir y entretener a las personas como de ampliar los modos de relación interpersonal y de aumentar la conciencia individual y colectiva entre los asistentes-*performers* de la sesión.

Referencias bibliográficas

- Ábalos, Iñaki. 2000. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Murphie, Andrew. 2009. «Deleuze and Performance: from Aeschylus to Chekhov to Vjing via Deleuze and Guattari». En *Deleuze and Performance*, editado por Laura Cull, 221-239. Edimburgo: University of Edinburgh Press. DOI:10.3366/edinburgh/9780748635030.003.0012
- Deleuze, Gilles. 1983. «Sobre *La Imagen Movimiento*». *Cahiers du Cinéma* n.º 352.
- Deleuze, Gilles. 1985. «Sobre *La Imagen Tiempo*». *Cahiers du Cinéma* n.º 334.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1991. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2011.
- Jameson, Fredric. 1995. *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Kaprow, Allan. 1961. «Happenings in the New York Scene». En *Essays on the blurring of art and life*, editado por Jeff Kelley. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press, 2003.
- McNeill, William H. 1995. *Keeping together in time. Dance and drill in human history*. Estados Unidos: Harvard University Press.
- Mekas, Jonas. 1964. «Sobre el ojo dilatado». En *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine norteamericano*. México: Editorial Mangos de Hacha, 2013.
- Mekas, Jonas. 1966. «Más sobre la luz del estrobo y la multimedia». En *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine norteamericano*. México: Editorial Mangos de Hacha, 2013.
- Nancy, Jean Luc. 2008. *La evidencia del filme*. Madrid: Errata Naturae.
- Rill, Bryan. 2010. «Identity discourses on the dance floor». *Anthropology of Consciousness* 21, n.º 2: 139-162. <https://doi.org/10.1111/j.1556-3537.2010.01026.x>
- Russell, Ben. 2007. Comentario que acompaña a su película *Black and white trypps number three*. <https://vimeo.com/6975800>.
- Simão, Emilia, Sérgio Tenreiro de Magalhães, y Armando Malheiro da Silva. 2015. *Exploring Psychedelic Trance and Electronic Dance Music in Modern Culture*. Estados Unidos: Information Science Reference.
- St John, Graham. 2017. «Dance Music Festivals and Event-Cultures». En *Weekend Societies: Electronic Dance Music Festivals and Event-Cultures*. Bloomsbury Academic.
- Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ustarroz, César. 2010. *Teoría del Vjing. Realización y representación a tiempo real. Apropiación de retórica y estética de las vanguardias artísticas del s. xx*. Madrid: Libertarias Prodhufi.
- Ustarroz, César. 2015. «Vjing & Cine Visionario. La excitación de los sentidos». *Iconica - Revista Estudios Cinematográficos, Cineteca Mexicana* 11.
- Turco, Marina. 2014. *Dancing images. Text, technology, and cultural participation in the "Communicative dispositive" of Vjing*. Damen Grafia Haarlem.
- Winkelman, Michael James. 2015. «Biogenetic structural perspectives on shamanism and raves: the origins of collective ritual dance». En *Exploring psychedelic trance and electronic dance music in modern culture*. Estados Unidos. Arizona State University. DOI: 10.4018/978-1-4666-8665-6.ch001.
- Žižek, Slavoj. 2006. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Buenos Aires: Debate.

Nota

Empleo el término *luz organizada* en referencia a la noción «sonido organizado», acuñado por Edgar Varèse, quien precisamente es considerado el padre de la música electrónica.

CV



Mikel Otxoteko

Investigador independiente
mikelotxoteko@gmail.com

Mikel Otxoteko (Donostia, 1981) Doctor Internacional en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, trabaja como artista, docente universitario e investigador. En 2012 fue invitado por el filósofo y cineasta neoyorkino del No Wave Cinema, Manuel DeLanda, para realizar una estancia como investigador visitante en el Pratt Institute of Art & Design, donde participó activamente de la vida artística de Brooklyn. Su trabajo artístico ha encontrado respaldo en instituciones como Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea o el Gobierno Vasco. Ha realizado residencias y exposiciones en instituciones y festivales de ámbito nacional, como EIVV Festival Internacional de Video Danza, e internacionales, entre las que destacan, Tiaf London o Traverse Vidéo de Toulouse, en distintas ediciones. Paralela a su labor de profesor en el Centro Universitario CESINE, colabora regularmente con artículos para revistas especializadas en estética y pensamiento contemporáneo.