

Tiempos virtuales: el artista en la era telemática

Pedro Ortuño

Artista y profesor de la Universidad de Murcia.

“El audiovisual está experimentando una expansión sorprendente, en la que el vídeo pasa a ser uno entre los muchos instrumentos que constituyen el complejo tejido multimedia. Este hecho genera obviamente un replanteamiento fundamental de la estética de las obras, del propio papel de los artistas y del espectador, y de los modos de exhibición...”

Claudia Giannetti

En una sociedad donde la tecnología es ya una cuestión cotidiana, vivimos un momento de crecimiento en el ámbito multimedia por los vertiginosos progresos experimentados en la informática y todo lo digital. Estos progresos también han llegado al mundo del arte y a la concepción de las obras que van a ser expuestas en un espacio público. Hoy en día, los artistas abordan el espacio de exposición, sin ningún tipo de prejuicios a la hora de utilizar nuevos elementos tecnológicos.

Estas prácticas se han venido haciendo desde de los años 60 a raíz del lanzamiento y posterior comercialización de Sony de las primeras cámaras portátiles de vídeo. La primera obra concebida con tal fin fue realizada por el artista coreano Nam June Paik en 1965 en Nueva York. Paik anteriormente había entrado en el mundo del arte a través de la música como queda constatado en su intervención de Düsseldorf, *Homemage à John Cage: Music for Tape Recorder Piano* (1959) que fue una performance musical. Paik junto al alemán Wolf Vostel compuso en esos años, obras de experimentación con música electrónica.

Es en “*Exposition of Music-Electronic Television*” de 1963, donde Paik comienza a combinar la TV con sus performances de experimentación musical. En esta pieza con televisiones, los 13 *Distorsed TV* están conectados a trece magnetoscopios que emiten diferentes ruidos, alterando las imágenes y convirtiéndolas en rayas y signos abstractos en perpetua inestabilidad. El paso de la música al vídeo en la obra de este artista se producirá a través de la transgresión de la imagen electrónica por medio del sonido. “Mi obsesión con el tiempo está relacionada con mi pasado musical. Todas mis cintas están construidas en forma de sonatas, con temas, contra-temas, desarrollados, secuencias más o menos rápidas...”

A principios de los 60, entra con fuerza en escena el poder de la información, que se verá favorecido con la pujante proliferación de nuevas cadenas de televisión, radios y periódicos locales. La popularización de la televisión y la aparición del vídeo coinciden y permiten por una parte la manifestación pública, y a escala internacional, de la hegemonía de los Estados Unidos; pero al mismo tiempo, y por otra parte, marca el inicio de la desestabilización política y social derivada a su vez de su papel de supervisor mundial.

El vídeo, ya en los años setenta, está presente en la mayoría de las manifestaciones artísticas denominadas “anti-objeto”, como fueron Fluxus, el arte conceptual, el body art, el land art, etc. De ello se deduce que el uso del vídeo no fue un rasgo característico

y propio atribuible a un solo tipo de actividad artística o manifestación específica, sino que su utilización y sus recursos fueron aprovechados por muchos creadores, diferentes en sus propuestas y en sus resultados, que investigaban las posibilidades del nuevo medio y lo adaptaban a sus requerimientos.

También, y como se pone de relieve en sus propios trabajos, en el uso que los artistas hacen del vídeo y la televisión incluyen a su vez un mensaje implícito en el que cuestionan el medio televisivo: al controlar los contenidos y los mensajes, y los medios técnicos para difundirlos y cómo difundirlos, tienen en sus manos la capacidad para dirigir y manipular la opinión de las masas.

Cabe destacar que en Estados Unidos y Canadá surgen grupos de artistas que van a ir un poco más lejos en cuanto a la utilización del vídeo como herramienta de crítica contra el medio con un componente político social importante. Ant Farm y T. R. Uthco en San Francisco y General Idea en Toronto son algunos de estos grupos que, con su actividad, han hecho posible la configuración de un original ámbito artístico y cultural que eventualmente ha recibido el nombre de *The Subliminal*.

En cuanto a la utilización que estos artistas hacen del vídeo, señalaremos en primer lugar su uso como herramienta de documentación de performances; sin descartar por ello planteamientos y elaboraciones siguiendo las pautas de los formatos populares, inspirados en modelos o arquetipos provenientes de los mass-media- y especialmente de la televisión -, y, en consecuencia, aceptados y de fácil digestión por parte del público.

Al margen de cualquier medio concreto de los que se valen esta serie de artistas, nos encontramos cómo al tratar de caracterizar el comportamiento subliminal recalcan en la apropiación de unos mitos para la creación de una cosmología, de un mundo parasitario respecto de otro mayor y real y al que se refieren en términos de mass-media, subcultura, arte, política, etc.

Destacamos el trabajo de los californianos Ant Farm y T. R. Uthco, pues han acudido en diversas ocasiones a la mitología de “lo típicamente norte-americano”; por ejemplo, las culturas del automóvil y la televisión como pusieron de manifiesto en proyectos como *The Cadillac Ranch Show* -la plantación diez Cadillacs con el morro hundido en la tierra en un campo- o *Media Burn*, que describimos a continuación:

“El 4 de julio de 1971 con unos 500 amigos y conocidos que debían de cumplir el rol de espectadores se encontraban en el parking de Cow Palace en San Francisco esperando ver la performance *Media Burn* que consistió en parodiar una especie de programa televisivo donde se chocó un Cadillac a 55 millas de velocidad contra una barrera de viejos televisores. Un artista presidente que asemejaba a John F. Kennedy dio un discurso como si se tratase del día de la Independencia: “Los monopolios de los mass-media controlan a la gente por medio del control de la información... ¿Quién va a negar que somos una nación adicta a la televisión y a la constante invasión de los mass-media? Y ahora os pregunto compatriotas norteamericanos, ¿Quién no ha deseado alguna vez dar una patada a su televisor?” La multitud aplaudió. Las unidades móviles de televisión tomaban la escena. Los fotógrafos disparaban sus máquinas. Mientras arrancaba el Cadillac alcanzando las 55 millas por hora y se estampó sobre el montón de televisores, como si fuera el estampido de una bala.”

La artista Martha Rosler, tuvo una formación vinculada a la literatura, participando activamente en círculos de Downtown de Nueva York, publicando y colaborando en revistas de poesía.

Esta participación fue importante para el desarrollo de sus experiencias artísticas. En el 68 se trasladó a San Diego donde coincidió con el surgimiento del movimiento por la liberación de la mujer. Incluso antes de entrar en la Universidad de California en San Diego, participo activamente en el movimiento feminista, sumándose a un grupo de mujeres abierto a estudiantes y no estudiantes del que fue una activa militante durante esa época. El feminismo tuvo gran efecto en su obra en el momento en el que se replanteo su identidad político social. Los temas de la opresión y resistencia, que había desempeñado una función central en su pensamiento, adquirieron por primera vez aplicación concreta en relación con sí misma, puesto que el feminismo aclaraba los vínculos directos que existía entre la vida cotidiana, el movimiento contra la guerra y las luchas por los derechos civiles y la transformación política social. Era una cuestión de esferas separadas y desiguales. –lo político y lo abstracto frente a la gestión de lo mundano– que necesitaban ser reunidas.

El enfoque artístico y teórico de Rosler converge no sólo con los interrogantes que se formula acerca de los fenómenos sociales y sus implicaciones clasistas, raciales y sexuales en el contexto de la política capitalista, sino también en su cuestionamiento de la posición institucional e ideológica de la obra de arte. Entre 1974 y 1975 Martha Rosler produjo tres obras que podríamos agrupar bajo el epígrafe de “La cadena alimentaria” que giran alrededor del consumo de alimentos y el modo en que aborda, metonímicamente y metafóricamente, distintos registros de reivindicaciones y protestas feministas. En este sentido cabe destacar; *Semiotics of the Kitchen* de 1975.

En la obra *Semiotics Of The Kitchen*, la artista comienza su demostración de los utensilios de cocina en orden alfabético al estilo de un programa de televisión aparentemente convencional. A continuación la obra se convierte en una representación cuya vertiente crítica se deriva no sólo de la precisa, analítica y enfática comprensión por parte del artista, sino también de la estructura formal de su actuación. En su representación sutilmente anárquica y cómica de los utensilios, Rosler trata sobre la agresividad inherente en “la mujer de la cocina”, tanto desde el interior como desde el exterior. Hiende el aire con un tenedor (en la dirección del espectador) y vierte el contenido virtual del cucharón en el espacio que hay a su lado. Al demostrar la posición instrumentalizada de la mujer, Rosler –siguiendo la lógica del orden alfabético– finalmente se convierte ella misma en un utensilio más, aunque no personifica un utensilio sino la inicial: con su cuerpo escribe las letras U, V, W, X, Y, Z, lo que a su vez significa que su cuerpo queda escrito por ellas.

Rosler en esta obra muestra claramente que no se trata únicamente de un papel al que sus “personajes” están sujetos, un papel social atribuido que podría y debería cambiarse. También muestra que las estructuras de poder, dominación y sumisión y sus ramificaciones ideológicas tienen que ser detectadas no solo desde la perspectivas política, social y económica, sino también dentro del propio sistema lingüístico y de signos que constituye el orden de lo simbólico.

La también artista norteamericana Judith Barry, a lo largo de su obra, una serie de temas recurrentes constituyen la base de su investigación crítica: cómo el diseño del entorno urbano y del espacio arquitectónico es cómplice de las estructuras institucionalizadas de poder; cómo los lugares intentan dirigir y modelar nuestra subjetividad, nuestro sentido o nuestra

identidad; y, especialmente, cómo dichos lugares operan a través de la dinámica del deseo. Barry explora estos temas a través de proyecciones de diapositivas y de vídeo en conjunción con formas construidas o esculpidas que aluden a ciertas estructuras con una función narrativa: el teatro de la memoria renacentista, la arquitectura y los interiores barrocos o del Art Nouveau, el museo y el hipermercado, las fachadas especulares de la ciudad posmoderna y del propio aparato cinemático. A la artista le preocupa el modo en que estas estructuras producen relatos del sujeto a través de una compleja intertextualidad que involucra a lo histórico y a la ficción, a lo público y a lo privado, así como las relaciones de clase, género y raza. En su onírico juego con la imagen, los efectos superficiales y el espectáculo, estas estructuras funcionan como pantallas “cinemáticas” que capturan y proyectan el deseo de los consumidores. Como ha argumentado Barry, “El remedio contra este estado de cosas, es la acción. Sólo mediante la producción de imágenes el sujeto de la cultura de masas puede empezar a sentir algún tipo de control sobre la alienación producida por esta condición”.

Destacamos la obra *VOICE off* (1998) donde una gran pantalla de vídeo de dos caras que divide el espacio de la sala, el espectador encuentra dos narraciones entrelazadas que dramatizan las cualidades objetivas y subjetivas de la voz. El lado de “de ella” cuenta la historia de una mujer que ha perdido la voz y está buscándola. El lado “de él” trata de un hombre poseído por unas voces cuyo origen está decidido a rastrear. Con una referencia constante a las conversaciones cinematográficas que rodean la voz –diálogo sincrónico y a sincrónico, voces en off, etc. Barry pretende estimular y obstruir a la vez el deseo del espectador de establecer una relación imaginaria con estas narraciones ficticias. Al mismo tiempo, demuestra el papel cada vez más decisivo de las pautas auditivas y vocales en la estructuración de nuestro sentido del yo, así como de nuestra experiencia del espacio público.

Otro de los artistas contemporáneos que considero fundamental a destacar en cuanto a la experimentación con los nuevos medios y su implicación en el plano de lo social es el catalán Antoni Abad, que comenzó su carrera como escultor a mediados de los ochenta y actualmente tiene gran proyección internacional en el ámbito de las nuevas tecnologías. Abad en ARCO 99 gana el premio “Arco electrónico” con la obra de net art titulada “1.000.000” y adquirida por la Fundación Sanitas, convirtiéndose en la primera obra de net art vendida en España.

Su obra *canal*GITANO* (www.zexe.net) producido para una exposición en el Centre d’Art La Panera de Lleida en el 2004. Abad propone un proyecto que plantea una nueva vía de comunicación y protesta para el colectivo gitano. Un espacio público digital, donde emisores y usuarios experimentan un uso social de las redes telemáticas. Un proyecto de comunicación móvil para colectivos sin presencia activa en los medios de comunicación preponderantes. Para ello 20 jóvenes gitanos de Lleida recorren espacios públicos y privados de la ciudad y su entorno, provistos de teléfonos móviles con cámara integrada. Recopilan e intercambian experiencias y opiniones convirtiéndose en cronistas de su propia realidad.

A través de mensajería multimedia (audio, vídeo, foto, texto) y de conversaciones telefónicas coordinan en tiempo real en Internet los canales audiovisuales previamente acordados. En reuniones periódicas analizan la evolución de los canales

existentes, deciden sobre la creación de nuevos sitios virtuales y se asocian en colectivos emisores dedicados a cada canal consensuado.

Situado en la confluencia de las redes Internet y móvil, el proyecto canal*GITANO propone un espacio público digital, donde emisores y usuarios experimentan el uso social de las redes telemáticas

Finalmente encuentro interesante la propuesta de Olga Rueda, psicoterapeuta gestalt y realizadora de audiovisuales al hablar de la videoterapia como una nueva disciplina de trabajo para el crecimiento personal apoyada en las actuales tecnologías audiovisuales. El objeto de la videoterapia es la exploración del autoconcepto.

El autoconcepto lo define como un marco de referencia necesario desde el que interpretar las propias experiencias y la realidad externa. Un buen ajuste del mismo contribuye a la salud y al equilibrio psíquico permitiendo a una persona respetarse y valorarse tal como uno es.

Con la ayuda de medios objetivos como el video o el registro de sonido, que nos aportan una mirada imparcial, no contaminada, en la medida de lo posible, de lo que uno hace y dice, de cómo uno se mueve, de lo gestual, de los silencios, etc. Estamos sumergidos en una sociedad que demanda de nosotros una serie de respuestas muy estereotipadas. Eso hace que intentemos responder a las expectativas muchas veces pasando por alto si podemos o si queremos hacerlo.

La videoterapia permite diseccionar las distintas partes entre la relación de uno consigo mismo y de uno con el otro. Conocer qué distancia hay entre lo que quiero y lo que puedo, conocer cuáles son las limitaciones verdaderas y las que fantaseamos, encontrar cuales son nuestras exigencias y las exigencias del otro, ver cómo nos condiciona la expectativa de cómo tendría que ser y la contrastación de cómo soy.