

Tendències i trajectòries

Laura Baigorri Ballarín

PID_00198352



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
Objectius	6
1. Cos, emoció i acció	7
1.1. El cos fragmentat	7
1.2. Identitat. L'autoretrat en Marina Abramovic i Orlan	12
1.2.1. Marina Abramovic	13
1.2.2. Orlan	16
1.3. Videodansa	18
2. El videoart compromès	21
2.1. El sentit d'un art social compromès	21
2.2. Crítica social i política	23
2.3. El qüestionament dels mitjans de comunicació de massa	26
2.4. Discriminació cultural i de gènere	30
3. Narrativa. Històries íntimes i relats viatgers	34
3.1. Històries íntimes I. De l'amor, el sexe i el dolor	34
3.2. Històries íntimes II. El laberint de la ment	36
3.3. Relats viatgers: el paisatge i la seva gent	40
4. Tres artistes clau: trajectòria de Viola, Hill i Muntadas	45
4.1. Bill Viola	45
4.2. Gary Hill	50
4.3. Antoni Muntadas	55
Bibliografia	61

Introducció

El segon mòdul de l'assignatura *Vídeo de creació* aborda l'anàlisi crítica i detallada d'obres de vídeo de creació, principalment cintes de vídeo i videoinstal·lacions, que servirà per a il·lustrar totes les nocions i conceptes desenvolupats teòricament.

Aquest mòdul, que tracta la producció del videoart més significatiu de finals del segle XX, permet continuar perfilant la caracterització del mitjà a partir de l'anàlisi crítica de les obres produïdes per artistes que es dediquen a la realització de cintes de vídeo i a la videoinstal·lació, unes vegades agrupant les seves obres partint d'àmplies temàtiques, i d'altres atenent les seves trajectòries personals; és a dir, contemplant el conjunt de la seva obra. La revisió de totes les cintes de vídeo proposades i les nombroses imatges de videoinstal·lacions i videoescultures ofereixen una àmplia panoràmica dels principals estils i tendències.

La principal finalitat de les agrupacions temàtiques és evidenciar la pluralitat de visions que els artistes ens poden oferir sobre un mateix tema a partir de diferents punts de vista i estratègies narratives. Aquesta diversificació tracta de qüestionar el caràcter documental i d'enregistrament que de vegades encara s'assigna al vídeo presentant-lo com un transmissor simple i innocent. La presumpta "veracitat" de la imatge gravada és la trista seqüela heretada d'una errònia concepció fotogràfica i, més tard, cinematogràfica. Ben al contrari, el videoart s'orienta a fomentar una visió plural i complexa de l'art com a símptoma de la realitat. Es tracta de despertar la intel·ligència i la sensibilitat a diferents maneres de veure, que es poden obtenir productes molt diferents, de vegades fins i tot contradictoris, tot i partir dels mateixos recursos materials, temes o pressupòsits estètics.

D'altra banda, aquest enfocament metodològic ens permet analitzar sota una visió de conjunt les trajectòries artístiques dels principals autors del videoart contemporani. A partir de l'anàlisi detallada dels passos creatius seguits per l'artista per a la consecució d'una obra concreta i de l'estudi panoràmic de la seva trajectòria, es pot accedir a un coneixement més complet de l'evolució del procés creatiu de cada autor.

Objectius

Es pretén que l'estudiant sigui capaç del següent:

- 1.** Analitzar de manera detallada la tendència performativa del vídeo en l'art.
- 2.** Analitzar el component crític del vídeo en l'art i comprendre les seves implicacions socials i polítiques.
- 3.** Descobrir el potencial narratiu i la llibertat formal i estilística del vídeo de creació.
- 4.** Adquirir una visió de conjunt sobre la trajectòria creativa dels autors més emblemàtics del videoart.

1. Cos, emoció i acció

1.1. El cos fragmentat

"El cuerpo. El cuerpo es carne. El cuerpo es materia. El cuerpo es como un archivo. El cuerpo se marca. El cuerpo al menos muere. El cuerpo defeca. El cuerpo vomita. El cuerpo habla. La boca es lo más sucio del cuerpo. El cuerpo es el enlace con nuestro lado físico. El cuerpo flota. El cuerpo duerme. Nadie."

Gary Hill a *El arte del vídeo*.

La representació del cos humà és una constant en el vídeo de creació. Els artistes utilitzen la imatge del cos per a expressar la seva subjectivitat, les seves emocions, per a explicar les seves idees, per a reafirmar la seva sexualitat, per a narrar la seva pròpia vida o la de d'altres. El cos, aquest vincle carnal que ens uneix al món, apareix desbordant la pantalla, mostrant la seva nuesa, revelant cada arruga i cada porus de la pell, fragmentat, descompost i tornat a ser recompost, silenciós o cridant, en perpètua activitat o... inert.

En el vídeo *Mortaja* (1994), Antonio Perumanes ens mostra l'amortallament del cadàver d'una dona que "pensa" retalls de la seva vida mentre dura la cerimònia. Es tracta d'una seqüència austera i impressionant, excel·lentment interpretada per l'actriu María Galiana, en la qual la presència brutal del seu cos nu i inert queda contrarestatada per la càrrega vital de les seves paraules. Amb aquest vídeo, Perumanes aconsegueix que vida i mort conflueixin de manera serena en un mateix temps i lloc.



Mortaja (11 min) (1994), Antonio Perumanes.

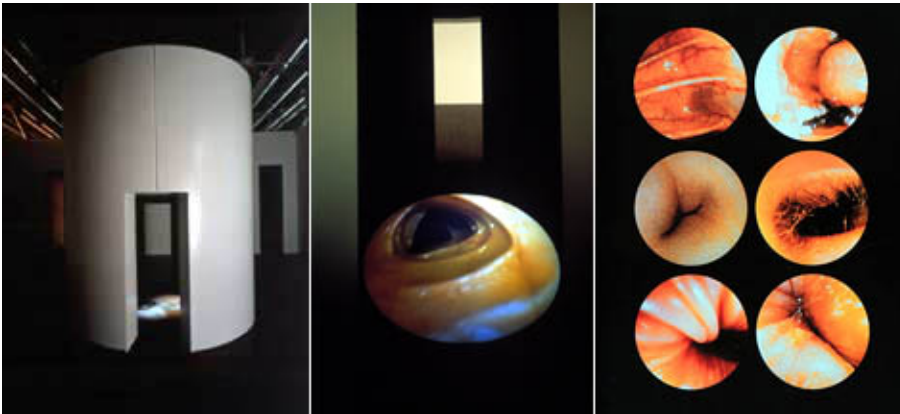
Juan Guardiola escriu a propòsit de l'obra: "La idea de dualidad humana, tan bien expresada en *Mortaja*, nos recuerda la condición de 'individualidad en su finitud' postulada por Ernest Becker. Un concepto que sugiere que el comportamiento humano en el terreno de lo simbólico, es decir, el reino de las ideas, del pensamiento, de la representación y la auto-conciencia, es el resultado de

su intento por negar y trascender lo grotesco de su destino, y entiéndase aquí el cuerpo como pasaje a través de la vida, un vehículo que está dolorosamente sujeto a la desintegración y a la decadencia. Un cuerpo que nos ata, nos marca y nos amenaza constantemente con la muerte". [Juan Guardiola (1996, juliol). "Sangre, sudor y... software". *Kalías* (núm. 15-16). València: IVAM, Centro Julio González.]

Però els artistes també mostren la vida, i de vegades d'una manera tan crua i realista com en l'impactant autoretrat intern que fa Mona Hatoum a *Corps Étranger* (1994). En aquesta videoinstal·lació, l'autora ens mostra les seves pròpies entranyes a través d'una endoscòpia, una colonoscòpia i una ecografia personal. La peça consta d'una cabina circular a l'interior de la qual es projecten al terra aquestes imatges de l'interior del seu cos, acompanyades dels batecs del seu cor.

Measures of distance

Podeu veure un altre vídeo de Mona Hatoum a l'enllaç següent:
<http://www.youtube.com/watch?v=ZMAU2SfkXD0>



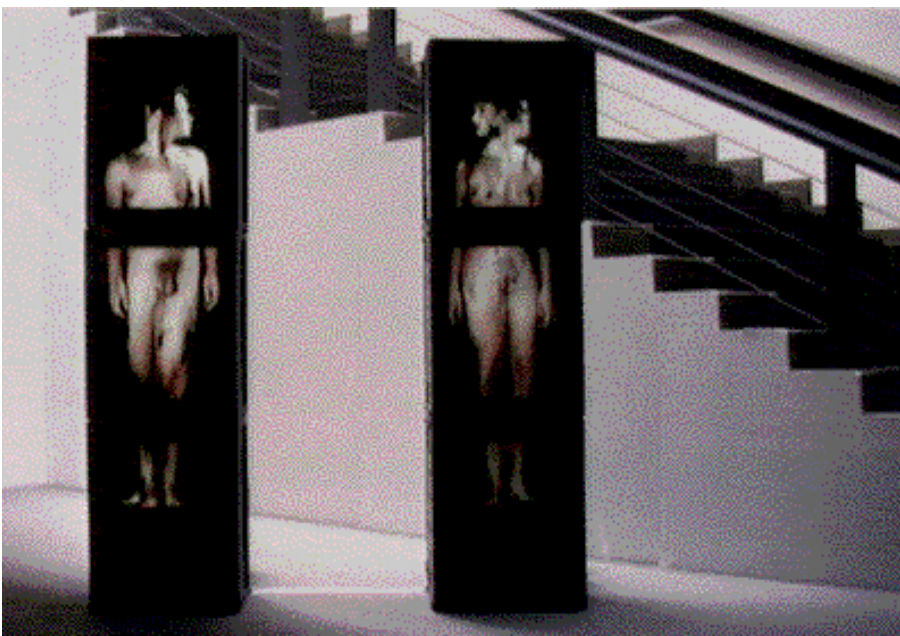
Corps Étranger (1994), Mona Hatoum.
http://kunstonline.dk/profil/mona_hatoum.php4

Una de les finalitats amb què més freqüentment s'ha utilitzat el vídeo és per a descompondre i fragmentar el cos humà, sempre per a reconstruir-lo de nou, reordenant les seves parts d'acord amb diferents criteris. Així, la francesa Catherine Ikam, col·laboradora de Nam June Paik en la seva primera etapa, va realitzar el 1980 una videoescultura que representa l'estudi de les proporcions humanes de Leonardo da Vinci. *Fragments d'un archétype* està composta per una gran estructura de setze monitors que mostra els detalls anatòmics de les parts del cos humà reconstruïts en l'espai teòric de les proporcions i limitats per un cercle de neó. Es tracta de la reconstrucció realista d'un cos augmentat a 4 metres totes les parts del qual es mouen lentament.



Fragments d'un archétype (1980), Catherine Ikam.
http://ubikam.net/index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=45

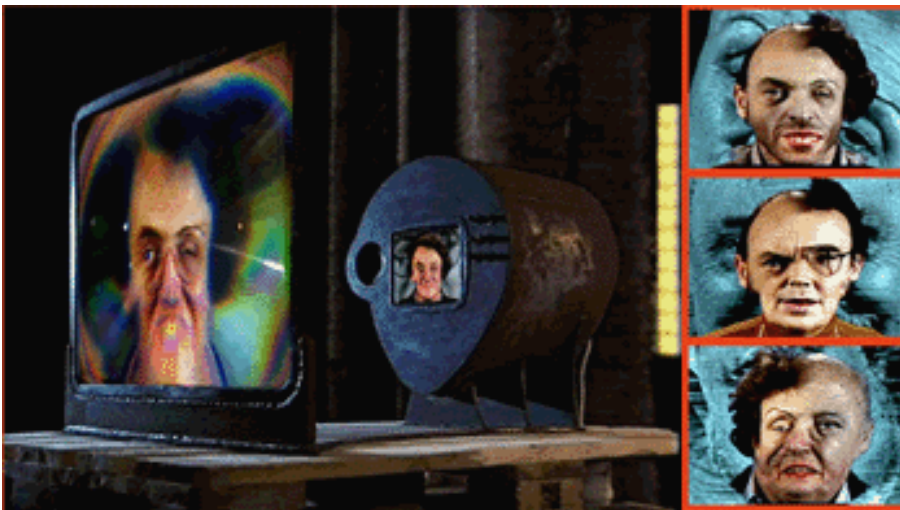
Franziska Megert utilitza la fragmentació del cos per a investigar la identitat entre el que és femení i el que és masculí. El seu objectiu és intentar reconciliar la sexualitat de l'home i la dona mitjançant unes imatges que barregen els seus cossos creant un ésser androgin. La videoinstal·lació *Das Spiel mit dem Feuer* (1989) –*Jugar amb foc*– és composta per dues columnes de tres monitors cada una: a l'esquerra apareix el cos fragmentat d'un home jove a mida natural i a la dreta, el d'una dona. Ambdues imatges se superposen l'una amb l'altra com si fossin flames de foc, de tal manera que mai no veiem una imatge definida d'un dels dos i els atributs masculins i femenins es barregen constantment. El foc destructor i renovador uneix en un mateix cos androgin els dos sexes.



Das Spiel mit dem Feuer (1989), Franziska Megert. <http://www.megert.de/feuer.html>

Joan Pueyo ha centrat tota la seva trajectòria en la representació d'un cos humà fragmentat que exposa en videoescultures realitzades amb materials pesants com el ferro i el formigó, oposats per la seva pròpia naturalesa al caràcter eteri de les imatges. Segons Eugeni Bonet, "la seva obra es relaciona amb la 'fase del mirall' de certa producció videogràfica del principi dels anys setanta molt lligada al *body-art* (per exemple Vito Acconci) i amb una 'estètica del soroll' que, introduïda per les avantguardes en les arts visuals, la música i les *performances*, es troba en el seu element en el camp del vídeo. El cos com a objecte visual principal i l'estructura electrònica de la imatge com a matèria mal-leabilitzada".

Potser la seva peça més representativa sigui la videoescultura *Família* (1990), en la qual Pueyo fa un retrat subjectiu de la seva pròpia família barrejant els trets dels seus components sotmesos a un perpetu canvi. L'obra consta d'una peça de ferro cilíndrica amb un monitor de 9 polzades al seu interior; davant seu hi ha una gran pantalla lupa de plàstic que augmenta i distorsiona les imatges que es veuen pel televisor. Aquestes mostren els rostres dels seus familiars –i el seu– fragmentats en tres parts que alternen sense que cessin les diferents cares sobre un fons constituït, al seu torn, per un primer pla tancat d'un altre rostre.



Família (1990), Joan Pueyo.

El videoartista Tony Oursler descompon els seus cossos establint una clara frontera entre la ment, representada per caps vius, i els cossos inerts a què estan unides. Per a això utilitza en les seves videoinstal·lacions el rostre parlant de persones que projecta sobre bastos maniquins i ninots de drap de diferents mides. Els seus ninots es queixen, s'enfaden, ploren, riuen, xiuxiuegen, gemen i panteixen, mostrant les seves angoixes, obsessions i paranoies, indiferents a la presència de l'espectador. Per mitjà d'un ampli mostrari dels desordres de la personalitat múltiple, Oursler aborda el problema d'un ésser humà fragmentat i immers en una societat manipulada pels mitjans de comunicació de massa en la qual preval el sexe i la violència.



Flock (1996) i *Wacked* (1995)

"Lo que realmente me interesa es que el cuerpo se ha hecho 'carne' en un estado mediático. Si observas cuidadosamente las cabezas parlantes verás que son metáforas perfectas del ser independiente. [...] Cada cabeza dice algo distinto y cuando se ponen todas juntas en la misma habitación, hablan una sobre otra. De modo que lo importante no es necesariamente oír cada texto individual, sino comprobar cómo esas rimas han entrado en nuestra conciencia y permanecido allí. Me interesa como esas cosas ocupan un nicho extraño en la psique colectiva y de verdad creo que pueden servir para hacerse una idea de cómo es una nación o una cultura." Tony Oursler [Declaracions de Tony Oursler en l'entrevista d'Elizabeth Janus (1997). "Hacia una gramática psicodramática de las imágenes en movimiento: una conversación con Tony Oursler". *Tony Oursler*. Bilbao: Sala Rekalde.]



Detall de *Come to Me* (1996), Tony Oursler.
<http://www.tonyoursler.com/>

"Los trabajos emotivos son un intento de destilar estados mentales. Para mí estos trabajos fueron la encarnación del vínculo entre los medios de comunicación y los estados psicológicos que son capaces de provocar empatía, temor, ira. Trabajo con actores, a veces con artistas, escritores, intérpretes para cristalizar esos estados, como si dirigiera una película consistente en el psicodrama

más extremo localizado en una única figura." Amb el temps, Oursler ha anat fragmentant i abstractant cada vegada més els seus rostres fins a reduir-los a purs detalls que no han perdut ni una mica de la seva expressivitat i impacte.



Daytime (1996) i *Composite Still Life* (1999), Tony Oursler.

1.2. Identitat. L'autoretrat en Marina Abramovic i Orlan

Una de les qüestions que més preocupa l'ésser humà és la seva pròpia identitat, i així ho van reflectir les primeres obres dels videoartistes, que representen l'inici d'una tradició temàtica que es manté vigent avui en dia. En el vídeo, aquesta recerca de la identitat es tradueix en l'expressió dels seus pensaments i en l'enregistrament de les seves accions: l'artista es veu reflectit i s'exposa a si mateix per mitjà de la seva presència física davant de la càmera, o utilitzant els cossos d'altres persones. Amb això es persegueix l'autoconeixement propi, però també el coneixement de l'"ésser humà" en la mesura que cada individu representa la humanitat.

Nosaltres abordarem aquest tema amb les trajectòries extremes i personalíssimes de Marina Abramovic i Orlan, dos artistes multidisciplinaris les obres dels quals es basen en l'autoconeixement i l'expressió de la seva identitat mitjançant l'autoretrat.

"El autorretrato comienza ante todo a constituirse a partir de la experiencia del cuerpo, del propio cuerpo del autor como lugar y teatro de experiencia. [...] Mientras que la autobiografía se centra sobre una vida, aquella que cuenta, el autorretrato se abre a una totalidad sin fin. Su autor nos anuncia: 'No voy a contarles lo que he hecho, pero voy a tratar de decirles *quién soy*'. El autorretratista pasa sin transición de un vacío a un exceso, no sabe claramente ni a dónde va ni lo que hace."

Raymond Bellour. "Cuerpos y enciclopedias". A: *El arte del vídeo*, 1991.

Abramovic i Orlan treballen en un terreny de la *performance* que no segueix la tradició dadaïsta de la provocació, sinó que té el seu origen en la idea de ritual: es tracta de generar una **catarsi**, tant en l'artista com en l'audiència. Aquest tipus d'accions tenen una gran càrrega simbòlica i alliberen una energia

que inevitablement afecta l'audiència perquè els *performers* actuen aquí com a xamans –és a dir, com a éssers que posen en contacte el que és diví amb el que és humà–; es tracta d'accions que transcendeixen la realitat i la quotidianitat.

El plantejament rigorós del seu treball –des de les catarsis d'Abramovic fins als xous via satèl·lit d'Orlan– els ha conduït a implicar-se molt seriosament en les seves accions i a assumir riscos físics i mentals. Encara que a primera vista no ho sembli, el seu objectiu té poc a veure amb el sensacionalisme: les seves obres són experiments que pretenen establir els límits del control sobre el seu cos, definir la relació de l'artista amb el públic i explorar les fronteres de l'art.

1.2.1. Marina Abramovic

Marina Abramovic es va iniciar en la *performance* en els anys setanta: es provocava estats físics extrems per provar els seus propis límits físics i psíquics; és a dir, el seu treball consistia llavors a assumir riscos. A *Ritme 2* (1974) l'artista prenia alternativament medicaments per tractar l'esquizofrènia i la catatònia mentre el públic observava atònit les seves reaccions, i a *Ritme 0* (1974) va presentar seixanta-dos objectes perquè els espectadors els utilitzessin sobre el seu cos com volguessin. Altres accions qüestionaven el rol de l'artista en el mercat de l'art: A *L'art ha de ser bell / l'artista ha de ser bell* (1975), Abramovic pentinava furiosament els seus cabells fins a destruir-los, i a *Canviar els rols* (1975) va intercanviar el seu paper com a amfitriona d'una galeria amb una prostituta. Aquestes primeres accions es van documentar amb la fotografia, el cinema i el vídeo.



Canviar els rols (1975), Marina Abramovic.

El novembre de 1975, coincideix amb Ulay en un estudi de la televisió holandesa i comencen a viure junts i a realitzar les seves *performances* en comú. A *Ligth/Dark* (1977) Marina i Ulay, cara a cara, es bufetegen mútuament durant deu minuts i a *AAA* (1978), la cinta mostra un primer pla dels seus rostres, també cara a cara, en el qual es criden "AAAAAA" fins a esgotar les seves energies.

Vídeo

Marina i Ulay
Abramovic and Ulay
<http://www.youtube.com/watch?v=VzelB74Bjfl&feature=related>



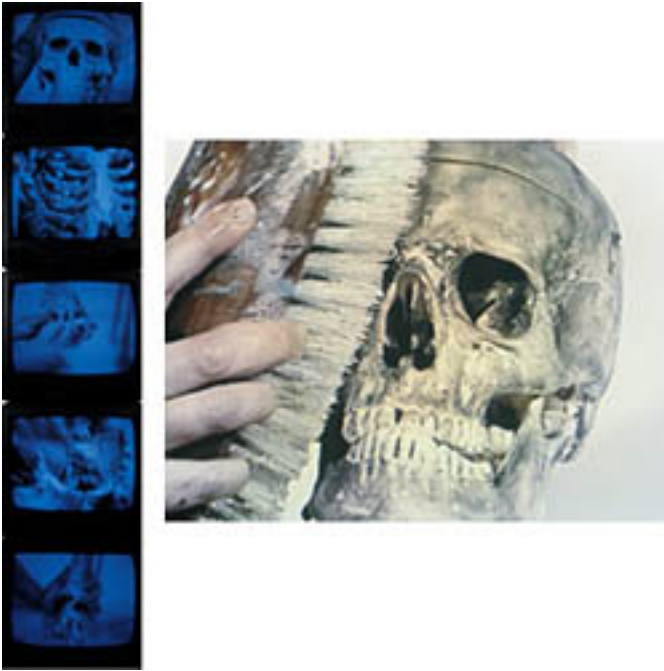
Ligh/Dark (10 min) (1977), Marina i Ulay.
http://stephan.barron.free.fr/2/green_abramovic/1976_1980.html

El 1988, van decidir separar-se artísticament i vitalment i per a això van concebre una *performance* de comiat titulada *Boat Emptying, Stream Entering*. El 30 de març d'aquell any, van partir d'extrems oposats de la Gran Muralla xinesa i van caminar l'un cap a l'altre durant tres mesos i van recórrer una distància total de 4.000 km. Marina va començar des de l'est, al costat del mar, i Ulay va partir del desert de Gobi, a l'oest. Es van trobar el 27 de juny en un pas muntanyós, es van acomiadar i després tots dos van continuar fins a completar el seu camí. Aquesta va ser, des dels seus inicis el 1975, la seva última col·laboració. A més del vídeo de l'acció, Marina va realitzar posteriorment una videoinstal·lació.



Boat Emptying, Stream Entering (1989-1990) i (1996), Marina Abramovic.

Després de la seva separació, Marina Abramovic ha continuat realitzant instal·lacions i vídeos relacionats amb les seves experiències vitals. *Cleaning the mirror* (1995), per exemple, és una videoinstal·lació que culmina una sèrie d'accions i instal·lacions similars (*Balkan Baroque*) en les quals l'artista raspalla un esquelet humà amb aigua i sabó, en un acte simbòlic que pretén "netejar" la sang vessada pel seu poble durant la guerra dels Balcans i que la posa a ella mateixa en contacte amb la mort.



Cleaning the mirror (1995), Marina Abramovic.

Els últims treballs de Marina Abramovic (*Virgin Warrior Hearts* 2006, o *Stromboli Pieta*, 2006), materialitzats, principalment en sèries fotogràfiques, instal·lacions i videoinstal·lacions, també reflexionen sobre la noció d'identitat. De la mateixa manera, Abramovic trasllada la seva actitud performativa a les fotografies quan s'autoretrata assumint diferents rols de la seva cultura balcànica, com es pot observar en la sèrie "Balkan Erotic Epic".



Marina Abramovich, *Balkan Erotic Epic: Banging the Skull*, 2005

1.2.2. Orlan

Orlan és una artista multimèdia francesa que es va iniciar en la *performance* en els anys setanta. Les seves accions han anat evolucionant al llarg del temps, però sempre ha mantingut dues constants en la seva trajectòria: concepció del seu cos com una obra d'art i combina espectacle i tecnologia.

Al principi va realitzar *performances* que qüestionaven els estereotips tradicionals de dona i s'exhibia davant del públic com a estàtua vivent amb monitors de televisió que mostraven fragments del seu cos nu. Però a partir de 1990, Orlan inicia el que denomina la *performance del segle XXI*, un projecte vital titulat *La Reencarnació d'Orlan*.



"Omniprésence núm. 2", Sèrie *Entre deux hybridations* (1994), Orlan.
<http://www.orlan.net>

Va començar utilitzant un ordinador per a crear una imatge del seu rostre a partir de rostres de dones cèlebres i personatges mitològics representades en la pintura. Aquestes van ser triades perquè encarnen certs trets de caràcter que Orlan admira especialment: el front de la *Mona Lisa*, perquè és la figura andrògina de l'art per excel·lència (Orlan també és un nom masculí i femení alhora); la boca de l'*Europa de Gustave Moreau*, per la seva capacitat de deixar-se portar per l'*Altre*; el mentó de la *Venus de Botticelli*, per la seva creativitat i fertilitat; i els ulls d'una Diana de l'escola de Fontainebleau, pel seu rebuig davant de la submissió masculina.

Però, gairebé immediatament, Orlan va decidir sotmetre's a operacions quirúrgiques per obrar aquesta transformació en la seva pròpia carn. En l'actualitat s'ha operat més de dotze vegades, intervencions que han estat transmèses per televisió (de vegades via satèl·lit). Les habitacions en les quals realitza les seves *performances* es converteixen en vertaderes sales d'operacions on ella duu a terme uns peculiars espectacles multimèdia mentre és operada amb anestèsia local. Es tracta de l'art carnal: "El cos és obsolet. Lluito contra Déu i l'ADN".

Referència bibliogràfica

O. Martí (1994). "Con los pómulos en las cejas". *El País*, 12 d'abril de 1994.
http://elpais.com/diario/1994/04/12/ultima/766101602_850215.html

"L'art carnal és autoretrat en el sentit clàssic, però fet mitjançant la possibilitat de la tecnologia. Oscil·la entre la desfiguració i la refiguració. La seva inscripció en la carn és una funció de la nostra època. A diferència del *body art*, l'art carnal no concep el dolor com una redempció o una font de purificació. A l'art carnal no li interessa la cirurgia plàstica, sinó el procés quirúrgic, l'espectacle i el discurs del cos modificat que s'ha convertit en lloc per al debat públic." Orlan, "Manifest de l'Art Carnal", complet a Orlan.net.



Performance quirúrgica de la serie *Image(s) nouvelle(s) image(s)*, Orlan.
<http://www.orlan.net/>

"Orlan, que considera la sala de operacions com a su estudi, permanece conscient durant la intervenció quirúrgica i reflexiona sobre el *status* del cos i els conceptes de la imatge en una època saturada de manipulacions genètiques. Al transmetre les seues operacions via satèl·lit, la artista construeix un espai performatiu en una dimensió existent entre el aquí i ara del quiròfan i el allí i ara del ciberespai. El espai virtual com a metàfora de la immaterialitat del cos en transformació."

Juan Guardiola (1996). "Sangre, sudor y... software". *Kalías* (núm. 15-16). València: IVAM, Centre Julio González.



Retrat oficial després de sortir de la quarantena i *Retrat núm. 1* fet quatre dies després de la setena operació quirúrgica *performance* (1993).
<http://www.orlan.net>

Orlan només opera el seu rostre, i no podia ser d'una altra manera, perquè no pot fugir de la nostra cultura occidental, que dóna la màxima importància al rostre com a representació de l'ésser. No li interessa canviar la corpulència (més corbes o menys greix) ni canviar de sexe. Amb tot, les cirurgies facials successives poden representar un canvi d'identitat física i psicològica. En els seus últims treballs, Orlan fa servir la fotografia digital, en lloc de les operacions, per a continuar la seva particular exploració de la identitat a partir de trets de diferents ètnies, que barreja en el seu retrat [G. San Cornelio (2004). "Art i identitat: una relació utòpica amb la tecnologia". Artnodes].



Orlan (1998). *Self hybridation* (núm. 1).
www.orlan.net

1.3. Videodansa

La **videodansa** és el gènere del vídeo de creació en el qual el cos humà adquireix més protagonisme. Són **coreografies especialment pensades per a la càmera**, en les quals el vídeo no actua com a pur suport de documentació, sinó com a eina de creació. El realitzador/coreògraf planifica totes les preses –el moviment dels cossos, la llum, el color, el paisatge i el so– per mostrar-les amb el vídeo; i aquest és l'obra original.

De nou, van ser els creadors de cinema experimental els que primer van investigar les relacions entre cos, espai i càmera: el cineasta Maya Deren és el principal referent de la dansa filmada. Entre els anys quaranta i cinquanta, aquesta realitzadora surrealista va intentar construir, per mitjà del cinema, una nova forma de coreografia que va exposar en treballs com *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) o *A Study in Choreography for Camera* (1945).

Lectura recomanda

G. San Cornelio (2004). "Art i identitat: una relació utòpica amb la tecnologia". *Artnodes*.

Vídeos

Diversos vídeos d'Orlan en la secció "Obres" de la seva pàgina personal:
<http://www.orlan.net>

Lectures recomanades

M. Abramovic; G. Celant (2001). *Marina Abramovic: Public Body*. Milà: Charta.

B. Rose. "Is It Art? Orlan and the transgressive act".



Meshes of the Afternoon (1943) i *At Land* (1944), Maya Deren.
<http://www.algonet.se/~mjsull/>

Les primeres obres de videodansa apareixen a mitjan anys setanta, quan el realitzador Charles Atlas comença a treballar amb el creador de la dansa contemporània Merce Cunningham utilitzant primer el cinema i després el vídeo. Posteriorment, Nam June Paik realitzaria *Merce by Merce by Paik* (1978) a partir d'imatges de l'obra *Blue Studio* (1976) de Charles Atlas en la qual apareixia Cunningham.

Aquest tipus de col·laboracions entre coreògraf i realitzador són molt habituals en la videodansa: el primer és l'expert del cos, el segon de la imatge; un pensa els moviments i l'altre els interpreta tenint en compte la càmera. En aquestes obres, tant les preses com el muntatge es converteixen en una part fonamental de la coreografia: "Los movimientos calculados de la cámara, rápidos, entrecortados o en planos secuencia, crean una coreografía paralela y desvelan dimensiones, aspectos recónditos de la danza. La cámara se impregna de los cuerpos, de su respiración y de su pulso, del ritmo y del espacio de los bailarines. La imagen empieza a ser coreografía." [A *El arte del vídeo*, 1991.]

Una de les figures més excel·lents en la videodansa és el realitzador belga Walter Verdin, el qual abans de dedicar-se als seus propis projectes de recerca sobre la interacció entre vídeo, dansa i música havia col·laborat en diverses ocasions amb altres coreògrafs. Amb Anne Teresa de Keersmaeker va realitzar *Ottone/Ottone I i II* (1991) o *Monologue by Fumiyo Ikeda* (1990) (6 min) i amb Wim Vanderkeybus, les impactants *Roseland* (1991) i *La Mentida* (1992-1993).

Només en comptades ocasions coreògraf i realitzador coincideixen en la mateixa persona. Aquest és el cas dels marsellesos Nicole i Norbert Corsino, una parella que va evolucionar professionalment del món de la dansa al del vídeo i que en l'actualitat és el màxim exponent en aquest gènere.

Un dels treballs més representatius d'N+N Corsino és la sèrie *Circumnavigation* (1992-1994), concebuda com una lectura poètica de llocs marítims. Interessats per la cinètica dels cossos i els paisatges, la seva proposta de partida va ser recrear, mitjançant la dansa i el vídeo, l'ambient de diferents ciutats el comú denominador de les quals fos la seva proximitat amb el mar. "Trobar el moviment de la ciutat, si existeix, o la rapidesa de la seva llum, o el seu color: La

seva irradiació. Donar algunes pistes de la seva actualitat (i per tant de la seva memòria)." Així van néixer "Marsella", "Trieste", "Róterdam", "Riga", "Lisboa", "Vigo" i "Vancouver".



Circumnavigation. "Lisboa" (15 min) (1992) i "Vancouver" (16 min) (1994), N+N Corsino.

Posteriorment, els Corsino van realitzar la peça *Totempol*, en la qual van integrar seqüències analògiques gravades en l'episodi *Vancouver* amb seqüències numèriques compostes amb el programa Life Forms. El resultat és una obra en la qual la imatge generada per l'ordinador es fon amb el moviment dels cossos dels ballarins, amb la llum i el so.

Les noves tendències de la videodansa apunten a la recerca en la creació de programaris que combinen la imatge dels ballarins amb d'altres de generades per ordinador: "La danza que más interesa a efectos de vídeo experimental es precisamente esa danza que sólo existe en virtud de la imagen electrónica. La cámara no se limita a ser arte de la mirada, a elegir un punto de vista, a ocupar una posición en el espacio. La cámara penetra en la atmósfera de los cuerpos, los acompaña, los espera y vibra con ellos, participa de esa misteriosa emoción que les hace moverse. [A *El arte del vídeo*, 1991.]

En aquest terreny destaca la tasca pionera de Scott deLahunta i Paul Kaiser: Scott deLahunta és el director del laboratori Transdance, que es dedica a explorar les relacions entre el món físic i el virtual mitjançant la dansa i la tecnologia. I, d'altra banda, Paul Kaiser és un artista digital que ha realitzat nombrosos treballs en aquest camp i que ha col·laborat fins i tot amb Merce Cunningham en la creació de la coreografia electrònica de l'espectacle *BIPED* (1999).



BIPED (1999), Paul Kaiser i Merce Cunningham.
http://www.merce.org/thecompany_r-biped.html

2. El videoart compromès

2.1. El sentit d'un art social compromès

"L'art preocupat per qüestions socials i polítiques compleix la seva funció primordial: plantejar preguntes a la caça de respostes que il·luminin l'obligació moral que tots tenim de no acceptar com el millor dels mons possibles el que hem heretat de la història."

Francesc Torres

El corrent activista que apareix en l'inici del vídeo manté la seva vigència en els nostres dies tant en els vídeos destinats a la contrainformació com en les obres d'artistes compromesos amb la realitat social i política del seu context vital.

L'espectre que inclouen és molt ampli: des del qüestionament dels mitjans de comunicació de massa fins a la denúncia dels abusos de poder polític, passant per la discriminació cultural i de gènere.

Moltes vegades, els límits entre art o activisme no estan ben definits, ja que les obres es mostren indistintament en espais públics i en espais destinats a l'art. Així, les Guerrilla Girls opinen:

"Muchas de nosotras creemos que lo que hacemos es propaganda y otras muchas creemos que se trata de arte. En cualquier caso, no sabemos a ciencia cierta si lo que hacemos es arte o no; sencillamente lo hacemos. El mundo decidirá si es arte o no" [Declaracions de les Guerrilla Girls. Jorge Luis Marzo i Jorge Ribalta (1993). "Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural". *Kalías* (núm. 12). València: IVAM.]

Aquesta situació té el seu origen en el creixent interès de museus, galeries i institucions a exhibir aquest tipus d'iniciatives, amb la qual cosa es fan eco dels conflictes i problemes ciutadans.

Aquesta circumstància comporta una doble lectura prou paradoxal: per una banda, es tracta d'un fet positiu perquè les institucions de l'art per fi han aconseguit reflectir el que succeeix al seu voltant i, per tant, han activat els seus vincles amb la realitat social que afecta els ciutadans. Per l'altra, però, de vegades són criticades pels que opinen que el museu és un espai endogàmic que desvirtua el potencial revolucionari de les iniciatives activistes. El seu argument és que quan els artistes plantegen problemes socials i polítics no solen ser presos seriosament, ja que gairebé sempre es tracta de denúncies que no traspassen les fronteres del món de l'art. En qualsevol cas, sempre ens podem preguntar quina és l'efectivitat d'una obra d'art i com es pot mesurar.

En els anys setanta, els activistes i els artistes compromesos "lluitaven contra el sistema" perquè sabien que eren "a l'altra banda del sistema", però actualment ja no existeix aquesta certesa, aquest situar-se "al marge". Els que ara actuen d'una manera crítica no se senten exclosos perquè la seva educació i el seu consentiment tàcit els fa inevitablement participants d'aquest sistema globalitzador. Barbés Kruger, una artista el treball de la qual es basa en el debat crític que qüestiona la identitat de la dona, assegura:

"Si critico al sistema lo hago sabiendo que yo estoy funcionando dentro de él. Siempre estás en un sistema. Estás en un sistema incluso si no cuentas o eres tratado como algo insignificante, también entonces eres parte del sistema. La cuestión es como trabajar dentro de ese sistema pero interviniendo, haciendo preguntas, desplazando cuestiones". [Declaracions de Barbara Kruger. Jorge Luis Marzo i Jorge Ribalta (1993). "Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural". *Kalías* (núm. 12). València: IVAM.]

Els artistes compromesos actuen ara com la consciència del sistema; és a dir, treballen d'una manera crítica, plantejant dubtes i intentant imaginar maneres alternatives de relacionar-se amb el poder. La seva tasca consisteix a aplicar criteris estètics a situacions socials, utilitzar "el que és social" com a suport per a l'exercici de la creativitat i la participació.

Aquests artistes no pretenen ser simplement individus creatius que fan objectes d'art; per una raó o una altra, tots ells estan interessats a no separar els interessos polítics i socials dels interessos artístics. Antoni Muntadas apunta: "Los artistas no deberían ser sólo fabricantes de objetos para decoración, sino deberían participar en la crítica y en el debate productivo de ideas y proyectos, en los grupos de discusión y en la planificación colectiva. Por una parte, tanto artistas como intelectuales deben observar y actuar de manera reflexiva; deben cuestionar, catalizar y activar toda posibilidad para abrir nuevos horizontes. Por otra parte, los artistas deberían seguir siendo escépticos. De lo contrario su función, desde un punto de vista tecnológico, podría quedar reducida a la de un mero decorador o a la de un especialista en maquillaje o compositor de story-boards para proyectos militares, políticos o comerciales" [Claudia Gianetti (ed.) (1997). "La intervención tecnológica de los artistas en un espacio virtual o El artista como escéptico en un mundo simulado". A: *Arte en la era electrónica*. Barcelona: L'Angelot.].

Fred Forest és –juntament amb Antoni Muntadas– un dels màxims exponents d'una línia de treball basada en la reflexió crítica sobre l'art i la comunicació. Forest denomina la seva pràctica *art sociològic* i la defineix de la manera següent: es tracta d'aplicar criteris estètics a situacions socials, utilitzant "el que és social" com a suport per a l'exercici de la creativitat, l'humor i la participació. D'altra banda, aquest autor és cofundador del Col·lectiu d'Art Sociològic i generador d'un moviment que, seguint la tradició avantguardista, es va inaugurar l'octubre de 1974 amb la publicació del seu primer Manifest en el diari *Le Monde*.

L'artista Francesc Torres distingeix dos tipus d'art compromès: el que té una ideologia inequívocament definida i el que fa referència d'una manera àmplia i paradigmàtica a aspectes del comportament polític, a l'exercici del poder, a la guerra, a l'explotació del feble, etc. "El primer caso representa una respuesta ética a una realidad coyuntural, como pudo ser el franquismo en España. Ahora estamos asistiendo a un aparente resurgir de un cierto arte comprometido, en torno al SIDA, vinculado al feminismo americano o cuestionando la Guerra del Golfo; se trata de un arte demasiado cercano a la coyuntura histórico-política del momento. Cuando dicha realidad cesa de existir, el compromiso se diluye. En relación al segundo caso nos encontramos con algo muy distinto; ahí se trata de un interés intelectual en el hecho político en sí, en la fenomenología del poder y de las relaciones humanas en el ámbito de lo social. El artista no necesita de condiciones extremas para reaccionar, ni de enemigos fácilmente identificables; sino que reacciona contra la complejidad que constituye la normalidad política y social." [Francesc Torres en una entrevista amb Rosa Oliverares (1991). "Arte es lo que hago, pero no en lo que pienso". *Llapis* (núm. 77). Madrid.] La classificació de Torres es basa en la distinció d'un art polític de caràcter conjuntural, que apareix com a comentari sobre un moment que deixarà de tenir actualitat, i un art que es planteja els problemes fonamentals de la dignitat humana, és a dir, els problemes de tots els temps.

Nosaltres repassarem al llarg d'aquest mòdul diversos exemples d'obres videogràfiques que hem dividit, a l'efecte de més claredat expositiva, en tres apartats: "Crítica social i política", "El qüestionament dels mitjans de comunicació de massa" i "Discriminació cultural i de gènere". No obstant això, hem de subratllar que en cap cas no es tracta de compartiments estancs, ja que la majoria d'autors treballen indistintament en un terreny i un altre (que al cap i a la fi, és el mateix).

2.2. Crítica social i política

Les obres videogràfiques que fomenten la crítica no es donen de manera aïllada, sinó que sempre formen part de la trajectòria coherent d'un artista que manté aquest interès al llarg de la seva carrera. Aquestes propostes parteixen de la denúncia cultural, social i política, i tenen per objectiu restablir la funció social de l'art. Veurem ara alguns exemples significatius.

Francesc Torres es va iniciar en l'art en els anys setanta i va demostrar una actitud de confrontació amb el règim franquista, per després seguir una trajectòria preocupada per aspectes més genèrics dels mecanismes del poder i de la violència. Ha realitzat nombrosos vídeos i videoinstal·lacions en els quals analitza l'origen humà d'accions agressives o que impliquen l'existència d'un adversari, construint analogies i metàfores sobre les formes de comportament humà respecte a l'agressió. Entre els seus treballs destaquen *La Cabeza del Dragón* (1981), *Belchite / South Bronx* (1988), *Plus Ultra* (1989), o *Dromos Indiana* (1989).

Lectura recomanada

J. L. Marzo; J. Ribalta (1993). "Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural". *Kalías* (núm. 12). València: IVAM.

Oikonomos (1989) és una impactant videoinstal·lació en la qual Torres aconsegueix expressar amb molt pocs elements una idea complexa. Al centre de la sala Torres va situar una rèplica en bronze del famós Zeus Artemisio del Museu Arqueològic d'Atenes, però amb algunes peculiaritats: a l'extrem d'un dit sosté una gran pantalla de plexiglàs on es veuen imatges de nens del carrer que netegen els parabrises dels cotxes, mentre que a la seva altra mà sosté un bat de beisbol amb aire amenaçador. Penjant dels seus genitals, una corda gruixuda sosté un petit monitor suspès que mostra imatges de la Borsa de Wall Street i de cotxes en flames en el Circuit d'Indianapolis.

Francesc Torres: "En la obra, el dios mantiene un equilibrio precario intentando contrapesar dos extremos del espectro económico. [...] Intercaladas entre las escenas del caos financiero, aparecen las escenas de una carrera de automóviles de alta tecnología y una de sus posibles consecuencias, los accidentes con llamas. Naturalmente se trata de hacer con todo ello una analogía directa de la Bolsa de valores. El dios sostiene y amenaza el peldaño inferior de la escala económica mientras se ve incomodado por el mismo poder económico que pende de sus genitales" [Francesc Torres en el catàleg *La Cabeza del Dragón* (1991). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.]

Ingo Günther és un artista alemany que treballa amb el vídeo i que demostra una voluntat crítica a totes les seves obres. A partir de 1991 (en ocasió de la guerra del Golf) va començar a realitzar una sèrie de videoinstal·lacions que evidència les confrontacions entre els blocs polítics que tenen el poder en cada període de la nostra recent història. A *Im Bereich der West-Wind-Welt* (1991), per exemple, va presentar dues enormes banderes blanques que onejaven al vent d'un ventilador sobre les quals projectava imatges representatives dels Estats Units i la Unió Soviètica: les ensenyes de cada país, discursos dels seus líders i esdeveniments assenyalats. Les teles blanques, neutrals, es transformaven en símbol patriòtic d'un bàndol i l'altre segons les projeccions, que intercanviaven el sentit emblemàtic de cada bandera. Posteriorment ha utilitzat aquest mateix recurs en altres obres similars per a qüestionar l'enfrontament dels poders polítics del moment. *Antifeyerabend* (1994) va ser el seu últim treball amb banderes.



Antifeyerabend (1994), Ingo Günther.
<http://www.republik.com/antifeyer.html>

Actualment Ingo Günther alterna les seves instal·lacions amb projectes en línia, com *Refugee Republic* (1996-2003) i *World Processor* (1988-2000), que mantenen la mateixa línia crítica i que representen la continuïtat dels seus treballs anteriors. En el seu cas, l'interès intel·lectual per qüestions genèriques relacionades amb la fenomenologia del poder es veu reflectit en cada un dels projectes conjunturals que aborda.

També la trajectòria artística de Marcelo Expósito està marcada per la crítica social i política: incideix especialment en qüestions que fan referència a la memòria política d'Espanya –és a dir, a una situació conjuntural que pertany al passat. A causa de la peculiaritat d'aquesta temàtica, tots els seus projectes –vídeos i videoinstal·lacions– parteixen d'una important base documental reflectida en exhaustives referències i dades històriques.

La conquista del Paraíso (1992) és una videoinstal·lació que ofereix la relectura de determinats esdeveniments de la història espanyola, en la qual qüestiona els canals que transmeten la "veritat oficial" i evidencien la manipulació dels que escriuen la història. Al centre d'una sala fosca, hi ha un tosc garrot, il·luminat tan sols per llum zenital. Davant seu, una pantalla de retroprojecció mostra dos tipus d'imatges: de la pel·lícula *Alba de América* (1951) i de la mort de l'almirall Carrero Blanco. La sala fosca s'identifica amb les sales de projecció de pel·lícules, amb l'única diferència que aquesta té només un seient, buit.



La conquista del Paraíso (1992), Marcelo Expósito.
<http://www.el-mundo.es/cultura/arteXXI/marcelo/marcelo1.html>

Per a comprendre l'obra és necessari saber una mica d'història espanyola: Expósito relaciona la mort de Carrero Blanco amb la mort de Salvador Puig Antich; la primera per un atemptat amb bomba, la segona per ajusticiament amb garrot. L'almirall va morir el 20 de desembre de 1973, la mateixa data que l'aniversari de l'estrena d'*Alba de América* (el 20 de desembre de 1951), una pel·lícula de la productora CIFESA, regida per Carrero i Franc amb la intenció de realitzar pel·lícules patriòtiques. Salvador Puig Antich, l'anarquista català

Lectura recomanada

Francesc Torres (1991). *La Cabeza del Dragón*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

que va matar el subinspector de la Brigada Político Social, va morir dos mesos abans, el 25 de setembre de 1973, passant a ser l'última mort del franquisme per garrot. En l'obra, els símbols d'ambdues morts s'enfronten cara a cara.

2.3. El qüestionament dels mitjans de comunicació de massa

Els mitjans de comunicació de massa, i especialment la televisió, sempre s'han trobat en el punt de mira dels artistes i activistes dedicats al vídeo. Des que aquest tipus de crítica va aparèixer com a tendència en els anys setanta, mai no ha cessat el seu interès per qüestionar la televisió utilitzant el mateix mitjà. La majoria dels seus treballs pretenen desemmascarar les estratègies de persuasió dels mitjans de comunicació de massa i el procés de construcció de les notícies televisades amb l'objectiu de fomentar el dubte i demostrar la manipulació de la informació.

Dara Birnbaum té una llarga trajectòria en el vídeo de creació centrada en la deconstrucció de la figura femenina i en el tractament de la informació per part de la televisió. En la videoinstal·lació *Tiananmen Square: Break in Transmission* (1990-1991) Birnbaum va fer un noticiari que revela i parodia el procés d'elaboració de les notícies amb els reportatges sobre la revolta estudiantil de 1989 a la plaça de Tiananmen. La peça consta de quatre petits monitors amb pantalla de cristall líquid (LCD) suspesos a l'aire mitjançant suports i d'un altre monitor més gran. "Un monitor muestra un vídeo de unos jóvenes que cantan una canción sobre el evento titulada 'La herida de la historia', compuesta por los estudiantes; otro presenta las crónicas de los noticieros de la CNN y la CBS desde la Plaza, en el momento exacto en que las retransmisiones fueron interrumpidas; otro monitor presenta a estudiantes que usan transmisores de fax para restablecer la comunicación con Occidente; y otro muestra imágenes de la manifestación hasta que estallaron los primeros signos de violencia. Un quinto monitor de gran tamaño, está instalado con un selector de conexiones interactivo que toma secuencias de los otros canales al azar y vuelve a reunir la información dislocada dando lugar a una narrativa lineal." [Dara Birnbaum (1990). València: IVAM Centre del Carme, Generalitat Valenciana.]

"Me interesa, por supuesto, la forma en que tratan las noticias los medios de comunicación, ser muy consciente de las pruebas y de cómo nos las presentan, como si se tratara de un artefacto, e intentar aclarar los significados y las lecturas que podemos extraer del modo en que los medios lo comunican, porque no creo en las así llamadas 'imágenes que son noticia', porque no creo que presenciemos nada importante. Todo es una traducción." Dara Birnbaum [Declaracions de Dara Birnbaum a Judy Cantor, en l'entrevista del catàleg *Dara Birnbaum* (1990). València: IVAM Centre del Carme, Generalitat Valenciana.]

Però l'obra més coneguda d'aquesta autora és una cinta històrica del vídeo feminista nord-americà que també significa una crítica a la televisió. A *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979), Dara Birnbaum reacciona contra els estereotips femenins utilitzant la imatge televisiva de Wonder Wo-

man, una superheroïna que ve a ser la versió femenina del Capità Amèrica. Malgrat que la sèrie original mostrava una dona capaç de protegir els homes en situacions en les quals normalment ella seria la indefensa, la seva ideologia masclista no va poder evitar caure en l'estereotip de l'"heroïna Barbie". Birnbaum incideix en això i organitza el muntatge a partir d'una exasperant repetició en bucle amb la intenció que la seva obra es converteixi en una metàfora de la inherent tendència de la televisió a repetir fins a l'avorriment els seus propis esquemes.



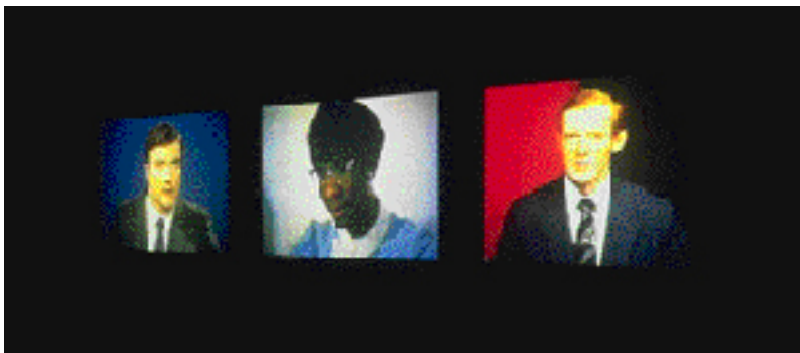
Technology/Transformation: *Wonder Woman* (7 min) (1978-1979), Dara Birnbaum.

L'artista i teòrica feminista Martha Rosler treballa amb la fotografia el cinema i el vídeo des dels anys vuitanta. La temàtica de les seves obres aborda diferents aspectes de discriminació de la dona, però també s'interessa per la manipulació dels mitjans de comunicació. El vídeo *If It's Too Bad to Be True, It Could Be DISINFORMATION* (1985) és un noticiari manipulat amb interferències i textos que interrompen el discurs dels presentadors. "En Disinformation, una obra sobre la extraordinària capacitat –e incluso tendencia– de los medios de comunicación para distorsionar la verdad y manufacturar el consentimiento, el espectador se enfrenta a un aluvión de noticias televisadas. La información que transmite esta cinta parcial y aleatoriamente borrada se ve constantemente interrumpida por interferencias exageradas, con lo que resulta imposible discernir o informarse de qué está sucediendo en realidad." [Alexander Alberro. "La dialéctica de la vida cotidiana". A: C. de Zegher (ed.) (1999). *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*. Barcelona: MACBA.] Rosler intenta sembrar la desconfiança en l'espectador perquè sigui conscient dels mecanismes de manipulació que utilitzen els mitjans de comunicació de massa en presentar tant imatges com la informació.

També el canadenc Stan Douglas ridiculitza els noticiaris a *Evening* (1994). Al final dels anys seixanta, els telenotícies van introduir una curiosa barreja de periodisme i entreteniment denominat *happy talk news* i basat en el lema "No matter how bad the news is present it with a happy face". En aquesta videonstal·lació, Douglas presenta tres pantalles adjacents on es projecten alhora els telenotícies del primer de gener de 1969 i de 1970, el període de màxima introducció del *happy talk*. Els visitants poden escoltar el discurs simultani dels tres presentadors en determinats espais i, independentment, el de cada un si es mantenen davant una de les pantalles.

Vídeos

Podeu veure *If It's Too Bad to Be True, It Could Be DISINFORMATION* (17 min) (1985) de Martha Rosler en l'adreça següent:
<http://www.vdb.org/titles/if-its-too-bad-be-true-it-could-be-disinformation>



Evening (1994), Stan Douglas.
<http://www.moma.org/exhibitions/1995/videospaces/douglas.html>

La lògica de la publicitat televisiva com a transmissora de valors socials és qüestionada en diversos treballs de Toni Serra. Així, a *La noche* (1994), aquest autor ens presenta diverses seqüències de la pel·lícula *La nit dels morts vivents* (1968) curtcircuitada amb intencionats fragments d'espots televisius. I a *Minnesota 1943* (1995) també parteix de mateixa idea, però Serra utilitza com a contrapunt un recurs sorprenent i efectiu: sobre les imatges d'espots televisius sobreimpressiona diverses frases d'un paranoic qüestionari –Minnesota 1943– ideat per a seleccionar càrrecs intermedis en l'exèrcit nord-americà i aplicat posteriorment a altres àmbits. La seva mecànica consisteix a plantejar la mateixa qüestió diverses vegades al llarg de les sis-centes preguntes de què consta per comprovar les contradiccions. Les dues obres qüestionen la presumpta "normalitat" d'una existència basada en els missatges televisius.



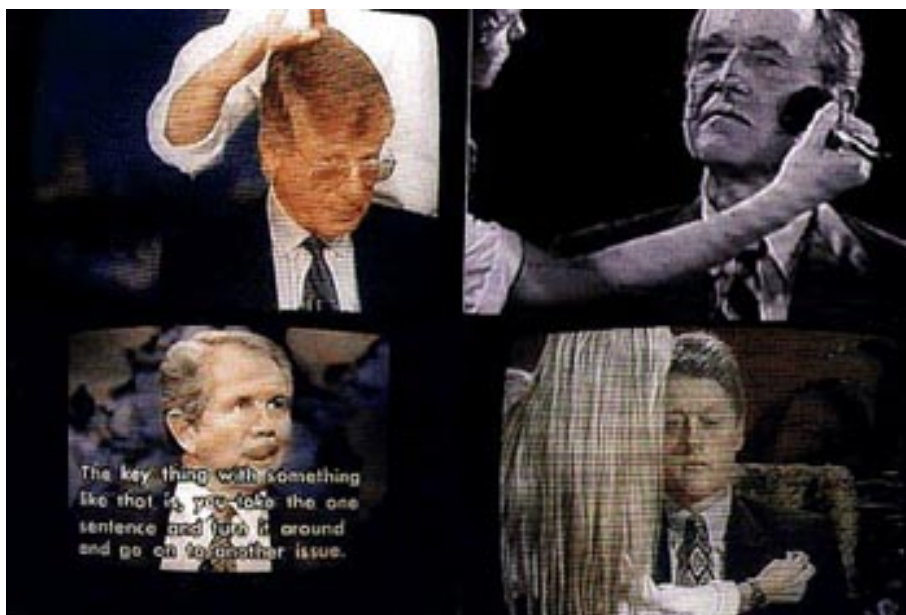
Minnesota 1943 (7 min) (1995), Toni Serra.
http://db.swr.de/imkp/IMKP.detail?p_lw=g&p_kwid=158

"En mi trabajo, utilizo tanto material proveniente de los media como material propio con la intención de reflejar, a partir de la experiencia personal, el suministro de la angustia y el terror mediático, las nociones de confusión, conflicto e interiorización de los mecanismos del Poder. Un Poder, que a pesar de ser presentado casi siempre como exterior y más o menos ajeno, se ejerce a través de un microcosmos donde los mecanismos y dispositivos no son fácilmente identificables pues se integran a través de agentes infiltrados –interiorizados– en el interior del propio sujeto y en sus nociones de intimidad e identidad."

Toni Serra en el CICV Pierre Schaeffer.

Spin (1995) és un experiment documental de Brian Springer, que al llarg de 1992 va estudiar les emissions íntegres de televisió via satèl·lit als Estats Units, que posa al descobert com actuen els polítics quan "creuen" que encara no són gravats per la càmera. "Spin expone el caràcter ilusionista de la televisió a partir de la utilització pirata de la red de comunicació por satèl·lit, plataforma de la que se sirven las grandes cadenas de televisió norteamericanas para

redistribuir sus señales sin editar por todo el país. Esas emisiones incluyen lo que el espectador no ve en los debates y en las entrevistas a las personalidades, cuando se cierra el telón de la programación normal, dentro de las interrupciones publicitarias, espacios en los que las grandes estrellas de la televisión y la política y sus asesores de imagen mantienen conversaciones discretamente ocultas, fuera de las franjas horarias de emisión pública. Ese material es accesible desde el punto de vista técnico para más de tres millones y medio de espectadores, propietarios de antenas parabólicas, instrumentos a partir de los que se puede tener acceso a esa información virgen y sin refinar. Muy a menudo ese material informativo revela la cara desconocida y oscura de las personalidades políticas y mediáticas, poniendo en evidencia las estrategias preparadas para seducir a la audiencia y conservar en toda su intensidad el potencial totalitarista de los mecanismos mediáticos. Aparentemente aislados de la precisa mirada de la cámara y la escucha atenta del micrófono, los agentes mediáticos relajan su postura, se dejan maquillar y la habitual corrección de sus discursos se transforma en una cruda y sincera declaración de sus verdaderos principios éticos y humanos." [Descripció en els arxius de l'Observatorio, Programa MACBA a desorg.org.] El realitzador independent Brian Springer ha col·laborat activament en projectes de la televisió pública nord-americana i és membre fundador del Buffalo-Access Cable Media.



Spin (58 min) (1995), Brian Springer.

Finalment es pot remarcar que els artistes utilitzen Internet com una plataforma idònia per a la contrainformació i la denúncia. Entre els projectes més recents destaca Media Deconstruction Kit, un imaginatiu experiment en línia que permet a l'usuari barrejar i manipular les notícies de televisió i, d'aquesta manera, plantar cara al control corporatiu dels mitjans de comunicació de massa. L'experiència es basa en un programari que distorsiona l'àudio i el vídeo de les notícies i les reconfigura, la qual cosa ens desorienta i amplia encara

Vídeos

Fragments del vídeo *Spin* (58 min) (1995) de Brian Springer:
<http://www.vdb.org/titles/spin>
[http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$ tapedetail?SPIN](http://www.vdb.org/smackn.acgi$ tapedetail?SPIN)

Vegeu també

En aquest apartat resulten fonamentals les aportacions d'Antoni Muntadas, la trajectòria artística del qual s'aborda específicament en el nucli de coneixement que duu el seu nom.

més la desinformació que destil·len els noticiaris televisius. El projecte ha estat desenvolupat per The US Department of Art & Technology, un fals col·lectiu governamental compost per diversos artistes entre quals hi ha Randall Parker.

2.4. Discriminació cultural i de gènere

Incloem aquí algunes iniciatives crítiques que se centren en aspectes culturals i socials relacionats amb la discriminació cultural i econòmica i la desigualtat entre gèneres: la relació entre els sexes en la cultura islàmica, l'imperialisme nord-americà a Amèrica del Sud, la impotència dels treballadors de *maquiladores* i l'intercanvi dels rols sexistes. Totes les obres han estat realitzades per dones.

Shirin Neshat és un artista iranià, resident a Nova York, les obres del qual són la conseqüència directa d'una vida que opera en els marges de cultures tan dispars. La combinació de la seva educació musulmana i la seva actual perspectiva occidental fan que Neshat abordi la situació de la dona en la societat iraniana incidint en la pressió patriarcal i colonial a què està sotmesa.

Encara que ha fet fotografies, pel·lícules i vídeos, les seves obres més impactants són les videoinstal·lacions projectades en dues pantalles oposades: *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999) *Soliloquy* (1999) i *Fervor* (2000). A *Turbulent* (1998) un cantant iranià interpreta en *play back* un tema de l'artista Shahrhan Nazeri; es tracta d'un primer pla en què el cantant actua en un escenari circular i la seva audiència és exclusivament masculina. Quan la cançó acaba i el cantant es gira per agrair els aplaudiments del públic, un so ronc emergeix de la pantalla frontal, captant l'atenció tant del públic com del cantant, que es gira sorprès i contrariat. Es tracta d'una dona vestida de negre i coberta amb un vel que ha estat esperant en silenci, d'esquena a la càmera, mentre l'altre cantava la seva cançó d'amor. És en un escenari idèntic, encara que aquesta vegada les grades romanen buides i el seu cant (estranyes entonacions, laments i panteixos) no és escoltat per ningú. El cantant de davant assisteix perplex a aquesta cançó estranya i meravellosa.

Lectures recomanades

O. Zaya (1998, juny-juliol). "En medio". *Arte y Parte* (núm. 15, especial *Shirin Neshat*). Madrid.

I. Zabel (1998, juny-juliol). "Signos de un mundo dividido". *Arte y Parte* (núm. 15, especial *Shirin Neshat*). Madrid.

P. Gonzalo (1998, juny-juliol). "Fátima y el libro de los abrazos". *Arte y Parte* (núm. 15, especial *Shirin Neshat*). Madrid.

C. Fusco (2001). "At Your Service: Latin Women in the Global Information Network". A: *From The Bodies That Were Not Ours and Other Writings*. Londres / Nova York: Routledge / iNIVA. <http://www.artwomen.org/maquiladora/article-p1.htm>.



Turbulent (1998), Shirin Neshat.

"La dona iraniana té prohibit cantar, i en aquesta obra ella canta amb l'ànima, mentre, davant d'ella, un home entona melodies tradicionals. No hi ha enfrontament entre ells. Aquesta obra és un intent de reconciliació en una societat sexista." Shirin Neshat.

Les seves últimes pel·lícules de projecció única, *Passage* (2001), *Pulse* (2001) i *Possessed* (2001) també aborden la relació entre els sexes en la cultura islàmica, i també la solitud de la dona en aquesta comunitat. De nou, l'autora planteja una subtil interacció entorn de les desigualtats entre gèneres. "Las perspectivas de cada comunidad varían, pero a pesar de ello se pueden establecer algunos principios que la mayoría de musulmanes parecen compartir en relación con los sexos y el espacio. El primero y más obvio podría ser que los hombres dominan los espacios públicos y establecen todos los códigos de comportamiento social a fin de proteger la ley islámica. Las mujeres atienden a los hombres haciéndose cargo –sin dominarlos– de los espacios privados, sacando adelante una familia y criando buenos musulmanes." [Octavio Zaya (1998). "En medio". *Arte y Parte* (núm. 15). Madrid.]

La nord-americana Dee Dee Halleck també parteix del contrast entre cultures en el seu vídeo *The Gringo in Mañanaland* (1995), però amb una intenció molt diferent. Quan era petita, la seva família es va desplaçar fins a Cuba per viure-hi uns quants anys, i el brutal contrast entre la informació que posteriorment ha rebut d'aquest país i el que realment va viure la van impulsar a realitzar aquest vídeo quaranta anys més tard. *El Gringo en la Tierra del Manaña* parla de la visió prepotent i paternalista que la indústria i els polítics nord-americans tenien dels seus veïns d'Amèrica del Sud; una visió que es van dedicar a difondre i "exportar" exhaustivament durant la primera meitat del segle xx per mitjà del cinema.



The Gringo in Mañanaland (61 min) (1995), Dee Dee Halleck.
<http://deedeehalleck.tripod.com/gringo.html>

Aquesta obra, realitzada magistralment a base de fragments apropiats de pel·lícules dels anys cinquanta (*found footage*), repassa amb ironia tots i cada un dels clixés que proposaven i revela, al seu torn, les idees de vegades massa explícites de les seves imatges i diàlegs: "Suramérica..., esa gran extensión de terreno, rica en materias primas, que nos está esperando. Suramérica..., ese país repleto de lugareños ingenuos y vagos, y de mujeres hermosas y siempre bien dispuestas. Suramérica..., ese territorio anárquico donde de vez en cuando se inventan una revolución si están demasiado aburridos. Suramérica..., esa tierra de nadie que necesita de nuestra dirección paternal para organizarse política y económicamente....". [Àudio de *The Gringo in Mañanaland* (1995), de Dee Dee Halleck.]

I a Amèrica del Sud també s'esdevenen els fets que ens explica Coco Fusco en els seus vídeos. Dolores de 10 a 10 (2001) és una videoinstal·lació que parteix d'una *performance* realitzada per l'autora amb Ricardo Domínguez. En aquesta videoinstal·lació tots dos representen una història real: les dotze hores que va passar segrestada pel seu cap –sense menjar, aigua, ni lavabo– la treballadora d'una *maquiladora* de Tijuana, Delfina Rodríguez, perquè va intentar crear un grup cohesionat en la seva secció. Ella el va portar a judici, però el seu cap li va dir al jutge que la dona estava boja i que això mai no havia succeït. De fet, ningú no podria afirmar haver-la vist. Fusco recrea aquesta història que ningú no va veure com si hagués estat gravada per càmeres de vigilància.

Les *maquiladores* són les fàbriques que estableixen les grans empreses dels països del primer món en països subdesenvolupats a fi de pagar sous molt baixos a persones –generalment dones i nens– que necessiten treballar per a poder subsistir.

Lectures recomanades

Chris Balaschak (2006, setembre). "Coco Fusco", extracte de "MC". *Frieze Magazine* (núm. 101).

Coco Fusco (1996, setembre-octubre). "Bridge Over Trouble Waters", extracte de "Kcho and Cuban Art". *Frieze Magazine* (núm. 30).

Coco Fusco. "The Bodies That Were Not Ours: Black Performers, Black Performance...". *Nka: Journal of African Art* (núm. 5).

Coco Fusco (2006, abril). "Women and Power in the New America". *Hemisferica* (revista digital, núm.3.1).

"Las máquinas que transforman nuestras horas de desvelo en un viaje interminable por el reino del ensueño prefabricado son diseñadas por hombres pero hechas por mujeres. Mujeres que pasan del mundo feudal de la aldea al laberinto transnacional de la maquila. De un silencio a otro." Coco Fusco.

Finalment, us presentem un treball divertit i irònic realitzat per la fotògrafa i videoartista Tracey Moffat que mostra a *Heaven* (1997) un típic ritual de la cultura de la platja a Austràlia: el moment en què els surfistes es canvien de roba per anar-se'n a casa.



Heaven (28 min) (1997), Tracey Moffat.

Al principi, se senten afalagats perquè són l'objectiu de la càmera d'una dona i fins i tot intenten lligar amb ella exhibint els seus cossos, però quan veuen que no deixa de gravar, ni en els moments més íntims (el canvi del banyador), es comencen a sentir molt molestos. Moffat proposa una divertida reflexió sobre l'intercanvi dels rols sexistes, el *voyeurisme* i el poder, però també sobre la línia prima que separa l'admiració de la persecució.

3. Narrativa. Històries íntimes i relats viatgers

3.1. Històries íntimes I. De l'amor, el sexe i el dolor

Amb una càmera a la mà, qui es pot resistir a explicar històries? Els artistes utilitzen el vídeo per a contar i per a explicar-se, per a guardar proves de la seva existència i per a inventar-se la vida que mai no han tingut, per a confessar les seves pors i debilitats, per a reivindicar les seves idees. Coquetejant unes vegades amb la ficció i d'altres amb el documental, aquestes històries íntimes comparteixen un interès comú per experimentar amb el llenguatge visual i literari, i per trobar una manera personal i única d'explicar les coses.

Jana Leo és una artista que utilitza el suport de la fotografia i el vídeo indistintament per a expressar un art la vinculació del qual a la vida no es queda en l'expressió d'un bonic desig. La seva coherent trajectòria inclou una sèrie de peces que tenen el valor de ser "trossets de vida". Una vida real, no simulada; una vida monòtona i quotidiana de vegades; ridícula i contradictòria d'altres; una vida l'exposició descarnada de la qual ens fa abaixar els ulls perquè no estem preparats per a assimilar una abundància d'intimitat com aquesta. Cada vídeo representa una història, una reflexió sobre el cos, l'amor, el dolor, la tendresa i el sexe.



Histèrica (22 min) (1997), Jana Leo

A *Histèrica* (22 min) (1997) Jana parla directament a la càmera. Ha tingut una discussió amb el seu xicot i aquest se n'ha anat i l'ha deixat amb la paraula a la boca. Jana decideix gravar una videocarta en la qual es desfoga explicant-li tot el que ha hagut de callar. Es tracta d'una declaració brutal i descarnada on

la cruesa de la seva autora sobrepasa el seu propi ego i revela la impossibilitat d'exercir un control sobre els propis sentiments; es tracta, en definitiva, d'una catarsi, una baixada als inferns.

La nord-americana Sadie Benning ha desenvolupat el seu particular estil realitzant les seves obres amb una càmera de joguina (Fisher Price) Pixelvision. Les seves històries, que transcorren generalment al seu propi dormitori i tracten de la seva identitat sexual com a lesbiana, barregen el registre del diari amb la interpretació de tot tipus de personatges davant de la càmera.



It Wasn't Love (20 min) (1992), Sadie Benning.

A It Wasn't Love (1992) Benning "il·lustra una luxuriosa trobada amb una 'noia dolenta' mitjançant les postures i el joc de gèneres dels estereotips de Hollywood; posant davant de la càmera com a rebel, rossa platí, gàngster, cantant dels cinquanta i vampiressa. Però el vídeo de Benning va més enllà de la fantasia romàntica i descriu altres facetes de l'atracció física entre les quals hi ha la por, la violència, la luxúria, la culpa i l'excitació total". [Descripció en el catàleg de *Video Data Bank*.] Això ho fa amb uns recursos mínims i una gran imaginació mitjançant monòlegs enginyosos, plans de detall del seu rostre i trossos de paper escrits.

I també Joe Gibbons utilitza una càmera Pixelvisión per a explicar les seves paranoiques històries, que són a l'extrem oposat de les de Benning. Aquest autor desenvolupa el seu fosc sentit de l'humor en una sèrie de treballs en els quals monologa obsessivament sobre diverses fantasies de poder, recolzant-se en diversos *alter egos* que tiranitzen els seus personatges.

Vídeos

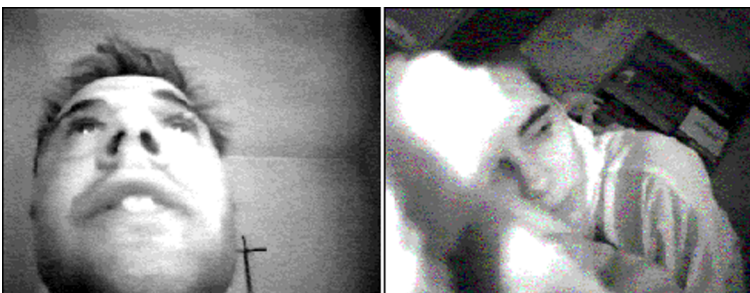
Sadie Benning Videoworks
(vol. 2, compilació) (49 min.)
(1992): *A Place Called Lovely, It Wasn't Love, i Girlpower*. A Video Data Bank:
<http://www.vdb.org/titles/it-wasnt-love>



Barbie's Audition (13 min) (1995) i *Multiple Barbies* (9 min) (1998), Joe Gibbons.

Barbie's Audition (1995) comença com un "innocent càsting" a una Barbie per fer una pel·lícula i acaba en una persecució implacable sexual. Posteriorment, a *Multiple Barbie* (1998) Gibbons explora les seves múltiples personalitats en un monòleg en què el ninot actua com un psicoanalista pacient i silencios que escolta totes les seves pors. També fetes amb els mínims mitjans, aquestes dues obres de Gibbons comparteixen un escenari inexistent: primeríssims primers plans del seu rostre desenfocat com a fons i davant d'ell la nina.

De vegades les històries s'expliquen en primera persona, mentre que altres vegades els artistes prefereixen que siguin els altres els que parlin dels temes que a ells els preocupen. Així, un bon dia Iñaki Álvarez va decidir agafar la seva petita càmera i agafar de sorpresa els seus amics, familiars i coneguts per enquestar-los sobre el dolor. Trucava al timbre, els donava la càmera i els deia que expliquessin el que creguessin més oportú i que es gravessin a ells mateixos mentre ell se n'anava a fer un volt. El resultat va ser una ingent quantitat de material gravat del qual va acabar seleccionant les deu declaracions més representatives que componen el vídeo *El dolor* (1997).



Dues imatges d'*El dolor* (28 min) (1997), Iñaki Álvarez.

3.2. Històries íntimes II. El laberint de la ment

El 1989, el canadenc Steve Reinke es va proposar "realitzar cent vídeos abans de l'any 2000 i el meu trenta-sis aniversari. Aquest serà el meu treball com a jove artista". El 1997, per fi, va aconseguir *The Hundred Videos* (1990-1997), un projecte obert que li va permetre tractar una gran varietat de temes i recursos.

Vídeos

Diversos vídeos de Joe Gibbons a Video Data Bank

<http://www.vdb.org/titles/joe-gibbons-videoworks-volume-1>

Hi analitza una sèrie de conceptes com la realitat, el plaer, el sexe, la personalitat, la malaltia i la veritat, i els exposa de manera dràstica i irònica i sense supeditar-los a cap tipus de prejudici cultural o social.



The Hundred Videos (1990-1997), Steve Reinke.
<http://www.walkerart.org/archive/8/AD737191C7409AA86164.htm>

"La gent em diu: Steve, com t'ho fas per fer tantes pel·lícules? Com pots ser tan prolífic? I jo els contesto: Oh, no són pel·lícules, són vídeos. És un treball sense esforç..." Steve Reinke en el vídeo "*Visuals Elf*" (1 min 03 s) de la sèrie *The Hundred Videos*.

"Las aproximadamente 5 horas de *The Hundred Videos* son, en su mayoría, trabajos que no sobrepasan los 5 minutos de duración, a veces ni tan sólo 1 minuto, y que se presentan separados por 10 segundos de negro y silencio. Forman, a pesar de su disparidad, una especie de continuidad, que poco a poco va mostrando un gran ensamblaje. Reinke sorprende, divierte y hierde debido al grado de libertad con que utiliza el lenguaje del vídeo y con el que se adentra en el terreno aparentemente más frágil de la intimidad y la cultura, haciendo además que la trasgresión, por muy fuerte que ésta sea, resulte en sí misma irrelevante, y dejándonos atónitos ante cada nueva escena o ante el vacío. Es entonces cuando 'lo normal' requiere explicaciones y justificaciones.

Steve Reinke también es escritor y eso no aparece representado en sus vídeos como literalidad y traducción, sino como agilidad, tanto a la hora de tratar el lenguaje videográfico, como a la hora de abordar directamente los temas, por encima de cualquier noción de estilo o de pretendida coherencia formal, haciéndonos pensar tanto en Burroughs y Bataille como en George Kuchar o Vito Acconci. En el largo recorrido de los cien vídeos, encontramos un cierto tipo de documental que se ríe de 'la excusa de lo real', un vídeo cotidiano que borra y fulmina al sujeto, envolviendo un inventario de sentimientos, estados mentales y pensamientos firmemente ligados a la paradoja.

Su voz tierna y cruda conduce al espectador por paisajes visuales, en ocasiones mínimos o estéticamente desoladores, por antiguos fragmentos de documentales médicos, películas porno, textos, dibujos animados y grandes películas; y lo hace como si fuera un especialista médico: un dermatólogo, por ejemplo, un conocedor del abismo de las superficies. Siempre tras la búsqueda de la lucidez. Con una voluntad de sinceridad que no se detiene en 'lo auténtico', 'lo real' y 'lo verdadero', sino que tiene el valor de llegar a la mentira, la banalidad o al horror que hay tras el hecho humano. Y lo más interesante es que este recorrido, sostenido por la ligereza formal que mencionábamos, se hace sin sombras de negatividad.

Les aproximadament 5 hores de *The Hundred Videos* són, majoritàriament, treballs que no sobrepassen els 5 minuts de durada, de vegades ni tan sols 1 minut, i que es presenten separats per 10 segons de negre i silenci. Formen, malgrat la seva disparitat, una espècie de continuïtat, que a poc a poc va mostrant un gran acoblament. Reinke sorprèn, diverteix i fereix a causa del grau de llibertat amb què utilitza el llenguatge del vídeo i amb què s'endinsa en el terreny aparentment més fràgil de la intimitat i la cultura, fent, a més, que la transgressió, per molt forta que sigui, resulti en si mateixa irrellevant, i ens deixi atònits davant de cada nova escena o davant del buit. És llavors quan "el que és normal" requereix explicacions i justificacions.

Steve Reinke també és escriptor i això no apareix representat en els seus vídeos com a literalitat i traducció, sinó com a agilitat, tant a l'hora de tractar el llenguatge videogràfic, com a l'hora d'abordar directament els temes, per sobre de qualsevol noció d'estil o de pretesa coherència formal, fent-nos pensar tant en Burroughs i Bataille com en George Kuchar o Vito Acconci. En el llarg recorregut dels cent vídeos, trobem un cert tipus de documental que riu de "l'excusa del que és real", un vídeo quotidià que esborra i fulmina el subjecte, envoltant un inventari de sentiments, estats mentals i pensaments fermament lligats a la paradoxa.

En el pol oposat d'aquest tipus de relat de caràcter intimista hi ha els vídeos i instal·lacions Francisco Ruiz de Infante, el qual té una trajectòria artística fonamentada en la poètica de la imatge, la paraula i el so. Són obres que habiten a la vora de l'abisme, entre el regne del que és real i el de la imaginació, i que ens parlen del record de la infantesa, de la pèrdua de la innocència i de la por de patir aquesta pèrdua.

Un dels seus treballs més representatius és un llargmetratge realitzat en vídeo i titulat *Los lobos* (1 h 32 min) (1995), en el qual Ruiz de Infante aborda obsessivament el territori de la fascinació i de les pors infantils i submergeix l'espectador en un malson visual i sonor de gran bellesa.



Los lobos (1 h 32 min) (1995), Francisco Ruiz de Infante.
<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=459>

"Hace tiempo que intento entrar en los territorios turbios de los miedos infantiles. Entrar en una visión alucinada de lo exterior (los objetos, las paredes, las luces, las sombras, las gentes...). Entrar en un estado de observación en el cual no hay leyes: ver y escuchar sin leyes.

En *Los lobos*, el pasado, el presente, el futuro, el movimiento, la inmovilidad, la oscuridad, los premios, los castigos, los presentimientos, el orden, el desorden, las dudas... todo es intercambiable; todo se superpone para analizar las posibles presas del exterior (los cachorros, la velocidad de los tiempos, los ruidos estridentes, los objetos, las paredes, las luces, las sombras, las gentes, los animales enfermos...).

Los lobos ha sido construido como quien construye un lugar. Allí he intentado entrar en un estado de observación en el cual poder crear puntos de mira para el disparo: un rostro, un objeto cotidiano, una materia... son elementos suficientes para sentir el extraño peligro que nace al abrir algunos caminos del subconsciente.

Entrar en los territorios turbios de los miedos infantiles es un viaje regresivo de análisis interno. Quisiera que en *Los lobos* pudiera verse un retrato de animal salvaje que muerde, devora y se devora. Un salvaje particular que ha perdido su parte noble, para desarrollar simplemente y con todas las armas de la inteligencia, su parte más cruel.

He querido que la forma (a pesar de su fragmentación) se apoye en un recurso clásico de la narrativa: dos personajes se intercambian informaciones; uno de ellos guía al otro en el conocimiento de algunas realidades. En un intento de ordenar el vídeo en territorios de subconsciente, muy pronto me decidí a aceptar el hecho de que los dos personajes principales fueran múltiples.

Más de veinte voces diferentes construyen las líneas de retrato de estos dos personajes; voces adultas, infantiles, masculinas, femeninas, animales... que hablan en diferentes lenguas para crear estados de confusión; para iniciar un camino que se construye en terrenos secretos. Sé que ello hará que el espec-

tador apenas pueda diferenciar los personajes; apenas pueda comprender la utilización en el texto del 'yo' o el 'tú'. ¿Quién es el 'yo' de voz seductora e inquietante?, ¿Quién es el 'tú' que debe siempre soportar el tono imperativo?

Ver este vídeo no será una tarea fácil. Nunca he pretendido que mi trabajo fuera un punto de encuentro para la fiesta, pero en *Los lobos* he intentado hacer que la crueldad hacia el espectador fuera casi física. Para ello, he sido obligado a firmar un pacto con la violencia. Esta violencia, dentro de la narración de la obra, aparece a veces de manera irracional y gratuita, intentando hacer visible una gran fascinación incómoda por ella." Francisco Ruiz de Infante, octubre de 1995. [Arxius de l'Observatorio]



Uñas (00:04:15) 2004. Francisco Ruiz de Infante
<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=461>

3.3. Relats viatgers: el paisatge i la seva gent

La trajectòria de molts artistes està marcada pel continu pelegrinatge d'una ciutat a una altra, d'un paisatge a un altre. El seu objectiu és, algunes vegades, documentar la transformació d'entorns rurals i urbans; d'altres, registrar el trànsit dels éssers i donar fe de la seva història i la seva memòria. El viatger ens presta amb el vídeo els seus sentits perquè ens submergim en llocs desconeguts i perquè els habitem amb la seva gent.

El realitzador nord-americà Adam Cohen centra les seves obres en l'observació dels paisatges urbans i els seus documentals mostren sempre esdeveniments relacionats amb la desaparició i la història, amb la memòria i l'oblit. Encara que el seu suport de l'enregistrament és el cinematogràfic (8 mm), la postproducció la fa en suport vídeo, amb la qual cosa resulta difícil catalogar les seves obres com a pel·lícules o vídeos. "*Fire on Time*" (2000), una obra que pertany a la

prolífica sèrie *City Poems*, és un projecte ampli i complex en el qual va treballar durant sis anys i que tracta sobre la transformació i destrucció del Barri Xinès de Barcelona.



Fire of Time (28 min) (2000), Adam Cohen.

"En noviembre de 1994 viajé de Nueva York a Barcelona con la esperanza de poder conservar en soporte fílmico lo que quedaba del Barrio Chino original. Se podría afirmar que en el momento de mi llegada al barrio, este empezaba a desaparecer. En la actualidad (1996) se está procediendo a su derribo y transformación dentro de un masivo plan de remodelación urbana. El Barrio Chino era un 'ghetto' de la clase obrera y un lugar para todos aquellos considerados marginales, siempre marginado, pero inserto histórica y geográficamente en el corazón de Barcelona.

Este vídeo trata tanto de imágenes de ausencia como de presencia, de lugares y fantasmas que no puedes ver y de las cosas y personas que sí puedes. Trata de calles que en su momento estuvieron rebosantes de vida y que ya no existen; de identidades e historia en tránsito hacia un lugar indeterminado y gris. Ahora el Chino está a la espera. A la espera, mientras la memoria se desvincula de cualquier lugar y función. Virando desde lo que un día tuvo un centro hacia la luz blanca de la novedad, periferia urbana. Pero parece que no sólo quieren olvidar el Chino los promotores y el ayuntamiento. En referencia a la complejidad de las cosas, algunos residentes del propio Chino afirmaban que, echando la vista atrás, es mejor olvidar que recordar... Sobre el desaparecido ghetto de Praga, Franz Kafka decía lo siguiente: 'todavía vive en nosotros, nuestro corazón no sabe nada del barrio explanado que ya ha caído en el olvido. La poco saludable ciudad vieja en nuestro interior es mucho más real que la higiénica y nueva ciudad que nos rodea. Caminamos a través de un sueño con los ojos abiertos; nosotros mismos no somos más que el fantasma de una era extinguida'. Decadencia y vida futura, memoria y olvido: entropía como historia." "Anotaciones para un work in progress..."

Robert Cahen és un paisatgista francès que realitza les seves obres a partir d'imatges que evolucionen en el temps. Els seus vídeos exploren sempre de manera harmoniosa els llocs i el temps, la llum i l'atmosfera, el moviment i les formes. Compositor de formació i alumne de Pierre Schaeffer, la música és un element fonamental en tots els seus treballs. El títol del seu tercer treball, *L'invitation au voyage* (1973), marca una trajectòria dedicada a la poètica del paisatge i dels viatges que més tard consolidarà amb *Juste le temps* (1983), un gran referent del vídeo dels anys vuitanta, i posteriorment amb *Cartes Postales* (1986), en què les imatges congelades de postals de tot el món cobren vida durant uns quants instants.

A *Sept visions fugitives* (1995), les imatges llisquen per la pantalla, oníriques i efímeres, i formen una unitat amb la música de Michel Chion. Són, segons el seu autor, "set poemes curts, visions fugitives d'una Xina gairebé percebuda, gairebé vista, gairebé compresa, sempre en moviment".



Sept visions fugitives (33 min) (1995), Robert Cahen.

Robert Cahen torna a treballar amb Michel Chion a *Corps Flottants* (1997) per mostrar-nos un Japó aturat en el temps mitjançant la mirada serena i les paraules del personatge d'un pintor: homes i dones que conreen les seves terres, cossos que floten a l'aigua d'una font termal...

Si les obres que hem vist fins ara ens parlen d'éssers arrelats a una ciutat o a un paisatge, els vídeos de la brasilera Sandra Kogut mostren persones que no pertanyen a cap lloc o que podrien pertànyer a qualsevol. El treball que la va donar a conèixer internacionalment va ser *Parabolic People* (1991), un projecte es va començar a gestar un any abans amb la instal·lació als carrers de diferents ciutats del món de les videocabines: unes cabines negres, tipus Photomaton, que contenien una càmera de vídeo al seu interior. A la part de fora es podia llegir la inscripció següent: "Té 30 segons per a transmetre un missatge al món".



Parabolic People (45 min) (1991), Sandra Kogut.

Primer Rio de Janeiro i després París, Tòquio, Bamako (Dakar), Moscou i Nova York. El resultat va ser una ingent quantitat de material gravat: 5.200 minuts continguts en dues-centes seixanta cintes de vídeo que Kogut va articular en

onze càpsules televisives de 3 minuts de durada cada una, organitzades segons una idea o missatge particular, però que al seu torn estaven connectat les unes amb les altres.

Evidentment, l'obra tracta la qüestió del mestissatge de cultures, de races, i d'idiomes, però també d'imatges, colors i textos; un mestissatge que ens condueix a la constatació òbvia que tots som iguals en la diferència. Sandra aconsegueix fondre la diversitat en una sola cultura i raça –la humanitat–, però alhora incideix en el valor específic de cada individu. Es tracta, com ella mateixa assegura, d'"un retrat robot de la humanitat, sempre la mateixa i sempre diferent".

Després d'aquesta experiència, Sandra Kogut ha continuat treballant en la mateixa línia amb persones i personatges que permanentment cerquen el seu espai vital, la seva ciutat i la seva identitat. Així, *Lá e cá* (1995) és una obra que ens parla de la sensació de ser "aquí i en una altra banda" alhora. És la història d'una noia, TB, que viu en un barri perifèric de Rio i que somia amb una altra ciutat on la seva germana l'espera. Tanmateix, TB dubta sempre entre el seu desig de descobrir aquest nou lloc –més ric, replet de possibilitats– i la seva resistència a no perdre la gent i els llocs que estima, "un món alhora estrany i divertit, colorista i caòtic, ple de tendresa i amistat, de riures i llàgrimes, de colors i ritmes...".

"L'elecció de TB importa poc. El que ens interessa en aquesta pel·lícula és el sentiment de ser a la perifèria, al costat de les oportunitats, al costat del millor. A TB li agradaria pensar que el millor és aquí, on ella es troba, però necessita convèncer-se'n. Des del moment que sap que pot partir, sent la necessitat de repetir-se a si mateixa que ella és aquí en realitat, sent la necessitat de trobar en els altres i al seu voltant les traces de la seva pròpia presència. Està condemnada a ser aquí i en una altra banda, a voler sempre que ser aquí i en una altra banda. Dubtant sobre la seva partida, és incapaç de quedar-se i volent ser pertot arreu, no hi és en cap. A partir d'aquest moment, ella té la consciència de no ser mai al lloc correcte en el moment precís." Sandra Kogut

Encara que ha guanyat premis al millor documental en concursos i festivals de vídeo, *Lá e cá* és –paradoxes de la creació alternativa– una ficció rodada en 35 mm (i passada al suport vídeo durant la postproducció). En qualsevol cas, aquesta obra és un híbrid autobiogràfic: és una ficció que Kogut ha creat per poder parlar d'un sentiment personal d'algú que té a la seva sang la barreja de tres races i cinc nacionalitats; i és un documental que Kogut ha creat per poder descriure la realitat sociocultural brasilera d'aquelles persones que no pertanyen històricament a un lloc però que se senten íntimament units a aquest espai i a la seva gent. Sandra Kogut és una creadora d'híbrids perquè la seva pròpia realitat cultural i ella mateixa també ho són; Sandra Kogut és, com diu Pierre Bongiovanni, una "negra blanca".

El 2007 Sandra Kogut va guanyar el premi a la millor pel·lícula al Festival Internacional de Rio de Janeiro amb la seva última pel·lícula "Mutum". "Mutum" ha estat considerada una excel·lent adaptació de l'univers de Joao Guimaraes Rosa en la seva novel·la Campo Geral.

Vídeos

Parabolic People (45 min)
(1991) de Sandra Kogut
http://db.swr.de/imkp/IMKP.detail?p_lw=g&p_kwid=78
<http://www.cinemabrasil.org.br/concurso/paraboli.ram>



Mutum, Sandra Kogut, 2007
<http://calendar.walkerart.org/event.wac?id=4291>

Activitat

- Comentari crític/comparativa sobre la temàtica del viatge en l'obra de Adam Cohen, Robert Cahen i Sandra Kogut.
- Comentari crític sobre l'obra de Sadie Benning, o Steve Reinke, o Francisco Ruiz de Infante.

4. Tres artistes clau: trajectòria de Viola, Hill i Muntadas

4.1. Bill Viola

Bill Viola està considerat l'autor més rellevant del vídeo de creació. Les seves obres tenen un caràcter espiritual i intimista i són elaborades a partir d'elements quotidians que formen vertaders espais simbòlics i emocionals. Per a Viola, el vídeo és un instrument d'investigació de la realitat que pot fer visible el que no és.

Bill Viola va néixer a Nova York (1951) i actualment viu i treballa amb la seva esposa Kira Perov a Long Beach, Califòrnia. Té una vasta formació que, juntament amb la seva experiència vital com a viatger i profund coneixedor d'altres cultures, s'evidencia en totes les seves obres: ha estudiat art, música experimental, literatura mitològica clàssica, budisme zen i tibetà, misticisme cristià i sufisme; ha viscut a Itàlia, el Japó, l'Índia, Java, les illes Fidji, el Tibet, el Canadà i els deserts del Sahara i del sud-oest dels Estats Units.

"El sentit del lloc té una importància fonamental en la meua obra. He viatjat per tot el món a fi de reunir imatges per a les meves cintes. He descobert que com més intensa és la meua experiència en un lloc fent una cinta, més energia absorbeix l'obra. Els meus viatges m'han ensenyat que sempre hi ha un únic 'lloc adequat' en el qual pot néixer a la vida una idea, que l'únic esforç de fer un vídeo consisteix a trobar aquest 'lloc adequat', que el vídeo és sensible a moltes més coses de les que la càmera 'veu' i el micròfon 'sent', i que el que anomenem *cultura* i *esperit humà* es poden considerar expressió col·lectiva i interpretació de l'aclaparadora energia del paisatge. El paisatge és el material brut de la psique humana." Bill Viola, 1982.

Des de 1973, Bill Viola fa cintes de vídeo l'objectiu de les quals és explorar les possibilitats del mitjà i investigar les diferents formes de percepció que li permetin la creació de paisatges físics i mentals. Entre les obres de la seva primera època destaca *Chott-el-Djerid* (1979), un vídeo realitzat en un llac salat sec del Sahara en el qual l'autor aconsegueix sintetitzar el seu interès pel paisatge i la percepció mitjançant l'enregistrament dels miratges del desert.



Chott-el-Djerid (28 min) (1979), Bill Viola.
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=89506

Altres vídeos remarcables són *The Reflecting Pool* (1977-1979), anteriorment esmentat, *Ancient of Days* (1979-1981), *Hatsu-Yume* (1981-2002), *Anthem* (1983), *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), *Passage* (1987), o *Angel's Gate* (1989).

Però és en les videoinstal·lacions on millor s'expressa el potencial creatiu d'aquest artista que proposa a l'espectador inoblidables experiències psíquiques i sensorials. Una de les seves característiques és que totes tenen lloc en habitacions fosques. Viola assegura: "Les sales de les meves instal·lacions són negres perquè aquest és el color de l'interior del cap [...] així, el vertader lloc de totes les meves instal·lacions és l'esperit; no es tracta d'un pur paisatge físic, sinó psíquic. Aquestes habitacions són espais mentals, els llocs on es desenvolupen les metàfores de la memòria, del sistema nerviós, del pensament...". Així mateix, el so té un paper essencial en aquests espais destinats a saturar tots els sentits de l'espectador.

A *Science of the Heart* (1983) Viola col·loca un llit de metall il·luminat per una llum zenital al centre d'una gran sala fosca. A poca distància de la capçalera del llit, flotant per sobre, apareix projectada en color la imatge ampliada d'un cor humà bategant, el so del qual inunda la sala. El temps ha estat manipulat en aquest vídeo, de manera que s'accelera gradualment fins a assolir una velocitat vint vegades superior a la normal, després s'alenteix gradualment fins a assolir el pols normal d'un cor i finalment s'atura en una imatge fixa. Després de la pausa, el cor comença a bategar de nou i el cicle torna a començar en un bucle sense fi.

"La cama es una poderosa imagen simbólica. Representa simultáneamente: el nacimiento o parto, el sexo, el acto de dormir y los sueños, la enfermedad y la muerte. El corazón es la imagen del ritmo de la vida –el pulso humano, reloj, y generador de la energía de la vida. La inmovilidad y el silencio, hacen referencia simultáneamente al momento antes del nacimiento o de la muerte. Es la transición de la quietud al movimiento lo que recuerda al nacimiento, y la transición entre el movimiento y la quietud lo que recuerda a la muerte." Bill Viola [Bill Viola. Entrevista d'Octavio Zaya (1989). "Bill Viola". *El Paseante* (núm. 12).]

Vídeos

I Do Not Know What It Is I Am Like (89 min) (1986) de Bill Viola. A WGBH de Boston:
<http://main.wgbh.org/wgbh/NTW/ES/Video/i4.html>

En el vídeo *The Passing* (1991), Viola utilitza imatges nocturnes i escenes subaquàtiques per a representar un món crepuscular a la frontera de la percepció i de la consciència humana, en el qual es fonen les múltiples vides de la ment (memòria, realitat i fantasia). Aquesta cinta va ser concebuda com una resposta personal als extrems espirituals del naixement i la mort en la família, i està íntimament relacionada amb les videoinstal·lacions *Heaven and Earth* o *Nantes Triptych* feta un any més tard.

A *Nantes Triptych* (1992), també titulada *Tríptic del naixement i la mort*, l'artista presenta tres impressionants imatges que discorren simultàniament en el temps. La de l'esquerra mostra els minuts previs a un part i el naixement d'una criatura; la de la dreta, els últims minuts de vida d'una anciana agonitzant; al centre, un home nu apareix flotant en aigua fosca, com si es tractés d'un espai de trànsit intermedi entre la vida i la mort. En alguns moments prevalen a la sala els crits de la dona que dona a llum i en d'altres la respiració de l'últim alè de vida de l'anciana. El conjunt, que presenta la vida i la mort en un mateix pla, desborda emocionalment l'espectador.



Nantes Triptych (1992), Bill Viola.
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=20961&tabview=image>

La càrrega emotiva d'aquesta obra resulta tan impactant perquè Viola ens mostra situacions reals: el nen que està naixent és el seu fill, l'anciana que mor és la seva mare i l'home que flota entre totes dues és ell mateix.

Per acabar de completar aquest treball, Viola va crear *Heaven and Earth*, una peça molt simple composta per una columna de fusta dividida en dues parts a l'altura dels ulls per dos monitors sense carcassa, cara a cara. El de baix mostra el primer pla del seu fill nou-nat i el de dalt un altre de la seva mare moribunda. Atès que la superfície de les pantalles és de vidre, cada una reflecteix també en la seva pròpia imatge la de la pantalla oposada, com si la vida i la mort es reflectissin i l'una contingués l'altra. L'obra està dedicada a la mare de l'artista, morta el 1991, i al seu segon fill, que va néixer nou mesos després.

Malgrat estar considerat com un dels més depurats mestres en la utilització de la tecnologia, Viola pensa que

"la tecnología no es más que un instrumento para comunicar una visión de la vida. Creo que la finalidad de la tecnología está en volverse invisible y resultar inconsciente.

Para mí, la tecnología es a la vez un medio y un obstáculo para la expresión de las ideas. Prefiero, naturalmente, que el público no tenga necesidad de saber cómo se ha hecho un trabajo tecnológicamente para apreciar la obra. Deseo olvidar la tecnología en mis trabajos; es indispensable, pero se debe olvidar" [Bill Viola. Entrevista d'Octavio Zaya (1989). "Bill Viola". *El Paseante* (núm. 12). Madrid.]

The Crossing (1996) és una videoinstal·lació que mostra dues projeccions diferents en ambdós costats d'una pantalla: en una cara, un home s'aproxima molt lentament des de lluny, s'atura i roman quiet. Una petita flama sorgeix dels seus peus i creix fins a envair per complet el seu cos. Alhora, a la cara oposada, el mateix home s'aproxima i quan es deté cau sobre el seu cap un raig d'aigua que creix sobtadament fins a convertir-se en una gran cortina d'aigua que inunda el seu cos. Quan el torrent i l'incendi cessen, l'home ha desaparegut, i tan sols queden unes petites flames al terra i un petit raig d'aigua que cau en el buit.



The Crossing (1996-1997), Bill Viola.

Progressivament, Bill Viola ha anat sintetitzant els elements que apareixen en les seues videoinstal·lacions i reduint-los a simples projeccions en grans pantalles. *Five Angels for the Millennium* (2001) és una monumental videoinstal·lació composta per cinc pantalles que mostren cinc figures humanes que descendeixen i ascendeixen de l'aigua i romanen, a estones, suspeses a l'aire. Són àngels que Viola descriu com a "missatgers entre el món espiritual i el món de la consciència". Aquesta peça és la culminació d'una sèrie d'estudis sobre éssers que evolucionen immersos en l'aigua, dels quals és representativa l'obra *The Messenger* (1996).



Departing Angel a Five Angels for the Millennium (2001), Bill Viola.
<http://www.billviola.com/pastexhibitions.htm>

"Mi trabajo funciona en un lugar que es anterior al lenguaje. Siempre me ha atraído la experiencia individual, la experiencia antes de que la mente pueda describirla, antes de que la mente sienta que hay alguna palabra con que describir lo que es esa experiencia."

Bill Viola. Entrevista d'Octavio Zaya (1989). "Bill Viola" *El Paseante* (núm. 12). Madrid.

En les seves últimes obres Viola pren com a referent les pintures del Renaixement: ja el 1996 havia realitzat *The Greeting* partint de la *Visitació* de Pontormo, un pintor del segle XVI. A *Going Forth By Day* (2002) es torna a inspirar en un fresc de Giotto de la capella Scrovegni de Pàdua per a explorar la complexitat de l'existència humana a partir dels cicles del naixement, la mort i la resurrecció. I *Emergence* (2002) procedeix d'un fresc de Masolino en què dues dones recullen el cos d'un home mort després d'una inundació. Una de les seves últimes obres, *The Passions* (2003), també reflecteix la fascinació de Viola per la pintura antiga europea, de la qual se serveix per oferir una mirada íntima a les emocions expressades en silenci.



Going Forth By Day (2002), Bill Viola.
<http://www.artnet.com/Magazine/news/ntm2/ntm9-1-16.asp>

"Su obra está impregnada del sentimiento de totalidad entre cuerpo y mente, espíritu y materia, pensamiento y percepción, idealización y obra. Su arte pretende ser una fuente de conocimiento a través del contacto con la naturaleza, con los estados primarios de la conciencia sensorial, provocar el éxtasis que nos deja mudos y el entusiasmo que da la energía."

Valentina Valentini (1988). *Artics* (núm. 7).

4.2. Gary Hill

El nord-americà Gary Hill (1951) es va iniciar en l'art com a *performer* i escultor autodidacte, però a partir de 1973 va començar a experimentar amb els aspectes formals del vídeo, seduït per les possibilitats tecnològiques d'aquest mitjà. Posteriorment la seva obra s'ha desenvolupat en la confluència de tres dominis: les arts plàstiques (*performance* i escultura), el vídeo i els textos (literatura i filosofia).

Les obres de Gary Hill formen tota una reflexió entorn del llenguatge – producció, percepció i interpretació– que intenten demostrar que no és un objecte o una eina, sinó una mediació significativa entre els individus. Per a Gary Hill el so i el llenguatge són els materials responsables de l'estructura de les imatges, les quals utilitza com a vehicle del cos i la paraula.

Vídeos

The Passions (1986) de Bill Viola. A The Paul Getty Foundation

http://www.getty.edu/art/exhibitions/viola/select_speed.html?video=violaemergence&filetype=mov&&batch=0116&&template=play_video_exhibition.html

Diversos vídeos (2000-2002) de Bill Viola. A The Paul Getty Foundation

<http://www.getty.edu/art/exhibitions/viola/art.html>

Les seves primeres cintes exploren la interacció de la imatge, el so i el llenguatge, com a *Soundings* (1970), *Around & About* (1980) i *Primarily Speaking* (1981-1983). Durant la seva estada al Japó, el 1984, Hill realitza *URA ARU (The Backside Exists)*, una cinta composta per evocatiu palíndroms acústics mitjançant la inversió de paraules japoneses. Però les seves peces més representatives seran *Site/Recite (a prologue)* (1989) i *Incidence of Catastrophe* (1987-1988).



Incidence of Catastrophe (44 min) (1987-1988), Gay Hill.
<http://www.djdesign.com/artists/incidenc.jpg>

A partir dels anys noranta, Gary Hill es concentra especialment en la videoinstal·lació i no tornarà a reprendre el format de cinta de vídeo fins al 2000, amb *Remember Paralinguay* (2000) i *Language Willing* (2002).

En les seves primeres videoinstal·lacions treballa especialment amb la idea de fragmentació i recomposició, tant de textos com de cossos. Així, *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990) és composta per setze monitors de diferents mides, sense carcassa, col·locats desordenadament l'un al costat de l'altre en un nínxol ubicat a una altura de 50 cm. Cada pantalla conté la imatge d'una part del cos, mentre se sent un soroll de pàgines que giren, un murmuri i un fregament de mans.



Inasmuch As It Is Always Already Taking Place (1990), Gary Hill.
<http://www.djdesign.com/artists/inasmuch.jpg>

L'impacte es produeix al contemplar els fragments "vius" d'un cos, que respiren i xiuxiuegen, disposats a la manera d'una naturalesa morta.

"En unas simples imágenes se encuentra presente lo único y lo orgánico, el cuerpo disperso y el cuerpo tecnificado, mezclados de tal manera que no se puede distinguir entre el más pequeño segmento que contiene el conjunto, del trozo más grande. Puesto que cada pantalla contiene a la vez el todo y sus partes, la obra nos devuelve la imagen de este cuerpo vivo que somos nosotros mismos y que somos capaces de tocar y de ver a la vez en sus partes y en su totalidad." [Jacinto Lageira (1992). "La imagen del mundo en el cuerpo del texto". *Gary Hill*. París: Centro Georges Pompidou.]

I Believe It Is an Image in Light of the Other (1991-1992) té lloc en una sala fosca, on set minúsculs monitors, col·locats a l'interior d'uns cilindres metàl·lics com ampolles d'oxigen que pegen del sostre, projecten imatges de textos i de fragments d'un cos (el de Gary Hill) sobre pàgines de llibres oberts que estan escampats pel terra. Una veu recita extractes del llibre *L'últim home*, de Maurice Blanchot. En aquesta obra conflueixen el text imprès (com a escriptura), el text projectat (com a imatge) i el text recitat (com a so).



I Believe It Is an Image in Light of the Other (1991-1992), Gary Hill.

<http://www.djdesign.com/artists/believe1.jpg>



Details d'*Believe It Is an Image in Light of the Other* (1991-1992), Gary Hill.
<http://www.djdesign.com/artists/believe4.jpg>
<http://www.djdesign.com/artists/believe2.jpg>

"Cuando se habla de un conjunto de escritos o de trabajos, se habla de un 'corpus'; se podría aquí tomar literalmente la obra de Gary Hill como su 'corpus', su propio cuerpo representado, transformado, metamorfoseado por las máquinas. El cuerpo, como un texto, tiene un principio y un final. Pero mientras que los textos pueden ser parte de una producción infinita, nuestro cuerpo es único y no puede sustituirse por otro. En la obra de Gary Hill, la unicidad del cuerpo es una imagen troceada, fragmentada, atomizada, que pasa por diversos estados de composición y descomposición donde los 'miembros dispersos' son continuamente reuntados con la intención de ser utilizados para una nueva dispersión." [Jacinto Lageira (1992). "La imagen del mundo en el cuerpo del texto." *Gary Hill*. París: Centro Georges Pompidou.]

A *Tall Ships* (1992), possiblement una de les peces més impactants de Gary Hill, l'autor abandona aquesta idea de fragmentació per presentar-nos uns enigmàtics éssers que estableixen un contacte directe amb l'espectador. La videoinstal·lació es desenvolupa en un fosc passadís d'uns 25 metres, on apareixen projectats a una certa distància diversos personatges. Quan l'espectador s'atura davant un d'ells, aquest avança, es deté davant seu i l'observa; si l'espectador decideix anar-se'n, ell també toca el dos per allunyar-se en la foscor, però si rectifica i torna a observar-lo de nou, es torna a girar i continua mirant-lo tant de temps com l'espectador decideixi continuar davant seu. I passa el mateix amb cada un dels éssers que poblen aquest misteriós espai i que intenten comunicar-se amb nosaltres.



Tall Ships (1992), Gary Hill.
<http://www.djdesign.com/artists/tall1.jpg>

Gary Hill assegura: a *Tall Ships*, "la luz, la imagen y su representación se transforman en una presencia ontológica única que desafía al espectador [...] Se trata de hacer perder la identidad a cualquier cosa que ya es inmaterial; verla esparcirse sobre las cosas y disiparse en el espacio, y en esta obra, esta idea ha sido llevada a su extremo". [Gary Hill en el catàleg *Gary Hill* (1992). París: Centre Georges Pompidou.]



Imatges de *Tall Ships* (1992), Gary Hill.
<http://www.djdesign.com/artists/tall2.jpg>
<http://www.djdesign.com/artists/tall3.jpg>

Withershins (1995) adopta la forma d'un laberint on pot evolucionar l'espectador, entre dues pantalles confrontades que mostren les mans d'un home i d'una dona. El discurs de l'un i l'altra varia segons la posició que adopta cada espectador en el circuit.



Withershins (1995), Gary Hill.
<http://www.djdesign.com/artists/withersh.jpg>

Vídeos

Fragments de les videoinstal·lacions *Withershins* (1995), *Dervish* (1995) i *Primarily Speaking* (1983).
<http://www.djdesign.com/artists/ghavi.html>

Les seves obres més recents es caracteritzen per l'intent de donar imatge al silenci: "En els darrers anys he fet obres que contenen poc llenguatge, però així i tot, tracten sobre aquesta absència, l'absència del llenguatge". En la projec-

ció *Wall Piece* (2000) un personatge lluita per travessar una paret sense aconseguir-ho; fa salts per xocar-hi i torna a iniciar la tasca sense fi. Cada vegada que xoca es dispara un flaix lluminós i pronuncia una paraula, de manera que l'impacte modifica el so de la seva veu. Totes les accions han estat gravades i han estat editades en forma de seqüència estroboscòpica mostrant el cos en diverses posicions contra la paret.



Wall Piece (2000), Gary Hill.

"Cada obra realizada es el fragmento de otra obra más global. Una obra se lee por confrontación a otra, como una respuesta parcial o una permutación, como una antítesis o una contradicción. Ni este texto, ni otros textos, ni siquiera la exposición, sabrían amoldarse a las exigencias de una conclusión. La exposición de Gary Hill, como la obra, como este catálogo, están sometidos a la ley de la metamorfosis permanente. No pueden quedar más que 'abiertos'. La palabra 'fin' no existe en Gary Hill. Su creación es una 'obra abierta'."

Christine van Assche (1992). *Gary Hill*. París: Centro Georges Pompidou.

4.3. Antoni Muntadas

Antoni Muntadas és un artista català procedent del camp de la pintura que a partir de 1970 comença a utilitzar el vídeo com a reacció contra la televisió com a mitjà d'influència en el comportament social. Des de 1971 viu i treballa als Estats Units.

En la trajectòria d'Antoni Muntadas destaca una primera tendència a la investigació social dels mitjans de comunicació com a canals de recepció i manipulació públics i a la reflexió sobre el poder de la informació, sobre la seva manipulació i sobre les relacions d'objectivitat / subjectivitat que s'hi donen. Sense abandonar mai aquestes qüestions, Muntadas es comença a interessar pel mateix context de l'art, analitzant la tasca dels seus mediadors, la seva audiència, els sistemes de codificació en què basem la nostra visió de l'art i els processos de transmissió de sentit i informació en aquest camp. El seu lema ha estat sempre "fer visible l'invisible".

Seqüència d'imatges

Wall Piece (2000) de Gary Hill:
<http://www.ithaca.edu/ic-news/vol24/24-12/wall/image-pages/image1.shtml>

Vídeo recomanat

Incidence of Catastrophe (43 min 51 s) (1987-1988) de Gary Hill. A EAI

Entre les seves primeres experiències contrainformatives hi ha la creació de l'emissora *Cadaqués Canal Local* (1974), on va entrevistar els personatges locals més representatius mostrant imatges de la seva activitat durant l'hivern. El valor d'aquesta experiència resideix en la gosadia de Muntadas en crear un canal de televisió independent durant la dictadura franquista i confrontant-lo al model de televisió oficial; el seu missatge era "una altra informació és possible".

Un altre dels seus primers projectes sobre la televisió van ser les dues versions de la videoinstal·lació *The Last Ten Minutes* (1976-1977), en la qual Muntadas confrontava els últims deu minuts de programació televisiva en tres canals de diferents ciutats del món i revelava la fórmula estereotipada del tancament nocturn de les emissions. En la primera versió, tres monitors encastats en un plafó frontal mostraven les imatges emeses per les principals cadenes de Washington, Buenos Aires i São Paulo; i en la segona, de Washington, Kassel i Moscou. A continuació, un pla de seqüència pres als carrers de cada ciutat contrastava les imatges quotidianes davant la "posada en escena" televisiva.

Muntadas reflexiona sobre la informació filtrada pels mitjans de comunicació de massa utilitzant els seus mateixos materials i mitjans: el seu estil és documental i, en moltes ocasions, s'apropia d'imatges pertanyents al món publicitari o informatiu. Però també reflexiona sobre els mecanismes de recepció dels missatges plantejant-se sempre quin és el treball de l'espectador que llegeix o escolta una informació i com el públic la rep de manera diferent segons el seu origen social i el seu bagatge cultural.

El tema d'estudi de Muntadas és el paisatge dels mitjans de comunicació de massa (*media landscape*): "La televisió és el paisatge del nostre temps i utilitzar-la no és gens diferent de la utilització que va fer Duchamp d'objectes *ready-made* o de la utilització que va fer Warhol del pot de sopa Campbell. Per a mi, la televisió és simplement un objecte més, part del paisatge que ens envolta."

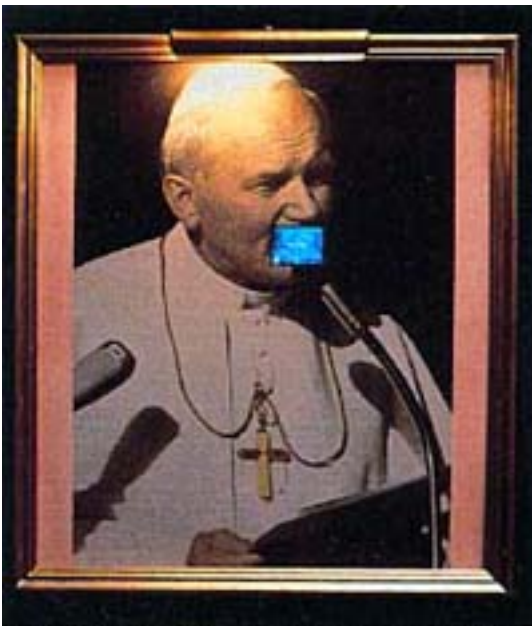
Declaracions de Muntadas per a Víctor Ancona (1978, maig). "Antonio Muntadas: From Barcelona to Boston". *Videography* (vol. 3, núm. 5). Nova York.

La videoinstal·lació *The Board Room* (1987) consisteix en una sala de juntes convencional d'alt nivell. Hi ha una gran taula allargada i envoltada de tretze seients; a les parets, cobertes de cortines de vellut vermell, hi ha penjats tretze retrats, emmarcats en daurat i il·luminats puntualment, que són fotografies d'una sèrie de predicadors, gurus, líders de sectes i caps visibles de velles i noves religions, alguns d'ells coneguts televangelistes nord-americans, i dos d'ells líders d'una religió i un estat alhora: el papa Wojtyła i l'aiatol·là Khomeini. Al lloc corresponent a la boca de cada personatge apareix incrustat un petit monitor de vídeo de 5 polzades on es transmeten imatges extretes de la televisió d'ells mateixos. La sala és a la penombra i només s'escolten els seus murmurs, algun dels quals van augmentant gradualment de tant en tant.



The Board Room (1987), Muntadas.

L'obra, la posada en escena de la qual no només remet al context econòmic, sinó també a la simbologia religiosa –una taula i tretze cadires com en el Sant Sopar– ens parla de les perilloses relacions que es donen entre economia, política, religió i els mitjans de comunicació de massa.



Detall de The Board Room (1987), Muntadas.

"Los media, que nacen como portadores neutrales de puro discurso, se ven manipulados por sistemas invisibles. Dentro del contexto de la lucha política actual, tanto los grupos dominantes como los de oposición articulan y diseminan la información a través de la aceptación y manipulación de estos 'mecanismos invisibles'. La retención del poder depende de la 'seducción de las masas'. Las distintas estrategias de medios, las técnicas subliminales, etc., son 'el perfume y las flores' utilizados para esta seducción. A través de campañas, carteles, radio y televisión, el poder se impone; no por las armas, sino más bien por el sonido y la imagen."

Muntadas (1988). "About Invisible Mechanisms". *Muntadas. Híbridos*. Madrid.

Encara que la seva trajectòria sempre ha estat centrada en el vídeo, Muntadas mai no ha estat condicionat per aquest mitjà i ha utilitzat altres mitjans i suports per a expressar adequadament cada una de les seves idees. Així, a *Exposició* (1985) va organitzar una exposició en la qual no hi havia virtualment "obra per vendre" i en la qual el buit requeria la mateixa infraestructura i despeses per part de la galeria. A *The Limousine Project* (1990) va projectar paraules i imatges relacionades amb el poder econòmic a les finestretes fosques d'una limusina que es passejava per Manhattan. I a *CEE Project* (1994) va disposar dotze catifes que representaven la bandera de la Comunitat Econòmica Europea en diferents espais públics de cada un dels dotze països membres.



The Limousine Project (1990), Muntadas.
<http://adaweb.walkerart.org/context/artists/muntadas/limo2.html>
<http://adaweb.walkerart.org/context/artists/muntadas/amimg3.html>

Un altre dels grans temes d'investigació de Muntadas ha estat el mateix context de l'art: ha analitzat la funció dels seus mediadors i de la recepció per part de l'audiència. El va començar a tractar a *Between The Frames* (1983-1993), una sèrie concebuda com una exhaustiva obra en curs (*work in progress*). Consta d'una videoinstal·lació i d'un vídeo que conté vuit capítols de 4,5 hores d'entrevistes a persones que treballen en el món de l'art, fetes en la llengua materna de l'entrevistat – "The Dealers", "The Collectors", "The Gallery", "The Museum", "The Docents", "The Critics", "The Media" – i un "Epilogue" amb entrevistes a artistes. Es tracta d'un retrat del món de l'art que reflecteix la seva diversitat, però a partir de les seves perifèries, del marc teòric i pràctic que envolta l'obra d'art, la qual s'obvia expressament en aquest projecte. En cada una de les exposicions, la videoinstal·lació ha adoptat una forma diferent adequada a les característiques específiques de cada espai.

El 1988, Televisió Espanyola va encarregar una obra a Muntadas per al seu programa *Metrópolis*, però quan *TVE. Primer intento* (46 min) (1989) va estar finalment realitzat, aquella va decidir anul·lar-ne l'emissió. Aquesta experiència va ser el desencadenant d'un projecte sobre la censura que encara està actiu a la Xarxa, perquè una de les dues vides de *The File Room* iniciat el 1995 i encara vigent en l'actualitat té lloc a l'interior dels circuits d'Internet, on creix dia a dia amb noves dades sobre la censura artística i cultural que es practica al nostre planeta. Des del moment en què va entrar en línia, el maig de 1994, qualsevol persona connectada a la Xarxa té la possibilitat d'accedir tant a les imatges prohibides com a la informació recopilada sobre els autors i les seves

circumstàncies i, fins i tot, pot contrastar les raons dels seus censors. Però *The File Room* també es presenta com una sala d'arxius on l'espectador pot consultar els diferents casos als ordinadors que té a la seva disposició.



The File Room (Chicago, 1994), Muntadas.
<http://thefile.room.org/>

"Des del seu inici, aquest projecte ha tingut en compte les qüestions suscitàdes per la interactivitat, l'audiència i el rol social de l'art. Mentre s'estava elaborant *The File Room*, els problemes plantejats per les noves tecnologies respecte a la censura, les fonts de l'obra, la seva accessibilitat, el seu llenguatge, la seva traducció, el seu control i les seves motivacions van ser estudiades: tots aquests problemes són al seu torn elements constitutius i conseqüències de l'obra i de la seva temàtica." [Antoni Muntadas en el catàleg de la *3e Biennale d'Art Contemporain de Lyon* (1995). París París: Réunion des Musées Nationaux.]

A *Portrait* (1995) apareix una altra de les seves constants: la crítica als mitjans de comunicació de massa. Consisteix en una gran una projecció que mostra un pla de detall de les mans d'un home que es dirigeix a la seva audiència els gestos del qual es magnifiquen amb l'alentit. "El vídeo *Portrait* procedeix de les entrevistes fetes per al projecte *Marseille: Mythes et Stéréotypes* (1995), amb el qual comparteix alguns interessos: es tracta d'un retrat centrat en l'èmfasi gestual de les mans de l'orador. Gestos que no són ampliat per les seves dimensions, sinó per la durada d'un pla tancat, extremadament lent, que transforma el moviment de les seves mans en una coreografia estranya i hipnòtica". [Eugeni Bonet, 1996, en *l'InteRom Muntadas - Media, Architecture, Installations*, 1999.]



Portrait (6 min) (1995), Muntadas.
<http://www.attitudes.ch/expos/muntadas/presse.html>

"El treball que faig està basat en fenòmens contemporanis que existeixen. Va des d'un exterior social a un interior personal, filtrant la informació pública en informació personal. Reaccio a la informació filtrada pels mitjans de comunicació."

Muntadas, en una entrevista publicada a *Rhetorical Image* (1990). Nova York: The New Museum of Contemporary.

El 1995, Muntadas inicià la sèrie *On Translation* (1995-2003) a partir d'un text en què demostrava la seva preocupació pels diferents sistemes de transmissió d'informació i pel fet que la seva traducció consegüent poden transformar, fragmentar, deformar i, fins i tot, enfosquir o censurar el significat original.

En el primer projecte d'aquesta sèrie, *The Pavilion* (1995), Muntadas se centra en el rol que compleixen els traductors en les reunions internacionals on es prenen grans decisions que afecten molta gent. El seguiran *The Transmission* (1996), *The Games* (1996), *The Bank* (1997), *The Internet Project* (1997), *La mesa de negociación* (1998), *Culoarea* (1998), *The Monuments* (1998-1999), *Die Stadt* (1999...), *Warning* (1999...), *The Audience* (1998-2001), *El aplauso* (1999), *The Adapter* (2000), *The Edition* (2000...), *Il Telefonino* (2001), *The Message* (2001), *The Bookstore* (2001), *Petit et Grand* (2002), *Comemorações Urbanas* (1998-2002), *Sicherheitsvorschriften* (1981-2002), *The Interview* (2002), *L'Affiche* (2002), *The Symbol* (2002) i *La imatge* (2002-2003).



On Translation: El aplauso (1999), Muntadas.

"La 'transterritorialització', els 'paisatges dels mitjans de comunicació', 'la frontera entre límits', les actituds d'ecologia dels mitjans'... constitueixen dispositius que marquen i que ens fan veure que existeixen actituds i comportaments, com els de Muntadas, que encaixen amb les visions interrogatives del futur davant opcions de ràpida progressió o de pur immobilisme."

Antoni Mercader, 1998 a *Muntadas Proyectos 1998-1974*.

Bibliografia

Acconci, V. (1997). "Pasos hacia la performance (Y lejos de ella)", "Plan de diez puntos a propósito del vídeo" i "Algunas notas sobre espacio habitado". A: *Luces, cámara, acción (...)* ¡Corten! *Videocreación: el cuerpo y sus fronteras* (pàg. 15-30). València: Gabriel Villota, IVAM.

Abramovic, M. (1990). *Sur la Voie*. París: Editions du Centre Pompidou.

Ancona, V. (1978, maig). "Antonio Muntadas: from Barcelona to Boston". *Videography* (vol. 3, núm. 5). Nova York.

Ars Video Productos ("Ars Video SP1: Videocombate". 1992, maig). Errenteria (Guipúscoa).

Balaschak (2006, setembre). "«Coco Fusco», extracto de «MC»". *Frieze Magazine* (núm. 101).

Bosma, J. (1999). "A De-cafinated Experience (of Net.Art)". *Telepolis*. <http://www.heise.de/tp/english/inhalt/sa/6552/1.html>

Birnbaum, D. (1990). València: Generalitat Valenciana, IVAM Centre del Carme.

Celant, C. (2001). *Marina Abramovic: public body*. Milà: Charta.

Expósito, M.; Navarrete, C. "La libertad (y los derechos) (también en el arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva". *Aleph*. <http://aleph-arts.org/pens/libertad.html>

Expósito, M. "Pluralismo artístico y Democracia radical: una conversación con Chantal Mouffe". *Acción Paralela* (núm. 4). <http://www.accpa.org/numero4/mouffe.htm>

Giannetti, C. (ed.) (1997). "La intervención tecnológica de los artistas en un espacio virtual o El artista como escéptico en un mundo simulado". A: *Arte en la era electrónica*. Barcelona: El Angelot.

Fusco, C. (2001). "At your service: Latin women in the global information network". A: *From the bodies that were not ours and other writings*. Londres / Nova York: Routledge/iNIVA. <http://www.artwomen.org/maquiladora/>

Fusco, C. (1996, setembre-octubre). "«Bridge over trouble waters», extracto de «Kcho and Cuban Art»". *Frieze Magazine* (núm. 30).

Fusco, C. "The bodies that were not ours: black performers, black performance...". Nka: *Journal of African Art* (núm. 5).

Fusco, C. (2006, abril). "Women and power in the New America". *Hemisferica* (revista digital, núm. 3.1).

Gonzalo, P. (1998, juny-juliol). "Fátima y el libro de los abrazos". *Arte y Parte* (núm. 15, especial Shirin Neshat). Madrid.

Guardiola, J. (1996, juliol). "Sangre, sudor y... software". *Kalías* (núm. 15-16). València: IVAM, Centro Julio González.

Hill, G.; Morgan, R. C. (ed.) (2000). *Gary Hill*. John Hopkins University Press.

Hill, G. (1993). *Gary Hill*. València: IVAM.

Hill, G. (1994). *In Light of the Other*. Liverpool: Museum of Modern Art Oxford / Tate Gallery.

Iles, C. (ed.) (1995). *Marina Abramovic: Objects, Performance, Video, Sound*. Oxford: Museum of Modern Art.

Jiménez, J. "No haber olvidado nada". Diponible a: <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/marcelo/criticamarcelo.html>

London, B. (1987). "Bill Viola: Installations and Videotapes The Poetics of Light and Time". *Video History Project*. <http://www.experimentalvcenter.org/history/people/ptext.php?id=53&page=1>

Furlong, L. (1983, març). "A Manner of Speaking: An Interview with Gary Hill". *Afterimage* (vol. 10, núm. 8). Podeu consultar l'article en castellà a: <http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero1/rev-1/hill.htm>

- Muntadas, A.** (1998). *Proyectos*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología.
- Muntadas, A.** (1996). *Des/aparicions*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.
- Muntadas, A.** (1994). *Muntadas Between the Frames: The Forum*. Massachusetts Institute of Technology.
- Muntadas, A.** (2002). *On Translation*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Muntadas, A.** (1988). "About invisible mechanisms". *Muntadas. Híbridos*. Madrid.
- Muntadas, A.; Duguet A.-M.** (1999). "Anarchive # 1: Muntadas: Media, Architecture, Installations" (CD ROM).
- Nuez, I. de la.** "Orlan. Del cuerpo de la revolución a la revolución del cuerpo". *Lápiz* (núm. 132). Madrid.
- Olivares, R.** (1991). "Arte es lo que hago, pero no en lo que pienso" (entrevista a Francesc Torres). *Lápiz* (núm. 77). Madrid.
- Pastor, M.** "Muntadas: Arqueología del silencio". <http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero1/rev-1/muntadas.htm>
- Picazo, G.** (1989, novembre). "Francesc Torres. Juegos de guerra". *Lápiz* (núm. 62).
- Pijnappel, J.; Carretón, V.** (1997). "Entrevista a Francisco Ruiz de Infante". *XV WorldWide Video Festival*. <http://www.wvfv.nl/homepage/history/1997/ruiz.htm>
- Pinto, R.; Arienti, S.** "Antoni Muntadas". *La Generazione delle Immagini Monografic Public Art*. <http://www.undo.net/Facts/Eng/fmuntadas.htm>
- San Cornelio, G.** (2004). "Art i identitat: una relació utòpica amb la tecnologia". *Artnodes*. <http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/693>
- Torres, F.** (1992, maig). "El arte de lo posible". *Ars-Vídeo* (especial núm. 1). Sant Sebastià.
- Torres, F.** (1991). *El carro de fenc*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica / Generalitat de Catalunya.
- Torres, F.** (1991). *La cabeza del dragón*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Villota, G.** (1997). *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videocreación: el cuerpo y sus fronteras*. València: IVAM.
- Watson; Thater; Clover** (ed.) (1993). *Stan Douglas*. Londres: Phaidon.
- Zabel, I.** (1998, juny-juliol). "Signos de un mundo dividido". *Arte y Parte* (núm. 15, especial Shirin Neshat). Madrid.
- Zaya, O.** (1998, juny-juliol). "En medio". *Arte y Parte* (núm. 15, especial Shirin Neshat). Madrid.
- Zegher, C. de** (ed.) (1999). *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*. Barcelona: MACBA.

Informació general i vídeos en línia

Diversos autors. Intervenciones TV.

Diversos autors. Laboratorio de la luz. Selecció de vídeos.

Diversos autors. VideoArt.net - the underground video artists network.

Diversos autors (1994). *Acting out. The Body in Video: Then and Now*. Londres: Royal College of Art.

New Media Encyclopedia.

New Television Workshop Collection.