

El vídeo, en el límite entre el arte y la tecnología. Las videoinstalaciones

SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN

La atención que se había prestado en el mundo de las artes plásticas al tema de la videoocreación o videoarte, como queramos llamarlo, en sus primeros años de nacimiento y autodeterminación (muy probablemente por la novedad intrínseca que suponía como medio), se fue desvaneciendo, al mismo tiempo que su carácter novedoso, desde finales de los años setenta y hasta la casi mitad de los ochenta, en que empieza a recuperarse ayudado en gran parte por el conceptual o, si se quiere, avalado por él. Después de un periodo en el que se volvió a las concepciones escultóricas y pictóricas en su estado más «puro», el arte conceptual no dudó en exigir nuevos métodos de elaboración. Está ya claro que los primeros trabajos con vídeo vienen de Alemania a principios de los años sesenta, y que fueron producidos por artistas ligados en cierto modo a una memoria Dadá (muy sólida en Alemania aunque ellos al final acaben abandonando estas formas neodadaístas) y unidos bajo el nombre de *Fluxus*. Todo el mundo sabe que *Fluxus* era un movimiento dedicado a socavar la seriedad (o falta de seriedad, según queramos verlo) de la convencional cultura de la vanguardia (hacia 1960 era evidente que la vanguardia había asumido convenciones que podían parecer ya definitivas), por medio de la ironía, pero lo importante es que supieron poner sobre el tapete cuestiones existenciales y estéticas lo suficientemente relevantes. En este contexto, artistas como Wolf Vostell utilizaron la televisión simplemente como otro de los muchos objetos a criticar de la sociedad de consumo, pero otros como Nam June Paik (el proclamado hasta el aburrimiento «padre del videoarte»), vieron en la televisión su medio principal de trabajo.

A pesar de todo, será el conceptual, fundamentalmente en lo que a las videoinstalaciones se refiere, el que coloque de un modo definitivo al vídeo en el panorama artístico actual con una carga estética propia y definitiva. Entre los muchos medios de que se valía el arte conceptual (fotografías, teléfonos, documentos, etc...), el vídeo empezaba a ocupar un lugar prioritario

definiendo como uno de los campos preferidos en la investigación de los artistas la zona intermedia existente entre la imagen estética tradicional y la dinámica actual. Sus resultados, como ya ha señalado Simón Marchán ¹, podrían llegar a ser un autoanálisis bastante serio de toda la estructura de los mensajes artísticos.

Y es que el vídeo es un medio, no un estilo. Y un medio normalmente entendido como «temporal», aunque el hecho evidente es que existe tanto temporal como espacialmente. Un área completa del videoarte se ha querido centrar en este factor espacial, permitiendo así la manipulación del vídeo no sólo como imagen sino también como objeto. Por ejemplo, en *TV Garden* (1978) de Nam June Paik, presentada en el II Festival Nacional de Vídeo celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en diciembre de 1986, se utilizan los monitores como objetos de una forma desacostumbrada. En *Zen para TV* (1963), una de las primeras instalaciones de Paik presentada en la galería alemana Parnass de Woppertal, ya utilizaba los televisores como objetos que apenas contenían un mínimo de información visual (la mayoría de las veces un punto o una línea, simplemente). Pero en este caso, Paik juega con una clara descontextualización, por un lado, del objeto, del propio monitor, que ocupa una posición extraña; y por otro, de las imágenes manipuladas hasta llegar a ser casi irreconocibles ². Los espectadores permanecen sobre una plataforma rodeada por las plantas y los monitores de vídeo



Fig. 1. Nam June Paik: «TV garden».

¹ MARCHAN, SIMÓN, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1988. Pág. 267.

² En realidad, lo que pasan los monitores es el vídeo *Global Groove* hecho por el propio PAIK años antes y en el que aparecían danzas coreanas, John Cage, Allen Ginsberg, anuncios de Coca-Cola en japonés y coreano, etc...; es decir, imágenes básicas pero enlazadas con diversas manipulaciones.

tumbados en el suelo, obligando al espectador a mirar de arriba a abajo. Los monitores, por su parte, observan desde su posición yacente, y la imagen luminosa permanece, se mantiene, cuestionando todo el proceso de «observación» en sí mismo, suspendiendo y poniendo entre paréntesis el propio juicio del espectador.

Por su parte, el otro pionero del videoarte, Wolf Vostell, presentó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, durante la celebración del I Festival Nacional de Vídeo, la videoinstalación titulada *Depresión endógena*, un espacio compuesto de materiales artísticos aparentemente irreconciliables: televisores de diferentes tamaños, algunos petrificados hasta la mitad con hormigón, puestos sobre mesas, fotos, recipientes llenos de cosas, y tres pavos vivos que circulaban libremente entre los objetos-esculturas. Estamos viendo, pues un atípico «gabinete de curiosidades», pero también estamos viendo un lugar caótico, un cementerio de vestigios tecnológicos en el que toda comunicación es imposible, un lugar, entonces, de pérdida de la memoria colectiva. Al contraponer dos modelos, el orgánico y el mecánico, *Depresión endógena* se convierte en un espacio fascinante y contradictorio, en el que unos animales cautivos se hallan inmersos en un espacio de culturización. Se trata, es evidente, de no abdicar frente a las mitologías tecnológicas, sino de enfrentarse a ellas motivando el pensamiento individual a todos los niveles y, en consecuencia inmediata, estimulando la conciencia colectiva.

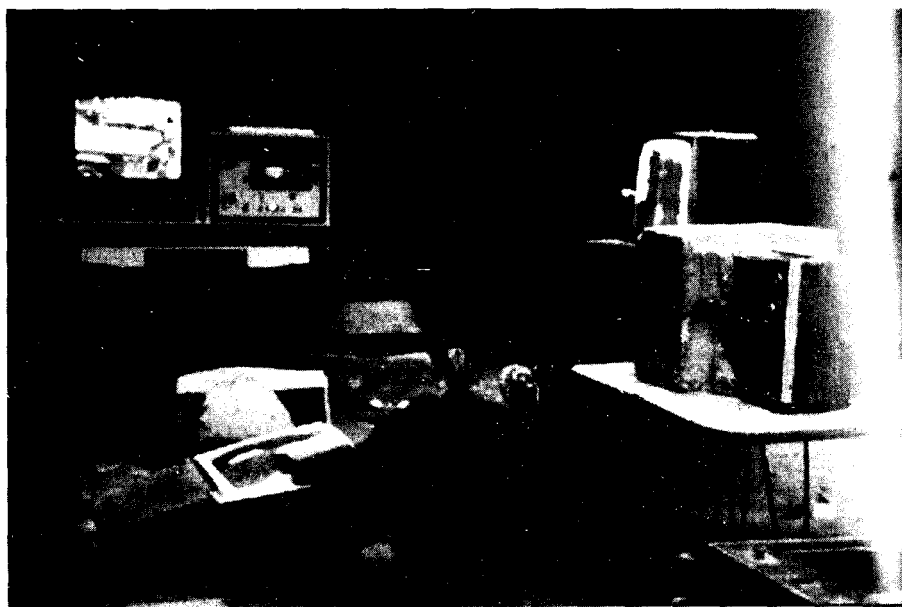


Fig. 2. Wolf Vostell: «Depresión endógena».

Pero el vídeo, además de un objeto parlante en las videoinstalaciones, es también siempre una película, aunque ésta nos dé el mínimo de información posible. Como en la película, la imagen del vídeo aparece en un marco visual específico y reconocible, tiene una forma visual muy determinada y sufre un tipo peculiar de distorsión en su «cambio» desde la realidad táctil y tridimensional. Está claro que el modo común de exhibir un vídeo, en una pantalla de televisión, difiere claramente del método tradicional de exhibir el cine, pero el monitor, como un objeto portador de imágenes aislado mantiene mucho de la relación del espectáculo con respecto a la audiencia que caracteriza al cine. De alguna manera, el escenario que el cine heredó del teatro se perpetúa ahora en la pantalla de televisión. Esta difícil relación, junto con otras implicaciones, naturalmente, la podemos encontrar, por ejemplo, en la magnífica videoinstalación que Marcelo Expósito presentó en la Bienal de la Imagen en Movimiento '92³ titulada *La conquista del paraíso*. Esta instalación formaba en realidad parte de un ciclo de proyectos contruidos a partir de películas relativas a la historia



Fig. 3. Marcelo Expósito: «La conquista del Paraíso».

³ Celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia entre diciembre de 1992 y enero de 1993.



Fig. 4. Marcelo Expósito: «La conquista del Paraíso». Fotogramas de «Alba de América».

contemporánea española que se inició con *Los libros por las piedras* en 1991 (basada en la película *Raza* de Sáenz de Heredia) y que requieren una cierta «memoria histórica» para ser comprendidos. *Alba de América*, la película en la que está basada esta instalación, fue una de las producciones de Cifesa personalmente controladas por Carrero Blanco, y fue hecha de alguna manera como respuesta a la película inglesa sobre Cristóbal Colón dirigida en 1949 por David MacDonnall, que había disgustado a la oficialidad del régimen por considerar que atentaba contra la dignidad del pasado histórico de España. Como todo el mundo sabe, el almirante Carrero Blanco muere en un atentado el 20 de diciembre de 1973 y con él

desaparecen las posibilidades de supervivencia del franquismo. Sin embargo, con el atentado de Carrero se mezcló entonces otra muerte política: la de Salvador Puig Antich, un joven anarquista catalán que había matado a un subinspector de la Brigada Político Social en un forcejeo y que fue condenado a muerte y ejecutado en enero de 1974 a garrote vil, en gran medida como represalia por la muerte del almirante. Lo triste es que en este último caso hay una cierta complicidad incómoda por parte de la ya entonces mayoritaria oposición moderada que en aquel momento estaba tomando posiciones para situarse de la mejor manera posible en la carrera de la transición democrática y que sólo supo dar la callada como respuesta. La instalación, subrayando también la especial relación entre espectador/película/vídeo, es muy clara: una habitación oscura de grandes dimensiones simula ser una sala de proyección de películas. En la gran pantalla se visiona permanentemente una cinta de vídeo construida a partir de escenas de *Alba de América*, pero no hay butacas para la supuesta audiencia, tan sólo un asiento básico, esquemático, con un soporte vertical de madera en la parte de atrás para sostener el garrote vil.

Sin embargo, en esta misma instalación queda claro que al mismo tiempo que el vídeo debe parte de su existencia al cine, sus aspectos técnicos se distancian significativamente de los del cine, al menos de los del cine entendido en su aspecto más tradicional. El vídeo no opera sobre el concepto de la fotografía animada por secuencias. Es más bien un medio de transmisión electrónica que puede presentar al mismo tiempo puntos de vista presentes o pasados, en unas formas que desarrollan e incluso trascienden el formato estático, puerilmente pictórico, de la proyección de una película, insistiendo a veces en una falta de qué o de dónde poco característica de la pantalla del cine. De alguna manera, el medio del vídeo permite, e incluso provoca, la manipulación tanto del espacio como del tiempo. La inclusión en el vídeo de estas dos dimensiones permite la creación de una situación (un objeto o un suceso) cinetizada por las imágenes variables que la componen en una parte o en su conjunto. En este sentido son muy interesantes las videoinstalaciones que de alguna manera juegan con el «tiempo retardado». En la gran antológica de videoinstalaciones que se celebró en Colonia en 1989 ⁴, Bill Viola presentaba *He weeps for you*, una videoinstalación caracterizada por su habitual rigor, sobriedad y perfección de materiales, tiempo, sonido e imágenes. Una cámara, un vi-

⁴ Se celebró en el Kölnischen Kunstverein de Colonia y reunió cuarenta y cinco obras de artistas de todo el mundo distribuidas en dos secciones: retrospectiva y actual. Estaba conmemorando veinticinco años de videoinstalaciones.

deoprojector, un tubo de cobre, agua y un tambor son capaces de crear esta obra maestra que se exhibió por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1979. El tubo de cobre desciende del techo de una habitación oscura. En su boca aparece lentamente una gota de agua. Una pequeña cámara de vídeo en color, provista de una lente de macrofotografía, enfoca la formación del glóbulo de agua que poco a poco se asemeja a una lente de ojo de pez, en cuya superficie se refleja parte de la habitación y, lo que es más importante, el rostro del espectador que se acerca a contemplarla. La cámara está conectada con un videoprojector que transmite en directo la imagen de la gota de agua en una pantalla situada en una de las paredes. Hay un momento en el que la gota alcanza su máximo tamaño, hasta casi llenar la pantalla, y desaparece de campo. Un instante de tensión y de suspense que acompaña al sonido seco, producido al caer sobre la membrana de un tambor situado en el suelo y provisto de amplificador. Viola acostumbra a explicar sus creaciones haciendo referencia a filósofos, escritores o artistas de otras épocas. Cita en este caso, a la hora de relacionar las diferentes escalas del microcosmos del agua y del macrocosmos de su imagen, un verso de un poeta persa del siglo XIII, Jefaludín Rumi: *El mundo nace y muere a cada instante*. Las implicaciones son obvias.



Fig. 5. Dam Graham: «Present Continuous Post».

Por su parte, Dan Graham, en el I Festival Nacional de Vídeo de Madrid ⁵, presentó *Present, Continuous, Past*. Dan Graham es uno de los artistas que ve su obra más ligada al nuevo medio del vídeo y a su dimensión temporal. En alguna ocasión, ha dicho: *El vídeo define en estas experiencias el tiempo, un tiempo que abandona la progresión lineal del cine habitual para interesarse en una progresión circular, sin principio ni fin, acentuando la conexión entre tiempo, visión y comportamiento* ⁶. En esta videoinstalación los espejos reflejan el tiempo presente. La cámara de vídeo graba lo que está inmediatamente enfrente de ella y lo reflejado en la pared opuesta. Esta pared reflejada, a su vez, refleja una vista de todo lo que está presente en ese espacio. La imagen tomada por la cámara de todo lo reflejado en la habitación aparece ocho segundos después en el videomonitor, por medio de una cinta retardada emplazada entre un magnetoscopio y otro magnetoscopio que está visionando la grabación pasada. Si el cuerpo filmado no oculta directamente la vista del espejo de enfrente al objetivo, la cámara graba el reflejo de la habitación y lo reflejado en el monitor (que muestra los ochos segundos anteriormente grabados desde el reflejo del espejo). Una persona mirando al monitor ve ambas imágenes, la imagen de sí mismo de hace ocho segundos y lo que se ve reflejado en el espejo desde el monitor. Son, por tanto, dieciseis segundos de pasado. Un infinito retroceso, pues, del tiempo continuo. Por su parte, el espejo rectangular situado entre la pared del espejo y la pared del monitor, da una visión del tiempo presente como si fuera observada desde un objetivo exterior superior a la experiencia subjetiva del espectador y al mecanismo, creando así el efecto perceptual de la pieza como conjunto. Una instalación complicada y difícil de leer, pero muy participativa. Como el propio Dan Graham escribió es *el tiempo experimentado como un desarrollo continuo, ampliando el tiempo presente, haciendo una vuelta del reciente pasado y el futuro casi presente* ⁷.

En el mismo festival, la catalana Eugenia Balcells presentó la videoinstalación titulada *Color Fields*. En ella aparecía una sala vacía completamente blanca con cuatro pantallas en las paredes que funcionaban continuamente, cuatro luces en el espacio, cuatro «campos de color» con una referencia explícita al pintor Rothko. La luz emitida por las pantallas se reflejaba en el suelo, en las paredes y en el techo cambiando constante-

⁵ Celebrado en el Círculo de Bellas Artes en junio de 1984.

⁶ En MARCHAN, S., Op. cit., Madrid, 1988.

⁷ En el Catálogo del I Festival Nacional de Vídeo, Madrid, Círculo de Bellas Artes, junio de 1984.

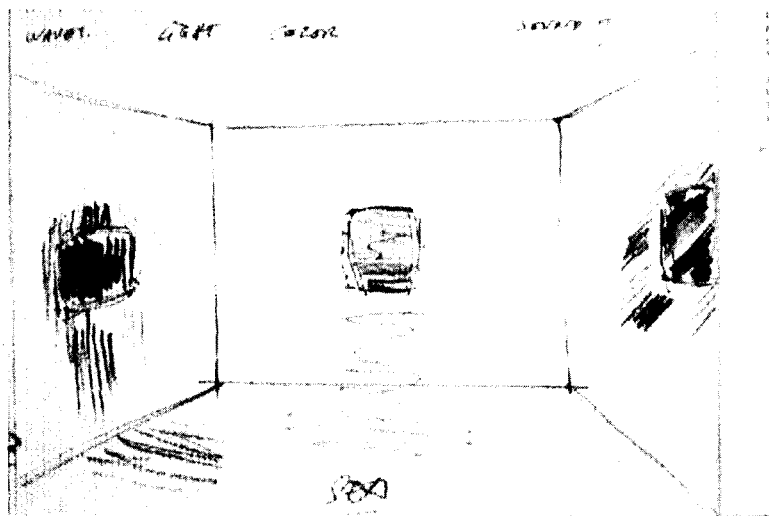


Fig. 6. Eugenia Balcells: «Color Fields».

mente. Eran juegos de color muy simples realizados a partir de muestrarios de papel. En un momento los colores descendían lentamente como telones sucesivos, en otros eran las páginas de un libro las que giraban mientras el sonido llenaba el espacio de forma paralela. Se trataba de un espacio de contemplación, de una clara utilización del vídeo como instrumento para aumentar nuestra percepción, nuestra observación detallada incluso de acontecimientos muy simples.

Dan Graham es americano y Eugenia Balcells catalana, aunque desde 1979 viva y trabaje en Nueva York. Se ha dicho hasta el aburrimiento que en las videoinstalaciones americanas prevalecen las concepciones plásticas frente a las narrativas, mientras que en las europeas, y sobre todo en las españolas, sucede todo lo contrario. Está claro que en cierto modo es así, pero como siempre no podemos establecer categorías absolutas. Y aunque algunos artistas americanos como Gary Hill empezaron a trabajar en cintas con un aprovechamiento más experimental, explorando las posibilidades de los diversos útiles electrónicos, pronto se encontraron poco satisfechos con los límites que les imponía este camino y el mismo Gary Hill u otros, como, por ejemplo, de nuevo Bill Viola que en *Room for S. Juan de la Cruz*⁸ recreaba la celda en que San Juan de la Cruz estuvo

⁸ Presentada en el II Festival Nacional de Vídeo en Madrid, Círculo de Bellas Artes, diciembre de 1986.



Fig. 7. Bill Viola: «Room for St. Juan de la Cruz».

recluido cuando fue condenado por la Inquisición y en la que escribió la mayor parte de sus poemas. Como fondo, una voz susurraba estas poesías a modo de plegarias y las montañas de Sierra Nevada aparecían en una enorme pantalla. Un espacio contemplativo, sin duda, en el que deben operar sobre todo los sentidos, pero también narrativo de alguna manera, dirigido al proceso de pensamiento y a la naturaleza de la experiencia subjetiva individual.

El alemán Marcel Odenbach es mucho más radical en este sentido y videoinstalaciones como *Tragar saliva*, que se ha mostrado recientemente en la exposición *Cocido y crudo* en el Museo Reina Sofía, o *Vis a Vis*, no pueden entenderse de ninguna manera desde un punto de vista meramente plástico. En ésta última, Odenbach presentaba dos fuentes de imágenes, haciendo una clara mención a los personajes de Jean Genet y Jules Derrai, ambos residentes en Fontevraud, lugar al que el artista fue invitado a trabajar en el marco del FRAC del Pays de la Loire. En un monitor se pasaban imágenes lentas, sensuales, del agua corriendo en un arroyo. Era necesario fijar un poco más la atención para que fueran apareciendo súbitamente extractos de films pornográficos, que el artista introducía para acorralar de alguna manera al observador en un clímax de complicidades, en donde lo importante era abandonarse a su suerte. Mientras tanto, en otro monitor se sucedían doscientas cuarenta imágenes, cada una de unos pocos segundos, en memoria de los doscientos cuarenta huesos de niño encontrados en Fontevraud, como resultado de las atroces perversiones de Jules Derrai, gobernador del castillo y amigo y soporte de la inmacula-

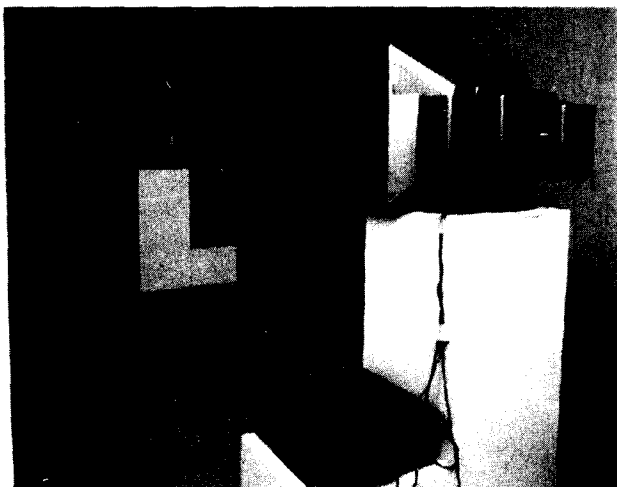


Fig. 8. Odenbach: «Vis a Vis».

da Juana de Arco. La presencia, en un primer plano que domina la pantalla, de un péndulo con movimientos simétricos, hace alusión a los reversos del deseo sexual, y a la misma naturaleza de este deseo, utilizado como metáfora de un todo, en donde nuevamente conviven la desarmonía y la desilusión.

Las memoria histórica está presente y quizás en el caso de los españoles (ya hemos visto el ejemplo de Marcelo Expósito), de un modo más acentuado. Uno de los primeros artistas españoles que trabajaron con vídeos, el catalán Antoni Muntadas, estuvo representado en Colonia en 1989 con *The Board Room*, una videoinstalación expuesta por primera vez en el Massachussets College of Art, de Boston, en 1987, y al año siguiente en Barcelona. En ella, trece grandes fotografías coloreadas a mano y enmarcadas como cuadros representaban a líderes políticos y religiosos colocados en torno a una mesa. En la boca de cada uno de los personajes había un monitor de cinco pulgadas que iba escupiendo imágenes de nuestra historia contemporánea. También otro de los «pioneros», Francesc Torres, concibe el arte del vídeo como un medio de expresión para su preocupaciones políticas y sociales (la violencia en la cultura de la paz, el contraste entre pobreza y lujo en las sociedades industrializadas, etc...), pero en realidad éste no es el único tema que preocupa a los creadores españoles. Hay, en algunas videoinstalaciones, un enfoque más intimista que podemos encontrar, por ejemplo, en el magnífico *Manto de la Verónica* de Javier Codesal o en *Epistolario: Este papel mi piel, esta tinta mi sangre* de

Hergueta ⁹. Ambas obras reflexionan, sobre todo, acerca del lugar del artista como sujeto social, mediante una seria aproximación a sus vivencias personales, a las marcas que la vida va dejando en cada uno de ellos, que culmina con la exteriorización de lo privado a un nivel estético. Así como la Verónica, al enjugar el rostro de Cristo, sustraer su imagen y transmitirla al paño, deja un testimonio de dolor y convierte el manto en un documento irrefutable de aquel sufrimiento, en la pieza de Hergueta, es la propia piel la que asume este valor testimonial y se efectúa un recorrido por la superficie del cuerpo como si fuera un viaje a lo más privado de nosotros mismos: la piel y sus cicatrices como diario íntimo de nuestras vidas.

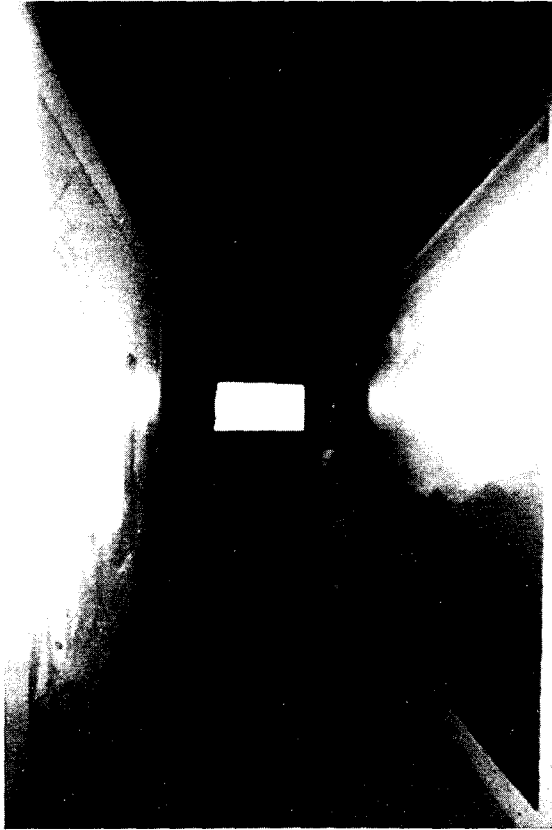


Fig. 9. Hergueta: «Epistolario: Este papel mi papel, esta tinta mi sangre».

⁹ Ambas obras presentadas en la Bienal de la Imagen en Movimiento '92. Visionarios españoles, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, diciembre de 1992 - enero de 1993.

El manto de la Verónica de Javier Codesal es una inteligente y magnífica videoinstalación. Se trataba de una habitación de planta rectangular con las paredes pintadas de púrpura hasta una determinada altura y rematadas en arcos de medio punto en el caso de las paredes más pequeñas. Lo que se insinuaba es un rico recinto con bóveda de cañón. En una de las paredes estrechas había un cuadro y, enfrente a él, un manto bordado en la otra. A su vez, el manto bordado estaba montado sobre un bastidor de hierro, en cuyo interior se alojaba un monitor de vídeo. Este manto tenía un motivo central bordado (dos manos sosteniendo un lienzo) y, por el resto de la tela, se veían bordadas repetidas veces las rayas de las palmas de las dos manos del mismo Codesal. El lienzo del motivo central tiene una zona transparente, cubierta sólo por un tul, a través de la cual se ve la pantalla del monitor. El vídeo va mostrando sucesivamente los primeros planos de Abraham Mustafa Gad, un niño egipcio ciego, Pepe Moreno, un cantaor, y un exlegionario llamado Angel, cada uno de los cuales canta un fragmento de canción cuyo texto aparece detrás de las interpretaciones escrito en español. Por su parte, el cuadro está ligeramente inclinado y separado del muro.



Fig. 10. Javier Codesal: «El manto de la Verónica».



Fig. 11. Javier Codesal: «El manto de la Verónica».

En su centro se halla representado un motivo semejante al del manto: dos manos sostienen un pañuelo, en el que ha quedado impresa la imagen de Abraham. La lectura es algo complicada. Dejando a un lado todas las conexiones que ha habido a lo largo del siglo xx entre el tema del «sacrificio del artista» y el propio sacrificio de Cristo, la crucifixión, y su camino hacia ella, momento crucial de la historia de la Verónica, de-

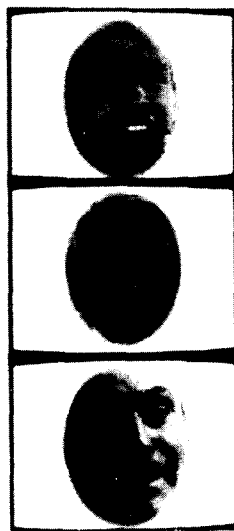


Fig. 12. Javier Codesal: «El manto de la Verónica». Fotogramas.

bemos considerar, en principio, artista a la Verónica. El retrato impregnado en el lienzo le pertenece porque proviene de una acción suya, pero no es propiamente suyo. El fluido del rostro retratado es más autor que la autora misma, cosa que desde el punto de vista de un artista del videoarte resulta sorprendentemente próxima y premonitoria. A pesar de todo, la Verónica tiene un papel propio porque quedan sus gestos. La Verónica funciona como un soporte y está poseída toda ella por la función del lienzo que sujeta. El valor de ese lienzo ha dependido de la pureza de sus gestos. Aproximación, intensidad, veracidad, empatía, son cualidades de las que depende la bondad del arte de la Verónica, absolutamente actual desde este punto de vista.

En otras instalaciones, la información, y la información acerca de la información más que la sensación, han sido la razón de ser fundamental. En *Sobre el límite*, presentado en la misma Bienal del Reina Sofía, Gabriel Corchero planteaba el problema de que sea la «realidad» televisiva la que nos acerque a los acontecimientos reales sin necesidad de realizar el «viaje» imprescindible para la «observación» adecuada de cada uno de los eventos ocurridos. Es, pues, una visión fragmentaria, fragmentada voluntariamente por alguien ajeno a nosotros. La pieza constaba de un cubo geométrico pintado de azul y separado del mismo, un muro-biombo de color gris. En el interior, totalmente blanco, colgaban del techo cuatro monitores enfrentados de dos en dos en el centro de la sala, y en las paredes laterales, a modo de ventanas, se veían dos cajas de luz con un poema cada una. En los monitores se mostraba un árbol frondoso, mientras que en las

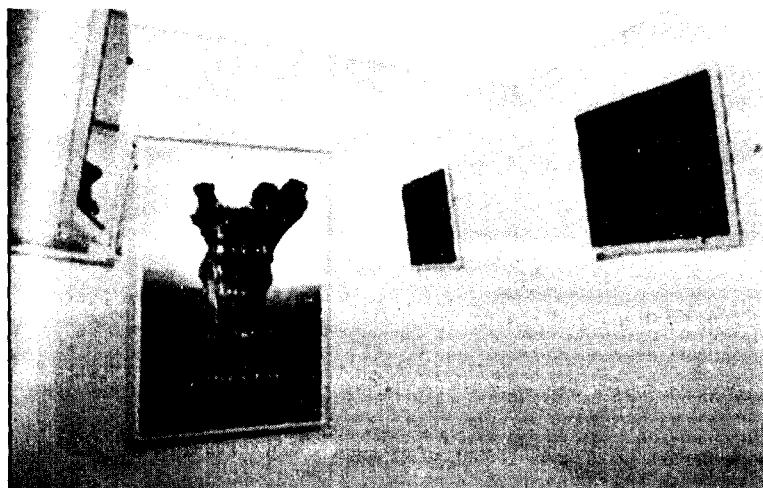


Fig. 13. Corchero: «Sobre el límite».

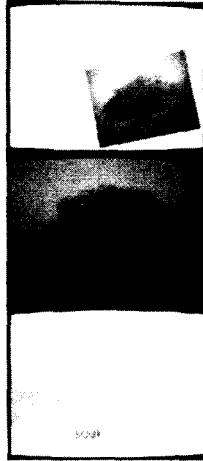


Fig. 14. Corchero: «Sobre el límite». Fotogramas.

ventanas se veían un árbol viejo, roto, aferrado como una ruina a un trozo de paisaje irreconocible. El «paisaje», desde luego, no ha sido elegido por el observador, pero la lectura de estas imágenes, más que intentar comprender el comportamiento del supuesto «consumidor» mediante diversos métodos, es una invitación a la propia liberación del comportamiento y del propio pensamiento, intentando en el sujeto una reflexión como punto inicial de lectura.

Todas estas instalaciones, al plantear la descentralización de la obra creativa y al exigir el receptor un comportamiento en muchos casos lejano de la actitud contemplativa fomentada por las artes plásticas tradicionales, no sólo inciden en el desplazamiento de estos conceptos, sino que, además, subrayan su carácter cuestionador por medio de una apuesta hacia un arte más multi-sensorial, dirigido a todos los sentidos, que intenta escapar de la primacía y del monopolio receptivo del sentido de la vista. El arte interactivo había puesto su acento en estos cambios llevando al límite la participación del espectador y convirtiéndole en protagonista y parte integrante de la obra al exigir de él una intervención activa para la puesta en marcha de toda la instalación. La videoinstalación, por su parte, al estar a caballo entre la instalación, de algún modo ya tradicional, y el arte interactivo, participando de los elementos compositivos de ambos, adquiere un valor preponderante dentro del panorama artístico actual, beneficiándose por asimilación tanto del reconocimiento activo de la primera, como del carácter novedoso del segundo, y abriendo caminos llenos de posibilidades narrativas y plásticas para los creadores más activos.