

Tendencias y trayectorias

Laura Baigorri Ballarín

PID_00198370



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	6
1. Cuerpo, emoción y acción	7
1.1. El cuerpo fragmentado	7
1.2. Identidad. El autorretrato en Marina Abramovic y Orlan	12
1.2.1. Marina Abramovic	13
1.2.2. Orlan	16
1.3. Videodanza	18
2. El videoarte comprometido	21
2.1. El sentido de un arte social comprometido	21
2.2. Crítica social y política	23
2.3. El cuestionamiento de los medios de comunicación de masas ...	26
2.4. Discriminación cultural y de género	30
3. Narrativa. Historias íntimas y relatos viajeros	34
3.1. Historias íntimas I. Del amor, el sexo y el dolor	34
3.2. Historias íntimas II. El laberinto de la mente	36
3.3. Relatos viajeros: el paisaje y su gente	40
4. Tres artistas clave: las trayectorias de Viola, Hill y Muntadas	45
4.1. Bill Viola	45
4.2. Gary Hill	50
4.3. Antoni Muntadas	56
Bibliografía	63

Introducción

El segundo módulo de la asignatura "Vídeo de creación" aborda el análisis crítico y detallado de obras de vídeo de creación, principalmente cintas de vídeo y videoinstalaciones que servirá para ilustrar todas las nociones y conceptos desarrollados teóricamente.

Este módulo, que trata la producción del videoarte más significativo de finales del siglo XX, permite seguir perfilando la caracterización del medio a partir del análisis crítico de las obras producidas por artistas que se dedican a la creación de cintas de vídeo y a la videoinstalación, unas veces agrupando sus obras partiendo de amplias temáticas y otras atendiendo a sus trayectorias personales, es decir, contemplando el conjunto de su obra. La revisión de todas las cintas de vídeo propuestas y las numerosas imágenes de videoinstalaciones y videoesculturas ofrece una amplia panorámica de los principales estilos y tendencias.

La principal finalidad de las agrupaciones temáticas es evidenciar la pluralidad de visiones que los artistas nos pueden ofrecer sobre un mismo tema a partir de diferentes puntos de vista y estrategias narrativas. Esta diversificación trata de cuestionar el carácter documental y de grabación que a veces todavía se asigna al vídeo al presentarlo como un transmisor simple e inocente. La presunta veracidad de la imagen grabada es la triste secuela heredada de una errónea concepción fotográfica y, más tarde, cinematográfica. Más bien al contrario, el vídeo arte está orientado a fomentar una visión plural y compleja del arte como síntoma de la realidad. Se trata de despertar la inteligencia y la sensibilidad a diferentes maneras de ver, que se pueden obtener de productos muy diferentes, a veces incluso contradictorios, a pesar de partir de los mismos recursos materiales, temas o presupuestos estéticos.

Por otro lado, este enfoque metodológico nos permite analizar bajo una visión de conjunto las trayectorias artísticas de los principales autores del videoarte contemporáneo. A partir del análisis detallado de los pasos creativos seguidos por el artista para la consecución de una obra concreta y del estudio panorámico de su trayectoria, se puede acceder a un conocimiento más completo de la evolución del proceso creativo de cada autor.

Objetivos

Se pretende que el estudiante sea capaz de lo siguiente:

- 1.** Analizar de forma detallada la tendencia performática del vídeo en el arte.
- 2.** Analizar el componente crítico del vídeo en el arte y comprender sus implicaciones sociales y políticas.
- 3.** Descubrir el potencial narrativo y la libertad formal y estilística del vídeo de creación.
- 4.** Adquirir una visión de conjunto sobre la trayectoria creativa de los autores más emblemáticos del videoarte.

1. Cuerpo, emoción y acción

1.1. El cuerpo fragmentado

"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 en *El arte del vídeo*

La representación del cuerpo humano es una constante en el vídeo de creación. Los artistas utilizan la imagen del cuerpo para expresar su subjetividad, sus emociones, para explicar sus ideas, para reafirmar su sexualidad, para narrar su propia vida o la de otros. El cuerpo, ese vínculo carnal que nos une al mundo, aparece desbordando la pantalla, mostrando su desnudez, revelando cada arruga y cada poro de la piel, fragmentado, descompuesto y vuelto a ser recompuesto, silencioso o gritando, en perpetua actividad o... inerte.

En el vídeo *Mortaja* (1994), Antonio Perumanes nos muestra el amortajamiento del cadáver de una mujer que piensa retazos de su vida mientras dura la ceremonia. Se trata de una secuencia austera e impresionante, excelentemente interpretada por la actriz María Galiana, en la que la presencia brutal de su cuerpo desnudo e inerte queda contrarrestada por la carga vital de sus palabras. Con este vídeo, Perumanes consigue que vida y muerte confluyan de manera serena en un mismo tiempo y lugar.



Mortaja (11 min) (1994), Antonio Perumanes

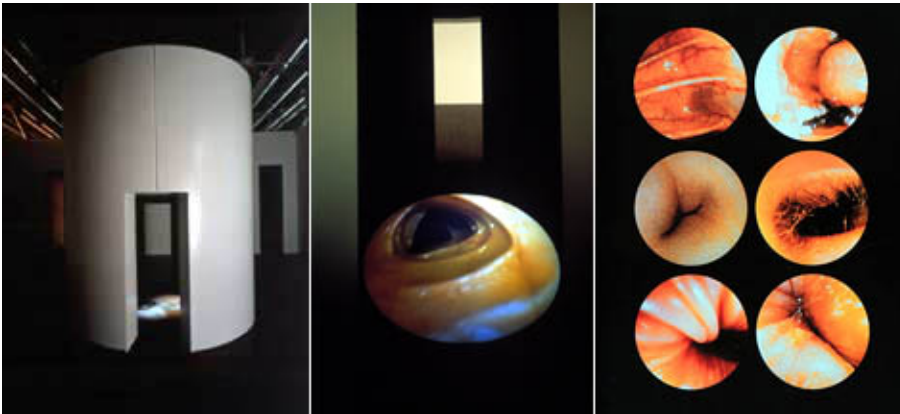
Juan Guardiola escribe a propósito de la obra: "La idea de dualidad humana, tan bien expresada en *Mortaja*, nos recuerda la condición de «individualidad en su finitud» postulada por Ernest Becker. Un concepto que sugiere que el comportamiento humano en el terreno de lo simbólico, es decir, el reino de las ideas, del pensamiento, de la representación y la autoconciencia, es el resulta-

do 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, julio). "Sangre, sudor y... software". *Kalías* (n.º 15-16). Valencia: IVAM, Centro Julio González.]

Pero los artistas también muestran la vida, y a veces de una manera tan cruda y realista como en el impactante autorretrato interno que hace Mona Hatoum en *Corps étranger* (1994). En esta videoinstalación, la autora nos muestra sus propias entrañas a través de una endoscopia, una colonoscopia y una ecografía personal. La pieza consta de una cabina circular en cuyo interior se proyectan en el suelo estas imágenes del interior de su cuerpo, acompañadas de los latidos del corazón.

Measures of distance

Podéis ver otro vídeo de Mona Hatoum en el enlace siguiente:
<http://www.youtube.com/watch?v=ZMAU2SfkXD0>



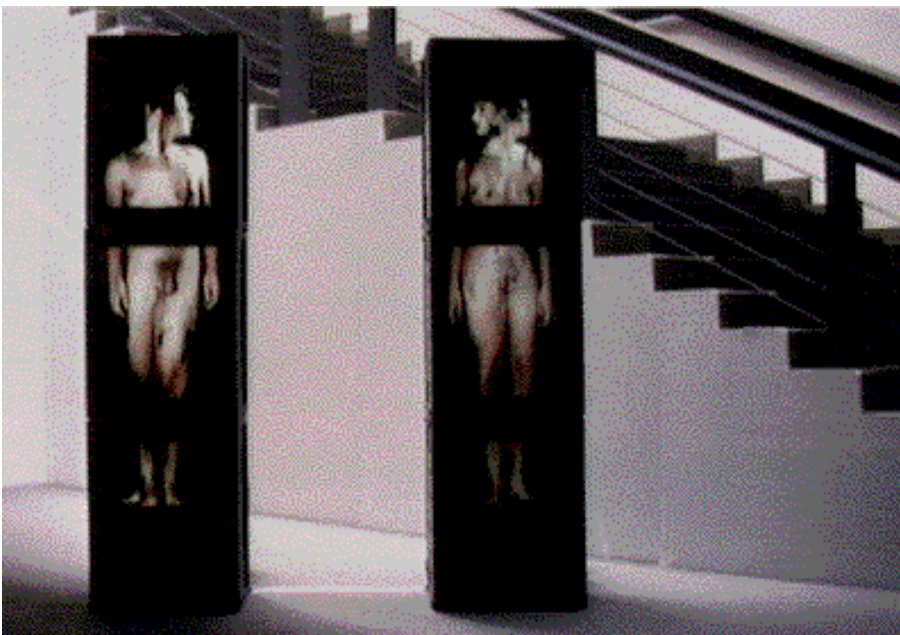
Corps étranger (1994), Mona Hatoum
http://kunstonline.dk/profil/mona_hatoum.php4

Una de las finalidades con las que más frecuentemente se ha utilizado el vídeo es para descomponer y fragmentar el cuerpo humano, siempre para reconstruirlo de nuevo, reordenando sus partes de acuerdo con diferentes criterios. Así, la francesa Catherine Ikam, colaboradora de Nam June Paik en su primera etapa, realizó en 1980 una videoescultura que representa el estudio de las proporciones humanas de Leonardo da Vinci. *Fragments d'un archétype* está compuesta por una gran estructura de dieciséis monitores que muestra los detalles anatómicos de las partes del cuerpo humano reconstruidos en el espacio teórico de las proporciones y limitados por un círculo de neón. Se trata de la reconstrucción realista de un cuerpo aumentado a cuatro metros y con todas las partes moviéndose lentamente.



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

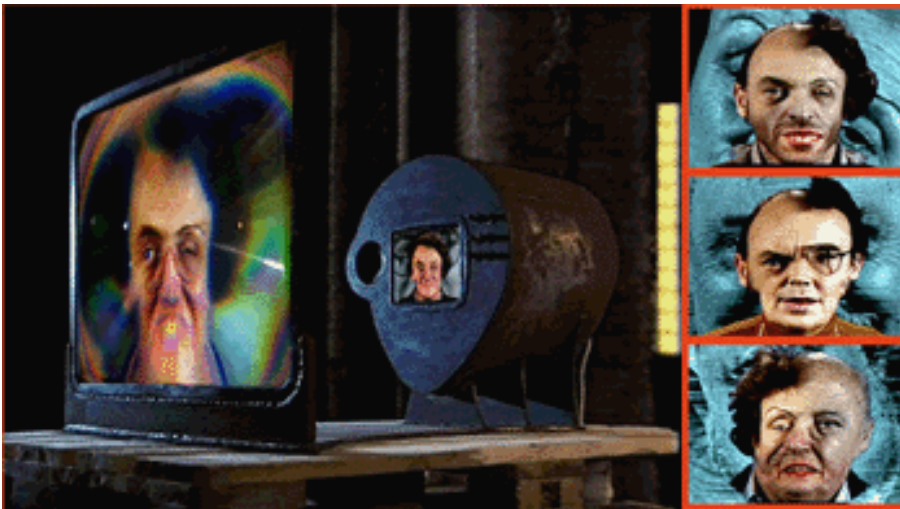
Franziska Megert utiliza la fragmentación del cuerpo para investigar la identidad entre lo femenino y lo masculino. Su objetivo es intentar reconciliar la sexualidad del hombre y la mujer mediante unas imágenes que mezclan sus cuerpos para crear un ser andrógino. La videoinstalación *Das Spiel mit dem Feuer* (1989) –*Jugar con fuego*– está compuesta por dos columnas de tres monitores cada una: a la izquierda aparece el cuerpo fragmentado de un hombre joven a tamaño natural y, a la derecha, el de una mujer. Ambas imágenes se superponen la una con la otra como si fueran llamas de fuego, de tal manera que nunca vemos una imagen definida de uno de los dos y los atributos masculinos y femeninos se mezclan constantemente. El fuego destructor y renovador une en un mismo cuerpo andrógino los dos sexos.



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

Joan Pueyo ha centrado toda su trayectoria en la representación de un cuerpo humano fragmentado que expone en videoesculturas realizadas con materiales pesados como el hierro y el hormigón, opuestos por su propia naturaleza al carácter etéreo de las imágenes. Según Eugeni Bonet, "su obra se relaciona con la «fase del espejo» de cierta producción videográfica de principios de los años setenta muy ligada al *body-art* (por ejemplo Vito Acconci) y con una «estética del ruido» que, introducida por las vanguardias en las artes visuales, la música y las *performances*, se encuentra en su elemento en el campo del vídeo. El cuerpo como objeto visual principal y la estructura electrónica de la imagen como materia maleabilizada".

Quizás su pieza más representativa sea la videoescultura *Familia* (1990), en la que Pueyo hace un retrato subjetivo de su propia familia mezclando los rasgos de sus componentes sometidos a un cambio perpetuo. La obra consta de una pieza de hierro cilíndrica con un monitor de 9 pulgadas en el interior; ante ella hay una gran pantalla lupa de plástico que aumenta y distorsiona las imágenes que se ven por el televisor. Estas muestran los rostros de sus familiares –y el suyo– fragmentados en tres partes que se alternan sin que cesen las diferentes caras sobre un fondo constituido, a su vez, por un primer plano cerrado de otro rostro.



Familia (1990), Joan Pueyo

El videoartista Tony Oursler descompone sus cuerpos y establece una clara frontera entre la mente, representada por cabezas vivas, y los cuerpos inertes a los que están unidas. Para ello, utiliza en sus videoinstalaciones el rostro parlante de personas que proyecta sobre bastos maniquíes y muñecos de trapo de diferentes tamaños. Sus muñecos se quejan, se enfadan, lloran, ríen, cuchichean, gimen y jadean, mostrando sus angustias, obsesiones y paranoias, indiferentes a la presencia del espectador. Por medio de un amplio muestrario de las alteraciones de la personalidad múltiple, Oursler aborda el problema de un ser humano fragmentado e inmerso en una sociedad manipulada por los medios de comunicación de masas donde prevalece el sexo y la violencia.



Flock (1996) y *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 han permanecido allí. Me interesa cómo 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 [declaraciones de Tony Oursler en la entrevista de Elizabeth Janus (1997). "Hacia una gramática psicodramática de las imágenes en movimiento: una conversación con Tony Oursler". *Tony Oursler*. Bilbao: Sala Rekalde.]



Detalle 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." Con el tiempo, Oursler ha ido fragmentando y abstrayendo cada vez más sus rostros hasta reducirlos a puros detalles que no han perdido ni un ápice de su expresividad e impacto.



Daytime (1996) y *Composite still life* (1999), Tony Oursler

1.2. Identidad. El autorretrato en Marina Abramovic y Orlan

Una de las cuestiones que más preocupa al ser humano es su propia identidad, y así lo reflejaron las primeras obras de los videoartistas, que representan el inicio de una tradición temática que se mantiene vigente hoy en día. En el vídeo, esta busca de la identidad se traduce en la expresión de sus pensamientos y en la grabación de sus acciones: el artista se ve reflejado y se expone a sí mismo por medio de su presencia física ante la cámara o utilizando los cuerpos de otras personas. Con esto se persigue el autoconocimiento propio, pero también el conocimiento del ser humano en la medida en que cada individuo representa a la humanidad.

Nosotros vamos a abordar este tema con las trayectorias extremas y personalísimas de Marina Abramovic y Orlan, dos artistas multidisciplinarias cuyas obras se basan en el autoconocimiento y la expresión de su identidad mediante el autorretrato.

"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 (1991), "Cuerpos y enciclopedias" en *El arte del vídeo*

Abramovic y Orlan trabajan en un terreno de la *performance* que no sigue la tradición dadaísta de la provocación, sino que tiene su origen en la idea de ritual: se trata de generar una *catarsis*, tanto en el artista como en la audiencia. Este tipo de acciones tienen una gran carga simbólica y liberan una energía

que inevitablemente afecta a la audiencia porque los *performers* actúan aquí como chamanes –es decir, como seres que ponen en contacto lo divino con lo humano–; se trata de acciones que trascienden la realidad y la cotidianidad.

El planteamiento riguroso de su trabajo –desde las catarsis de Abramovic hasta los *shows* vía satélite de Orlan– les ha llevado a implicarse muy seriamente en sus acciones y a asumir riesgos físicos y mentales. Aunque a primera vista no lo parezca, su objetivo tiene poco que ver con el sensacionalismo: sus obras son experimentos que pretenden establecer los límites del control sobre su cuerpo, definir la relación del artista con el público y explorar las fronteras del arte.

1.2.1. Marina Abramovic

Marina Abramovic se inició en la *performance* en la década de 1970: se provocaba estados físicos extremos para probar sus propios límites físicos y psíquicos; es decir, su trabajo consistía entonces en asumir riesgos. En *Ritmo 2* (1974), la artista tomaba alternativamente medicamentos para tratar la esquizofrenia y la catatonia mientras el público observaba atónito sus reacciones, y en *Ritmo 0* (1974) presentó 72 objetos para que los espectadores los utilizaran sobre su cuerpo como quisieran. Otras acciones cuestionaban el papel del artista en el mercado del arte: en *El arte debe ser bello/el artista debe ser bello* (1975), Abramovic peinaba furiosamente sus cabellos hasta destruirlos, y en *Cambiar los roles* (1975) intercambió su papel como anfitriona de una galería con una prostituta. Estas primeras acciones se documentaron con la fotografía, el cine y el vídeo.



Cambiar los roles (1975), Marina Abramovic

En noviembre de 1975, coincide con Ulay en un estudio de la televisión holandesa y empiezan a vivir juntos y a realizar sus *performances* en común. En *Ligth/dark* (1977) Marina y Ulay, frente a frente, se abofetean mutuamente durante diez minutos y, en *AAA* (1978), la cinta muestra un primer plano de sus rostros, también frente a frente, en donde se gritan "AAAAAA" hasta agotar sus energías.

Vídeo

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



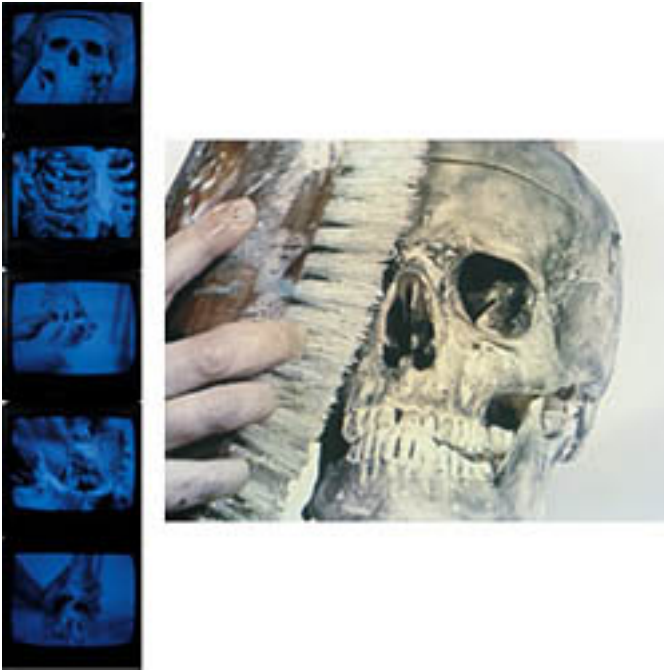
Ligh/dark (10 min) (1977), Marina y Ulay
http://stephan.barron.free.fr/2/green_abramovic/1976_1980.html

En 1988, decidieron separarse artística y vitalmente y para ello concibieron una *performance* de despedida titulada *Boat emptying, stream entering*. El 30 de marzo de aquel año, partieron de extremos opuestos de la Gran Muralla china y anduvieron el uno hacia el otro durante tres meses y recorrieron una distancia total de 4.000 kilómetros. Marina empezó desde el este, junto al mar, y Ulay partió del desierto de Gobi, al oeste. Se encontraron el 27 de junio en un paso montañoso, se despidieron y después los dos continuaron hasta completar su camino. Esta fue, desde sus inicios en 1975, su última colaboración. Además del vídeo de la acción, Marina realizó posteriormente una videoinstalación.



Boat emptying, stream entering (1989-1990) y (1996), Marina Abramovic.

Tras su separación, Marina Abramovic ha seguido creando instalaciones y vídeos relacionados con sus experiencias vitales. *Cleaning the mirror* (1995), por ejemplo, es una videoinstalación que culmina una serie de acciones e instalaciones similares (*Balkan Baroque*) en las que la artista cepilla un esqueleto humano con agua y jabón, en un acto simbólico que pretende limpiar la sangre derramada por su pueblo durante la guerra de los Balcanes y que la pone a ella misma en contacto con la muerte.



Cleaning the mirror (1995), Marina Abramovic

Los últimos trabajos de Marina Abramovic (*Virgin warrior hearts*, 2006, o *Stromboli Pieta*, 2006), materializados principalmente en series fotográficas, instalaciones y videoinstalaciones, también reflexionan sobre la noción de identidad. Del mismo modo, Abramovic traslada su actitud performativa a las fotografías cuando se autorretrata asumiendo diferentes papeles de su cultura balcánica, como se puede observar en la serie *Balkan erotic epic*.



Marina Abramovich, *Balkan erotic epic: banging the skull*, 2005

1.2.2. Orlan

Orlan es una artista multimedia francesa que se inició en la *performance* en la década de 1970. Sus acciones han ido evolucionando a lo largo del tiempo, pero siempre ha mantenido dos constantes en su trayectoria: concibe su cuerpo como una obra de arte y combina espectáculo y tecnología.

Al principio, ejecutó *performances* que cuestionaban los estereotipos tradicionales de la mujer y se exhibía ante el público como estatua viviente con monitores de televisión que mostraban fragmentos de su cuerpo desnudo. Pero a partir de 1990, Orlan inicia lo que denomina la performance del siglo XXI, un proyecto vital titulado *La reencarnación de Orlan*.



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

Empezó utilizando un ordenador para crear una imagen de su rostro a partir de rostros de mujeres célebres y personajes mitológicos representadas en la pintura. Estas fueron elegidas para que encarnaran ciertos rasgos del carácter que Orlan admira especialmente: la frente de la *Mona Lisa* porque es la figura andrógina del arte por excelencia (Orlan también es un nombre masculino y femenino a la vez); la boca de la *Europa* de Gustave Moreau, por su capacidad de dejarse llevar por el *Otro*; el mentón de la *Venus* de Botticelli por su creatividad y fertilidad, y los ojos de una Diana de la escuela de Fontainebleau por su rechazo ante la sumisión masculina.

Pero, casi de forma inmediata, Orlan decidió someterse a operaciones quirúrgicas para obrar esta transformación en su propia carne. En la actualidad, se ha operado más de doce veces, intervenciones que se han retransmitido por televisión (a veces vía satélite). Las habitaciones donde ejecuta sus *performances* se convierten en verdaderas salas de operaciones donde ella lleva a cabo unos peculiares espectáculos multimedia mientras la operan con anestesia local. Se trata del arte carnal: "El cuerpo es obsoleto. Lucho contra Dios y el ADN".

Referencia bibliográfica

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

"El arte carnal es autorretrato en el sentido clásico, pero hecho mediante la posibilidad de la tecnología. Oscila entre la desfiguración y la refiguración. Su inscripción en la carne es una función de nuestra época. A diferencia del *body art*, el arte carnal no concibe el dolor como una redención o una fuente de purificación. Al arte carnal no le interesa la cirugía plástica, sino el proceso quirúrgico, el espectáculo y el discurso del cuerpo modificado que se ha convertido en lugar para el debate público." Orlan, "Manifiesto del arte carnal", completo en Orlan.net.



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

"Orlan, que considera la sala de operaciones como su estudio, permanece consciente durante la intervención quirúrgica y reflexiona sobre el *status* del cuerpo y los conceptos de la imagen en una época saturada de manipulaciones genéticas. Al transmitir sus operaciones vía satélite, la artista construye un espacio performático en una dimensión existente entre el aquí y ahora del quirófano y el allí y ahora del ciberespacio. El espacio virtual como metáfora de la inmaterialidad del cuerpo en transformación."

Juan Guardiola (1996). "Sangre, sudor y... software". *Kalías* (n.º 15-16). Valencia: IVAM, Centro Julio González.



Retrato oficial tras salir de la cuarentena y *Retrato n.º 1* hecho cuatro días después de la séptima operación quirúrgica
 performance (1993)
http://www.orlan.net

Orlan solo se opera el rostro, y no podía ser de otro modo, porque no puede huir de nuestra cultura occidental, que da la máxima importancia al rostro como representación del ser. No le interesa cambiar la corpulencia (más curvas o menos grasa) ni cambiar de sexo. Con todo, las cirugías faciales sucesivas pueden representar un cambio de identidad física y psicológica. En sus últimos trabajos, Orlan usa la fotografía digital, en lugar de las operaciones, para continuar su particular exploración de la identidad a partir de rasgos de diferentes etnias, que mezcla en su retrato [G. San Cornelio (2004). "Art i identitat: una relació utòpica amb la tecnologia". *Artnodes*].



Orlan (1998), *Self hybridation* (n.º 1)
www.orlan.net

1.3. Videodanza

La videodanza es el género del vídeo de creación donde el cuerpo humano adquiere más protagonismo. Son **coreografías especialmente pensadas para la cámara**, en las que el vídeo no actúa como puro soporte de documentación, sino como herramienta de creación. El realizador/coreógrafo planifica todas las tomas –el movimiento de los cuerpos, la luz, el color, el paisaje y el sonido– para mostrarlas con el vídeo, y esta es la obra original.

De nuevo, fueron los creadores de cine experimental los que primero investigaron las relaciones entre cuerpo, espacio y cámara: la cineasta Maya Deren es el principal referente de la danza filmada. Entre las décadas de 1940 y 1950, esta realizadora surrealista intentó construir, por medio del cine, una nueva forma de coreografía que expuso en trabajos como *Meshes of the afternoon* (1943), *At land* (1944) o *A study in choreography for camera* (1945).

Lectura recomendada

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

Vídeos

Varios vídeos de Orlan en la sección "Obras" de su página personal:
<http://www.orlan.net>

Lecturas recomendadas

M. Abramovic; G. Celant (2001). *Marina Abramovic: public body*. Milán: Charta.

B. Rose. "Is it art? Orlan and the transgressive act".



Meshes of the afternoon (1943) y *At land* (1944), Maya Deren
<http://www.algonet.se/mjsull/>

Las primeras obras de videodanza aparecen a mediados de la década de 1970, cuando el realizador Charles Atlas empieza a trabajar con el creador de la danza contemporánea Merce Cunningham utilizando primero el cine y después el vídeo. Luego, Nam June Paik crearía *Merce by Merce by Paik* (1978) a partir de imágenes de la obra *Blue studio* (1976) de Charles Atlas en la que aparecía Cunningham.

Este tipo de colaboraciones entre coreógrafo y realizador son muy habituales en la videodanza: el primero es el experto del cuerpo, el segundo el de la imagen; uno piensa los movimientos y el otro los interpreta teniendo en cuenta la cámara. En estas obras, tanto las tomas como el montaje se convierten en una parte fundamental de la coreografía: "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." [En *El arte del vídeo*, 1991.]

Una de las figuras más excelentes en la videodanza es el realizador belga Walter Verdin, quien, antes de dedicarse a sus propios proyectos de búsqueda sobre la interacción entre vídeo, danza y música, había colaborado en varias ocasiones con otros coreógrafos. Con Anne Teresa de Keersmaeker realizó *Ottone/Ottone I y II* (1991) y *Monologue by Fumiyo Ikeda* (1990) (6 min) y, con Wim Vanderkeybus, las impactantes *Roseland* (1991) y *La mentira* (1992-1993).

Solo en contadas ocasiones coreógrafo y realizador coinciden en la misma persona. Este es el caso de los marseleses Nicole y Norbert Corsino, una pareja que evolucionó profesionalmente del mundo de la danza al del vídeo y que en la actualidad es el máximo exponente en este género.

Uno de los trabajos más representativos de N+N Corsino es la serie *Circumnavigation* (1992-1994), concebida como una lectura poética de lugares marítimos. Interesados por la cinética de los cuerpos y los paisajes, su propuesta de partida fue recrear, mediante la danza y el vídeo, el ambiente de diferentes ciudades cuyo común denominador era su proximidad con el mar. "Encontrar

el movimiento de la ciudad, si existe, o la rapidez de su luz, o su color: su irradiación. Dar algunas pistas de su actualidad (y por lo tanto de su memoria)." Así nacieron *Marsella*, *Trieste*, *Róterdam*, *Riga*, *Lisboa*, *Vigo* y *Vancouver*.



Circumnavigation. *Lisboa* (15 min) (1992) y *Vancouver* (16 min) (1994), N+N Corsino

Posteriormente, los Corsino ejecutaron la pieza *Totempol*, en la que integraron secuencias analógicas grabadas en el episodio *Vancouver* con secuencias numéricas compuestas con el programa Life Forms. El resultado es una obra donde la imagen generada por el ordenador se funde con el movimiento de los cuerpos de los bailarines, con la luz y el sonido.

Las nuevas tendencias de la videodanza apuntan a la búsqueda en la creación de softwares que combinan la imagen de los bailarines con otras generadas por ordenador: "La danza que más interesa a efectos de vídeo experimental es precisamente esa danza que solo 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". [En *El arte del vídeo*, 1991]

En este terreno, destaca la tarea pionera de Scott deLahunta y Paul Kaiser: Scott deLahunta es el director del laboratorio Transdance, que se dedica a explorar las relaciones entre el mundo físico y el virtual mediante la danza y la tecnología. Y, por otro lado, Paul Kaiser es un artista digital que ha ejecutado numerosos trabajos en este campo y que ha colaborado incluso con Merce Cunningham en la creación de la coreografía electrónica del espectáculo *BIPED* (1999).



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

2. El videoarte comprometido

2.1. El sentido de un arte social comprometido

"El arte preocupado por cuestiones sociales y políticas cumple su función primordial: plantear preguntas a la caza de respuestas que iluminen la obligación moral que todos tenemos de no aceptar como el mejor de los mundos posibles el que hemos heredado de la historia."

Francesc Torres

La corriente activista que aparece en el inicio del vídeo mantiene su vigencia en nuestros días, tanto en los vídeos destinados a la contrainformación como en las obras de artistas comprometidos con la realidad social y política de su contexto vital.

El espectro que incluyen es muy amplio: desde el cuestionamiento de los medios de comunicación de masas hasta la denuncia de los abusos de poder político, pasando por la discriminación cultural y de sexo.

Muchas veces, los límites entre arte o activismo no están muy definidos, puesto que las obras se muestran indistintamente en espacios públicos y en espacios destinados al arte. Así, las Guerrilla Girls opinan:

"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" [Declaraciones de las Guerrilla Girls. Jorge Luis Marzo y Jorge Ribalta (1993). "Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural". *Kalías* (n.º 12). Valencia: IVAM.].

Esta situación tiene su origen en el creciente interés de museos, galerías e instituciones por exhibir este tipo de iniciativas, por lo que se hacen eco de los conflictos y problemas ciudadanos.

Esta circunstancia comporta una doble lectura bastante paradójica: por un lado, se trata de un hecho positivo porque las instituciones del arte por fin han conseguido reflejar lo que sucede a su alrededor y, por lo tanto, han activado sus vínculos con la realidad social que afecta a los ciudadanos. Sin embargo, por el otro lado, a veces son criticadas por los que opinan que el museo es un espacio endogámico que desvirtúa el potencial revolucionario de las iniciativas activistas. Su argumento es que, cuando los artistas plantean problemas sociales y políticos, no se les suele tomar en serio, puesto que casi siempre

se trata de denuncias que no traspasan las fronteras del mundo del arte. En cualquier caso, siempre nos podemos preguntar cuál es la efectividad de una obra de arte y cómo se puede medir.

En la década de 1970, los activistas y los artistas comprometidos luchaban contra el sistema porque sabían que estaban al otro lado del mismo, pero actualmente ya no existe esta certeza, este situarse al margen. Los que ahora actúan de una forma crítica no se sienten excluidos porque su educación y su consentimiento tácito los hace inevitablemente partícipes de este sistema globalizador. Barbara Kruger, una artista cuyo trabajo se basa en el debate crítico que cuestiona la identidad de la mujer, asegura:

"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 cómo trabajar dentro de ese sistema pero interviniendo, haciendo preguntas, desplazando cuestiones" [Declaraciones de Barbara Kruger. Jorge Luis Marzo y Jorge Ribalta (1993). "Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural". *Kalías* (n.º 12). Valencia: IVAM.].

Los artistas comprometidos actúan ahora como la conciencia del sistema; es decir, trabajan de una manera crítica, planteando dudas e intentando imaginar formas alternativas de relacionarse con el poder. Su tarea consiste en aplicar criterios estéticos a situaciones sociales, utilizar lo que es social como apoyo para el ejercicio de la creatividad y la participación.

Estos artistas no pretenden ser simplemente individuos creativos que elaboran objetos de arte; por una razón u otra, todos ellos están interesados en no separar los intereses políticos y sociales de los intereses artísticos. Antoni Muntadas apunta: "Los artistas no deberían ser solo fabricantes de objetos para decoración, sino que 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 Giannetti (ed.) (1997). "La intervención tecnológica de los artistas en un espacio virtual o El artista como escéptico en un mundo simulado". En: *Arte en la era electrónica*. Barcelona: El Angelot.].

Fred Forest es –junto con Antoni Muntadas– uno de los máximos exponentes de una línea de trabajo basada en la reflexión crítica sobre el arte y la comunicación. Forest denomina su práctica arte sociológico y la define de la manera siguiente: se trata de aplicar criterios estéticos a situaciones sociales, utilizando lo social como apoyo para el ejercicio de la creatividad, el humor y la participación. Por otro lado, este autor es cofundador del Colectivo de Arte Socioló-

gico y generador de un movimiento que, siguiendo la tradición vanguardista, se inauguró en octubre de 1974 con la publicación de su primer manifiesto en el diario *Le Monde*.

El artista Francesc Torres distingue dos tipos de arte comprometido: el que tiene una ideología inequívocamente definida y el que hace referencia de una manera amplia y paradigmática a aspectos del comportamiento político, al ejercicio del poder, a la guerra, a la explotación del débil. "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. Con 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 con Rosa Olivares (1991). "Arte es lo que hago, pero no en lo que pienso". *Lápiz* (n.º 77). Madrid.] La clasificación de Torres se basa en la distinción de un arte político de carácter coyuntural, que aparece como comentario sobre un momento que dejará de tener actualidad y un arte que se plantea los problemas fundamentales de la dignidad humana, es decir, los problemas de todos los tiempos.

Nosotros vamos a repasar a lo largo de este módulo varios ejemplos de obras videográficas que hemos dividido, a efectos de más claridad expositiva, en tres apartados: "Crítica social y política", "El cuestionamiento de los medios de comunicación de masas" y "Discriminación cultural y de género". Sin embargo, tenemos que subrayar que en ningún caso se trata de compartimentos estancos, puesto que la mayoría de autores trabajan indistintamente en un terreno y otro (que, al fin y al cabo, es el mismo).

2.2. Crítica social y política

Las obras videográficas que fomentan la crítica no se dan de manera aislada, sino que siempre forman parte de la trayectoria coherente de un artista que mantiene este interés a lo largo de su carrera. Estas propuestas parten de la denuncia cultural, social y política, y tienen por objetivo restablecer la función social del arte. Vamos a ver ahora algunos ejemplos significativos.

Francesc Torres se inició en el arte en la década de 1970 y demostró una actitud de confrontación con el régimen franquista para después seguir una trayectoria preocupada por aspectos más genéricos de los mecanismos del poder y de la violencia. Ha ejecutado numerosos vídeos y videoinstalaciones en los que analiza el origen humano de acciones agresivas o que implican la existen-

Lectura recomendada

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

cia de un adversario, construyendo analogías y metáforas sobre las formas de comportamiento humano respecto a la agresión. Entre sus trabajos destacan *La cabeza del dragón* (1981), *Belchite / South Bronx* (1988), *Plus ultra* (1989) y *Dromos Indiana* (1989).

Oikonomos (1989) es una impactante videoinstalación en la que Torres logra expresar con muy pocos elementos una idea compleja. En el centro de la sala, Torres situó una réplica en bronce del famoso Zeus Artemisio del Museo Arqueológico de Atenas, pero con algunas peculiaridades: en el extremo de un dedo sostiene una gran pantalla de plexiglás donde se ven imágenes de niños de la calle que limpian los parabrisas de los coches, mientras que en la otra mano sostiene un bate de béisbol con aire amenazante. Colgando de los genitales, una cuerda gruesa sostiene un pequeño monitor suspendido que muestra imágenes de la Bolsa de Wall Street y de coches en llamas en el Circuito de Indianápolis.

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 catálogo *La cabeza del dragón* (1991). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.]

Ingo Günther es un artista alemán que trabaja con el vídeo y que demuestra una voluntad crítica en todas sus obras. A partir de 1991 (con ocasión de la guerra del Golfo) empezó a realizar una serie de videoinstalaciones que evidencian las confrontaciones entre los bloques políticos que ostentan el poder en cada periodo de nuestra reciente historia. En *Im Bereich der West-Wind-Welt* (1991), por ejemplo, presentó dos enormes banderas blancas que ondeaban al viento de un ventilador sobre las que proyectaba imágenes representativas de Estados Unidos y la Unión Soviética: las enseñas de cada país, discursos de sus líderes y acontecimientos señalados. Las teles blancas, neutrales, se transformaban en símbolo patriótico de un bando y el otro según las proyecciones, que intercambiaban el sentido emblemático de cada bandera. Luego, ha utilizado este mismo recurso en otras obras similares para cuestionar el enfrentamiento de los poderes políticos del momento. *Antifeyerabend* (1994) fue su último trabajo con banderas.



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

Actualmente, Ingo Günther alterna sus instalaciones con proyectos en línea, como *Refugee Republic* (1996-2003) y *World processor* (1988-2005), que mantienen la misma línea crítica y que representan la continuidad de sus trabajos anteriores. En su caso, el interés intelectual por cuestiones genéricas relacionadas con la fenomenología del poder se ve reflejado en cada uno de los proyectos coyunturales que aborda.

También la trayectoria artística de Marcelo Expósito está marcada por la crítica social y política: incide en especial en cuestiones que hacen referencia a la memoria política de España, es decir, a una situación coyuntural que pertenece al pasado. Debido a la peculiaridad de esta temática, todos sus proyectos –vídeos y videoinstalaciones– parten de una importante base documental reflejada en exhaustivas referencias y datos históricos.

La conquista del Paraíso (1992) es una videoinstalación que ofrece la relectura de determinados acontecimientos de la historia de España, en la que cuestiona los canales que transmiten la verdad oficial y evidencian la manipulación de los que escriben la historia. En el centro de una sala oscura, hay un garrote tosco, iluminado tan solo por luz cenital. Ante este, una pantalla de retroproyección muestra dos tipos de imágenes: de la película *Alba de América* (1951) y de la muerte del almirante Carrero Blanco. La sala oscura se identifica con las salas de proyección de películas, con la única diferencia en que esta tiene solo un asiento, vacío.



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

Para comprender la obra, es necesario saber un poco de historia de España: Expósito relaciona la muerte de Carrero Blanco con la muerte de Salvador Puig Antich; la primera por un atentado con bomba, la segunda por ajusticiamiento con garrote. El almirante murió el 20 de diciembre de 1973, la misma fecha que el aniversario del estreno de *Alba de América* (el 20 de diciembre de 1951), una película de la productora Cifesa, regida por Carrero y Franco con la intención de crear películas patrióticas. Salvador Puig Antich, el anarquista catalán que mató al subinspector de la Brigada Político Social, murió dos meses antes, el 25 de septiembre de 1973, y pasó a ser la última muerte del franquismo por garrote. En la obra, los símbolos de ambas muertes se enfrentan cara a cara.

2.3. El cuestionamiento de los medios de comunicación de masas

Los medios de comunicación de masas, y en especial la televisión, siempre se han encontrado en el punto de mira de los artistas y activistas dedicados al vídeo. Desde que este tipo de crítica apareció como tendencia en la década de 1970, nunca ha cesado su interés por cuestionar la televisión utilizando el mismo medio. La mayoría de sus trabajos pretenden desenmascarar las estrategias de persuasión de los medios de comunicación de masas y el proceso de construcción de las noticias televisadas con el objetivo de fomentar la duda y demostrar la manipulación de la información.

Dara Birnbaum tiene una larga trayectoria en el vídeo de creación centrada en la deconstrucción de la figura femenina y en el tratamiento de la información por parte de la televisión. En la videoinstalación *Tiananmen Square: break in transmission* (1990-1991), Birnbaum hizo un noticiario que revela y parodia el proceso de elaboración de las noticias con los reportajes sobre la revuelta estudiantil de 1989 en la plaza de Tiananmen. La pieza consta de cuatro pequeños monitores con pantalla de cristal líquido (LCD) suspendidos en el aire mediante soportes y por otro monitor más grande. "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 cróni-

Lectura recomendada

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

cas de los noticiarios 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). Valencia: IVAM Centro del Carmen, 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 [Declaraciones de Dara Birnbaum a Judy Cantor en la entrevista del catálogo *Dara Birnbaum* (1990). Valencia: IVAM Centro del Carmen, Generalitat Valenciana.]

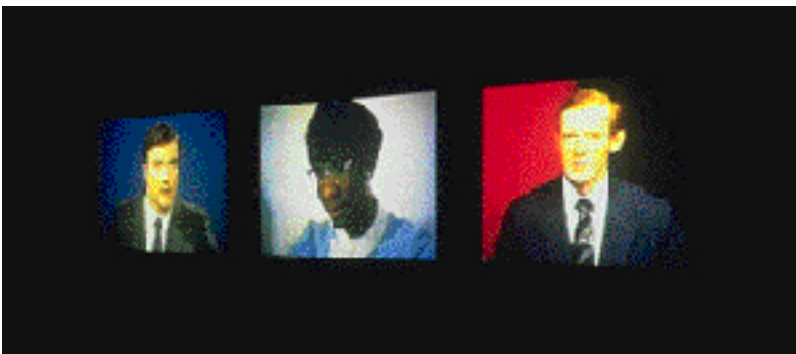
Pero la obra más conocida de esta autora es una cinta histórica del vídeo feminista estadounidense que también significa una crítica a la televisión. En *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979), Dara Birnbaum reacciona contra los estereotipos femeninos utilizando la imagen televisiva de Wonder Woman, una superheroína que viene a ser la versión femenina del Capitán América. A pesar de que la serie original mostraba a una mujer capaz de proteger a los hombres en situaciones en las que normalmente ella sería la indefensa, su ideología machista no pudo evitar caer en el estereotipo de la heroína Barbie. Birnbaum incide en ello y organiza el montaje a partir de una exasperante repetición en bucle con la intención de que su obra se convierta en una metáfora de la inherente tendencia de la televisión a repetir hasta el aburrimiento sus propios esquemas.



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

El artista y la teórica feminista Martha Rosler trabaja con la fotografía, el cine y el vídeo desde la década de 1980. La temática de sus obras aborda diferentes aspectos de discriminación de la mujer, pero también se interesa por la manipulación de los medios de comunicación. El vídeo *If it's too bad to be true, it could be DISINFORMATION* (1985) es un noticiario manipulado con interferencias y textos que interrumpen el discurso de los presentadores. "En *Disinformation*, una obra sobre la extraordinaria capacidad –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". En: C. de Zegher (ed.) (1999). *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*. Barcelona: MACBA.] Rosler intenta sembrar la desconfianza en el espectador para que sea consciente de los mecanismos de manipulación que utilizan los medios de comunicación de masas al presentar tanto imágenes como la información.

También el canadiense Stan Douglas ridiculiza los noticiarios en *Evening* (1994). Al final de la década de 1960, los telediarios introdujeron una curiosa mezcla de periodismo y entretenimiento denominada *happy talk news* y basada en el lema *No matter how bad the news is, present it with a happy face*. En esta videonstalación, Douglas presenta tres pantallas adyacentes donde se proyectan a la vez los telediarios del 1 de enero de 1969 y de 1970, el periodo de máxima introducción del *happy talk*. Los visitantes pueden escuchar el discurso simultáneo de los tres presentadores en determinados espacios e, independientemente, el de cada uno si se mantienen ante una de las pantallas.



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

La lógica de la publicidad televisiva como transmisora de valores sociales queda cuestionada en varios trabajos de Toni Serra. Así, en *La noche* (1994), este autor nos presenta varias secuencias de la película *La noche de los muertos vivos* (1968) cortocircuitada con intencionados fragmentos de *spots* televisivos. Y en *Minnesota 1943* (1995) también parte de misma idea, pero esta vez Serra utiliza como contrapunto un recurso sorprendente y eficaz: sobre las imágenes de *spots* televisivos sobrepone varias frases de un paranoico cuestionario –el Minnesota 1943– ideado para seleccionar a mandos interme-

Vídeos

Podéis ver *If it's too bad to be true, it could be DISINFORMATION* (17 min) (1985) de Martha Rosler en la dirección <http://www.vdb.org/titles/if-its-too-bad-be-true-it-could-be-disinformation>.

dios en el Ejército de Estados Unidos y que se aplicó luego a otros ámbitos. Su mecánica consiste en plantear la misma cuestión varias veces a lo largo de las seiscientas preguntas de las que consta para comprobar las contradicciones. Las dos obras cuestionan la presunta normalidad de una existencia basada en los mensajes televisivos.



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) es un experimento documental de Brian Springer, que a lo largo de 1992 estudió las emisiones íntegras de televisión vía satélite en Estados Unidos y que pone al descubierto cómo actúan los políticos cuando creen que todavía no les graba la cámara. "*Spin* expone el carácter ilusionista de la televisión a partir de la utilización pirata de la red de comunicación por satélite, plataforma de la que se sirven las grandes cadenas de televisión estadounidenses 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." [Descripción en los archivos del Observatorio, Programa

MACBA en desorg.org.]. El realizador independiente Brian Springer ha colaborado activamente en proyectos de la televisión pública estadounidense y es miembro fundador del Buffalo-Access Cable Media.



Spin (58 min) (1995), Brian Springer

Finalmente, se puede destacar que los artistas utilizan Internet como una plataforma idónea para la contransformación y la denuncia. Entre los proyectos más recientes destaca *Media Deconstruction Kit*, un imaginativo experimento en línea que permite al usuario mezclar y manipular las noticias de televisión y, de este modo, hacer frente al control corporativo de los medios de comunicación de masas. La experiencia se basa en un software que distorsiona el audio y el vídeo de las noticias y las reconfigura, lo que nos desorienta y amplía todavía más la desinformación que destilan los noticiarios televisivos. El proyecto ha sido desarrollado por The US Department of Art & Technology, un falso colectivo gubernamental compuesto por varios artistas entre los que encontramos a Randall Parker.

2.4. Discriminación cultural y de género

Incluimos aquí algunas iniciativas críticas que se centran en aspectos culturales y sociales relacionados con la discriminación cultural y económica y la desigualdad entre géneros: la relación entre los sexos en la cultura islámica, el imperialismo estadounidense en la América del Sur, la impotencia de los trabajadores de las maquilas y el intercambio de los roles sexistas. Todas las obras han sido ejecutadas por mujeres.

Vídeos

Fragmentos del vídeo *Spin* (58 min) (1995) de Brian Springer: <http://www.vdb.org/titles/spin>

Ved también

En este apartado, resultan fundamentales las aportaciones de Antoni Muntadas, cuya trayectoria artística se aborda específicamente en el núcleo de conocimiento que lleva su nombre.

Shirin Neshat es una artista iraní, residente en Nueva York, cuyas obras son la consecuencia directa de una vida que opera en los márgenes de culturas tan dispares. La combinación de su educación musulmana y su actual perspectiva occidental hace que Neshat aborde la situación de la mujer en la sociedad iraní incidiendo en la presión patriarcal y colonial a la que está sometida.

Aunque ha hecho fotografías, películas y vídeos, sus obras más impactantes son las videoinstalaciones proyectadas en dos pantallas opuestas: *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999) *Soliloquy* (1999) y *Fervor* (2000). En *Turbulent* (1998), un cantante iraní interpreta en *play back* un tema de la artista Shahrán Nazeri; se trata de un primer plano en el que el cantante actúa en un escenario circular y su audiencia es exclusivamente masculina. Cuando la canción se acaba y el cantante se da la vuelta para agradecer los aplausos del público, un sonido ronco emerge de la pantalla frontal y capta la atención tanto del público como del cantante, que se da la vuelta sorprendido y contrariado. Se trata de una mujer vestida de negro y cubierta con un velo que ha estado esperando en silencio, de espaldas a la cámara, mientras el otro cantaba su canción de amor. Está en un escenario idéntico, aunque esta vez las gradas permanecen vacías y su canto (extrañas entonaciones, lamentos y jadeos) no lo escucha nadie. El cantante de delante asiste perplejo a esta canción extraña y maravillosa.



Turbulent (1998), de Shirin Neshat

"La mujer iraní tiene prohibido cantar, y en esta obra ella canta con el alma, mientras, ante ella, un hombre entona melodías tradicionales. No hay enfrentamiento entre ellos. Esta obra es un intento de reconciliación en una sociedad sexista." Shirin Neshat

Sus últimas películas de proyección única, *Passage* (2001), *Pulse* (2001) y *Possessed* (2001) también abordan la relación entre los sexos en la cultura islámica, así como la soledad de la mujer en esta comunidad. De nuevo, la autora plantea una sutil interacción en torno a las desigualdades entre géneros. "Las perspectivas de cada comunidad varían, pero a pesar de ello se pueden establecer algunos principios que la mayoría de musulmanes parecen compartir

Lecturas recomendadas

O. Zaya (1998, junio-julio). "En medio". *Arte y Parte* (n.º 15, especial Shirin Neshat). Madrid.

I. Zabel (1998, junio-julio). "Signos de un mundo dividido". *Arte y Parte* (n.º 15, especial Shirin Neshat). Madrid.

P. Gonzalo (1998, junio-julio). "Fátima y el libro de los abrazos". *Arte y Parte* (n.º 15, especial Shirin Neshat). Madrid.

C. Fusco (2001). "At your service: Latin women in the global information network". En: *From the bodies that were not ours and other writings*. Londres/Nueva York: Routledge/iNIVA. <http://www.artwomen.org/maquiladora/article-p1.htm>.

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 a una familia y criando a buenos musulmanes." [Octavio Zaya (1998). "En medio". *Arte y Parte* (n.º 15). Madrid.]

La estadounidense Dee Dee Halleck también parte del contraste entre culturas en su vídeo *The Gringo in Mañanaland* (1995), pero con una intención muy diferente. Cuando era pequeña, su familia se desplazó hasta Cuba para vivir allí unos cuantos años y el brutal contraste entre la información que luego ha recibido de ese país y lo que realmente vivió la impulsaron a realizar este vídeo cuarenta años más tarde. *The Gringo in Mañanaland* habla de la visión prepotente y paternalista que la industria y los políticos estadounidenses tenían de sus vecinos de América del Sur, una visión que se dedicaron a difundir y a exportar exhaustivamente durante la primera mitad del siglo XX por medio del cine.



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

Esta obra, creada magistralmente a base de fragmentos apropiados de películas de la década de 1950 (*found footage*), repasa con ironía todos y cada uno de los clichés que proponían y revela, a su vez, las ideas a veces demasiado explícitas de sus imágenes y diálogos: "Sudamérica..., esa gran extensión de terreno, rica en materias primas, que nos está esperando. Sudamérica..., ese país repleto de lugareños ingenuos y vagos, y de mujeres hermosas y siempre bien dispuestas. Sudamérica..., ese territorio anárquico donde de vez en cuando se inventan una revolución si están demasiado aburridos. Sudamérica..., esa tierra de nadie que necesita de nuestra dirección paternal para organizarse política y económicamente...". [Audio de *The Gringo in Mañanaland* (1995), de Dee Dee Halleck.]

Y en América del Sur también tienen lugar los hechos que nos explica Coco Fusco en sus vídeos. *Dolores de 10 a 10* (2001) es una videoinstalación que parte de una *performance* elaborada por la autora con Ricardo Domínguez. En esta videoinstalación, los dos representan una historia real: las doce horas que pasó secuestrada por su jefe –sin comer, sin agua ni lavabo– la trabajadora de una maquila de Tijuana, Delfina Rodríguez, porque intentó crear un grupo cohesionado en su sección. Ella lo llevó a juicio, pero su jefe le dijo al juez que la mujer estaba loca y que esto nunca había sucedido. De hecho, nadie podría afirmar haberla visto. Fusco recrea esta historia que nadie vio como si hubiera sido grabada por cámaras de vigilancia.

Las maquilas son las fábricas que establecen las grandes empresas de los países del primer mundo en países subdesarrollados con objeto de pagar sueldos muy bajos a personas –en general mujeres y niños– que necesitan trabajar para poder subsistir.

"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

Finalmente, os presentamos un trabajo divertido e irónico creado por la fotógrafa y videoartista Tracey Moffat que muestra en *Heaven* (1997) un típico ritual de la cultura de la playa en Australia: el momento en el que los surfistas se cambian de ropa para irse a casa.



Heaven (28 min) (1997), Tracey Moffat

Al principio, se sienten halagados porque son el objetivo de la cámara de una mujer e incluso intentan ligar con ella exhibiendo sus cuerpos, pero cuando ven que no deja de grabar, ni en los momentos más íntimos (el cambio del bañador), se empiezan a sentir muy molestos. Moffat propone una divertida reflexión sobre el intercambio de los papeles sexistas, el voyeurismo y el poder, pero también sobre la fina línea que separa la admiración de la persecución.

Lecturas recomendadas

Chris Balaschak (2006, septiembre). "Coco Fusco", extracto de "MC". *Frieze Magazine* (n.º 101).

Coco Fusco (1996, septiembre-octubre). "Bridge over trouble waters", extracto de "Kcho and Cuban Art". *Frieze Magazine* (n.º 30).

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

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

3. Narrativa. Historias íntimas y relatos viajeros

3.1. Historias íntimas I. Del amor, el sexo y el dolor

Con una cámara en mano, ¿quién se puede resistir a contar historias? Los artistas utilizan el vídeo para explicar y para explicarse, para guardar pruebas de su existencia y para inventarse la vida que nunca han tenido, para confesar sus miedos y debilidades, para reivindicar sus ideas. Coqueteando unas veces con la ficción y otras con el documental, estas historias íntimas comparten un interés común por experimentar con el lenguaje visual y literario, así como por encontrar una forma personal y única de explicar las cosas.

Jana Leo es una artista que utiliza el soporte de la fotografía y el vídeo indistintamente para expresar un arte cuya vinculación a la vida no se queda en la expresión de un bonito deseo. Su coherente trayectoria incluye una serie de piezas que tienen el valor de ser trocitos de vida. Una vida real, no simulada; una vida monótona y cotidiana a veces; ridícula y contradictoria otras veces; una vida cuya exposición descarnada nos hace bajar los ojos porque no estamos preparados para asimilar una abundancia de intimidad como esta. Cada vídeo representa una historia, una reflexión sobre el cuerpo, el amor, el dolor, la ternura y el sexo.



Histórica (22 min) (1997), Jana Leo

En *Histórica* (22 min) (1997), Jana habla directamente a la cámara. Ha tenido una discusión con su novio y este se ha ido y la ha dejado con la palabra en la boca. Jana decide grabar una videocarta en la que se desahoga explicándole todo lo que ha tenido que callar. Se trata de una declaración brutal y descar-

nada donde la crudeza de su autora sobrepasa su propio ego y revela la imposibilidad de ejercer un control sobre los propios sentimientos; se trata, en definitiva, de una catarsis, un descenso a los infiernos.

La estadounidense Sadie Benning ha desarrollado su particular estilo realizando sus obras con una cámara de juguete Pixelvision (Fisher Price). Sus historias, que transcurren en general en su propio dormitorio y tratan de su identidad sexual como lesbiana, mezclan el registro del diario con la interpretación de todo tipo de personajes ante la cámara.



It wasn't love (20 min) (1992), Sadie Benning

En *It wasn't love* (1992), Benning "ilustra un lujurioso encuentro con una «chica mala» mediante las posturas y el juego de géneros de los estereotipos de Hollywood; posando ante la cámara como rebelde, rubia platino, gánster, cantante de los cincuenta y vampiresa. Pero el vídeo de Benning va más allá de la fantasía romántica y describe otras facetas de la atracción física entre las que encontramos el miedo, la violencia, la lujuria, la culpa y la excitación total", según la descripción del catálogo de Video Data Bank. Esto lo hace con unos recursos mínimos y una gran imaginación mediante monólogos ingeniosos, planos de detalle del rostro y trozos de papel escritos.

Y también Joe Gibbons utiliza una cámara Pixelvision para explicar sus paranoicas historias, que están en el extremo opuesto de las de Benning. Este autor desarrolla su oscuro sentido del humor en una serie de trabajos en los que monologa obsesivamente sobre varias fantasías de poder, apoyándose en varios álter egos que tiranizan sus personajes.

Vídeos

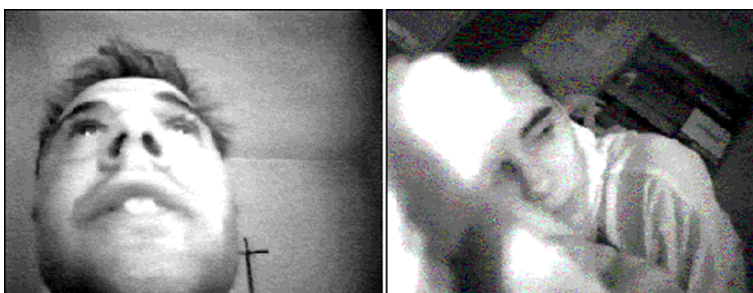
Sadie Benning Videoworks (vol. 2, compilación) (49 min)
(1992): *A place called Lovely, it wasn't love*, y *Girlpower*. Video Data Bank.
<http://www.vdb.org/titles/it-wasnt-love>



Barbie's audition (13 min) (1995) y *Multiple Barbies* (9 min) (1998), Joe Gibbons

Barbie's audition (1995) empieza como un inocente *casting* a una Barbie para hacer una película y acaba en una persecución sexual implacable. Luego, en *Multiple Barbies* (1998), Gibbons explora sus múltiples personalidades en un monólogo en el que el muñeco actúa como un psicoanalista paciente y silencioso que escucha todos sus miedos. También hechas con los mínimos medios, estas dos obras de Gibbons comparten un escenario inexistente: primerísimos primeros planos del rostro desenfocado como fondo y ante él la muñeca.

A veces, las historias se explican en primera persona, mientras que otras veces los artistas prefieren que sean los demás quienes hablen de los temas que a ellos les preocupan. Así, un buen día Iñaki Álvarez decidió tomar su pequeña cámara y pillar por sorpresa a sus amigos, familiares y conocidos para encuestarles sobre el dolor. Llamaba al timbre, les daba la cámara y les decía que explicaran lo que creyeran más oportuno y que se grabaran a sí mismos mientras él se iba a dar una vuelta. El resultado fue una ingente cantidad de material grabado del que acabó seleccionando las diez declaraciones más representativas que componen el vídeo *El dolor* (1997)



Dos imágenes de *El dolor* (28 min) (1997), Iñaki Álvarez

3.2. Historias íntimas II. El laberinto de la mente

En 1989, el canadiense Steve Reinke se propuso "realizar cien vídeos antes del año 2000 y mi 36 aniversario. Este será mi trabajo como joven artista". En 1997, por fin, logró *The hundred videos* (1990-1997), un proyecto abierto que le permitió tratar una gran variedad de temas y recursos. En él, analiza

Vídeos

Varios vídeos de Joe Gibbons en Video Data Bank

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

una serie de conceptos como la realidad, el placer, el sexo, la personalidad, la enfermedad y la verdad, y los expone de manera drástica e irónica y sin supeditarlos a ningún tipo de prejuicio cultural o social.



The hundred videos (1990-1997), Steve Reinke
<http://www.walkerart.org/archive/8/ad737191c7409aa86164.htm>

"La gente me dice: Steve, ¿cómo te lo montas para hacer tantas películas? ¿Cómo puedes ser tan prolífico? Y yo les contesto: Oh, no son películas, son vídeos. Es un trabajo sin esfuerzo..." Steve Reinke en el vídeo "*Visuals Elf*" (1 min 03 s) de la serie *The hundred videos*.

"Las aproximadamente cinco horas de *The hundred videos* son, en su mayoría, trabajos que no sobrepasan los cinco minutos de duración, a veces ni tan solo un minuto, y que se presentan separados por diez 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 el 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 esta 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."

En el polo opuesto de este tipo de relato de carácter intimista están los vídeos e instalaciones de Francisco Ruiz de Infante, quien tiene una trayectoria artística fundamentada en la poética de la imagen, la palabra y el sonido. Son obras que habitan al lado del abismo, entre el reino de lo real y el de la imaginación, y que nos hablan del recuerdo de la niñez, de la pérdida de la inocencia y del miedo a sufrir esta pérdida.

Uno de sus trabajos más representativos es un largometraje realizado en vídeo y titulado *Los lobos* (1 h 32 min) (1995), en el que Ruiz de Infante aborda obsesivamente el territorio de la fascinación y de los miedos infantiles y sumerge al espectador en una pesadilla visual y sonora de gran belleza.



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 espectador 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, archivos del Observatorio



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

3.3. Relatos viajeros: el paisaje y su gente

La trayectoria de muchos artistas está marcada por el continuo peregrinaje de una ciudad a otra, de un paisaje a otro. Su objetivo es, algunas veces, documentar la transformación de entornos rurales y urbanos; otras veces, registrar el tráfico de los seres y dar fe de su historia y su memoria. El viajero nos presta con el vídeo sus sentidos para que nos sumerjamos en lugares desconocidos y para que los habitemos con su gente.

El realizador estadounidense Adam Cohen centra sus obras en la observación de los paisajes urbanos y sus documentales muestran siempre acontecimientos relacionados con la desaparición y la historia, con la memoria y el olvido. Aunque su soporte de la grabación es el cinematográfico (8 milímetros), la posproducción la hace en soporte vídeo, por lo que resulta difícil catalogar sus obras como películas o vídeos. *Fire on time* (2000), una obra que pertenece a la prolífica serie *City poems*, es un proyecto amplio y complejo en el que trabajó durante seis años y que trata sobre la transformación y destrucción del Barrio Chino de Barcelona.



Fire on 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 solo 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 es un paisajista francés que elabora sus obras a partir de imágenes que evolucionan en el tiempo. Sus vídeos exploran siempre de manera armoniosa los lugares y el tiempo, la luz y la atmósfera, el movimiento y las formas. Compositor de formación y alumno de Pierre Schaeffer, la música es un elemento fundamental en todos sus trabajos. El título de su tercer trabajo, *L'invitation au voyage* (1973), marca una trayectoria dedicada a la poética del paisaje y de los viajes que más tarde consolidará con *Juste le temps* (1983), un gran referente del vídeo de la década de 1980, y posteriormente con *Cartes postales* (1986), donde las imágenes congeladas de postales de todo el mundo cobran vida durante unos cuantos instantes.

En *Sept visions fugitives* (1995), las imágenes se deslizan por la pantalla, oníricas y efímeras, y forman una unidad con la música de Michel Chion. Son, según su autor, "siete poemas cortos, visiones fugitivas de una China casi percibida, casi vista, casi comprendida, siempre en movimiento".



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

Robert Cahen vuelve a trabajar con Michel Chion e *Corps flottants* (1997) para mostrarnos un Japón detenido en el tiempo mediante la mirada serena y las palabras del personaje de un pintor: hombres y mujeres que cultivan sus tierras, cuerpos que flotan en el agua de una fuente termal...

Si las obras que hemos visto hasta ahora nos hablan de seres arraigados a una ciudad o a un paisaje, los vídeos de la brasileña Sandra Kogut muestran personas que no pertenecen a ningún lugar o que podrían pertenecer a cualquiera. El trabajo que la dio a conocer internacionalmente fue *Parabolic people* (1991), un proyecto que se empezó a gestar un año antes con la instalación en las calles de diferentes ciudades del mundo de las videocabinas: unas cabinas negras, de tipo Photomaton, que contenían una cámara de vídeo en el interior. En la parte exterior se podía leer la inscripción siguiente: "Tiene 30 segundos para transmitir un mensaje al mundo".



Parabolic people (45 min) (1991), Sandra Kogut

Primero Río de Janeiro y después París, Tokio, Bamako (Dakar), Moscú y Nueva York. El resultado fue una ingente cantidad de material grabado: 5.200 minutos contenidos en 260 cintas de vídeo que Kogut articuló en once cápsulas televisivas de tres minutos de duración cada una, organizadas según una idea o mensaje particular, pero que a su vez estaban conectadas las unas con las otras.

Evidentemente, la obra trata la cuestión del mestizaje de culturas, de razas, y de idiomas, pero también de imágenes, colores y textos; un mestizaje que nos conduce a la constatación obvia de que todos somos iguales en la diferencia. Sandra consigue fundir la diversidad en una sola cultura y raza –la humani-

dad–, pero a la vez incide en el valor específico de cada individuo. Se trata, como ella misma asegura, de "un retrato robot de la humanidad, siempre la misma y siempre diferente".

Tras esta experiencia, Sandra Kogut ha seguido trabajando en la misma línea con personas y personajes que buscan en permanencia su espacio vital, su ciudad y su identidad. Así, *Lá e cá* (1995) es una obra que nos habla de la sensación de estar aquí y en otra parte a la vez. Es la historia de una chica, TB, que vive en un barrio periférico de Río y que sueña con otra ciudad donde su hermana la espera. No obstante, TB duda siempre entre su deseo de descubrir este nuevo lugar –más rico, repleto de posibilidades– y su resistencia a no perder a la gente y los lugares que ama, "un mundo a la vez extraño y divertido, colorista y caótico, lleno de ternura y amistad, de risas y lágrimas, de colores y ritmos...".

"La elección de TB importa poco. Lo que nos interesa en esta película es el sentimiento de estar en la periferia, junto a las oportunidades, junto a lo mejor. A TB le gustaría pensar que lo mejor está aquí, donde ella se encuentra, pero necesita convencerse de ello. Desde el momento en el que sabe que puede partir, siente la necesidad de repetirse a sí misma que ella está aquí en realidad, siente la necesidad de encontrar en los demás y a su alrededor los trazos de su propia presencia. Está condenada a estar aquí y en otra parte, a querer siempre estar aquí y en otra parte. Dudando sobre su partida, es incapaz de quedarse y queriendo estar en todas partes, no está en ninguna. A partir de este momento, ella tiene la conciencia de no estar nunca en el lugar correcto en el momento preciso."
Sandra Kogut

Aunque ha ganado premios al mejor documental en concursos y festivales de vídeo, *Lá e cá* es –paradojas de la creación alternativa– una ficción rodada en 35 milímetros (y pasada a soporte vídeo durante la posproducción). En cualquier caso, esta obra es un híbrido autobiográfico: es una ficción que Kogut ha creado para poder hablar de un sentimiento personal de alguien que tiene en su sangre la mezcla de tres razas y cinco nacionalidades; y es un documental que Kogut ha creado para poder describir la realidad sociocultural brasileña de aquellas personas que no pertenecen históricamente a un lugar pero que se sienten íntimamente unidas a ese espacio y a su gente. Sandra Kogut es una creadora de híbridos porque su propia realidad cultural y ella misma también lo son; Sandra Kogut es, como dice Pierre Bongiovanni, una "negra blanca".

En el 2007, Sandra Kogut ganó el premio a la Mejor Película en el Festival Internacional de Río de Janeiro con su última película "*Mutum*". *Mutum* ha sido considerada una excelente adaptación del universo de João Guimarães Rosa en su novela *Campo geral*.



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

Actividad

- Comentario crítico/comparativa sobre la temática del viaje en la obra de Adam Cohen, Robert Cahen y Sandra Kogut.
- Comentario crítico sobre la obra de Sadie Benning o de Steve Reinke o de Francisco Ruiz de Infante.

4. Tres artistas clave: las trayectorias de Viola, Hill y Muntadas

4.1. Bill Viola

Bill Viola está considerado el autor más relevante del vídeo de creación. Sus obras tienen un carácter espiritual e intimista y se elaboran a partir de elementos cotidianos que forman verdaderos espacios simbólicos y emocionales. Para Viola, el vídeo es un instrumento de investigación de la realidad que puede hacer visible lo que no es.

Bill Viola nació en Nueva York (1951) y actualmente vive y trabaja con su esposa Kira Perov en Long Beach, California. Tiene una vasta formación que, junto con su experiencia vital como viajero y profundo conocedor de otras culturas, se evidencia en todas sus obras: ha estudiado arte, música experimental, literatura mitológica clásica, budismo zen y tibetano, misticismo cristiano y sufismo; ha vivido en Italia, el Japón, la India, Java, las islas Fidji, el Tíbet, el Canadá y los desiertos del Sáhara y del sudoeste de Estados Unidos.

"El sentido del lugar tiene una importancia fundamental en mi obra. He viajado por todo el mundo con objeto de reunir imágenes para mis cintas. He descubierto que cuanto más intensa es mi experiencia en un lugar haciendo una cinta, más energía absorbe la obra. Mis viajes me han enseñado que siempre hay un único «lugar adecuado» en el que puede nacer en la vida una idea, que el único esfuerzo de hacer un vídeo consiste en encontrar este «lugar adecuado», que el vídeo es sensible en muchas más cosas de las que la cámara «ve» y el micrófono «escucha», y que lo que denominamos cultura y espíritu humano se pueden considerar expresión colectiva e interpretación de la agobiante energía del paisaje. El paisaje es el material sucio de la psique humana." Bill Viola, 1982

Desde 1973, Bill Viola crea cintas de vídeo cuyo objetivo es explorar las posibilidades del medio e investigar las diferentes formas de percepción que le permitan la creación de paisajes físicos y mentales. Entre las obras de su primera época destaca *Chott-el-Djerid* (1979), un vídeo realizado en un lago salado seco del Sáhara donde el autor logra sintetizar su interés por el paisaje y la percepción mediante la grabación de los espejismos del desierto.



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

Otros vídeos destacables son *The reflecting pool* (1977-1979), antes mencionado, *Ancient of days* (1979-1981), *Hatsu-Yume* (1981-2002), *Anthem* (1983), *I do not know what it is I am like* (1986), *Passage* (1987) y *Angel's gate* (1989).

Pero en las videoinstalaciones es donde mejor se expresa el potencial creativo de este artista que propone al espectador inolvidables experiencias psíquicas y sensoriales. Una de sus características es que todas tienen lugar en habitaciones oscuras. Viola asegura: "Las salas de mis instalaciones son negras porque ese es el color del interior de la cabeza [...] así, el verdadero lugar de todas mis instalaciones es el espíritu; no se trata de un puro paisaje físico, sino psíquico. Estas habitaciones son espacios mentales, los lugares donde se desarrollan las metáforas de la memoria, del sistema nervioso, del pensamiento...". Asimismo, el sonido tiene un papel esencial en estos espacios destinados a saturar todos los sentidos del espectador.

En *Science of the heart* (1983), Viola coloca una cama de metal iluminada por una luz cenital en el centro de una gran sala oscura. A poca distancia de la cabecera de la cama, flotando por encima, aparece proyectada en color la imagen ampliada de un corazón humano latiendo, cuyo sonido inunda la sala. El tiempo ha sido manipulado en este vídeo, de forma que se acelera gradualmente hasta lograr una velocidad veinte veces superior a la normal, después se ralentiza de forma gradual hasta lograr el pulso normal de un corazón y por último se detiene en una imagen fija. Tras la pausa, el corazón empieza a latir de nuevo y el ciclo vuelve a empezar en un bucle sin fin.

"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 en una entrevista de Octavio Zaya (1989). "Bill Viola". *El Paseante* (n.º 12).]

Vídeos

I do not know what it is I am like (89 min) (1986) de Bill Viola en el WGBH de Boston:
<http://main.wgbh.org/wgbh/ntw/es/video/i4.html>

En el vídeo *The Passing* (1991), Viola utiliza imágenes nocturnas y escenas subacuáticas para representar un mundo crepuscular en la frontera de la percepción y de la conciencia humana, donde se funden las múltiples vidas de la mente (memoria, realidad y fantasía). Esta cinta fue concebida como una respuesta personal a los extremos espirituales del nacimiento y la muerte en la familia, y está íntimamente relacionada con las videoinstalaciones *Heaven and Earth* o *Nantes triptych* hecha un año más tarde.

En *Nantes triptych* (1992), también titulada *Tríptico del nacimiento y la muerte*, el artista presenta tres impresionantes imágenes que discurren en simultáneo en el tiempo. La de la izquierda muestra los minutos previos a un parto y el nacimiento de una criatura; la de la derecha, los últimos minutos de vida de una anciana agonizando; en el centro, un hombre desnudo aparece flotando en aguas oscuras, como si se tratara de un espacio de tránsito intermedio entre la vida y la muerte. En algunos momentos prevalecen en la sala los gritos de la mujer que da a luz y en otros la respiración del último aliento de vida de la anciana. El conjunto, que presenta la vida y la muerte en un mismo plano, desborda emocionalmente al espectador.



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

La carga emotiva de esta obra resulta tan impactante porque Viola nos muestra situaciones reales: el niño que está naciendo es su hijo, la anciana que muere es su madre y el hombre que flota entre las dos es él mismo.

Para acabar de completar este trabajo, Viola creó *Heaven and Earth*, una pieza muy simple compuesta por una columna de madera dividida en dos partes a la altura de los ojos por dos monitores sin carcasa, frente a frente. El de abajo muestra el primer plano de su hijo recién nacido y el de arriba, otro de su madre moribunda. Dado que la superficie de las pantallas es de cristal, cada una refleja también en su propia imagen la de la pantalla opuesta, como si la vida y la muerte se reflejaran y la una contuviera la otra. La obra está dedicada a la madre del artista, muerta en 1991, y a su segundo hijo, que nació nueve meses más tarde.

A pesar de estar considerado como uno de los más depurados maestros en la utilización de la tecnología, Viola piensa 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 en una entrevista de Octavio Zaya (1989). "Bill Viola". *El paseante* (n.º 12). Madrid.]

The crossing (1996) es una videoinstalación que muestra dos proyecciones diferentes a ambos lados de una pantalla: en una cara, un hombre se aproxima muy lentamente desde lejos, se detiene y permanece quieto. Una pequeña llama surge de sus pies y crece hasta invadir por completo su cuerpo. A la vez, en la cara opuesta, el mismo hombre se aproxima y, cuando se detiene, le cae sobre la cabeza un chorro de agua que crece repentinamente hasta convertirse en una gran cortina de agua que le inunda el cuerpo. Cuando el torrente y el incendio cesan, el hombre ha desaparecido, y tan solo quedan unas pequeñas llamas en el suelo y un pequeño chorro de agua que cae al vacío.



The crossing (1996-1997), Bill Viola

Progresivamente, Bill Viola ha ido sintetizando los elementos que aparecen en sus videoinstalaciones y reduciéndolos a simples proyecciones en grandes pantallas. *Five angels for the millennium* (2001) es una monumental videoinstalación compuesta por cinco pantallas que muestran cinco figuras humanas que descienden y ascienden del agua y permanecen, a ratos, suspendidas en el aire. Son ángeles que Viola describe como "mensajeros entre el mundo espiritual y el mundo de la conciencia". Esta pieza es la culminación de una serie de estudios sobre seres que evolucionan inmersos en el agua, de los cuales es representativa la obra *The messenger* (1996).



Departing angel en 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 la que describir lo que es esa experiencia."

Bill Viola en una entrevista de Octavio Zaya (1989). "Bill Viola" *El paseante* (n.º 12). Madrid.

En sus últimas obras, Viola toma como referente las pinturas del Renacimiento: ya en 1996 había creado *The greeting* partiendo de la *Visitación* de Pontormo, un pintor del siglo XVI. En *Going forth by day* (2002) se vuelve a inspirar en un fresco de Giotto de la capilla Scrovegni de Padua para explorar la complejidad de la existencia humana a partir de los ciclos del nacimiento, la muerte y la resurrección. Y *Emergence* (2002) procede de un fresco de Masolino en el que dos mujeres recogen el cuerpo de un hombre muerto tras una inundación. Una de sus últimas obras, *The passions* (2003), también refleja la fascinación de Viola por la pintura antigua europea, de la que se sirve para ofrecer una mirada íntima a las emociones expresadas en silencio.



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* (n.º 7).

4.2. Gary Hill

El estadounidense Gary Hill (1951) se inició en el arte como *performer* y escultor autodidacta, pero a partir de 1973 empezó a experimentar con los aspectos formales del vídeo, seducido por las posibilidades tecnológicas de este medio. Luego, su obra se ha desarrollado en la confluencia de tres dominios: las artes plásticas (*performance* y escultura), el vídeo y los textos (literatura y filosofía).

Las obras de Gary Hill forman toda una reflexión en torno al lenguaje –producción, percepción e interpretación– que intentan demostrar que no es un objeto o una herramienta, sino una mediación significativa entre los individuos. Para Gary Hill, el sonido y el lenguaje son los materiales responsables de la estructura de las imágenes, que utiliza como vehículo del cuerpo y la palabra.

Vídeos

The Passions (1986) de Bill Viola en 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

Varios vídeos (2000-2002) de Bill Viola en The Paul Getty Foundation

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

Sus primeras cintas exploran la interacción de la imagen, el sonido y el lenguaje, como *Soundings* (1970), *Around & About* (1980) y *Primarily speaking* (1981-1983). Durante su estancia en Japón, en 1984, Hill crea *URA ARU (The backside exists)*, una cinta compuesta por evocativos palíndromos acústicos mediante la inversión de palabras japonesas. Pero sus piezas más representativas serán *Site/Recite (a prologue)* (1989) e *Incidence of catastrophe* (1987-1988).



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

A partir de la década de 1990, Gary Hill se concentra especialmente en la videoinstalación y no volverá a retomar el formato de cinta de vídeo hasta el 2000, con *Remerber Paralinguay* (2000) y *Language willing* (2002).

En sus primeras videoinstalaciones trabaja en especial con la idea de fragmentación y recomposición, tanto de textos como de cuerpos. Así, *Inasmuch as it is always already taking place* (1990) está compuesta por dieciséis monitores de diferentes tamaños, sin carcasa, colocados desordenadamente el uno junto al otro en un nicho ubicado a una altura de 50 centímetros. Cada pantalla contiene la imagen de una parte del cuerpo, mientras se oye un ruido de páginas que pasan, un murmullo y un roce de manos.



Inasmuch as it is always already taking place (1990), Gary Hill
<http://www.djdesign.com/artists/inasmuch.jpg>

El impacto se produce al contemplar los fragmentos vivos de un cuerpo, que respiran y cuchichean, dispuestos a la manera de una naturaleza muerta.

"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". En: *Gary Hill*. París: Centro Georges Pompidou.]

I believe it is an image in light of the other (1991-1992) tiene lugar en una sala oscura, donde siete minúsculos monitores, colocados en el interior de unos cilindros metálicos como botellas de oxígeno que cuelgan del techo, proyectan imágenes de textos y de fragmentos de un cuerpo (el de Gary Hill) sobre páginas de libros abiertos que están esparcidos por el suelo. Una voz recita extractos del libro *El último hombre* de Maurice Blanchot. En esta obra, confluyen el texto impreso (como escritura), el texto proyectado (como imagen) y el texto recitado (como sonido).



I believe it is an image in light of the other (1991-1992), Gary Hill
<http://www.djdesign.com/artists/believe1.jpg>



Detalles de *I 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 rejuntados con la intención de ser utilizados para una nueva dispersión." [Jacinto Lageira (1992). "La imagen del mundo en el cuerpo del texto". En: *Gary Hill*. París: Centro Georges Pompidou.]

En *Tall ships* (1992), posiblemente una de las piezas más impactantes de Gary Hill, el autor abandona esta idea de fragmentación para presentarnos unos enigmáticos seres que establecen un contacto directo con el espectador. La videoinstalación se desarrolla en un oscuro pasillo de unos 25 metros, donde aparecen proyectados a una cierta distancia varios personajes. Cuando el espectador se detiene ante uno de ellos, este avanza, se detiene ante él y lo observa; si el espectador decide irse, él también se va para alejarse en la oscuridad, pero si rectifica y vuelve a observarlo de nuevo, se vuelve a dar la vuelta y sigue mirándolo tanto tiempo como el espectador decida seguir ante él. Y pasa lo mismo con cada uno de los seres que pueblan este misterioso espacio y que intentan comunicarse con nosotros.



copyright 1992, 1996 Gary Hill

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

Gary Hill asegura que, en *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 catálogo *Gary Hill* (1992). París: Centro Georges Pompidou.]



Imágenes 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 de un laberinto donde puede evolucionar el espectador, entre dos pantallas confrontadas que muestran las manos de un hombre y de una mujer. El discurso del uno y la otra varía según la posición que adopta cada espectador en el circuito.



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

Sus obras más recientes se caracterizan por el intento de dar imagen al silencio: "En los últimos años he hecho obras que contienen poco lenguaje, pero, aun así, tratan sobre esta ausencia, la ausencia del lenguaje". En la proyección *Wall piece* (2000), un personaje lucha por cruzar una pared sin lograrlo; da saltos para chocar y vuelve a iniciar la tarea sin fin. Cada vez que choca se dispara un *flash* luminoso y pronuncia una palabra, de forma que el impacto modifica el sonido de su voz. Todas las acciones se han grabado y se han editado en forma de secuencia estroboscópica que muestra el cuerpo en varias posiciones contra la pared.



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.

Vídeos

Fragmentos de las videoinstalaciones *Withershins* (1995), *Dervish* (1995) y *Primarily speaking* (1983). <http://www.djdesign.com/artists/ghavi.html>

Secuencia de imágenes

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

Vídeo recomendado

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

4.3. Antoni Muntadas

Antoni Muntadas es un artista catalán procedente del campo de la pintura que, a partir de 1970, empieza a utilizar el vídeo como reacción contra la televisión como medio de influencia en el comportamiento social. Desde 1971, vive y trabaja en Estados Unidos.

En la trayectoria de Antoni Muntadas, destaca una primera tendencia a la investigación social de los medios de comunicación como canales de recepción y manipulación públicos y a la reflexión sobre el poder de la información, sobre su manipulación y sobre las relaciones de objetividad/subjetividad que se dan. Sin abandonar nunca estas cuestiones, Muntadas se empieza a interesar por el mismo contexto del arte, analizando la tarea de sus mediadores, su audiencia, los sistemas de codificación en los que basamos nuestra visión del arte y los procesos de transmisión de sentido e información en este campo. Su lema ha sido siempre "hacer visible lo invisible".

Entre sus primeras experiencias contrainformativas, está la creación de la emisora Cadaqués Canal Local (1974), donde entrevistó a los personajes locales más representativos y mostró imágenes de su actividad durante el invierno. El valor de esta experiencia reside en la osadía de Muntadas al crear un canal de televisión independiente durante la dictadura franquista y confrontarlo al modelo de televisión oficial; su mensaje era "otra información es posible".

Otro de sus primeros proyectos sobre la televisión fueron las dos versiones de la videoinstalación *The last ten minutes* (1976-1977), donde Muntadas confrontaba los últimos diez minutos de programación televisiva en tres canales de diferentes ciudades del mundo y revelaba la fórmula estereotipada del cierre nocturno de las emisiones. En la primera versión, tres monitores empotrados en un plafón frontal mostraban las imágenes emitidas por las principales cadenas de Washington, Buenos Aires y São Paulo y, en la segunda, de Washington, Kassel y Moscú. A continuación, un plano de secuencia tomado en las calles de cada ciudad contrastaba las imágenes cotidianas ante la puesta en escena televisiva.

Muntadas reflexiona sobre la información filtrada por los medios de comunicación de masas utilizando sus mismos materiales y medios: su estilo es documental y, en muchas ocasiones, se apropia de imágenes pertenecientes al mundo publicitario o informativo. Pero también reflexiona sobre los mecanismos de recepción de los mensajes y se plantea siempre cuál es el trabajo del espectador que lee o escucha una información y cómo el público la recibe de manera diferente según su origen social y su bagaje cultural.

El tema de estudio de Muntadas es el paisaje de los medios de comunicación de masas (el *media landscape*): "La televisión es el paisaje de nuestro tiempo y utilizarla no es nada diferente de la utilización que hizo Duchamp de objetos *ready-made* o de la utilización que hizo Warhol del bote de sopa Campbell. Para mí, la televisión es simplemente un objeto más, parte del paisaje que nos rodea".

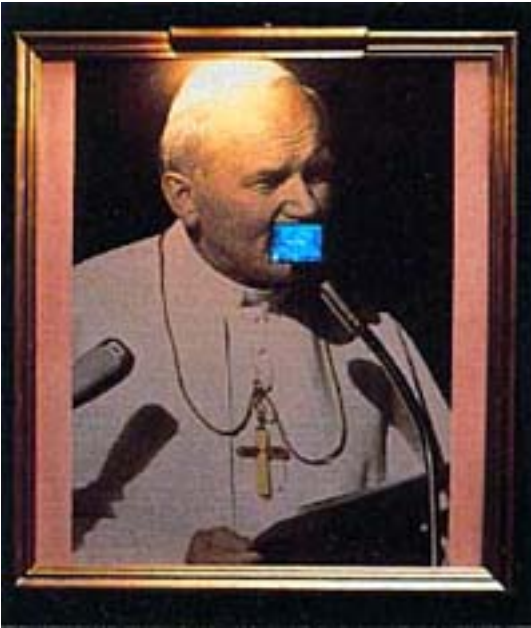
Declaraciones de Muntadas para Víctor Ancona (1978, mayo). "Antonio Muntadas: from Barcelona to Boston". *Videography* (vol. 3, n.º 5). Nueva York.

La videoinstalación *The board room* (1987) consiste en una sala de juntas convencional de alto nivel. Hay una gran mesa alargada y rodeada de trece asientos; en las paredes, cubiertas de cortinas de terciopelo rojo, hay colgados trece retratos, enmarcados en dorado e iluminados puntualmente, que son fotografías de una serie de predicadores, gurús, líderes de sectas y jefes visibles de viejas y nuevas religiones, algunos de ellos conocidos teleevangelistas estadounidenses, y dos de ellos líderes de una religión y un estado a la vez: el papa Wojtyla y el ayatolá Jomeini. En el lugar correspondiente a la boca de cada personaje aparece incrustado un pequeño monitor de vídeo de 5 pulgadas donde se transmiten imágenes extraídas de la televisión de ellos mismos. La sala está en la penumbra y solo se escuchan sus murmullos, algunos de los cuales van aumentando gradualmente de vez en cuando.



The board room (1987), Muntadas

La obra, cuya puesta en escena no solo remite al contexto económico, sino también a la simbología religiosa –una mesa y trece sillas como en la Santa Cena– nos habla de las peligrosas relaciones que se dan entre economía, política, religión y los medios de comunicación de masas.



Detalle 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.

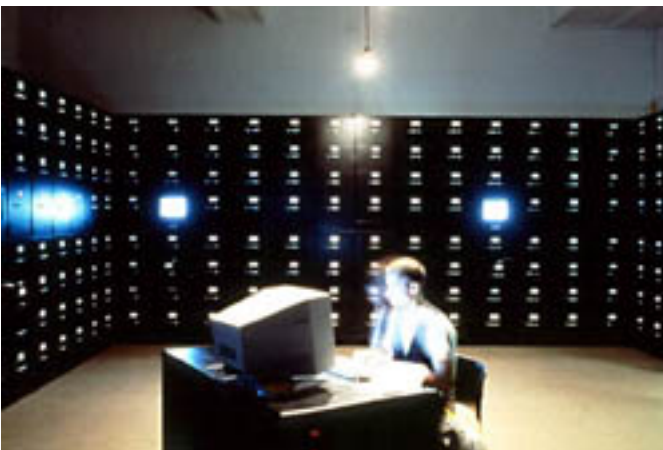
Aunque su trayectoria siempre ha estado centrada en el vídeo, Muntadas nunca ha estado condicionado por este medio y ha utilizado otros medios y soportes para expresar adecuadamente cada una de sus ideas. Así, en *Exposición* (1985) organizó una exposición en la que no había virtualmente obra para vender y en la que el vacío requería la misma infraestructura y gastos por parte de la galería. En *The limousine project* (1990) proyectó palabras e imágenes relacionadas con el poder económico en las ventanillas oscuras de una limusina que se paseaba por Manhattan. Y en *CEE project* (1994) dispuso doce alfombras que representaban la bandera de la Comunidad Económica Europea en diferentes espacios públicos de cada uno de los doce países miembros.



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

Otro de los grandes temas de investigación de Muntadas ha sido el mismo contexto del arte: ha analizado la función de sus mediadores y de la recepción por parte de la audiencia. Lo empezó a tratar en *Between the frames* (1983-1993), una serie concebida como una exhaustiva obra en curso (*work in progress*). Consta de una videoinstalación y de un vídeo que contiene ocho capítulos de 4,5 horas de entrevistas a personas que trabajan en el mundo del arte, hechos en la lengua materna del entrevistado –"The dealers", "The collectors", "The gallery", "The museum", "The docents", "The critics", "The media"– y un "Epilogue" con entrevistas a artistas. Se trata de un retrato del mundo del arte que refleja su diversidad, pero a partir de sus periferias, del marco teórico y práctico que rodea la obra de arte, que se obvia expresamente en este proyecto. En cada una de las exposiciones, la videoinstalación ha adoptado una forma diferente adecuada a las características específicas de cada espacio.

En 1988, Televisión Española encargó una obra a Muntadas para su programa *Metrópolis*, pero cuando TVE. *Primer intento* (46 min) (1989) estuvo finalmente ejecutada, el ente público decidió anular la emisión. Esta experiencia fue el desencadenante de un proyecto sobre la censura que todavía está activo en la Red, ya que una de las dos vidas de *The file room* iniciado en 1995 y todavía vigente en la actualidad tiene lugar en el interior de los circuitos de Internet, donde crece día a día con nuevos datos sobre la censura artística y cultural que se practica en nuestro planeta. Desde el momento en el que entró en línea, en mayo de 1994, cualquier persona conectada a la Red tiene la posibilidad de acceder tanto a las imágenes prohibidas como a la información recopilada sobre los autores y sus circunstancias e, incluso, puede contrastar las razones de sus censores. Pero *The file room* también se presenta como una sala de archivos donde el espectador puede consultar los diferentes casos en los ordenadores que tiene a su disposición.



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

"Desde su inicio, este proyecto ha tenido en cuenta las cuestiones suscitadas por la interactividad, la audiencia y el papel social del arte. Mientras se estaba elaborando *The file room*, los problemas planteados por las nuevas tecnologías respecto a la censura, las fuentes de la obra, su accesibilidad, lenguaje, traducción, control y motivaciones fueron estudiadas: todos estos problemas son a su vez elementos constitutivos y consecuencias de la obra y de su temática." [Antoni Muntadas en el catálogo de la *3e Biennale d'Art Contemporain de Lyon* (1995). París: Réunion des Musées Nationaux.]

En *Portrait* (1995), aparece otra de sus constantes: la crítica a los medios de comunicación de masas. Consiste en una gran una proyección que muestra un plano de detalle de las manos de un hombre que se dirige a su audiencia y cuyos gestos se magnifican con la cámara lenta. "El vídeo *Portrait* procede de las entrevistas hechas para el proyecto *Marseille: mythes et stéréotypes* (1995), con el que comparte algunos intereses: se trata de un retrato centrado en el énfasis gestual de las manos del orador. Gestos que no son ampliados por sus dimensiones, sino por la duración de un plano cerrado, extremadamente lento, que transforma el movimiento de sus manos en una coreografía extraña e hipnótica". [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 trabajo que hago está basado en fenómenos contemporáneos que existen. Va desde un exterior social hasta un interior personal, que filtra la información pública en información personal. Reacciono a la información filtrada por los medios de comunicación."

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

En 1995, Muntadas inició la serie *On traslation* (1995-2003) a partir de un texto en el que demostraba su preocupación por los diferentes sistemas de transmisión de información y por el hecho de que su traducción consiguiente puede transformar, fragmentar, deformar e, incluso, oscurecer o censurar el significado original.

En el primer proyecto de esta serie, *The pavilion* (1995), Muntadas se centra en el papel que desempeñan los traductores en las reuniones internacionales donde se toman grandes decisiones que afectan a muchas personas. Le seguirán *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) y *La imagen* (2002-2003).



On translation: *el aplauso* (1999), *Muntadas*

"La «transterritorialización», los «paisajes de los medios de comunicación», «la frontera entre límites», las actitudes de «ecología de los medios»... constituyen dispositivos que marcan y que nos hacen ver que existen actitudes y comportamientos, como los de *Muntadas*, que encajan con las visiones interrogativas del futuro ante opciones de rápida progresión o de puro inmovilismo."

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

Bibliografía

- Acconci, V.** (1997). "Pasos hacia la performance (Y lejos de ella)", "Plan de diez puntos a propósito del vídeo" y "Algunas notas sobre espacio habitado". En: *Luces, cámara, acción (...)* ¡Corten! Videocreación: el cuerpo y sus fronteras (pág. 15-30). Valencia: Gabriel Villota, IVAM.
- Abramovic, M.** (1990). *Sur la Voie*. París: Editions du Centre Pompidou.
- Ancona, V.** (1978, mayo). "Antonio Muntadas: from Barcelona to Boston". *Videography* (vol. 3, n.º 5). Nueva York.
- Ars Video Productos* ("Ars Video SP1: Videocombate". 1992, mayo). Guipúzcoa: Errenteria.
- Balaschak** (2006, septiembre). "Coco Fusco", extracto de "MC". *Frieze Magazine* (n.º 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). Valencia: IVAM Centre del Carme, Generalitat Valenciana.
- Celant, C.** (2001). *Marina Abramovic: public body*. Milán: 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". *Arte en la era electrónica*. Barcelona: El Angelot.
- Fusco, C.** (2001). "At your service: Latin women in the global information network". *From the bodiesthat were not ours and other writings*. Londres/Nueva York: Routledge/iNIVA. <http://www.artwomen.org/maquiladora/>
- Fusco, C.** (1996, septiembre-octubre). "Bridge over trouble waters", extracto de "Kcho and Cuban Art". *Frieze Magazine* (n.º 30).
- Fusco, C.** "The bodies that were not ours: black performers, black performance...". Nka: *Journal of AfricanArt* (n.º5)
- Fusco, C.** (2006, abril). "Women and power in the New America". *Hemisferica* (revista digital, n.º 3.1).
- Gonzalo, P.** (1998, junio-julio). "Fátima y el libro de los abrazos". *Arte y Parte* (n.º 15, especial Shirin Neshat). Madrid.
- Guardiola, J.** (1996, julio). "Sangre, sudor y... software". *Kalías* (n.º 15-16). Valencia: IVAM, Centro Julio González.
- Hill, G.; Morgan, R. C.** (ed.) (2000). *Gary Hill*. John Hopkins University Press.
- Hill, G.** (1993). *Gary Hill*. Valencia: 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". Disponible en: <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, marzo). "A Manner of Speaking: An Interview with Gary Hill". *Afterimage* (vol. 10, núm. 8). Podéis consultar el artículo en castellano en: <http://www.upv.es/labolu/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 Mónica.
- 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). "Francesc Torres. Juegos de guerra". *Lápiz* (noviembre, 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). "El arte de lo posible". *Ars-Vídeo* (mayo, especial núm. 1). San Sebastián.
- Torres, F.** (1991). *El carro de fenc*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica / 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*. Valencia: IVAM.
- Watson; Thater; Clover** (ed.) (1993). *Stan Douglas*. Londres: Phaidon.
- Zabel, I.** (1998, junio-julio). "Signos de un mundo dividido". *Arte y Parte* (n.º 15, especial Shirin Neshat). Madrid.
- Zaya, O.** (1998, junio-julio). "En medio". *Arte y Parte* (n.º 15, especial Shirin Neshat). Madrid.
- Zegher, C. de** (ed.) (1999). *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*. Barcelona: MACBA.

Información general y vídeos en línea

New Media Encyclopedia.

New Television Workshop Collection.

Varios autores. Intervenciones TV.

Varios autores. Laboratorio de la luz. Selección de vídeos.

Varios autores. VideoArt.net - the underground video artists network.

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