



BIBLIOTECA U.C.M.



5307201270

**VÍDEO-ESCUPTURAS
Y
VÍDEO INSTALACIONES EN ESPAÑA
(MADRID Y BARCELONA)**



Dado de Baja
en la
Biblioteca



**Tesis Doctoral
de
JUAN CARLOS ESTEBAN DE MERCADO**

DIRECTOR: J.MANUEL PALACIO ARRANZ

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD I
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

Se recuerda al lector no hacer más uso de esta obra que el que permiten las disposiciones Vigentes sobre los Derechos de Propiedad Intelectual del autor. La Biblioteca queda exenta de toda responsabilidad.

A Oliva

Dado de Baja
en la
Biblioteca

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION

REGISTRO DE LIBROS

BIBLIOTECA GENERAL

Nº Registro T.D. 415

LA UNIDAD Y LA IMAGEN

LA IMAGEN, aun considerada en sí misma, es múltiple, aunque esté sola. La conciencia la sostiene sabiéndola imagen. Y la posibilidad se abre a su lado; podría ser diferente y es quizás así, tal como se ha de ver. Su ser de abstracción no le da fijeza, asciende a ser icono: el icono forjado por el amor, por el odio, por el concepto mismo, especialmente cuando la imagen encierra la finalidad.

María Zambrano (Claros del Bosque).

ÍNDICE.

I. INTRODUCCIÓN.

1. PRESENTACIÓN.

1.1. Génesis para un título.....	1
1.2. Acotaciones metodológicas y a la recogida de información.....	2
1.3. Metodología y fases de la investigación.....	14
1.3.1. Documentación.....	15
1.3.2. Entrevistas.....	16
1.3.3. Recogida de material.....	17
1.3.4. Consultas bibliográficas.....	17
1.3.5. Una visión desmaterializada (conceptual) de las obras.....	21
1.3.6. Creación de textos. Sintetización y selección de textos. Acercamiento crítico.....	23
1.3.7. Elementos sobre los cuales trabaja cada autor, ideas, intereses y formalización de estos conceptos en su obra.....	24
1.3.8. Conclusión y selección bibliográfica.....	25
1.3.9. Las figuras.....	25
1.4. Necesidad de la investigación. Una arqueología de lo contemporáneo.....	26
1.5. Acerca de la tecnología y de la ficha técnica de las obras.....	27
1.6. Objetivos de la investigación (un resumen).....	30

2. ACERCAMIENTO PREVIO A LA TEMÁTICA DESARROLLADA.

2.1. Sobre la definición de vídeo-esculturas y vídeo-instalación y sus límites.	
Sobre las posiciones de la pantalla del monitor.....	31
2.2. Aproximación histórica al tema.	
2.2.1. Los setenta. Primeros usos del medio. Sobre las vídeo-esculturas como vídeo-objetos. Las vídeo-performances y los circuitos cerrados. Las vídeo-instalaciones.....	36
2.2.2. De los ochenta a los noventa. La consolidación del medio. De la modernidad a la postmodernidad y de la postmodernidad a la modernidad en solo una década. Los noventa, algunos ejemplos, el espacio y su teatralización. El objeto. El lenguaje.....	41

3. ORÍGENES DE LA ACTIVIDAD EN ESPAÑA

3.1. El entorno de las primeras obras. El conceptual.....	49
3.2. La televisión como tema. La relación entre el vídeo y la televisión.....	53
3.3. Usos de la tecnología como denuncia.....	56
3.4. De la TV al vídeo. El vídeo como documento.....	58
3.5. Preludio a la vídeo-instalación. La evolución desde las películas y diapositivas a las cintas de vídeo. Anotaciones al uso del film.....	61
3.6. Algunas consideraciones diferenciadoras de los usos de los medios.....	67
3.7. Los pasos del vídeo a la vídeo-instalación.....	69

4. PROBLEMÁTICA DE LA VÍDEO-ESCUPTURA Y LA VÍDEO-INSTALACIÓN EN ESPAÑA.

4.1. La vídeo instalación de creador. Procedencias y destinos de los autores.....	71
4.2. Paralelismos urbanos. De Barcelona a Madrid.....	74
4.3. Los impulsores de vídeo.....	78
4.4. De la independencia y posibilidades del vídeo-creador. De sus orígenes y dedicaciones.....	81
4.5. La vídeo-instalación como producto.....	84

5. PROBLEMAS ESPECÍFICOS Y TEMÁTICAS DESARROLLADAS.

5.1. De los creadores y sus instalaciones. Contrastes en sus discursos.....	87
5.2. Una corta historia, las vídeo-instalaciones tienen ¿veinticinco años o 3000 años?.....	93
5.3. Tiempos. 5.3.1. Un pasado presente. Tiempos cerrados. Tiempo real.....	94
5.3.2. TV y tiempo.....	98
5.3.3. El tiempo devorado. La velocidad. Tiempo y movimiento. La velocidad y su opuesto.....	100
5.3.4. Tiempo humano y natural. Los bucles y la vivencia del tiempo.....	102
5.4. Autobiografías. Biografías. Retratos.....	107
5.5. El espacio. 5.5.1. De los ambientes al espacio.....	110

5.5.2. Usos del espacio. Espacios desnudos y descoyuntados.....	111
5.5.3. Usos del topos. Espacios expandidos. Espacios urbanos.....	113
5.5.4. Recopilaciones de espacios. Espacios en círculo.....	117
5.5.5 La sala vídeo-instalada. Su extensión. Simbiosis con la obra expuesta. Alteraciones.....	120
5.5.6. Composición.....	124
5.5.7. Espacios neutralizados.....	127
5.5.8. Espacio real y virtual.....	128
5.6. Los límites de lo humano.....	129
5.7. Collages. Mapas mentales conceptuales. Collages, fragmentación, percepción, jeroglíficos.....	134
5.8. El sonido del murmullo. Silencio. Sonido y silencio.....	142
5.9. La luz. La escenografía lumínica.....	151
5.10. Acciones.....	153
5.11. Vídeo, poesía.....	156
5.12. Anotaciones estéticas.....	157

II. AUTORES, DESCRIPCIÓN DE OBRAS.

1. EL CONCEPTUAL CATALÁN.....	161
Primera Muerte: Àngel Jové, Sílvia Gubern, Jordi Galí, Antoni Llena.....	164
Francesc Abad.....	175
Eugenia Balcells.....	196
Antoni Miralda.....	218

Antoni Muntadas.....	236
Carles Pujol.....	280
Francesc Torres.....	313
2. EL CONCEPTUAL EN MADRID.....	366
Concha Jerez.....	368
3. POSTCONCEPTUALES EN BARCELONA.....	388
Julián Álvarez.....	390
Carles Ameller.....	400
Remo Balcells.....	408
LLuís Nicolau.....	419
Josep Poch.....	433
Joan Pueyo.....	441
4. ÚLTIMA GENERACIÓN EN BARCELONA.....	461
Xavier Hurtado.....	464
Perejaume.....	470
Teresa Picazo.....	482
5. POSTCONCEPTUALES EN MADRID.....	490
Antonio Cano.....	492
Javier Codesal.....	502
Gabriel F. Corchero.....	522
Pedro Garhel, Rosa Galindo (Depósito Dental).....	544
Joseantonio Hergueta.....	582

6.ÚLTIMA GENERACIÓN EN MADRID.....	604
Luis La Madrid y Francisco Utray.....	606
La Sombra Asc.....	613
Leona (Olga Afuera, Carlos Clares, Soledad Matesanz).....	635
Rosa Méndez Zurutuza.....	657
Dionisio Romero.....	669
III. CONCLUSIÓN.....	690
IV. NOTAS.....	706
V. BIBLIOGRAFÍA.....	792
VI. FIGURAS.	
Primera Muerte.....	830
Francesc Abad.....	834
Eugenia Balcells.....	837
Antoni Miralda.....	842
Antoni Muntadas.....	846
Carles Pujol.....	853
Francesc Torres.....	858
Concha Jerez.....	864

Julián Álvarez.....	868
Carles Ameller.....	872
Lluís Nicolau.....	874
Josep Poch.....	877
Joan Pueyo.....	880
Xavier Hurtado.....	888
Perejaume.....	892
Teresa Picazo.....	895
Antonio Cano.....	899
Javier Codesal.....	902
Gabriel F. Corchero.....	910
Pedro Garhel.....	916
Joseantonio Hergueta.....	922
Paco Utray y Luis Lamadrid.....	928
La Sombra Asociados.....	932
Leona.....	935
Rosa Méndez.....	941
Dionisio Romero.....	947

En memoria de Rose Sélavy.

1.-PRESENTACIÓN

1.1.-LA GÉNESIS PARA UN TÍTULO

La presente tesis tiene su origen en experiencias personales dentro del campo del vídeo y de la imagen. La elaboración de una serie de cintas monocanales hizo que me preguntara sobre lo que se estaba realizando en el ámbito internacional con el medio vídeo, para después acercarme a un entorno más próximo, a los autores nacionales. Por otro lado, la experiencia de "ver vídeo-instalaciones" hizo que creciera mi curiosidad por el tema. El punto de partida es, por un lado, la creación (y la reflexión sobre la misma), y, por otro, la experiencia de lo visual.

Un interés previo por las obras de Bill Viola y Gary Hill hizo que mis primeros apuntes y proyectos de tesis fueran sobre estos autores americanos. Con ellos pude hablar en la I Bienal de la Imagen en Movimiento de Madrid, declarándoles mis intenciones de escribir acerca de su obra. El interés despertado fue nimio, y pude sentir de una manera especial en esa edición de la Bienal la subordinación (y complejo), que en este país ha sido secular, con respecto a producciones y autores extranjeros. Además, hay una abundante información sobre autores más o menos consagrados, que no despertaba un ansia investigadora (a pesar de lo sugestivo de sus realizaciones). Todo parecía indicar que siempre hemos ido detrás de las realizaciones de otros países. Las primeras vídeo-instalaciones que pudieron ser contempladas en nuestro territorio fueron sobre todo extranjeras. Las instalaciones, como hecho artístico, como ambiente y como imagen, plantearon un

montón de interrogantes que se fueron concretando hacia producciones del entorno geográfico donde vivía. Las preguntas que esta situación planteó fueron: ¿qué video-instalaciones hay en nuestro país?, ¿son pocas o hay más de las que parecen?, ¿sobre qué temas se trabaja?... Las preguntas que aparecieron fueron muchas y fue el principio de un simple rastreo, una simple intención de recabar información sobre qué es lo que sucedía a este respecto.

Aparentemente, las producciones del vídeo expandido (1) eran escasas y parecían limitadas a una serie de autores que, aunque españoles, procedían de los Estados Unidos de América, tras haber trabajado anteriormente en Cataluña. Estas apreciaciones obtenidas corresponderían a unas primeras reflexiones efectuadas al inicio de los ochenta.

1.2.-ACOTACIONES METODOLÓGICAS

El segundo intento de tesis surgió al hacer una investigación sobre un grupo de autores más conocidos, con más realizaciones, y con una proyección internacional fuertemente asentada: Francesc Torres, Antoni Muntadas, Eugenia Balcells... El acceso a sus obras era relativamente fácil, la bibliografía suficientemente amplia, y era posible tratar personalmente con los artistas. El encuentro con ellos hizo que dirigiera mis pasos hacia otros realizadores de su misma generación.

Poco a poco fui encontrándome con más y más autores nacionales que habían trabajado en este terreno. Sorprendiéndome de la gran cantidad de composiciones que se habían llevado a cabo, elaboré un primer listado de obras, de una serie de autores bastante desconocidos que poco a poco tendrían (y tendrán) una proyección más definida en el campo de la imagen "instalada". De pronto surgió un

sinnúmero de direcciones y de personas que estaban interesadas en el asunto. Muchos de estos autores son muy jóvenes y la mayoría tiene una libertad de creación de ideas mucho más amplia de la que en un principio se pudiera suponer.

Una simple indagación informativa sobre lo que ocurría en nuestro país con las vídeo-instalaciones se acabaría convirtiendo en esta tesis, sin casi haberlo previsto. La amplitud, complejidad y trascendencia del tema que se iba presentando ante mis ojos sugería la necesidad de ahondar más en multitud de ideas presentadas por los autores. Aparecieron unos *videoastas* (2) no del todo conocidos, pero que a diferencia de los más famosos sí que incitaron un ansia de investigación y conocimiento. La novedad que se asume consiste en crear textos nuevos, en verter análisis que pudieran divergir de las intenciones de los creadores; por otro lado el incluir obras de autores más noveles implica un esfuerzo suplementario de reflexión sobre su trabajo, (un riesgo que tuvo a bien indicarme Pilar Parcerisas, directora del Centre D'Art Santa Mónica y comisaria en el año 1991 de una retrospectiva sobre el conceptual en Cataluña) al no existir suficientes textos escritos sobre ellos y ser realizaciones con un discurso teórico, aún no suficientemente cimentado.

El transcurso de la investigación fue determinante a la hora de incluir unos autores u otros. ¿Qué autores y qué obras era preciso estudiar? La misma evolución del trabajo fue concluyente para que contactara o no con un determinado tipo de autores y obras. Era imprescindible acotar, no obstante, un número mínimo de vídeo-instalaciones realizadas independientemente de su calidad y casi de su repercusión. Se ha tomado como referencia cuantitativa un mínimo de cuatro vídeo-esculturas o vídeo-instalaciones realizadas, y mostradas en público, para incluirlas en el presente trabajo (una recomendación señalada por el doctor J.M. Palacio). No es mi intención dilucidar si es más importante la calidad o la cantidad de

la obra, pero sí que es indispensable esta acotación, al menos para determinar cuál ha sido el desarrollo teórico efectuado en los trabajos, la forma de abordar los temas, y, en definitiva, para asegurarse un campo de actuación suficientemente delimitado. Aunque el interés del trabajo no es crítico, se puede afirmar que hay algún autor con multitud de obras que parecen más un puro juego banal que un trabajo interesante y con fondo. Y hay autores que con una sola vídeo-instalación han sabido crear toda una obra con abundantes puntos fructíferos. En estos casos sí que podría ser necesaria una labor crítica para determinar la calidad, pero... en este estudio hay una intención de asepsia, de búsqueda de la descripción y de la objetividad máximas, dejando a un lado el análisis de esquemas estéticos, gustos y preferencias particulares. Quiero afirmar en este sentido el carácter abierto de la tesis, en la cual es posible añadir nuevos autores y obras, siendo fácil la inclusión de textos y análisis, a causa de la estructuración de la misma.

El estudio recoge un amplio espectro de obras, desde las más reconocidas y famosas hasta las que no han tenido suficiente prensa y divulgación, aunque no por ello dejan de ser menos atractivas (puede que lo sean más al no ser tan conocidas). Se ha marcado un límite temporal (más o menos abierto) en la datación de las obras, fijándose el año 92 y la primera Bienal de la Imagen en Movimiento de ese año, celebrada en Madrid, para incluirlas en la tesis.

Se ha limitado también el objeto de la investigación a los autores relacionados con dos ciudades, Madrid y Barcelona, (residentes habituales durante la recopilación de la información); durante estos últimos años he vivido a caballo entre ambas, lo cual me ha proporcionado un contacto más directo con lo que allí sucedía, al tener un acceso de primera mano al diverso material de los diferentes autores. La tesis excluye por tanto a autores como Marcelo Expósito (Valencia), a Francisco Ruiz

de Infante y Josu Rekalde (del País Vasco) (3), y autores de otras zonas geográficas. Las razones (explicadas más adelante) para excluir ciertos nombres son: debidas a la dificultades para acceder a una entrevista o simplemente negarse los interesados (son los casos de Javier Vadillo o Paloma Navares); no pertenecer a Madrid o Barcelona; o , en el momento de la recopilación no tener un mínimo de trabajo realizado (Maite Ninou).

Merece especial atención la labor desarrollada en el País Vasco, pues tanto diversos colectivos como instituciones han demostrado y demuestran un gran interés por todo lo que se refiere al vídeo. Los certámenes de vídeo, cuyo primer impulsor fue el Festival de Vídeo de San Sebastián al comienzo de los ochenta y sus tres ediciones posteriores, fueron un lugar de confluencia para aquellos que trabajaban en el vídeo expandido. Estos eventos se calcaron en otras comunidades autónomas, extendiéndose una fiebre de certámenes, festivales y concursos que no siempre recogían vídeo-esculturas y vídeo-instalaciones, pero que sirvieron de foro de debate para el medio en general. La desaparición del Festival de San Sebastián (1982-1984) tuvo su continuación en el festival de Musika Bideo Aren Jaialdia de Vitoria, donde se hace hincapié en la banda sonora de las cintas monocanales, pero se marca una cierta distancia con respecto al concepto "clásico" de *video-clip*. Más tarde, el festival Bideoaldia de Tolosa del año 86 es organizado por el Bosgarren Kolektiboa. A partir del 86 (y hasta el 90) se celebran sucesivamente distintos encuentros en los Bideoaldia, donde se exponen vídeo-instalaciones, descritas en esta tesis. Es de destacar la posterior Muestra videográfica organizada por la Facultad de BBAA de la U.P.V.-E.H.U. y la Especialidad de Audiovisuales, en la que participan los alumnos de segundo y tercer ciclo. En ella se muestra un buen nutrido número de vídeo-instalaciones que tendrán gran repercusión en el panorama vasco. Le sigue la fundación Arteleku, subvencionada por la Diputación de Guipúzcoa, que constituirá

un centro en el que se promociona el medio vídeo, es un foro de debate y se organizan diversas actividades. Por último, hay que citar la sala Rekalde, dependiente la Diputación de Vizcaya, que ha sabido encauzar una intensa actividad.

En todo caso es a partir de 1980 cuando las instituciones de nuestro país comienzan a interesarse concretamente por las vídeo-instalaciones. A continuación se enumeran los eventos más importantes sucedidos desde ese año:

1980: Vídeo, el temps i l'espai. Series Informativas 2. Colegio de Arquitectos de Barcelona. Obras de Juan Downey, Shigeko Kubota, Dam Graham, Wolf Kahlen y Antoni Muntadas.

1982: XXX Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Festival de Vídeo. Vídeo-instalaciones de Eugenia Balcells, Antoni Muntadas, Joan Loge, Marie-Jo Lafontine, Michel Jaffrennou-Patrick Bousquet.

1983: II Festival de Vídeo de San Sebastián Isabel Herguera y Mikel Arce con la obra **Lavabo**, Eugenia Balcells con **From the Center**.

En la Fundación Miró de Barcelona muestran sus trabajos Eugenia Balcells con **Cercles de temps** y Carles Pujol con **Islamey**.

En el cementerio nuevo de San Fernando de Henares el colectivo Obra/Abre instala **Una televisión en un nicho**.

En el Museo de Bellas Artes y en el Nuevo Centro de Valencia Antoni Muntadas exhibe **haute Culture (parte 1)**.

En Zaragoza en la muestra Vanguardía y últimas tendencias muestra trabajos de Eugenia Balcells, Antoni Muntadas/Ginés Serrán Pagán, Joan Logue, Pierre

Lobstein. En la misma ciudad habrá muestras años más tarde de Antón Jordá, Lluís Nicolau con **Trip-ti-co** en 1984, Javier Codesal (la última en 1995) y el grupo Frigo.

1984: I Festival nacional de Vídeo, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con obras de Carles Pujol: **Alicia**, Eugenia Balcells: **Color Fields**, Concha Jerez: **Trepan descenden la escalera o...**, y Michel Jaffrennou, Peter Weibel, Inge Graf & Zyx, Woody y Steina Vasulka, Wolf Vostell.

1985: Encuentros en torno al video en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con obras de Gabriel Fernández Corchero, Sento Bayarri, Maldonado/Os alvabos, Paco Utray/Zaher Sufi, Mareta Espinosa,
En el Palau Robert de Barcelona se muestran obras de Eugénia Balcells con **Teixit TV**, Antoni Muntadas con **haute Culture parte 2**, y Francesc Torres con **La casa del gladiador tiene buhardilla**.

En el Palau de la Virreina de Barcelona la muestra Els dilluns vídeo 2n edició con Lluís Nicolau, Carles Pujol, Josep Poch.

En la sala Metrónom de Barcelona Eugenia Balcells muestra **From the center**.

1986: II Festival Nacional de Vídeo. Círculo de Bellas Artes de Madrid, Francesc Torres con **Los juguetes se rompen un diorama (a)histórico**, Gabriel Fernández con **Naturaleza viva/naturaleza muerta**, Nam June Paik, Marcel Odenbach, Thierry Kuntzel, Mary Lucier, Bill Viola, Nan Hoover.

Procesos Tendencias y Nuevas Tecnologías : Inauguración del Centro de

Arte Reina Sofia con Paloma Navares Antoni Muntadas y Nam June Paik.

En la sala Montcada de Barcelona se realizan monográficas de Carles Pujol y Lluís Nicolau.

En Santander en la UIMP Xavier Villaverde con **Aires del Atlántico**.

En Barcelona en la sala Metrónom Lluís Nicolau con varias obras.

En las Islas Canarias en la exposición **Artistas Canarios en Madrid** la obra **Big-Bang Universo en Expansión 1**, de Pedro Garhel.

1987: I Bienal de Vídeo de Barcelona, Caja de Ahorros de Barcelona con obras de Carles Santos, Xavier Olivé, Angel Jové, Silvia Gubern, Antoni LLena, Bill Viola, Mary Lucier, Marie-Jo Lafontaine.

En Madrid en el Museo Español de Arte Contemporáneo la monográfica de Fabrizio Plessi.

A partir de **1987** y hasta **1993** las diversas ediciones de *Videoarco*.

A partir de ese año las muestras en la sala Amadis del Instituto de la Juventud, y sus Ayudas a Jóvenes Creadores y las exposiciones de Confrontaciones que en algunos casos han expuesto vídeo-instalaciones. También la Comunidad de Madrid se suma más tarde a facilitar espacios en sus salas de la Avenida de América o en el Canal de Isabel II.

1988: En busca de un vídeo-espacio perdido. Círculo de Bellas Artes de Madrid con obras de Pedro Garhel, Carles Pujol, Alejandro Corominas y Paloma Navares.

Festival Bideoaldia de Tolosa con su última edición en 1990.

En el CARS monográficas de Dam Graham, Marcel Odembach y Antoni Muntadas con **Híbridos**.

1989: Passatges de la imatge en la Fundació la Caixa de Barcelona.

En el Palau de la Virreina de Barcelona, Antoni Muntadas con su obra **Instal·lacions, passatges, intervencions**.

1990: Bienal de la Imagen en Movimiento'90 en el CARS.

En el IVAM de Valencia la artista americana Dara Birnbaum.

1991: Passatges de la imatge exposició colectiva en las salas de la Fundació la Caixa en Barcelona.

En el Palau de la Virreina de Barcelona Carles Pujol con **Sense espai**.

En el MNCARS **La cabeza del dragón** una antológica de Francesc Torres.

En el IVAM la individual de Raúl Ruiz

1992: II Bienal de la Imagen en Movimiento'92: visionarios españoles en el MNCARS de Madrid.

Imatges en Moviment colectiva de la Fundació Miró de Barcelona con relevantes instalaciones de artistas internacionales.

1993: En el IVAM la retrospectiva de Gary Hill.

Más allá de la mirada, de Bill Viola en el MNCARS.

También en el MNCARS la individual de Bruce Nauman.

En otro orden de cosas se ha optado por incluir las instalaciones que han sido expuestas en el extranjero, al considerarlas una continuación de las realizaciones mostradas en nuestro país. No admitirlas dejaría incompleta la línea de trabajo del autor. Muchas de ellas se han llevado a cabo por toda Europa y los Estados Unidos. Algunos de los autores han desarrollado la mayoría de su trabajo fuera de nuestro territorio; se ha tenido en cuenta, no obstante, que al menos un número mínimo de vídeo-instalaciones (unas cuatro) se hallan llevado a cabo aquí exclusivamente. Hay casos aparentemente extremos como el de Francesc Torres, que con nacionalidad estadounidense, ha desarrollado, sin embargo, una importantísima obra dentro de nuestras fronteras; más aún, muchos de los temas de las obras están relacionados con sus orígenes. El caso de Muntadas también es parecido, cuenta con una obra suficientemente sólida realizada en nuestra geografía. Por otra parte, la internacionalización del medio en las áreas más desarrolladas del planeta hacen hasta cierto punto ridículas las limitaciones de las ciudades de Madrid y Barcelona. Los trabajos, las temáticas, procedimientos, problemática... son muy similares en todas partes, aunque sí varían mucho los medios de promoción y publicidad. El medio vídeo, y las vídeo-instalaciones y vídeo-esculturas en particular, tienen características similares, a pesar de las distintas realidades nacionales; aunque se ha de matizar que en ciertos países las posibilidades tecnológicas y económicas son mejores, (quizás sobre todo en los Estados Unidos donde el mercado audiovisual posibilita una relativamente mayor producción).

El que gran cantidad de obras se hayan expuesto en el extranjero no ha sido del todo gracias a la promoción en el exterior de nuestras instituciones, sino fruto de la movilidad e interés de los autores y de instituciones culturales foráneas. Poco se ha hecho para promocionar a los autores o comisariar muestras en el exterior.

De todos los autores que se pretendía estudiar algunos se han autoexcluido. Esta autoexclusión me temo que es debida, en gran parte de los casos, a la pereza por organizar un material que ofrecerme y a la dispersión y ocasionalidad de sus trabajos. En la tesis no están sino los que han decidido estar. (Están todos los que son y son todos los que están, de las ciudades de Madrid y Barcelona). Es difícilmente recopilable el material de aquellos autores que no ofrecen facilidades para ello. La mayor parte de los documentos obran en su poder y en muy pocos casos las instituciones donde se han mostrado las obras guardan suficientes referencias; también es harto complicado encontrar los espacios donde se han realizado sus muestras.

La lista de autores básica, sobre la cual se comenzó a trabajar, me fue facilitada en su mayor parte por Eugeni Bonet (desde aquí muchas gracias) y fue completada por registros de la Comunidad de Madrid, listados del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), catálogos, y los nombres facilitados por los propios artistas a los cuales iba entrevistando. Siempre hay el peligro de olvidarse de algún autor, en todo caso y por la estructura de la tesis se le podría incluir sin ningún inconveniente.

Otro de los límites del trabajo estaría en el tipo de material buscado: en principio se trata de vídeo-esculturas y vídeo-instalaciones. Se pensó, en una primera etapa, recoger también las realizaciones en el campo de la vídeo-danza (en cinta monocal), los usos del vídeo como soporte de una escenografía teatral, o los espectáculos multimedia. El abanico de usos del vídeo expandido (una versión del *Expanded Cinema*) es amplísimo, pero entraríamos en un grado mayor de complejidad que serviría de base para otro escrito; en todo caso, hay recogidas algunas obras que están plenamente dentro de estas definiciones. Sí que ha habido un

interés especial por recoger los usos del vídeo en las acciones (*performances*) sobre todo cuando éstas han constituido después una instalación y no solamente un documento conceptual.

En los primeros escritos de la investigación no existía una intención de realizar descripciones sistemáticas de cada una de las obras, como en la actualidad se encuentran. El método selección que en un principio se seguía huía de una catalogación de piezas de autores. Hasta cierto punto se parecía a escritos sobre obras de artistas más consagrados, donde se mezclan consecutivamente las descripciones, brevísimas y no sistemáticas, con posturas totalmente críticas y con tintes subjetivos.

Al tener que escribir sobre ciertas obras no quedó otra opción que realizar sucintas descripciones de aquello sobre lo cual se escribía, no quedando claro cómo era la instalación comentada... (algo parecido ocurre cuando se leen ciertos textos o comentarios de obras de arte en general). Se hacía imprescindible una descripción exhaustiva de cada vídeo-instalación. Además, cada autor dejaba en el aire la concreción física total de su trabajo, una concreción que fue necesario llevar a cabo. La mayor parte de las obras son bastante desconocidas y de nada servía comentar un trabajo del cual no hay referencias.

La metodología de la investigación quedó delimitada por la inclusión de las descripciones, puesto que en los esbozos iniciales de índices los primeros apartados de la tesis (ya acabada) hubiesen constituido el cuerpo total de la investigación con una longitud superior, sin necesidad del resto del trabajo.

Surgió además un problema grave: una serie de instalaciones no tenían ninguna literatura escrita acerca de ellas, o las referencias en los catálogos eran

mínimas. Era preciso que se reflexionase y explicasen los contenidos expuestos en la obra: se hizo, pues, necesario que, tras la descripción, un comentario continuara el desarrollo comunicativo establecido previamente.

Básicamente el corpus de la tesis contiene cinco partes fundamentales:

En primer lugar hay una aproximación al surgimiento de las vídeo-instalaciones y el desarrollo que experimentan desde que ven la luz hasta los años ochenta. En 1980 se publica "En torno al vídeo" de Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader y Antoni Muntadas, año en que, como se verá, comienza la ebullición del medio que continuará hasta el año 1992, (el libro se citará como E.Bonet y otros). Este libro es una publicación emblemática como inicio a una bibliografía sobre el tema.

Le sigue una serie de pormenorizaciones acerca de la evolución de la actividad en España, haciéndose referencia a distintos temas y preocupaciones del ámbito artístico.

En tercer lugar se sitúan las vídeo-instalaciones en marcos comunes para su estudio, los puntos de interés de los vídeo-instaladores, los temas tratados y la problemática general de los trabajos: ésta es quizás la parte más interesante de todo el desarrollo.

Por último, aparecen los distintos autores con sus obras, junto a una descripción de cada una de ellas.

A continuación, suele haber un comentario (con cierto aire subjetivo) sobre lo sugerido en las descripciones.

En cada autor se han enumerado, además, una serie de elementos que definen globalmente su trabajo e intereses, materiales y deseos comunicativos.

1.3.-METODOLOGÍA Y FASES DE LA INVESTIGACIÓN

Se ha seguido una metodología de investigación un tanto inusual en relación a otros estudios sobre imágenes, puesto que la mayor parte del trabajo se ha basado en las diversas entrevistas mantenidas con cada uno de los autores. Aunque la investigación tiene algún tinte historicista, en su globalidad está desarrollada en torno a la información y material obtenidos directamente de esos autores. El uso de la fuente oral se puede considerar heterodoxo bajo un punto de vista histórico-científico, si se tiene en cuenta como fuente primaria para un investigador, pero, como ya se ha afirmado, no es un trabajo pura y estrictamente histórico. Existen, además, precedentes en los cuales se hace uso de una información oral para construir un discurso; una conversación es un crisol para la obtención de datos valiosísimos. En el caso que nos ocupa es del todo justificable, puesto que se hace imprescindible un conocimiento mutuo mínimo entre entrevistador y entrevistado para obtener un material adecuado. La entrevista permite además el conocimiento del lenguaje empleado por el autor, que al fluir naturalmente se concreta en una expresión particular. Se produce una enfatización de aquellos puntos de interés importantes para el entrevistado y que pudieran pasar desapercibidos. Se crean comentarios y críticas directas a trabajos realizados, se apuntan referencias bibliográficas, se escuchan registros de vídeo-instalaciones o creaciones musicales compuestas al margen, se desempolvan álbumes de fotos y películas, se muestran bocetos preliminares y proyectos inacabados... En definitiva, si se quiere llevar a cabo una recogida de información idónea y sin lagunas es preciso un contacto vis a vis.

El método se asemeja al de un botánico que ha ido recolectando una serie de plantas raras y en peligro de extinción para elaborar un herbario con taxonomías de las distintas especies. Esas plantas exóticas son las vídeo-instalaciones, el estudio trata de las condiciones de vida, de los cuidados..., es decir, de cada uno de los factores que construyen dicha instalación y del mensaje que manifiestan.

Las distintas fases del trabajo y la metodología seguida quedan reflejadas en la estructura del índice general y sus apartados. La investigación ha seguido unas pautas bastante lógicas y naturales para el tipo de metodología planteada, a saber:

1.3.1.- Documentación.

Esta primera fase correspondería a una información previa que permitió acotar el trabajo, ya se ha explicado el interés por ciertos autores extranjeros y el camino que en un principio quería tener la investigación. Este aspecto abarca la recopilación de instalaciones que usan el medio vídeo en el ámbito internacional. Se trata de una fase de lectura de textos que atañen tanto a las instalaciones como al vídeo monocanal y a estudios contemporáneos (y ya clásicos) de la imagen en movimiento en general. Es un período que ha ocupado una parte importante del tiempo y que no ha servido de una manera directa a la escritura del trabajo. Sirve para establecer unos parámetros comparativos, subjetivos, del desarrollo del medio en España, en contraste con otros países. También ayuda a ver los puntos de contacto entre las obras foráneas y las propias. En todo caso, no se ha estructurado el texto definitivo de la tesis en estas direcciones. Es una fase de documentación general previa.

1.3.2. Entrevistas

Es la fase más importante para la elaboración del discurso. Se trataba de contactar con cada uno de los autores vídeo para dilucidar si habían o no trabajado en las vídeo-instalaciones. También se ha contactado con ciertos críticos y personas implicadas en el tema. En total se habrán realizado unas 150 entrevistas, algunas de las cuales han sido sólo telefónicas, para seleccionar un total de unos 25 autores. Llevar a cabo estas entrevistas vino a demostrar la cantidad y riqueza de los trabajos realizados en nuestro país o por autores que viven o que están relacionados con él.

En muchos casos no se ha podido preparar un cuerpo de preguntas para interrogar al entrevistado. Esto se debe a la dificultad para acceder a su material bibliográfico, o al conocimiento reducido de una o dos de sus obras. Cuando se preparó (en los inicios) un cuestionario, éste generalmente cayó en el olvido, pues la mecánica de la conversación y de la exposición del artista poco tenían que ver con un tipo de entrevista periodística al uso; en algunos casos se saltaba de unos temas a otros siguiéndose hilos temáticos divergentes y azarosos. El método más usual ha consistido en pedir una descripción de cada obra. Posteriormente el propio autor iba comentando los diferentes aspectos de la construcción de su discurso visual. En muchos casos la expresión era muy sintética, pues apenas se verbalizaba y se huía de una sintaxis extensa (características que quedan reflejadas en las distintas descripciones transcritas, así como en los comentarios posteriores). Las palabras utilizadas intentan reproducir la imagen, su fuerza, síntesis, unicidad y multiplicidad de mensajes.

1.3.3.- Recogida de material

Gran parte del material no es sino fruto de las propias entrevistas. Se supone que los autores han de archivar toda la información que les atañe, pero no siempre es así. Muchos autores tienen bastante desorganizado el material sobre los trabajos que han logrado exponer. No poseen demasiados escritos y no son muchos los que acostumbran tener una literatura propia sobre su obra (esto no es un reproche, pues un literato no se dedica a ilustrar sus libros).

Queda, a mi juicio, una insuficiente documentación gráfica de sus instalaciones (debido a la dificultad de fotografiarlas). Se han recopilado catálogos, carteles, cintas de vídeo, ninguna cinta de banda sonora (aunque he realizado audiciones), fotografías, dibujos y esquemas, diapositivas y textos. Todos estos materiales han sido seleccionados y aparecerán (los que poseen un peculiar interés) de una manera u otra descritos.

1.3.4.- Consultas bibliográficas

Como ya he comentado ha habido varias fases, una primera en la que se han consultado los textos de más fácil localización y más generalistas, así como aquellos de autores de reconocimiento internacional y nacional, y los catálogos más importantes y de acceso directo. Hay una bibliografía muy amplia, amplísima, pero esta bibliografía queda minimizada cuando se trata de hallar textos que hagan referencia a las vídeo-instalaciones en concreto. La mayoría se detienen en analizar el vídeo monocanal o a hablar de la historia del medio. Faltan textos (incluso casi a nivel internacional) que hablen "exclusivamente" de vídeo-instalaciones en profundidad. La única opción que queda es recoger de los diferentes libros los capítulos o citas que se aproximan al tema. Esta

situación es del todo lógica: al ser un medio relativamente reciente, necesita de un reposo y de una visión en el pasado, para acercarse a él con una fría objetividad.

Muy pocos son los análisis pormenorizados de obras, y menos aún los que se realizan con un poco de exhaustividad, incluso las simples descripciones de las obras quedan muy difuminada en los textos, y las fotografías poco ayudan a facilitar una mayor comprensión. En el terreno estudiado ocurre lo mismo: existen textos escritos, pero son mínimos para la importancia que tiene el tema.

Mucha de la bibliografía obtenida es fruto también de las entrevistas, aunque muchos autores no han sido lo suficientemente cuidadosos como para guardar todas las reseñas bibliográficas que les atañen. La bibliografía detallada de autores se mueve entre dos extremos, la de aquellos que tienen una ingente cantidad de literatura y la de los autores más jóvenes, cuyos textos son misérrimos.

En el primer caso se ha realizado una *síntesis bibliográfica*, pues en la mayoría de los casos hay una repetición constante de los conceptos e ideas que el autor ha desarrollado y que han sido escritas en multitud de catálogos, artículos y libros. Se pueden encontrar una pléyade de textos donde las ideas son las mismas o sufren ligeras variaciones. Las pautas esenciales de cada autor en estas bibliografías es constante y es normal que así sea. Aunque no entraña dificultad hallar matices y variaciones, los bloques de ideas fundamentales siempre surgen con cierta reiteración. Casi todos los artistas contemporáneos establecen unas pautas de trabajo claramente definidas y fijas, sobre las cuales

planteados por las obras que de su historia, dificultades económicas y otras ideas adyacentes.

Evidentemente se pueden hallar lagunas en el seguimiento bibliográfico; existe una multitud de documentos y es preciso acotar estas consultas en un tiempo que no se puede dilatar.

1.3.5.- Una visión desmaterializada (conceptual) de las obras.

Uno de los problemas más desafiantes y de imposible solución que han aparecido a lo largo de la investigación ha sido la imposibilidad de ver en la realidad y en su ubicación original las obras. Primero, porque su historia y exhibición se extiende a dos décadas. En segundo lugar, las muestras no siempre se llevan a cabo en la ciudad donde se reside habitualmente, algunas tiene lugar incluso fuera de nuestro país. Por otro lado, muchas de las instalaciones no se han visto porque han pasado desapercibidas, al no existir una suficiente promoción y publicidad... Es un tipo de obra efímera, por lo que su fugacidad temporal impide llevar a cabo una visionado de la obra. Las muestras en general poseen una duración mínima, así que también es mínimo el tiempo de que se dispone para acudir a verlas. Repetirlas se hace, si no dificultoso, sí imposible teniendo en cuenta que su colocación, su presencia, es imprescindible y sus contenidos pueden variar radicalmente al variar la ubicación.

La mayor parte de las vídeo-instalaciones han debido ser recreadas en el cerebro: imaginarlas y volverlas a materializar a través de las descripciones de los autores, del visionado de la cintas y de las fotografías. Ha sido precisa una reconstrucción conceptual en el sentido de reanimar una idea dentro de la

mente, para poder hacer un análisis lo más acertado posible. La imposibilidad de asistir a la exhibición de una obra tiene muchos inconvenientes: no es lo mismo ver una fotografía de una vídeo-instalación, aunque en ella se pudieran apreciar más detalles, que transitarla y contemplarla al natural. Observarla en su localización original facilita una percepción global, monumental o reducida, arquitectónica y espacial. El despliegue de la instalación en el espacio posee una riqueza tridimensional raramente equiparable a cualquier reportaje fotográfico en el que el registro visual en movimiento y el audio lógicamente quedan anulados. Por lo tanto, la imaginación a la hora de reconstruir cualquier vídeo-instalación ha de ser fría y serena, se ha de contar con el mayor número de detalles y ha de permitirse mentalmente un recorrido espacial por el interior de la instalación, incluyendo el registro audio en el proceso.

Una ventaja es que el autor, a través de la entrevista, comenta cómo funcionaba en el espectador la obra, aportando, en la mayoría de los casos, una visión crítica después de haberla ejecutado y tras un tiempo de reposo. En un trabajo, cuya exposición ha finalizado, el antes, el durante y el después de la obra están íntegros y componen un todo globalizante en la mente del realizador; en este sentido hay posibilidades de transmitir todos los aspectos de esa instalación con una riqueza mayor. La instalación, al ser descrita con sus posos, sus años de envejecimiento y una cierta añoranza, se puede comentar e imaginar bajo un punto de vista más madurado (también se pueden olvidar detalles).

De todas maneras, la vídeo-instalación suele contar con el observador como parte integrante de la misma; si el espectador no está ha de ser sustituido, y en esa sustitución hay una pérdida importantísima de valores. El espectador, al convertirse en un elemento físico más de la obra y desaparecer, merma

apreciablemente el significado final de la misma. Los espacios y los tiempos pasados son irrecuperables en el presente.

1.3.6.-Creación de textos. Sintetización y selección de textos. Acercamiento crítico.

He hablado ya de cómo se hizo necesaria la creación de algunos textos que acompañasen a las descripciones; ahora describiré en qué consisten esos textos.

En la mayoría de los casos son una elaboración de la fase descrita en el punto anterior (punto 5 de la metodología), el resultado del indagar qué es lo que sucede con aquella persona que se encuentra o bien dentro de la vídeo-instalación o bien alrededor de la vídeo-escultura: los enlaces simbólicos y alegóricos que efectúa, el mensaje y sensaciones comunicadas, cómo funciona cada uno de los elementos que la constituye..., en definitiva, qué implicaciones intelectuales y sensitivas tiene. Generalmente, cuando se describe una realización por el solo hecho de estar describiéndola hay una toma de conciencia sobre las implicaciones que crea.

Cada instalación ha pasado por un proceso de reflexión a modo de reconstrucción mental de la pieza, para poder después imaginársela y así poder escribir sobre ella: reinventarla en la cabeza y reformularla por escrito. Un proceso en el cual se han reconocido cada una de sus partes y se ha investigado sobre lo que se ha aportado en la vídeo-instalación.

Como ya he dicho, la existencia de una amplia bibliografía en algunos autores no ha requerido del esfuerzo imaginativo y de invención de un texto nuevo: en esos casos se han sintetizado los puntos que se han creído de mayor interés. Se trata de dar una visión lo más saturada posible de cada una de las obras.

La literatura creada en torno a cada obra constituye, simplemente por su contenido, un ejercicio crítico casi sin pretenderlo. De cada comentario se pueden deducir las críticas que, a nivel personal y desde cada lector, se crean convenientes. Las obras se dejan listas para ser completamente digeridas por un lector introducido en el medio vídeo.

1.3.7.-Elementos con los que trabaja cada autor, ideas, intereses y formalización de estos conceptos en su obra.

Se trata de sintetizar los bloques más importantes sobre los cuales trabaja cada autor. La metodología particular empleada para este apartado es muy abierta. Se pueden encontrar diversos modelos para el análisis de imágenes que pudieran ser válidos, en el caso que nos ocupa cada autor requeriría de una metodología propia, y, al intentar homogeneizarla entre todos los autores, se ha optado por una más simple. Está constituida por la simple enumeración de cada elemento relevante encontrado en cada uno de los trabajos de cada autor y colocadas sin un orden específico. El criterio para hacer la selección va desde el hincapié e interés que el autor mostró a la hora de describir sus obras en la entrevista, hasta aquellos aspectos que resultan más evidentes en las instalaciones; los comentarios que son puestos de relieve en los textos consultados son tenidos muy en cuenta, sobre todo si los firma el propio autor o

tienen su beneplácito. También se apuntan los elementos comunes a todas las obras, así como las ideas más importantes y los materiales y objetos que captan un marcado interés y son más utilizados. Este apartado incluye aspectos muy amplios que pueden abarcar desde el uso simbólico del color a aspectos políticos en el mensaje de la obra, desde una preocupación por el uso de un soporte o material en particular a otros espirituales. El resultado es el de una hibridación tan total como lo son también las vídeo-instalaciones.

1.3.8.- Conclusiones y selección bibliográfica.

Como es habitual se han incluido una serie de puntos que sirvan de reflexión final al trabajo elaborado. Se han enumerado las conclusiones más importantes.

La selección bibliográfica ha constituido un grave problema de decisión sobre los textos y su catalogación. Se ha escogido un buen número de artículos, catálogos, libros, en la misma lista, bajo el nombre de los autores. Se han incluido tanto textos directamente utilizados como aquellos de los que se ha hecho un uso secundario. Se pensó en la incorporación de una lista de material videográfico consultado (perteneciente sobre todo a los archivos del MNCARS) este tipo de información complementaria no sigue un modelo académico de clasificación, al carecer de esquemas normalizados, optando por excluirlo.

1.3.9.- Las figuras

Con objeto de dar una información más exhaustiva sobre las descripciones se ha realizado un esfuerzo para poder imprimir un buen número de

reproducciones en color. La selección ha atendido casi más a la calidad de las copias que al interés de las misma, debido a las dificultades técnicas. Se ha intentado incluir un número mínimamente representativo de figuras por autor, dependiendo de las facilidades ofrecidas para su obtención.

Estas figuras vienen a completar la documentación imprescindible para una comprensión lo más completa y ajustada posible sobre cada autor.

1.4.-NECESIDAD DE LA INVESTIGACIÓN, UNA ARQUEOLOGÍA DE LO CONTEMPORÁNEO

Se podría objetar que este tipo de trabajos son demasiado novedosos como para escribir una tesis sobre ellos. Si bien es cierto que la antigüedad máxima no supera los veinte años, también se ha de decir que muchos de los trabajos están a punto de desaparecer o han desaparecido ya. Se hace necesaria una recopilación e investigación para que estas obras no queden en el más absoluto de los olvidos. El soporte vídeo, la cinta magnética, se borra fácilmente con los años si no se toman las medidas de conservación y registro oportunas, y su restauración posterior es casi imposible. Los aparatos de reproducción cambian, la tecnología suplanta, devora, a la tecnología anterior y hace que cualquier experiencia quede obsoleta sólo por sus sistemas de reproducción en pocos años.

Algunos autores han llevado a cabo un buen número de obras y las han olvidado en los cajones de sus propios currículos, a pesar de ser autores premiados y de haber realizado unas impactantes vídeo-instalaciones. Son unos trabajos económicamente caros que pasan a ser rápidamente olvidados. Como más adelante se analiza en la

tesis, la duración de estos trabajos es de una brevedad en su exposición absoluta, y nunca más se vuelven a repetir. Tampoco tendría sentido volver a mostrarlas ya que su fugacidad es, en muchos casos, parte integrante de su sentido.

Se han rescatado y desempolvado un sinfín de realizaciones de naturaleza efímera que habían sido olvidados tras apenas un par de años, y conservados casi sólo en la memoria del autor. La defunción de los creadores significaría por tanto la total aniquilación de la obra, de su memoria; por eso, el esfuerzo de esta recopilación. Muy raramente las vídeo-instalaciones han sido almacenadas adecuadamente, ni siquiera las ideas previas, que en muchos casos quedan perdidas entre múltiples papeles y objetos de diversa índole. Como ya se ha comentado, tampoco tiene demasiado sentido repetir uno de estos trabajos, recuperarlos sería hasta cierto punto traicionar su esencia. Sólo en raras ocasiones el autor contempla el hecho de un almacenaje, aunque sólo sea el proyecto, porque se considera que la vida y muerte de la obra se han de realizar en un período corto, de una brevedad épica. Se pretende, pues, dejar una mínima reseña, un rastro, una impronta de estas ideas materializadas y frágiles.

1.5.-ACERCA DE LA TECNOLOGÍA Y DE LA FICHA TÉCNICA DE LAS OBRAS

Como se puede ver, en las descripciones se ha reducido la ficha técnica a enumerar su título, año y lugar de exposición. La razón de esta reducción es obvia, no es necesaria la lista de cámaras, maquilladores, o carpinteros que trabajan en la ejecución total del proyecto, ya que en muchos casos ocuparía un folio o medio que jamás se leerían. Sí que se han incluido aquellas colaboraciones que el propio artista ha marcado, sobre todo cuando se trata de trabajos interdisciplinarios en los que

interviene un músico u otro artista. En la mayoría de los casos se siguen las directrices (casi únicas) de una persona que es la responsable total de una idea propia.

Las características técnicas también se han visto simplificadas al máximo, entre otras cosas porque generalmente se hace empleo del U-Matic en alta o baja banda, y los formatos se repiten continuamente, no determinando el valor último de la pieza. De hecho, en las entrevistas, los autores no daban ninguna importancia al despliegue tecnológico empleado, y, cuando en algún caso así lo han demostrado, aparece reflejado en el texto de la descripción. Se ha de decir que las cintas exhibidas carecían generalmete de sofisticaciones o complicaciones técnicas. Aunque la pauta seguida por la mayoría de los realizadores es la de no dar ninguna relevancia al material electrónico empleado, sí que se ha comentado profusamente la dificultad de conseguir un resultado pulcro y tecnológicamente ajustado.

Tampoco se ha incluido (salvando excepciones) el tiempo de duración de las cintas, ya que no poseen una estructura narrativa, así que el resultado suele ser una cinta infinita o de *collage*.

Sí ya de por sí la simple descripción del espacio y composición de la instalación se hace ardua, la descripción de una cinta de vídeo se convierte en una tarea muchísimo más compleja.

Hubiese sido muy interesante recoger todos los registros visuales y sonoros de las instalaciones descritas, pero por razones de propiedad de autor no se ha creído conveniente llevar esta labor a término. (En muchos caso su conservación ha sufrido el paso del tiempo y han aparecido deterioradas aun cuando se han guardado convenientemente).

Los títulos de las obras han sido respetados en el idioma original y se han evitado las traducciones, salvo en aquellos casos en los cuales el autor de manera oral o escrita lo ha transcrito al castellano.

En cuanto al orden de enumeración de las piezas, se ha respetado la opción de cada creador a la hora de describirlas, la sucesión de una a otra no atiende a un criterio cronológico (excetuando a Antoni Muntadas y a Francesc Torres debido a la gran cantidad de ellas). Se ha respetado el discurso descriptivo del autor, mediante el cual creaba asociaciones o enlaces entre trabajos diversos, comenzando por aquella pieza que consideraba con un mayor relieve o de la que guarda una mejor memoria. Que no se encuentren mediante un criterio cronológico no evita una agilidad en su localización. (Este criterio es igualmente aplicable a la relación de los elementos formales y conceptuales en los que se respeta el orden verbal seguido por el artista).

1.6.-OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN (un resumen)

- ♦ Descubrir qué autores trabajan la vídeo-instalación y la vídeo-escultura en Madrid y Barcelona o quiénes están vinculados con estas ciudades.
- ♦ Sacar a la luz todas sus realizaciones y describirlas.
- ♦ Analizar cada una de ellas.
- ♦ Reunir las citas que sean cruciales en las especulaciones de cada autor, teniendo en cuenta sus intereses y opiniones personales.
- ♦ Aglutinar los elementos más interesantes en el trabajo de cada autor, tanto conceptuales como materiales, dilucidando el cómo han sido empleados y las innovaciones aportadas.
- ♦ Analizar la génesis del medio estudiado desde sus inicios hasta nuestro días: cómo surgieron y las expectativas desarrolladas, así como un acercamiento a la evolución de comportamientos artísticos y de la imagen.
- ♦ Recopilar los temas más importantes que han sido abordados por los autores. Saber qué es lo que se pretende comunicar.
- ♦ Comprobar las relaciones establecidas entre los creadores y los receptores del trabajo, saber hasta qué punto han variado.

2.-ACERCAMIENTO PREVIO A LA TEMÁTICA DESARROLLADA

2.1.-SOBRE LA DEFINICIÓN DE VÍDEO-ESCUPTURAS Y VÍDEO-INSTALACIONES, Y SUS LÍMITES. SOBRE LAS POSICIONES DE LA PANTALLA DE LOS MONITORES (4)

Las diferentes definiciones aparecidas hasta la fecha, en su mayoría, son demasiado complejas. Una definición simple que se puede hacer de vídeo-instalación podría ser:

un ambiente en el que interviene la imagen electrónica.

Para la vídeo-escultura:

una escultura que lleva incorporada un aparato de reproducción de imagen electrónica.

Partiendo de estas definiciones fundamentales, si comenzamos a analizar trabajos veremos que los límites entre ambas definiciones son confusos en casos particulares. Si nos situamos delante de una multipantalla, en la que funcionan varios monitores ¿en qué lugar cabe situarla? Y si una vídeo-instalación funciona como un ambiente que se rodea igual que un objeto, que se ve desde fuera ¿hasta qué punto no es una escultura? El terreno de la definición del medio puede hacerse resbaladizo, inconcreto. Para afianzar más las definiciones cabe recordar qué es una instalación y cómo ha de funcionar con respecto al espectador y al espacio: integrándolo. Una vídeo-escultura tiene entidad por sí misma, es un objeto rodeable (nunca un

ambiente), es una *pieza*. Una vídeo-escultura puede cambiar su emplazamiento sin variar lo más mínimo, una vídeo-instalación puede quedar muy alterada, llegando incluso a perder todo su significado si se la cambia de lugar. (5)

Pero quizás lo que más puede determinar las diferencias entre vídeo escultura y vídeo-instalaciones es la mirada del espectador. En una vídeo-escultura la mirada se concretiza siempre en una única dirección que es la masa, la materia de la pieza. En una vídeo-instalación la mirada salta de un lugar a otro, recorre su vista por la imagen en movimiento del monitor y por el espacio que rodea a esa imagen en movimiento. Estos conceptos no son del todo novedosos y han sido reflexionados por muchos autores.

Es importante destacar que el monitor posee dentro de su pantalla un espacio propio, virtual o no, que se pone en funcionamiento con respecto al espacio que ocupa el espectador, multiplicándose el número de posibilidades comunicativas y creativas.

Se ha de afirmar que ambas definiciones vídeo, con escultura o con instalación, abarcan una tipología de actividades muy amplia. Muchos autores determinan como vídeo-instalación a una instalación o ambiente en que la mayoría de los monitores o uno sólo están apagados y no emiten ni siquiera nieve, (como en la **Depresión Endógena** de Wolf Vostell). La simple presencia del aparato puede comportar una serie de cargas expresivas que no necesitan de la imagen electrónica para cobrar una naturaleza paradójicamente videográfica.

En cuanto a los límites de las vídeo-esculturas y de las vídeo-instalaciones se trata de elaborar una aproximación definitoria del objeto estudiado y constatar el

cómo se estructura el vídeo expandido, desde una cinta monocanal hasta la vídeo-instalación más compleja:

- ♦ Tendríamos el vídeo monocanal expuesto en un monitor de vídeo sin ningún otro añadido. La tensión creativa recae en lo que acontece dentro de la cinta electromagnética.

- ♦ El uso de la multipantalla que amplía y fragmenta una imagen o efectúa un *collage* compositivo entre cada uno de los monitores. La tensión creativa recae en la imagen en movimiento y en la idea de fragmentación y unidad.

- ♦ Un monitor es puesto en relación con el espacio que le rodea a través de un añadido (sería el caso de la obra **Tango** de Joan Pueyo); podría convertirse en una vídeo-escultura si es una pieza que el observador rodea como si fuera una escultura que, además, tiene una pantalla con imágenes en movimiento; o en una vídeo-instalación, si ese monitor forma parte de un ambiente dentro del cual participa el espectador y en el que hay una serie de objetos añadidos (generalmente estáticos) que participan de un todo.

- ♦ Una multipantalla se pone en relación con otros objetos creando una instalación.

- ♦ Un monitor o varios que, expuestos a lo largo de la pared, no intervienen en un espacio más amplio y tridimensional; esta composición no puede ser rodeada, pues se presenta como un cuadro al que se mira de frente. Este tipo de realizaciones no serían propiamente vídeo-esculturas o vídeo-instalaciones, aunque la mayoría de los autores parecen considerarlas como tales. (Un ejemplo

sería la obra de Dionisio Romero **Para Mí**. El vídeo sólo se expande a lo largo de una pared. Comporta sin embargo unas características temporales o espaciales que lo separan de una simple *video-wall*, (que sería la multipantalla explicada previamente, pues en esta pieza se cambia la dirección de lectura visual convencional de una obra plana.

♦Usos extremos en el tamaño de presentación de la imagen en movimiento: de la minipantalla a la gran proyección gigante de vídeo. Estos extremos funcionan de diferente manera con el espacio. Sucede lo mismo que con el color extendido a una gran superficie con un gran poder envolvente, y la sensación que ese mismo color tiene en una superficie reducida. Una pantalla grande permite grandes planos generales y un ritmo de montaje lento, mientras que una pantalla pequeña requiere primeros planos y un ritmo de montaje más ágil (esto ya sucede cuando en Hollywood se plantean que una película será vista sobre todo en televisión). Una gran pantalla no posee el valor objetual de un pequeño monitor.

♦Una vídeo-escultura que no se puede rodear y tiene un punto de vista frontal, pero posee un grado más o menos elevado de tridimensionalidad. (Equivaldría a un bajo relieve en escultura, salvando las evidentes diferencias).

♦Una vídeo-instalación que es un ambiente con múltiples monitores y con o sin objetos extras. El espectador puede o no desencadenar mecanismos de acción en la instalación, actuando sobre ella de una manera más o menos directa. Una vídeo-instalación que necesite del espectador o que sea autónoma por sí misma.

- ♦ Formando *collage* con otros monitores. Construyendo una única imagen o distorsionando la unicidad de la imagen. Con uno o varios canales. Agrupados o dispersos en un espacio.
- ♦ Emitiendo programas televisivos, alterados o no, pregrabados o en directo.
- ♦ Reproduciendo programas informáticos, o una grabación transformada a través de distintos procesos tecnológicos.
- ♦ Con la pantalla alterada al adherírsele distintos objetos que transforman su imagen.
- ♦ Sustituyéndose la pantalla del monitor por una proyección vídeo.
- ♦ Proyectando sobre la pantalla imágenes no reproducidas por ella desde el exterior.

2.2.-APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL TEMA (6)

2.2.1.-Los setenta. Los primeros usos del medio.

Las primeras experiencias vinieron dadas de la mano de dos autores, Wolf Vostell y Nam June Paik, con una preocupación especial por el "aparato", el monitor, y su utilización televisiva. Una necesidad de alterar sus usos habituales fue el origen de las primeras vídeo-instalaciones, que nacieron en el mismo momento que las, menos complejas, experiencias videográficas relacionadas con el arte conceptual y procesual (*Body-art, Land-art..*) pioneras y entusiastas del uso de la tecnología (especialmente Fluxus). Eran *tele-instalaciones*, la cinta videográfica con valor creativo en sí misma no solía tener ningún atractivo, en su mayor parte eran grabaciones documentales, bien de acciones llevadas a cabo por el autor, filmaciones de carácter puramente informativo sobre una actividad artística, o bien un simple documento visual conceptual (como en **Slow angle walk** de Bruce Nauman, 1968). La cinta en sí misma carecía de valores innovadores o de vanguardia. Una de las

razones de este último hecho es que la tecnología era aún muy elemental. El primer uso histórico del vídeo y de las vídeo-instalaciones en particular consistía en funcionar como una simple herramienta que servía para reproducir un determinado dato que añadir a toda una información sobre una actividad de tipo conceptual. También como un método de reproducción más, que formaba parte de una instalación o ambiente. Una vídeo-instalación no era, por tanto, nada más que una "instalación". Una reflexión ulterior hizo ver que el uso del vídeo determinaba de una manera contundente el resultado de un proyecto que participa del ambiente. El vídeo era un espacio -ventana renacentista- que se abría en contacto con el espacio del observador.

(7)

Sobre las vídeo-esculturas como vídeo-objetos

La vídeo-escultura tiene un nacimiento paralelo con el del vídeo-objeto. Las primeras experiencias de la obra de Nam June Paik nos permiten observar hasta qué punto sus trabajos están en el límite entre una vídeo-escultura y un vídeo-objeto. En el último caso se trataría de la fabricación de un artilugio que, conteniendo vídeo (o un simple monitor), sería aprehensible y manipulable por unas manos humanas, (sería una vídeo-escultura más pequeña, con características artísticas objetuales). A finales de los sesenta se desarrolla una colección de objetos vídeo o televisivos (en muchos casos no aparece el vídeo) que juega con la ironía y el sarcasmo hacia el medio. Convierte unos sostenes en una obra (**TV Bra** 1969); una cama (**TV-Bed** 1972), la famosa serie junto a Ch.Moorman **Concierto para TV-Cello y videotape** de 1965 a su vez una acción-concierto-vídeo-instalación, la Tv pecera (**Fish-Tv**, 1976), la cruz (**TV-Cross** 1968), o la descarada **TV-Penis** de 1972. Si estos trabajos están a medio camino entre el objeto y la escultura, las obras **TV-Thinker** o el **TV-Buddha** (1974) son unos ejercicios de autocontemplación de lo inerte en el medio electrónico. Durante esos años aparece el concepto de *mueble Tv* y su contextualización y descontextualización

humorística e irónica. En **Magnet-TV** (1965) el espectador podía desfigurar la imagen con un imán. Otro ejemplo de distorsión de la emisión sería **Videotape Study N.3** (1967)

El vídeo como hemos visto no era empleado tanto como los conceptos de televisión o de objeto televisivo, el *video versus televisión* caracteriza gran parte de estas primeras producciones, como podría ser la conocida obra de Douglas Davis **Present Tense I** (literalmete un monitor de TV funcionanado mirando a la pared).

Una escultura-trampa es la sugestiva **Tokyo Rose**, el autor es Paul Kos, 1976, (nombre de la emisora japonesa que en la 2ª Guerra Mundial incitaba a rendirse a los pilotos), una jaula con un sonido que estimula a acercarse y un monitor en el centro con imágenes de mallas de jaula y moscas atrapadas.

El aspecto cúbico del monitor, el monitor como objeto, fue un punto de partida para construir las primeras vídeo-esculturas. En la obra de Shigeo Kubota se manifiesta una clara definición del medio electrónico encastrado en una escultura y convirtiéndose en ella. Su serie **Duchampiana** desarrollada en 1977 pone de manifiesto, por un lado, la tridimensionalidad de la imagen plana en movimiento y, por otro, la ausencia del elemento vídeo y del elemento sonoro (como mucho, el sonido de la *nieve* en **Windows**).

Los vídeo-performances y los circuitos cerrados.

El medio se puso en seguida al servicio de los *happenings* y de las *performances*. La utilización en este sentido del circuito cerrado permitió a ciertos artistas construir *happenings* continuos en los que el espectador era su principal actor. En estos primeros casos (que serán copiados posteriormente) era obvia la ausencia de

cualquier tipo de grabación, la imagen era viva, directa, como mucho se producía una demora en la emisión de la imagen tomada en directo (*time-delay* con dos cabezales de lectura uno de grabación y otro de reproducción). Una de las *performances* en torno al medio televisivo y a la mecánica de poder que reproduce es Ant Farm y su obra **Media Burn**, (1975) una escenificación de un discurso de Kenedy seguida del choque de un Cadillac contra una pirámide de televisores.

Hay que mencionar también el **Fire Writing** de Mary Lucier de 1975, una experiencia que difiere totalmente de la anterior y que está construida bajo patrones más formales sobre la expresividad del medio.

Pronto aparecerían las instalaciones de circuito cerrado donde se valoraba el medio como espejo, como tautologías de la realidad, como inmediatez del suceso. Estas instalaciones de circuito cerrado no habría que denominarlas vídeo-instalaciones puesto que el medio vídeo no interviene de una manera definida en ellas. En las instalaciones pioneras de circuito cerrado el espacio donde se encuentran es, o el mismo sobre el que se colocan los monitores, o un espacio próximo; en ellos se efectúan fenómenos especulares, de observación y vigilancia (como en un sistema de seguridad). En este tipo de trabajos la autorreferencia del espectador constituye un eje fundamental y estructurador de toda la pieza.

Uno de los conceptos desarrollados en estas primeras instalaciones es el de inclusión del ser humano en la obra, el observador pasa a convertirse en el motor del trabajo, el aura del objeto (ya desaparecida) pasa al posible observador. Destaca la **Serie vídeo-corridors** de Bruce Nauman (el primero de sus trabajos fue realizado en 1968). Un grupo de autores trabaja también con la disposición de cámaras y monitores que provocan al espectador situaciones insólitas de sí mismo, jugando con

el factor sorpresa y partiendo de un juego espacial artificioso, como en las obras de Dam Graham, David Hall (**Progressive Recesion** 1975), Taka Jimura (en 1974 realiza su interesantísima obra **Face/fings**); cabe destacar **Anamnesis** de Peter Campus (1973). Este último llega a realizar grandes retratos de espectadores que se sitúan bajo una luz determinada y a los cuales transforma a través de un fuerte claroscuro que modifica su posición o los distorsiona. En casi todas ellas aparece el factor tiempo y su representación como uno de los puntos más importantes y eje del discurso (8). Encontraremos después paralelismo con muchas obras de autores españoles.

Una instalación más antigua (1970) es **Heuschrecken** de Wolf Vostell: en esta obra de clara estructura bidimensional, se incluyen imágenes del espectador sobre una hilera de monitores que se encuadran debajo de unas macrofotografías de guerra y destrucción, en composición con diversos objetos. Wolf Vostell se caracteriza por su virulencia y corrosión ante temas de nuestra cultura como en el caso de **Depresión endógena** que pudo ser vista en el primer Festival Nacional de Vídeo , 1984, Madrid (en ella aparecían monitores apagados y excrementos de pavos). **Tv-dé-coll/age**, es una de sus más conocidas obras de crítica a la televisión.

Una instalación más famosa a recordar es **He weeps for you** (1976) de Bill Viola: una cámara toma la imagen, reflejada en una gota de agua, del espectador que mira; la gota cae y surge una nueva (cae sobre un tambor que amplifica su sonido). Una metáfora de la pervivencia, de la desaparición de la imagen.

Las vídeo-instalaciones

Aparte de las vídeo-esculturas y de las instalaciones con circuito cerrado existen las vídeo-instalaciones propiamente dichas en las que interviene el medio vídeo en uno o varios canales.

En Madrid (en el Festival Nacional de Vídeo) pudimos ver una de las más antiguas **TV-Garden** (1974) de Paik: una instalación multimonitor, pero con un solo canal. Del mismo año es **Manhattan is an Island** de Ira Schneider, un retrato de la isla de Nueva York a través de varias tomas urbanas y la composición final de ellas en monitores que dibujaban en el espacio la isla.

Un juego multicanal y multimonitor es **Dawn Burn** (1975) de Mary Lucier, donde siete monitores nos ofrecen imágenes de sendas puestas de sol con el vidicón quemado quedando la marca del sol en él y en cada monitor.

Otra obra importante es **Dachau** (1974) de Beryl Korot, una obra multicanal para cuatro monitores, de intenciones descriptivas.

2.2.2.-De los ochenta a los noventa. La consolidación del medio.

En estos años se siguen utilizando los recursos de años anteriores, pero las instalaciones adquieren unos grados de complejidad formal y temática mucho mayores; se abandona relativamente la preocupación por el medio televisivo y las propuestas críticas, mordaces y políticas. Aparecen de una manera más clara las vídeo-instalaciones, se crean ambientes con múltiples monitores y canales con unos presupuestos elevados. Los intereses se encaminan a establecer conexiones espacio-temporales con el espectador, a las cuales se les añaden otros componentes.

Veremos trabajos de Antoni Muntadas y Francesc Torres donde una idea se recrea en un discurso amplio, que se expansiona en un entorno determinado.

Paralelamente en toda Europa y particularmente en España se vive el *boom* de la modernidad (o postmodernidad) del vídeo, y su creciente institucionalización, lo cual demuestra ese vivo interés por parte de los teóricos y del público en general. Las experiencias innovadoras son ahora convertidas poco a poco en clásicas y atienden a una especialización cada vez mayor. Gran parte de esa promoción fue debida a una serie de eventos vídeo de vital importancia. Pudimos ver en Madrid una selección de trabajos reconocidos internacionalmente en las sucesivas ediciones del Festival de la Imagen en Movimiento (1984-86) y la Bienal de la Imagen en Movimiento (ya en el 1990-92). También en estos años aparecen una serie de canales de exhibición internacional, muestras colectivas que nos permiten acceder a obras de autores muy diversos.

Los artistas que en años anteriores se habían ocupado del medio vídeo con más o menos intensidad ahora lo hacen de una manera definitiva y más elaborada. En los años ochenta las vídeo-esculturas y vídeo-instalaciones tenían un lenguaje propio ya definido y había sido llevado a la práctica con éxito. El número y la calidad de las obras desarrolladas entonces hace difícil una selección. Podríamos tomar muchos de los ejemplos de entre los que aparecen descritos en esta tesis para apoyar estas palabras.

En estos años se vive una etapa de consolidación y de reconocimiento por parte de la crítica, son los años en que más textos y bibliografía se crean. En todo caso, la mayoría de los teóricos centran sus trabajos y críticas en el vídeo a secas y pocos son los textos que nos hablen de la problemática de las vídeo-instalaciones.

Tampoco son aplicables los textos escritos sobre instalaciones (sin tecnología de por medio), puesto que al incluir el vídeo en la instalación, los fenómenos producidos se separan de un ámbito que pudiera parecer común. Nos encontramos, pues, y a pesar de la gran cantidad de obra producida, con un vacío específico en lo que se refiere a la vídeo-instalación, a pesar de la gran cantidad de textos que se refieren al vídeo en general.

De la modernidad a la postmodernidad y de la postmodernidad a la modernidad en sólo una década.

En estos años asistimos a un paulatino abandono de las *performances* (siempre relativo) y de ciertos lenguajes que quedaron manidos para buscar nuevos temas y discursos. La riqueza formal provocada por una mejor accesibilidad de la tecnología hacen las producciones de estos años distintas a las más simples de los años sesenta. Las primeras producciones de vídeo y de vídeo en el espacio estaban fuertemente arraigadas en el arte conceptual y en un arte reivindicativo con ánimos de subvertir todo sistema; con el paso de los años se asume una complejidad histórica desde un punto de vista postmoderno, retrospectivo. Las vídeo-instalaciones sintetizarán imágenes-pensamiento aparecidos desde la época de las cavernas; el arte se convierte en múltiples sistemas ontológicos. Pierden fuerza las afirmaciones categóricas tan en boga durante el siglo XX (una de las últimas fue Arte=Vida). Se produce, por un lado, una banalización y esteticismo negativo de las actividades artísticas, un "todo vale" y, por el otro, una profundización y sintetización intensa a la hora de elaborar ciertas obras que no nos han de pasar desapercibidas (9). Incluso en la frescura y el guiño rococó banal (10) de la producción de imágenes es posible extraer unos frutos suficientemente sabrosos. Quizás todas las producciones artísticas de la década de vídeo-instalaciones salen mucho mejor paradas de lo que cabría pensar y se alejan hasta cierto punto de la frivolidad con que se las ha adjetivado. La

vídeo-instalación en estos años se aleja (bajo una opinión estrictamente personal) de las producciones monocanales. En esta época la cinta de vídeo, por su relativamente fácil producción, se ve imbricada dentro del movimiento postmoderno, con el carácter peyorativo de falta de contenido o bajo premisas superficiales, apoyándose en los lenguajes estéticos y formales (hasta cierto punto manidos) de la imagen electrónica (11). La vídeo-instalación conserva aún en esta época ciertas características de la modernidad, conserva la novedad y posibilidades expresivas como medio, una exploración que es llevada hasta los extremos del material y que se ve fortalecida por el eclecticismo de esos años. Es cierto que sí se produce un fenómeno de "teatralización" y de aproximación (relativa) al público. Las vídeo-instalaciones comienzan a tener una presencia y a adquirir un papel importantísimo en el mundo del arte contemporáneo (no pasa lo mismo con el vídeo monocanal, que quizás se ve relegado y debe ocupar un lugar más indefinido, a pesar de la multitud de muestras organizadas). En todo caso, en esa visión postmoderna siempre entra una recuperación constante de la modernidad. Quizás se podría definir la postmodernidad como una modernidad hinchada de información, hinchada de historia y como la disolución en un tiempo constantemente presente de esa historia.

Los noventa

Al inicio de esta década los ánimos parecen estar más sosegados. El vídeo en general y la vídeo-instalación en particular acaban por ocupar su propio lugar dentro del mundo del arte y de la imagen. Aquella superficialidad que era tan cacareada en la década anterior poco a poco desaparece. Quizás se producen tres fases que pueden corresponder a tres décadas:

Una, de experimentación total con el medio, acompañada de actitudes reivindicativas y de talante conceptual.

La segunda, de juego con el medio, con una experimentación muy abierta y con actitudes tan amplias que llegan a caer en categorías estéticas desarticuladas.

Una tercera, ya en los noventa, que parte de un estado de serenidad, de inteligencia y selección con respecto a las obras producidas. En los noventa no parece que se vayan a producir la cantidad de obras de los ochenta, pero son unos trabajos más estructurados y elaborados si cabe. En estos años, autores consagrados llegan a ejecutar trabajos de una madurez y síntesis magistral. Eugenia Ballcells en su exposición del verano del 95 en el Reina Sofía, Muntadas en su obra **La Limousina** (1991) o Francesc Torres en su instalación del Tinglado 2 de Tarragona en Diciembre de 1994. Los autores noveles son también más conscientes de los ingredientes con los que cuentan y se centran en el tema, en el contenido discursivo. Ningún artista ni institución se arriesgan a llevar a cabo trabajos de dudoso mensaje. En las obras de estos años, elaboradas en la mayoría de los casos como poemas visuales, cada uno de los elementos que las componen ha sido muy bien confeccionados y justificados.

Algunos ejemplos. El Espacio, su teatralización.

Una mejora generalizada en equipos y tecnología hace que asistamos a una revolución en lo visual. Se podría decir que las experiencias de Dam Graham son la base de un progreso posterior importantísimo. La imagen surge del espacio cúbico del monitor para proyectarse en el espacio como en el caso de la obra de Krzysztof Wodiczko, del cual pudimos ver uno de sus trabajos que se proyectaba en el Arco de la Victoria en Madrid, en las fechas del inicio de la Guerra del Golfo. El campo arquitectónico de la representación se amplía, se hace cada vez más sofisticado.

No sólo la relación con el espacio y la arquitectura es ampliada, en **Room with Blinds** (1987) y en **Flat Wort** (1987) de Curt Royston el espacio se adecua al juego dimensional, se producen transformaciones de dimensiones de monitor a monitor, siendo capaz de incluir al espectador dentro de la "pintura."

O se vuelve al concepto de escultura: un cubo representa en cada una de sus caras las vistas del rostro de una persona en **Imagination Dead, Imagine** (1991)(de la colección de la Caixa de Pensions) de Brad Miskell, en que el espacio se retrotrae a una instalación a caballo entre lo escultórico y lo ambiental, con un punto de ambigüedad claramente marcado.

El objeto

Las primeras vanguardias, Dada, cambian el significado del objeto, transponen su sentido. En nuestra época, cuando se elige y utiliza un objeto, se potencia su significado en sí o las relaciones que puedan establecerse desde él o hacia él, sobre todo cuando se ve en contacto con el ser humano. El Conceptual usó del vídeo. La ironía está en considerar arte conceptual muchas de las realizaciones vídeo. Nunca hasta la fecha el objeto artístico había estado tan materializado como en las vídeo-instalaciones (y a la vez desmaterializado). Nunca el valor del soporte, del procedimiento artístico, de la mano del artista, habían estado tan "marcados" en la historia del arte. Y quizás más que el procedimiento sea el tema, éste es el que determina la diferencia entre unos y otros autores. Y así el "objeto" vídeo, su materialidad y carga tecnológica, son, junto con la elección del mensaje, los que determinan el resultado final.

Las vídeo-instalaciones devienen artefactos, objetos espaciales que se desenvuelven creativamente con las dimensiones del observador, ya sean espaciales o

mentales. En **Radarregal** (1991) de Klaus vom Bruch, unos monitores de vídeo sustituyen pantallas de radar. El monitor se convierte además en un objeto intercambiable y utilizable para varias instalaciones. El objeto es casi una obsesiva continuación de la personalidad humana, en este sentido Paik también sigue su línea de trabajo.

En nuestro país ha habido dos personajes internacionales que han dejado huella en el mundo de la imagen: Bill Viola y Gary Hill, con exposiciones individuales en Valencia, Madrid y Sevilla. Ambos han hecho uso de una imagen abocada a una escenografía y espectacularidad no huecas y sí plenas de sentido. Sus instalaciones, con un gran despliegue de medios, tecnológicos, humanos y económicos, han impactado profundamente.

Si bien estos artistas eran americanos, y en un principio se vio a los Estados Unidos como lugar específico para las obras en vídeo, hoy en día las producciones europeas se han puesto al mismo nivel que las realizadas en ese país (Eugeni Bonet siempre determinaba el carácter americano de las obras vídeo). Las capitales europeas se convierten poco a poco, pero con fuerza, en lugares de creación de vídeo importantísimos. En este sentido se pudo ver la exposición **Imago 90 (Imago, fin de siècle en dutch contemporary art)** en el Palau de la Virreina de Barcelona con más de una decena de instalaciones interesantísimas de autores entonces desconocidos. Es siempre desproporcionado comparar el tamaño de los EEUU con nuestro país, pero si comparamos el número de obras que aquí se producen con las llevadas a cabo en un estado de los EEUU con la misma población podríamos llevarnos curiosas sorpresas.

El lenguaje

Las innovaciones más importantes que se producen no son sólo las relativas al tiempo, espacio, historia, concepto de ser humano..., también afectan profundamente a la imagen como sistema de comunicación, como lenguaje en sí mismo. La relación entre palabra escrita e imagen estructura gran parte de la obra de Gary Hill y es probablemente uno de los puntos de influencia mayores que se han ejercido sobre el mundo de las vídeo-instalaciones.

3.-ORÍGENES DE LA ACTIVIDAD EN ESPAÑA

3.1.-EL ENTORNO DE LAS PRIMERAS OBRAS EL CONCEPTUAL

En el momento de abordar cada una de las obras y en un acercamiento inicial, la sensación que se obtiene es la de que parten de la reclusión de cada artista en su propio e íntimo taller, como si surgieran de las propias necesidades de su creador. Esta sensación no está del todo alejada de la realidad (aunque pueda ser errónea). Y si nos paramos a investigar en el origen de cada unos de los artistas vemos que aquellos que llevan más años proceden de un bloque común: el conceptual catalán que se desarrolla a partir de 1964. Las características que podemos observar en las primeras obras son muy parecidas a las de este movimiento artístico.

Habríamos de ubicar el conceptual dentro de los **ismos** que surgen de una manera explosiva y ansiosa durante todo el siglo XX, entendiéndolo que casi después de diez años todas las obras, debido a la cantidad de teoría que las envuelve, pasan a formar parte de una manera definitiva en un capítulo más de la historia del arte y de la imagen.

El relativo paralelismo con las vanguardias artísticas extranjeras que se vivía en nuestro país se verá paliado por el nacimiento de este movimiento catalán. El conceptual catalán difiere de una manera radical con sus homónimos de los países del norte de Europa y con lo que sucede en el resto del Estado; aquí el proyecto conceptual no se estructura con la pura ortodoxia del método: no se produce un conceptual "duro". También hay que decir que hay puntos de contacto con las

realizaciones extranjeras, pero dejando a un lado lo que muchos han querido ver como fenómenos de mimesis hacia ellas. En nuestra geografía nacen movimientos artísticos genuinos y con una problemática propia. Una imitación difícil por las circunstancias e intereses bien diferenciados y porque el conceptual tiene en Cataluña y en España la capacidad de hacer pasar por un tamiz los últimos movimientos, digiriéndolos y asimilándolos: "el tránsito del Pop y el Nuevo Realismo, el Póvera, Fluxus y el happening y el Conceptual que filtra todas estas aportaciones a las poéticas individuales"(12) (P.Parcerisas). No se vivirá el Minimal hasta que en los ochenta se vean sus influencias en la llamada nueva escultura (13). De todas maneras el conceptual pasará por diversas fases: desde una fase "pobre" instigada por Jordi Galí, Silvia Gubern, Antoni Llena y Ángel Jové (14); a un segundo período (alrededor de los setenta) con el Grup de Treball como pieza clave; y por último un post-conceptual que nace al final de los setenta. Las vídeo-instalaciones comenzarían a tener una apreciación por sí solas sobre todo al final del proceso, cuando el arte conceptual está ya maduro, cuando cada uno de los artistas comienza a desarrollar un programa de actuación propio.

En el conceptual la teoría, el debate, son de lo más ricos, fructíferos e imaginativos, intelectualmente hablando. Los años sesenta y setenta van a ser un gran laboratorio de experimentación estética. Sin embargo es de los más faltos en cuanto a potencia visual, son pobres y efímeros materialmente hablando en relación al objeto artístico. De hecho, la fugacidad es una de las características de las vídeo-instalaciones y de las instalaciones y cintas de vídeo en general. Un soporte electromagnético, si no es convenientemente almacenado o no se le procura un especial cuidado, tiene poca duración y las instalaciones sólo pueden ser vistas de nuevo en la imaginación y a través de los poquísimos documentos gráficos que quedan. Esta capacidad de borrarse y desaparecer era vista con buenos ojos por el

movimiento conceptual, pues la desaparición de la obra en el tiempo constituía parte de su ser. El arte y la vida son ejes sobre los cuales se forjan muchos planes de creación. Gran parte del material se ha perdido, sólo contamos con las descripciones que todavía nos hacen los artistas vivos.

Este movimiento artístico no daba excesivo valor a conservar en el futuro la materialización de la idea. Si otras obras conceptuales son recuperables, a través de una reproducción física más o menos idéntica, en cuanto hablamos de un soporte como es el vídeo se hace increíblemente complicada; ya de por sí es una tarea ardua encontrar información completa de cada uno de los trabajos. Las obras de las que se habla van a ser creadas para casi morir en el instante de mostrarse al público. Hay establecida de hecho una guerra al objeto artístico y se persigue su desmaterialización, con el consiguiente alejamiento de su comercialización. Los propios conceptuales hablan de la imposibilidad de la desmaterialización como MacEvelley ha afirmado de una manera *hiper-conceptual*: "...si el cerebro es una cosa material, y sus operaciones tienen un aspecto químico; entonces los objetos mentales o las piezas lingüísticas son una clase de objetos materiales..." (15) La poca importancia que se le da al objeto artístico viene dada al enmarcarse dentro de un arte plenamente subversivo. Una subversión extendida desde, y hasta, la política (maoísmo) la filosofía (existencialismo) o el arte que se da en toda Europa y que se manifiesta con virulencia en el Mayo de 1968 en París. Mientras en España las prohibiciones que el régimen franquista impone sirven como un revulsivo importante a los procesos creativos, "la negación a las reuniones hace que los conceptuales se estén todos los días reuniendo" (16). "La radicalidad del movimiento conceptual y la alta carga de ideología política que arrastraba no se entendería sin el marco histórico en donde va a surgir" (17). Se podría considerar de hecho y según Carles Hac Mor "La Reunión" como una de las acciones artísticas del conceptual catalán, una constante sucesión de reuniones y

preparación de reuniones en las que se discutía de política, sociología, estética, etc., elaborándose una serie de documentos, esquemas de trabajo, planes de actuación, comunicados...Una pretendida anulación del sujeto individual en sujeto colectivo, las reuniones y los escritos que de ellas nacen pretenden este hecho. En todo caso también en el resto del mundo hay un interés político y social fuertemente cargado, como el vídeo de *Guerrilla* (18)

La recuperación del dadaísmo, Marcel Duchamp, la viva instigación del Poeta Joan Brossa (poemas-objeto), el especial influjo de Joan Miró (19) y los gustos en Cataluña por el surrealismo, definen las fuentes de influencia del movimiento. La controversia creada en torno a Tàpies (20), la distinta concepción de planteamiento artístico, hace que pongan en entredicho sus actividades. Tàpies sería junto con el informalismo el polo opuesto de las influencias seguidas. Picasso quedaría para los conceptuales dentro de los movimientos del siglo XIX.

Aparecen los nuevos soportes, el libro de artista y el catálogo de la exposición como una obra más, los documentos fotográficos, los materiales pobres y objetos *kitch*, la naturaleza como material, la acción, el cuerpo, el vídeo..., siempre partiendo del mismo punto, la negación en lo posible de ese material, un nuevo portador de conceptos, estableciéndose un arte como idea y como acción (21). Lo que menos importa es el objeto material, que no es considerado arte. Además se crea una coexistencia entre imagen y lenguaje como vehículos para hacer llegar la idea del artista.

También cambian los lugares habituales de exhibición por otros que no tienen una índole comercial. La heterogeneidad de los espacios va desde una sala de exposiciones convencional a un almacén de facultad (como fue L'Espai B-125 de la

Universitat Autònoma de Bellaterra), pero sobre todo interesará la utilización y experimentación que desde el vídeo se hace de ese espacio expositivo. Desde un primer momento se buscó una ubicación diferente a las convencionales y comerciales para la muestra de los trabajos. La vídeo-instalación sufrió o buscó también estos lugares más propicios, que en la mayoría de los casos requerían simplemente de un techo. Hay que destacar la incorporación de ciertos puntos fuera de los circuitos tradicionales de exhibición artística, lugares puramente de experimentación y carentes de cualquier visión económica o de venta.

La evolución de todo el movimiento artístico dará como resultado el alejamiento de las premisas que lo fundamentaron, acabando muchos de ellos como pintores, vídeo-creadores y dedicándose a otras artes plásticas con medios alternativos. Los artistas pasarán de una manera u otra a ocupar una posición dentro del entramado económico alrededor del arte. Con el paso del tiempo y las distintas circunstancias sociales, políticas, económicas, (incluso personales) todos los ideales revolucionarios y de vanguardia se acabarían diluyendo.

3.2.-LA TELEVISIÓN COMO TEMA

LA RELACIÓN ENTRE EL VÍDEO Y LA TELEVISIÓN

Cuando al terminar la década de los sesenta aparecen los primeros usos de un monitor vídeo, vídeo y televisión son asociados e indiferenciados por un público aún desacostumbrado a sutilezas tecnológicas. El vídeo quedaba ligado a la idea de televisión, y más concretamente a la de programa televisivo. La televisión en España comienza a popularizarse a partir de los años sesenta (no sin grandes esfuerzos una familia adquiría un monitor que permitía ver un único canal); poco a poco los

electrodomésticos se introducen en los hogares y surge la idea de confort asociada a la de consumo.

Se podría decir que la televisión era un medio oficial de propaganda del Movimiento con la consiguiente censura y que además sólo emitía unas horas escasas... La realidad era mucho más compleja pues existían, hasta un cierto punto, caminos paralelos de expresión e incluso de crítica. El ambiente cultural, aunque pudiera parecer comprimido, poseía una serie de grupos humanos y personas que tenían elementos nuevos y de protesta que aportar. En todo caso las nuevas tecnologías contaban en nuestro país con un carácter muy novedoso; así en el vocabulario popular se ignoraba el significado de la palabra vídeo, hoy en día tan común.

Cuando se presenta **Primera Muerte**, un vídeo realizado con los modos del cine experimental, cuya grabación -una grabación del público asistente al acto- se registra unos minutos antes, -un público que aparece unos minutos después dentro de la pantalla-, se produjo una sorpresa inmediata por parte de los retratados en la pantalla. Éstos no asimilan el presente: verse reflejados en un soporte electrónico que identifican con la televisión. Un suceso que constata la poca familiaridad que se tenía hacia cualquier tipo de tecnología. El hecho de *salir en televisión* era un privilegio. Según declaraciones de uno de los autores, "el público no se creía que su imagen estuviera en la pantalla después de haber pasado tan sólo unos minutos de haber entrado en el Salón..." (22); sobre todo, esa incredulidad se produce por la representación de un presente-pasado muy próximo. Por lo tanto, el vídeo y la vídeo-instalación muestran desde un primer momento un carácter de exclusividad (eran muy pocos, que se consideraban privilegiados, los que salían a través del televisor y muchos de ellos moviendo enérgicamente los brazos mientras saludaban,

costumbre ésta que hoy parece haber desaparecido). En esta obra, el hecho de aparecer en pantalla produce una inmensa sorpresa mezclada con esa exclusividad de lo televisivo. Para la cultura de masas sólo aquello que es más relevante se emite por la televisión. Esta instalación viene, por un lado, a acercar por primera vez el medio del cual hablamos al público, un público muy determinado al pertenecer a un grupo cultural progresista. El público comienza a ser centro de una obra (23).

La TV no parece interesar como tema primordial y único a los artistas que inician su camino en el vídeo en nuestro país. Se separa claramente el hecho artístico del puramente comunicador que tenía la TV. La disfunción entre imagen televisiva e imagen artística es abordada como tal y desde un principio por unos cuantos artistas españoles; además, no hay un interés específico por acceder a la elaboración y retransmisión de programas televisivos como sucedió en los Estados Unidos o en la Alemania occidental. En algunas instalaciones se había empleado ya antes la diapositiva y el súper 8 (24); cuando aparecen los primeros *porta-pack* los artistas conceptuales utilizan esta tecnología como un medio más de expresión, sobre todo como medio que sirviera para realizar un documento. Se olvida en muchos casos el paralelismo que, como soporte, tiene con la televisión. En los albores de la TV y el vídeo de creación, artistas como Douglas Davis y Richard Serra nos hablan de las esperanzas rotas que se tenía en el medio de comunicación de masas (25) y de una manera clara, tanto Nam June Paik (utilización de imanes para deformar la imagen emitida) (26), como Wolf Vostell (27), o como en un inicio hiciera Fluxus, crean una serie de obras que adjetivan de una manera agresiva para con el medio (se la califica como caja tonta) y nos presentan unas instalaciones que ponen de manifiesto su repulsa a todo lo que implica. Estos autores extranjeros utilizan el vídeo para construir una crítica a la TV como amnesia, como anti-arte, como una "forma de narrativa anestésica" (28). En los autores españoles no aparece de una manera tan

tecnológicamente evolucionados y del que sin embargo no hay una clara constancia de su interés por este tipo de actividades) (30).

No es justificable la carencia de obras con tema televisivo al atraso tecnológico, simplemente había otros problemas que atraían la atención, más interesantes, puesto que comportaban la denuncia y éstos van a ser los que van a ocupar toda la temática conceptual de entonces. El tema político-social será un eje, un movilizador importantísimo. Autores como Antoni Muntadas, Francesc Torres, o Antoni Abad serán miembros del "GDT" el *Grup de Treball* (grupo de trabajo), una mezcla de artistas de variada procedencia e ideología política común (marxistas y marcusianos) que centrarán su tarea común en la denuncia política y del estatus artístico (31). El conceptual catalán, por esta razón, podría recordarnos al dadaísmo surgido en la Alemania de principios de siglo o incluso a ciertas actitudes de la vanguardia rusa.

El conceptual mantenía contactos con el movimiento obrero fruto de los cuales se editaban y repartían clandestinamente escritos, panfletos y carteles. La emisión del póster **Repressió** sería un ejemplo. Este cartel comporta un ejercicio en las disciplinas del lenguaje al trabajar con la palabra en diferentes aspectos y posiciones como composición final. Un ejemplo de comportamiento individual, colectivo, implicado en las ciencias sociales, humanas, y mezclado con componentes políticos, lo tendríamos en la obra de Francesc Torres **Almost like Sleeping** (casi como durmiendo) con una diapositiva del "Generalísimo" relacionada con un despliegue de medios y con significaciones tanto individuales como sociales.

Miralda en **Charlie Taste Point** presenta con todas sus connotaciones geopolíticas la barrera que hiere una ciudad separada por un muro físico e ideológico, Berlin.

Es común en el entorno internacional la preocupación por la tecnología utilizada por el poder (32). De ahí parten los deseos e intentos de invertir esas manipulaciones por parte de los artistas (33), para llegar posteriormente a unos lenguajes más complejos que el del simple panfleto sociológico o político y así "transformar nuestra vista acostumbrada al medio creando profundas y agudas metáforas que alteran todo el proceso de visión y remueven al medio de su usual contexto y función" (34) (J.Hanhart); una evolución que se verá acelerada por el fracaso de modelos políticos y sociales al final de nuestro siglo. Las primeras intenciones de un medio multitudinario, propuesto por Paik, para llegar a un número elevadísimo de personas, se transforma casi metafóricamente en una tecnología abocada a propuestas casi poéticas o minoritarias, algo que los primeros precursores del medio creían impensable y escandaloso.

Parece haber dos caminos, según J.Cueto, en el empleo de la tecnología: una razón crítica, que mide los valores del medio, y otra específica e investigadora del propio medio (35).

3.4.-DE LA TV AL VÍDEO

EL VÍDEO COMO DOCUMENTO

La televisión tiene para los artistas del inicio de la vídeo-instalación una similitud a la de una radio (llega a suplantar el mundo real como Marshall MacLuhan

afirma), es un medio doméstico, familiar, que es capaz de introducirse en la intimidad de cada hogar.

La problemática del país arrastraba hacia una actitud artística mucho más definida, que no tiene tanto en cuenta a la televisión (se la ve como una radio mucho más compleja). No se persigue evidenciarla tanto como en otros países. La televisión y lo que ésta genera se deja de lado para pasar a atraer la atención sobre el vídeo y sus posibilidades, poniéndose al servicio de lo que se denominó en Cataluña "art amb nous mitjans" o "art amb mitjans alternatius". Los autores, cuyas obras se han catalogado y que tienen como tema central la televisión, estarían en el grupo de los primeros vídeo-instaladores:

Eugenia Ballcels en sus obras **Teixit TV** 1985, o en **Atravesando Lenguajes** 1981, hace referencia a las cuestiones generadas en torno a esta temática televisiva.

Miralda en **Charlie Taste Point** utiliza la TV como mueble. También, como mueble, en **La casa de todos se quema** 1976, de Francesc Torres. En una de las primeras obras de Muntadas **La Televisió** 1980, una serie de diapositivas son proyectadas sobre una televisión apagada, aludiéndose así a sus disfunciones poderosas.

En todos los casos la televisión queda mal parada, pues es la proyección del poder y de la cultura más baja, vulgar y común, que adormece al telespectador, y deja poco espacio a la crítica y a la reflexión. (36). Se incita al *Kill your television* (37).

Un ejemplo pionero en nuestro país es el interés despertado por las TV locales, por las televisiones para un grupo reducido de espectadores: **Cadaqués, canal local** 1974 (38), fue una experiencia en la cual se convirtió el espacio de una galería en una emisora de TV. Esto atiende a la necesidad de pasar el vídeo-arte por

los canales televisivos como ácido y revulsivo contra la televisión oficial, para emitir información local y sobre la situación dictatorial del momento. En aquella época el interés por este tipo de experiencias era puntual y no se consiguió una consolidación de las mismas; habrá que esperar a los noventa para asistir a una generalización en la emisión comarcal o local.

Todas estas experiencias nos hablan de una situación precaria de la relación del arte con el medio tratado. La intención de llevar el arte a través del vídeo a la TV no da demasiados frutos y está plena de imposibilidades (39). El uso fundamental que se le da al soporte magnético en los inicios es el de documentar cualquier tipo de actividad conceptual, el de ser una prolongación de la acción. No existe entonces la palabra "vídeo-instalación", existe acción o instalación, que emplea entre otros medios una imagen en movimiento, ya sea una película en soporte fotoquímico o cinta electromagnética. En cualquiera de los trabajos de los años sesenta-setenta, el uso del vídeo es el de un elemento más para reconstruir o dar información sobre la idea expresada, y sin saber hasta qué punto tiene valor objetual. Lo cierto es que con el paso de los años el vídeo expandido en el espacio incita a un trabajo de reflexión hacia sí mismo. Es la época en la que se descubre que el medio invade la idea, el concepto. El medio es tan potente y rico que es capaz de generar también ideas, acabando por ocupar toda la labor mental y objetual. En los primeros años hay una fuerte investigación que utiliza medios no habituales con ciertas dosis de tecnología: la fotografía, las fotocopias, el súper 8, las diapositivas, el sonido y el vídeo. Existen muchos trabajos en los cuales se hace uso de estos medios alternativos, todos ellos eran invisibles o al menos se pretendía que lo fueran, no habían de destilar la más mínima idea de belleza, simplemente estaban allí para reproducir, para hacer ver, para informar. No existía interacción intencionada entre el material y la idea expuesta, simplemente una única adecuación como soportes. La utilización de estos materiales

es siempre aséptica, neutra y simétrica. Aunque siempre por algún resquicio se asome el autor. Un autor que destilará su poesía particular o simplemente sus intereses más profundos en la realización objetual del proyecto, y que poco a poco se verán potenciados.

3.5.-PRELUDIO A LA VIDEO-INSTALACIÓN

LA EVOLUCIÓN DESDE PELÍCULAS Y DIAPOSITIVAS A LAS CINTAS DE VÍDEO. ANOTACIONES AL USO DEL FILM

En los años sesenta y setenta están en ebullición todas las propuestas experimentales. Hay una gran cantidad de trabajos elaborados sobre un medio alternativo, se partirá de ellos para acercarse a la vídeo-instalación. En muchos casos aparecían diversos medios conjugados en una misma instalación; esta diversidad con el tiempo se iría ampliando y adquiriendo grados de complejidad más elevados.

La diapositiva juega un papel continuador de la fotografía, soporte que se utilizó como forma de tener constancia de la actividad conceptual ejecutada, una fotografía que estaba lejos de ser fotografía "...la fotografía no es naturalmente arte fotográfico como tal, sino que con frecuencia es su antítesis" "El uso de la instantánea ha sido favorecido por su énfasis sobre lo efímero, el uso del autorretrato por su relación con las imágenes de solipsismo y autoconciencia. La cámara ha tenido un papel como modelo epistemológico; la creencia en su objetividad fue desacreditada por los esfuerzos de Haackel y Burgin al revelar su uso como instrumento de propaganda y mistificación" (41) (R.Payant). El documento puede por lo tanto contarnos la realidad o transgredirla, aplicándose para los diferentes medios (vídeo, film...) su posición subjetiva y transformadora de la realidad. Era imprescindible la

total objetividad y la desaparición del sujeto que realiza la obra. Podemos aplicar las palabras anteriores al empleo de una cámara de vídeo, aunque el movimiento siempre otorga un campo mayor de subjetividad. Un acercamiento intermedio entre la fotografía y el vídeo será la utilización del formato súper 8, relativamente al alcance de los conceptuales, (en menor medida se empleará el formato de 16 mm.).

Bastantes obras -casi todas las conceptuales- han acabado teniendo un único registro: el fotográfico. Incluso para conocer la mayoría de las vídeo-instalaciones es el único documento visual que queda. Se ha de destacar el empleo paralelo de la fotocopia (en plena fase de desarrollo en aquellos años) que vino a facilitar el acceso de la imagen a un mayor número de personas, cuando las dificultades de transmisión de ideas eran de todo tipo.

La diapositiva, multiplicación lumínica de la fotografía, fotografía sometida a un ritmo, se convierte en soporte del documento por excelencia. Se trata de concebir descripciones lo más contundentes posibles que impliquen un cúmulo de elementos, creando participaciones entre ellos.

Interesa la diapositiva como prelude de la vídeo-instalación. También se utiliza la proyección de diapositiva conjuntamente con el soporte vídeo, o con el súper 8. En **Almost like sleeping** de Francesc Torres, la diapositiva se convierte en un retrato psicológico a través de dos imágenes fijas, una de Franco y otra del padre, y la proyección de frases extraídas de lo cotidiano. A la vez se proyecta un súper 8; además una *performance*: el acto de dormir. La obra constituye una clara acaparación del espacio a través de la conversión del propio espacio psicológico en espacio representado. Según F.Torres "la idea, no obstante, es la de emplear una acción humana como objeto, dándole significado en conexión con el espacio que ocupa y

analizando en perspectiva la relación de este resultado con el lugar (galería, edificio, etc.); (...) un fenómeno físico o una acción humana puede ocupar momentáneamente una superficie o un volumen con la condición que alguna cosa sea capaz de darle una cierta permanencia" (42).

En este pequeño texto apuntado no se parte ya de la idea mental pura que puede ser documentada o mínimamente objetualizada. Se implica esa idea con los vínculos y la respiración que pueda tener el espacio de ubicación de esa idea. Nos acercamos aún más a la idea de vídeo-instalación, donde el espacio ocupa el concepto de todo un proyecto, de una manera global. En este tipo de experiencias la diapositiva servirá para descubrir el espacio a los artistas y hacerlo punto de partida para realizar un trabajo. Un proyector de diapositivas requiere de un lugar, unas condiciones específicas y, sobre todo, una posición en ese lugar; algo parecido ocurre con un monitor.

En **Reprise** (43) un proyecto de 1976-77 de Eugenia Balcells, hay una articulación del espacio en forma de cruz, un espacio cuadrado con una proyección en cada uno de sus ángulos. Cada proyector tenía una colección de diapositivas que recogían una tipología de imágenes cinematográficas: 1. genéricos, títulos de crédito, 2. personajes femeninos, 3. personajes masculinos, 4. acción, gestos de manos, 5. relación, las parejas, 6. situación, el teléfono, 7. las masas, 8. "The End". En él se plantea una puesta en escena peculiar, la imagen plana se convierte en tridimensional al disponerse en la sala.

El silencio del televisor apagado, en una posición elevada, en una esquina, sobre el cual se proyectan una serie de diapositivas que aluden directamente al mensaje televisivo, es otra muestra de integración espacial del medio con

conotaciones críticas en la ya citada **La TV** de Antoni Muntadas. Para su exposición se requiere de un espacio diseñado especialmente para la proyección y que se acople a la visión del espectador, pues la proyección va de ángulo a ángulo de pared. El sonido y su texto, una canción de Enzo Jannacci, crean una atmósfera burlesca.

Casi todos los vídeo-instaladores de este período emplean todos los medios alternativos, novedosos, cultivando de una manera especial la imagen filmica y experimentando múltiples combinaciones entre ellos. Especialmente el vídeo sirve como un documental de variadas actitudes. En esta época, no obstante, se producen dos tipos de prácticas filmicas: uno al servicio de la idea del artista como testimonio, y otro de tipo experimental centrado en sus propias posibilidades, con unos parámetros que le son muy propios. Los límites son en muchos casos difusos, los estilos y tendencias parecen solaparse unos con otros.

Al primer tipo pertenecerían una serie de filmaciones de acontecimientos efímeros que en general no tienen interés como películas en sí mismas:

Acciones corporales de Francesc Abad.

Acciones táctiles y subsensoriales de Antoni Muntadas, que a partir de 1971 utilizará tanto el súper 8 como el vídeo.

Un film de Ángel Jové titulado **After** (1969-70) haciéndose una pequeña *performance* en medio de la proyección, que sería preludeo de **Primera Muerte**.

Rituales del grupo de catalanes en París entre los que se encontraba Miralda (pero ya con unos tintes no del todo documentales). En general carecen de interés como películas, como imagen experimentada.

Cabe citar el film colectivo **1219 m3** (1972) del Grup de Treball, grupo abierto en el que esta vez participaron Jordi Benito, Alberto Corazón,

Miquel Cunyat, Ferran García Sevilla, Robert Llimos, Josep Ponsati, Francesc Torres y Antoni Muntadas, en torno a diversas acciones sucedidas en una piscina vacía.

París, La Cumparsita, un film de Miralda en el que se pasea una de sus esculturas, que él denomina "soldado soldado", un soldado de tamaño natural, construido con materiales sintéticos y pintado de blanco por enclaves tópicos y con idiosincrasia de la capital francesa.

Eugenia Balcells tiene cuatro trabajos importantes que mencionar: **Álbum** (dos versiones: en 1975 y 1978) **Fuga**, 1979, **Boys meet girls** (1978), **+133** junto con Eugeni Bonet (1979) y por último y ya en soporte magnético **Atravesando Lenguajes**. En ellos trata temas que van desde la problemática de los *mass media* (las imágenes que transmiten y nos ofrecen ya sean del espectro del consumo, del sexo o de cualquier estereotipo), hasta el abandono en los territorios de lo íntimo, de los recuerdos y de las estampas antiguas (**Álbum**) (44). También realiza incisos en la definición del espacio y su perspectiva, desde el movimiento, desde la superposición, desde un tiempo latente, realizando tomas desde una particular cotidianeidad, en la obra **Fuga**. O trabajos sobre el cine de ficción y sus iconos **Reprise** (1976-77). Y por último **Atravesando Lenguajes** ya en los ochenta (del 1981), donde el vídeo ya es empleado como medio central y comunicativo. Toda esta serie de obras le permiten un acercamiento concreto al mundo de la imagen en movimiento, un acercamiento que se concretará en una serie de trabajos posteriores de gran contundencia visual. Un tipo de labor que es común a todos los primeros artistas, a veces desde la reiteración, desde una obstinación pertinaz, buscando su propio lenguaje... "el vídeo no existe, insiste. Insiste entre el espacio del cine y la televisión, en perpetuo movimiento de ida y vuelta. Nunca vuelve al mismo

punto, es una espiral sin fin, una pregunta en el corazón de la pregunta”
(J.P.Fargier) (45).

Toda esta serie anterior nos permite observar un interés acuciante por los temas de la sociedad y de sus complejos sistemas, partiendo de la racionalidad.

Antoni Muntadas evolucionará rápidamente a partir de 1974 desde sus ejercicios sensoriales (46) y experimentaciones con el cuerpo humano, abandonando los usos puramente documentales, hacia las vídeo-instalaciones casi directamente. Toda la serie posterior de trabajos tomará como base la aproximación y a la vez discusión desde el medio que nos ocupa hacia la TV, probablemente influido por las tendencias norteamericanas.

Antoni Muntadas es uno de los artistas que articula obras en torno a la televisión y la actitud del televidente, como ya se ha mencionado antes.

En 1977 encontramos vídeo-instalaciones perfectamente construidas, con una serie de elementos que nos hablan de su potencia como tales. Un caso sería **Breadline** de Antoni Miralda, una instalación que ya mezcla diferentes medios tecnológicos y niveles comunicativos de las imágenes; toda su parte documental quedaría escondida tras su representación estetizante y colorista. O más tarde en 1979 en la ya mencionada **Charlie Taste Point**, donde una proyección de diapositivas acompaña a un plato de comida creándose una trama compleja y rica de significaciones.

Francesc Torres cambia de la utilización de la diapositiva a la del vídeo de una manera muy suave, un medio este último que pone en juego con una variada

muestra de elementos de todo tipo, desde escultóricos a puramente documentales, dejando cada vez más de lado las *performances* y tecnicando sus instalaciones de forma progresiva. Desarrollará un lenguaje con múltiples medios muy personal donde el vídeo sustituirá a las *performances*.

En **Residual regions** y sus obras posteriores, el vídeo acaparará un papel primordial en la representación, un papel que ya no abandonará prácticamente en toda su evolución formal. En estas primeras obras el vídeo juega con unos presupuestos asimiladores de todas las experiencias personales, autobiográficas, alejándose ya de planteamientos conceptuales, al incidir en la subjetividad de una manera crucial a lo largo de su carrera; acercándose a los valores de irracionalidad del ser humano, una variante de la sociología por la que estaban tan interesados los conceptuales (entre ellos especialmente Eugenia Balcells).

3.6.-ALGUNAS ANOTACIONES DIFERENCIADORAS DE LOS USOS DE LOS MEDIOS

No es objeto de este trabajo hablar de los límites entre el cine y el vídeo o en qué consiste la gramática de cada medio, hay una bibliografía extensa sobre este tema y las diferencias han sido ampliamente estudiadas. Un eje claro que divide cine y vídeo podría señalarse al definir el cine como una prolongación narrativa del teatro, y el vídeo como prolongación de los experimentos de todas las vanguardias, o como extensión de la poesía o la música. Según Román Gubern las diferencias entre cine y vídeo son muy acusadas pues "el vídeo-arte, hecho por pintores, escultores o músicos (pero raramente por cineastas), ha rehusado la tradición del cine hegemónico, negando:

1. El tradicional espacio de exhibición litúrgico, oscuro, envolvente, que crea una subordinación o dependencia casi hipnótica del espectador.
2. La impresión de realidad que hace verosímiles las ficciones y coloca al espectador sugestionado y desarmado ante un ventanal por el que cree atisbar un flujo de acontecimientos auténticos, que parecen provenir de una realidad objetiva y autogenerada espontáneamente.
3. Los géneros tradicionales del cine narrativo-representativo, incluyendo su acatamiento a las leyes de la narratividad.
4. El proceso de proyección-identificación psicológica del espectador con los personajes de la ficción representada.
5. Los imperativos del *star-system* (48).

El vídeo tiene contruidos unos parámetros que lo caracterizan como un medio dispar, incluso hay unas diferencias abismales entre un vídeo monocanal y un vídeo "expandido", convertido en instalación, puesto que las implicaciones creadas en el espectador y los conceptos tratados así lo demuestran. Y para ir más allá, las disparidades dentro del vídeo expandido se acotan en espectáculos multimedia, vídeo-*performance* (de los cuales se habla algo en este trabajo), vídeo-danza, vídeo-escultura, vídeo-instalación... (estas dos últimas también más claramente diferenciadas) ...Pudiéndose hacer una taxonomía infinita según la utilización de un tipo u otro de recursos, según se traten unas cuestiones u otras, etc.

Cine, televisión, vídeo, y sus correspondientes expansiones, han copado el entorno visual del ser humano y lo han venido a enriquecer, desde que Marcel Duchamp, los conceptuales, y las vanguardias contemporáneas, no han tenido reparos al utilizar otros medios no pictóricos para inventar imágenes y pensamientos, creando nuevos mundos que incitan a la imaginación.

3.7.-LOS PASOS DEL VÍDEO A LA VÍDEO-INSTALACIÓN

Como se ha comentado, en toda la época de los setenta, hay una constante experimentación con nuevos medios mecánicos de reproducción de imágenes. En muchos casos estos medios son empleados en la misma obra, pero poco a poco se irá definiendo un medio por encima de los otros que será el vídeo. El vídeo monocanal pasará directamente a implicarse con el entorno donde se ubica, procediéndose a ejecutar las necesidades más imperativas de la vanguardia, como la máxima "arte=vida" y los intentos de llevar a cabo una obra totalizadora.

Las primeras vídeo-instalaciones toman como referencia y punto de apoyo el entorno y la interacción con el espectador.

Un artista que se siente interesado directamente por las características de lo espacial es Carles Pujol. El espacio es concretado primero en experiencias pictóricas que nunca abandona. La pintura se encuentra en cuarentena por aquellos años (después será adoptada por algunos conceptuales). Pujol emplea la pintura para acercarse a una definición de lo tridimensional; hace uso también de la diapositiva y de la grabación de su proyección, añade cuadros y objetos escultóricos que parecen sacados del almacén de un minimalista. En **Treball d'espai i de color** (51), diferentes objetos pictóricos, escultóricos y diapositivas, son grabados en un vídeo monocanal. Este tipo de experiencias le servirán después para crear sus primeros circuitos cerrados en los que utiliza los mismos elementos antes descritos; juega con los engaños visuales, a los que agrega el elemento temporal y mental. Con una desnudez estética y de medios desarrolla los vídeos **Homenatge a Erik Satie** (1976), **Tres Temps** (1979), **"81 X 65"** (1980), **Puzzle** (1983), que serán el inicio de una serie

muy interesante de vídeo-instalaciones, que le servirán de experiencia para evolucionar hacia unas instalaciones fuertemente complejas espacialmente. Jugará con los límites dimensionales de la pantalla del monitor, con las tensiones de sus ángulos y de los objetos filmados, con contrastes acentuados y con la sobriedad en el color. Pujol posee una gran cantidad de proyectos, algunos de los cuales no se han realizado, correspondientes a épocas iniciales del conceptual. En una entrevista destaca las diferencias que, con respecto al espacio, presenta el vídeo frente a la película: "Al principio, en cuanto al vídeo, pensaba volver a hacer imágenes en dos dimensiones, pero al constatar su inmediatez, que era un medio directo y que su movimiento no seguía el esquema cinematográfico, me servía completamente para el trabajo del espacio".

4.-PROBLEMÁTICA DE LA VÍDEO ESCULTURA Y LA VÍDEO INSTALACIÓN EN ESPAÑA

4.1.-LA VÍDEO-INSTALACIÓN DE AUTOR.

PROCEDENCIAS Y DESTINOS DE LOS CREADORES

Al comienzo de los años ochenta el conceptual catalán comienza a reprocesarse. Muchos autores abandonan las primeras propuestas evolucionando hacia lenguajes más personales e íntimos. Los caminos tomados son diversos, desde los de autores que dejan de lado los nuevos medios y vuelven hacia planteamientos que pudieran parecer más tradicionales (52) hasta los de otros que se recogen en la intimidad de unas obras que reviven momentos de los años sesenta. Un grupo de ellos, Carles Pujol, Antoni Muntadas, Eugenia Balcells, Francesc Torres, Antoni Abad, desarrollarían hasta la saturación máxima los nuevos medios, entre ellos el vídeo, que ocuparía sus preocupaciones más básicas. Esta afirmación cabría matizarla para artistas como Francesc Abad que estaría a caballo entre el último grupo descrito y el de los artistas posteriores que se convierten en postconceptuales. La utilización de otros medios que no funcionen con el vídeo es evidente en trabajos de Eugenia Balcells y en algunos de Antoni Muntadas, todavía con unos gustos conceptuales y documentales.

El conceptualismo fue un caldo de cultivo sabroso, un foro de debate, un lugar de intercambio de opiniones y experiencias, una necesidad de romper con estructuras antiguas basadas en la representación y el pensamiento. Esta labor afianzada durante esos años hará que las construcciones de estos artistas presenten una solidez de planteamiento que pudiéramos calificar de egipcia.

También es de destacar que, a pesar de partir de ese tronco común que fue el conceptual, las piezas elaboradas después por cada uno de los artistas estudiados no se nos presentan en apariencia como similares. Las divergencias en el planteamiento vendrían dadas por los alejamientos en las propuestas hacia individualismos, y concesiones personales (53).

Cuando se titula el presente trabajo aludiendo a los topónimos de Madrid y Barcelona, en realidad lo que se hace es una selección de autores que tienen una relación directa con ambas ciudades (como ya se ha comentado en las primeras páginas), las cuales funcionan como punto de referencia, como lugares con los que se ha establecido un vínculo especial. Los conceptuales no tienen como centro de actuación la ciudad de Barcelona, más bien sus actividades se distribuyen por distintos ciudades y lugares de la geografía catalana: Lérida, Terrassa, Sabadell, Granollers, L'Hospitalet, Bañolas, Mataró, Cadaqués, y, además, las playas y los montes del Principado. La procedencia de los artistas o la relación especial con ciertas poblaciones (que en la mayoría de los casos implicaban personas interesadas por este tipo de trabajos en esas localidades) explica este hecho. El recorrido va de la pequeña ciudad a las grandes urbes mundiales, París y Nueva York. Cataluña genera en ese período un gran número de artistas por diversos motivos: geográficos y de proximidad a Europa; contestatarios y políticos; culturales, económicos, demográficos..., pero si bien aparece todo un proceso, generado desde las diversas individualidades de los artistas y de los amigos del entorno, la realidad del país no daba soporte a este tipo de producciones. Escasean los coleccionistas (54), y la financiación económica es prácticamente nula. Sin economía no hay arte: así se inicia un exilio hacia lugares más ricos monetaria y culturalmente, más libres y democráticos.

El éxodo se iniciará hacia París y acabará en Nueva York, un lugar donde la aristocracia económica del planeta tiene su base de operaciones.

El destino dependerá pues de las facilidades dadas para realizar proyectos, en muchos casos caros, que requieren de tecnología y de un despliegue de medios importante. Eugenia Balcells, Antoni Muntadas, Francesc Torres y Antoni Miralda acabaron en Nueva York por el atractivo que ejerce esta gran urbe; volvieron a su país de origen cuando se produjeron unas circunstancias más favorables (sobre todo económicamente hablando) a este tipo de propuestas. Son reclamados por la élite intelectual que se da cuenta del éxito obtenido en el extranjero y de la consolidación paulatina del medio. Entretanto, no se valorará de la misma manera a aquellos que aquí permanecieron, Carles Pujol y Francesc Abad (55). Nos encontramos con una expansión en todos los sentidos de la obra de los autores que adquieren otra nacionalidad. La posibilidad de realizar un proyecto en Barcelona con unos gastos económicos elevados sólo la asumen un trío de instituciones y los espacios culturales que éstas sustentan. (Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona y Caixa de Pensions). (De la misma manera en Madrid nos encontramos con otras tantas instituciones similares a las existentes en Barcelona: Círculo de Bellas Artes, MNCARS, Comunidad de Madrid...).

Al llegar a los ochenta, la situación de estos artistas era variada, si bien ya todos contaban con el reconocimiento asentado de la crítica y de la clase artística. Hay una facilidad de medios mayor en este país, debido a los cambios políticos (muerte de Francisco Franco y llegada de la democracia) y a la necesidad de llenar los huecos que la historia había producido. Son abandonados suavemente una serie de

temas y se adoptan otros que, aunque pudieran estar conectados con la realidad social, política etc. (Francesc Torres), adquieren unos tintes personales y de autor.

En la era postconceptual, ya a partir de los inicios de los ochenta, hay toda una explosión e interés por la tecnología aplicada al arte: bastaría recordar el título de la exposición con la que se inaugura el MNCARS (entonces CARS), "Cultura, Tendencias y Nuevas Tecnologías", que se convertiría en el emblema de una nueva etapa en las artes españolas.

A partir de los ochenta, con una nueva situación política, las intenciones cambian a toda velocidad, se intentan recuperar los años perdidos, los centros de poder llevan a cabo una serie de esfuerzos por generar movimientos culturales que pretenden, por una parte, abrir las puertas a los aires culturales internacionales y, por otra, engendrar desde aquí una serie de producciones que equiparen la imagen del país a la más evolucionada del extranjero. El centro operativo pasará a Madrid, Barcelona continuará con su ebullición.

4.2.-PARALELISMOS URBANOS: DE BARCELONA A MADRID

Madrid, una gran urbe rodeada de unas provincias con una densidad de población muy baja, paupérrimas en actividad cultural, está, durante los años sesenta y setenta, relativamente dormida a las corrientes artísticas que golpean en el ámbito internacional. Pocos son los autores que trabajan bajo unos parámetros "pobres", minimalistas y conceptuales; Alberto Corazón, Nacho Criado, Tino Calabuig, el grupo Zaj...pero no se puede comparar con la cantidad de personas que experimenta en

Barcelona (Barcelona es de hecho en esos años la capital cultural del Estado). Todos estos artistas antes nombrados, a los que se hay que añadir especialmente a Concha Jerez y Esther Ferrer, trabajan con la instalación y la *performance*, con nuevos medios, con el documento, con la protesta y la subversión, pero ninguno generará un ejercicio que se decante hacia los usos de la tecnología conjugada con la instalación o con el ambiente. En la época de la muerte de Francisco Franco, (recordemos que un mes antes el GTD va a exponer a París), en España emergen los problemas que arrastraba de su propia evolución artística, con una relativa desvinculación de los movimientos de vanguardia desde la Guerra Civil. Se acabarán por suceder una serie de cambios sociales y políticos, a los cuales se añadiría la propia crisis que, en esa época y en el marco internacional, tienen los movimientos artísticos. El conceptual en estos años además comienza a evolucionar, a diluirse en todo tipo de propuestas más personalizadas. Artistas que parten desde unos planteamientos ideológicos profundos (Ignacio Criado, Eva Lootz, Adolf Schlosser, Concha Jerez,... y un sinnúmero de artistas que trabajan con la escultura postminimalista, con la instalación) serían las brasas de un conceptual que existió, sobre todo, fuera de la capital del Estado. Un conceptual más relajado que hará surgir una nueva generación de creadores con un trabajo enraizado en un mundo individual que se mira en el espejo de lo que ocurre fuera de nuestras fronteras. Unos artistas que en nuestra geografía están desconectados entre sí.

Madrid al inicio de los años ochenta descubre el atraso en el que se encuentra. Se compara con el interés y actividades llevadas a cabo en Cataluña y País Vasco. Aunque la tecnología necesaria llevaba ya años existiendo en la capital, parece resistirse a caer en manos de realizadores o artistas que experimenten con el medio. Será necesaria la aparición del I Festival Nacional de Vídeo (1984) para que surja un interés inusitado tanto por el vídeo en sí como por el expandido. Madrid quiere

ocupar su papel de capital cultural del Estado, que hasta la fecha habían desarrollado Barcelona y las capitales vascas. Si desde Cataluña o el País Vasco se atienden a las necesidades de sus límites geográficos ante todo, Madrid parece decantar su interés por las creaciones foráneas. Después de ese primer festival le sigue otra edición más en 1986 (en 1985 se celebraron los Encuentros en torno al Vídeo), en todos los cuales contaban con vídeo-instalaciones. El apoyo institucional es fundamental al desarrollo del medio, en este caso sería la Comunidad de Madrid. Su envergadura nacional hace que un medio desconocido hasta la fecha alcance unas cotas de popularidad muy altas y en muy poco tiempo. Rápidamente se empezó a hablar de vídeo-instalaciones en zonas del país en que habían sido desconocidas hasta entonces, lo que produjo una eclosión de actividades en todas las comunidades. Madrid en estos momentos suplanta a Barcelona en gran número de actividades, la mayoría en MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía): las exposiciones Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías (1986), La Imagen Sublime (en 1987 y sin vídeo-instalaciones), las BIM -Bienales de la Imagen en Movimiento- (1990 y 1992). Los niveles de crítica aumentan decisivamente, sobre todo en la última edición de la Bienal del 92. En el MNCARS se celebran además una serie de exposiciones monográficas que tienen hasta la fecha continuidad: Dam Graham, Marcel Odenbach, Francesc Torres, Antoni Muntadas, Eugenia Balcells... y es de destacar la actividad que se genera desde el área de audiovisuales del mismo museo. Es importante la sección que la feria de arte ARCO desarrolla todos los años a partir de 1987: Videoarco. En esta feria se constituyen foros de debate y constantes muestras de vídeo-instalaciones y de vídeo-esculturas, desgraciadamente solo parece haber tenido continuidad hasta el año 1993. Curiosamente, en Madrid pocas son las galerías privadas que den soporte a las vídeo-instalaciones (Fernando Vijande, y pocas más), y se esparcen diversas actividades por centros culturales y ayuntamientos, aunque son

escasas las actividades desarrolladas por la universidad (salvando, por ejemplo, la Facultad de Ciencias de la Información y la de Bellas Artes de Madrid) (57).

Estas actividades parecen ser un calco de las efectuadas en el País Vasco (ya comentadas en la introducción) y en Barcelona: *Vídeo, el temps i l'espai* (series informatives 2) (1980), exposiciones en la sala Metrònom, La Caixa, y el Palau de la Virreina, *La Mostra de vídeos realitzats a catalunya a l'entorn de l'Art, la Música y la Realitat*, *Els Dilluns Vídeo*, P.V.Z. en Línia, *La Mostra de Vídeo-Dansa*, y las sucesivas ediciones de *Art Futura*, aparte del interés de las iniciativas privadas propiciadas por esta comunidad que fueron y son más numerosas. En casi todas estas muestras siempre hubo un espacio para la experiencia del vídeo expandido.

A partir de 1985 el conceptual se diluye y, aunque las prácticas conceptuales puras desaparecen, queda su poso, una ideología combativa centrada en lo personal. Todos los vídeo-creadores y más específicamente los vídeo-instaladores parecen ponerse de acuerdo en esta manera de asumir el pasado más próximo (sobre todo en áreas no catalanas); de pronto parece como si nada hubiera pasado, se efectúa una carambola histórica y las realizaciones comienzan a estar en cierta consonancia con las creaciones extranjeras. Nos encontramos con un abanico variado de artistas que comienzan a trabajar con el medio de una manera interesante y valiente. En Barcelona serán Joan Pueyo, Lluís Nicolau, Remo Balcells, Julián Álvarez, Josep Poch y Carles Ameller; en Madrid: Pedro Garhel, Antonio Cano, Gabriel Fernández Corchero, Javier Codesal y Joseantonio Hergueta.

La aparición de todos estos creadores es súbita, de golpe nos encontramos primero con vídeos monocanales e inmediatamente después con vídeo-instalaciones de los mismos. No aparece el proceso largo y macerado que se observa en los

primeros vídeo-instaladores. En la mayoría de los casos la pura casualidad determina que los autores tomen la decisión de afrontar el medio. Sus procedencias son variadas: las bellas artes, el cine, las ciencias de la información, la literatura y la filología; muchos de ellos son universitarios, como sucede con la primera generación, pero falta el caldo de cultivo previo que es obviado. No obstante existen ejercicios preliminares para llegar a los grados de complejidad comunicativa que asumen, pero incluso esos ejercicios están ya ejecutados utilizando el medio tecnológico. *Lógicamente estos artistas logran un fácil acceso al medio, debido a la propia coyuntura personal o a unos esfuerzos deliberados. En muchos casos es el azar el que pone delante del artista el medio.*

4.3.-LOS IMPULSORES DEL VÍDEO

En los ochenta tenemos un perfil sociológico y político con unas increíbles necesidades culturales de ponerse al día, en consonancia con el resto del mundo occidental. Tanto la élite cultural como el resto de la población están sometidos a un ansia de modernidad; políticamente se actúa en consecuencia. Aparecen a lo largo y ancho de la geografía nacional una serie de convocatorias en torno a las artes plásticas que satisfagan las necesidades creadas por la desolación cultural. Ayuntamientos, cajas de ahorro, fundaciones culturales, facilitan casi de golpe una serie de factores promocionales para la ejecución de proyectos en torno al vídeo. Así, si en otras épocas anteriores la subvención económica era inexistente, ahora nos encontramos con un montón de propuestas que adornan la política de distintas instituciones. Como ejemplo valga lo ya citado sobre lo acontecido en Madrid: el primer Festival Nacional de Vídeo en el Círculo de Bellas Artes, la comisaria de la exposición Paloma Navares trajo a algunos de los autores más importantes a nivel internacional e

incluyó una serie de producciones nacionales de autores novelísimos (Gabriel F. Corchero y Leona) (58). El MNCARS nos bombardea todos estos años con exposiciones internacionales que recuperan para la memoria del país las vanguardias del arte occidental. Esta necesidad de innovación del panorama artístico es impulsada por la élite cultural del momento. Algo parecido a lo que Tom Wolfe nos relata cuando los responsables del Metropolitan, la Whitney o de las galerías más importantes de Nueva York buscan las últimas innovaciones artísticas y las muestran como "la última moda de temporada" (59). Los vídeo-instaladores dependerán económicamente (incluso ideológicamente) de la variada oferta de las instituciones promotoras-productoras. La independencia del artista está pues en manos de los directores de esas instituciones o del conjunto de críticos que evalúan el trabajo en un concurso.

El papel que tienen las instituciones en el desarrollo de las vídeo-esculturas y de las vídeo-instalaciones es de gran relieve, determinando absolutamente la existencia o no de ellas. Las instituciones dependientes directamente de cargos políticos (o más escasamente económicos) actúan de mecenas a la antigua usanza. A pesar de ser un arte experimental y en formación las instituciones han tomado parte en su proceso de un modo muy activo, con más o menos aciertos, pero con un gran interés por el tema (61).

Hay una desestructuración generalizada por parte de las instituciones y de todos los sectores del vídeo en general con respecto al medio, quizás "una mayor reestructuración desde la Generalitat" (62) debido a la cantidad de autores y a la presión creativa que estos ejercen. Las quejas son comunes y constantes desde todos los sectores; los artistas afirman reiteradamente que no hay suficiente producción, ni financiación ni suficiente crítica en profundidad; los críticos se quejan señalando que

"la mayor parte de las actividades en este subsector de la práctica del vídeo responden a un acercamiento más motivado por la frivolidad que por un intento de desarrollar un trabajo personal y consciente" (63) (M.Expósito); y las productoras y las instituciones manifiestan que no hay una salida económica a este tipo de expresiones artísticas.

El suceso que quizás más impulsó el vídeo en nuestro país fue que, casi por arte de magia, hubo una serie máquinas, magnetoscopios, cámaras...; y que una parte de la comunidad creativa de nuestro entorno tuvo acceso a este tipo de tecnología, "esto sucedió repentinamente" (60). Todos estos hechos se han de unir a la demanda también súbita de las instituciones, de los teóricos del arte y de los intelectuales de la imagen. Este hecho repentino no es aplicable a Cataluña, que desarrolla una continuidad desde finales de los sesenta.

Sin embargo, pese a toda esta coyuntura, un tanto artificiosa y súbita, hay una increíble ansia de ponerse al día en este tipo de propuestas, una necesidad que con el paso del tiempo ha cribado a aquellos que, estando realmente interesados en el medio, han continuado profundizando en su trabajo, y a aquellas personas que debido a la coyuntura de modernidad utilizaron la vídeo-creación en los años ochenta, olvidándose de ella después.

4.4.-DE LA INDEPENDENCIA Y POSIBILIDADES DEL VÍDEO-CREADOR. DE SUS ORÍGENES Y DEDICACIONES

En las entrevistas realizadas, la mayoría de los creadores se quejaban de la falta de incentivos económicos y de las posibilidades que les son ofrecidas. "Las convocatorias fantasmas" (64) son una constante para la realización de obras. Un gasto inapreciable para jóvenes valores, pero desmesurado para producciones de artistas consagrados y extranjeros (65), es una de las quejas más repetidas entre los artistas que sólo han podido llevar a cabo uno o dos de sus proyectos. Las cantidades que llegan a gastarse son astronómicas y en la mayoría de los casos desproporcionadas: para los proyectos extranjeros y de autores consagradísimos el presupuesto es millonario, en contraste con las partidas dadas a producciones nacionales, tanto para los jóvenes como para los artistas más reconocidos. En todo caso, estas últimas afirmaciones son matizables, ya que la edición de *La Imagen Sublime* incluía a un gran número de artistas jóvenes y de una manera u otra siempre ha existido un espacio reservado para ellos. Matizaciones que se convierten en realidades al comprobar que en la segunda edición de la *Bienal de la Imagen en Movimiento* se dedicaron ciento veinte millones para ayudas a artistas jóvenes, ante el asombro y enfado de autores reconocidos.

Pocos son los video-instaladores que viven de sus producciones, sólo los más veteranos, y, de éstos, aquellos que residen en otro país (Nueva York), se pueden permitir mantenerse de sus ideas. Para poder llevar a término estos proyectos es necesaria una contribución pecuniaria elevada, que sólo personas o entidades con gran capacidad pueden aportar (Nueva York es el centro financiero del planeta); las producciones que surgen de Madrid y Barcelona tienen siempre un carácter, en cierta

medida, eventual y no continuado. La falta de continuidad en el trabajo de la obra *video-instalada* es común a casi todos los artistas que residen en ambas ciudades. La video-instalación no es un medio de vida y es esporádica en muchos casos. Esta dificultad de sacar a la luz los proyectos hace que sean muy elaborados y lleven detrás años de trabajo y especulación lo que los convierte en piezas excepcionales, pulidas conceptualmente; siempre suelen topar con dificultades de tipo técnico en su producción (66); es fácil encontrar quejas acerca de los límites en la financiación, la falta de técnicos de apoyo y de un equipo de trabajo. Al final, todo se convierte en una asociación entre la labor manual del creador y la máquina, un cóctel entre artesanía y tecnología.

A pesar de estas aseveraciones no carentes de pesimismo y que han sido una constante desde, casi, la primera cinta de vídeo realizada en nuestro país, se han llenado páginas y páginas de crítica al medio, convirtiéndolos en ejercicios endémicos de complejo de inferioridad (¿española?), lo que da a entender que el panorama vídeo en nuestra geografía es desastroso. Se ha de afirmar que el estado del medio en nuestro país es más que sano, y que también es mucho más rico de lo que correspondería para las características económicas y de desarrollo cultural de la población del entorno que nos envuelve. Manuel Palacio hace un repaso comparativo con otros países desarrollados en cada uno de los puntos de interés (festivales, subvenciones, muestras, interés institucional...) poniendo de manifiesto lo que afirma en su artículo: "El vídeo español es el mejor del mundo". En este artículo se hace un análisis comparativo entre el medio en nuestro país y su repercusión generalizada, y el que se distribuye y produce en otras áreas. A pesar de las constantes quejas de todos los sectores vídeo y su pretendido atraso en nuestro territorio su análisis echa por tierra esas teorías. La situación del vídeo en España es una de las mejores existentes en el panorama internacional. Y estas informaciones que corresponden a festivales y

su infraestructura, público, financiación, exhibición, relación con la televisión (que dedica un programa a actividades audiovisuales, *Metrópolis*) e interés mostrado por distintas instituciones, se pueden aplicar al campo de las vídeo-instalaciones. En una de las notas del artículo de Manuel Palacio se afirma: "no resisto la tentación de lanzar una pregunta al aire: ¿alguien me puede decir si existe algún museo o institución en el mundo que se haya gastado tanto dinero como el Reina Sofía?..."(67) Quizás una de las características propias al medio sean esa pretendida imposibilidad y las limitaciones que hacen que sea necesaria una lucha para llevar a buen puerto un trabajo (es como la pervivencia de la bohemia decimonónica parisina).

De todas maneras el problema cabría reducirlo a uno fundamentalmente: el retraso en la llegada de nuevas tecnologías a nuestro territorio, sobre todo después de los EEUU, (no hay que olvidar que hasta 1973 no se dotan los Institutos de Ciencias de la Educación con material vídeo).

Si los primeros artistas procedían del conceptual catalán, las generaciones posteriores lo hacen desde puntos diversos, la mayoría tiene una formación universitaria o intelectual de tipo medio alto, que les permite ver las posibilidades ofrecidas por el nuevo medio, amplias, abiertas y desafiantes en muchos aspectos. La extracción social, como ya pasaba con los conceptuales, también es variada y se aleja de la típicamente burguesa: personas con conocimientos en cine, literatura y arte, críticos de todas las actitudes sociales y políticas. Unas actitudes que se reflejan en las obras, creando un caldo de cultivo favorable a diferentes actividades audiovisuales.

Un grupo casi novel que tiene como común denominador una mirada curiosa, atenta, hacia las producciones extranjeras, aunque ignoren las producciones que realizan otros autores incluso en la misma ciudad. Un desconocimiento profundo

entre las actividades de Madrid y Barcelona: casi ningún autor conoce en profundidad los trabajos de otras comunidades artísticas dentro de nuestro territorio. Desconocen mutuamente los nombres de los autores y los esquemas sobre los cuales trabajan.

La escasez de incentivos económicos obliga a estos artistas a buscar su financiación en otro tipo de actividades y profesiones, siempre dentro del ámbito de las artes y el diseño. Son diseñadores gráficos y de objetos, efectúan labores en empresas de vídeo industrial, montaje de exposiciones, enseñanza, organizadores culturales y animadores etc..., todo un amplio espectro de actividades que se complementan con la de vídeo-instaladores. Muy pocos son los que viven de becas (los más jóvenes y durante una corta temporada).

Algunos han padecido verdaderos problemas económicos al arriesgarse a la dedicación exclusiva a este medio, pasando a depender de la política o del burócrata de turno que abre o cierra el grifo de la promoción.

El panorama no parece ser en este sentido demasiado alentador.

4.5.-LA VÍDEO-INSTALACIÓN COMO PRODUCTO

La vídeo-instalación está fuera del mercado del coleccionista de arte y no posee ningún espacio de exposición totalmente fijo en ningún museo del Estado (exceptuando las videotecas). La vídeo-instalación es un producto efímero que dura a lo sumo una quincena (generalmente menos, debido a los costes elevados que se generan) dependiendo en gran medida de promotores y empresas privadas. Contemplar vídeo-instalaciones se hace realmente difícil. También una

video-instalación es un producto que al requerir de una expansión en el espacio, de un lugar amplio con unas condiciones concretas, limita su duración temporal y la posibilidad de una exhibición constante. Una video-instalación conserva la mancha del conceptual: no es una obra para ser comercializada como objeto, y si esto ocurre sólo lo es en los casos de artistas consagrados. En este último caso la video-instalación realiza un viaje por los museos más importantes de Europa y los Estados Unidos de América para acabar almacenada en una institución. Es escasa la promoción en el extranjero de las producciones propias, se limitan a ser expuestas durante esa corta temporada en una sala de exposición para no volver a repetirse jamás. Es un producto perecedero y fugaz, que incide en un público generalmente reducido con un conocimiento y comprensión específica de este tipo de manifestaciones artísticas, con una sensibilidad muy educada. Ante el gran público, un discurso vídeo organizado en el espacio es calificado como una simple manifestación de modernidad a la cual no se accede. Prácticamente, como ya se ha afirmado, sólo han tenido éxito en el sentido económico y de independencia creadora aquellos que emigraron a Nueva York. La video-instalación se vierte escasamente en experiencias hacia un vídeo-industrial sobre todo en sus comienzos (69). Todos los autores han hablado, de crisis de financiación endémica, "hay una tendencia en nuestro país a hablar de crisis del medio, una crisis del presente en relación al pasado cuando siempre ha habido un presente en crisis y sin economía" (71) (Bosgarren Kolectiboa).

La video-instalación ha servido y sirve como exponente publicitario de las entidades que lo financian. La video-instalación es un vehículo de modernidad, de desarrollo de la inteligencia y de la cultura que sirve muy bien para este fin.

Se ha de constatar el hecho de que muchos de los artistas de la última generación se dedican profesionalmente al vídeo industrial, o a inventar diferentes

tipos de imágenes para empresas dentro del mundo de la publicidad. Encontramos así una influencia directa del mundo de lo artístico en una aplicación práctica en el mundo de la comunicación y de los *mass media*. Hay por lo tanto una integración de los artistas en el mundo de la empresa y por ende se produce también esta simbiosis en lo que respecta a sus productos.

La vídeo-instalación como producto no tiene valor comercial directo (72). Va dirigida a un público minoritario. Un público con un grado muy alto de cultura, que sabe desentrañar los jeroglíficos de la representación de las imágenes y de las ideas. La vídeo-instalación supone en general un alto grado de sofisticación en la representación, una conjugación de elementos que, aunque en principio parece compleja, tras un análisis se nos revela sencilla, con un mensaje que transmitir, transparente. Es un producto exclusivo, caro (73), difícil de ver, relativamente complicado para su conservación, y con un mercado limitado en cuanto a su comercialización.

La vídeo-instalación no ha perdido su carácter empírico, sigue constituyendo un lugar nuevo donde experimentar nuevas ideas y comportamientos, de ahí devienen sus bloqueos y dependencias.

5.-PROBLEMAS ESPECÍFICOS Y TEMÁTICAS DESARROLLADAS

5.1.-DE LOS CREADORES Y SUS INSTALACIONES. CONTRASTES EN SUS DISCURSOS

Cada uno de los autores estudiados se enfrenta a partir de un momento a una serie de problemas específicos en su obra, al desarrollar una serie de temas o un único tema con una serie de adjetivaciones a su alrededor.

Ya en los ochenta, tenemos una configuración del panorama de la vídeo-instalación más cuajado. Por un lado aparecen una serie de autores consagrados y reconocidos tras unos años de trabajo y por el otro una serie de nuevos autores con ideas y planteamientos prometedores. Ya hemos hablado de la desconexión generalizada entre los diversos autores. Se puede afirmar que no hay una escuela o corriente que los englobe. Cada autor crea e inventa su trabajo bajo unos esquemas y planteamientos propios, que a veces son similares entre sí, si saltamos fuera de nuestras fronteras. Pueden estar más en consonancia autores nacionales con otros a nivel internacional, que con los que trabajan a unos cuantos kilómetros. Así podemos acudir perfectamente a textos y bibliografía internacional para examinar estos autores (dado que la bibliografía nacional es escasísima).

Es preciso determinar tres grupos levemente diferenciados de vídeo-creadores-instaladores. Si como se ha visto hay una primera generación que parte del conceptual y que en muchos casos emigra primero a París y luego a Nueva York, existe una segunda generación de autores que hacen un trabajo exclusivamente en vídeo; y una tercera (en la que se podrían integrar las dos últimas) que se interesa por unos temas que retornan a planteamientos de tipo conceptual. Eugeni Bonet los clasifica en tres fases: una primera de origen conceptual, una segunda que califica de "audiovisualistas", y una tercera conciliadora de distintos y ambos aspectos (74). En esta taxonomía parece coincidir relativamente con otra diseñada hace ya años por Joaquim Dols, en la cual señalaba también tres fases: anti-pictórica, tecnológica extrema y de normalidad televisiva, "...un punto de partida calificable de anti-pictórico y no artístico por ser eminentemente conceptual; una fase intermedia de tecnologización extrema y autonomía rabiosa de producción y exhibición; y finalmente, un momento de progresiva normalidad televisiva del medio, sin perder con ello ni su peculiaridad de lenguaje, ni su especificidad" ...(75).

Así como el primer grupo de autores se encontraban y se encuentran más o menos conectados, la desconexión y desconocimiento mutuo en las últimas generaciones es patente. En los últimos autores, y en general en todos los últimos trabajos, hay un replanteamiento del conceptual: una mayor participación del autor como tal en el proceso y resultados finales, un recrearse en las formas, en los efectos visuales tan ricos que el medio produce. Se llega a un perfecto equilibrio entre forma y contenido, no se deja lugar a lo gratuito imponiéndose unas ideas muy interesantes.

Cada autor establece un esquema y jerarquía de preferencias propias, individuales e individualistas; unas acotaciones de su campo de actuación, un método de trabajo que difiere radicalmente de un autor a otro. Los planteamientos son

diversos, los resultados también. Cada autor constituye su escuela de un único participante, no se siguen hilos de trabajo comunes aunque puedan ser semejantes. Hay pequeños puntos en común determinados por las necesidades, y porque, lógicamente, se está viviendo en la misma época y bajo la misma coyuntura. Hay conexiones formales y en las maneras de representar, también las hay en cuanto al mensaje transmitido, pero se pueden observar más las diferencias, siendo éstas muy evidentes en determinados aspectos.

En algunos casos estas divergencias se producen dentro de la sucesión de trabajos dentro de un mismo autor. Al no poderse realizar un trabajo continuado, hay autores que evolucionan conceptualmente sin llevar a la luz sus obras, de tal manera que entre una y otra obra se producen unos saltos considerables.

Estas divergencias son deliberadas, por la necesidad de abordar temas diversos, como método de enriquecimiento. Así, mientras autores como Francesc Torres poseen un proceso de trabajo muy elaborado pero bajo unos esquemas comunes en toda su obra, (creando una riqueza intensa por la forma de abordarlo y las posibilidades que un mismo tema da al matizarlo), tenemos otros autores que como Rosa Méndez Zurutuza o Eugenia Balcells, parecen, aparentemente, interesarse por temas que no están conectados entre sí. La elección del tema y el modo de tratarlo puede ser un punto de partida para un análisis más profundo, acerca del qué está y del cómo está representado.

En ocasiones se producen enormes similitudes entre unas obras y otras, que parecen copiadas de autores internacionales pero que han estado compuestas antes por un autor de Madrid (76) o a la inversa, una similitud determinada por la experimentación en el uso la tecnología (77).

En realidad, no se puede hablar de instalaciones francesas, alemanas o españolas, todas pertenecen a un mismo enclave, las distancias en nuestro siglo se han acortado, no podemos arriesgarnos a afirmar que hay unos hechos determinadores que distingan las instalaciones de un lugar a otro. Cuando se producen diferencias aparentemente acentuadas entre producciones de varias zonas geográficas éstas se asimilan y reconvierten. Las pretendidas diferencias rápidamente se hacen ínfimas al ser vistas y mimetizadas gracias a la intercomunicación entre los diversos ámbitos culturales. Si hay desigualdades, éstas se producen entre instaladores noveles y consagrados. Quizás nuestro país posea unas características propias: aquéllas que vienen marcadas por la realidad política (sobre la que se produce una rápida amnesia) (78), el tema de la guerra civil, las dificultades producidas por la no existencia de una democracia, o el retraso que se produce por el interés hacia ciertos temas (79)...Pero existe a su vez el tema político en distintas vertientes en otros países; la amnesia es común además a todas las culturas y tiene que ver con los medios de comunicación contemporáneos. Si que se presentan como ciertos los retrasos producidos en la llegada de ciertos recursos tecnológicos; aquí probablemente se establece un buen número de diferencias y distancias, pero este tipo de desventajas son las más fáciles de superar y las que pueden pasar más desapercibidas.

Entre Muntadas y Leona

Los grandes contrastes entre autores los hallamos entre los iniciadores del uso del medio y los artistas posteriores. El primer grupo, influido por el conceptual, está caracterizado por una desnudez formal, por una gran simplicidad en la "puesta en escena" del trabajo, con una preponderancia en la idea o el concepto que se desea transmitir. Hay un pretendido reduccionismo, el caso extremo sería el de Antoni Muntadas. Este autor llega a mostrarnos la desnudez del espacio, calificándolo

mínimamente, apenas sin tocarlo. Puede llegar en una exposición a abandonarnos en una galería casi vacía donde se nos muestra el "contenedor" de la obra artística. El medio audiovisual es un simple observador o descriptor, un documentador. Antoni Muntadas en muchos casos nos muestra una única idea con toda su carga de complejidad, pero sólo una. En el extremo opuesto a Muntadas se podría encontrar el grupo Leona, cuyo espacio se descubre por la adjetivación del mismo, y cuya imagen (aunque pueda ser un documento) nunca es un documental. La imagen es una prolongación de la acción, mientras en Antoni Muntadas lo es sobre todo de la observación. Pero donde el contraste se ve más acentuado es en su desarrollo formal, el valor que como objeto se le da a la obra. Hay una fertilidad espacial y formal que difiere radicalmente de Leona, hacia un conceptual puro. Curiosamente, ambos autores parecen querer hacernos ver en profundidad el hecho visual y mental de lo que tenemos "delante de nuestras narices" (82), pero las instalaciones están vestidas de modos opuestos. Leona, además, nos muestra diversas ideas relacionadas entre sí y formando una trama comunicativa, un mapa conceptual con muchas ramas y raíces, con puntos de partida y de llegada, con escondrijos y mesetas desiertas; Muntadas es directo, lo que tienes delante es lo que es. Ambos autores consideran sin embargo el conceptual como punto de partida de sus trabajos.

Entre Carles Pujol y Joan Pueyo

Otro de los lugares de divergencia más importantes es el que se produce al ver las obras de Carles Pujol y Joan Pueyo. Ambos pertenecen a momentos históricos bien diferenciados. Carles Pujol reduce primero sus obras pictóricas a una expresión mínima de líneas y colores; esta reducción le sirve en el nuevo medio para buscar el espacio, diseccionarlo: paradójicamente, en su intento por ser pintor deviene escultor, "espaciador". Hay en él ausencia de color, observación absoluta de la

tridimensionalidad y del paso del plano al espacio... Por el contrario, mientras se observa una obra de Pueyo no se puede más que asentir que se está delante de una vídeo-escultura, delante de un engendro electrónico que se contonea ante nuestra mirada provocando un único punto de vista. La vídeo-escultura en Joan Pueyo se convierte en pintura, en *collage*, en un objeto casi plano que fija la mirada ante la fascinación. Uno es un escultor que parece un pintor, otro es un pintor que parece escultor. Uno, Joan Pueyo, se recrea en la complejidad de las imágenes, en su tecnología, color, movimiento, riqueza; el otro, Carles Pujol, parece huir de toda complejidad pictórica y formal para centrarse en la visión de la dimensión, en el movimiento de la mirada y de los puntos de vista, en la obligación de un recorrido.

Las bandas sonoras también reflejan ese contraste, mientras uno parece deleitarse con las composiciones clásicas (Carles Pujol) el otro indaga en los sonidos del ruido, de lo electrónico, de la composición propia.

En pocos años se producen unos saltos considerables en cuanto a la manera de hacer y utilizar el medio, unos saltos que vienen determinados por la historia del arte y la agilidad en los planteamientos. Unas idas y venidas de múltiples influencias en las cuales las mezcolanzas son infinitas "...demasiadas tendencias, demasiadas direcciones y contradicciones, este 'demasiado' es reflejo fiel de lo que es el vídeo" (83) (Heure Exquise).

Entre todos los autores se pueden establecer estudios comparativos.

5.2.-UNA CORTA HISTORIA

¿veinticinco años o tres mil?

El período estudiado no llega al de un cuarto de siglo, un período corto e irrepetible en la historia del arte, fructífero y heredero de la última vanguardia. Una manera de trabajar que constantemente se plantea su propia historia, su lugar en la historia. Después del conceptual, un canto del cisne de las vanguardias, no se ha producido ningún movimiento artístico lo suficientemente fuerte para considerarlo vanguardia, se han producido "subvanguardias" o transvanguardias que han quedado diluidas en la inercia de la historia que pretenden apropiarse. La vídeo-instalación es el último ramalazo del empleo de los nuevos medios que impuso el conceptual; pero es, a su vez, el continuo ramalazo de apropiaciones artísticas que corresponden a la misma aparición en su origen de la imagen, mucho más de 3000 años.

La vídeo-instalación está teñida de toda la historia del arte, de la cual es una prolongación, una manera nueva de ver un cuadro antiguo o los grafismos de un hombre primitivo. Se podría dar la razón en este sentido a que no hay nunca nada completamente nuevo bajo el sol y que no se ha sabido o no se ha podido crear una estética propia en torno al medio (84), el vídeo quizás no tiene una estética propia porque es la cada autor y la de cada una de las vanguardias del siglo XX; el vídeo es la postvanguardia, el recolector. Se ponen imágenes sobre todo a los conceptos, a las ideas, *en una contaminación sin precedentes de la historia, y no sólo de la historia del arte o de la estética, sino de la del hombre*. Hay una reiterada reflexión, un constante planteamiento sobre qué es lo que se hace y cómo se hace, "una contaminación de su propia historia" (85). Quizá sea ésta una de las razones por las cuales cada uno de los autores engendra un mundo creativo no relacionado con otros artistas próximos. Su

fuente es el conceptual e indirectamente la historia del arte, la política, la sociología, la mística, el romanticismo, la ecología... Toda una colección de influencias que proviene de un presente histórico rico y pleno de información. Por otro lado el video ha necesitado para sí desde el momento de su nacimiento una historia propia, "el vídeo ha estado contaminado por la noción de su propia historia. Los intentos de definir el medio han ensombrecido su desarrollo desde sus mismos comienzos (...) La intensa autoconsciencia postmoderna, dimanante de la percepción del vídeo como marginal -en los alrededores del mundo del arte y la información, definiéndose a sí mismo frente y a despecho de la abrumadora presencia de la televisión-. Esta autoconsciencia alentó el deseo temprano de configurar la historia del vídeo a medida que evolucionaba para pasar a ponerle el marchamo a la "primera" de las etapas de desarrollo y entronizar a los héroes fundamentales con miras a la creación de una mitología emergente" (86) (Marita Sturken).

Estas matizaciones nos permiten abordar el tema del tiempo.

5.3.-TIEMPOS

5.3.1.-UN PASADO PRESENTE.

TIEMPOS CERRADOS. TIEMPO REAL

Es un tópico hablar del tiempo y del espacio en el campo del vídeo, éstos han sido temas fundamentales tratados por casi todos los teóricos y desde el primer momento de la utilización del medio. La representación del tiempo y su significado es una de las constantes del trabajo de una multitud de autores. El tiempo, y todas sus increíbles variables, constituye el eje sobre el cual se desarrollan muchas

vídeo-instalaciones. En la historia del arte nunca se pensó que el tiempo pudiera ser representado físicamente, objetualizado de alguna manera, atrapado. Es probablemente uno de los grandes descubrimientos de nuestra época y por eso llega a obsesionar a algunos creadores. "La imagen electrónica se articula en dos movimientos: la primera está en la constitución de la imagen electrónica, que es una imagen luminosa, una imagen que produce luz, que no es reflejada; el segundo movimiento consiste en que la dinamización real de esta imagen se realiza siempre en el sentido del tiempo. Una vídeo-instalación tiene dos tiempos: un tiempo común a todas las obras de arte, que es el tiempo histórico de su expresión y, en la misma medida, una constitución originada por un tiempo interno, en el que la imagen denuncia, en cualquier momento de su existencia, su formación y su disolución"(87) (Vittorio Fagone)

Algunas de las primeras instalaciones hacían uso del vídeo y del circuito cerrado como una prolongación temporal de la imagen especular: una prolongación del retrato vidrioso de los monarcas en "Las Meninas", o un espejo con forma de ojo cóncavo que todo lo absorbe en "Los Desposorios Arnolfini", una prolongación del mito de Narciso... El tiempo virtual es congelado en un pasado próximo y ofrecido de nuevo. En las primeras vídeo-instalaciones americanas se trabaja con esta idea. El observador ocupa el centro de la instalación y es al mismo tiempo integrante de ella (88).

En este tipo de instalaciones funciona el valor tiempo, pero contaminado de lo espacial y de lo especular. Estos ejercicios son similares a **Primera Muerte**, pero sin la utilización del tiempo reiterativo y de "espejo de espejo del tiempo" que produce un circuito cerrado. Generalmente en este tipo de instalaciones, entre el tiempo pasado (grabado) y su emisión, no hay sino unos escasos minutos o incluso

segundos. Se intercala el pasado reciente en el presente contemplativo, lo que crea en el espectador una sensación de fuga del tiempo, de momentaneidad que se funde como una estela de desaparición.

Un trabajo significativo es **Portrait Gallery** (1989) de Lluís Nicolau, en el que un sensor de rayos infrarrojos detecta la presencia humana, que es grabada y procesada por un ordenador para incluirla unos instantes después en un anuncio. Es una elaboración de la tecnología del circuito cerrado y del tiempo pasado, inmediato, hecho presente en una transformación que utiliza la imagen del espectador sin su permiso para construir ese anuncio. El ser humano dispara un sistema de representación en el tiempo, comienza sin querer un proceso.

No pocos son los usos del circuito cerrado o del tiempo real. Carles Pujol en su trabajo **Alicia** utiliza ambos para ofrecernos unos instantes de un presente en el cual coinciden unos espacios con otros, formando una paradoja (un uso del tiempo real para evidenciarla). Para Carles Pujol el tiempo es utilizado en tanto en cuanto comporta la visión del espacio, es un autor que se sirve mucho este sistema, quizás porque para ver un "espacio real" se necesite de un tiempo real, de un "ensamblaje" entre ambos. Un ejemplo de laberinto de espacio y de tiempo lo tendríamos en **Meninas**.

Antoni Muntadas incorpora el circuito cerrado con el sentido de la vigilancia, de la simultaneidad del lugar también. No fabrica un circuito cerrado en el que se nos muestre sobre todo el tiempo, sino que trata de presentar y desnudar espacios y conceptos, de documentarlos. Es tiempo real.

Una utilización irónica del tiempo real, el circuito cerrado y la imagen especular y narcisista la vemos claramente en uno de los trabajos de Gloria Picazo: unos asnos en un campo se miran en el espejo luminoso de un monitor a través de un circuito cerrado para su uso exclusivo; es pues una simbiosis entre tecnología y naturaleza.

Leona para sus acciones repite con el circuito cerrado imágenes que podemos contemplar sin necesidad del ojo de la cámara. Una tautología de la imagen duplicada en dos ojos y dos ángulos. Casi siempre es el circuito cerrado de un presente presenciado, y se provoca una convivencia osmótica entre una y otra imagen, la real y la representada.

Las acepciones temporales aparecen muy ligadas a las de tipo espacial, en casi todas ellas, una transgresión o transposición del tiempo lo es a su vez del espacio.

El circuito cerrado es un sistema de vigilancia, es uno de los monstruos de múltiples ojos del Apocalipsis, es la capacidad de verlo todo a la vez, de poner ojos a nuestras espaldas. La vigilancia como tarea. En **Acechos, Trampa para ciegos** de Dionisio Romero, nos encontramos con una metáfora de esa tarea, de la percepción del circuito, que tras sus multiplicados ojos se metamorfosea en una trampa que acecha, en una vigilia de la muerte y de la forma. La tecnología suplanta a Dios, al ojo que todo lo ve; una pléyade de ojos electrónicos suplanta a uno solo, el único. El Argos.

El circuito cerrado ha sido y es una manera de representar y de vivir el tiempo. Del carácter de la vigilancia Eugeni Bonet enuncia: "La mágica fascinación del espejo, el comportamiento del observador/observado -observándose a sí mismo-,

los juegos y laberintos de espacios y tiempos, la fenomenología y la percepción, la reflexión y la participación, son algunos de los aspectos que han guiado estas experimentaciones" (89).

5.3.2.-TELEVISIÓN Y TIEMPO

"La televisión altera la noción del tiempo" (91), la televisión ha creado el televidente, lo ha sometido a un ritmo y un lenguaje particulares, a una manera de relatar, transformando sustancialmente su concepción del tiempo. "Nuestro sentido del tiempo ha sido tan radicalmente alterado en el último cuarto de siglo que parece imposible hoy en día considerar la percepción visual sin su componente temporal" (92) (H. Freed). Y en la mayoría de los casos una vídeo-instalación no tiene el mismo registro temporal que tiene la TV, el espectador ha de cambiar su sistema perceptivo para enfrentarse a una obra de este tipo. "El visitante común de una exposición no sabe ver esa instalación con el suficiente tiempo, paciencia y reflexión, parece que en vez de asimilar lo que se ve, se consume, y se consume sin digerirlo; a veces sólo para tener el dato de haberla visto, sólo por estar informado, (desinformado)" (93) (G.F. Corchero). El espectador tiene su sistema temporal de percepción alterado. El espectador tiene una educación visual que viene dada por el sistema narrativo clásico de una película, por el ritmo al que se le somete en una sucesión de anuncios (que poseen un alto grado de información concentrada) o al de simples programas televisivos.

La ubicuidad espacial y temporal de la televisión es uno de los temas desarrollados por los primeros vídeo-instaladores en sus obras, entre las que cabe mencionar algunas de Antoni Muntadas que veremos descritas más adelante. En todo caso es posible remitirse al capítulo donde se ha explicado la TV como tema.

El gran público no accede a las producciones de vídeo-creación porque le resultan lentas, o bien porque las ideas expuestas no concuerdan con el sistema temporal que conoce y ha aprendido viendo TV, o bien porque el discurso expositivo tiende a romper el esquema narrativo con el cual está familiarizado.

La TV es un sistema de poder de los *mass media*. Es una manera de establecer "arcos de influencia" (94) y propaganda en todos los sistemas económicos y políticos.

El autor que más trabaja con este medio de comunicación es Antoni Muntadas. Muntadas desarrolla una serie de trabajos que relacionan la Tv y el tiempo. Estos trabajos nos permiten observar y redescubrir el medio bajo otro aspecto y nos incitan a mirarlo más profundamente. Puede tomar de diferentes canales una serie de imágenes y confrontarlas a la vez en un mismo momento televisivo-artístico. O concretarse en un tiempo de emisión televisiva determinante y atravesando fronteras, por ejemplo los diez últimos minutos de emisión de tres países, con las carátulas finales, constituyen alguna de sus obras (como en **Confrontaciones** de 1974, o **The last ten minutes**, de 1976).

Más descaradamente aparece el tiempo en **Personal/Public** de 1974 donde un reloj y un calendario están entre dos monitores, uno emite un programa televisivo y el otro, en circuito cerrado, toma la imagen del espectador sentado mientras observa la escena. Se alude aquí claramente a la transformación que el tiempo televisivo efectúa sobre el televidente, pues el espectador está en tiempo real saliendo al aire en una emisión contrastada con la artificiosidad temporal de los distintos programas. El espectador se encuentra ante dos espejos: en el que se ve realmente y en el que se ve

absorbido temporalmente. Y también una simple alusión a las horas y horas de vida que los humanos gastan delante de la televisión. Una vez más el observador es el representado, representado en tiempo, tiempo que se convierte en puramente antropológico, tiempo que es simbolizado por sus útiles de medición. Un intento acertado de desnudar de nuevo un concepto, atrapándolo y estampándolo delante del contemplador, prostituyéndolo (97).

5.3.3.-EL TIEMPO DEVORADO, LA VELOCIDAD.

TIEMPO Y MOVIMIENTO. LA VELOCIDAD Y SU OPUESTO

Las estructuras paralelas que se desarrollan en torno al tiempo, como son el movimiento, la velocidad o la historia, determinan la composición y el mensaje ulterior de cualquier audiovisual. La conjunción de determinados elementos en torno a determinadas duraciones y lapsos son capaces de atraer poderosamente la atención.

El poder y la velocidad como familiares del tiempo es tema crucial en las instalaciones de Francesc Torres. El tiempo aparece en este caso asociado con la historia, la manera de ejercer el poder sobre ella a través de la velocidad. Tiempo e historia forman un tándem inseparable en este autor.

Las instalaciones de Francesc Torres acentúan la velocidad de visión histórica, abocándose hacia el devoramiento de un tiempo visual de percepción y de un tiempo conceptual. Una aceleración que, aplicada a todos los posibles códigos, es el eje fundamental en muchas de sus instalaciones. También aparece el tiempo pasado, lo ocurrido le sirve para proyectar en el futuro un presente "La gente siempre grita

que quiera un futuro mejor. No es verdad. El futuro es algo patético que no interesa a nadie. El pasado está lleno de vida, ansioso por irritarnos, provocarnos, insultarnos, nos tienta a destruirlo y repintarlo. La única razón que tiene la gente en querer ser maestro del futuro es cambiar el pasado. Luchan por acceder a los laboratorios donde las fotografías son retocadas y donde las biografías e historias son escritas" (98) (M.Kundera). A Torres le apasiona el hombre vinculado con ese tiempo, un hombre que cambia sus ideologías y estrategias según un momento histórico determinado y adecuándose a una mecánica del poder. Sus instalaciones son una apropiación del momento histórico, una congelación del tiempo al transponerlo. Está presente sobre todo el pasado y como se ha dicho antes el tiempo conceptualizado en historia. En **El carro de Fenç**, reflexiona sobre los recientes cambios en la estructura política y organizativa del ser humano. Concretamente se pone de manifiesto la revolución de la plaza de Tianamen en contraste con el Mayo del 68: los estudiantes de dos países que se manifiestan por ideologías opuestas. A Torres le interesa el vaivén histórico, el cómo varía la mente y el comportamiento humano en ese devenir.

La imagen vídeo implica un tiempo y una historia (99). La imagen vídeo lo es por su movimiento, implica en su acepción temporal la movilidad, el cambio, la sucesión, la continuidad de imágenes.

Un exponente innovador de la lectura de consumo de la imagen, y el carácter devorador del tiempo y de la historia, es lo que realiza Gabriel Fernández Corchero. Corchero en sus trabajo sólo nos ofrece un *frame* único y congelado, una fotografía del tiempo, el motor hecho inmóvil en su tecnología más pura. Reduce el movimiento al de los electrones que han de chocar constantemente con el monitor para producir la imagen, una quietud que se percibe gracias al infinito movimiento de esa electricidad ionizada que es retenida en cada uno de los corpúsculos y líneas de la pantalla. En sus

trabajos obliga al espectador a la quietud, a la espera de que el movimiento se produzca, al descubrimiento de la estabilidad serena y vibrante de la imagen. En casi la totalidad de sus obras el tiempo queda sostenido al instante de una mirada continua y pasiva, no parpadeante, observadora. El tiempo queda anulado. Se somete al espectador a una experiencia diferente a la de su tiempo visual, de la de su tiempo consumista, acostumbrado a lo televisivo. Recalca, en un tic-tac infinito-congelado, la unicidad de la imagen.

Muy pocas veces es utilizado un medio dinámico para imitar a uno estático, aunque sí sucede al revés. Este fenómeno único de suplantación de medio móvil por fijo constituye una propuesta radical de la cual hay pocos ejemplos. La reducción de un sistema de sucesión de imágenes a una sola deviene una transgresión conceptual abocada a un sinfín de especulaciones. Si con el *ready made* un objeto vulgar es elevado a objeto estético cambiando su funcionalidad, el monitor de vídeo (máquina paradigmática del movimiento) es drásticamente desposeído de sus valores y funciones para convertirlo en un mero fotograma.

5.3.4.-TIEMPO HUMANO Y NATURAL

LOS BUCLES Y LA VIVENCIA DEL TIEMPO.

El tiempo (irónicamente) ha de ser para el hombre la herramienta fundamental para su evolución. La vivencia de esa sucesión de momentos de vida cotidiana e histórica le hace preguntarse por una dirección o significado de la realidad.

Francesc Abad abre el sentido del tiempo al de la historia. De cómo ese ser humano se convierte en ser evolutivo, en ser cambiante, partiendo de un análisis del

pasado. Frances Abad advierte de la pérdida de un pasado reciente, donde es vital recuperar para la memoria los hechos que más nos determinan como seres humanos... una "arqueología del rescate" (título de una de las obras de Francesc Abad), una recuperación del pasado histórico próximo. Utiliza la tautología y el juego de imágenes múltiples para representar la misma idea; una tautología de la imagen que es símil de una tautología histórica. En **Dinosaurios** (1987) pone de manifiesto la idea de la sucesión temporal preguntándose sobre el sentido de la evolución humana. Una documentación puesta al servicio de una antiamnnesia del tiempo que nos precede.

Una visión del tiempo histórico con versión antropológica la desarrolla La Sombra Asociados. Someten a una pregunta reiterativa la vivencia que el hombre tiene del tiempo, del paso de los años, de las edades del hombre y de la muerte.

Y una reducción al espacio íntimo del pasado, casi un regusto de la reciente o antigua adolescencia, del juego de los niños, del primer descubrimiento de la naturaleza. Joseantonio Hergueta parece concretarse en los momentos remotos, retenidos, en los compartimentos de la memoria, en el instante de una carta escrita en un año indeterminado y guardada en una caja durante años. Un registro personal, reducido a lo privado, se nos muestra bajo el constante ritmo del reloj ondulatorio de las olas del mar. *Es la añoranza en una ensoñación..., un tiempo vivido que se nos ha escapado de las manos, un tiempo acotado por la sensibilidad, por las percepciones más nimias que han quedado grabadas en nuestra memoria. "El tiempo de la fascinación" (101).*

El tiempo vegetal y el tiempo de la naturaleza, el crecimiento de unas patatas, el propio proceso conceptual de hacerse patatas adultas es el tema de uno de los trabajos de Rosa Méndez. El vídeo sirve para mostrar el desarrollo, el crecimiento,

el vídeo unido a la horticultura con la que pasa a formar un frente común. La naturaleza es definitivamente proceso.

El proceso, como la unión de la acción con el tiempo, es uno de los baluartes del arte de nuestro siglo, y ha marcado un sinnúmero de obras llamadas procesuales; es tan importante el acto y la evolución como el resultado. De esta manera se ha producido una imitación hacia la naturaleza por parte del hombre, al observarla e imitar sus propios cambios.

El medio vídeo ha descubierto una gran cantidad de consideraciones temporales (102). Si hace unos quinientos años se construyeron y delimitaron las normas del espacio tridimensional (sistematizándolas en perspectiva), a ese espacio le han brotado más dimensiones, sobre todo las dimensiones temporales.

El proceso se hace infinito, se convierte en tarea *sífica*. La imagen se subyuga a un proceso de continuidad constante, sin permitir conocer ni el principio ni el fin. Una permanencia en el infinito del tiempo, que no se deja medir y se convierte en un *ouroboros* (la serpiente que se devora por la cola).

En **La Traició de Judas** de Ll.Nicolau (1985), hay un planteamiento de repetición infinita de imágenes sucesivas. Es una multipantalla estructurada como las tablas de un retablo gótico. Hay una continuidad de hechos de la pasión de Cristo de un monitor a otro, en que una vez acabada la imagen se rebobinan rápidamente hacia atrás para volver a repetir su mensaje. Uno de los monitores siempre está igual: emite un péndulo que son los pies del ahorcado Judas balanceándose. Hay una doble configuración de tiempo infinito: por un lado el que constantemente es el mismo, no cambia y se convierte en máquina medidora de ese tiempo (imagen de Judas

balanceándose como un metrónomo); por otro, el tiempo de la repetición, (el resto de los monitores) del ciclo, de la liturgia sometida a fechas que sobrevienen año tras año. Es una vídeo-instalación que aborda otras dos tipologías de lo temporal: la estructura narrativa de un film y la de un cómic, un retablo como un cómic (cada monitor constituye una viñeta en movimiento). Estas contraposiciones nos acercan a una concepción novedosa de lo temporal en la imagen y a una lectura en sucesión de la misma. Un tiempo infinito esclavizado en la repetición constante, marcado por un ritmo mecánico. Hay una serie de referentes históricos claramente acotados: se realiza una "pintura" de la Pasión de Cristo, un acercamiento a la imaginería religiosa relativamente fuera de uso. Pero ante todo se constituye una imaginería del tiempo, un sistema de imágenes temporales: una representación material, objetual, del tiempo.

El tiempo cuando es infinito lo es en fuga, una fuga huidiza como en una partitura de Bach, como una superposición de ritmos al lado de la quietud, pues siempre parece pretender pasar por el mismo sitio aunque nunca lo haga. (103).

Y Dionisio Romero en **Diario de Ausencias** se compromete con un tiempo humano reciclado en bucle, tiempo de ciclos, tiempo que se ha escapado pero que puede volver, tiempo que es vacío. Una reproducción de la imagen en dos polos que son los monitores: uno, el andar hacia el precipicio y caerse; el otro, levantarse y volver a andar, un bucle. En medio, un tiempo que es fijo porque es pasado, sellado y acotado, poseído. La sucesión de acontecimientos humanos quedan solidificada en un diario personal, con "sus obsesiones: el yo, la identidad, aquello que sobrevive o resiste a cada mañana al balance devastador del espejo. Y la inconsciencia arropada por la mecánica de nuestros actos cotidianos" (104) (A.Mauri).

Estas dos instalaciones (las de Lluís Nicolau y Dionisio Romero), que aunque alejadas formalmente guardan ciertos parecidos, se sustentan sobre composiciones cíclicas, sobre la capacidad de quedar fijo ese instante. También tienen en común la dictadura que lo temporal ejerce sobre los seres humanos, un tiempo que se genera desde la mente y que la aprisiona, ya que los pensamientos dependen de él, pues con él nacen y crecen.

En ambos casos las instalaciones son vistas desde un punto de vista frontal, no envuelven al espectador físicamente, muestran un discurso que dirige la mirada hacia centros de atención sobre un mismo plano que ocurre delante de un cuadro. Los centros de atención de ese cuadro, (que es casi un retablo en el caso de Nicolau, y que también se asemeja a un retablo en el caso de Romero), son centros en movimiento, imágenes que son creadas en el cambio. Estas imágenes en movimiento se contrastan con otros elementos fijos, incluso con la datación en la obra de Dionisio Romero, o con el tic-tac impasible del péndulo-Judas de Lluís Nicolau. En ambos casos se suscita la presencia del tiempo humano como una constante en las instalaciones vídeo.

Un problema reciente en el mundo de la ciencia: definir tiempo, un tiempo contaminado de lo humano.

La esclavitud que lo temporal ejerce poderosamente sobre la vida es un tema recurrente en casi todos los vídeo-instaladores. Un ejemplo más sería la obra de Francisco Utray y de Luis La Madrid **Excusa Racial**, donde una soga atenaza la existencia del ser "productivo"; la esclavitud se desdice de su propia imagen inmóvil.

Otra visión de la vivencia del tiempo la encontramos en su obra **Dios creó los números enteros** donde diversas grabaciones de bustos son suspendidas en el

tiempo de la grabación, en el tiempo del retrato, lo que implica permanencia y atemporalidad. Una imagen convierte al espectador en sustentador o mago del propio tiempo de observación (el monitor se convierte en espejo, los latidos en reloj). Las imágenes grabadas de varias personas son casi tan estáticas como las de Corchero, pero se asoman pequeños rictus en los retratados, la vibración de la carne y del gesto se siente atrapado en un devenir. La imagen se presenta tensada por el tiempo de ejecución.

Un tiempo humano y mental nos es dado en el trabajo de Pedro Garhel. El tiempo queda aprehendido en las velocidades de representación del vídeo. Las imágenes se concretan en cabezas humanas con movimientos sincopados y expresivos, a distintas velocidades de emisión. O el contraste entre una persona inmóvil, en actitud de correr, que acaba cayendo, y otra moviendo una cabeza (o sus pensamientos), desenfrenadamente. Tiempo humano y su representación en las múltiples velocidades y momentos, pero sobre todo una llamada de atención ante el destino y fin último de ese movimiento. También es un símbolo del mito de Sísifo. Pero sobre todo es la visión de toda la jerarquía de los tiempos en un único tiempo, el del espectador, el del ahora, o el de un tiempo unívoco. Sólo queda indeleble un presente.

5.4-AUTOBIOGRAFÍAS, BIOGRAFÍAS, RETRATOS

El vídeo es capaz de suplantar al lienzo en todas sus funciones. Una de las que más atracción demuestra es la de la autorrepresentación; las prácticas videográficas persiguen obsesivamente la presencia del yo en relación con el mundo, pero de una manera subversiva y con múltiples pliegues comunicativos. Es posible

aludir al retrato como símil de la biografía: es el retrato que Velázquez realiza de los reyes, pero que consiste en pintar lo que los reyes ven, las Meninas sería su retrato, pinta su visión, con una inversión de términos que puede ser común a la vídeo-instalación.

Las experiencias personales son un punto constante de partida en ciertos trabajos, así, Pedro Garhel representa también su propio e íntimo cuerpo, su corazón, en **Prothesis**. Un tiempo personal en el cual cuenta un hecho de su vida, su relación con el espacio, un enfrentamiento a la espesura del tiempo que es la muerte.

En la últimas generaciones parece haber un exceso de aproximación a las Mitologías Individuales. El autor aparece retratado de algún modo, aparece su entorno más inmediato y los problemas que más directamente le interesan, llegando al **súmmum** en la obra de Pueyo **Pel meu art i la gent que estimo, content aguantaré fins al final** (1985) y en **Familia** (1990), un retrato muy clásico pero descompuesto según unas normas de absoluta vanguardia, unos *collages* móviles.

Tiempos pasados autobiográficos en Joseantonio Hergueta, el tiempo del diario y la instalación como cuaderno de viaje. El tiempo de las epístolas, de las memorias escritas.

En muchos casos se efectúa un juego entre el propio tiempo y el del espectador. Y sobre todo aparece el tiempo de lo social, el tiempo de todos. Una biografía de la historia hecha imágenes. La determinación en la escritura visual de los diversos hechos que nos rodean.

Mirar la televisión puede resultar retratante, el tiempo humano viene determinado por el de la imagen transmitida. Respecto a los problemas de la televisión como medio, Vito Acconci relata la sustitución física y mental que efectúa: "mirar televisión es como permanecer delante de una hoguera. El espectador es calentado: la información es pasada ¿yo no soy yo mismo?, 'bien, ¿quién eres tú entonces?' 'tú eres lo que ves' " (105). La televisión tiene la cualidad de retratarnos igual que lo hace el cuadro de Las Meninas a los reyes, tu retrato es lo que miras.

Esta autobiografía o biografías sirven para un acercamiento al yo, a la materia misma del ser. El propio cuerpo puede ser el punto central del trabajo (106) o el cuerpo de otros (Joseantonio Hergueta), que nos permiten autorretratarnos. Por eso el artista pone en servicio su cuerpo en las acciones, en los *performances*.

También se rozan ciertos valores del más puro narcisismo dentro de una tautología virtual (107). Un poso que aparece desde las primeras obras y que la gran mayoría de los artistas han tocado de una u otra manera.

5.5.-EL ESPACIO

5.5.1.-DE LOS AMBIENTES AL ESPACIO

Uno de los puntos más importantes tratados por los vídeo-instaladores es el espacio. Hay una toma de conciencia acerca del valor que éste tiene para la creación de una obra. El origen de esta preocupación está claramente fundamentada a su vez en el conceptual, un primer origen de esta preocupación lo encontramos en el dadaísmo donde se llega a construir casi un ambiente como en **Etan donés** de M. Duchamp, que es una continuación de la problemática renacentista creada en torno al espacio y la manera de representarlo en el plano, la perspectiva (sería necesaria una continuación del libro de E. Panofsky: "La perspectiva como forma simbólica"). M.Duchamp no sólo declaraba un objeto como obra de arte, sino que ello implicaba que la escultura perdía su carácter cerrado para convertirse en una parte de su situación ambiental en contexto circundante; el futurismo tenía también la intención de introducir, sin su permiso, al espectador en el propio cuadro; se podría hablar de arquitecturas utópicas donde el habitante es el eje articulador fundamental...(109). Una vídeo-instalación es heredera de la tradición "ambiental" "en cuanto a forma artística que ocupa un espacio y envuelve al visitante, el cual ya no está *frente a*, sino *en* la obra. Ésta, por su parte, está compuesta de todos los materiales posibles: visuales, táctiles, manipulativos, auditivos, etc." (111) (S.Marchán Fiz).

La vídeo-instalación recoge todas las experiencias surgidas en nuestro siglo en torno a esa inmersión en el espacio, es más, tiene una evolución paralela y la vídeo-instalación está presente en el surgimiento del *happenning*, de la acción. Fructificó a partir de los años sesenta una gran tipología de ambientes, desde uno neodadaísta hasta un hiperrealista, psicodélico o neoconstructivista, pero las

vídeo-instalaciones parecen tener en común, en primer lugar, la capacidad de mezclar estilos y tendencias, y, en segundo lugar, la clara intención de provocar la reflexión en el espectador, huyendo de una banal especulación estética. Y al huir de esa futilidad se hincha el espacio de su propia carga significativa. Cada autor usa del entorno de maneras muy diversas, pues puede llegar a ser utilizado todo el planeta o aún más (112).

5.5.2.-USOS DEL ESPACIO

ESPACIOS DESNUDOS Y DESCOYUNTADOS

El espacio es en muchos casos el fundamento desde donde se construye toda la obra, no es un elemento más en la composición de la misma. El espacio no sirve para una simple ubicación de elementos, sino que esos elementos interaccionan con el lugar donde se encuentran, incluso a veces participando de su simbología. La vídeo-instalación, heredera de los "ambientes" creados a partir de los sesenta, da tanto o más importancia al espectador (y a las sensaciones que éste pudiera experimentar) que a la vídeo-instalación en sí. La obra es la experiencia. La obra no es tan sólo un objeto; hay un aumento de su complejidad; son objetos, espacios creados y personas. La ejecución del proyecto para una vídeo-instalación es en muchos casos para un único y concreto espacio; toda la instalación no tendría sentido si se cambiase su ubicación.

El más ejemplificador en el uso del *topos* tridimensional como constituyente fundamental de la instalación es Antoni Muntadas. Las instalaciones que éste realiza tienen casi siempre como tema central el propio lugar que se supone "contiene" su trabajo. Le interesa mostrar, obligar a una toma de consciencia del espacio que el espectador ocupa, ya sea arquitectónico (113), el de toda una ciudad o el de un

ambiente tecnológico. En **Instal.lacions/ Passatges/ Intervencions** (114) el autor no tan sólo invade las salas de exposiciones sino que ocupa virtualmente todo un palacio barroco, donde muestra al visitante todos sus usos y dependencias, y, a través de ellas, toda la historia, las sucesivas decoraciones que han sido cambiadas hasta nuestros días... *Le importa el sentido del recorrido a través del edificio, siendo la obra ese mismo edificio desnudado.* La vídeo-instalación es en este lugar un mero dispositivo de observación, de poderlo ver todo en un mismo instante, en un sólo golpe de vista (a través de un circuito cerrado, otro sistema de vigilancia, de televisión viva), y, a la vez, una señalización para desplazarse, para poder caminar y estar orientado, sometiendo a la mirada a un desplazamiento bien organizado, al paseo que complementa.

Un planteamiento similar lo encontramos en **Híbridos** (115) una intervención sobre otro centro de cultura, el CARS, un edificio desnaturalizado por diversos azares desde épocas antiguas, en el cual se expone su propia memoria, y se deja que el sonido y la polución de la calle entren en él. Se trata de ver tal cual es el edificio, la arquitectura y su historia.

Para Muntadas la instalación es casi más una "desinstalación", pues queda reducida a un útil al servicio del espacio; instala mínimamente, la adjetivación es leve y el espacio se amplía desnudo, con toda su lastre de significaciones.

Carles Pujol se centra en el espacio, en su desnudez y sus misterios, y no en su funcionalidad, ni en sus valores, etc.; aún más desnudo si cabe, pues es sólo un conjunto tridimensional vacío de otros significados (116). La práctica totalidad de su obra gira en torno al lugar donde en ese momento se ejecuta la instalación, un espacio arquitectónico, una caja espacial, dimensionada, de la cual se trata de conocer sus

límites y posibilidades estéticas. La sala donde se exhibe la pieza es ocupada-representada en su "mismidad", habiendo sido diseñada según los recorridos físicos y visuales establecidos al mirarla, construyéndola-destruyéndola a la vez. El espacio se nos presenta lleno de trampas para ser cazadas por la imagen del espacio. Pero además en su obra **Sensa Espai** la intención no es ya tan sólo mostrarnos una evidencia arquitectónica preguntando sobre su última concreción, se atreve a hacer que ese espacio quede suspendido en sus tres dimensiones cambiando (*metafóricamente*) la posición fija e inmóvil de las paredes y techos. El atrevimiento es tal, que el espacio no queda tan sólo desnudado, sino que nos quedamos sin él. La mirada siempre trata de hacerse con aquello que contempla, pero en este caso deshace, descoyunta lo contemplado.

5.5.3.-USOS DEL TOPOS

ESPACIOS EXPANDIDOS. ESPACIOS URBANOS

Los usos extremos del espacio (Carles Pujol, Antoni Muntadas) son propios de artistas con una base conceptual. El espacio puro desaparece en las investigaciones de artistas españoles posteriores; se contaminan las concepciones espaciales con otras significaciones y registros, (de hecho, Antoni Muntadas, a pesar de esa pretendida desnudez en la representación del espacio, a la postre lo llena de todos sus posibles contenidos). Esta necesidad de "ver" y "pensar" el ámbito que nos rodea y al cual estamos acostumbrados es uno de los descubrimientos más interesantes de las vídeo-instalaciones. Es la base de construcción de la mayoría de los trabajos.

Es común a los artistas conceptuales catalanes de la primera generación disponer de un entorno que es evidenciado (117). En el trabajo de Francesc Abad y en

la obra **Blockhaus** (1988), la sala de exposición no queda concentrada en los límites establecidos por el muro y por la planta que ocupa el edificio que aloja la instalación: toda la ciudad de Marsella es la que da sentido a un espacio que se ha expandido a un nivel urbano (una ciudad que sufrió el embite de la última Guerra Mundial queda mostrada). Sin embargo, en su obra **La línea de Portbou** (1991) no se pone en evidencia el propio lugar que ocupa la instalación, más bien es la colocación de un paisaje externo y alejado (las vistas de los alrededores de Portbou) en el espacio de la exposición.

Una instalación que extiende sus límites de ubicación a la de una ciudad es **Dromos-Indiana** de Francesc Torres. En ella aparecen varias dimensiones de lo espacial: por un lado la ubicación en un edificio emblemático de Indiana en EEUU, por otra la clara alusión a las actividades de más renombre que se realizan en la ciudad, mezcladas con actividades cotidianas. Francesc Torres siempre elige temas de actualidad e injerta sus trabajos geográficamente, geopolíticamente. En este sentido la instalación rebasa el ámbito de su simple colocación para incidir en el de toda la vida comunitaria y ciudadana. Cuando la instalación no se realiza en un espacio exterior (118) al menos sí hay una impregnación del entorno donde se realizan (como en Francesc Torres).

Si el espacio de una instalación se puede extender a una ciudad, también lo puede hacer a todo un país o países. En la instalación **Charlie taste point** de Miralda, el *topos* aparece en versión corregida y ampliada: la sala de de la instalación está al lado del Muro de Berlín y efectúa una reflexión sobre la situación de dos países, de la división política de todo el planeta. Curiosamente, ante esta extensión planetaria de la instalación, aparece la reducción de esa extensión hasta sus expresiones mínimas, pues

se muestra la intimidad de la sala de estar de un hogar, (donde se emite radio y televisión), y la habitación de un hotel.

En **Aglomeración rouge** de Gabriel Fernández Corchero la instalación estaba integrada también en la ciudad donde se realizaba. El sentido de la instalación quedaría diluido si la desplazaran. Una instalación a la medida de un espacio que es toda una zona industrial.

Un puerto, su sistema de vigilancia, sus sucesos, sus significados, son condensados y mostrados en unas salas portuarias. En **Acechos, trampa para ciegos** (1994) de Dionisio Romero, se establece una total continuidad entre el supuesto espacio exterior que hay antes de entrar a la exposición y lo que nos es mostrado en el interior (una sala de exposiciones en un puerto marítimo). Este tipo de instalaciones suele aumentar con una gran lupa todo lo que en el espacio representado sucede. Continuidad de lo que es ese mismo lugar pero amplificado, evidenciado y mostrado en toda su potencia. En esta instalación aparece el registro onírico y mortuario que el puerto de Santander guarda en su interior.

La instalación puede estar en una sala y hacer referencia a todo el macro-espacio que la envuelve, pero ha de salir de esa sala para situarse fuera, en un macro-espacio, en la ciudad. En **Acultura/escultura** (1984) del Colectivo Obra/Abre (Javier Codesal, Raúl Rodríguez, Rafael R. Tranche) se incide sobre un monumento urbano directamente y se expande en su significación a toda la villa de Móstoles. Es a su vez la recuperación de ese monumento, un grupo escultórico urbano, que como muchos quedan olvidados en la memoria colectiva. En la instalación se recupera, casi se rehabilita, ese ámbito urbano, cuando se recuerda su significación al estar ubicada

en ese preciso sitio, sobre la propia escultura. El espectador no tiene la elección espacial de acudir a ver la exposición, se la encuentra en la calle.

También en **Una TV en un nicho** 1983 del Colectivo Obra/Abre, un cementerio, y una actividad social y religiosa aparecen mezclados con la televisión en el día de todos los Santos. En este trabajo hay una absoluta invasión, (casi insultante) de un entorno público donde se expresan sentimientos íntimos, privados (a pesar de ser muy transitado). La instalación es una invasión y asunción salvaje de un espacio, de una actividad humana.

En la instalación-acción **Soñable** (1985) y en **Quiero que mis pies crezcan** de Leona, la extensión de la obra pierde progresivamente sus bordes en la expansión del jardín y de la ciudad, porque hay una recuperación de los mismos, debida a las altas dosis de adjetivación que sobre ellos se ejercen. Unas intervenciones breves, que duran una mañana y no se vuelven a repetir, pero que actúan fuertemente sobre la estructura que las sustenta, sobre su "soporte". La instalación y acción potencian el parque donde se realizan, se abren los ojos del espectador. A las cualidades ocultas del espacio se las hace emerger. Al ser humano le crecen pies como raíces en el jardín.

Una intervención sobre la ciudad típica es **Ramblas 24 horas** (1981) de Benet Rosell y Antoni Muntadas. Es una descripción de la calle como recorrido humano, como mezcla humana. Una rotunda colocación en ese paseo al cual describe. La instalación es una recogida y concentración de espacios y tiempos del transitar.

En **En el umbral** (1989) de Pedro Garhel, la calle constituye el lugar de la acción-instalación, un lugar que es simbolizado ritual y simbólicamente por el

atravesar la puerta iniciática, una puerta de la calle, una puerta al alcance de todos. La acción evoluciona en un tiempo deliberadamente largo, esperando el atardecer.

El salto de un espacio urbano (marítimo) a uno natural (montaña) es **A 2000 metros de pintura sobre el nivell del mar** de Perejaume, una unión de dos lugares apartados entre sí kilómetros, pero concentrados en un solo punto. El espacio queda no sólo duplicado en mar/montaña, sino que es multiplicado en cada una de las visiones de los monitores. El lugar de exposición es clave y son dos: el Puerto de Tarragona y el Montseny.

Una gran cantidad de autores tienen interés por la integración de espacios alejados y contrapuestos, por prolongar la instalación fuera del recinto habitual, convirtiéndola, por ejemplo, en un elemento más del mobiliario urbano (aunque sólo sea durante unas horas limitadas). Es el medio concebido en su totalidad, dimensionado por el hombre; "el espacio no es tanto una muestra o exposición de espacio y tiempo como una manera compleja de incluir en ella al espectador" (119), una idea muy vitrubiana del hombre como "ocupador" y medidor del espacio.

5.5.4.-RECOPIACIONES DE ESPACIOS

ESPACIOS EN CÍRCULO

A veces una cámara de vídeo sustituye a un diario de viaje, o esa cámara realiza una colección de imágenes con tema común para después montar la instalación. En los ejemplos vistos anteriormente, (**Ramblas 24 horas, Acultura/escultura**) se emplean los registros de ese ambiente para mostrarlas en el mismo.

En **Bread line** una instalación de Antoni Miralda, el espectador tiene acceso a través de varios monitores y varias bandas sonoras a una muestra de restaurantes de la ciudad donde se realiza la exposición. Una recopilación de comidas, de actos de comer, de sectores gastronómicos más para la mente que para el estómago... jugando con la sinestesia del "comer" imágenes y "beber" sonidos.

En el proyecto **From the center** de Eugenia Balcells una cámara fija (en un único punto girando sobre su eje, aunque variando la altura y el enfoque), en un ático, realiza tomas de lo que la cámara ve a diferentes horas del día y con diferentes ópticas. La instalación la constituirán las doce diferentes tomas hechas, emitidas en doce monitores en círculo alrededor de un monolito. Un espacio visto en sus diversas caras y tiempos es exhibido en uno solo; la concentración de tiempos pasados y de muchos paisajes se convierten en uno y único, al concentrar múltiples puntos de vista. Lo esférico de la creación es crucial para E. Balcells

La misma idea de circularidad y ubicuidad la encontramos en Joseantonio Hergueta en su trabajo **Yo ya había estado aquí**, una colección de imágenes de faros y cabos, avisos de tierra firme, de orientación, se nos presentan como vigilantes de lugares alejados unos de otros y también con un centro común: un monitor con un oleaje visto desde arriba. Una visión cargada de subjetividad al comunicarnos las propias sensaciones experimentadas por el autor. Imágenes de la memoria, de la localización en el borde del mar, en el límite entre dos elementos: agua-tierra; imágenes del vértigo.

Un ejemplo internacional que alude a nuestra cultura es **A las cinco de la tarde** (1984) de la artista belga Marie Jo Lafontaine donde 12 monitores muestran alternativamente imágenes de toros y de flamenco, todos los monitores proyectan la

misma imagen, pero con un pequeño tiempo de diferencia, haciendo que las imágenes bailen alrededor del espectador situado en el centro. Se da importancia al ritmo, al *collage* y al retrato (121).

En **Urobobos** de Lluís Nicolau hay una disposición en círculo de los monitores que comienzan a funcionar cuando una célula infrarroja es activada por un espectador, poniendo en marcha el o los monitores a los cuales esté más próximo. La posibilidad de generar un movimiento y una sucesión de imágenes por esa simple presencia, convierte al visitante en centro de la instalación, reproduciendo o "re-fabricando" al ser humano en el espacio.

Fuego-Tierra, de Gabriel Fernández Corchero (1987), es un trabajo para que el espectador la rodee, con objeto de cumplir con un ritual. En **Búsqueda del paisaje en el museo** (1990), la composición es semicircular, con una cosmovisión de pequeños universos en un pequeño arco que ha sido construido con fragmentos.

La simbología del círculo queda definida por lugares donde espacios y tiempos son reducidos a un único concepto que es infinito. Hablan de centros de reunión, de concentraciones y de reproducciones del cosmos. Cuando se recopilan lugares también se recopilan tiempos pasados. La conjunción en un mismo tiempo presente de momentos similares de un pasado da (al presente) una instantaneidad parecida al funcionamiento de nuestra memoria: varias imágenes e ideas son capaces de yuxtaponerse creando un todo global, un mensaje que queda dentro del propio emisor.

5.5.5.-LA SALA VÍDEO-INSTALADA

SIMBIOSIS CON LA OBRA EXPUESTA. ALTERACIONES.

El interés de los vídeo-instaladores por el espacio ocupa todas sus dimensiones, desde un territorio amplio hasta uno casi microscópico; (en todo caso la extensión media de una vídeo instalación es generalmente mucho mayor que la de un cuadro o escultura convencionales). Hay instalaciones que pueden llegar a ocupar todo un palacio de 2000 m², o incluso relacionar extremos situados a kilómetros de distancia gracias a la tecnología, que los reduce a la ventana de un monitor. En todo caso, se podría categorizar toda una lista de maneras de relacionarse con el espacio que van desde colocarlo como eje articulador (haciéndolo centro total de la instalación) hasta olvidarse absolutamente de él (llegando incluso a tapanlo o esconderlo sin más).

Lo que es más habitual en la vídeo-instalación española es su adecuación al entorno, a la sala o lugar donde se expone el trabajo. Esa adecuación puede llegar a convertir el espacio en su motivo central o, en otros casos, a ser un factor importantísimo para la comprensión de la obra. El espacio se tiene muy en cuenta, ya que casi siempre una vídeo-instalación evidentemente es un ambiente. Una excepción serían las vídeo-esculturas (un producto escaso), que espacialmente funcionan de una manera tradicional, pero con una concepción neo-barroca a la hora de presentar su tridimensionalidad; como sucede en las vídeo-esculturas de Joan Pueyo.

La vídeo-instalación por su potencia como imagen contamina la posible visión de otras obras situadas en su arco de influencia, absorbiendo toda la atención hacia ellas. Si la obra está en un museo, (siempre se presenta una dificultad para

"musearla" (122) todas las personas que a él acudan la verán. No suelen ser discretas, siempre se imponen al lugar que ocupan, irradiando a su alrededor ruido, luz emitida y oscuridad...

Es habitual no utilizar salas de exposiciones convencionales para las vídeo-instalaciones. El instalador aprovecha los elementos peculiares del lugar, investigándolo y exprimiéndolo. En **Big-bang III en memoria del fuoco** (1987), de Pedro Garhel, se ocupa un recibidor que sufrió un atentado con una bomba, de la que quedan sus huellas en la mesa que reside en el centro. El autor adecua su estudio al espacio concreto que habrá de alojar la pieza, en torno a ese recibidor y su expansión, de ahí el título Big-bang (123). Una serie de particularidades de la sala son elegidas y potenciadas, se hacen ver de nuevo ampliadas, para dotarla del significado que ya tiene.

Se pueden convertir elementos propios de la sala de exposiciones en elementos simbólicos de la instalación: Antoni Miralda en su exposición en la Fundación Miró de Barcelona convierte para **Honey Moon** un olivo del jardín en ramo de flores. Una apropiación del objeto natural, del jardín, que lo vampiriza, lo reinventa y recicla al máximo, para crear una obra propia.

En la obra de Miralda **Situació Color** se trata de descubrir un hogar a través de una fiesta-rito. Es la inauguración de una vivienda a la cual se le imprimen de una serie de colores e ideas referentes a ella misma. Se trata de una experiencia de participación, de inversión de términos estéticos y de comportamiento social. El espacio es recorrido y ocupado según unos movimientos preestablecidos; el espacio es ofrecido, descubierto.

Un ámbito ritual es construido (reconstruido) por Remo Balcells en el atrio de un monasterio en **Para hoy, para hoy,...**, en el que se hace un empleo del propio claustro como parte determinante de la obra, de sus elementos arquitectónicos, su geometría y carga religiosa para poder organizar su discurso visual.

En **El banquete de los sofistas** de Rosa Méndez Zurutuza, una sala de conferencias es necesaria para la construcción de la pieza, los intentos posteriores de reproducción en otro lugar imitando esa sala no tuvieron unos resultados óptimos (concretamente una reproducción de la obra en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1992). Se hace una simbiosis tal con ese espacio, que la ausencia del mismo hace casi imposible la instalación. El resultado es de simbiosis entre obra y sala, o es una repetición en sí misma de la sala o de la obra.

Hay una relación evidente de las vídeo-instalaciones con la arquitectura que las envuelve también (124), una simbiosis en la que se "alimentan" mutuamente tanto la instalación como la arquitectura donde ha sido colocada. Son tales los niveles de dependencia que se crean que la desaparición de una vídeo-instalación supone casi una destrucción de la arquitectura que la contiene. Hay un encuentro simbólico entre una producción en imagen y la imagen arquitectónica (125). Con este tipo de argumentos se estructura gran parte del trabajo de Antonio Cano, por ejemplo **Tanto abre el hombre sus brazos cuanto es su altura** o ciertas obras de Pedro Garhel.

Quizás en cuanto a estructura visual de espacio arquitectónico, (y su perspectiva cónica), interesa la disolución que de la misma efectúa el medio videográfico y más aún las vídeo-instalaciones. El vídeo no es tanto una ventana (como lo es el cine) sino que es en sí un espacio. Aunque la pantalla es plana, posee más dimensiones que la bidimensional, pues posee múltiples "tridimensiones" (sobre

todo en contacto con su entorno); "efectúa un trasvase del espacio en perspectiva a uno en capas" (126) (Juan Millares). El uso del *collage* así también lo determina, igual que las vanguardias pictóricas de nuestro siglo también se sirvieron de él. Una simbiosis que acaba por destruir la visión convencional en perspectiva y que la acerca a posiciones de marcado aire científico.

La obra puede alterar el espacio de diversas maneras, bien cambiando su sentido y significado, bien resaltándolo al máximo y obviándolo, o bien no teniendo ninguna vinculación con él.

Las vídeo-instalaciones pueden potenciar tanto el lugar en el que se ubica (marcando más y más su identidad), que pueden convertirlo en un mero objeto artístico haciendo desaparecer su significado habitual adormecido, arriesgando (poéticamente hablando) su uso cotidiano monótono. En nuestra sociedad el habitáculo donde sucede nuestra vida no es tenido tan en cuenta como se merece, no suelen apreciarse sus cargas históricas, sus usos, la influencia en el posible habitante... La vídeo-instalación, al redescubrirlo, lo altera, pudiendo llegar a destruirlo. O al menos destruye la amnesia y su neutralidad.

La sala de exposiciones común puede estar también profundamente alterada como en **Una pared** de Joseantonio Hergueta, en ella la sala de exposiciones llena de agua continúa la imagen acuática proyectada en la pared, la imagen en vertical es acuática, y en el suelo hay agua verdadera reflejándola. Una invasión especular de una a la otra que hace integrar la imagen en el interior de esa sala; se construye un monstruo de dos realidades continuas entre sí. Es la vídeo-instalación la que califica y transforma fuertemente el espacio donde se muestra. Los niveles de alteración de la sala de exposición son altísimos, se crea un ambiente integrado en la sala, pero para

convertirla en otro objeto. La medida real de la proyección descoloca la orientación del observador.

La sala es utilizada como un escenario de representación, es alterada, pero en ese escenario se incluye al espectador como protagonista, alterándose no sólo el espacio sino la tradicional estructura actor-espectador. La sala-escenario se sitúa en el patio de butacas, el telón son las pestañas (127).

5.5.6.-COMPOSICIÓN

Excepto en una serie de autores, la constitución compositiva de las obras es en general de una sencillez acentuada. La utilización de ejes de simetría, de centros compositivos simétricos, la no ruptura de ritmos... hace que el espectador que se sitúa delante de una vídeo-instalación observe que ésta se ha compuesto de un modo hierático, cuadriculado, inamovible. Si se observan los planos de múltiples obras (o los que se deducen del material gráfico y fotográfico) se puede comprobar que la colocación de monitores y de cada uno de los elementos integrantes de una instalación sigue normas de simetría total. Son composiciones cuadrangulares, romboidales, circulares (algunas de las cuales se han analizado en los comentarios), triangulares, poligonales, lineales... Esta concepción compositiva tiene que ver con dos ideas:

Por una parte, la necesidad de dar una lectura clara, rápida, absorbente e hipnotizante de la idea que se pretende comunicar.

Por otra, todas las instalaciones de nuestro siglo han tenido un carácter ritual apoyado aún más en la era conceptual. La idea del rito artístico queda claramente acotada en trabajos de Antoni Miralda y en todos los autores que efectúan acciones

mientras se desarrolla la instalación. Además, para que una simetría se produzca ha de haber puntos de concentración compositiva donde la tensión, atención y comunicación sean máximas. Un ejemplo extremo sería **Bread line** de Miralda donde al espectador se le enfrenta, compositivamente hablando, a una sala que por su colocación formal se asemeja a la sala del trono de un palacio francés con baldaquino incluido.

Cuando la instalación se acopla al espacio en el que se expande, se apoya en los centros compositivos que arquitectónicamente posee esa sala en sí. Y generalmente la composición arquitectónica del lugar no suele ser nunca anárquica o descompensada, sino, muy al contrario, equilibrada, neutra y simétricamente compensada; incluso aquellas distribuciones espaciales que pudieran estar vinculados con el azar y la casualidad aparecen fuertemente estructuradas.

Además de la forma de colocar monitores o pantallas en el espacio se tendría que ver cuál es la colocación de otro tipo de objetos y los enlaces que crean. Habría una forma de situar un trabajo que no estaría relacionado con el ambiente ni con una escultura, sería el "vídeo-mural-instalado". En este tipo de obras se emplazaría una serie de monitores a lo largo de una pared, permitiendo al espectador ver la instalación como si se tratase de un cuadro, pudiendo adherirse objetos varios. La instalación no podría ser rodeada y no incluiría al espectador en el espacio de la instalación. En este "vídeo-mural-instalado" se podrían producir las mismas características que en un vídeo-mural (*video wall*), pero con la unión de otros tipos de estructuras que lo alejarían de una concepción de muestra de cinta de vídeo a secas (con varios canales). Estaríamos en los límites compositivos entre el vídeo monocal y la vídeo-instalación.

En el trabajo de LLuís Nicolau **La traició de Judas** se estaría cercano a ese límite entre instalación plana y tridimensional. Sería un caso parecido al de Dionisio Romero en su obra **Diario de ausencias**, la base compositiva del trabajo surge en el muro donde se apoya casi como un cuadro, a pesar de su carga objetual. Hay casos en que es difícil determinar los límites de la pintura, escultura e instalación, generalmente implican posiciones físicas y mentales del sujeto observador, en todo caso se alejan de la muestra monocanal de una simple cinta de vídeo.

Se pueden encontrar instalaciones que puedan parecer más una muestra de vídeos monocanales que forman una colección. O una colección de vídeo-esculturas que nos pueda parecer una vídeo-instalación. La composición del espacio también es la del interior del propio monitor... podemos tener en cuenta que ese "espacio interior de la televisión es espacialmente igual a la fotografía de una escultura" (128) (V.Acconci), pero en movimiento. Los matices son infinitos en la puesta en escena de una obra.

Un grupo de autores, Leona, son la excepción radical a un sistema compositivo lineal o simétrico. Sus trabajos tienen una impronta común en su extensión con el entorno que los contiene. Son trabajos en los cuales la colocación de objetos es distribuida según un sistema no simétrico, más orgánico, dialogante entre los centros y los extremos. No hay un punto común y único de interés, toda la atención queda diluida en múltiples zonas de atención y flujo, un flujo que parece avanzar o crecer como una planta, como en el riego de una huerta en el que se van rellenando parcelas. Sus vídeo-instalaciones funcionan también como acciones que acentúan aún más si cabe este fenómeno. En **Quiero que mis pies crezcan** la composición de toda la acción parece guardar consonancia con la apacible casualidad de los fenómenos que suceden en la naturaleza, caótica y ordenadamente (todo lo

bello es asimétrico). A su vez, nos encontramos ante toda una conjetura con respecto a las posiciones relativas y las distancias, también relativas, de las cosas entre sí, ante una poética del espacio que raramente es rota por otros autores, incluso a nivel internacional. Ellos mismos nos hablan de la fertilidad espacial... (129).

Ciertos trabajos de Carles Pujol le obligan, por su investigación en el espacio, a una expansión compositiva. Las direcciones de la mirada parecen rebotar de un lado a otro de la instalación, con una pérdida sucesiva de posiciones entre lo real, lo virtual y lo reflejado. Esto sucede en **Meninas** donde se pone de manifiesto el vacío que queda "entre" imágenes, en un estado de abandono, sin bordes físicos definidos, y que cuanto más se analizan, más aún parecen escaparse. "Una tensión entre las dos dimensiones y las tres dimensiones, un juego entre la superficie y el relieve..." (131).

5.5.7.-ESPACIOS NEUTRALIZADOS

En algunas ocasiones se hace necesario obviar la presencia del lugar que se ocupa, el espacio se convierte entonces en una peana o en un marco cuyo único fin es no turbar la visión del mismo.

El caso más extremo es la creación de una estructura artificial propia que oculta la arquitectura donde se sitúa, con el fin es crear un ambiente determinado. Este fenómeno es bastante frecuente, sobre todo cuando la sala empleada no aporta nada a la instalación, molesta y distorsiona el mensaje, y por eso se la ha de cubrir. Cuando el lugar donde se ha de ubicar la instalación no beneficia a los mensajes que se pretenden conseguir, es preciso construir un espacio nuevo, un espacio efímero. Se levantan paredes falsas en ángulos y dimensiones preestablecidas, pintánadolas del

color preciso para dotar a la vídeo instalación de una entidad propia. En todas los festivales de vídeo celebrados en Madrid, y en cualquier muestra colectiva, se han creado arquitecturas precederas similares a las que se fabrican para las ferias de muestras; son unos espacios acotados con dimensiones preestablecidas y características de exposición y visión concretas. En casi todas se ha dado una importancia crucial a las dimensiones del espectador con respecto a la instalación, creando conceptos ambientales propios. Es también una manera de separar a unos autores de otros, con características diferenciadas en este tipo de festivales. Las grandes muestras de vídeo (ya sean o no instalaciones) generan una cantidad de información que hace fácil la saturación visual y la contaminación entre lo percibido.

La neutralización de ese entorno exterior hace que en el interior de la vídeo-instalación crezca como tal y tenga un sentido propio, siendo una isla espacial dentro de otro espacio.

5.5.8.-ESPACIO REAL

ESPACIO VIRTUAL

Una de las aportaciones más importantes que hace el vídeo es la de poner en contacto el tiempo y el espacio real del espectador con otros tiempos y espacios que son espejos y copias del primero (132); o la TV como ventana al mundo que permite un roce creativo entre dos espacios, el de la sala de estar y el de las imágenes transmitidas. Una membrana, la de la pantalla, separa esas dos realidades que son contrastadas. El espacio que habita el espectador se mueve y construye de acuerdo con normas conocidas y aparentemente aprendidas, pero el virtual pone en duda y cuestiona la existencia del primero como tal. Es un espacio que se yuxtapone, se alarga, se estrecha, va más rápido o más lento, alude a una gran cantidad de temas de

todo tipo, sorprende, envuelve psicológicamente con su sonido... Se ponen en contacto espacios interiores al monitor con objetos colocados a su lado, el espacio que ocupa la instalación con el espacio mental de quien ve la instalación (son también los ejercicios tautológicos de Francesc Abad).

El monitor puede ser una metáfora de la mente humana (antes que un ordenador): es capaz de simular un diálogo, procesos de pensamiento e incluso de creación, plantea al espectador enigmas, dirige su mirada y su cuerpo... juega el juego del espectador antes avisado.

Queda como incógnita el campo de la experiencia privada, de lo que sucede en el observador cuando es expuesto a su propio pensamiento, estimulado por los espacios verdadero y falso que se le presentan delante. Es así como la obra se construye, con una participación completa del espectador, produciéndose un vaivén, un tanteo de "una a cuatro dimensiones" (133). En la mayoría de estas experiencias se produce un encuentro con el yo, en cuanto que los objetos representados actúan arrastrando-despertando a la persona. La vídeo-instalación es un magma que involucra, y que somete aún más cuando plantea una acción.

5.6.-LOS LÍMITES DE LO HUMANO

En todas las vídeo-instalaciones estudiadas hay una contundente huida de la banalidad. Todas y cada una tienen un contenido que afecta de una manera u otra al ser humano. Parecen querer ayudar a cumplir la frase "conócete a ti mismo" (134), y si no, plantean los problemas más profundos con los que el ser humano se encuentra en la actualidad: con una sincronía especial con las matemáticas (especialmente la geometría no euclídea y la cuarta dimensión), la física (Einstein y la relatividad) y la

filosofía. El arte se ha adelantado o va en paralelo de manera intuitiva con planteamientos que posteriormente las ciencias han desarrollado y fijado experimentalmente.

Las video-instalaciones enfrentan al hombre con el mundo que le rodea de una manera directa, ofreciéndole problemas y enigmas, saltándose convencionalismos de manera radical. En muchos casos se ofrece el límite de lo espiritual en el hombre, ya que los intereses que los padres del vídeo-arte han tenido con las más heterogéneas corrientes orientales, filosóficas y místicas, es evidente. Los primeros instaladores estaban muy atraídos por el Zen (135), por todas las teorías que unían misticismo y funcionamiento de la mente. A la imagen se le han otorgado unos dones importantísimos para el autoconocimiento y la evolución del ser humano. Se percibe constantemente una búsqueda clara de lo espiritual en el hombre, a través de la visión, del icono, cuya importancia radica en la capacidad de generar procesos humanos internos. "Como una puerta de entrada al alma la pupila del ojo ha sido una poderosa y evocativa imagen del propio autoconocimiento" (136) (B.Viola). Una imagen producida por una máquina con la que nos relacionamos y sentimos, nos ayuda a la propia comprensión. Hallar el conocimiento a través del contacto con la máquina, "tratar de comprenderla, desentrañar cuáles son nuestras relaciones con la técnica parece ser hoy la tarea más importante que un artista pueda plantearse" (137) (P.Campus). Y la posibilidad del encuentro entre una creación humana y uno mismo, de que esta máquina pueda mantener con su creador "encuentros emocionales" (138). La vídeo-instalación culmina una necesidad de integrar la tecnología en las artes desde tiempo atrás, claramente en los planteamientos de los futuristas. Esta necesidad de la máquina y del mecanismo revienta los esquemas de la sensibilidad clásica. Las vídeo-instalaciones ponen la guinda a la relación de la vanguardia con los aparatos: Boccioni y Balla, Malevich, Delanuy y Feininger, Tatlin, El Lissitzky, Hausmann,

Schwitters, Ernst, Moholy-Nagy, Calder, Matta, Tinguely..., los dibujos de máquinas inútiles de Picabia y los de Leonardo. El tópico que asemeja el hombre a Dios por su capacidad de crear: el hombre que crea una máquina reproduce a un Dios creador, en definitiva, el hombre sería una perfecta (imperfecta) máquina hecha por la divinidad.

El vídeo es visto como una mezcla explosiva del yo con la tecnología. El vídeo, como un espejo o reflejo, como un doble o un alma, es una constante iconográfica que continúa una tradición pictórica que tiene que ver con el descubrimiento de la propia imagen. Es el mito de Narciso, un espejo delante del cual nos podemos sentir horrorizados como la Gorgona o ahogados en un éxtasis. (En ambos casos estas figuras mitológicas acaban muertas). Se define muy bien en este sentido Peter Campus: "Me interesa mi relación con la tecnología y la tecnología en sí. Mi trabajo es siempre una lucha entre el yo y la tecnología, así que siempre intento obtener el máximo de las tecnologías secundarias"... "En **Interface** se trata de establecer una relación entre la "videopersona" y la imagen-espejo reflejada. La imagen-espejo es tridimensional y el vídeo es bidimensional. Tiene que ver con la idea de tu espíritu, de tu alma coexistiendo contigo mismo. Los egipcios ya habían pensado en ello, tenían dos vocablos distintos, *ka* y *ba*, para designar el mundo real y el mundo espiritual que te acompaña siempre. Cuando la gente viene por primera vez a esta instalación ve y experimenta una sensación parecida a ésta. Juegas a relacionar la imagen reflejada con la imagen del vídeo, intentas buscar la imagen fantasma en vez de la imagen real" (139).

J.C. Esteban de Mercado

Y en la autocontemplación aflora el estar al acecho, el describir cosas que pasan desapercibidas y que son evidentes: una apertura de los sentidos hacia fuera y hacia dentro. La mirada se afina por una atención especial, ocupando uno mismo su cuerpo y sus sentidos. En este sentido Paul Virilio nos esclarece: "siempre he pensado

que el campo de la visión es comparable al terreno de excavación del arqueólogo. Ver es estar al acecho, a la espera de lo que ha de surgir del fondo, sin nombre, de lo que no presenta ningún interés; lo que está en silencio hablará, lo que está en silencio está a punto de abrirse" (141). Aumentar el constante flujo entre lo interno y lo externo para crear una velocidad entre ellos que llegue a fundirlos.

Parece haber un consenso entre obras visuales y disquisiciones de otras disciplinas. La nueva psicología bajo las teorías de Lacan parecen cobrar vida en algunos trabajos: la multiplicidad del yo proyectada a espacios que pueden ser reales, la duplicidad de personalidad o la introspección profunda a la que invitan ciertas vídeo-instalaciones (sobre todo porque implican ideas de fragmentación y de *collage*).

En los trabajos de Leona, de Dionisio Romero, o de cualquiera de los autores que utilizan la acción, deliberadamente se sitúa al espectador delante del "acontecimiento". Guadalupe Echevarria en uno de sus textos nos desafía en este sentido: "poner en discursión las tesis de los filósofos Hegel y Nietschze para poner en juego las teorías de los acontecimientos atribuidas al sentido del hombre, y la hipótesis nietzchiana del abandono y la disponibilidad ante el acontecimiento" (142). Un acontecimiento que en su caso insiste en la tarea del ser humano ante sus propios aconteceres, ante su devenir. Unos sucesos que en la mayoría de los casos llevan acoplados la sorpresa, el misterio y el suspense como categorías estéticas que juegan con lo sublime.

El ser humano es tema en las vídeo-instalaciones, no sólo porque se le convierta en un objeto incluido sino porque como ser humano, con sus capacidades físicas, con su estructura inteligente, aparece reflejado. En **La cabeza del dragón** (1981) de Francesc Torres, se presentan seccionadas cada una de las partes de

nuestro cerebro (de acuerdo con los trabajos del neurólogo McLean que estructura el cerebro y la inteligencia en distintas áreas del mismo).

Múltiples son los autores que se interesan por las funciones de la memoria y su relación con el tiempo pasado llevado al presente. La memoria es tratada desde el punto de vista de la experiencia personal, (trabajos de Joseantonio Hergueta) a la memoria colectiva, (tratada en Francesc Abad y en Francesc Torres sobre todo). Esta capacidad de almacenar datos del pasado y realizar un posterior análisis de los mismos constituye una pieza central de algunos de las obras analizadas (entre ellas **Amnesia-Memoria y El Carro de Fenç**)

La memoria lo es sobre todo escrita, por eso las indagaciones de un ser individual, sumergido en una colectividad social, parecen reflejarse en las composiciones de Joseantonio Hergueta. Su reciente pasión por las cartas y la correspondencia de épocas pasadas y en momentos históricos clave dan fe de ello. Son estudios epistolares de antiguos sucesos.

Un límite que parece aflorar en todos los trabajos es el del hombre inmerso en una tridimensionalidad que a la vez que otorga libertad parece incluirlo en una cárcel de la cual no puede huir, de ahí todas las investigaciones con respecto al espacio y al tiempo que constantemente son realizadas. Es concebir el mundo como una pequeñísima y asfixiante isla. Es una toma de consciencia de la problemática de los límites de lo humano.

El hombre limitado por el tiempo hasta la muerte y el tiempo de producción ha sido ya analizado. El sentido de lo que el hombre realiza permanece guardado en las cajas de plomo de **Diario de ausencias** de Dionisio Romero. El límite que impide

al hombre parecerse a Dios es sobre todo un límite temporal, lo único que nos diferencia de Él es la eternidad (según la Biblia y la tradición judeo-cristiana).

5.7.-COLLAGES.MAPAS MENTALES CONCEPTUALES.

COLLAGES, FRAGMENTACIÓN, PERCEPCIÓN, JEROGLÍFICOS

Si como parece la disposición de los distintos elementos en el espacio es simétrica y hierática, no sucede lo mismo con el espacio que hay detrás de la pantalla (cuando éste no está en circuito cerrado o a tiempo real). Cuando se han creado una serie de grabaciones especiales, unas cintas vídeo para la instalación, la palabra caos toma cuerpo.

La composición en las cintas de vídeo, específicamente realizadas para vídeo-instalaciones, utiliza todos los elementos posibles al alcance del realizador en ese momento. Un caso extremo se encuentra en la obra de Joan Pueyo, en que la superficie visual de las cintas está tratada con el máximo de sofisticación; si Carles Pujol sometía a un descomposición el espacio, Joan Pueyo lo hace con la imagen, una imagen que se contorsiona, aparece y desaparece, crea y destruye al antojo y ante la sorpresa del ojo.

Un tratamiento especial de la imagen que usa del collage de una manera clara es el que realiza Lluís Nicolau, dado que el *collage* no se reduce sólo a la imagen que vemos dentro de la pantalla, sino que necesitamos de varios monitores para verla al completo, una suma de imagen más imagen que evoluciona y se superpone a ritmo sonoro.

Superposiciones de imágenes y de textos, la imagen de la palabra; en Joseantonio Hergueta las palabras y el brotar de las frases son tratadas como una imagen más, son frases escritas que corren delante de la pantalla superponiéndose en movimiento frases, palabras, deslizándose sobre un paisaje, confundiendo en su mensaje, permitiendo sólo leer retazos, haciéndose imposibles de seguir, como si en nuestra memoria aparecieran acumuladas y absorbidas en un tiempo único que se desplaza a gran velocidad. Se produce una exploración sobre los contenidos verbales de la comunicación, casi una ironía semiótica: las palabras y las ideas son amontonadas unas sobre las otras, tachadas entre sí; la voz sigue el mismo juego y la letra se amplía y encoge según una potencia que parece partir de los latidos del corazón del autor. El autor parece afirmar que los recuerdos y pensamientos humanos se construyen y evolucionan como un *collage*. Y también "la ruptura hacia un lenguaje donde el sujeto es excluido, la revelación de una incompatibilidad, quizás irremediable, entre la aparición del lenguaje en su ser y la conciencia de sí mismo en su identidad" (145) (M.Focault), una desaparición del sujeto en la aparición "del ser del lenguaje", de la naturaleza del lenguaje... en la búsqueda de la *glosolalia*. Es necesario pensar en la línea divisoria entre la independencia del lenguaje y la ligazón que el hombre tiene con respecto al mundo y la imagen: "una y otra vez intentamos trazar los límites del mundo con el lenguaje y de evidenciarlo en él, lo cual se expresa justamente en el hecho de que el lenguaje no tiene -y no puede tener- otra referencia que no sea el mundo. Efectivamente, teniendo en cuenta que el lenguaje no recibe su manera de referir más que de su referencia -del mundo-, no se puede pensar un lenguaje que no presente este mundo" (146) (Heidegger).

Una línea semejante es la de Xavier Hurtado, en cuyos trabajos, la palabra, palabras de enfermedades mentales, responden a unos registros sonoros en los cuales la imagen les sirve de cómplice, la palabra es el balbuceo de una mente que ha perdido

su lógica. El imbricarse con la imagen sirve de estudio al funcionamiento de esa mente a la cual casi convierte en textura, tocándola. Cada uno de los monitores e instalaciones constituye un fragmento y un ambiente disgregado.

En el **El Carro de Fenç** de Francesc Torres, 1992, la imagen, en una gran pantalla, es tratada de una manera muy pictórica, el empleo de distintas velocidades de proyección, enfoques y desenfoques, superposiciones, texturas... transforman a la cinta en una obra de gran interés, (incluso podría ser mostrada como monocanal). Esta riqueza visual supera el valor del simple documental con el que se obraba en los inicios del Conceptual (aunque se podría decir que la cinta es un documento: la revuelta de la Plaza de Tianamen, pero es un documento no expuesto como tal y sí calificado de portador de una información afectiva más que intelectual).

En todo caso, en los registros más conceptuales se encuentran claramente valores de superposición, encadenados, saltos espaciales... que no se corresponden con los de un documental habitual. La imagen es tratada para una vídeo-instalación de una manera más "pictórica" y menos narrativa (aunque existan unos determinados usos narrativos, o tenga un sentido que se basa en la narración). La imagen en movimiento tiene un fuerte y cargado valor estético, es una imagen cercana al caos... "la atención del espectador no tiene ni foco ni dirección. Es a través de la edición, de disponer sucesos, de escoger, que la calidad y duración del espectador es fuertemente afectada" (147) (P.Gale).

El montaje es un collage, esta idea es trabajada por Julián Alvarez, que es capaz de asumir inusuales y primerísimos planos (gracias, entre otras cosas, a la invención de un artilugio que denomina *fish-cam*. Aunque son escasas sus vídeo-instalaciones posee unas abundantes realizaciones donde se investiga un

montaje mucho más creativo y ágil que los efectuados hasta la fecha. La colocación de los diferentes planos y el ritmo de sus cintas recuerdan los mejores momentos del cine de vanguardia (149).

Definir el *collage* expandido, puede generar, a su vez, un nuevo *collage*, una superposición de papeles recortados que proceden de diversos medios e imágenes, heterogéneos y múltiples sonidos, híbridos; definirlo "consiste en conocer diversas fórmulas mediáticas y confeccionar a su vez un paisaje sonoro, en donde luchan, y se contemple el anonimato de la reproducción mecánica con los efectos de ese mecanismo seductor en el propio artista poniendo también en tela de juicio la autoría y el propio anonimato"... "en un acto de montaje reservado a la propia actividad del espectador"... "desde una tensión entre exterior e interior, objetivo y subjetivo" (151) (G.Echevarría). El *collage* es proceso, se sucede no tan sólo dentro del monitor, sino que se expande en los espacios y objetos que pone en relación. Se trabaja con la idea de *hibridaciones* temporales, espaciales, de campos simbólicos y semiológicos, incluso puramente esteticistas, transgrediéndose todo ámbito anquilosado e inmovilista; "el vídeo como equipo de reproducción, se convierte en el elemento de ruptura y el medio o procedimiento a través del cual se relata, refiere o cuenta el espacio interior con el exterior, y el tiempo estático con el real, no potencial, un tiempo que precede en el pasado y que lo anticipa en el futuro" (152) (B.Oliva).

El *collage* está directamente relacionado con la edición (el montaje en cine), la sucesión de imágenes que se crea es "más una imagen en cambio que una imagen en movimiento" (153) según Santos Zunzunegui, la percepción de estos grupos de imágenes revelan un nuevo concepto del mundo que nos rodea.

La imagen puede estar incluso fragmentada en varios monitores (154). Este uso de la imagen expandida en un grupo de unidades de emisión parece común a muchos de los trabajos de nuestros vídeo-instaladores de una manera más o menos explícita. La fragmentación no sólo viene dada dentro de la imagen producida en cada monitor, sino que todos los monitores parecen querer construir una imagen, una unidad de significado.

Unidades de significantes fragmentadas en una pléyade de significados; el autor y el receptor han de crear una "ingeniería cultural" (155) propia, una unidad no sólo formal, también de contenidos.

Y llegar a hacer una similitud entre nuestra propia mente y el funcionamiento de la máquina. La máquina es símbolo siempre de una mente humana simplificada y más perfecta quizás en un nivel puramente mecánico: "...la mente de un artista es análoga a un ordenador funcionando a través de programas intercambiables..." (156) (F. Gillette). Una mente que fabrica mapas conceptuales: nuestro sistema perceptivo es invadido desde una cantidad inusual de puntos, afectando a distintos niveles de procesamiento humano esa información recibida.

Una fragmentación que hace que el espectador construya, destruya y reconstruya cíclicamente hasta formar un todo con una unidad propia: "El arte electrónico ha situado el campo de la imagen en una relación de concurrencia con el campo vecino, y a través de la reproducción serial de los temas eliminando la unidad de percepción. Con ello se plantea una y otra vez la misma cuestión de 'dónde está el todo de la obra'... el objetivo es evitar la disgregación y poner en juego las fuerzas necesarias para obtener el todo a partir del riesgo de la composición, es decir el todo

y la unidad no están dados a priori..." (157) (H.Klotz). Se crean una percepción disgregada y una unidad desde el concepto.

Los vídeo-creadores son urracas robadoras. El collage es estirado hasta tal punto que los materiales con los que se confeccionan las cintas son copias de cintas publicitarias, cinematográficas o de cualquier tipo, mezcladas y maceradas en niveles de fina hibridación. Un material recogido sin tener en cuenta el autor o el *copyright*. En nuestra cabeza también se mueve un archivo de imágenes fruto de una recolección... en una constante maceración y creación de monstruos con o sin el sueño de la razón. En el ensayo "Manual de Desmontaje" Eugeni Bonet nos habla de los usos de diferentes cintas y materiales robados para construir una obra nueva; después describe los usos de Muntadas, Frances Torres y Eugenia Balcells, de otros materiales grabados; más adelante nos habla del sentido de la propiedad (según Proudhon) como 'ficción legal' y de la ironía que sobre este tema y el del *copyright* realiza Muntadas en su obra vídeo **Warning** (158).

Una discordancia y fragmentación visual acorde con los estudios que sobre la música se llevan a cabo durante nuestro siglo "...a comienzos de siglo Schönberg había roto con la estética al uso, clásica e interesante, pero ligeramente cerrada a innovaciones. El orden armónico queda definitivamente roto. La nueva técnica destruye el sistema diatónico en los doce planos de la escala y los sitúa en plano de igualdad. Es la prefiguración del doble movimiento de destrucción de la forma y su reconstrucción pura, que el Poeta de Salzburgo Traki expresara en imágenes visuales donde buscar un encadenamiento lógico, que existe..." (159) (Agustín Ramos). Una ruptura total del orden visual y sonoro establecido a lo largo de la historia del arte que llega a su culmen con el vídeo experimental y su expansión.

Se podría llevar a cabo un recuento de las propuestas de las vanguardias pictóricas para comprobar que en casi todos los vídeo-instaladores aparecen claramente recogidas, desde el más furibundo *tachismo* (Eugenia Balcells y su obra **Teixit TV**, de 1985), el surrealismo (Leona y su obra **Soñable**) o el cubismo más exasperado (en **Ampolla** de Joan Pueyo). En todo caso todas estas vanguardias aparecen representadas bajo una suma de información visual (164), una constante puesta en contacto con imágenes diversas, una aparente pérdida del sentido común en el lenguaje visual. Un collage que tendría que ver con un laberinto de espejos, un laberinto, un jeroglífico: el espectador ha de construir un recorrido propio y construir su propia obra. Son imágenes que no cuentan historias (aunque puedan ser historia y tiempo), que no suelen tener principio ni fin, son una sucesión acoplada a un espectador que puede acceder a la instalación en cualquier momento.

Siempre es compañera la idea de disgregación, de acceso al conocimiento de las cosas por la disposición dispersa de las mismas. En esta dispersión nos encontramos con varios significantes que plantean enigmas por descubrir, pero no de una manera lineal como sucede en los jeroglíficos de los pasatiempos, más bien esta linealidad está fragmentada en diversos campos semánticos que ofrecen discursos cruzados; también nos encontramos con simples definiciones de sucesos, pero se ha de acceder conociendo las claves. Y puede que no de una manera tan lineal, puesto que suelen ser mensajes incompletos, pequeños frutos que el pensador se encuentra en el camino. El mensaje es fraccionario y virtualmente incompleto, requieren de un espectador hábil y con una capacidad de reflexión propia, requieren de la creatividad del espectador, de una ósmosis de las creatividades del emisor y del receptor (165). Al final la recompensa es la unidad del sentido.

El artista, cuando realiza su proyecto, dispone de una simbología que expone portándola en objetos, en imágenes y en la articulación de todo el conjunto. El espectador partirá de una idea cualquiera que le ha sugerido la obra e irá construyendo mentalmente todo un mapa de conceptos (mapa conceptual) que se ramifica desde una idea a otra, creándose una red de información. El acceso comienza desde cualquier punto que elija el espectador, y el espectador puede crear así su propia emoción.

La idea de red y de proceso es fundamental en el arte y en la construcción de imágenes en nuestro siglo; en este sentido la publicidad se ha servido, evidentemente, de los investigadores de la imagen que han formado pequeñas maquetas comunicativas que más adelante se han masificado y edulcorado para el gran público; son claras las relaciones entre cine, publicidad y vídeo, un vídeo que es siempre mucho más experimental al ser más barato.

La imagen registrada en pocas ocasiones es la representación habitual y fidedigna de la realidad ya existente, tampoco imita lenguajes narrativos clásicos, al contrario, esta imagen tiene capacidad de acción. La composición de las imágenes no tiene nada de descriptivo y tampoco se apoya en la lógica causa-efecto. Se trata, en cambio, de la encarnación misma de la descomposición, o mejor, de la disociación de la propia imagen. Frecuentemente, dentro de este desarrollo creativo, asistimos a la transformación de algo icónico en algo anicónico. Si, por ejemplo, contemplamos determinados vídeos podremos observar que en determinadas ocasiones la imagen permanece tal cual es, mientras que en otros su contenido se oscurece o funciona con una lógica distinta de la habitual: por eso podemos decir que se trata de una imagen anicónica: la imagen en laberinto, en descomposición.

Una fragmentación que tiene que ver con los ciclos biológicos, con la división infinita de la materia, así en la tecnología parece haber un énfasis puesto en lo orgánico, en la naturaleza. (166).

5.8.-EL SONIDO DEL MURMULLO. SILENCIO.

SONIDO Y SILENCIO

El sonido en las vídeo-instalaciones descritas juega casi siempre el papel de acompañante, casi nunca es el primer protagonista. Una vídeo-instalación es un procedimiento audiovisual pero no es un *video-clip*. Raramente se construye una cinta o una obra en torno a una composición musical, siempre se comienza por la ejecución física de la instalación para después buscarle una banda sonora propia. Ni siquiera se elaboran a la vez imagen y sonido, el sonido siempre suele ser lo último, el último adjetivo que sirve para crear un ambiente, una estimulación extra. La mayoría de los artistas no proceden del mundo de la música, aunque algunos tengan unos contactos e implicaciones profundas (son pocos los que han realizado estudios musicales y el aprendizaje suele ser autodidacta, partiendo de un *gusto* y cultura propios). Todos los autores son conscientes del valor expresivo y envolvente del sonido de la instalación, quizás se deja la sonorización al final del proceso porque es la parte más delicada que requiere de una interdisciplinariedad.

El sonido, al ser acompañante, no es a veces suficientemente explotado, simplemente ayuda a la concreción del mensaje transmitido. Las bandas sonoras suelen ser de una gran simplicidad, incluso en muchos caso no existen, dejándose en silencio. En general no se emplean composiciones de vanguardia "duras" (como la atonalidad que tendría una excesiva presencia) pero sí se acude a composiciones

contemporáneas que sean suficientemente discretas y envolventes como para crear el efecto perseguido. En un buen número de casos esa capacidad de envolver y de crear un ritmo, que posee la música o los sonidos, hace que determinadas imágenes aparentemente insulsas cobren una vida y energía especiales.

También hay un fallo tecnológico, pocos técnicos de sonido y mezcladores, con lo cual los resultados son (incluso en artistas consagrados) no del todo brillantes. Hay una artesanía total en cuanto a este tema que quizás se vea más acentuado por una falta de tradición musical en nuestro país.

Aproximaciones entre la música y las artes plásticas las encontramos, entre los miles de ejemplos posibles, en los futuristas Russolo y Carlo Carra, el texto de Baudelaire "La peinture de la vie moderne", la unión de Schelemner y Hindemith para "Triadisches Ballet", Wagner, Scriabin en "Prometeo, el poema del fuego" , Satie, Diaghilev...

Por otra parte son pocas las asociaciones entre músicos y artistas visuales para llevar a término una obra firmada por ambos paralelamente. Forman parte de la historia las asociaciones entre artistas o las aproximaciones hacia actividades artísticas diferentes.

Se buscan colaboraciones como las de Eugenia Balcells y Peter Van Riper, o la misma autora y Alvin Curran. Estas asociaciones nacen como una necesidad de dar a la video-instalación un resultado propio, de un acoplamiento y sentido claramente determinados. La creación no ha de ir encaminada sólo a una parte del registro audiovisual. En ciertos casos es imposible encontrar una composición musical que vaya en consonancia con la composición visual creada.

Una agrupación bien granada es la constituida por José Iges y Concha Jerez. La igualdad en la intensidad de los registros sonoro y visual hace dudar al definir la obra como un concierto o como una obra visual. La instalación puede llegar a ser radiofónica, o las imágenes pueden estar dependiendo por completo del registro audio.

En casi todas las vídeo-instalaciones estudiadas en las que existe una colaboración entre músico y vídeo-instalador, es éste último el que siempre busca al compositor musical, la integración de las artes en este caso es unidireccional.

Toda la anterior crítica no quiere decir que las instalaciones estudiadas no tengan un alto interés sonoro. Una experiencia enriquecedora (posibilitada en pocos casos) ha sido la de realizar audiciones de grabaciones de vídeo-instalaciones antiguas. Es una experiencia fuera de contexto, amputada por la carencia del resto de la estructura visual. Suelen ser piezas muy simples en la mayoría de los casos, bastante frescas y que se acoplan con una gran perfección a las imágenes.

La evolución del registro audio comenzó con el cine experimental, aunque se han producido ciertos avances, los puntos fundamentales del discurso sonoro no han variado desde entonces. En todo caso este discurso está organizado de modo divergente al del cine, la televisión o incluso al de una cinta monocal de vídeo de creación: efectos rítmicos puntuales y repetitivos, bandas sonoras muy manipuladas para crear ruidos, ritmos, ecos y efectos, mezclas de todo tipo realizadas en exclusiva para la vídeo-instalación... La nueva tecnología, los nuevos sintetizadores y la informatización de la música, están cada vez más al alcance del video-artista permitiendo una creatividad que sería necesario estudiar en particular, pues entramos

en un nuevo campo de acción auditiva. Cada vez son más accesibles la tecnología propia de lo musical, un sintetizador o determinadas mesas de mezclas, lo que convierte la música electrónica en música para todos, "la actual música electrónica es música electrodoméstica, imagino que, de forma similar al vídeo, toma papel electrodoméstico. Un sintetizador es un tostador; un sampler una batidora, y un contestador automático es una caja de ritmos. Ah! y un músico es una persona" (168) (Victor Nubla). En este sentido podemos ver cómo de la actuación interactiva entre los medios audiovisuales digitalizados nacen nuevas respuestas creativas del audio con perspectivas de futuro realmente interesantísimas.

Las posibilidades del audio y del vídeo han tenido una evolución paralela apoyada en la tecnología. El enriquecimiento es cada día más alto al haber una colaboración y un interés mayores por las disciplinas complementarias al trabajo propio.

Los orígenes del registro sonoro son totalmente diversos y dispares, se hace uso de obras tradicionales de música clásica (Carles Pujol) o composiciones propias realizadas a partir de un teclado electrónico (Pedro Garhel), en otros casos se ayudan de un compositor (Lluís Nicolau, Eugenia Balcells), constituyen música en vivo (Carles Ameller) o incluso un baile (Antoni Miralda y sus mayorettes).

En las primeras vídeo-instalaciones el uso del sonido era bastante elemental, no existían producciones personales y generalmente se acudía a material ya realizado. Además las primeras vídeo-instalaciones se utilizaban como mero documento, y la banda sonora también lo era, el sonido conserva la característica de documento sonoro en ciertas obras de Francesc Abad. En el trabajo de Antoni Muntadas *La TV* (una proyección de diapositivas sobre un monitor apagado aludiendo al medio) la

música la constituye un autor italiano en clave de humor, adjetivando ya una voluntad crítica que supera la mera acción descriptiva. En otras obras el sonido es el propio que emite un aparato de televisión sin alteración alguna. La necesidad del sonido propio le lleva en su instalación **Híbridos** a abrir todas las ventanas del museo para que entre el ruido de la calle, el ruido de la ciudad en un museo.

Algo parecido sucede con la obra de Francesc Torres en la cual pronto la música es tratada más que como un dato, como un objeto más portador de sugerencias, un elemento que antes de crear un ambiente nos da una información ya no solamente documental y sí emocional.

En el nacimiento de la video-instalación el sonido es tratado como documento, pero en seguida pasa a convertirse en un elemento más complejo.

En **El manto de Verónica** de Javier Codesal, la canción de un magrebi establece uno de los puntos de inicio en la apreciación de la instalación, la voz queda suspendida en un gran espacio de color térreo. El uso antropológico de la música, del folclore es bien patente en sus obras: en **Centauro**, de 1988, unos baturros cantan jotas a un volumen altísimo, el sonido es invasor y da todo el sentido al trabajo, no es un toque ambiental. Este tipo de trabajos constituye casi un *video-clip* musical llevado al espacio, pues es la música el punto fundamental en torno al cual se reúnen todos los demás componentes.

Leona o Pedro Garhel organizan al mismo nivel todos los elementos de la video-instalación, en algunos casos en que se acompaña de una *performance* se utiliza la música en vivo, un solista forma parte de la acción e interpreta una pieza que

acompaña todo el proceso. Es una necesidad de colocar la música en el mismo tiempo que la vídeo-instalación.

Así como con la imagen grabada se dispone con profusión del collage y de la superposición, con el registro audio, la mezcla, superposición y yuxtaposición de elementos sonoros diversos puede ser muy frecuente. Se persigue una textura sonora que pueda dar al mensaje transcrito las cualidades necesarias. En la transmisión, la banda sonora *no tiene (en general) excesiva presencia, sigue la técnica cinematográfica de no dejarse notar en exceso*. En ciertos casos se produce la paradoja de ser una cinta de gran complejidad sonora y quedar perfectamente escondida tras los delirios de la imagen, es el sonido de un murmullo. También puede ocurrir lo mismo entre las imágenes de gran complejidad compositiva y la idea transmitida, que es capaz de dejar de lado toda la forma que la contiene.

Las partituras creadas especialmente para vídeo-instalaciones no tienen un esquema "narrativo", un planteamiento, nudo y desenlace, que podemos encontrar en compositores clásicos; muy al contrario se compone una banda sonora sin principio ni fin, a la cual el espectador tenga acceso en cualquier momento de la visita a la instalación. Hay un acoplamiento temporal de presente constante de la banda sonora al presente del espectador que se deja invadir por la vídeo-instalación.

El registro audio es percibido en general antes del vídeo, antes de poder contemplar la instalación; el sonido en muchos casos se abre a un entorno mayor, sus músicas nos atraen como el canto de una sirena antes de estar en presencia de toda la obra. El audio funciona como introductor, como preparador de un clímax.

A veces la palabra hablada constituye el sonido, un sonido con una carga emblemática que en ciertos casos puede tener tanta o más fuerza comunicativa que la imagen (como sucede en los trabajos de Joseantonio Hergueta). El texto puede llegar a presionar con una gran fuerza, pero no es sonido, aunque es voz generalmente muy modulada. El empleo de la palabra acentúa el momento de presente en la visión de la obra, se añade más fuerza a la comunicación, más claves de comprensión.

La vídeo-instalación es una obra audiovisual por antonomasia, pero en muchos casos sólo es visual, o es un audio-visual que se sirve del silencio como registro sonoro especial y específico. Son muchas las obras que permanecen en silencio, y no se enriquecen con las posibilidades que da el audio. Quizás la tradición de silencio y soledad de las obras visuales clásicas haya contagiado las producciones posteriores.

El silencio brota como una necesidad en una sociedad cargada de decibelios, de información verbal y sonora. El silencio deja un aire de recogimiento y misticismo propiciadores de una visión concentrada que puede implicar una mayor reflexión. El silencio entra dentro de una estética de vanguardia, nos habla del vacío que ha de haber en la mente del espectador (casi desde una visión budista o Zen); el silencio imprescindible para que se acceda a la observación o a una comunión con el todo. La imagen resuelta en un campo de silencio sonoro parece tener unas conotaciones más extensas. El silencio es una banda sonora comúnmente empleada, es la imperiosa necesidad de dejar en un estado de viveza a la imagen, de acompañar al espectador a la percepción del golpeteo de los electrones sobre la pantalla del monitor. Walter Benjamin nos avisa de la pérdida del aura, de obra de arte autónoma, y también de la pérdida del silencio. Una variable hacia la nada, "la huella del silencio en la pantalla"

(169).

También se puede dotar de un silencio deliberado al trabajo para cargarlo de significación, como sucede en Gabriel F. Corchero. En sus trabajos inmóviles el tiempo parece haberse congelado, "el sonido necesita del tiempo para expresarse, si ese tiempo se anula queda el silencio" (171), que en sus obras tiene una importancia lógica.

La ausencia de la banda audio, bastante utilizado en las obras analizadas, puede constituir un elemento casi violento para acompañar la banda vídeo. El silencio no suele ser un olvido, es más bien terriblemente deliberado, y, ante los bombardeos de luz que suelen ser las imágenes, si éstas son sordas, dejan al espectador en un vacío perceptivo agresivo. "El silencio contribuye a una cierta indefinición de espacio de la imagen... cada estallido de luz (del monitor) es como la promesa de un sonido, más afectado por el olvido en realidad que las figuras, desprende una violencia sorda que remite al espectador a los sonidos del corazón (172) (A.M.Duguet).

Quizás esta violencia viene desencadenada porque la manera de diseñar imagen, de montarla y elegirla tiene bastante que ver con la manera que tiene de trabajar un compositor musical. Ambas cuentan con el tiempo como factor determinante a la hora de componer, si bien se podría afirmar que las características temporales de las vídeo-instalaciones son muchísimo más complejas que la simple sucesión de notas musicales. De hecho Vitorio Fagone analiza los tiempos de la imagen, sus movimientos y los taxonomiza en imagen luz, dinamización de la imagen en tiempo, tiempo histórico común y el tiempo propio, pero se podrían añadir aún más visiones de lo temporal (ver nota 87). Es posible establecer paralelismos entre vídeo=música=tiempo con una común manera compositiva. "La mayoría de los realizadores hablan del vídeo como un instrumento de música, sin duda por una

analogía de manipulación, pero también porque el vídeo como la música son esencialmente tiempo" (173).

También el vídeo ha logrado en su desarrollo un mayor equilibrio y relación de igualdad con la imagen, no hay que olvidar que algunos de los padres de las vídeo-instalaciones eran músicos. Una música rabiosamente de vanguardia que tiene correspondencia con el carácter no narrativo del vídeo, con el vídeo como ruido y no como señal: "las imágenes en vídeo son más ruido que señal"... "el arte del vídeo es un arte del ruido" un ruido que tiene un objetivo al hacer que lo más auténtico, por su vibración sonora, salga a la luz "obligando a lo real a manifestarse" (174) (J.P.Fargier). "El mundo de la imagen audiovisual ha sido prácticamente hasta nuestros días el mundo de la subordinación del sonido a la imagen. La llegada de los artistas videográficos ha devuelto a un primer plano de la actualidad y de la creación artística al mundo del sonido. Por primera vez el mundo del sonido ha sido tratado en igualdad de condiciones que el mundo de la imagen, de tal manera que entre los dos se ha producido una interacción y no una dominación del uno sobre el otro" (175) (S.Zunzunegui).

5.9.-LA LUZ. LA ESCENOGRAFÍA LUMÍNICA.

Las vídeo-instalaciones han generado problemas de exposición en relación con el espacio que ocupan y con la galería o museo que los contiene, una de cuyas problemáticas generadas ha sido la luz con la que ese espacio se iluminaba. El monitor vídeo funciona como una bombilla que genera luz, es una "ventana" con luz propia que exige una iluminación adecuada en la habitación donde se exhibe (176), atrayendo el monitor la atención de una manera fácil. La iluminación de la estancia ha de ser estudiada dependiendo del efecto que se pretenda. El mito de la cueva platónico, las sombras, es recuperado por varios vídeo-artistas que quieren ver en él una relación entre mundo real y espacio vídeo; las sombras también juegan su papel. En la mayoría de los trabajos estudiados la iluminación ronda alrededor de la ombría y en la cercanía de la oscuridad, la penumbra de una cueva. Pero también la luz es el centro de la instalación, a través su propia radiación el monitor tiene una manera de "agarrarse" fuertemente al espacio que lo rodea (177).

Así en **Color fields** de E. Balcells la sala es invadida por la luz proyectada desde cuatro monitores que varían ese espacio cromático a través de las variaciones coloreadas de las imágenes. La manera de plantearse la luz difiere radicalmente de una concepción clásica y se rompe su esquema de representación.

La iluminación llevada a su extremo máximo la realiza Gabriel Fernández Corchero en **Sobre el límite** (1992), la radiación lumínica de un techo es la más alta que el ojo humano puede percibir, una iluminación al límite de la percepción; unas imágenes de la naturaleza, ecológicas, congeladas en el movimiento, una posición

límite con respecto a esa naturaleza y la percepción. Es un desafío al órgano de la visión, el ojo, es la pupila que se cierra en un límite.

Francesc Torres se caracteriza por realizar una iluminación puntual, teatral y megalómana, que focaliza centros de atención lumínicos en medio de la oscuridad más patente. Una iluminación escenográfica adecuada a la representación del poder.

Las similitudes lumínicas con el teatro llegan a hacerse evidentes en dos instalaciones que son a su vez representaciones teatrales. El primer caso es el de Julián Álvarez que después de una serie de trabajos en torno al pugilismo los culmina con **El ring** (1988). En este trabajo, a caballo entre un combate de boxeo, una vídeo-instalación y una obra de teatro o de danza, nos muestra un iluminación que es común a las tres. Otro caso es el de Pedro Garhel en su obra **Prothesis**: entre un monitor de vídeo y la iluminación focal ponen en evidencia su similitud y colaboración. La vídeo instalación es utilizada en registros decorativos con alta concentración de significado dentro del teatro experimental. La colaboración de Joan Pueyo con la Fura dels Baus, o las experiencias de Lluís Nicolau o Perejaume (su obra nos habla de la representación y el teatro) son un claro ejemplo de esta simbiosis e hibridación de medios, unos usos que se han empleado en la elaboración de películas y de anuncios publicitarios (178).

La falta de luz general en la vídeo-instalación española es común en el ámbito internacional, se persiguen por lo tanto unos niveles expresivos comunes. El ambiente conseguido pierde su concreción, en la ombría las paredes quedan indefinidas en la distancia, la instalación se convierte en el único centro iluminado de un lugar infinito. Esta anulación de la sala contenedora de la instalación permite

también aislarla de un entorno y así poder invadir la proximidad del espectador, estableciéndose una comunicación directa e íntima de la instalación con él.

La adecuación lumínica favorece la proximidad de la obra, favorece el acercamiento y la sensualidad.

La iluminación ha sido uno de los golpes de efecto de los que se han servido las producciones de vanguardia contemporáneas. En algunos casos es tan sólo el ambiente creado por la iluminación el que, a nivel formal, engancha e hipnotiza la visión. En una obra como **Exposición** de Antoni Muntadas la sutileza e impacto que esta iluminación crea hacen que la luz parezca ser el objeto expuesto.

5.10.-ACCIONES

La época en que aparecen las vídeo-instalaciones coincide con el momento en que los *happenings* y *performances* están en auge. Uno de los autores que más se compromete con estas actividades es Francesc Torres: si analizamos sus primeras instalaciones el autor aparece como objeto expuesto física y conceptualmente. Antoni Miralda también hace uso de la acción del ritual para poner de manifiesto sus intereses comunicativos. El vídeo complementaba en información el mensaje transmitido, era utilizado como transmisor de información sobre todo. Generalmente cuentan hechos del pasado, son documentos que transcurren mientras la acción se efectúa. Esta visión temporal de la acción es transformada más adelante así como conservada y copiada.

Autores como Dionisio Romero, Leona, Pedro Garhel y Javier Codesal se sirven del medio vídeo como sustituto de la acción o como prolongación de la misma.

El vídeo constituye un soporte ideal para dejar la huella de unos hechos ocurridos en un lugar determinado y de los cuales se quiere dejar constancia. Se establecen relaciones espacio-temporales entre la vídeo-instalación presente y el tiempo posiblemente anterior de la acción.

En las propuestas de Leona se hace coincidir con un circuito cerrado el tiempo de la imagen vídeo y el de la acción, el vídeo constituye un ojo presente en el presente. Son retratos de los mismos autores como "agrimensores", medidores de espacios, bailarines casi estáticos de la cotidianidad. La acción invade un espacio que deja al espectador en pequeñas islas de observación. Desde su primera cinta monocal **Espacia**, de 1983, una sucesión constante de actitudes y posiciones de lo humano en el entorno, la acción, han constituido una forma directa de comunicación y expresión.

En las obras de Dionisio Romero el vídeo sustituye a la acción o la ayuda en su calificación. Son unas acciones que realiza en soledad, un retrato de sí mismo ante su propia evolución como ser humano, como ser actuante; son proyecciones del funcionamiento de la mente desde un punto de vista casi *búdico*.

Todas las instalaciones de Javier Codesal parecen ser una constante provocación al público que convierte el visionado de su obra en toda una acción, que también cuenta con el tiempo en presente. Unas acciones que se imponen al máximo allí donde intervienen, son casi salvajes, de un salvajismo intelectual que bordea la sutileza. Hay elementos de una gran viveza, hay incluso animales (un asno) y el espectador no es un mero observador sino que es utilizado vilmente.

En las obras descritas, la acción juega un papel integrador con respecto al vídeo, convirtiéndolo en un actor más, o un personaje que nos cuenta su forma de ver unos hechos. Hay una puesta en escena proselitista, con una dualidad de términos en todas las vídeo-instalaciones en general y aún más en aquellas que comportan acciones. El espectador y el "actante" (actor de la acción) pueden estar realizando dos cosas al mismo tiempo, ser imagen y ser real, o pueden estar a caballo entre varios lenguajes. Múltiples actitudes delante de una vídeo-instalación: "una vídeo-instalación es como tener un pastel y a la vez estar comiéndoselo" (179) (V. Acconci).

Hay unos rasgos evidentes entre los pioneros en la vídeo-instalación y las últimas generaciones. Éstas parecen haber recogido lo esencial del arte conceptual y lo han vuelto a recubrir de formas, obviando la característica básica del conceptual que convierte el hecho artístico en puro documento. Las acciones son una continuación de aquellas propuestas. El tema de las acciones (*performances*, *happenings*) necesitaría de un estudio pormenorizado que indagara sobre su cantidad y cualidad, sobre contenidos desarrollados y en evolución. El uso del vídeo en las instalaciones es fruto en muchos casos de la puesta en escena de una acción artística, de la necesidad de... Los inicios de estas actitudes las encontramos tempranamente en los sesenta, tanto los conceptuales catalanes como Zaj o Esther Ferrer realizaron una gran cantidad de prácticas de este tipo. Cuando se realiza un estudio aproximatorio a las *performances* relacionadas con el vídeo se producen unos vacíos de información bastante marcados. Las acciones de los ochenta podrían ser nominadas como manieristas ya que acumulan y reinventan toda la tradición habida desde los sesenta.

5.11.-VÍDEO, POESÍA

El vídeo es poesía (181), esta afirmación está fuertemente alejada de las primeras intenciones que con respecto al medio declaraba Nam June Paik, la poesía se dirige a un público muy minoritario y este autor pretendía con sus primeras propuestas llegar a un sector muy amplio de la sociedad, socializando comportamientos e ideas de tintes vanguardistas, acercando comportamientos artísticos a un variado tipo de personas con niveles culturales y de comprensión desiguales; esta primera intención ha sido truncada. El medio ha ido reduciendo su interés por los *mass media* para convertirse en un útil comunicativo para personas eruditas (aunque se siga criticando a los *media*). Se ha producido una carambola histórica entre las primeras intenciones del medio y las dedicaciones finales que de él se hacen hoy en día.

La vídeo-instalación se acerca a un registro poético en tanto en cuanto no posee un registro narrativo, se aparta de una narración con la tríada clásica de planteamiento-nudo-desenlace, no es tanto una imagen en movimiento como lo es "en cambio" y "tampoco el lugar del espectador es un lugar estable" (182) alejándose del cine como la poesía lo hace de la novela o el teatro. Se sirve sobre todo de la transmisión de sensaciones e ideas, y su gramática es muy semejante o al menos se aproxima a la poética. Se constituye como "un medio más para personas creativas" ... "La verdadera novedad del vídeo nace de su identificación con la transformación implacable de la imagen de nuestro mundo. Y es consustancial a la aparición de estos ingenios tecnológicos que van a permitir expresarla más imaginativamente, cuando quienes lo manejen estén dotados de la sensibilidad y el talento de los grandes artistas

que en todas las épocas ha habido" (183) (Martín Patino), "dejando de lado la importancia de la tecnología" (184) (Barbara London).

Esta coyuntura se ha ido acentuando con la madurez del medio, hace tiempo que pasaron las diatribas contra la televisión, e incluso aquel carácter conceptual del nuevo medio ha quedado relegado y olvidado por sus primeros instigadores (se podría decir que en el mundo de la imagen en movimiento ha habido una caída del Muro de Berlín). En todo caso, en pocos años se han abarcado casi todas las temáticas que atañen al ser humano, pasándolas por una criba y así mostrar una nueva manera de observar la realidad, algo que suelen hacer las tecnologías emergentes: revolucionar (y evolucionarnos).

5.12.-ANOTACIONES ESTÉTICAS

¿Cabe incluir este tipo de realizaciones en todo un movimiento estético de finales del siglo XX, el *Neobarroco*? ¿Qué elementos de postmodernidad aparecen en el objeto estudiado estudiado? ¿Son las vídeo-instalaciones un subproducto de la modernidad? ¿Cómo se desarrollan dentro de las posturas estéticas actuales (si es que las hay)? No es posible abordar estas preguntas desde un punto de vista generalizador. Cada autor ha definido unos esquemas propios que no nos permiten una lectura estética generalista. De hecho, contestar a todas las preguntas constituiría todo un nuevo escrito. Es cierto que los autores más nuevos se separan de unos registros conceptuales puros, pero aún así este patrón parece pervivir y conservar la modernidad distanciándose de modelos más caóticos dentro de una estética neobarroquizante. Si se califica el trabajo de Antoni Miralda de neobarroco (185) no hay que olvidar que las bases de modernidad que sustentan su obra son muy fuertes y

la catalogación de neobarroco puede quedar ciertamente ambigua. En todo caso a lo largo de este estudio se ha eludido la profundización en problemas estéticos filosóficos, que podrían ser objeto de otro análisis: ésta es una puerta que queda abierta para más adelante. La clasificación de imagen sublime, (que da título a una importante muestra de vídeo por todos conocida) nos ha llevado de un racionalismo kantiano a la fragmentación postmoderna abocada a una barroquización y escenificación de la realidad (186). Barroquización en la ambigüedad y movilidad de conceptos, ideas y teorías; no existe un proyecto estanco, sino muchos e intercomunicados.

Simulacros interconectados, traspasados. El simulacro del simulacro, o el simulacro que es la verdad auténtica; bucles conceptuales. Retablos dorados y refulgentes, exacerbados, donde el santo es la Idea apasionada (187).

La *deconstrucción* de la presencia e identidad como proyecto contemporáneo (188) también podría ser un punto de apoyo para un posterior análisis.

Estéticamente nos hemos enfrentado a todo un reto al incorporar la imagen en movimiento a nuestra cultura contemporánea. La estética de la vídeo-instalación es la estética de la antijerarquía y el pluralismo "el objetivo es evitar la disgregación y poner en juego las fuerzas necesarias para obtener el todo a partir del riesgo de la composición, es decir, el todo y la unidad no están dados a priori" (189) (H.Klotz). No hay una unidad perceptiva directa, y hay un constante cambio en la imagen, yuxtaposición e hibridación. En este sentido hay una renuncia total a la focalización y concentración de la estética clásica. Los estilos contrapuestos quedan ligados en muchas obras diluyéndose los límites entre arte moderno y antiguo, entre arte moderno y postmoderno. Una ruptura de idearios, de manifiestos, que evitan los

dogmatismos en constante cambio. El significado de la vanguardia adquiere en este tipo de realizaciones unas consideraciones propias que sería muy interesante desarrollar (190). Este tipo de proposiciones constituye un colofón importantísimo para el siglo veinte y deja abierto un campo expresivo al siglo veintiuno, con la aplicación de nuevas tecnologías al arte. Un arte que declara cada vez más sus deseos de interdisciplinariedad.

Ruptura total de todos los límites, espaciales, temporales, desbordándose en la vida, en la interacción con el espectador transformando su inactividad en preguntas, en acciones, provocando.

Es curioso observar cómo la mayoría de los autores rehúyen las preguntas planteadas al inicio de las entrevistas. Los creadores se sitúan en muchos casos, lejos de los teóricos. El interés que suele mover sus creaciones suele ser el de querer comunicar ideas novedosas que faltan por comunicar al espectador. Las incursiones de los artistas en el campo de una estética teórica suelen ser desestructuradoras e irónicas en ciertos casos. No captan su atención de una manera crucial, cosa que sí sucede con la sociología o la política. El interés gira en torno a la sencilla comunicación de percepciones e ideas. El objetivo central de la mayoría de las propuestas es el ser humano, existiendo además una huida de todo planteamiento superficial y sin contenido; en todas hay un franco deseo de acceder e integrar al espectador en su totalidad. Se ha desarrollado una atención consolidada por otras disciplinas no específicamente artísticas que han ayudado a la construcción de obras de arte. Una atracción y estudio que no se había producido antes y que ha requerido de un esfuerzo importante de documentación.

La instalación y escultura electrónica en una plena chatarra es un buen ejemplo del mundo en que vivimos, del habitante del mundo occidental desarrollado lleno de complejidad y carencias. Una vídeo-instalación es imposible, inconcebible, para un espectador del tercer mundo, aunque paradójicamente una obra tecnológica llevada a buen término en el *primer mundo* sea capaz de reflejarlo, entre otras cosas porque la televisión entra y contamina su entorno, su lenguaje y su sistema perceptual visual: probablemente porque no existe una instalación mayor que un aparato de televisión dentro de un hogar misérrimo de la estepa mongola (por ejemplo), o las antenas parabólicas en los tejados de un país musulmán integrista. Las culturas planetarias son asimiladas unas a otras constituyéndose en definitiva una cultura visual con unos planteamientos comunes bastante generalizados y por encima de cada peculiaridad étnica.

EL CONCEPTUAL CATALÁN

El primer grupo de autores ha sido y es el más rico en cuanto a producciones llevadas a cabo y evolución en cada uno de ellos. Su camino se inicia en los años sesenta y han tenido unas características comunes: haber vivido el conceptual, haberse dedicado al arte no convencional y los nuevos medios, poseer unas estructuras discursivas fuertemente elaboradas y conservar el hálito de la modernidad y de la crítica a las estructuras humanas.

Si bien nos encontramos con unas producciones aparentemente heterogéneas entre los autores, el substrato íntimo del que parten es común a todos ellos. La línea que marca una división está en la facilidad que han tenido aquellos que emigraron en relación con aquellos que quedaron dentro de nuestras fronteras. La diferencia es sustancial en cuanto se aprecian la cantidad de obras llevadas a cabo en no demasiados años y el renombre internacional alcanzado.

Los resultados finales nos ofrecen universos visuales muy diferentes marcados sobre todo por los contenidos y temáticas que se nos intenta transmitir...del color rabioso de Antoni Miralda y su desbordamiento formal a las estrictas formulaciones vaciadoras de Antoni Muntadas...del planteamiento de las mecánicas del poder en Francesc Torres a la mística cíclica de Eugenia Balcells... de una visión filosófica del mundo de Francesc Abad a una puramente espacial y dimensionadora del hombre en Carles Pujol. Todos estos autores crearán un mundo de imágenes propias de una potencia abrumadora. Ejercen un arco de influencia en el mundo del arte poderosa, sin crear escuela (hoy en día no se podría aplicar este concepto).

Primera Muerte es el símbolo del inicio en la producción vídeo en nuestro país. Es símbolo también de un ambiente humano vivido en la Barcelona de los sesenta. La necesidad de cambio en las estructuras artísticas y de comunicación crearán toda una revolución que llega hasta nuestros días. Es esa vitalidad la que ha generado un posterior desarrollo en todo el Estado. Las influencias aunque difícilmente evaluables se extendieron por toda Cataluña y después por todo el Estado. El conceptual catalán no ha sido lo suficientemente valorado y reconocido en la historia del arte de nuestro país, espero que estas líneas sirva para reclamar una presencia más clara en todos los ámbitos.

Los años setenta fueron el momento donde eclosionaron los trabajos iniciales del grupo de autores tratados. Como ya se ha dicho las experiencias comenzaron en el campo del súper 8 y la proyección de diapositivas destacando la instalación audiovisual que Carles Pazos llevó a cabo en el Colegio de arquitectos de Cataluña el año 1973. Otros trabajos importantes fueron los desarrollados por **Video Nou** o por el **GDT** concretamente **Granollers, vila oberta** en la Galería Clau el año 1975. Es de recordar la actividad que con respecto a la imagen realiza Benet Rosell junto con Antoni Muntadas con la interesante instalación **Rambla 24 h.**

Es preciso recordar las incursiones que en el año 1969 realizaron Joan Duran Bebet y su hermano Oriol: **Acción/Interacción**, con un grupo de monitores y un sistema de circuito cerrado de televisión, así como la experiencia que llevó a cabo en el año 1971 Antoni Mutadas en la Galería Vandrés de Madrid, la obra **Espacio**.

Este grupo cuenta con una serie de autores muy reconocidos y valorados internacionalmente. Forman parte del panorama internacional e intercultural del arte.

Cuenta con una gran cantidad de estudios realizados y constituyen un hito a parte de todo el panorama nacional.

Sus inicios fueron especialmente innovadores y atrevidos habida cuenta de la situación política y social del país que habitaban. Realizan proyectos comprometidos con la realidad circundante, indagaciones alrededor de las propuestas más arriesgadas y en consonancia con movimientos y personas extranjeras. Les preocupan los nuevos medios de manera especial y el ser humano y su comportamiento individual y grupal. Generan tensiones con el poder establecido y acaban por integrarse en los canales del arte con un reconocido prestigio...

Conservan una distancia conceptual desapasionada y bastante despersonalizada con respecto al objeto artístico. Pretenden presentar la realidad tal cual pero bajo una óptica muy inteligente y con pautas dirigidas. Realizan una gran actividad artística obteniendo un amplísimo reconocimiento internacional. Las diferencias de los autores vienen dadas más por los intereses que por un supuesto estilo personal. Es el tema el que marca la construcción de la pieza y el que marca diferencias. Se interesan por la denuncia, son críticos ante la tecnología y los abusos del poder y el medio televisivo vertiendo análisis sobre él. Crean un gran laboratorio de experimentación estética. Es importantísimo el concepto de debate y la teorización y profundización de cualquier elemento estructurador de las imágenes que crean. En una huida por la futilidad del mensaje este se hace denso, pleno de contenido y de posibles matizaciones. Por último decir que continúan el camino abierto por las vanguardias más rabiosas, sobre todo el dadaísmo, y abren y abrieron la puerta a nuevas generaciones cuando se vivía un presente incierto. Han contribuido a crear un nuevo lenguaje en el mundo de la imagen y de la historia del arte.

JORDI GALÍ
SILVIA GUBERN
ANGEL JOVÉ
ANTONI LLENA

PRIMERA MUERTE

Hay ciertas cosas que se toman eventos por su posición en el tiempo histórico, éste es el caso de **Primera Muerte** al ser la primera vídeo-instalación, o mejor, la primera vídeo-acción que se genera en nuestro territorio.

1970 es el año en que se invita a los artistas Angel Jové, Silvia Gubern, Jordi Galí, Antoni Llena, a dar una conferencia sobre sus actividades en el Colegio de Arquitectos de Barcelona. Lógicamente no cabría esperar una conferencia al uso -unas cabezas intelectuales parlantes delante de un vaso de agua cristalina-, en su lugar se graba un vídeo monocanal, sencillo y limitado para la época, sobre su propia vida, sobre su vivir. Hasta aquí no hubiese dejado de ser como una película experimental más, (en este momento se produce un cine minoritario experimental en Cataluña muy rico), pero aparece un componente espacial y participativo: se graba a los asistentes al acto y minutos después surgen también en la pantalla del monitor.

Tenemos así los siguientes hechos:

- ♦Se sustituye a los conferenciantes por una imagen y por un objeto -una televisión encima de la mesa de conferencias-.
- ♦Se muestra con imágenes, en vez de verbalmente, lo que es una actividad artística.
- ♦Se iguala una conferencia al vivir cotidiano -se pone en práctica la máxima "arte=vida", fundamento conceptual-.

Tan artista es quien "hace" arte como quien recibe arte, los que reciben son también el tema de la conferencia. Además el asistente al acto se ve altamente sorprendido al verse, en un lapso de tiempo corto, dentro del cubo de rayos catódicos; se graba su llegada al acto, y al verse después los espectadores a si mismos no entienden lo que sucede. Hemos de entender que en los años setenta aparecer en televisión era "algo", un hecho realmente relevante: pero para los autores es más importante que unas personas anónimas acudan a una conferencia. Es, en definitiva, primordial cualquier tiempo que el hombre viva.

Mientras, se construye un muro, como acción.

El sonido es el de una voz que lee un texto de W.Barrow. "Acrónimo".

(Ver 192)

Sobre estos artistas caía la etiqueta de ser la "generación promesa", manifestando ellos que estas esperanzas son infundadas; su deseo es el de "desaparecer" como artistas, colectivizando la autoría de la obra (el tiempo no les daría la razón pues constantemente han expuesto en galerías internacionales).

No pretenden al hacer este vídeo "hacer vídeo", sólo utilizan la máquina como experimentación, como útil.

Se titula **Primera Muerte** porque según los autores cada día se vive y cada día se muere. El tiempo pasado reaparece de nuevo otra vez, de una manera instantánea, y ese tiempo pasado es el protagonista junto con los espectadores del acto. También es protagonista la perplejidad de los espectadores.

Cuatro años más tarde en la obra **Present, Continuos, Past** de Dan Graham, nos encontramos con una idea parecida y con la sustancia temporal como tema, desarrollándose esa sustancia junto con el espectador.

Hoy en día **Primera Muerte** ha pasado ya a formar parte de una historia borrosa, los impulsos electromagnéticos se han desvanecido de la cinta de vídeo, ya no podemos visualizar lo que entonces se grabó, se vivió.

Queda así en el campo de la imaginación la reconstrucción de esta primera vídeo-instalación-acción, siendo las escasas fotos existentes el único apoyo para ello. Sabemos cómo fue por los testimonios de los artistas participantes, (en su memoria también se ha borrado el momento), es una pieza de anticuario a pesar de ser sólo doce años atrás..

SILVIA GUBERN

TRANSPARENTE, 1987.

1ª Bienal del Vídeo de Barcelona.

Realizado junto con Carles Ameller, Carles Santos y Xavier Olivé.

Descripción:

- ♦ Sobre una mesa camilla grande hay dos monitores enfrentados y, entre ellos, una pecera llena de agua y auriculares.
- ♦ Sobre estos elementos en la pared y con letras luminosas se lee la palabra "transparencia".
- ♦ En cada monitor aparece una cabeza parlante, hablando sin registro sonoro.
- ♦ A través de los auriculares oímos lo que dicen: mantienen una conversación sencilla que abarca desde temas climáticos hasta estéticos o de tipo abstracto.

En vez de poder ver y escuchar a dos personas conversando normalmente, en un espacio íntimo (lo cual sería difícil o imposible), acudimos a un fenómeno de sustitución simbólica: los conversadores por sendos tubos de rayos catódicos.

Entramos en esa conversación íntima no sólo con la mirada: es necesario el gesto de colocarnos una máquina, los auriculares, para poder escuchar; así es el espectador quien, deliberadamente, abre esa posibilidad.

Hay una pretendida facilidad en el discurso planteado, es sencillo, situando la curiosidad el eje articulador de la obra; en vez de la mirilla *duchampiana* un auricular; en vez de lo visual, lo auditivo.

La transparencia está en la pecera llena de agua límpida, en el agua que hay dentro del monitor.

ANGEL JOVÉ

" + - 0 0 ", 1987.

1ª Bienal de Vídeo de Barcelona.

Descripción:

- ♦Una ventana enrejada en una habitación cúbica con dos metros de arista, cubierta toda ella con piel artificial de pelo largo y un respiradero en el techo.
- ♦Dentro, un monitor con una imagen plano-secuencia de un camello haciendo sus necesidades en el zoo.
- ♦En una esquina de la misma habitación, otro monitor con imágenes habituales de camello. Detrás del monitor una bola del mundo de plástico con luz, e iluminando de azul la sala.

Una especulación en torno a varias ideas como son las del posicionamiento espacial y adherida a ella el concepto de libertad. La dureza de la imagen dentro de un cubo dando por entendido físicamente la queja del animal y con ella la queja imperativa del autor -repetida secuencialmente-, contrasta a viva voz con la imagen redonda de la esfera terráquea teñida de añil que parece abrir una posibilidad de vida distinta.

ANTONI LLENA

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA

1. Utilización de procedimientos artísticos para contradecir esos mismos procedimientos, especular sobre ellos, anularlos, someterlos a un campo irónico. Se usa la pintura para contradecirla, el vídeo se entiende como agresión o protesta ante la comercialización de la imagen vídeo.
2. Entender el arte como contradicción entre momento artístico y objeto. El pecado del arte es el objeto. Se buscan los objetos, se compran; no se buscan las ideas.
"Se adora a Dios por el Becerro, al santo por la peana" (193)
3. Arte como *loslàlia*, como palabra universal.
4. Necesidad de salirse de todas las corrientes artísticas a la moda, "la evolución no es nunca lineal y el orden en la vida es el vaivén" (194).
5. Debilidad de los materiales, pobreza pretendida e intensidad ideológica. Lo frágil sujeta lo poderoso y establece un vaivén lingüístico. Al final el discurso imperativo se consigue a través del objeto que niega.

"Las obras se convierten en superficies reflejantes y distorsionadoras de un lenguaje cotidiano que actúa, por lo demás, mediante la convención de la comunicación frontal. Pero este lenguaje se concentra en la abstracción del significante, fuera de la utilidad banal del significado. De este modo adquiere una capacidad visual inesperada, un deslizamiento hacia la oscuridad de sentido que restablece su fascinación" (195)

"K K K" (Ku-Klus-Klan). 1988.

Bienal de vídeo de Barcelona.

Descripción:

- ♦Tres pilas de libros de un metro de altura y separadas entre sí, sujetan un tablón viejo y sucio de aglomerado sobre el que se sitúa un monitor.
- ♦Sobre cada uno de los cantos laterales de cada columna de libros hay una "K" construida irregularmente con un material plástico.
- ♦El monitor está cubierto con una capucha perforada con dos agujeros. A través de ellos se contemplan, en la pantalla, unos ojos inquietantes que se mueven, se abren y se cierran, pestañean...

Invitado por la Bienal, esta es la segunda y última vez que Llena ha trabajado con el vídeo, puesto que el material con el que habitualmente trabaja es el papel (las ideas).

¿Qué podríamos entender a la vista de este trabajo? Un observador tendría que, lentamente, descifrar su significado. ¿Qué tienen que ver un grupo racista de USA, con una televisión, unos libros y un tablón asqueroso? Hay todo un lenguaje pleno de significaciones. Llena utiliza el vídeo para contradecirlo, para negarlo y poner en entredicho toda la parafernalia alrededor del medio. Parafernalia sobre todo discursiva, por eso los libros apilados y relacionados con un movimiento racista, cuya característica principal es el inmovilismo, la falta de razón y de humanidad. La pregunta que lanza es si los libros (que sujetan una televisión) son capaces de facilitarnos la libertad, si el conocimiento ayuda a su consecución.

El monitor es tapado, sólo se nos devuelve la imagen de unos ojos que parecen estar atrapados, incómodos dentro del aparato, nos angustian con su mirar, nos interrogan...

Un monitor encapuchado no nos permite ver nada más que una mirada, no nos permite ver su rostro el cual implica un comportamiento ideológico y una manera de ser. Un ocultamiento que produce indefensión en el observador, y que encima está apoyado sobre toda una estructura teórica: los libros; preso, además de una fragilidad y provisionalidad. Un tablón endeble, provisional, sustenta la imagen.

Llena se rebela ante el hecho de tener que realizar esta vídeo-instalación, pero en vez de negarse, lo cual implicaría silencio e incomunicación, paradójicamente ejecuta esta obra que, si es pensada, revuelve las tripas del más despierto.

El monitor se convierte con la capucha en "cerebrito" autónomo, cuyo cuerpo (el "podio" que lo construye) son las teorías, teorías de comunicación de masas, artísticas, estéticas, sociales, informativas, de poder...

¿Puede ser el medio metafóricamente racista? ¿En qué sentido podemos decir esa palabra? Implica unos principios de poder primarios con un uso de fuerza lingüística y de moral de imagen..., (sobre todo intelectual).

¡Cuidado!!

FRANCESC ABAD

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. La Idea como punto de partida y eje fundamental de construcción de una muestra visual (conserva las bases del conceptualismo, no su comercialidad) (196). Se ilustran con imágenes una serie de conceptos de la manera más pura posible, no quedando hueco para la proyección de la propia personalidad. El autor queda reflejado más bien por el tipo de tema elegido y el enfoque expositivo del trabajo. Diferentes elementos visuales forman un todo de interrelaciones que dan como fruto un acercamiento a esa idea que se intenta elaborar y ofrecer en toda su complejidad. Exposiciones sintéticas a pesar de la complejidad comunicativa de lo visual. *La imagen del pensamiento* (197).
2. Interés por el conocimiento, por la ciencia, por el binomio arte-ciencia o filosofía-arte (198) y la construcción de trabajos que están a caballo entre varias disciplinas (199). *La crítica como base para la búsqueda del conocimiento* (201)
3. Profundización en lo que es el intelecto humano en sí y la utilización que se hace de ese intelecto. El cerebro como órgano y pieza fundamental de proceso evolutivo, los límites de la razón, sus desviaciones, dualidad y errores (202).
4. La sociedad y el ser humano como *esser* social, las relaciones que se producen entre individuo y sociedad para el nacimiento de la cultura y la transmisión del

saber (203), el nacimiento mismo del saber, de la escritura y del pensamiento, los orígenes y fines (204); la comunicación, la información y sus problemas actuales (205). Las preocupaciones de la filosofía clásica y de la ciencia moderna. El arte como proceso cognoscitivo del hombre y como ayuda al autoconocimiento y a la reflexión del entorno. Implicación del artista en los procesos fundamentales que atañen al hombre (210), búsqueda de los fines, de los actos y del origen.

5. Rastrea las señas de identidad, los símbolos, la arqueología, o lo anterior al cuaternario; muestra un especial interés por el pasado reciente, por la historia que nos es próxima y que son lecciones pedagógicas que no hay que olvidar. Unas señas de identidad humanas extendidas en el tiempo, cambiantes, sometidas a las tensiones humanas y a la propia transmisión que de ellas hace el hombre y más allá de la amnesia histórica.
6. La representación de un tiempo que es presente global y puntual, que depende de un punto de vista propio y que es a la vez multiplicado en infinitos puntos de visión de ese tiempo y de ese espacio, identificándose ambos con la luz. Seguimiento de las teorías contemporáneas acerca de la concepción del mundo. La intuición del instante.
7. Un proceso de trabajo que implica una elaboración profunda y una recolección exhaustiva de datos y de informaciones. En cada trabajo, nada se deja al azar y son procesos cerrados de creatividad, sólo el azar se asoma por las grietas dándole una visión subjetiva y enriquecedora. Se crea un tejido mental (206).

8. Se establecen campos de acción comunicativa, donde el texto escrito (207), lo leído antes de realizar la instalación, y los textos que la acompañan, componen un todo común en el cual la falta de uno de los *items* de mensaje rompe la transmisión de ese mismo mensaje. La palabra forma parte de la instalación, apareciendo sobre la superficie plana, en textos o en vídeos, constituyendo un valor imprescindible. Importancia de la información.
9. Los valores plásticos y expresivos habituales son dejados de lado si no sirven al proceso de transmisión.
10. El vídeo aparece exclusivamente como un documento, no hay un interés especial por los efectos que el medio produce, constituye un escalón más y no es el centro de la instalación, un útil imprescindible sobre el cual verter textos visuales para comprender el trabajo global. Otorga poca relevancia a la banda sonora. Vídeos descriptivos, aunque en esa descripción siempre existe el valor artístico.
11. Presentación clasificatoria de los trabajos como herencia del conceptual. Interés por las estructuras primarias, por la desnudez y simplificación de procedimientos. La imagen como residuo del pensamiento.
12. Mirada al futuro desde el pasado, desde la comprobación y la asunción de los hechos.
13. Importancia del aura, (interés por la figura de Walter Benjamin), la iluminación efectuada desde el objeto a la mente, las posibilidades de apertura.

14. Una vivencia del paisaje y de la proximidad del ámbito de vida provocan un interés por su entorno habitual constituyendo ejes en la creación de sus trabajos. La ruina próxima o el hallazgo excavado al lado de casa, el viaje que se produce desde la mente y sin moverse del sitio.

15. Impregnación de los procesos científicos donde la vacuidad espacio-temporal anula los sentidos.

16. Necesidad última del conocimiento del hombre.

LA LÍNEA DE PORTBOU-ENSTATION PORTBOU, 1991.

(Un homenaje a Walter Benjamin)

Historiches Museum, Frankfurt am Maim.

Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona.

Descripción:

- ♦Una gran nave de una antigua capilla aloja en su interior un paso fronterizo: sobre una enorme tela azul hay una rampa construida con tablones que crece y decrece en curva sobre el suelo, un paso a nivel o barrera pintada a franjas rojas y blancas y una caseta de policía.
- ♦En los diferentes espacios y dependencias adosadas a esta capilla nos encontramos con fotografías gigantes que representan el paisaje limítrofe entre Francia y España a los que se superponen diferentes letras con caligrafía gótica de estilo alemán.
- ♦Delante de una "macrofoto" dividida en dos espacios (dos antiguas capillas), hay un monitor de vídeo que nos muestra el documental de Walter Ritman "Berlín, sinfonía de una gran ciudad". El vídeo ofrecía continuamente (nada más acabar comenzaba de nuevo) una muestra cinematográfica antigua de Berlín.
- ♦En la siguiente capilla hay una vitrina donde se guardan documentos escritos y trabajos sobre papel, refiriéndose a Benjamín y a sus últimos días de vida.

Un trabajo que hace referencia al tiempo y a una persona significativa, (que la modernidad se encargó después de poner de moda), relacionándose el momento histórico y los avatares de una vida personal.

BLOCKHAUS, 1988.

"Històries paral·leles, velocitats diferents" ,Blocaus-Blocbaus, Marsella, Francia.

Descripción:

- ◆Doce habitaciones de una nave (una antigua fábrica de ladrillo), cada una con una ventana tapiada y con forma de nicho (un dintel en arco). En estas ventanas, doce en total, nos encontramos con una fotografía en primer plano de un águila viva (un águila imperial, símbolo nazi) y delante de esa ave dos fotografías referentes a la vida cultural de Marsella durante la Segunda Guerra Mundial (una serie de barcos en que partían al exilio, calles de la ciudad, ruinas, edificios...)
- ◆La iluminación cenital proviene de unos gruesos focos metálicos de tipo industrial.
- ◆De una serie de columnas adosadas a la pared, separando ventanas, cuelgan los siguientes textos:

AZUR? C'EST MOI

UNDERGROUND ACTIVITIES

AIR-BEL

ESPERE VISA

CENTRE AMERICAIN

DE SECOURS

LA MER EST

LE SYMBOLE

DE L'HOMME

LA LUTTE

CONTRE

LE FASCISME

WINNIPEG

CAPTAIN PAUL LEMERLE

MONT VISO

NYASSA

WYOMING

L'OUBLI DEL L'EFRE

TRAIN FANTOME

MILLES

USINE A DOULEUR

LE SENS

DU REEL

LA LUTTE

CONTRE

L'UNIFORMITÉ

MAINTENIR

LA CULTURE

MISSION D'ESPRIT

ARTHUR KOESTLER

MAX ERNST

MARGUERITE FOURNIER

OSCAR DOMÍNGUEZ

L'HOMME COMME PRINCIPE DE CHANGEMENT

♦Al principio y al final de la serie de fotografías nos encontramos con un monitor en el suelo que muestra el mar de Marsella, el Mediterráneo, la espera de una visa para salir de la Francia ocupada, un vídeo documental de Roger Fry en el cual se explica cómo funcionaron los grupos de salida que la propia mujer de Rosselvet organizó...

♦En una habitación aparte un grupo de seis fotografías con tres paisajes idénticos del mar desde una playa y tres paisajes de montaña, un fondo azul que cubre el suelo y la pared sobre la que están las fotos hasta la mitad de su altura, un barco delante de todos estos elementos dirigiendo su proa a las imágenes.

Recreación del pasado y de un momento con un alto grado de tensión, el que implica la espera, el tiempo que se vive esperando una salida, una huida. El deseo de salvar la vida, representación de un tiempo vivido un con un alto nivel de presente.

Rememorar los símbolos que acompañaban a esas personas con una única necesidad, con la presencia de la guerra y de los nazis a sus espaldas. Es una especie de manifiesto visual que engloba lo político, lo social, y que presenta la idea de

libertad implícita en su supresión, en la homogeneización. Se contraponen la simbología nazi, de la guerra, de la destrucción, con las del mar, el viaje, el barco, el salvamento, alegóricas de la identidad de la persona, de la libertad, de la tolerancia.

Una disposición espacial en la cual se contrastan los dos elementos aludidos a través de fotografías emparentadas con textos y diferentes ideas tomadas de la realidad, con textos y frases de intelectuales o bien de autor. El texto sirve de enlace espacial entre cada una de las alocuciones visuales.

Una iluminación cenital y focal hace recordar por un lado a la actividad industrial, por otro a la luz que preside los interrogatorios. Una identidad lumínica, acotando cada uno de los espacios, invita a interrogar al culpable de esas imágenes.

Una presencia vídeo que es documental a la vez que artístico, tanto por su uso como por su contextualización.

A la habitación donde se encuentra la barca, delante de una línea de horizonte marítimo y sumergido dentro de un color, se le atribuye todo un contenido: "El azul soy yo" que diría un importante intelectual y escritor francés esperando la huida.

Un paseo por una exposición deviene un paseo por ese momento histórico (que no han de olvidar los europeos) y que sirve para mostrar un ejercicio de exposición visual y conceptual (211).

Dos portadores de significado: el color azul y el águila imperial expuestos en un nivel de comprensión elemental y que revuelve la historia reciente de nuestra

propia memoria. El trabajo de recopilación de todos los datos posibles de un hecho ocurrido hace cuarenta años es, en cada memoria, personal.

DINOSAURES, 1987.

Sala de exposiciones de la Fundación Caixa de Pensions (Montcada), Barcelona.

Descripción:

- ♦Una fotografía en color de 320 x 444 cm. (en ocho piezas de 160 x 111 cm. cada una). Esta foto representa un par de dinosaurios gigantes en su entorno salvaje natural.
- ♦Delante, cuatro vitrinas cúbicas de 60 cm³. que contienen: dos gaviotas disecadas, una pequeña maqueta del arca de Noé, una vaciado en escayola auténtico de la pisada de un saurio, y un monitor de vídeo que nos muestra un texto de Erwin Schrödinger sobre el fin de la evolución, del hombre y sus límites.
- ♦A ambos lados de la pared anterior y bastante alejadas se encuentran dos fotografías de 50 x 300 cm. cada una: cinco piezas de 60 x 50 cm y con la misma imagen: un dinosaurio y los cañones de unos tanques, debajo de los cuales está deletreada la palabra "sauries" y en el otro grupo de fotos la palabra "dinos".
- ♦Un plafón con la palabra "dinosaurios" colocado en lo alto de una viga en el techo de 70 x 230.
- ♦Delante, una bandeja con dinosaurios de plástico.
- ♦Un libro documento conteniendo originales y fotocopias.

Uno a uno todos los elementos que componen la exposición portan un significado concreto que asume su valor en contacto con el resto de ellos. Hay pues tres ejes fundamentales que además podrían corresponder con tres momentos temporales. Así nos habla de un pasado muy lejano donde vivían los dinosaurios y su

posterior desaparición, de un presente donde está el hombre amenazado por su autoaniquilación (evidenciado por los cañones de guerra por un lado y por el Arca de Noé por el otro) o aniquilación externa, un posible futuro (el ave parásita y de las basuras, la gaviota). Una huella antediluviana acompaña a otra diluviana, y otras dos, una de un ave carroñera y de una televisión, cada una dentro de una vitrina de exposición decimonónica de museo de ciencias naturales, establecen entre las cuatro todo un campo de contenido y significación. El monitor aparece con un texto en el cual todo el registro comunicativo que hay que transmitir queda anulado por la velocidad de ejecución, por la asunción de lo subliminal, pues el texto queda casi incomprensible. Una huella en escayola nos habla de la desaparición de una especie. El mito del diluvio universal donde la divinidad efectúa una divina purificación del comportamiento humano. Identificación posible entre ser humano y dinosaurio, el hombre como saurio en el que nos convertimos a través de las armas de guerra. Imposición de un diálogo entre el artista y el observador a través de la inversión del último en un paisaje anterior al cuaternario, (212) una inmensa fotografía nos muestra ese paisaje y nos recuerda el posible fin del ser humano. La tecnología queda archivada dentro de una vitrina también y de poco parecen servir las palabras por él emitidas y que son devoradas por el mismo medio.

Las posibilidades evolutivas del ser humano, su estancamiento y la necesidad del cambio.

Disposición espacial simétrica, exposición clara de los contenidos de la pieza.

Una advertencia.

EUROPA ARQUEOLOGÍA DE RESCAT, 1989.

Sala Metrònom, Barcelona. Monasterio de Veruela.

Descripción:

- ♦ Seis fotografías en color compuestas por tres piezas de 290 x 105 cm. cada una, con un total de 18 piezas, con marcos de aluminio negro y metacrilato representan una serie de monolitos con una serie de grafismos debajo: una de las fotos es casi toda ella grafismos, pero con la imagen de una roca en medio; otra parecida con la foto de un paisaje de montaña prelitoral y el mar.
- ♦ En medio del lugar de la exposición, tres metros cúbicos de tierra forman un círculo sobre el suelo de unos diez metros de diámetro y con tres elementos verticales: una fundición en bronce dorado (120 x 75 x 77) de dos montículos de la sierra catalana, un monolito de color oscuro de hormigón y pizarra con unas inscripciones (265 x 85 x 77), una pieza de acero de 3 m. y 10 cm de diámetro, estas tres piezas forman un triángulo visual.
- ♦ Un foco de luz dirigida hace proyectar una sombra de la pieza de tres metros sobre el bronce que representa las montañas.
- ♦ Seis estelas de hormigón, cuatro de ellas con inscripciones y tres con medidas 70 x 50 x 13, y las tres restantes 90 x 80 x 26 alineadas en dos filas en medio de las cuales hay un monitor de vídeo.
- ♦ Un vídeo monocanal y documental muestra estelas de cementerios judíos con textos, una imagen fija de San Lorenzo como dos montículos, la vulva de una mujer comparada con la abertura de las montañas, nubes y árboles moviéndose en torno a esa abertura, rocas, agujeros para calcular solsticios y equinoccios, viento que se oye desde lejos, signos, piedras gastadas, piezas de arqueología...

Adentrarse en el pasado y buscar el sentido de las cosas, los hitos fundamentales en torno a los cuales se desarrolló nuestra civilización. La aparición del lenguaje, sobre todo del lenguaje escrito, y los símbolos. Reconstruir el proceso del saber (213)

La cosmología en cuanto visión temporal, donde el hito de piedra marca los cambios de estaciones. Cuando el tiempo era medido por la luz -solar y lunar-, por la(s) sombra(s) y la oscuridad. Donde lo primario de la inteligencia tenía que ver no tan sólo con la subsistencia sino con el sexo y la fertilidad.

La recuperación de la geografía donde se vive en la que se encuentran unas ruinas arqueológicas incitan a una reflexión sobre la historia propia, el tiempo personal en contacto con el pasado remoto. Preguntar por el pasado es interrogador sobre el nacimiento de la inteligencia.

La luz es portadora de mensaje, pues al clavar una estaca lumínica a la piedra, la fertiliza, poniéndose en relación con todos los grafismos previos a la escritura (que es la aparición de la historia y del pensamiento ordenado).

La instalación circular, donde se sitúan tres piezas escultóricas de manera triangular, hace referencia a la fertilidad lumínica o a la transmisión de un aura. Alrededor se colocan las primeras pruebas de escritura integradas en el paisaje, en la geografía y en un *topos* determinado. Los monitores están rodeados de estelas mortuorias donde, en clave de documental, se muestra el contenido intelectual de toda la pieza.

Es un interrogante sobre la génesis de la escritura, planteándose una reflexión personal del hallazgo arqueológico. La escritura sustituye la idea, el objeto, el verbo; la escritura es sustituida por el grafismo que la representa, la suplanta y participa de la misma energía.

Es un trabajo construido a partir de la idea.

BILDUNG, LA IMAGEN DEL PENSAMIENTO, 1990.

Galería Alfonso Alcolea, Barcelona.

Descripción:

- ♦Apoyado en diagonal, en una esquina, un espejo del tamaño de un televisor enmarcado en negro y roto por su parte superior en dos agresivos picos.
- ♦Un monitor de vídeo en diagonal en la esquina opuesta al espejo, con la carcasa pintada de blanco. El monitor lanza fogonazos de luz, llamas de una hoguera o de un lanzafuegos, con grandes contrastes de luz y sombra.
- ♦Pared y suelo blancos.

TEXTO DEL CATÁLOGO ESCRITO POR EL AUTOR

"La yuxtaposición del cristal y la llama: uno, con su talla exacta y su capacidad de reflejar la luz, y el otro, la imagen de la constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna, la llama como meditación. La llama de la psique, un ser sin masa, pero que de él salen los sueños, productor de imágenes; el cristal; como reflejo de estas fantasías que nos obliga a constatar la estructura específica del pensamiento, la verticalidad y el sistema organizado del reflejo como símbolo".

"No somos más que residuos de un ser encendido" aunque hemos entrado en la era de la luz administrada entre dos universos, el de las tinieblas y el de la luz, no hay más que un instante sin realidad. A este instante sutil e imperceptible le debo "la imagen del pensamiento" junto al vínculo narrativo del cual forman parte Italo Calvino Y Gaston Bachelard, que han hecho que las imágenes se sedimenten".

ZEITGEIST (ENTROPIA), 1985.

Sala Muncunill, Terrassa, Barcelona, (ocho instalaciones).

Descripción:

- ♦Diez fotos de 50 x 60 rotuladas cada una con el título **Zeitgeist**. Cada foto representa un juguete o juguetes en miniatura de máquinas bélicas, aviones, tanques, barcos y soldaditos.
- ♦Al lado un monitor de vídeo con elementos de guerra, misiles lanzados desde lo alto y cayendo por el aire (misiles aire-tierra) mezclado con un trozo final de la película *Blade Runner* en el cual el "replicante" da sus últimas palabras al policía.

Constatar contrastes: El estatismo de la fotografía y del juguete con la movilidad de la imagen y de la realidad del arma; la fragilidad del material fotografiado -plástico- y la virtualidad metálica del arma; el tamaño pequeño del indefenso juguete y la gran masacre que crea el arma. El nivel del juego llevado al juego de guerra.

Blade Runner: las frases tildadas de un hombre que lo es en apariencia pero no en totalidad, que porta la semilla del hombre, su ansia por vivir y perdurar en la memoria, ante la muerte. Un póstumo instante de una vida extinguida a gran velocidad por ser superhombre; al lado las armas, la destrucción del hombre por el hombre. La ecología humana (214).

No quedan rendijas entre el campo de significación creado, sobre todo cuando se vierte el contenido de una película donde se desnuda al hombre.

KULTUR ZIVILISATION (BESTIA), 1984.

Palau Marc, Barcelona.

Descripción:

- ♦ Seis fotografías en color de 120 x 80 cm. cada una que representan: una fábrica a la que se le cayó el techo con el suelo lleno de cañas y de algodón, una pancarta de un ángel tocando la flauta que está clavada en un agujero, tres fotos representando el miedo, la rabia y la risa, sobre el mismo suelo de algodón y caña; en el mismo suelo, un grupo de fotos de personajes con gestos expresivos, el interior de un palacio abandonado y destrozado con estucados rococós con recortes pegados a la pared (un niño negro con hambre, Juan Pablo II, una nota...).
- ♦ Una caja que contiene reproducciones fotográficas (las mismas empleadas para colocarlas en los espacios de las fotos anteriores).
- ♦ Una caja de 39 x 58,5 x 10 cm., con 9 compartimientos que contienen estos objetos: la reproducción de un cerebro, anzuelos, recortes de periódicos, espejo, fotografías, cámara fotográfica...
- ♦ Una cinta de vídeo realizada por Antoni Verdaguer de 12' nos habla (con voz en *off* de Feliu Formosa) de la Terrassa industrial, de los grandes edificios, de la fabricación de electricidad por medio del vapor, con referencias al textil etc.

Una serie de fotografías que a la vez que muestran edificios industriales por dentro, en completo estado de abandono, establecen una dicotomía con registros religiosos, gestos humanos, el hambre... Una actividad industrial que requirió de todo el esfuerzo de un par de generaciones es ahora olvidado y perdido en nuestra memoria

Nota final: "El hombre se ha convertido en superhombre...pero el super hombre con su poder sobrehumano no ha prevenido el nivel de una racionalidad sobrehumana. Cuanto más crece su poder se puede ver que se convierte más y más en un pobre hombre...Nuestras conciencias han de sentirse llenas por la constatación de que todos nos convertimos cada vez más en inhumanos mientras crecemos entre superhombres" (218)

EUGENIA BALLCELLS

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. No existe una línea aparentemente homogénea en su obra, y su trabajo no se desarrolla siempre bajo los mismos parámetros. Hay una adecuación constante del entorno con la propia experiencia del artista variando, desde una actitud crítica a otra más descriptiva, de lo sociológico y semiótico (221), a los presocráticos (222) (teniendo siempre el círculo y los ciclos como referentes). Cada trabajo es una experimentación totalmente diferenciada de propuestas. Desde el azar se crea una visión del entorno más próximo a lo humano, en la que se dan unos resultados heterogéneos muy diferentes entre sí.
2. Una adecuación perfecta entre imagen y sonido. Una creación de músicas específicas para las instalaciones: trabajan con músicos de reconocido prestigio en el campo de la composición contemporánea y experimental. Las bandas sonoras se encuentran a medio camino entre una estética del ruido, lo repetitivo, la disonancia que queda perdida en la melodía, el minimalismo... Hay una entrega de lo sonoro a lo visual y viceversa creándose así una trama cerrada: trabajo en equipo junto con compositores en coordinación exacta: Es compositora de sus piezas musicales donde otorga importancia a los aspectos ambientales que son estructuradores del discurso sonoro (223).

3. Un encuentro con la magia de la imagen, donde lo preciso se une a lo voluptuoso. Existe una fusión plena del artista con el entorno y con los medios tecnológicos, una quietud desde el silencio hacia el ámbito en que lo humano pierde sus bordes con el todo. Una observancia de los ciclos del universo y del tiempo, una reintegración del hombre en su mundo propio (224).

4. El medio televisivo es punto o central o tangencial en algunos de sus trabajos, desnudándonos el medio como tal, o transformándolo en objeto estético. El medio tecnológico es purificado o tachado en sus componentes más obscenos. Es así como ese medio tecnológico nos es mostrado bajo otro punto de vista y con unos componentes de belleza y comunicabilidad totalmente nuevos.

5. Empleo frecuente de la fragmentación: la multiplicidad de imágenes genera un resultado complejo que ofrece una unidad comunicativa definitiva, y desde esa unidad se crea otra fragmentación conceptual en el espectador.

6. El tiempo es mostrado desde un punto común que lo absorbe en su totalidad y desde el cual se extienden unos brazos hacia la percepción de los matices que al tiempo engloba. Un tiempo atemporal que es memoria, es arqueólogo del propio presente, y se interroga frente al futuro. Una ruptura de los valores comunes del tiempo.

7. Incitación a la libertad, a la consciencia de la mirada y del "estar"; la atención que hace que los azares concluyan en zonas controladas y deseadas. Incitación al desarrollo de aquellas partes más interesante dentro del ser humano.

8. Un trabajo que parte del conceptual para relacionarlo con la vida y poetizar sus resultados últimos. Una poética de lo visual (225).

9. Sus instalaciones, generalmente, están inmersas en la oscuridad o la penumbra, incitando a lo enigmático y al desarrollo de facultades no previstas.

10. Desde la circularidad de las cosas, la mirada (226), y los ciclos de retorno (227).

EXPOSURE TIME, 1989.

Centro de Arte Reina Sofía, Bienal de la Imagen en Movimiento, Madrid.

Sala Montcada, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.

Descripción:

- ♦Una habitación cuadrada acotada por tres paredes pintadas de ocre agrisado; en la pared situada frente al espectador y en medio de ella hay un gran círculo de 2 m. de diámetro. Este círculo es una pantalla translúcida sobre la que se proyectan, en su parte posterior, unas imágenes que son azuladas, de fondo marino, con movimientos del agua, difuminadas por el propio movimiento de esa agua y por las turbulencias existentes en ella.
- ♦Delante, ocupando la totalidad de un espacio rectangular de unos 6 x 8 m., hay amontonados, sobre un lecho de arena de playa, diversos restos de edificaciones, restos de cantos romos por el efecto de la erosión del agua, unas ruinas ablandadas por las idas y venidas de las olas.
- ♦Estos restos constructivos han sido elegidos y van desde pequeños azulejos a baldosas, piedras, o diferentes piecillas de restos urbanos. Una jerarquía de tamaños que nos muestra desde esos cantos a grandes piedras esculpidas, trozos de muros de ladrillo, capiteles mutilados y fustas de columna.
- ♦La luz, cálida y en contraste con la azulada, del gran ojo de buey ilumina puntualmente desde diferentes focos (unos 15) distintas áreas.
- ♦Dos monitores ofrecen derribos recientes en la ciudad.

Los restos, las ruinas acolchadas por la vereda del mar, un paisaje que es una extracción de otro paisaje más amplio, un paisaje destruido, ya casi olvidado en el

mismo momento de su derribo; se establece una memoria sobre el mismo presente. Se arrebató un pedazo de playa industrial moribunda.(228)

Una manera de mostrar en la cual se evidencia la propia manera de mostrar: un diorama, ese diorama es expuesto como tal y apoyado por las ruinas del presente.(229)

La luz es perfectamente escenográfica: dirige los puntos de enfoque visual y crean claroscuros, haciéndola cálida y cercana.

Un ojo de buey sumerge el habitáculo en las profundidades marinas ofreciéndole una observación puntual. El ojo divino nos da el mensaje de la impermanencia y la fluidez, de lo variable y lo cambiante. La quietud realizada por el movimiento de las cosas, casi se convierte en una observación irónica.

El resultado escenográfico nos habla de la fugacidad, de la aparición y desaparición, del encuentro y del azar; es una arqueología reciente donde queda demostrado el tiempo de exposición necesario para la existencia e inexistencia de las cosas.

El vídeo se comporta cíclicamente en luz y oscurecimiento; un vídeo que es un "macro-ojo" donde la mirada y el acto de ver quedan velados por los procesos del tiempo; una mirada que se hace blanda de la misma manera que son romos los restos pétreos encontrados desde el azar.

Imágenes de destrucción y de permanencia.

FROM THE CENTER (Desde el Centro), 1983.

Sala Metrònom, Barcelona.

Descripción:

- ♦En un gran espacio hay doce monitores formando un círculo enorme; sus pantallas se encuentran mirando al centro. Los espectadores pueden circular alrededor de todo el espacio.
- ♦Música compuesta por la propia autora o por Peter Van Riper, o por Alvin Curran.
- ♦Una gran roca granítica situada en el centro y un suelo manchado, punteado, en tonos amarillos, ocres, rojos...

IMÁGENES EN CADA UNO DE LOS MONITORES:

1. **High and low** (alto y bajo), 15 min, video 3/4" U, color, sonido en dos canales, 1982.

High and Low es el material del ambiente desde lo alto de un edificio hasta la calle. La cámara se mueve constantemente con una gran lente telescópica serpenteando vagamente arriba y abajo sobre la superficie de edificios mirando de cerca y cuidadosamente toda clase de elementos de arquitectura, detalles y texturas. El continuo y ligero desenfoco y enfoque, el movimiento fluido y la apariencia de estar mirando a través de aire de diferentes densidades hacen que esta pieza parezca una visión ilusoria.

La música es el sonido concreto de múltiples objetos y materiales.

2. **A Corner** (una esquina) 30 min, vídeo 3/4" U, NTSC, color, sonido en un solo canal, 1982.

Todos estos azares son una parte del gran esquema del ritmo de la vida. El sonido es el de la lectura del texto "From The Center". En **A Comer** la cámara está fija apuntando a un cruce con un gran teleobjetivo y registra todo lo que pasa; toda la casual ida y venida de gente y de vehículos. La mirada se acerca a los movimientos que ocurren en un espacio aislado, dentro de los límites del marco.

3. **Circles of time (east)** (Círculos del tiempo, este) 5 min., vídeo 3/4" U,NTSC, color, dos canales audio, 1982.

En este trabajo el sol aparece en las esquina inferior izquierda de la pantalla, cruza la pantalla pausadamente, ascendiendo en diagonal y desapareciendo en la esquina superior derecha. El sol amaneciendo en la pantalla nos trae el recuerdo de Stonehenge, donde aparece sobre la piedra talón, precisamente en una mañana del equinocio. Uno siente un punto de reunión en un sendero dado, relaciones de órbitas, evidencias de grandes geometrías.

Según el sol se mueve atravesando la pantalla, sufre constantes y sutiles transformaciones y cambia su color para acabar con todo el espectro de la luz llenando la pantalla.

La música es el tintineo circular de una campana budista, la inamovible trama llena el espacio con un parpadeante sonido.

4. **Into one another** (uno dentro de otro) 11,5 min, vídeo 3/4" U,NTSC, color, sonido en dos canales, 1982.

Acerca de la constante transformación del ambiente, cada cosa aparece, se interpreta y desaparece en un constante, cambiante e ininterrumpido fluir. Uno percibe cosas fluyendo y el espacio está continuamente transformándose en yuxtaposiciones y combinaciones subreales y fantásticas: un edificio penetra

dentro de otro, los coches son conducidos unos dentro de otro, un coche parece estar colgando en una salida de incendios. Gente pasea por los bordes de altos edificios y están a punto de saltar; un puente aparece desde las nubes. Como en un sueño, donde el espacio puede ser muchos lugares y al mismo tiempo como si cambiaran de uno en otro.

El sonido es el murmullo constante del puente de Brooklyn, con aromas de vibraciones simultáneas.

5. **Between** (entre dos) 12 min., vídeo 3/4" U, NTSC, color, dos canales audio, 1983.

Una yuxtaposición veloz de un millar de tomas cortas, piezas de una composición más larga en el tiempo. Una pared de ladrillo, un escalón, palomas, una sombra, ventanas, una canción, una chimenea, otro escalón, zapatos, una botella vacía. El gran número de tomas constituye una clase de tejido temporal de los elementos del ambiente. Es también un experimento para la percepción: la corta duración de las imágenes y la enorme cantidad de ellas, las convierte en incorpóreas desde conexiones llenas de sentido y vistas como puras percepciones, tal y como las vería un niño.

El sonido grabado del ambiente está mezclado y sobrealimentado paralelamente al proceso del vídeo.

6. **Moons** (lunas) 6 min., 3/4" U, NTSC, color, dos canales audio, 1983.

En esta cinta la luna aparece y desaparece entre las nubes con un final ascendente a través de la pantalla. La luna llena es tan clara y brillante que parece translúcida como el cristal, sugiriendo membranas, celdas, una gran fruta cítrica pelada, un cráneo, que se mueve majestuosamente a una velocidad constante, sin cambios. De repente nos sorprendemos cuando un avión la

atraviesa.

La luna aparece y desaparece de la pantalla recordándonos los eclipses y amaneceres lunares, a través de unas pilastras adinteladas de Stonehenge.

El sonido son las olas y las cíclicas mareas del mar.

7. **Night** (noche) 9 min., vídeo 3/4" U, NTSC, color, sonido bicanal, 1983.

Night trata de la energía de la ciudad, con modelos de luces, con una red de conexiones, de cambios, de movimientos, de vibraciones.

El uso inicial de película cinematográfica, y la inclusión de fuegos artificiales nos ayudan a visualizar estos modelos. El sonido consiste en las tres tomas de una campana de viento, en contrapunto con el sonido de objetos encontrados.

8. **The tower** (la torre) 12 min., vídeo 3/4" U, Color, NTSC, sonido bicanal, 1983.

Imágenes de torres con una luz dorada que se difumina y aparece y desaparece ante nuestros ojos, convirtiéndose a veces en algo imperceptible.

La alcubilla, como un punto característico de esta ciudad, se convierte misteriosamente, en un elemento cambiante de un paisaje desconocido. La imagen doble de la puesta de sol se convierte en ojos brillantes en la línea de horizonte.

Los contornos fuertes y repetitivos son reminiscencias de arquitecturas primitivas.

La música está grabada dentro del "Anchorage" del puente de Brooklyn durante una noche de *performance* en vivo de la música Alvin Curran y la consecuente toma de Peter Van Riper actuando en el mismo espacio. El espíritu del vídeo y de la música están tan a la par, que parecen provenir el uno

del otro.

9. **Circles of time (west)** (círculos de tiempo) (oeste). 5 min, vídeo 3/4" U, color NTSC, sonido en dos canales, 1982.

Circles of time east y west forman un par complementario.

En **Circles of time (west)** el sol aparece en la esquina superior izquierda de la pantalla, cruza la pantalla lentamente descendiendo en diagonal y desaparece en la esquina inferior derecha. El color de la luz es roja y es menos brillante y poderosa que la del sol amaneciendo.

Cada cinta es una cuidadosa observación y conexión con este evento diario.

La música es el continuo y circular sonido de una gran campana; el modelo sonoro resultante estático y en forma de ola llena el espacio con un brillante y débil sonido.

10. **Layers** (capas), 4 min., vídeo 3/4" U, color, NTSC, sonido bicanal, 1982.

Layers cambia nuestra percepción del espacio variando la velocidad con la que la cámara se mueve y utilizando un prisma óptico.

Comienza con una toma lenta y circular del cielo de la ciudad que se presenta como en capas, una encima de la otra. Esta toma construye una rápida espiral con el prisma causando el fragmentado paisaje sobre el que danzar a su alrededor; entonces lentamente el prisma causa efectos cubistas.

El zoom final parece movernos dentro de otras realidades.

El sonido es el continuo murmullo del puente de Brooklyn, acelerado o aminorado, que acompaña el trabajo de la cámara.

11. **Flight** (vuelo) 10 min., vídeo 3/4" U, color, sonido en dos canales, 1982.

La contemplación de un vuelo de palomas desde un tejado del vecindario de

Little Italy. los pájaros despegan y vuelan alrededor formando círculos en el cielo hasta que finalmente retornan al punto de partida.. El ciclo es tan sencillo que incluye en sí mismo el ascenso y descenso, el rítmico golpeteo de las alas y creaciones de grupos, de tal manera que el vuelo y su constelación pueden verse como una pieza visual de música. El sonido lo constituyen tiras de película aleteando en el aire, un pájaro chino silbando mientras se balancea en unas cuerdas, una ocarina y un reclamo para aves. La música nos ayuda a prestar atención al vuelo de las aves, mientras que mirar las aves nos ayuda a escuchar el sonido.

12. **Windows to the sky.** (ventanas al cielo) 8 min., vídeo 3/4" U, NTSC, color, sonido bicanal, 1983.

En esta pieza hay un círculo en medio de la pantalla con dos imágenes simultáneas de cielos dentro y fuera del círculo. Dos secuencias complementarias del cielo a diferentes horas del día: mientras las imágenes del interior del círculo van desde la luz a la oscuridad, la imagen del exterior va de la oscuridad a la luz. Esta oposición sucesiva nos sugiere los ciclos básicos de la naturaleza. Se oyen voces masculinas paralelas al cielo interior con un descenso de los tonos mientras una voz femenina asciende con el cielo resplandeciente fuera del círculo. El uso de la voz con el cielo se encuentra en el mantenimiento con este espacio primordial.

TEXTO INTRODUCTORIO AL CATÁLOGO DE FROM THE CENTER:

"From the Center es la exploración de las múltiples maneras de ver, mirando alrededor en todas las direcciones mientras estamos quietos en un sitio. Es una visión personal, una conjugación de doce visones complementarias sobre el espacio a mi alrededor. Las doce cintas que constituyen este trabajo fueron tomadas

desde el tejado de mi piso situado en la esquina de las calles Bowery y Grand en la ciudad de Nueva York.

En la instalación de From the Center las doce cintas están siendo visionadas simultáneamente desde monitores situados encima de pedestales en un gran círculo. El punto central de las doce direcciones del espacio está marcado por una piedra para marcar el concepto de unidad en el centro".

Una instalación compleja en exceso, pero al mismo tiempo sencilla. Supone un posicionamiento humano ante el entorno, un robar las imágenes en tiempos parciales para comprobar lo que ocurre.

La mirada cosmográfica, científica, desde un rincón de una ciudad, se pierde en unos límites mágicos. En la grabación concurren una serie de hechos imprevistos; necesariamente habían de ocurrir para no romper la unidad, para no romper el círculo de visión: la realidad, en ciertos casos, hace guiños. Se observan, desde el observatorio astronómico de lo cotidiano, los ritmos de ida y vuelta a los que está sometida la creación. Por eso el autor queda sumido en la categoría de brujo al incitar a ese entorno a una continuidad con su propia persona y personalidad, al dejarse, como un mago, ahogar por ese entorno desde un punto: "dadme un punto de apoyo y moveré la tierra" que decía Aristóteles.

El cazador-creador apunta su escopeta (cámara) hacia un espacio sobre el cual gira. Gira en todas direcciones abarcándolo todo con su acto: un giro desde un eje cambiante, sometido al tiempo y a la propia respiración. El cazador sorprendido por la caza o la pieza que caza al cazador y lo integra en su sistema.

El visitante queda sumergido en una instalación donde, desde diferentes puntos, se le atrapa en un solo tiempo que es la unidad de los tiempos vividos. Cae en un ámbito que recuerda a la nocturnidad adornada con cielos estrellados. Desde la contundencia de una roca se invita a realizar movimientos de acercamiento a doce puntos de interés, las doce marcas en las que establecemos las medidas del tiempo o de nuestra propia experiencia.

"...es un monumento circular, visión de Manhattan, contemplación de energías urbanas y naturales, evocación también de arquitecturas primitivas y símbolos ancestrales. Multiplicidad de ángulos de visión, desde un punto fijo simbolizado en la instalación por una piedra en el centro" (231).

COLOR FIELDS (campos de color) 1984.

I Festival Nacional de Vídeo, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

Descripción:

- ♦A través de un pasillo en zig-zag, estrecho, se llega a una habitación cuadrangular en una total oscuridad. Una oscuridad rota solamente por cuatro monitores empotrados en la pared, que emiten su luz.
- ♦Un espacio blanco es iluminado por las bombillas de los propios monitores, los cuales emiten en cambios horizontales variaciones continuas de color de arriba a abajo, (un catálogo de gamas de color).
- ♦Cuatro canales vídeo (cuatro cintas) y cuatro audio, compuestos por resonancias paralelas a la sucesión de colores. Espacio cromático y sonoro en cambio continuo, ondas de sonido y ondas de color.

Color y sonido, luz y espacio, immaculado, genérico, blanco y cúbico, donde se establece la pantalla reflectora de color-luz y sonido. La acumulación colorística se dispersa a un ritmo sonoro que es su equivalente, surgiendo entonces una habitación espiritualizada.

Un apunte a la armonía del cosmos y a sus efectos más elementales desde una construcción sobria.

El habitual emisor de imágenes (monitor) es trasladado hacia el campo de la emisión de energía; lo mismo ocurre con la emisión de sonido. Los monitores y los altavoces son ensordecidos para que el entorno absorba esa energía y se adjetive en vibración.

La oscuridad aparece iluminada y sonorizada.

"Un poema contemplativo a través de un muestrario de colores..." (232). Y
símbolos como estos: "mirar al fuego... vidrieras... hipnotismo..." (233)

TEIXIT TV (Tv Weave)(Tejido TV) 1985.

Palau Robert, Barcelona.

Descripción:

- ♦Un grupo de pantallas empotradas en un muro pintado de negro y en un espacio en total oscuridad.
- ♦Emisiones normales de televisión, pero las pantallas han sido recubiertas con cinta adhesiva negra, de manera que, de 625 líneas, sólo se nos deja ver, por una serie de tres o cuatro rendijas, tres o cuatro líneas de las emisiones.
- ♦Hay un gran espejo situado perpendicularmente a la pieza que aumenta el tamaño y perspectiva del trabajo.
- ♦Un sonido continuo producido por la percusión metálica de unos bates de béisbol marcan un ritmo y llenan el espacio.

Un tejido es expuesto, el de la imagen, el de cada una de las líneas que codifica la totalidad del mensaje. El aparato televisivo es reducido a componente del discurso estético: anula un elemento para que surja otro. Una imagen televisiva asesinada nace enriquecida bajo el valor de la luminosidad del medio. No hay mejor manera de destruir que transformar. O crear a partir de esos restos salvados de la destrucción o negación que son las líneas vibrantes y tachadoras. Las imágenes tachadas podrían ser reconstruidas, sin embargo, si se pone atención.

Los bates de béisbol al chocar entre sí provocan una disonancia sonora y un diálogo con las líneas censuradoras. Una sonoridad en eco, un sonido entre metálico y de madera en vaivén apasionado de *tachismo*. El sonido describe la habitación que se deforma según la luz. Luz, sonido, espacio, reverberan y se mezclan.

**ATRAVESANDO LENGUAJES, GOING THROUGH LANGUAGES,
TRAVESSANT LLENGUATGES, 1981.**

Descripción:

- ♦ Dos cintas de vídeo, 28 min. NTSC, 3/4", color, estéreo. Estas dos cintas deben ser mostradas en una instalación con dos monitores de visión simultánea.
- ♦ Cada una de las cintas corresponde a dos tipos de lenguaje: personal y público.
- ♦ A continuación dos textos de la autora que describen cada uno de los canales.

1. Lenguaje público

Realizado a partir del programa de televisión "Miss Universe 1981", de dos horas de duración. En la cinta acabada, que dura 28 min., ha habido una mínima manipulación del material puesto que el montaje se ha limitado a destacar los hitos de la competición respetando la cronología original. Se observa en este programa una estructura repetitiva de las técnicas canónicas de la televisión, cuya gramática es exterior a la realidad de cada participante. La cámara de TV replica las leyes del juego de la sociedad de consumo y vacía al sujeto/objeto de sus propios impulsos y sensibilidades, transformándolo en un símbolo unidimensional. Así se consigue la domesticación de la "persona" para vender los productos e ideologías de dicha sociedad.

2. Lenguaje personal

Realizado a partir de 10 horas de grabación vídeo; la cinta acabada dura 28 min.

En la exploración del lenguaje personal he utilizado la cámara como instrumento de conocimiento para las personas a ambos lados de la lente.

La cámara intenta establecer un contacto, captar la naturaleza fluida de la persona estando-siendo; y a través de los gestos cotidianos y su sistemas lograr la visión de una corporalidad íntegra.

Se ha buscado este contacto de dos maneras:

a/ Todas las personas hemos aceptado a priori la presencia de la cámara, la cual no tiene un objetivo predeterminado. Esto resulta en una absoluta no-violencia ya que cada persona se entrega a algo que por voluntad propia nadie puede/quiere controlar.

b/ Para acentuar la libertad de la cámara he elegido la lectura espacial (scanning) y el movimiento continuo para no privilegiar un punto de vista/mira fijo.

La cámara por buscarlo esta buscando todo, sin saber lo que encontrará.

Sitúa al observador delante de dos realidades o maneras de ver el mundo: una falsa y atractiva que muestra el medio como tal, y otra en la que el hombre aparece sumergido en la casualidad de la vida, en la casualidad de la mirada de un niño.

Una dicotomía donde queda descubierta la televisión con una manera de elegir, de situar la mirada, creando puntos de atención perfectamente clasificados y dirigidos: los ángulos y la aparición sucesiva de encuadres está claramente determinada, en contraste con una cámara experimentadora simultáneamente; el acto de grabar un acto de vida y la frescura de la imagen ofrecida.

El robo de imágenes y su ofrecimiento a la vez.

Los diferentes ritmos creados en la emisión, uno englobado dentro de los *mass-media* y el otro desde el vídeo-arte, quedan incluidos finalmente dentro del mismo saco en arte, al subyugar al primer lenguaje a una crítica por contraste y exposición.

Es más un vídeo "bifocal" que una vídeo-instalación, pues no existe un hecho espacial, si acaso el hecho temporal diferenciador de ambas cintas.

Una división conceptual implicadora de las opciones humanas ante la realidad.

Se toman ejemplos simbolizadores de las dos realidades humanas, desde un hombre común hasta el hombre distinguido y elegido según los cánones bien explicitados de la belleza: la cámara hace diferentes recorridos. (Ver 234).

WAVES, (olas, ondas) 1989.

Alternative Museum, Nva York, E.E.U.U.

Descripción:

- ♦Un triángulo construido por 42 pantallas, 31 de las cuales son cajas de luz y 9 son monitores de vídeo, todas del mismo tamaño.
- ♦Alineados al borde de las pantallas que forman los lados del triángulo se encuentran los monitores. En ellos se nos muestran imágenes electrónicamente procesadas y tomas sencillas, naturales, de agua que corre a toda velocidad a través de los monitores, formando secuencia e imitando el movimiento de las olas.
- ♦Las cajas de luz nos muestran fotográficamente distintos tipos de objetos-espacios, bodegones de hoy en día: robots de juguete, fuentes de plástico, pilas de linóleo, libros, tebeos, flamencos de plástico, pornografía, G.I. Joes... y toda una suerte de encuadres diferentes que muestran fragmentos para ser recompuestos.
- ♦Música creada por Peter Van Riper. La banda sonora llena y sella el espacio con el silente ruido del agua que fluye por los monitores, mezclándose sutilmente con sonidos accidentales de la ciudad: voces, tráfico, campanas y flautas.

La fragmentación de la imagen es rodeada piramidalmente por la ida y venida del agua. El elemento acuático da permanencia y unidad a unas tomas estáticas que como tal son fragmentarias. Una pirámide cuyo borde lo forma el agua que señala la permanencia de las cosas por el movimiento y destrucción constantes; el agua adopta todas las formas e imágenes posibles siendo ella misma, siendo siempre Idea de agua.

Importancia de la banda sonora desde la cual se construye la imagen; el sonido incita al silencio, a la visión de la frescura de una cascada en un bosque recóndito y aún no vista por el hombre, en estado virginal. Delante, las tomas fijas y trastornadas de nuestro entorno común, quietas, dejadas de ver.

Imágenes de nuestra civilización, trozos de esa civilización de la cual por acumulación no nos queda nada.

Una disposición piramidal que es el tótem de nuestra cultura.

ANTONI MIRALDA

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA

1. Elementos de la cultura más popular colocados bajo un guiño de inteligencia. La estética populista puesta al servicio de la estética e ideología más refinada. Una estética post-pop que se deleita con las posibilidades profundas de lo *kitch*. (236) Una base conceptual que impregna la obra abocándose hacia lo ritual y lo lúdico a un tiempo. El gusto de las masas puesto al servicio del gusto elitista, exclusivo. Búsqueda del "gusto" globalizador, común a todas las escalas y extracciones sociales (237).
2. Empleo de los iconos y símbolos comunes a la cultura de masas para transgredirlos y valorarlos a un tiempo, aumentarlos físicamente de tamaño, creando mestizajes de todo tipo (238) y así casi ridiculizarlos, trasformando unas cosas en otras. Un empleo constante en todas las obras, siendo eje articulador de todo mensaje o proyecto. El motivo, lo representado, son siempre los temas generales y comunes a todo un pueblo (239).
3. Concepción de la obra de arte como una escenografía grandilocuente donde el pequeño detalle no es físico sino intelectual. El exceso, la obra sobreactuada, el no pasar desapercibido, un grito de atención a la unión arte-vida (241).

4. Necesidad del humor, del componente aparentemente banal, del espectáculo casi por el espectáculo, una epidermis que sujeta en su fondo toda una investigación y todo un mapa conceptual de elementos entrelazados y relacionados.

Asociado al humor, el juego (242), un juego cercano a las teorías de Gadamer. Un juego integrador, unificador de todos los niveles posibles. Recuperación en el espectador del espíritu de experimentación, una recuperación de la infancia, al colocarlo ante una instalación que pide su intervención (243).

5. Empleo rabioso y primitivo del color, de los colores primarios y secundarios.

El color es extremado y llevado hasta sus últimas consecuencias, al invadir entornos que no le son propios: como el de la comida. Superposición cromática sin búsqueda de la armonía, yuxtaposición de colores y colores. El color como símbolo de la especie humana, el color vivo en la raíz de toda civilización primigenia. Empleo en algunos casos del color como símbolo, como portador de un significado. El color como portador sobre todo de ideas de libertad y espontaneidad (244).

6. El rito más que la *performance*. O ésta llevada al rito, un rito hecho para el presente, contemporizado a toda opinión, libre del desgaste temporal y de las determinaciones históricas. Movimientos, actos, efectuados, si bien con entera naturalidad, con una necesidad casi litúrgica mística y a la vez cercanos a la tradición pictórica de los bodegones (245).

7. Ritualización también del proceso artístico donde son capaces de entrar diversos tipos de personas en la ejecución del proyecto, un arte participativo e integrador. Apropiación de cualquier actividad humana para la creación.

Multidisciplinariedad exagerada que busca en todo lo que el hombre hace su expresión (246).

8. Mayor importancia casi al proceso creativo y de elaboración que al resultado final "Lo que me interesa no es la idea en sí sino su desarrollo, su proceso, la energía que representa mover estamentos y organismos, conseguir aunar voluntades y dedicación..." Importancia por lo tanto del tiempo trascurrido en la elaboración, del acto de hacer como actividad artística. Procesos organizativos que también han llegado a ocupar toda una ciudad o incluso dos países, y años de tarea.
9. Claves antropológicas bien estructuradas. Investigación en el inconsciente colectivo, en la tradición e historia. Indaga en aquellas cosas que sabe que influirán de una manera efectiva y rápida en el espectador, sabiendo que éste lo entenderá todo, que será una obra plenamente abierta de significado, o, si no, que tendrá al menos un acceso fácil y directo, bien por el color, bien por la espectacularidad de la instalación. (Es de los pocos, el único, artista que -con una base conceptual- aparece en las revistas del corazón). Obra concebido como un auténtico espectáculo de masas.
10. La comida y el acto de comer (247) están presentes en casi todas sus instalaciones, si no directamente, sí indirectamente, o como consecuencia de un acto previo. La comida, el banquete y su papel integrador, colectivo. El compartir. La comida es llevada al terreno artístico incluyéndola en toda una ceremonia o simplemente jugando a cambiar el color de las cosas (248). Comer arte. Comer color y pintura. Un cuadro que adquiere sentido en las tripas del espectador. El banquete como fenómeno social (en las inauguraciones siempre

se come), festivo.

11. La posición en el espacio de sus obras guarda estrecha relación con el carácter ceremonial de las mismas (249). Siempre suele aparecer un eje de simetría sobre el cual se colocan diferentes disposiciones de importancia visual. Un posicionamiento al que bien podría asimilarse un adjetivo religioso. La ceremonia visual mantiene un maestro de ceremonias (251) que no es otro que el espectador. Un espectador al cual se le asigna un recorrido, tanto en su caminar a lo largo de la instalación como en los actos que pudiera realizar. El recorrido es de vital importancia para comprender la obra.

12. El vídeo es, en muchas ocasiones, o bien un documento, o una imagen constante. El vídeo no constituye un punto importante de la obra, es un útil más que tiene como característica destacada el ser una televisión. Inexistencia de sofisticaciones tecnológicas (252).

HONEYMOON. EL ANILLO DE COMPROMISO

Nueva York, anuncio de la boda entre Colón y *Liberty* (la estatua de La Libertad)...

Descripción:

- ♦Un anillo gigante para ocupar el dedo corazón de *Liberty* reposa sobre una cama de mazorcas de maíz y terciopelo.
- ♦Está franqueado por dos bolas brillantes de cristal que representan el viejo y nuevo mundo.
- ♦El anillo está hecho con un brillante, que es un televisor, engastado en latas de coca-cola.
- ♦El televisor emite imágenes de la historia de las estatuas y, en general, del evento del noviazgo.

Honey moon es un proyecto para casar dos estatuas y para generar todo lo que sea posible a partir de aquí (253); entre los objetos del noviazgo, un anillo con el brillante de nuestra civilización: una TV. El hecho de que el tamaño de un monitor se adapte al dedo de la estatua, lo enfatiza de tal manera que el brillante se convierte en diamante. Toda una simbología queda vertida en este trabajo, desde la posible asociación de un diamante a la de un aparato de producir imágenes, hasta la deliberada colocación sobre un lecho de maíz.

Una precisión sarcástica en torno al hecho comunicativo y a la cultura de masas, pues un aro de compromiso, las imágenes, es un símbolo que implica unidad, mezcla de culturas. Una hibridación objetual que evidencia la ya existente en nuestra civilización. El tamaño del objeto es el auténtico, no ha sido aumentado.

CHARLIE TASTE POINT, 1989.

Galerie in der Friedrichstrasse 31 y Hotel Steiner, habitación 25, Berlín.

La operación **Charlie Taste Point** cuyo nombre viene del *Check Point Charlie*, se divide en dos tiempos:

SANTA ARMY NAVY

(Galerie in der Friedrichstrasse 31) Primer tiempo.

Descripción:

- ♦La galería está situada en el punto de control interaliado del paso entre los dos Berlines, la única abertura oficial del muro. La galería, en gestión cooperativa, organiza manifestaciones de búsqueda experimental sin interés comercial.
- ♦La instalación ocupa dos salas. La primera, por la banalidad de su mobiliario, evoca la sala de espera de un comedor de oficinas. Un motivo impreso sobre unas butacas y sobre cortinas de color caqui se inspira directamente en el *no-man's land* del muro de Berlín: caballos de friso y conejos salvajes.
- ♦Por todas partes aparecen colocados documentos y folletos de propaganda del ejército americano.
- ♦Un monitor de vídeo, integrado en la sala como aparato de TV pasa en sesión continua el programa "*Santa Army Navy*", un programa documental sobre el partido de fútbol ejército-marina, acontecimiento tradicional americano que tiene lugar en Filadelfia todos los años. Durante el intermedio

J.H. Goldstein, profesor de psicología, habló de la agresividad del deporte y de su papel como ritual americano. Acaba con la visión de un Santa Claus.

- ♦La instalación de la segunda sala constituye **Charlie Taste Point** propiamente dicho, lugar de degustación de conejo.
- ♦Un arco hecho con piel de conejo (de unos 30 cm de altura) sostiene una lámpara de infrarrojos y ocupa el centro de una mesa muy larga y estrecha. Debajo del arco hay un plato cocinado de conejo a la catalana.
- ♦Sobre la pared del fondo se proyectan en encadenado unas diapositivas que representan conejos viviendo en el *No-man's land* entre los dos berlines y que han sido tomadas *in situ*. Éstas se alternan con reproducciones de pinturas alemanas del S. XVI, relacionadas con la guerra victoriosa de los conejos contra los hombres: (ganan los conejos).
- ♦Acercándose a la mesa, el visitante interfiere en el campo del rayo luminoso del proyector, transfiriendo su sombra sobre la imagen.
- ♦El sonido se obtenía de una radio que emitía un programa para americanos en Alemania.

DREAMLIKE

(La habitación 25 del Hotel Steiner) Segundo tiempo

Descripción:

- ♦Una habitación pintada totalmente de rosa, del techo al suelo. Todo el mobiliario era rosa, y las tapicerías, también con el motivo del conejo y los frisos.
- ♦Dos camas gemelas estaban unidas simétricamente por los pies; dos monitores de vídeo se habían encastrado en los almohadones.

- ♦Se emite en las pantallas un vídeo de Miralda y Benet Rossell, consistente en una pesadilla explicada como una fábula, con tres *agnus dei* como fondo musical (Mozart, Verdi, Vivaldi). Esta obra compleja, de referencias visuales muy intensas, ilustra de manera tangible el absurdo cotidiano que encarna Berlín.
- ♦Una lámpara infrarroja colgada del espacio situado entre estas pantallas iluminaba la imagen de la alfombra, el *No-man's land* ampliado.

Se trata de recuperar un lugar que es el espacio donde reside la libertad, un lugar que es una franja que no pertenece a nadie, sólo a los conejos y a las liebres (libres). Encontramos así diferentes simbologías representadas:

- la libertad abandonada en un lugar alambrado (la liebre);
- la espera burocrática militarizada, (la habitación con revistas);
- las sublimaciones de la guerra y de la idea de paz (el fútbol y Papá Noel);
- la representación irónica en una superficie banal (una tapicería) de un tema de vital importancia;
- la invitación al alimento (el comer libertad);
- la necesidad de informar, (la proyección);
- la representación soñolienta de la vida cotidiana que se asemeja en el vídeo a un mal sueño, y el contraste con la dura realidad de un estado de pre-guerra, de guerra fría al lado de la alcoba donde se duerme (habitación rosa);
- la división en dos espacios o dos lugares de exposición, que acentúa el contraste de ideas; también la dualidad de las camas y la luz infrarroja, entre ambos sueños;
- la ironía de la guerra entre hombres y conejos, y la asociación de ideas que este animal nos aporta;

-el sonido de la instalación, la compañía sonora de una emisora extranjera para un lugar ajeno.

Ante todo, asistimos a una puesta en relación de diferentes elementos que hacen directa referencia a una situación geopolítica. El empleo de materiales diversos y de elementos que aparentemente no guardan continuidad iconológica hace más arriesgada su puesta en escena. Se ponen en continuidad estos elementos y hacen que cobren un campo discursivo propio, directo.

La transposición de espacios, la unión de espacios diversos en uno solo a través de la imagen y del sonido; crean un campo intelectual, de disquisición, en el cual la denuncia queda escondida y aumentada por la exposición descriptiva de la situación (254).

Se lleva a cabo una investigación en los contenidos simbólicos de cada una de las imágenes expuestas. Nos encontramos ante la creación de un campo simbólico, mitológico, propio.

Un plato cocinado es también objeto de una exposición: se produce una ruptura total del concepto clásico de arte: arte son las ideas expresadas a través de imágenes.

La angustia de la música de los *Agnus Dei* es el contrapunto a la descripción casi obsesiva de la cotidianeidad de la vida de Berlín, una vida acostumbrada a su situación humillada, de pérdida de identidad.

La instalación es un grito que reclama libertad, a la vez que ahonda en la condición humana, en el comportamiento y en cómo se ha llegado a una situación por ese comportamiento. Contrapuntos de imágenes, búsqueda de nuevos medios de expresividad.

BREADLINE, 1977

Contemporary Arts Museum, Houston, E.E.U.U.

Descripción:

- ♦En un espacio de forma romboidal hay, en su diagonal mayor, una fila de rebanadas de pan teñidas de diferentes colores. La fila mide setenta metros de larga y tiene unos 80 cm de altura. Cada día, y durante la exposición, se ampliaba la fila con nuevas líneas de pan fresco.
- ♦La fila acaba por sus extremos en dos estrellas piramidales de azúcar en polvo, rematadas éstas con dos señales de neón que anuncian alternativamente las palabras "SUGAR" en color azul y "SALT" en color rojo.
- ♦La entrada se realiza por uno de los ángulos de la diagonal menor del rombo, enfrente de la cual y en el ángulo opuesto se dispone una mesa preparada para un banquete bajo un baldaquino de tela.
- ♦En la mesa están empotrados siete monitores en posición horizontal, simulando la bandeja típicamente americana que se utiliza para comer y ver la televisión al mismo tiempo.
- ♦En cada monitor se ofrecen imágenes en solución de continuidad de tomas registradas en ocho restaurantes de Houston, representativas de las distintas comidas preparadas y servidas en esos establecimientos. El autor lo denomina "TEXAS TV DINNER".
- ♦Al lado de cada bandeja hay otra pequeña bandeja verdadera con siete salsas y condimentos.
- ♦Al lado de cada monitor hay también una copa de cristal de diseño *Tiffany* a la cual se ha acoplado un tubo transparente de goma. Esta copa funciona

como auricular móvil para colocarlo al oído; de cada copa sale una melodía diferente: un sonido ambiental de restaurante.

♦En las paredes laterales junto a la mesa cuelgan fotografías enormes de diferentes alimentos, que han sido teñidos para cada foto de un color primario.

♦Junto a la puerta de entrada, una sala muestra documentación sobre las *Kilgore College Rancherettes* -un grupo folclórico local de mujeres, en minifalda y atuendo vaquero típicamente tejano-: fotografías, pistolas y trompetas de cartón pegadas a la pared, trofeos, botas de vaquero, banderines del *College* etc, colocado a modo de oratorio.

♦El día de la inauguración se realiza una actuación típica de las rancheras colocando al final la hilera de panes de colores.

♦El significado literal en inglés de *breadline* es: "Una fila de personas esperando para recibir caridad, pan o comida" (Enciclopedia Americana).

♦La instalación tiene dos tiempos; en el primero las *rancherettes* (255) actúan, luego edifican la línea de pan; después, en la exposición, se renueva el pan coloreado y se añaden nuevas rebanadas.

Aquello que es propio de la idiosincrasia de un lugar es absorbido y re-expuesto. Se toman dos ejes articuladores: las comidas de la ciudad y el folclore propio, los restaurantes y las *rancherettes*. Se elevan a la categoría de arte dos actividades que aparentemente quedan lejos de un museo; en este sentido es pop.

La saturación cromática máxima y el choque producido al asociar el color rabioso con la comida llaman la atención poderosamente y elevan también la comida y el acto de comer en sí mismos a otra categoría.

Se trata de una instalación que requiere del espectador para convertirlo en ser al que hay que alimentar, visualmente, al que hay que emborrachar con imágenes, convirtiendo así la comida en comida para los ojos, en alimento visual.

Esta inauguración es un brote colorista de sonido y movimiento, un espacio enorme lleno de bailarinas en el más puro estilo americano, que fabrican una barrera de abundancia, alimenticia.

La ubicuidad espacial y sonora que nos permite, a través de la imagen magnética, situarnos en distintos lugares con un distinto sonido nos acerca a la cultura propia del lugar con una inmediatez asombrosa.

Hay una disposición simétrica del lugar, una colocación propia de una ceremonia festiva, una receta para un recorrido visual claramente marcado.

Dos polos de sal y azúcar para crear la tensión eléctrica de los elementos expuestos. Una tensión de alto voltaje degustativo-visual-antropológico.

ANTONI MIRALDA

JAUME XIFRA

SITUACIÓ-COLOR, 1976.

Lugar de exposición: Una vivienda: un *triplex* diseñada por J.L.Sert, C/Sor Eulalia de Anzizu 38-46, Barcelona.

Una fiesta es ofrecida por el dueño de la vivienda para celebrar su inauguración. Invitaron a 110 personas elegidas entre sus relaciones personales. (Acción llevada a cabo en colaboración con la galería Vandrés)

Descripción:

♦Se envía un sobre invitación a cada uno de los invitados, que se devolverá lleno de diferentes materiales utilizados en cada ámbito.

♦Un recorrido marcado en cada una de las tres plantas de la casa:

-Planta 1 (5º piso): Los invitados son recibidos por una cantante de ópera que está interpretando una canción de bienvenida "*Qualsevol nit pot sortir el sol*" de J.Sisa.

El recorrido en esta planta tiene como motivo el color malva, se realiza una investidura con una capa, los brindis se hacen con bebidas violetas, se visita a un cardador (un colchonero cardando y batiendo lana). De los grifos, en la cocina, el agua caliente sale roja y la fría azul. Sobre los fogones, una televisión nos muestra a un camarero recibiendo un encargo de comida con la frase "*...i si no les puc trobar prou tendres?*".

-Planta 2 (6º piso): Se accede desde el piso anterior por la escalera interior. Una terraza con motivo naranja. Segunda investidura, los brindis, ahora, con bebidas naranjas; globos y paraguas naranjas: un perfume embriagador era

destilado por los globos cuando los paraguas los pinchaban.

-Planta 3 (4º piso): se baja desde el anterior. Entrada en la zona verde, en la que tiene lugar la tercera investidura; una ofrenda de melón verde; habitación de la lencería, en la que puede verse un desnudo, de espaldas, en un dormitorio de color verde con luz verde.

♦Se produce la llegada a la sala de banquetes de los tres colores primarios, rojo, amarillo, azul.

♦Antes, en una sala de plancha donde un monitor emite imágenes de un vídeo con la demanda y elaboración de una comida destinada al dueño de la casa, había un ama de llaves planchando un mantel que al final de la acción, todos los invitados, tras haber degustado los alimentos, firmarán cuando les sean devueltas las invitaciones con símbolos de lo que ha acontecido.

♦Los alimentos están teñidos según los colores de cada ámbito.

TEXTO DEI CATÁLOGO

La base del ritual radica en la alternancia de los colores secundarios con los colores primarios, en el juego oposicional entre análisis y síntesis. De un lado, análisis: El recorrido por tres zonas de color: malva, naranja verde; la entrega de las tres capas por las doncellas; el recorrido a la vez ceremonial y simbólico; la referencia a los cardadores, a los cantos tradicionales, a la música popular, al ama de llaves que plancha el mantel votivo, a la televisión que trasmite la demanda y la elaboración de una comida y a la alusión erótica de la joven desnuda entrevistada en el dormitorio verde.

Del otro la síntesis: el esplendor del buffet, el banquete, la firma colectiva, la afirmación directa e indirecta del resurgir de un hecho cultural y social.

Cómo mostrar el interior de una vivienda a un montón de personas haciendo que esa visita tenga un registro y sentido, además de festivo, conceptual.

El carácter de sorpresa que se observa desde el principio de la instalación acoge a los invitados y proyecta en ellos un estado especial. Por un lado, la potencia de los colores y las diferentes simbologías proyectadas sobre el espacio de un hogar y, por otro, las diferentes labores que en él se desarrollan.

El espacio íntimo, el espacio del desnudo, de la alimentación y del descanso son aquí mostrados de una manera evidenciadora.

Se hace participar a los invitados como si se tratara de un rito iniciático, donde cada gesto que se ejecuta posee una carga.

Los alimentos son puestos en relación con el espacio que los rodea, con el ambiente cromático creado.

Las alusiones a las faenas domésticas y tradicionales rescatan de la memoria el mundo rural y de antaño.

El ojo de cerradura por el cual cotillear ha desaparecido: un desnudo verde se nos aparece y **se nos entrevista abiertamente.**

El color se sitúa, la situación es espacial y social, es la abertura hacia el espacio íntimo humano.

PRENÚPCIES HONEYMOON MIRALDA PROYECT, 1988.

Fundació Joan Miró, Barcelona.

Descripción:

- ♦Presentación de una serie de instalaciones unidas espacialmente entre sí a través de un recorrido a lo largo de distintas salas:
- ♦MEDALLÓN-OFRENDA: Una medalla de un metro y medio de diámetro con las efigies de Colón y Liberty confeccionadas con arroces blancos y negros y rodeada de monedas de ambos mundos.
- ♦AUDIOVISUAL: En tres pantallas se exhiben diapositivas con diferentes imágenes del 'proyecto'.
- ♦ MEDIAS: Dos medias enormes para la noche y para el día.
- ♦RAMO DE NOVIAS: Un olivo auténtico es empleado simbólicamente como ramo, por ser un árbol mediterráneo consagrado en diferentes civilizaciones. Está decorado con cintas, flores blancas artificiales, tul, bolas, espejo y otros pequeños objetos.
- ♦VELO NUPCIAL: Una tela enorme con forma de bacalao ocupa varias salas y pasillos, con unas medidas de 95 x 60 metros, confeccionada en tul lila, rosa, rojo, azul claro y oscuro, e impreso por sistema de flocaje en nácar. Este velo es agitado por doce ventiladores que, al mover las aspas, proyectan visualmente la esfera terrestre. Estos ventiladores están a su vez colocados encima de otros doce monitores que emiten la imagen de la costumbre catalana "*l'ou com balla*": un huevo suspendido en el espacio sobre el constante fluir de un chorro de agua.
- ♦COMBINACIÓN: con motivos de la carabela Santa María.

♦**CARTAS DE AMOR:** Una selección de unas dos mil cartas, enviadas a un concurso sobre cartas de amor entre las dos estatuas, con la consiguiente entrega de premios.

Dentro del proyecto **Honeymoon** aquí tenemos un catálogo de objetos diversos, enormes de tamaño, enormes de simbología. El velo (sobre el cual se monta la vídeo-instalación) "tiene la función simbólica de protección de la novia en los momentos que preceden a la ceremonia. Exorcizará asimismo cualquier mal de ojo que camino del altar pueda acechar su pureza". Un velo que es volteado por el aire del mundo y por la imagen de un huevo suspendido en el aire (¿el huevo de Colón o el huevo de una tradición casi mágica?). El velo es el material que deja traspasar la mirada ocultando a la vez, que deja ver sin ser visto. El velo cobra sentido propio en su movimiento, en su vida en el aire, en el aire del mundo, y, sobre todo, cuando es expuesto también a la mirada de los doce monitores y de los doce huevos.

El juego del trampantojo visual: por un lado, un ventilador nos da una imagen fija (el globo terráqueo) a pesar de estar en movimiento; por otro, sobre el constante fluir del agua, el equilibrio de un huevo (símbolo del origen, de la semilla, de la generación). Los símbolos son utilizados como el color, yuxtapuestos unos a otros, creando un discurso de significaciones cruzadas y abriéndonos las puertas a otras interpretaciones o a sumar *motu proprio* otras simbologías.

Los símbolos son tan primarios como los colores empleados, son empleados del mismo modo.

ANTONI MUNTADAS

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA

1. Un ojo indiscreto nos muestra los mecanismos profundos del sistema comunicativo social, del arte, de la televisión y los medios, de la publicidad, de las corrientes de opinión. no se trata de añadir más datos a lo que ya hay sino mostrar los mecanismos tal cual son (256).
2. Contraposición entre lo público y la parafenalia sustentadora de lo publicado en los medios. LLamada de consciencia al análisis de la complejidad de los medios que determinan nuestras vidas. Ponerle una bomba a las estructuras creadas en el incosciente colectivo por los medios (257)
3. Empleo deliverado del espacio donde se realiza el trabajo, importancia del entorno como determinante en la vídeo-instalación, el espacio juega un papel al mismo nivel que otros registros. Se establecen relaciones entre obra y lugar. Evidenciar el entorno.
4. Imágenes tomadas directamente de los medios sin apenas manipulación y, a veces, incluso emitidas directamente. Esas imágenes se transforman en otras por los elementos situados en su ámbito, haciéndolas cambiar de significación. Lo mismo ocurre con el registro audio.

Empleo del circuito cerrado para mostrar la realidad inmediata y poner a la

vista actitudes, contextos o determinar tiempos. El circuito cerrado atendiendo a la máxima arte $\langle \rangle$ vida.

5. La constancia de la fragmentación y la crítica al como se nos da a percibir la realidad por los medios (de una manera incompleta y fragmentaria, manipulada). Utilización de las partes para crear otras unidades comunicativas y estéticas. Diferentes retazos con su propia unidad semántica construyen (generalmente por oposición) la obra.
6. El concepto mental y la ideología llevadas a la imagen, preocupación más por los conceptos, es un proceso a posteriori la presentación estética de estos. La imagen es consecuencia de la idea.
7. El espacio y el tiempo como vinculantes y disgregadores de la realidad común. Lo virtual construido en un después integrador.
8. Carácter reiterativo y modular de los trabajos que lo acercan a una cierta estética pop. También nexos de unión con el minimalismo, siempre las influencias sometidas a una tensión conceptual.
9. En todos los proyectos encontramos el halo y regusto por la crítica, por las llamadas a la reflexión, incluso una petición al cambio de comportamiento por aquellos que detentan el poder o por los que lo sufren. El problema de la desinformación en el mundo actual (258).
10. Gran importancia del público visitante a sus exposiciones, en casi todos los casos el público es eje articulador del sentido de la pieza. Le interesan los

recorridos físicos y mentales del espectador (259).

11. Utilización de los espacios no habituales del arte: la calle, mercados, vallas publicitarias..., la galería vista (como lo hacen las vanguardias) como un mal menor a soportar por la falta de una mayor integración entre el arte y la sociedad. La galería y el museo son vistos como reductos inaccesibles y definidores de un *estatus* y marca de arte. Unión de lugares alejados cultural y económicamente (pasar del mercado al museo, **haute Culture**) o vincular dos ciudades para estudiar su sociología y tradiciones (260)
12. Trabajos de simplicidad visual y complejidad intelectual. No hay un uso aparatoso de los medios tecnológicos y sí más una búsqueda de lo sencillo.
13. Hibridación de conceptos, materiales y métodos de distribución de los trabajos (trabajos que pueden acabar en un aula de sociología o economía).(261)
14. Ejecución de obras en base a la dualidad, objetivo-sujetivo, público-privado... existencia de la contraposición descriptiva de elementos. Se muestra una realidad tal cual es con sus matices aparejados y opuestos.
15. Pervivencia del concepto de *outsider* en el arte como punto de lejanía para la observación de todo tipo de sucesos que afectan a lo humano.
16. Interés por lo invisible de la imagen, por las cargas y contenidos que posee lo mostrado pretendiendo no ser mostrado.

17. Puesta en escena austera, clínica (262), representación casi cientifista de una relaidad, permanencia del espíritu conceptual. Imantación visual por la pureza y sobriedad.

18. Investigación en torno a las relaciones entre icono e imagen. "El icono sin imagen" (263).

19. Trabajos poseedores de una fuerte carga social (264). Paralelamente hace uso de las metodologías antropológicas y sociológicas para construir un trabajo (265).

20. Consciencia de unas fases de trabajo perfectamente estructuradas (266).

21. Alto contenido crítico en los trabajos amparándose a su vez en una carga sugestiva y magnética desde la sobriedad (267)

TV/Feb. 27/1 PM. 1974

Automation House, Nueva York.

Descripción:

- ♦Realizado con *portapack* de bobinas.
- ♦Multimonitor en el que puede variar el número de sus unidades.
- ♦En cada monitor aparecen las grabaciones que diferentes amigos del autor habían tomado de su aparato de televisión: una hora de programación normal el mismo día y a la misma hora en diferentes países.

Bajo unas constantes temporales, día, hora, y de medio (la televisión), observar un tiempo en distintas localizaciones geográficas. El contraste entre los tipos de comunicación producida y entre los puntos comunes en cada una de las emisiones.

Crear una realidad visual uniendo aquello que está alejado, dividido y que, no obstante, ha de tener una unidad entre sí.

Recuerda a las tiendas de electrodomésticos donde un número indeterminado de pantallas al azar emiten programaciones de diferentes canales y que, hoy en día y gracias a los nuevos sistemas de telecomunicación, nos permiten ver imágenes de países lejanos en un instante idéntico.

Información superpuesta a información, las informaciones se pueden potenciar, anular..., el autor nos permite volver a ver o a ignorar. Diferentes monitores están "escupiendo" datos a un tiempo. El azar es quien al final nos da el último resultado.

CONFRONTATIONS. 1974

Automation house, Nueva York

Descripción:

- ♦Conjunto de realizaciones videográficas, con una instalación de tres canales (de la que existe también una versión monocanal)
- ♦Constaba de varias partes sobre la base de contraste triple entre grabaciones realizadas en distintas calles de Manhattan y entre registros obtenidos de la programación televisiva de distintos canales.
- ♦A la vez, con una subdivisión por géneros/formatos: programas de noticias, programas de entretenimiento y películas de ficción.

Confrontar en una triple entidad momentos o realidades provenientes de la calle y de la virtualidad del medio, de un "*mass-media*". Se ponen la televisión en toda su crudeza y el lugar de donde la televisión se alimenta enfrentados. Se elige de grabación a grabación lo que le es propio para mostrarlo tal cual. Unas imágenes densas o con una pretendida densidad confrontándose con otro registro de serena normalidad como son las tomas de una calle. (268)

Saltos estéticos y comunicativos, los que van desde la artificialidad de un programa, a la realidad a saltar a una monotonía. Contraste social a su vez.

Y la mirada que se ve dividida en tres, tres pantallas desde donde el espectador divide a la par que aúna las tres emisiones.

"ARTE◊VIDA" 1974.

Galería Vandrés, Madrid.

Descripción:

Tres áreas bien diferenciadas:

- ♦Una serie de videocassetes de difusión permanente con una selección de documentos audiovisuales de la etapa "subsensorial".
- ♦Una instalación, Emisión/Recepción, consistente en la doble proyección enfrentada de series de diapositivas tomadas de emisiones de TVE por un lado, y de receptores situados en bares y hogares por el otro.
- ♦Bajo el título Diario 10-22 Diciembre 1974 Madrid, una actividad videoprosesual, diariamente cambiante en función de ocurrencias e incidencias diversas y, sobre todo, de las propuestas que partieron de algunos de los visitantes a la muestra, a partir de lo cual se generaron diversos registros documentales con los equipos de vídeo disponibles.
- ♦Por otra parte, la celebración de un coloquio sobre "El vídeo como medio de expresión, comunicación e información", (con la participación de René Berger, Alexandre Cirici, Simón Marchán y otros) contribuyó a dar a la muestra de Muntadas un sesgo informativo-didáctico en lo que se refiere al nuevo medio videográfico, en línea con las actividades que había desarrollado en Cataluña.

Interacción entre diferentes elementos, por un lado grabaciones de experiencias con objetos en las que se trabajan los sentidos del tacto, el gusto y el olfato (experiencias denominadas subsensoriales al ser éstos los sentidos que trabajan en una intensidad más baja que los sentidos de la vista y el oído); por otro la

grabación de experiencias ocurridas *in situ* (actividad videoprocesual) Y por otro la información ofrecida, la didáctica.

Una mezcla de elementos dentro del ámbito del por entonces novedoso conceptualismo que en Cataluña tuvo tantísimo desarrollo. Una recuperación del concepto de arte en el cual el público pasa a ser en algunos momentos el agente determinante del hecho artístico o de la obra de arte. El autor se convierte en coautor de la pieza junto con el público que la observa o de una u otra manera participa en ella. Interesa el receptor intensamente, es objeto de culto: se le han de ofrecer conferencias, se intenta reeducar en la contemplación, hacerle consciente de todos sus sentidos, especialmente de aquellos que menos utiliza.

En estas obras todavía se produce un interés (que después será agudo) hacia los *mass-media*. Le interesa el espectador como objeto activo y pasivo, y también la confluencia de experiencias de todo tipo, desde las puramente visuales a las decididamente intelectivas.

También hay que puntuar el momento en el cual este tipo de actividad artística se produce, Madrid en el año 1974, dónde la TV era un objeto casi sagrado, en el que aparecer reflejado dentro de la pantalla era un acto casi mágico. Cualquier tipo de tecnología aplicada a la imagen producía una inquietante atención. En este momento no se acababa de asociar, por el gran público, el arte con un monitor electrónico.

EXPOSICIÓN SIN TÍTULO, Julio, 1972.

Encuentros de arte de Pamplona.

Descripción:

- ♦Disemina en un descampado cubierto por una cúpula neumática diversos aparatos de televisión y radio, magnetófonos, proyectores de diapositivas, etc.
- ♦Emitiendo mensajes y ruidos sonoros al azar, creando un paisaje de polución audio-visual...

Polución audiovisual: ¿Cómo recibimos la información? ¿Cómo somos receptores? ¿O somos conscientes de la nube informativa de la que somos presos y arrendatarios casi?. Crítica a una situación de insensibilización, al hecho de digerir informaciones de los medios de comunicación dando como resultado un caos, una no procesación irreal de lo recibido.

Es así como los medios, las máquinas de esos medios, aparecen solas, como abandonadas en un descampado, (quizás el lugar más trágico de la civilización de consumo). Lanzando mensajes al azar a un descampado, casi a un vacío sólo delimitado por una carpa, pudiera decirse circense, provisional, sólo para que los "aparatos" no se mojen.

THE LAST TEN MINUTES, 1976.

The kitchen, Nueva York.

Descripción:

- ◆Delante de tres monitores colocados sobre podios aparecen tres sillas. Sobre cada monitor tres rótulos dan el nombre de tres países.
- ◆En cada monitor se reproducen diez minutos de cinta, los diez últimos minutos de la programación televisiva de Argentina, Brasil y USA: La última actualidad, la confortación moral, la despedida del locutor de turno, los emblemas nacionales y de empresa, los himnos nacionales.
- ◆A estos diez minutos finales suceden grabaciones efectuadas en ciudades de los mencionados países -un plano secuencia de una céntrica calle, en cada caso-.

Contraste entre la puesta en escena final televisiva y la realidad cotidiana, y reflejo de la diversidad humana y cultural. Concepto dicotómico, simetría desarrollada en un número de tres, número que nos implica una mayor diversidad, pues podrían ser más monitores y más países, aunque en este caso les une la correspondencia horaria, además de estar estos tres países en el mismo continente. Superposición de contextos culturales diversos y de sus mecanismos ideológicos (269).

Hay también una ligera capa de arte pop en todos estos tipos de trabajo (la bandera de Jasper John) y una intención populista, siempre se nos muestra lo que el espectador habitualmente es: en este caso habitante de una calle.

El medio puede acabar, pero la vida no.

BARS, 1977.

Everson Museum de Syracuse, Estado de Nueva York. (Parte de la serie proyectada de trabajos **The animal serie**).

Descripción:

- ♦ Dos monitores en posición vertical encajados en una columna, uno al lado de otro.
- ♦ En uno de ellos aparecen las imágenes de un pájaro dentro de una jaula; en el otro las de la calle y sus transeúntes vista a través de una ventada enrejada del museo donde se encuentra la pieza, con un circuito cerrado.

Una oposición establecida en torno a la jaula, o a la idea de cárcel: mirar entre barras. Oposición del dentro-fuera, el espectador de un museo como ave entre rejas que observa desde un lugar especialmente acotado.

Y otras relaciones como vigilancia-protección, observador-observado, espectador-objeto de espectáculo, libertad-cautividad, (en el sentido de libertad visual, pero no física). Equiparaciones metafóricas entre todos los elementos del trabajo: espectador-ave, pantalla del televisor-jaula-ventana, jaula-museo, etc. Cada cual puede adherirse a un eje de dicotomías y asociaciones o si cabe probar todos los posibles que se pudiesen establecer.

Siempre la mezcla de distintas realidades, la ironía, una ventana abierta a la reflexión. La imagen que mueve al pensamiento, romper la inercia y abotargamiento de ese pensar, de esa mecánica a la que el pensamiento está atado, preso.(271)

THE LAST TEN MINUTES, 1977

Se trata de una repetición de la misma obra creada en el año 1976 adaptándola a diferentes ciudades.

Documenta 6 de Kassel, Programa Videographie de la RTBF de Lieja.

1. Kassel: Se contrastan en este caso las ciudades de Washington, Moscú y la propia ciudad alemana.

La disparidad entre la capital comunista y la capitalista acentúa la intensidad comunicativa; al ser en esos momentos la guerra fría, Kassel queda entre medias como articuladora de esas tensiones. La actualidad, la situación política e ideológica como obra de arte.

2. Lieja: En ésta, uno de los puntos de partida es el hecho de que Bélgica sea un país bilingüe y en el que, por su situación geográfica unida al gran desarrollo de la televisión por cable, se puedan recibir emisiones de los países vecinos, la República Federal de Alemania, Francia, Luxemburgo, Holanda.

Tres televisiones adyacentes emitiendo a la vez una mezcla de lenguas en el registro audio y un lío de imágenes multiplicadas en el registro visual.

Nos encontramos ante una mayor complejidad en la realización del presente trabajo. "Un ensayo de una escritura metafórico-visual que tiende a expresar conceptos abstractos (subjectividad, tiempo, lenguaje) a partir de imágenes concretas que identifican el medio vídeo/televisión (la cámara, los relojes, el estudio de televisión) alternadas con el *collage* de imágenes tomadas directamente de la propia programación televisiva".(272)

BETWEEN THE LINES, 1979

Boston Film/Video Foundation, USA.

(existe también versión en vídeo monocanal)

Descripción:

♦Cuatro monitores encajados en un panel formando un cuadrado. Monitores en blanco y negro.

♦Reproducen la imagen de cuatro cámaras situadas delante de otro monitor al que parcelan en cuatro partes. Así los cuatro primeros monitores reconstruyen la imagen original, que empieza con el siguiente texto de A.Cirici: *"Literalmente, cuando decimos que estamos leyendo entre líneas estamos completando la información del texto con nuestro propio proceso mental, nuestros conocimientos, información, sutilidad. Vamos más allá de las palabras impresas. Lo mismo hacemos con imágenes, dibujos, fotografías, etc. En el caso de la televisión, las imágenes y palabras están unidas. El telespectador realiza el mismo proceso que el lector, pero menos conscientemente. Una diferencia entre texto y televisión es la velocidad: con un texto es fácil detenerse y ponerse a pensar; en el caso de la televisión no hay tiempo en tanto que absorbemos la información de una imagen en movimiento"*.(ver 273)

♦Además, imágenes propias de la televisión, ("Telediarios").

"La disgregación física de la imagen original en cuatro fragmentos/pantallas y la magnificación correspondiente de la trama de las líneas consecutivas de la imagen electrónica, las pérdidas entrópicas que se producen (vacíos de información visual, degeneración de la definición y cromatismo, etc.) y el énfasis puesto en la objetualidad

del televisor, proponen una interrogación a partir de la materialidad de los componentes que restituyen los mensajes enviados desde el centro emisor". (274).

"Como vídeo monocal y como vídeo-instalación, el dicho "leer entre líneas" da pie a, por un lado, una atenta observación/indagación documental sobre el "procesado" de un hecho-noticia en el contexto de una emisora de televisión y, por otro lado, a la deconstrucción formal de la pantalla/imagen de televisión. Por contraste con la clara didáctica exposición de la reducción manipulativa de la información que se denuncia en la cinta, la instalación "Between the lines" opera a un nivel más conceptualmente abstracto y metafórico". (275).

Cabría también hablar del espacio oscuro que forma una cruz entre los cuatro monitores, el espacio que no permite la continuidad del mensaje, que se nos presenta como si fuera un Frank Stella dentro de la coyuntura del discurso producido en derredor de este trabajo. En el vacío donde se produce la expansión del receptor, entre las líneas, entre lo uno y lo otro, la creación individual genera, construye, otro discurso paralelo al ya presentado.

O también el no enterarse de lo que sucede ante los ojos de uno, cerrarse al flujo informativo, a no entender lo que sucede: el bloqueo y el ver sin mirar, sin digerir lo expuesto.

Y la fragmentación como constante demoledora en la articulación de cualquier mensaje; a pesar de la, siempre pretendida, búsqueda de unidad comunicativa.

El leer entre líneas, el que no se escape nada, evitando los mensajes ocultos. El empleo de la inteligencia en contra del engaño, del simulacro. Es una obra sintetizadora de una serie que trata las dicotomías objetividad/subjetividad, personal/público... (276)

"Between the lines, vídeo de 25 minutos, hace referencia a los límites de la información y al papel del periodista en la manipulación que priva al espectador de ver y oír gran parte de los hechos observados, acabando por cambiar su sentido.

Muntadas eligió un tema cargado de interés. La transmisión por la emisora de más audiencia de la región, una estación del PBS llamada WGBH, de una reunión del alcalde de Boston, K.H. White, promovida por la periodista de color Sharon Stevens, en la sede de ABCD (Acción para el desarrollo de la comunidad de Boston), organización promotora de las minorías marginadas, negros, hispanos, indios, etc.

La entrevista real había durado tres horas y la televisión la dió comprimida en un minuto y cuarenta segundos. La finalidad del trabajo de Muntadas era mostrar cómo y por qué se había operado esta reducción.

El acto de referencia formaba parte de la voluntad electoral de White de captarse a las minorías. Discutir con una negra y con la gente de ABCD eran dos buenos tantos para dar esta imagen a las minorías directamente interesadas. Pero White sabía que el público de la televisión era básicamente WASP, no precisamente simpatizante con las minorías, y la preparación informativa consistió fundamentalmente en ocultar la figura del periodista, lo que permitiría ver que era negra, y en cortar todas las intervenciones del grupo ABCD que pudiera definirlo como una entidad activa, con ideas. Se daba así la impresión de que ABCD era un grupo reverencial ante las ideas de White y que sólo reivindicaba cosas comunes a

todos los ciudadanos, como gestiones de impuestos o del precio del agua. Cuando en la televisión aparecía el tema de los derechos de las minorías, parecía que fuese White quien lo hubiera introducido como consecuencia de una magnanimidad liberal. Las agudas intervenciones de ABCD eran silenciadas.

El vídeo de Muntadas muestra el diálogo con la periodista, en que ésta, sin quererlo, nos hace comprender de hecho los mecanismos del juego de transformación deformativa que había convertido una sesión reivindicativa de las minorías raciales marginadas en una glorificación del liberalismo del grupo social dominante.

Queda bien claro que el motor de la transformación no fue ninguna consigna. El espacio secreto, el entorno invisible que se nos hace visible es que fue la periodista Sharon Stevens misma quien operó el cambio de sentido porque un lugar de trabajo en la poderosa cadena PBS (*Public Broadcasting Service*) produce por instinto de conservación, una espontánea adaptación al sistema de valores dominante, llegando a determinar una convencional ética de trabajo basada en el consenso respecto a los poderes establecidos y la marginación respecto a los marginados".(277)

TWO LANDSCAPES, 1979.

Sencilla confrontación del paisaje natural y el "paisaje medial" (*media landscape*) a través de los "marcos" de una ventana y de un televisor en muros opuestos de un mismo espacio.

PERSONAL/PUBLIC INFORMATION. 1979.

Vancouver Art Gallery, Canadá.(Combinación de instalaciones anteriormente ejecutadas).

Descripción:

♦ Junto con **The Last Ten Minutes, On Subjectivity, Between the Lines**, se agregó otra instalación más, todos los días era cambiada, constaba de un total de 32 paneles (para cada uno de los días de exposición) en donde se iban añadiendo aquellos mensajes que el público visitante quisiese dejar al autor.

♦ En el otro extremo del mismo espacio dos aparatos, uno de radio y otro de televisión, enchufados y en marcha; también sobre una mesa había ejemplares de la prensa del día.

Una acumulación -muestra- de trabajos en torno a lo que es el medio, los medios de comunicación de masa, con una advertencia inherente a defenderse de ellos, a saber utilizarlos (278).

Emplea el medio para definir el propio medio, para ponerlo en su contra, o entre paréntesis, en interrogación. Investigar qué son los medios, en qué consisten; mostrar lo que hay irónica y sencillamente a la vez.

¿Cómo afectan al público en general y a cada uno de nosotros en particular toda la información recibida a través de los medios? ¿Cómo se establece en nuestro cerebro toda una jerarquización y clasificación de lo recibido? ¿Hasta qué punto

somos manipulados en el establecimiento de ese sistema de valores personales?...Es posible hacer estas y otras muchas preguntas.

PERSONAL/PUBLIC, 1980.

Descripción:

- ♦ Dos monitores empotrados en una pared; entre ambos un reloj y un calendario; enfrente, una silla.
- ♦ Enfocando a esa silla una cámara de circuito cerrado que envía su imagen a uno de los monitores empotrados.
- ♦ Encima y debajo de cada monitor, alternados, están rotuladas las palabras "public", "personal".
- ♦ En el monitor restante una emisión televisiva cualquiera.
- ♦ El espectador sentado en la silla contempla su imagen al mismo tiempo que un programa al azar.

El espectador se ve viendo, se ve viendo a sí mismo y al medio, medio empleado en dos direcciones bien opuestas, "la intersección en que la información personal deviene pública gracias a los medios de comunicación (en este caso televisión) y la información pública deviene personal a través de la interpretación personal".

Y enfrente del espectador, no una pantalla y sí los dos emblemas del tiempo funcionando en ese momento presente, acotándolo.

Para que la obra funcione es necesariamente obligada la presencia de una persona que se contemple y ejecute el acto de contemplar el medio. Ver televisión, un hecho habitual, pero bajo unos parámetros especiales: los de la autocontemplación dentro de un medio y delante de la aseveración temporal.

LA TELEVISION, 1980.

XVI Bienal de Sao Paulo, Brasil

Descripción:

- ♦Un monitor es colocado muy alto en la esquina de una sala, a la manera que lo hacen en los bares.
- ♦El monitor está estático, apagado.
- ♦Sobre el monitor y el ángulo que forman las paredes, se proyectan diapositivas con un proyector de carro continuo.
- ♦Las diapositivas están tomadas de la prensa, muchas de ellas de revistas en color.
- ♦De registro audio, una canción de Enzo Jannacci, con un tono de humor.

En relación, dos medios de comunicación diferentes: uno callado (la televisión) y el otro (la prensa) convertido por obra y gracia de la televisión en imágenes que, aunque estáticas, saltan de una a otra.

Tiene que ver con el vídeo monocanal **Ver la prensa, leer la televisión**. En este vídeo se muestran imágenes de textos de prensa a toda velocidad, haciéndose ininteligibles; mientras que también aparecen imágenes de un televisor amorosa y lentamente escrutado.

El televisor muerto, de cuerpo presente, permite le sean trasferidas imágenes del exterior, no generadas desde el propio aparato y además del medio competidor; es arrinconado en su alto trono de ojo sacro que todo lo ve y todo lo digiere, para soportar la piel proyectada de imágenes de un simple proyector.

Así el registro audio se ríe casi sarcásticamente al son de música ligera de esta divertida situación.

¡Que sobre un televisor proyecten diapositivas de periódicos...! (279)

MEDIA EYES. 1981.

Realizada junto con Anne Bray.

Sky Art Conference, Center for Advanced Visual Studies, MIT, Massachusetts Avenue, Cambridge, USA.

Descripción:

- ♦Una valla publicitaria en el centro de la ciudad de Cambridge (USA); en ella los ojos de una cara cubierta por unas gafas enormes y pintados sus cristales de blanco.
- ♦Un texto bajo el anuncio que reza: *what are you looking at?* (¿qué estás mirando?)
- ♦Proyección nocturna sobre esos ojos de detalles de anuncios descontextualizados. Las imágenes también eran proyectadas sobre los transeúntes.

Emplear un objeto publicitario para obtener un objeto artístico sobre ese objeto publicitario. No hay ninguno de los elementos comunicativos empleados que no pertenezca al medio sobre el que trata. El objeto artístico obtenido trasgrede todo ámbito tradicional e interfiere dentro de un campo, el de la publicidad que, aunque emplea la imagen, en principio no es el suyo.

Incitación al intelecto a razonar sobre el hecho de la publicidad, el cómo nos llega la información, cómo es absorbida por nuestra mente, cómo nos determina como consumidores y cómo afecta a nuestras vidas.

El sentido de la vista y su acción: la mirada, la acción de mirar y el cómo por la vista se pone en funcionamiento un complejo sistema de mecanismos en nuestro interior. Imponer una mirada a unos ojos. Ordenar un sistema comunicativo a través de la mirada. La mirada anónima del hombre-anuncio en la valla que cambia sus ojos por una pantalla blanca llenándolos de imágenes publicitarias (irónicamente) por la noche. Desde su anonimato se oculta y nos coloca a su vez en su lugar -como lo hace la frase de abajo-.

Siempre una incitación a la inteligencia.

YESTERDAY, TODAY, TOMORROW, 1978.

P.S.1, Centro Artístico Alternativo de Queens, Nueva York. USA.

Descripción:

♦"Proyectores de diapositivas repartidos por todo el edificio proyectaban sobre diversas superficies detalles fotográficos del mismo espacio tomadas dos años antes, cuando el edificio albergaba todavía las huellas y signos de su uso previo y original como escuela pública, lo que es también evocado en las siglas del actual centro de arte: P.S. por "*project studios*" y "*public school*".(descrita por el autor)

Una especulación sobre el tiempo y los usos de un edificio. Cómo es el discurrir temporal en un espacio vivo y cambiante: de lugar de aprendizaje global a lugar de aprendizaje especializado y artístico.

ANTONIO MUNTADAS GINÉS SERRÁN PAGÁN

PAMPLONA-GRAZALEMA. 1980.

Guggenheim Museum, Nueva York, USA. Exposición itinerante "New Images from Spain".

Descripción:

- ♦ Dos columnas modulares con un monitor empotrado en cada una, refiriéndose a cada uno de los dos lugares (Pamplona y Grazalema, Cádiz)
- ♦ Dos símbolos gráficos iluminados para cada una: un punto rojo (el ruedo, la sangre) y un cuadrado verde (la plaza pública, color de Andalucía).
- ♦ Emisión de imágenes ordenadas considerando la tradición de las fiestas taurinas en España, las raíces que se han encontrado y las interpretaciones. Trozos de las fiestas de cada lugar y retazos de celebraciones.
- ♦ Imágenes coloreadas electrónicamente en rojo o verde según el monitor y también en blanco y negro.
- ♦ Insonora.
- ♦ Se acompaña de un documento impreso, un libro, de Serrán-Pagán, un estudio antropológico sobre las fiestas taurinas, orígenes e interpretaciones. En el se explica la evolución de la fiesta desde la plaza mayor a espectáculo en un ruedo, considerando factores políticos, económicos, sociales...

En cada monitor se documentan, pero sólo visualmente y sin texto sonoro, las diferencias y semejanzas para el mismo evento en dos lugares dentro de dos regiones españolas apartadas: los Sanfermines y la Fiesta del Toro de la Virgen del Carmen.

Contraste entre la forma más secular y arcaica del toreo, el encierro en la calle y su evolución, a espectáculo económico. En el subtítulo del trabajo: "El paso de la plaza pública a la plaza de toros". El cómo ha evolucionado una fiesta y en esa evolución se han perdido las raíces primeras, cómo se ha alterado el campo comunicativo de mitos y emblemas. ¿Cómo llevar esta propuesta a imagen móvil?

Unas primeras entrevistas grabadas en vídeo fueron sustituidas y llevadas al texto escrito para conservar el carácter de documento exclusivamente visual, alegórico. No se trata pues de unas cintas "informativas" al uso, dejando al documento escrito la comunicación que le es propia, la exposición científica.

Dos soportes expositivos y complementarios, el vídeo -símil de un grabado de Doré- como especial ilustración del texto. Unas "ilustraciones" en antítesis y disparidad a pesar de la manifiesta semejanza.

Profundización en un tema y ejecución novedosa en su exposición. Cruce de varios campos comunicativos: textual, visual, y simbólico. Contraposición en el campo electrónico: dos monitores; y en el de medios: visual y escrito, todos se complementan.

Un ejercicio documental de tintes antropológicos que intenta ir más allá de un simple estudio sintetizando campos semióticos y simbólicos (281).

**ANTONIO MUNTADAS
BENET ROSELL**

RAMBLA 24 HORAS.1981.

XXIII Semana Internacional de Cine de Barcelona.

Descripción:

- ♦En la barcelonesa y populosa calle de La Rambla se crea un entorno audiovisual: un corredor de sillas plegables -las que habitualmente están en ese lugar- y monitores a un lado y al otro del paseo.
- ♦Se reproducen imágenes grabadas desde un automóvil de recorridos ascendentes y descendentes de la calle.
- ♦Al fondo del corredor una pantalla gigante mostrando tomas realizadas a distintas horas del día y de la noche de la calle, mostrándonos un todo continuo de vida humana.
- ♦A la entrada tres monitores colocados uno encima de otro, muestran sucesivamente la cabeza, el torso y las piernas de diferentes personas a la vez, elaborando el cuerpo de seres compuestos por partes de otros.
- ♦Se preveía una segunda parte de la instalación en la que una pantalla gigante se situaría en el final de La Rambla y delante de la boca del Metro.

Intervención en el "macro-entorno" de la ciudad, en la calle con más carácter de España. Retrato de un signo de identidad urbana. Percepciones fragmentarias

construyen un todo: se retrata dentro de lo retratado, o pintar una cara encima de esa misma cara acentuando sus particularidades, haciéndonosla ver nuevamente.

La tautología de la obra y el tema de la obra: la continuidad entre el soporte -espacial- y la obra que se convierte en parásito del entorno, pues de él se alimenta. Se injerta tecnología a una calle para ver esa calle.

El espacio al aire libre va a ser para los conceptuales, dentro de cuya corriente están los autores, espacio substancial para la acción. La transmisión de unas ideas estéticas o más bien unos comportamientos creativos no solamente a una élite sino más bien a todo el público: la obra artística ha de igualar-igualarse (como quizás lo haga la televisión) al receptor. La necesidad de mostrar los trabajos fuera de los ámbitos museísticos y de galerías, cambia el de objeto artístico a proyecto artístico.

La sustitución de la persona por el medio tecnológico, haciendo que los TVC contemplen la calle a la misma vez que la muestran. Una doble facultad que el arte otorga a la obra -los TVC componen un pasillo al modo humano para contemplar la fauna humana-.

La fragmentación nuevamente (empleada hasta la saciedad en las vanguardias): escindir el cuerpo humano en tres partes y juntar esas partes con otras para así emblematizar el latir humano, su diversidad, edificando un cuerpo nuevo. La fragmentación y en ella la adjetivación: mostrar unos puntos de vistas pretendidamente subjetivos remitiendo a una objetividad. Adjetivación de la mirada y de la ubicación.

Y el factor sorpresa, siempre patente cuando se invade un entorno no acostumbradamente artístico y propiedad del vulgar viandante.

THIS IS NOT AN ADVERTISEMENT.

Parte de "Messages to the Public", programa de la Public Art Foundation.

Times Square (plaza de los tiempos).

Descripción:

♦Pantalla Spectacolor, de 72 metros cuadrados, y que consta de 8000 bombillas de colores distintos, es programada por medio de un sistema informático que permite la animación de textos y grafismos a una cadencia de 8 cuadros por segundo y con una gama de 12 colores. Cada mes y entre los anuncios normales, cada veinte minutos se emite el "mensaje" realizado por un artista con el soporte de la mencionada fundación.

♦Surgen en el las frases alternadas: "*esto es un anuncio/esto no es un anuncio*" y las palabras "*subliminal*" "*fragmentación*" "*velocidad*". Las palabras desfilan y se suceden primeramente a una velocidad tal que resultan casi ilegibles; después lo hacen lentamente, pero las letras crecen progresivamente de tamaño hasta aparecer tan fragmentadas que pierden su unidad semántica.

Impacto, un anuncio que no sirve para vender, y que nos defiende de los anuncios. El eslogan al servicio del comprador y no del vendedor. La negación, cuando el discurso publicitario es casi siempre positivo. Negación a la propia identidad de anuncio. "Proximidad del discurso ideológico con las estrategias publicitarias" (282).

La palabra hecha imagen y utilizada como elemento plástico y expresivo (además de simplemente comunicativo). Dicotomía: valla "publicitariartística", ¿sólo comunicativa!

Las palabras son definidas más que por su significado por su significante. La presentación que se nos hace de cada una de ellas, por localización, por contexto, hace que las entendamos más por su grafía.

Es una invasión tanto a nivel urbano como a nivel publicitario, también es una invasión para el espacio mental del ciudadano, una imagen se le impone (como hace habitualmente la publicidad), le contamina, interroga sin preguntar y sin permiso.

Perdida deliberada de la comprensión del texto, de su significado, por velocidad de emisión y por el tamaño. Existencia de hecho del mensaje subliminal. Las palabras disgregadas en sí mismas, las palabras que pierden su sentido por la ejecución del acto que definen.

Adquisición del carácter perecedero de los anuncios, el aparecer y desaparecer en la memoria del "consumidor" del anti-anuncio.

Advertencia a las tácticas de la publicidad mostrando esas tácticas; mostrando las palabras, mostrando las imágenes de las palabras y sus actos.

TV GÉNÉRIQUE. 1987.

Musée de'Art Moderne Villeneuve d'Asq, Francia.

Descripción:

- ♦Una multipantalla piramidal con cuatro monitores de base,seguido de una hilera de tres, de dos y un último para el ángulo superior. Cada hilera emite imágenes semejantes.
- ♦En cada hilera hay sobrepuesta a la pantalla una transparencia. En la primera: un código de barras, en la segunda: choque de manos, en la tercera: billetes de dolar y de franco y en la última un ojo.
- ♦Por cada hilera se emiten cadenas de TV francesas, con su sonido.

Similitud entre la instalación y el ojo divino que todo lo ve, se nos presenta como un nuevo mito, un nuevo dios: el dios de la imagen televisiva con sus atributos de comercio, negocio, dinero y omnipresencia. El estado del mundo en que vivimos, donde la televisión ha llegado a todos los hogares, donde emite sus enseñanzas y enseña sus marchamos. Se evidencia el contenido del fondo del tubo electrónico que late en las imágenes televisivas a través de unas transparencias delante de ese mismo tubo electrónico, de la señal de emisión. La TV es eso, básicamente los íconos de las transparencias, independientemente de la programación cruda o almibarada que esté en su superficie (283). Hay autores que afirman el carácter de espejo de la TV: lo que ésta transmite no es tanto manipulación como un reflejo especular de lo que son los televidentes y lo que los televidentes (homogeneizados por un gusto global) (aunque siempre hay quienes se salen de la norma), quieren.

THE BOARD ROOM. 1987.

Massachusetts College of Art, Boston USA.

Descripción:

- ♦Una sala de juntas con una enorme mesa rodeada de trece sillas, (un mobiliario de diseño para ejecutivos).
- ♦En las paredes, a modo de los fundadores de una empresa, trece retratos de líderes religiosos: predicadores, gurús, líderes de sectas en los Estados Unidos o con presencia en los medios de comunicación de este país. Retratos obtenidos de fotografías de prensa ampliados y coloreados a mano como estampitas, enmarcados con un marco dorado y con un aplique de luz individual.
- ♦En la boca de cada uno se ha incrustado un monitor de 5 pulgadas donde se emiten imágenes extraídas de la televisión de prédicas o sermones suyos. Cada 30 segundos surgen sobreimpresas palabras aisladas extraídas de cada uno de sus discursos, palabras que no tienen que ver mucho con lo religioso: poder, técnica, profecía, dinero, cruzada, estrategia, finanzas, salvación, mundial, revolución...

Los líderes elegidos son: Billy Graham(amigo de Nixon), Pat Roberson (dueño de una cadena de TV y político republicano), Jimmy Swaggart, Jerry Moral Majority Falwell (cadena de TV,hoteles,parque de diversiones, universidad), Reverend Ike (reinando en el Harlem neoyorquino y en la TV) Werner Erhardt (apóstol de los *yupis*), Oral Roberts, Schuller y Schneerson, y dos líderes además de un estado: el Papa Wojtila y el Ayatola Jomeini.

"Un espacio. Un dispositivo arquitectónico. Una habitación.

Un modelo convencional, corporativo, institucional.

The Board Room funciona como metáfora y realidad. Presenta y re/presenta el poder, la toma de decisiones, el sin sentido y el uso de-significador de las palabras en el marco institucional de una sala de juntas.

The Board Room subraya la relación entre economía y política y, más especialmente, su relación con los media y la religión.

En un principio había proyectado que The Board Room fuera una instalación en la que estuvieran representados los distintos estratos de la sociedad a través de las imágenes de los líderes en cada campo: la Política, la Economía, la Religión, los media, la Cultura... Tomando en consideración el aumento de visibilidad de la/s Religión/es, su uso abusivo de/por los media y las claras implicaciones políticas y económicas, decidí centrar The Board Room en la caótica situación resultante, sus implicaciones y su impacto a través de los media, y su estremecedora manipulación del "atractivo espiritual".

The Board Room muestra que la "necesidad de creer" se ha convertido en materia comercial, de consumo, y en materia de los media.

Las palabras y promesas son la estrategia para captar la atención del público y, en definitiva, su dinero.

MUNTADAS

"Notes on The Board Room", 1987.

Curiosamente trece sillas, como en la última Cena. El alimento aquí no es el del sacrificio sino más bien el de la negociación. Una mesa de juntas se convierte en el espacio sagrado de nuestros días.

Las imágenes rodeando la mesa ocupan los escaños vacíos desde lo alto de su propia estampa, las sillas están desocupadas a la vez que no. No existe diálogo y sí monólogos con aparentes mensajes opuestos pero comunes en su dimensión más mundana: ansia de poder terreno. La puesta en escena es en este sentido reveladora.

El icono inmóvil de los retratos, un icono sagrado, peca por el acto de la palabra, palabra en movimiento. Es sólo la boca la que transmite: el lenguaje verbal prosémico y divino. Un trabajo cuyo detonante -además de los expuestos por el autor en el texto anterior- es el valor del lenguaje: el lenguaje que deviene en imagen, la boca es un televisor, la imagen es el alimento impoluto. La imagen-palabra con el poder de corroer las conciencias llena esas bocas de deseos espirituales-materiales.

La intimidad, la espiritualidad es rota por el medio, un medio que se filtra en nuestros hogares y con el los *telepredicadores*: un anuncio consumista más; el capitalismo permite el elegir entre los múltiples canales y opciones religiosamente materialistas (284).

HAUTE CULTURE. 1983.

Primeras versiones: Montpellier, Francia. Musée Fabré y centro comercial "Polygone". Museo de Bellas Artes y Nuevo-Centro, Valencia

Descripción:

- ♦ Dos vídeo-esculturas consistentes en un balancín con un TVC en cada extremo, situadas en un museo y en un centro comercial.
- ♦ Imágenes tomadas en dichos espacios: en el museo se graban recorridos por los marcos dorados de los cuadros y en el centro comercial las escaleras mecánicas y rótulos del lugar. las imágenes estaban ambas en ambos espacios variándose la posición del monitor en lo alto o en lo bajo del balancín para cada lugar.
- ♦ Banda sonora de sinfonías clásicas para las imágenes del museo y la música ambiental *-la muzak-* para el centro comercial. Pero en los espacios reales: en el museo sonaba la *muzak* y en el centro comercial la música clásica.

Lugar de exposición para otras versiones: Boston, Los Ángeles, y Atlanta en USA.

Variaciones:

- ♦ El balancín se hace único y móvil, cambiando su inclinación lentamente, de manera imperceptible.
- ♦ Se coloca en un rincón de dos paredes adyacentes siempre, y era sólo una vídeo-escultura pudiéndose colocar en un solo lugar, museo o centro comercial.
- ♦ En el rincón se proyectan diapositivas del museo y del centro comercial.

"Contraste entre la "alta cultura" y la "cultura del consumo": **haute CULTURE** invita al público a considerar lo que separa al museo del centro comercial y, por extensión, los valores que son asignados al gran arte y el arte comercial. Impulsa al espectador a hacer esta consideración ya que, a fin de ver el trabajo completo, debe desplazarse tanto al centro comercial como al museo".

Marshall Reese.(artículo inédito).

"Between Art & Information: The Public Works of Muntadas".

Hay efectivamente un desplazamiento del espectador en la primera versión física y en la segunda visual. Pero, y a pesar de ese desplazamiento, podemos asegurar un alto porcentaje de identidad entre ambos lugares:

"En América no existen divisiones tan generales. En muchas formas, los cambios que ocurren en la cultura europea, como los presentados en **haute CULTURE I** provienen directamente de los Estados Unidos. El museo y el centro comercial comienzan a parecerse y comparten la misma arquitectura. Ya no se trata de cambiar de situación. Los valores culturales son los que se mueven o cambian".

MUNTADAS.

Comentario a **haute CULTURE II**, 1984.

Una balanza dando peso y medida a lo visual, lo consumido comercialmente y culturalmente y, establecer la no diferenciación entre ambas. El comercio sirve a nuestras necesidades básicas y el museo que satisface nuestras "altas" necesidades (285).

Las imágenes de los bordes de los marcos que se recorren, como si se recorriera la superficialidad dorada de un museo se iguala al centro comercial

presentándose nos abiertamente. La música infiltrándose en sus opuestos buscando unidad de lo pretendidamente diferente.

EXPOSICIÓN. 1985.

Galería Fernando Vijande, Madrid. Galería Exit Art, Nueva York.

Descripción:

- ♦Marco dorado muy trabajado con su propio aplique de luz sin enmarcar nada. Tríptico de lienzos vírgenes enmarcados con junquillo de madera. Soporte inclinado (para planos,manuscritos documentos...) iluminado por hilera de luces tubulares. Marcos cuadrados metálicos, de color negro, formando una trama geométrica, apilados en tres tiras de cinco marcos cada una. Mueble de cajones altos y poca altura, coronado por una vitrina y mesas lisas, grandes y unas estanterías con estantes inclinados y algunos horizontales. Passe-partouts para fotografías enmarcados. Proyector de diapositivas cargado con marquitos vacíos y encendido. Una vídeo-instalación, tres televisores sobre tres pilares emitiendo la nieve de cuando no se recibe nada. Una proyección de película sin film, sólo la luz. Una valla publicitaria y una caja de rótulos electrónicos programables.
- ♦No existencia de elementos propios de una galería: teléfonos, máquinas de escribir, marchamo de empresa-galería, etc.

Una representación de la vacuidad, del valor del soporte, del valor de la luz y la iluminación (a la que se dio gran importancia en esta exposición), jerarquización de los espacios. Reincidencia o asunción del minimalismo en la búsqueda intensa de su epidermis, la belleza en el soporte y en lo que el soporte soporta: la nada (286)

"A algunos espectadores norteamericanos, Exhibition puede haberles parecido un refrito del Minimal Art de los años 60. Resulta tentador juzgar

prematuramente la obra en términos de su uso de la modularidad, de estructuras permutacionales y elementos rectilíneos repetitivos. Esto forma parte de otra problemática; la del contexto cultural que nos incita a ver el arte de una manera predeterminada por la memoria y previamente codificada por la reiteración. En el nivel de las apariencias hay obvias analogías, pero también hay marcadas diferencias en los niveles de intencionalidad e interpretación de la obra. Para Muntadas, la intencionalidad de *Exhibition* -su presencia cognitiva como fenómeno en sí- es justamente la contraria a la del Minimalismo. Mientras que los minimalistas se interesaban en huir de la apariencia del arte recurriendo a la más básica estructura del lenguaje y a la más indeleble conciencia epistemológica de la forma y el espacio, *Exhibition* trata de la imposición de esta epistemología formal y estructural en el propio cogollo de nuestra manera de ver el arte. El formalismo riguroso de *Exhibition* no es una salida de escape para reconsiderar el arte en otros términos que los estéticos, sino que más bien trata de subrayar el sistema de codificación inherente desarrollado a través de la historia de la cultura occidental y en el que basamos aún hoy nuestra visión del arte. Mientras que los minimalistas tenían motivaciones inherentemente pragmáticas en su reconsideración del arte, Muntadas nos invita a reexaminar la mística del arte a través de su ausencia" (287).

"Aunque la exposición de Muntadas articula las arbitrarias jerarquías del valor y el sentido que actúan dentro de la galería de arte, su efecto más arrollador se deriva del espectáculo creado por la iluminación. La sutilidad luminosa y cromática de la instalación trae a la mente de quién esto escribe términos como abstracción, poética simbolista, belleza rarificada, sobre los cuales se fundaron la estética y la modernidad. La promesa de la modernidad era iluminación y *Exhibition* lleva a su límite la abstracción y sus metáforas de luz, color y espiritualidad, yendo más allá de la vacuidad de la tela pintada, hasta la intangibilidad de la luz pura. Pero, como es

sabido, muchas de las reapariciones de la abstracción en nuestro siglo ha sido representada por el Minimalismo, para el que la luz era un instrumento de desmantelamiento del idealismo. Exhibition reconcilia estas dos polaridades históricas. Irónicamente, la luz hace ver al visitante las constelaciones de poder imbuidas en el estereotipo de la galería" (288).

QUARTO DO FUNDO (back room, cuarto trasero). 1987.

Galería Luisa Strina, Sao Paolo, Brasil.

Descripción:

- ◆Un monitor en circuito cerrado reproduce el cuarto trasero de la galería donde se encuentra.
- ◆El habitual espacio de exposiciones está a oscuras y vacío. Sólo en una esquina de la sala encontrará una luz que parte de ese cuarto, vedado al paso, donde se encuentra la cámara y lo reproducido: el depósito.
- ◆A la salida se percibe colgada una fotografía con un encuadre similar al de la cámara de vídeo.

¿Qué queda antes y después de una exposición?, un trastero donde se guardan no los restos si no los objetos sometidos a la compra-venta. La galería cuando queda sola, traspuesta de su eco vacío de todas las escenografías de imágenes anteriores, sumida en un sueño oscuro, delicado. La exposición es ahora ese sueño del que sólo se despierta por una candela, la plateada del monitor. De un ojo electrónico que descoloca los espacios y saca lo de dentro afuera, un duermevela con un ojo abierto. La galería toda queda a la venta mientras esta dormida: se enseña al "comprador" los vericuetos del producto (289). En el espacio público habitual se expone una nada: el recorrido a largo de una penumbra sólo iluminada por una rendija de luz. Esa luz se proyecta desde el cuarto del fondo, el lugar que nunca se ve. Ese cuarto, que es un almacén, es expuesto, pero ese objeto artístico expuesto no se puede almacenar después en el almacén mostrado. Cuando se transgrede un espacio privado se corren grandes riesgos.

INSTAL.LACIONES/PASSATGES/INTERVENCIONS" 1988.

Palau de la Virreina, Barcelona.

Descripción:

- ♦ Una exposición en la que se expone sobre todo el lugar de exposición. Se abre un pasaje que comunicaba antes dos calles: La Rambla de Barcelona y un antiguo mercado abriéndose unas puertas carreteras, (recorrido horizontal).
- ♦ Se marca un recorrido vertical señalizando con flechas a lo largo de todo el edificio que permite visitarlo y conocer sus diferentes estancias y apariencias actuales.
- ♦ En el zaguán de la entrada hay una columna de cinco monitores apilados que nos muestran a través de cinco cámaras de circuito cerrado cinco pisos y los cinco lugares más emblemáticos del edificio a visitar a través de la señalización. En el último piso está ubicada la instalación "Story Board".

Al desnudar un lugar y mostrarlo tal cual es, el espacio es potenciado en todos sus adjetivos. Aparecen por un lado todos los tics históricos y todos los recuerdos prendidos aún de sus paredes. Se nos muestra el uso actual de ese espacio, un uso también pleno de matices a analizar: decoraciones diferentes según sus usos.

El espectador es el constructor del recorrido al hacerse pasar, pasar, por esos diferentes lugares mostrados como escaparate. Una novedad máxima es ofrecida, la apertura de puertas, la comunicabilidad de los ámbitos. El espacio queda puro al no tener más barreras que las paredes que sujetan ese espacio y la puerta, la intimidad es abierta de par en par.

El circuito cerrado invade y rompe con la cerrazón del espacio, mostrándolo todo a la vez, sin ninguna máscara. Se muestra además el espacio a recorrer. Se muestra el *passatge*, el recorrido, y un tiempo a utilizar en ello. Cámaras de seguridad que nos convierten automáticamente en vigilantes (no jurados). (Ver también 290)

CARLES PUJOL

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. El espacio, cual es su concreción tridimensional. El hombre sumergido en un mundo bidimensional y tridimensional. Los campos de confluencias entre ambas dimensiones (291).

Un trabajo *neo-suprematista* (292)

2. Pionero en el uso artístico de las vídeo-grabaciones y de las vídeo-instalaciones; es un vídeo-creador en toda su pureza. Iguala la tela de un cuadro a la pantalla (293). Provieniendo de la práctica pictórica, comienza a plantearse el trabajo vídeo exclusivamente en los años 76, 77, lanzándose con vehemencia a este medio.

Él mismo declara: "...soy pintor. He querido pasar mi pintura a un espacio tridimensional; me sentí incómodo en el tradicional espacio bidimensional. Telas colgadas en la pared... es un tópico, ¿y si las cuelgo en el espacio?, ¿y si les quito el bastidor?

En la instalación *Platja 75* sustituí la tela por la arena de la playa, y los elementos que utilizaba para hacer telas, por cintas, palos y espuma de mar. Me interesó más la presencia física de cuadro en el espacio que la pintura que contenía..." (294).

El vídeo es una herramienta para explorar el espacio y el tiempo (295). "La pantalla tiene dos dimensiones, y en ella yo *pinto* las imágenes que se mueven

y se combinan con la cámara" (296).

Admirable su apego al proceso pictórico, a pensar de no haber vuelto a pintar desde el año 1981: no renuncia "ni al apoyo, ni a la técnica, ni al procedimiento o a la experiencia adquirida en el campo de la práctica de la pintura, ni, mucho menos, al uso del concepto y a la necesidad de trascender las limitaciones de la superficie con la incorporación física del espacio y de su relación con el tiempo" (297).

Crea un movimiento de ida y vuelta entre las conexiones de lo bidimensional con lo tridimensional sugiriendo otras posibles dimensiones (298).

3. Formación pictórica académica y *normal* para aquella época (estudia B.B.A.A.), vive toda una transición no sólo política sino sobre todo artística. Se relaciona y es parte integrante del movimiento conceptual catalán que obligó a ciertos artistas a auto-expatriarse a E.E.U.U. y a lo cual él renuncia (a pesar del ambiente más propicio en ese país para desarrollar este tipo de trabajo).
4. "... trabajo y reflexión sobre las propias herramientas. No hay especulaciones gratuitas, sino un único trayecto matizado por una dialéctica personal que, usada como método, recorre sistemáticamente el trayecto más sencillo hasta el barroquismo, para trazar inmediatamente un nuevo proceso de reducción-selección y obtener nuevos puntos de partida que permiten recomenzar" (299).
5. Trabajo constante sobre el lenguaje , que determinará, por eliminación, unas fijaciones: en el uso del color , las gradaciones de colores hasta llegar al negro, la contraposición blanco-negro, los colores nítidos que se convierten en masas

y cubren superficies, el retorno al negro como fondo, como forma, como gesto, como superficie y también como ausencia; la opción de las formas simples y elementales, la línea, que organiza el espacio, los triángulos, los cuadrados, ángulos, proyecciones y fugas apoyadas en la geometría; con frecuencia el punto de partida está fuera de la tela: una luz, un ángulo, un efecto, una relación, algo arbitrario, el azar juega aquí su papel, pero real y existente físicamente. A veces la sugerencia viene del material aprovechado o recuperado, que aporta color y textura, que nunca pierde su identidad, que deja caer y se consolida sobre la superficie, por ello se confía tanto en el negro: los materiales son trozos de la realidad y se asocian contraponen en la ficción que es la pintura. La geometría se estima como doble recurso: la universalidad de sus formas y la tradicional alusión a las formas espaciales.

6. Sistematización rigurosa del trabajo, inexistencia de apoyos esteticistas, no hay recursos gustativos o deleitables, la proposición es más mental y se corresponde con la de un espacio de juego con ausencia de trascendencias (Suprematismo) (300). Se centra la obra en su propia *fisicidad*, en su realidad plástica. Hay un signo: el del acto de espaciar y, ante todo, la evidencia de la ausencia.
7. La relación tiempo-espacio, como dimensión donde transcurre la vida, colma su preocupación de expresión-énfasis-comunicación; quizá por ello la pintura como resultado estético sea insuficiente. Con todo, el artista se reserva para sí el papel de la selección y la imposición del propio lenguaje, y disfruta en silencio de las posibles respuestas, pues siempre reserva un papel significativo a lo ambiguo y a sí mismo.

8. La perspectiva curiosa, el trampantojo, los espejos, *las opticerías* (término *duchampiano*), el juego del "a ver si te pillo a ver si te mato visual" o la imposibilidad de contemplar la obra desde una multiplicidad de puntos de vista y la imposición de un único punto determinado desde donde apreciar la obra (301). Y ese punto de vista no está ubicado de una manera fija, al contrario, ese punto unívoco se mueve, se obliga al observador a buscarlo (302) o ha de esperar a que se le presente delante, a que la obra se le ofrezca, se le abra. Mientras el juguete visual móvil, vivo, nos presenta su geometría en toda su extensión, el ojo atento del espectador se ve arrastrado por su intrínseco movimiento. Queda en ese movimiento una evidencia entre la sustancia biplanar y tridimensional de nuestra forma de percibir mentalmente las cosas. Surgen unas potentes interrelaciones entre esos dos y tres planos de la dimensión y a su vez una persecución del único punto de apreciación de la obra (303).
9. En ese movimiento se van produciendo distintos lugares geométricos de interés, así una forma que se nos muestra caótica en un primer momento puede pasar a ser observada como forma plana pura en sus medidas y ángulos o a varias configuraciones visualmente intensas por su composición.
10. Utilización de los soportes de la pintura para crear esculturas o video-instalaciones: la tela, el bastidor (304). Estos se nos presentan en su desnudez, y, su riqueza expresiva -no la encontraremos porque sobre ellos se les haga un añadido- es, sin embargo, su localización-posición: la portadora de las claves artísticas.
También los dinteles, las puertas, los marcos, las ventanas, aquellos lugares por donde se pasa de un sitio al otro físicamente: la puerta, y su borde: el dintel; visualmente: la ventana; y de un modo abstracto o intelectual: de la

superficie de la pared al de una representación visual -el cuadro-, y su borde: el marco. Símbolos de nuestro posicionamiento en el entorno, afirmaciones de las posibilidades de los límites y su inaccesible posición.

Y siempre los elementos quedan suspendidos en su soledad, desnudos, desprovistos y desprotegidos, sometidos a los lanzazos de las miradas o de las cámaras de vídeo que preguntan y buscan sobre su realidad, como objetos contenidos dentro de la caja espacial.

11. La luz, los problemas y variaciones que los recorridos de luz y sombra dan a un espacio, el lento movimiento que una luz de tarde proyecta en el suelo. La luz y las sombras definen un espacio en un tiempo, hacen que ese espacio vibre y se mueva. La luz como generadora de espacio, o como asesina. La luz generadora de tiempo.
12. El empleo de la cámara y el vídeo para documentar o/y ofrecer un otro proyecto visual, perceptivo. Un descubrimiento del espacio por el tiempo generado desde el propio espacio, desde la propia luz. El tiempo que es movimiento, recorrido, recorrido no producido por el hombre y sí observado por él. Tiempo, espacio y movimiento creados desde dentro de esos mismos conceptos, la instalación sólo los muestra.
13. El juego de la mentira que muestra su propia mentira
14. Línea, elemento fundamental y básico para la creación de las vídeo-instalaciones. La línea es el límite espacial, es la que a su vez coordina y une eso mismo que limita. La línea ordena al punto, y establece un rigor incisivo entre el plano y el espacio. La línea, hecha segmento, busca su

continuación, quiere construir la forma o si acaso prolongarse en un infinito. Son esos segmentos de línea los que saltan del espacio videográfico a la pared, al lugar indeterminado que intuimos que existe entre espacio real y espacio videográfico. La línea determina los recorridos de luz y de sombra, unas líneas como espadas: una lucha de espadas entre las luces y las sombras, y entre las sombras y las sombras, entre esas líneas-espadas (305).

Y es que todos los modelos empleados para la ejecución de cualquier la pieza son reducidos a una visión lineal: tanto si es una tela, como si es un bastidor o como si es el completo espacio. Al final queda una línea y ésta atrapada en su ambición de atrapar de los espacios de aquí y de aquellos otros que no percibimos y suponemos han de existir. O simplemente el volver a ver cómo son los espacios que en el "aquí" nos rodean.

15. Lentitud, parsimonia en el ritmo visual de las imágenes grabadas. No hay velocidades rápidas, ni cortes bruscos, a veces el movimiento casi imperceptible se hace casi inmóvil. El movimiento es leve, en vaivén, y en él el cruce de varios movimientos, y en todo ello se produce una sensación intrigante. Ese movimiento que se deja ver totalmente, pero que cuanto más se muestra más parece ocultarse.

16. La imagen especular, el circuito cerrado empleado casi siempre. A veces el circuito cerrado coloca al observador cómodamente en esa diversidad de puntos de vista dándole la visión de un todo a un tiempo, como de un cuerpo plagado en toda su piel de ojos. Una imagen especular electrónica que nos remite a una realidad de la que es partícipe y que siempre se nos muestra diferenciada, pues es modificada por su ubicación, ángulo de visión de la cámara, coincidencias ópticas producidas o desemejanzas ópticas... Siempre

estableciéndose una continuidad entre lo representado y lo real de tal forma que nos somete a un juego visual en el cual no sabemos qué es lo verdadero; al final queda marcada nuestra percepción por la impronta del laberinto.

17. El vacío, los huecos, aquellos sitios que quedan entre una cosa y la otra que no son sino la nada. Una nada que queda ofrecida, ahí mostrada, produciendo su silencio (306).

18. Relación entre el tiempo y nuestro sistema perceptivo (307).

19. Sonido más como opción rítmica que como opción tímbrica (308):

TEXTO DEL AUTOR: "EL SONIDO DE LA INSTALACIÓN"

"Mi punto de partida es el mundo de los sentidos, de lo sensible, de lo que provoca emoción y es, a la vez, perceptible. La visión como recurso de exploración preferente, pero nada alejada de la audición. Pienso que la estimulación del oído, que desde mi punto de vista no ha sido nunca bastante valorada, puede transportarnos a unas cotas más elevadas de sensibilidad. No hablo de la música ya clasificada, sino del mundo más universal del sonido.

Nuestro mundo occidental está marcado por la conducta pitagórica que ordenó los sonidos en siete notas tan aleatorias, que contienen en sí mismas el principio negativo: ¿son verdad absoluta o no lo son?, ¿son principios definitivos e irrevocables, o bien son términos convencionales y por tanto negativos, válidos sólo en la medida que son aceptados? Es esta ambigüedad lo que me preocupa, porque, en definitiva, es la única verdad comprobable en todos los aspectos del comportamiento musical y de su audición, variable

y diferente respecto a nuestra audición de los mismos sonidos, ya sean ruidos o música compuesta. Incluso pienso que no es la única diferencia la manera de interpretar o escuchar, sino que no provoca la misma intensidad emotiva.

En nuestro contexto actual, la manera de escuchar está muy determinada por la presencia de modas y maneras con frecuencia influenciadas con el sonido artificial mediatizado por los altos niveles de perfección técnica. Y esto condiciona la emoción, que resulta fácilmente manipulable, pues los propios sonidos son altamente ambivalentes y condicionados, pero también muy eficaces.

Es una cuestión casi mágica. Y si en otros tiempos la música gozaba de una situación poco extensiva y se producía en ocasiones puntuales, ahora, en cambio, los contextos y los momentos en que podemos escuchar sonidos y música son muy diversos (la naturaleza, la sala de conciertos, el domicilio, el interior del coche, el cine de acuerdo con las imágenes, la distancia, la intimidad, la soledad, los momentos personales, las horas del día, las épocas biológicas, el paso del año...). Esto, me parece, también modifica su audición y la emoción que puede provocarnos. El sonido es fundamental, pero su audición es relativa y el mundo contemporáneo lo refuerza constantemente. Probablemente en el año 2091 exista el mismo problema, la misma ambigua situación.

Música y ruidos son para mí aspectos de una misma realidad, que es sonido. Pueden comportar la misma emoción.

A veces en mis trabajos pongo música identificada. No lo hago como una

fácil utilización de aquello que ya se conoce ampliamente, ni tampoco como un personal homenaje al autor, sino como un fenómeno de sonido. Utilizo Música de Chopin en esta vídeo-instalación, como un sonido, no como un fragmento de concierto, y lo hago con la seguridad de que un sonido determinado en un lugar determinado no determina que sea escuchado en otro momento y lugar.

SENSE ESPAI, 1991

Palau de la Virreina, Ayuntamiento de Barcelona.

Descripción:

- ◆ Trabajo realizado en el zaguán y las antiguas caballerizas de un Palacio barroco de Barcelona, un espacio amplio, de piedra y abovedado.
- ◆ En él nos vamos encontrando piezas escultóricas que representan trozos arquitectónicos del mismo lugar donde se encuentran: columnas, pilastras, paredes enteras... y visualmente compuestas en torno a ejes.
- ◆ Estas piezas son suspendidas en el aire, o quedan colocadas a medio camino de su caída y en intersección con elementos arquitectónicos verdaderos como si fueran inmateriales. O quedan iluminadas en rojo-anaranjado por dentro como si fueran coladas arquitectónicas de lava.
- ◆ Insertados en algunos de estos elementos están repartidos monitores de vídeo: en una pilastra, encastrada con media pared con forma de arco al final, hay seis monitores; en una pared simulada, rectangular, hay otros tres monitores; por último en un techo caído, de tramoya, hay otros dos monitores más.
- ◆ En una esquina una multipantalla con un total de quince monitores.

- ♦Una columna compuesta con tres monitores, enfrentado a ella una pared falsa inclinada hasta la altura de los ojos y abierta por la mitad. Sobre esta pared falsa se proyecta una diapositiva con un texto, como esta abierta por la mitad, deja que parte de la proyección se realice en el suelo. El texto dice: "Ara potser caldria dir que l'artista va explicar a l'escriptor com pensava tombar les columnes i travessar les parets del Palau de la Virreina".
- ♦En los monitores se emiten imágenes del proyecto previo. Imágenes diseñadas gráficamente por ordenador. En la multipantalla surgen oscilaciones del espacio *in situ* en colores que van del blanco al negro, luz y sombra pasando por gamas de grises y variando sucesivamente la imagen de monitor a monitor.

El lugar ha sido *terremotizado* y no ha habido seísmo alguno. Es así como se pueden ver las tripas del edificio sin verlas. Y los elementos movidos se han quedado casi ardiendo en su nueva y quieta ubicación, congelados en su caída. Todo pierde su sitio.

Y el todo se reordenación en un colocar cada elemento equilibradamente, formando pesos y contrapesos compositivos a la manera escultórica clásica. El espectador es así preso de una armonía a la que está acostumbrado: a pesar de la situación de movimiento en suspensión en la que están las piezas, a pesar del pretendido caos que deviene de un descolocar y mover las piezas del juego. La revolución del lugar queda pues perfectamente medida.

La alteración de una arquitectura que se presenta "espejada" en una arquitectura banal y perecedera. Lo perecedero es enfrentado contra la granítica solidez original de la que es copia.

El tema, el espacio arquitectónico: un zaguán y unas cuerdas de un antiguo palacio que han quedado vacías y ahora son llenas de ese mismo espacio, de sí mismo. El espacio se autorretrata, se autorrepresenta, y lo hace en el momento de su posible destrucción.

¿Acaso no son los fantasmas los que atraviesan los muros? No, son los muros los que son atravesados por los muros, la piedra por la piedra (o por su representación). Y la densidad de los componentes del edificio se pierden en esos nuevos añadidos, esas falsas, frágiles, débiles prolongaciones.

Y en esas falsas piedras aparecen, como guiños, agujeros rellenos de "otros espacios": los monitores. Y en esos otros espacios vuelven a nacer la representación de ese mismo espacio (arquitectura real, arquitecturas banales), un retrato del retrato del retrato, "el espacio dentro del espacio dentro del espacio"; todo unido en un solo bloque, no hay desligue, y aunque sí hay reproducciones de imagen a imagen, no hay partes.

Y aquí aparece la evidencia del hombre, del paseante de ese lugar tres veces desnudo. Una evidencia ante la desnudez mostrada que queda abierta radicalmente, casi desesperadamente hueca, perdida en los choques de dimensión que han sido pactados en ese espacio. Un observador que se pregunta el cómo es el lugar donde se encuentra, y busca desde una supuesta realidad la respuesta más válida. Un espectador que se queda sin los espacios y con todo el espacio (309).

TEXTO DE A.MUNNÉ-JORDÁ INCORPORADO A "SENSE ESPAI"

"Ahora quizá cabría decir que el artista explicó al escritor cómo pensaba derribar las columnas y atravesar las paredes del Palacio de la Virreina y que el escritor convencido de la suprema ineficacia del arte a la hora de alterar cualquier estructura sólida, pero absolutamente confiado de la capacidad creativa del artista y seducido por la posibilidades plásticas del proyecto en sus manos, se lanza a escribir en horizontal una palabra tras otra, confiando en que el artista lo cogerá desde el otro trapecio".

LAS MENINAS, 1986.

Festival Internacional de Bolonia.

Gemeentemuseum, La Haya. Méjico.

Galería Maeght, Barcelona.

Descripción:

- ♦ En una habitación de unos 20 m². colgado en medio de una de las paredes, un gran espejo de medidas aproximadas 2 X 1 m. enmarcado con una ancha y antigua moldura dorada.
- ♦ Dos monitores están con su pantalla mirando al espejo, mientras que otros dos le dan la espalda. Los monitores están a diferentes alturas sobre diferentes pedestales desde unos 50 cm. hasta 150 cm.
- ♦ Por las paredes y en los pedestales están pintadas unas rayas, a brochazos rojos y negros, formando un ángulo.
- ♦ Dos de los monitores, de los que miran al espejo, emiten imágenes monocanales fijas de estas rayas pregrabadas.
- ♦ Un tercer monitor recoge, en imagen fija y circuito cerrado, uno de los monitores anteriores -el más alto de los que están mirándose en el espejo- creándose una coincidencia visual entre la emisión de la imagen en ángulo de los dos brochazos y su continuación en el espacio.
- ♦ Un cuarto monitor en circuito cerrado, de espaldas al espejo, recoge la visión de un romboide a modo de marco tumbado con los lados alternados de color rojo y negro. Este romboide se construye ópticamente en la continuidad del reflejo real de las rayas pintadas en la realidad con las emitidas por los otros dos monitores que miran al espejo.
- ♦ Audio de Xavier Motsalvatge (331).

¿Meninas?, pero, ¿dónde está el cuadro? ¿dónde la tela? ¿dónde el perro y los guarda-infantas?... Una figura trapezoidal o romboide es vista en el fondo de un espejo. El supuesto cuadro, como tal, desaparece con su tela; sólo el límite entre la tela y el museo queda: un marco. Un marco, situado en diagonal, cruzado y suspendido entre varios espacios, un espacio real, virtual, representado...despistando. Un marco cuya existencia sólo es posible en el fondo de un espejo, sólo es completado ahí dentro, Es creada una realidad nueva donde las diferentes partes confluyen, donde existe sólo una unidad que precisamente no corresponde a esa sala donde nos encontramos y que sin embargo esa sala produce. Hay una condensación y prolongación, al mismo tiempo, de ese espacio; como si el lugar fuera elástico o estuviera hecho de una goma perfectamente maleable que se encoje y estira. Hay partes o zonas que condensan a otras formando un choque especular entre imágenes e imágenes que saltan de un monitor a otro, condensando y proyectándose de nuevo. Aparecen así nuevos lugares de interés más intensos que otros, aunque por su mecánica compositiva cada una de las partes es necesaria.

El "continente" (marco) pasa a ser contenido, pasa a ser objeto de representación y especulación. Una figura construida por una "deconstrucción" formal. Hay un descolocamiento de los valores visuales a los que nos hallamos acostumbrados. Lo que se supone ser una cosa es otra por eso incita a despejar dudas ante un nuevo espacio creado.

Los diferentes monitores situados sobre sus pedestales toman el ámbito de la presencia, presencia humana o presencia viva. Toman el papel de personajes del cuadro, unos personajes en los que la presencia física ha quedado reducida a su

mirada o a la imagen de su mirada, a un único ojo que queda metaforizado en las diferentes pantallas. Un nuevo nombre para un monitor: "menina".

La fragmentación, piezas y trozos de una realidad repartidos en los metros cuadrados de una saleta. El nuevo marco surgido de esos trozos cambia la dictadura de las horizontales y verticales, reina la diagonal, la tensión esquiva, los ángulos que se rompen, apareciendo y desapareciendo para después retornar.

El trabajo sólo es más abarcable desde un punto de vista, el de la cámara. Mientras, sólo cabe deambular por los "entre-medios" de esa supuesta saleta. Una saleta que ha perdido su propia dimensión, que ha perdido su nombre como lugar al habersele puesto encima otros referentes. Puede ser que el mismo observador quede sumergido en el espacio del cuadro, tal como sucede cuando vemos las Meninas auténticas, pues es un cuadro que sitúa al observador en su interior, y el interior pasa a desempeñar el papel de observador atemporal. Se ha escrito mucho sobre el problema visual que plantea Velázquez, esos conceptos son ampliados o se han hecho visuales. Una persona no solamente queda reflejada al verse en el espejo, también es atrapada por la cámara; quedan dos posiciones especulares: la de la superficie del espejo y la puntual del ojo de la cámara; la figura del observador queda multiplicada de la una a la otra. Podemos afirmar que hay pintura, pero la pintura no queda sobre una superficie plana, más bien los pigmentos quedan esparcidos en el aire que rodea a cada uno de los elementos sumergidos en la sala: el aglutinante es nuestra mirada. Aparentemente todo está ordenado, es bonito y curioso, pero si analizamos nos queda la pérdida de dimensionalidad y de distancias, el desconocimiento del lugar, el trampantojo y escorzo nos dejan sin punto de apoyo, sin saber dónde apoyar esa mirada acostumbrada a una perspectiva, en el caos.

PINTURA, 1989.

Galería "Arcs & Cracs". Barcelona.

Descripción:

- ♦Un sótano de piedra, abovedado, de techos bajos, una iluminación de abajo arriba. Paredes pintadas de blanco.
- ♦Tres monitores situados sobre plintos recogen fragmentos de esta magnífica arquitectura.
- ♦Las imágenes quietas emitidas por los monitores reproducen el espacio de detrás de donde se encuentra el monitor, y/o establece una continuidad visual entre los elementos arquitectónicos que tapan los monitores.
- ♦Banda sonora realizada grabando el sonido producido al impactar bolas de un billar.
- ♦El audio pone en marcha la sucesión de imágenes en los monitores, un recorrido visual por el espacio en que se encuentran, con el ritmo y la similitud del movimiento de unas bolas de billar que chocan entre sí.
- ♦Un enorme marco, de madera pintada en azul, queda incrustado por sus ángulos opuestos en la bóveda de cañón y en el suelo; mientras, uno de los ángulos restantes se apoya contra la pared, el otro queda en el aire. Los monitores quedan por detrás de este cuadrilátero en una de las bóvedas, lateralmente parte otra donde se encuentra el tercer monitor.

Un marco orgánico que se mete y sale de tierra y detrás unos monitores que nos muestran el mismo espacio transformándolo con su óptica. El sonido de unas bolas de billar detrás nos remiten al choque de la materia con la materia, del volumen y la masa con el volumen y la masa. Una especulación sobre el espacio pictórico

bidimensional en un espacio galerístico (312). Todavía la pintura, o mejor: sobre todo la pintura (313); un planteamiento visual que corresponde al ámbito del cuadro expandido en tres dimensiones y la adquisición de un carácter simbólico en esa expansión.

El marco rompe la horizontalidad y verticalidad, es la diagonal la que nos da la tensión compositiva. Los ángulos de la pintura se convierten en cuchillos que se clavan en el espacio, en la materia, la traspasan. El espacio pictórico no queda pues contenido entre los cuatro listones que componen su marco: ese marco lo es en tanto en cuanto se prolonga hacia su interior como a su exterior. Es más, el marco actúa de bóveda también, se integra en la arquitectura que taladra y se convierte en una nueva e inusual puerta con dintel inclinado para ese sótano.

El nombre de la galería donde se nos muestra esta vídeo-instalación le acompaña: "Arcs & Cracs", y el orden en el factor de posición de las letras no altera el producto de la obra mostrada. Los arcos y los onomatopéyicos *cracs* suenan en una vibración a punto de agrietarse. La grieta es intelectual, conceptual, planea sobre la galería. El sonido de bola contra bola repiten un choque cinético de ida y vuelta, de "contramovimientos" y de incisión, repiten la tensión entre las dos y las tres dimensiones.

El marco es transitable y los diferentes puntos de vista hacen que el espacio sea congruente y continuo con los monitores, pero si cambiamos de punto de vista cambia la posible congruencia. El vídeo es transparente, la opacidad es traspasable. Y el sonido de las bolas cambia la estática perspectiva descolocándola y rehaciéndola de nuevo.

La desorientación, pero la orientación.

¡ALICIA!, 1984.

Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Descripción:

- ♦Una sala con tres paredes perpendiculares entre sí; en medio del espacio una construcción tridimensional, un marco de puerta unido a otro marco de puerta por unas bisagras, ambos pintados de negro, suspendidos del techo.
- ♦Esta doble puerta, de tamaño normal, es un elemento manipulable por el posible visitante: puede girarlas la una contra la otra y puede transitar entre ellas.
- ♦En la pared mediana, detrás de esta doble puerta, hay pintadas unas puertas con su perspectiva distorsionada a modo de sombras o de proyecciones extendidas en diagonal: los tres listones de una puerta y los cinco listones que componen la doble con bisagras.
- ♦En las paredes restantes hay, simétricamente en sendos muebles, dos monitores y un magnetoscopio, además de haber en uno de esos muebles una cámara de circuito cerrado.
- ♦En los monitores aparecen: una imagen fija, toma de la cámara de circuito cerrado del elemento tridimensional y de los posibles sucesos en ese espacio; y una toma móvil, grabada previamente, con la cámara desplazándose alrededor de la puerta suspendida.

La abierta posibilidad de entrar y salir por una "puerta" (por llamarla de algún modo) que duplica tu propia imagen en caras opuestas, no estás tú, sólo, delante de un espejo o atravesando un quicio de una puerta, estás ante ambos posibles actos a un tiempo (314). El espejo de Alicia convierte su membrana cristalina y lunar en

un sitio de paso: una puerta. Y una puerta que convierte su lugar de paso (su definición) en espejo, la puerta es espejo y el espejo es puerta. Un espacio con tres ejes (uno por dimensión) multiplicado en otros tantos ejes: las paradojas de lo tridimensional con pretensiones de ser "tetradimensional". O como construir un objeto que es su opuesto y viceversa. Una membrana.

También las perspectivas deformadas y lineales del fondo hacen que coincidan espacios con espacios, formas con sus sombras, en un delirio de referentes (sólo el resto de la sala de exposiciones nos da el punto de apoyo de lo "verdadero").

Al estar en el medio de la instalación, tu imagen aparece en los monitores opuestos, delante y detrás de ti, si ves uno no ves el otro, tu imagen está también a tus espaldas, repetida, en la misma posición. Un monitor muestra la geometría de los listones que componen esa terrible puerta-espejo (por llamarla de algún modo), de cada canto-cuchillo del marco en movimiento cuando no estás. Es doble el objeto, es doble la bisagra, bisagra que nos da el dobléz, la esquina curiosa que cambia los planos, y nos ofrece lo otro en constante duplicidad (315).

Interactividad entre espectador y obra, la obra convierte al espectador por su propia acción en otro objeto más de esa obra, convierte al espectador en Alicia.

V-BUIT. 1989.

"Virreina, els dilluns vídeo, 2ª serie", Palau de la Virreina, Barcelona.

Descripción:

- ♦Tres estructuras de madera, que sirven para sostener la iluminación, en forma de emparrillado cuadrangular, son colocadas verticalmente en el suelo. Otras dos descansan inclinadas en la base de otras dos estructuras verticales. Cada una mide aprox. 2,5 X 1 m. Los emparrillados inclinados están pintados de negro mientras que los verticales lo están del color de las paredes, y con unas finas líneas marcando los listones de una manera aparentemente arbitraria.
- ♦En medio hay un monitor sobre un plinton a 50 cm. de altura.
- ♦Dos cámaras, desde distintos ángulos toman imágenes de los emparrillados.
- ♦Interactividad entre el espectador y la obra: a través de un mezclador de vídeo se podía manipular la imagen recibida deshaciendo y rehaciendo un dibujo determinado; un dibujo a su vez fragmentado en las estructuras de madera parcialmente pintadas de negro.

Un rompecabezas donde el espectador interviene con la tecnología y es posible que él mismo reinvente diferentes posibilidades de ver lo que en ese momento está viendo. *La óptica de la cámara no es la misma que la óptica del hombre, pero hay similitudes, matices que aquí se ven.*

Se juega con la máquina de ver en perspectiva un juego de coincidencias ópticas, de lugares donde la perspectiva de las parrillas coincide con unas líneas dibujadas en otra parrilla situada delante. Se producen entonces una serie de

reverberaciones con ese espacio cuando el cuerpo hace un recorrido y la mirada atenta y consciente la percibe rápidamente y busca el punto de vista adecuado y comprueba la coincidencia: se produce una búsqueda del lugar, del sitio exacto donde un punto en el espacio coincide y es a la vez otro punto en el espacio, donde dos cosas se hacen una sola.

Esa misma coincidencia producida en un entorno, el del cuerpo ocupando y percibiendo ese entorno, vuelve a darse con la tecnología, el espectador puede comprobar cómo dos lugares se convierten en uno, cómo un lugar se convierte en dos, en una extraña, feliz y simple regeneración espacial.

El espectador se convierte en una prolongación de una máquina y de un juego con ese espacio: es capaz de ordenar o desordenar lo que ve a su antojo, y queda reflejado en el medio de la instalación. Entropía.

Los elementos tridimensionales, las parrillas para la luz, hacen el papel de redes que sirven para pescar los lugares, también para ver el contraste entre masa y vacío (316). Esas cuadrículas nos permitían dibujar copiando, cuando éramos pequeños, rápida y exactamente; cuadrículas como las que existían en las máquinas de dibujar en perspectiva que inventaron en el Renacimiento. Atrapar, reducir, sintetizar: clave de la pintura, hacer que la mirada se focalice en determinados puntos, en determinados pensamientos.

MOVIMENT, 1985.

Sala Hortensi Güell, Centro de Lectura de Reus, Tarragona.

Descripción:

- ♦Un proyector de diapositivas.
- ♦Dos largos listones de madera, colgados del techo y pintados de negro, movibles por el visitante.
- ♦Delante una pantalla, no plana, en ángulo obtuso, de unos dos metros de alto por tres de largo.
- ♦Sobre ella se proyectan imágenes de la propia sala de exposiciones.
- ♦Un monitor, una cámara, un magnetoscopio, y la toma de las imágenes de la pantalla.

Las imágenes que se obtienen son las vistas distorsionadas por la forma angular de la pantalla y, además, las sombras que proyectan los listones. Estas imágenes comportan, en la mayoría de los casos, no solamente modificaciones formales debidas a cambios caprichosos de perspectiva, transformaciones e inversiones de los planos inclinados y horizontales, y retóricamente de imágenes planas, etc., sino también, variaciones luminosas, cambios de color o ambigüedades y confusiones entre objetos reales y sus sombras. El desconcierto aumenta si movemos los listones a voluntad propia, porque, entonces, listones y sombras cambian continuamente de posición, todo coincidiendo y diferenciándose de manera sucesiva y acelerada.

En el segundo caso, es decir, las imágenes que resultan de la acción de la cámara, el magnetoscopio y el monitor que funcionan en circuito cerrado, la

complejidad de los resultados no se quedan atrás en sugerencias. Las transformaciones y deformaciones vienen dadas por la utilización del lenguaje específico del sistema de generación de imágenes electrónicas y más concretamente por el encuadre que trasmite la cámara al monitor. Esta cámara situada en el lado contrario del monitor, está colocada de tal manera que el ángulo de cobertura visual coincide casi completamente con la forma de la pantalla de proyección. Esto hace que las imágenes proyectadas sobre la pantalla y las imágenes retransmitidas por el circuito cerrado de vídeo nos parezcan aparentemente las mismas. Pero lo cierto es que la cámara nada más incluye en su encuadre la imagen real de un listón y la sombra del otro, de manera que, en el monitor, esta sombra se confunde muchas veces con el listón no encuadrado. Los cambios de perspectiva y las modificaciones de los planos inclinados y horizontales, básicamente los mismos en la pantalla y en el monitor, difieren en la posición de enfoque. Por último, el encuadre es protagonista de los cambios de color producidos en el monitor. Todo en conjunto hace que nuevamente seamos conscientes de las características y de las ventajas que nos aportan los nuevos medios de generación de imágenes, ventajas que, simplificando, podríamos resumir en la capacidad de acentuar aquellos aspectos visuales que a golpe de vista podrían pasar desapercibidos o en la facultad de hacer visibles aquellas imágenes que en la realidad difícilmente podríamos percibir. El autor en este montaje demuestra que sabe utilizar estas posibilidades para conseguir una oculta intención más pictográfica o pictórica, utilizando las pantallas (tanto la de proyección como la del monitor) como espacios pictóricos y utilizar la capacidad de movimiento y de cambio que nos proporcionan los avances tecnológicos para ofrecernos soluciones-cuadros que se suceden de manera infinita. Un mecano constructivista de las partes que se combinan armónicamente en un todo (317).

CAPELLA DE S.JOAN VILAFRANCA, ECLIPSI, 1985.

Iglesia de San Juan, Vilafranca del Penedés, Barcelona.

Descripción:

- ♦Una pirámide de color rosa, de base rectangular 2 X 1 m. y 0,8 y de alto de aluminio en el medio del suelo de una iglesia gótica con vitrales.
- ♦Desde el rosetón un proyector de diapositivas con transparencias del exterior de la calle sobre la pirámide.

ISLAMEY", 1983.

Fundación Miró, Barcelona.

Descripción:

- ♦ La tela de un cuadro, un lienzo blanco, pende del techo extendida en toda su amplitud, un ángulo pintado aparece sobre ella.
- ♦ Alrededor de esta tela, pende también, rodeándolo, en posición diagonal, un marco o bastidor. Mientras la tela tapa visualmente una parte de este marco, el ángulo pintado establece a veces su prolongación visual en la superficie "pictórica".
- ♦ Dos monitores, uno conectado con una cámara de circuito cerrado, nos muestra lo que sucede al lado opuesto a donde se encuentra: se nos muestra lo que está detrás de la posición donde nos encontramos, el detrás de la tela o pintura; el otro monitor, conectado a un magnetoscopio, muestra imágenes del marco en movimiento con el movimiento de la cámara.

Diversas propuestas en la sencillez de la instalación. Un discurso visual en torno al espacio en pintura, en palabras de C.Pujol: "¿Y si colgáramos las telas en medio de la sala? ¿Y si le sacáramos el bastidor y se lo colocáramos alrededor como un anillo de Saturno?" (318).

¿Queda explícita la actitud del autor? Está claro que hay una fuerte especulación en torno al objeto cuadro, al hecho pintura. Saturno coloca su gracioso aro a su alrededor. ¿La pintura es un planeta denso de allá los confines del sistema solar? La especulación en torno al espacio en pintura en nuestro siglo ha sido profundamente estudiada, estableciéndose los sistemas de relación entre el cuadro y el

entorno, el público, las claves intelectivas, estéticas... El cuadro como objeto tradicional establece un aislamiento propio dentro del contorno de su marco, crea un ámbito desde el marco hacia dentro. El espacio de dentro y el de fuera quedan separados; en este trabajo la tela, la pintura, queda expandida en el espacio; siendo plana es escultórica, su grafismo plano (su ángulo pintado) no queda ya tanto en su superficie como suspendido o a medio camino de lo tridimensional. El marco plano, el marco banal que convierte al cuadro en objeto decorativo, es ahora objeto intelectual, es objeto tridimensional, es el anillo espacial que gira en contra de la pintura (como el anillo auténtico de Saturno). En la pared donde cuelga el bastidor se ha efectuado un milagro.

Cuando vemos una pintura generalmente nos situamos para verla en una serie de puntos de vista intuitivos y racionales muy lógicos, siempre frontalmente (de tal modo que nuestra mirada lo abarque en su recorrido), de cerca para observar los detalles y de lejos para verla en su totalidad... Ahora no, ahora los puntos de vista son los de la pintura y los de la escultura a un tiempo: buscamos un punto visual de coincidencia de la línea pintada en la tela con la línea tridimensional. Los monitores nos ofrecen una metáfora (la del ojo humano transformado en tecnología), con dos opciones a un tiempo: la estática de un punto de vista (símil de lo pictórico) y la móvil (símil de lo escultórico).

TAUTOLOGÍA, 1988.

Claustre Nou, Cardedeu, Barcelona.

Descripción:

- ♦En un espacio de aspecto industrial, cúbico, de paredes blancas y de medidas simétricas aproximadas 4X4X4 m. hay una ventana horizontal en lo alto de una pared por donde entra una fuerte luz solar. Esa luz marca la habitación con una faja ancha iluminada, permaneciédo el resto en sombra. Este haz de luz se desliza por la pared y por el suelo a lo largo de todo el día.
- ♦En medio una plancha de madera colocada asimétricamente, vertical, de la anchura de dos monitores pequeños y pintada formas trapezoidales con ángulos perpendiculares de color negro en sentido decreciente.
- ♦Otras dos planchas: una de plástico que funciona como espejo y la otra de plomo, la primera el doble de ancha que la de madera y la otra de igual tamaño, formando ángulo.
- ♦En el suelo, en los dos extremos de la plancha de plomo, dos monitores. Y en ellos, en imágenes contrastadas y en circuito cerrado, se emite el recorrido de luz donde la instalación se halla, esa misma faja de luz, el efecto que sobre esta sala tiene.

El montaje de esta obra es ejecutado casi sin proyecto previo, un montaje casual, *in situ*, contando con excasísimos elementos y presupuesto. Una percepción rápida de un espacio incita a crear rápidamente una obra que determine con claridad ese mismo espacio sobre el que se trabaja.

Construcción de la instalación con dos posiciones fundamentales del espacio: vertical -una pintura blanca y negra- y horizontal -dos espejos: uno brillante y uno opaco-, sobre ese espejo opaco otras dos imágenes especulares contrapuestas y reiterativas: las de los monitores. Marcando estas dos posiciones vertical-horizontal, la luz en diagonal. El espejo llevando su reflejo lumínico al techo que queda también iluminado por una sombra de luz.

Los monitores repiten el punto donde se encuentran, copian la luz, copian el tiempo que esa luz emplea en realizar un recorrido por un espacio, muestran un espacio en un tiempo de luz bajo el ángulo del suelo. El espacio queda derramado en su banda de luz, es descrito de forma tautológica (319).

Como uno de esos antiguos relojes de sol que existen dibujados en el suelo de algún antiguo palacio (El Escorial) en los que la luz penetra por una ventana y se desliza en la estancia iluminando líneas, números y símbolos astrológicos, proyectando su tiempo. Un reloj en nuestro caso no tanto de tiempo como un "reloj de espacio". La luz marca las horas espaciales (no temporales), la sala cambia sucesivamente en sucesivas salas, en una repetición, una tautología del lugar en lugar, tautología en las cámaras. Un reloj espacial de sol donde se ven reflejadas sus "horas" espaciales en esa tabla vertical.

Mostrar el espacio, empaparse de él, ver cómo es por su propia luz, la luz que es capaz de generar ese espacio, espacio y luz generadores de variados espacios y luces bajo un mismo esquema de una multiplicidad. La luz que queda negra representada en la tabla vertical de pintura.

"T", 1981.

"Vídeo arte 2-3-4", Sala de Cultura, Pamplona.

Descripción:

- ♦Una barra de hierro de andamio, de color negro, está situada horizontalmente, sujeta por sucesivas barras de hierro, formando simétricos ángulos contrapuestos.
- ♦Esta barra horizontal aparece cortada en varios puntos de su longitud, entre corte y corte se colocan sucesivos monitores de vídeo a su misma altura y sobre pedestales blancos. Sobre ese pedestal aparecen apoyados trozos de barras.
- ♦La imagen estática del monitor reproduce en forma de "T" dos líneas que resultan visualmente del grosor de las barras de andamio, y que, completan su discontinuidad física con una continuidad óptica.
- ♦Un magnetoscopio y un monitor, separado del resto, reproduce el resultado de continuidad visual entre barras y monitores.

Un ejercicio en torno a la fragmentación del espacio tridimensional y su posible complejidad en otro espacio bidimensional. ¿Cuál es la dimensión con la que cuenta un monitor? ¿Es sólo plano? ¿Es tridimensional? ¿Es plana más el uso del factor tiempo?

También es un ejercicio de geometría, geometría plana y geometría espacial, la oposición y unión entre ambas: la perpendicularidad establecida por la "T" plana, como dos ángulos rectos de unos brazos extendidos, como en los dos brazos de la letra. Se repite una expansión del medio en el aire que queda entre todos los

elementos. Un andamio que se convierte en la alegoría de la construcción, un andamio continuo-descontinuo en virtud de distintos entornos.

Es posible hablar de problemas de pintura en esta vídeo-instalación: podemos contemplar lo que pasa entre una imagen tridimensional y lo que sucede con ella, su variación, al pasar a imagen plana. Podemos comprobar que la imagen tridimensional comporta en sí misma múltiples visiones planas, es la unión infinita de todos los puntos de vista en perspectiva a la vez; mientras, la imagen de los monitores no varía ni en ángulo ni en efecto: es siempre la misma imagen desde una serie de puntos de vista paradójicamente muy amplios (lo que sucede cuando el guía de un museo advierte que el cuadro de un personaje te está mirando siempre, te pongas donde te pongas).

Confrontación, por tanto, entre imagen plana, (casi siempre invariable) e imagen escultórica (variable desde diferentes ángulos de observación). Y unión, por una sencilla continuidad lineal, de ambas concepciones.

La imagen del monitor es imagen inmaterial que suplanta la materialidad del hierro. El monitor cubre un hueco; cubre, sustentado por la imagen, la nada, suplanta lo físico por su representación. Unión también entre lo material y lo inmaterial. El hierro penetra en el espacio videográfico.

ESCALES, 1989.

Galería Espais, Girona.

Descripción:

- ♦Una galería normal, neutra, de paredes blancas. En una esquina hay cuatro escalones y un descansillo que conducen a una puerta.
- ♦Unos cuadros de gran formato, colgados en diagonal, con una de sus esquinas apoyada en el suelo. Un cuadro con una esquina en el suelo y la otra en el descansillo de la escalera. Los cuadros representan cada uno y con tintas planas dos escaleras cruzadas semejantes a la de la sala.
- ♦El suelo está cubierto con un material de color negro que actúa de espejo reflejando los cuadros muy iluminados, (el resto del lugar en penumbra).
- ♦Un monitor sobre un podio muy alto casi rozando el techo. En él, imágenes por fundido de ese mismo espacio, imágenes mezclándose con imágenes en diferentes ángulos. Imágenes reales e imágenes pintadas, de lo real y su representación.

Unas escaleras que rompen la convención humana lógica de vertical y horizontal, la inclinación de las posiciones convencionales. La existencia de un espejo negro en el suelo hace que la esquina del cuadro sea la charnela puntual donde comienza una imagen subterránea de otra escalera. Escaleras dobles, escaleras situadas marginalmente en contra de la gravedad, del sentido del peso. Escaleras dobles que se superponen la una a la otra dirigiéndose a posiciones opuestas entre sí y opuestas a la posición inclinada del cuadro.

De nuevo saturar el espacio de ese mismo espacio, representarlo multiplicadamente. Unir imagen real e imagen representada y hacer que perdamos su sentido referencial por una tautología.

Imágenes en vídeo que funden ambos tipos de espacios, el pictórico y el real o físico. Sugerencia especular que nos somete a una mecánica visual del arriba y el abajo y de la diagonal. Desaparición de los posicionamientos clásicos de horizontal y vertical, pérdida del sentido de la gravedad. Una simplicidad espacial que sumergen al espectador en el juego (321).

Presencia de la pintura, hay cuadros, cuadros *realistas*, representan cosas: escaleras. Cuadros con carácter repetitivo: varios cuadros que representan lo mismo. Y doblemente repetitivos: repiten una imagen que se encuentra en el mismo lugar, la escalera tridimensional al plano, el paisaje del paisaje. El monitor es también pintura: pintura que copia lo real y que copia la copia (los cuadros) y que encima los mezcla.

Códigos de representación visual y espacial a la vez.

REFLEX, 1986.

Fundación Caixa de Pensions, (C/Montcada), Barcelona.

Descripción:

- ♦Un gran espacio de 4 x20 m y 4 m. de alto. En medio, un muro falso que baja del techo 1 m. y divide el espacio en dos partes iguales. En el suelo una banda pintada de blanco simétrica con el falso muro.
- ♦Suspendido de ese murete hay dos monitores en alto y colocados con sus pantallas iluminando en sentidos opuestos.
- ♦De ambos monitores parten unas estructuras lineales-prismáticas de sección cuadrada y que forman un gran rectángulo colocado perpendicularmente al monitor, uno de sus lados es discontinuo, hueco, (donde está el monitor).
- ♦Un gran rectángulo en posición horizontal con la sección de su estructura lineal girada a la mitad y pintado con colores primarios en amplias bandas de diferente anchura. Dos focos cenitalmente iluminan los lados del rectángulo más cercano al suelo y dejan su sombra sobre la marca de luz circular.
- ♦Una banda horizontal en la pared a la altura de los ojos e iluminada con fluorescentes tapados aloja un largo texto ilegible de lado a lado de una de las paredes más largas (322).
- ♦En los monitores, imágenes sintéticas en colores primarios que semejan energías, choques de puntas, sensaciones metálicas... (323)
- ♦Banda sonora compuesta sintéticamente con un silbido agudo y continuo con poca variación en sus escalas.

Toda la instalación en un espejo que se situa en medio del espacio. Un espejo y, virtualmente, poder pasar de un lado al otro sin esfuerzo, con la ayuda de la palabra

o de la imaginación, pero sobre todo con la ayuda de las imágenes. Pues es en un espejo donde o bien se alojan las imágenes o bien es donde se esconden. El espejo es la intersección de dos espacios simétricos, es el paso de una línea, el paso a través de los colores. Por eso las líneas pintadas de colores primarios, casi simulando un arco iris; un arco iris que podemos observar que existe como un fino relampagueo en los cantos de los espejos.

Las imágenes de los monitores nos muestran choques de puntas, de espacios, de energías, el monitor -duplicado- se convierte, literalmente, en una cabeza de cerilla que estalla a arder en la intersección de los dos lados del vidrio. La estructura rectangular, casi plana en su volumen, es como un gran percutor del espacio, como un gran condensador de un hálito de dimensiones -o algo parecido-.

El sonido, con un silbido agudo, rompe: como el ruido de un avión a reacción atraviesa la barrera de la velocidad del sonido, como el ultrasonido rasga el cristal.

El texto va de lado a lado, común a los dos reflejos, un texto imposible de leer, no se permite la lectura de un texto que une ambos lados, esos dos reflejos.

El laberinto: el observador no sabe dónde se encuentra, estás dentro de un espejo, pero sin saber si el "dentro" está-es fuera...

FRANCESC TORRES

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA

1. Los mecanismos del poder y su futilidad. Todo su discurso se desarrolla en torno a este eje sobre el cual se vierten todo tipo de calificaciones. Se observa un interés por las ciencias especulativas y sociales (325)
2. La velocidad como expresión del poder: se necesita la rapidez para mantenerse en lo alto de la cadena humana. La velocidad queda atrapada por el propio accidente de esa velocidad: el parón repentino. La carrera al máximo de potencia para llegar a ningún sitio.
3. Juglar de lo épico: en sus epopeyas del mundo contemporáneo el poder se materializa en el armamento y la confrontación militar; las ideologías políticas y religiosas se mezclan. La guerra y su preparación surgen como tema (326). También el militarismo y la violencia económica (327)
4. El juego como factor infantil se prolonga hasta una madurez inmadura. El juego de la autodestrucción se dosifica en máquinas tragaperras, en una competitividad asesina que se transforma en deporte. El deporte y juego de la guerra. La guerra se agazapa en la sociedad en paz (328). El juego como *la guerra de la paz* (329)

5. Las diversas idas y vueltas de la historia tejidas con fracasos y pruebas fallidas. Ideas hoy revolucionarias y mañana dictatoriales.
Ideas y planteamientos opuestos en el espacio y en el tiempo que convergen en un punto común de la instalación.
Se ha convertido en rescatador del pasado inmediato, en arqueólogo de este siglo, en recuperador para nuestra memoria de los acontecimientos más próximos y más lejanos.

6. La naturaleza de lo humano como la máquina imperfecta e irracional que es la mente; el hombre como un compuesto de partes, una de las cuales es su cerebro. La difícil conexión del cuerpo con la mente. La evolución del hombre y de las especies (331). Todo su trabajo nace de planteamientos epistemológicos (332)

7. Apropiación del lugar de la instalación como si se tratara de un lugar de poder mezclado con la cultura, en el que se transgrede, en ciertos casos, el espacio de la exposición. El lugar de la exposición es muchas veces vital para la comprensión de la obra expuesta.

8. Conceptos y elementos de una instalación alimentan a otra, produciéndose un efecto de *feed-back*.

9. El uso y los abusos que el hombre hace del hombre, como víctima de su propia evolución (333).

10. Fuertes conexiones con la historia del arte, del cual extrae motivos e invierte significados. Su estética se aproxima al *neo-barroco*.(334)
11. La amnesia del pasado inmediato y del histórico, que provocaría la pérdida o inexistencia de la identidad tiene que evitarse. (335)
12. La construcción de diferentes objetos que siempre desaparecen o se deterioran. (Esto es incluso un título)
13. Diferentes elementos objetuales y conceptuales inconexos entre sí cobran un significado concreto al ponerse en contacto los unos con los otros. Se crean así asociaciones brillantes.
14. Trabajos escenográficamente planteados, fuertes de significado y de contenido, frágiles en su consistencia visual, aparecen siempre como arquitecturas perecederas, escaparates de un momento breve, instalaciones que saben que desaparecerán. (336)
15. Iluminación teatralizante de zonas amplias en oscuridad y penumbra que contrastan con otras pequeñas muy iluminadas, como con luz de iglesia o de megalómano, consiguiendo que los objetos queden sacralizados bajo la iluminación.
16. Composiciones espectaculares, (con gran desembolso económico), que han sido muy desarrolladas espacialmente en lugares amplios. Composiciones que atienden a esquemas sencillos de composición, simetría, circularidad, espiral...

Aparecen envueltas en una sensación de caos sobre el que teorizar (337)

17. Importancia del texto escrito en torno a las obras, la construcción conceptual atiende a esquemas mentales muy elaborados, que se basan previamente en una documentación amplia (338).

18. Empleo del Súper 8 en los inicios, antes de la aparición masiva del vídeo. Investigador de los albores de las vídeo-instalaciones. Hay una continuidad en el procedimiento de trabajo entre la película de Súper 8 y la cinta de magnética de vídeo. (339)

19. Desencantado de la ideología y la política, se siente obsesionado por la infancia y la historia.

20. Trabajos exigentes con respecto al espectador, un espectador iniciado en el mundo del arte que sabe decodificar significaciones y simbologías. Catálogos y libros de artista completan la percepción visual. Se obliga a reflexionar sobre temas básicos de la condición humana. (341).

21. La política y la economía impregnan sus obras como contenido (342). (Simula una continuidad de los libros de Hausser "Historia social de la literatura...")
Ilustrador de los mecanismos poderosos que mueven al ser humano (343). "El arte me interesa como actividad, como sedimentación de una forma de percibir el mundo, de analizar y manipular el contexto social y de dilucidar en qué consiste vivir. El arte no me interesa como contenido ni como problema" (344).(Ver observación en 345).

EL CARRO DE FENC, 1991. (EL CARRO DE HENO).

Centre d'Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya, Barcelona.

Descripción:

- ♦Un gran espacio (un patio de un convento cubierto) aloja en su interior un camión-tractor 4 X 2 Pegaso-Troner 1237 TTX, con un tráiler de madera, con ruedas, también de madera, de carro antiguo.
- ♦Sobre el tráiler hay unos paquetes de paja, encima de los cuales una estatua de cera de Charlie Rivel abre los brazos en posición interrogante.
- ♦Apoyados en la paja hay cuatro escaleras, una horca, un garfio y trozos de ropa.
- ♦Rodeando el camión yacen veinticuatro bicicletas rotas y chafadas distribuidas al azar.
- ♦En un espacio al costado, doce chimpancés de tamaño natural y fabricados con fibra de vidrio parecen leer un libro con cubiertas rojas; están sentados sobre unas sillas con su asiento a 1,70 m. de altura. Las sillas se sitúan sobre una tarima, de tal modo que debajo de cada silla hay un motor eléctrico que no se ve y que a través de un troquel en el suelo hacen que giren sobre sí mismas a diferentes velocidades.
- ♦Seis pantallas de metacrilato de 180 X 240 cm, y un vídeo de seis canales sincronizados. Sobre estas pantallas se proyecta una vorágine de imágenes: las manifestaciones de la Plaza de Tianamen en Pekín del año 1989, trozos del cuadro "El Carro de Heno" del Bosco, monos en su hábitat natural, los ojos de un vagabundo con la mirada fija, destellos de luz y fuego. Las imágenes aparecen muy ampliadas en su trama, creándose un efecto pictórico en el que predomina el tono azul.

- ◆Una banda sonora que bien podría ser definida como un continuo agónico de voz.

Se pone de manifiesto la banalidad de las intenciones de vida del ser humano. Se da una traspolación de elementos que nos construyen un rompecabezas mental con sus diferentes partes: Por un lado el componente fisiológico y evolutivo del hombre representado por los monos que leen libros, ironía a la vez de la inteligencia humana. Sustitución del cuadro (El Carro de Heno) por el objeto moderno de un camión, y de los ocupantes de la parte superior del carro por un payaso en actitud interrogativa. Objetos (bicicletas, ropas...) que parecen haber sido sacados de las imágenes proyectadas.

Se ha representado el cambio político desde el Mayo del 68 a la plaza de Tianamén, y, partiendo de ese eje, se nos ha preguntado sobre la naturaleza de los cambios y de todas las intenciones humanas.

Aparentemente, no hay una búsqueda de resultado estético, más bien se persigue el impacto de la sensación perceptiva primero y, después, el martilleo a la inteligencia, constante ésta en todos los trabajos.

Esta instalación viene rodeada por una serie de objetos que son jeroglíficos de las relaciones de todo tipo de poder. Un acercamiento a un neodadaísmo de corte comprometido con la historia y los hechos sociales, con la inteligencia del ser humano.

"OIKONOMOS" 1989.

Whitney Museum of American Art, Nueva York, Bienal 1989.

Descripción:

- ♦Una copia, a idéntico tamaño, de la estatua del Zeus del cabo Artemisa (el original se encuentra en el Museo Nacional de Atenas); es una pieza de bronce con el torso mirando al frente, la cabeza de perfil y los brazos en cruz, que sostiene en su mano derecha un bate de béisbol en posición horizontal.
- ♦Frente a su cara y perpendicular al bate pende una lámina de plexiglás de unos 2 x 3 m. Sobre ésta se proyecta un vídeo de dos jóvenes negros que se dedican a limpiar parabrisas en las calles de Nueva York.
- ♦Un pequeño monitor, que está atado con una soga a sus ijares y genitales, cuelga casi a ras de suelo entre ambas piernas. Todo está situado sobre una tarima rectangular de unos 50 cm. de alto. El monitor reproduce imágenes de Wall Street, concretamente del entresuelo de la Bolsa de Nueva York. Intercaladas con las escenas de caos financiero aparecen imágenes de una carrera de automóviles de alta tecnología y una de sus posibles consecuencias, los accidentes con llamas.
- ♦Un gran rótulo en letras doradas con el nombre de OIKONOMOS surge tras la instalación.
- ♦Las paredes son iluminadas con focos contrapicados que crean haces de luz (un escenario del gusto de dirigentes megalómanos).
- ♦En un rincón de la sala hay un sillón de ejecutivo, en apariencia caro, sobre el que se han depositado un mono completo de piloto de carreras y su casco,

con diversos logotipos de patrocinadores comerciales claramente distinguibles. (Ver 316)

INCIDENTES

El préstamo del Zeus de cabo Artemisa al Whitney Museum of American Art fue concedido con el beneplácito y la mediación tanto del Queens Museum como del Metropolitan Museum of Art. Sin embargo, el 11 de Mayo, el departamento de arte griego y romano del Metropolitan comunicó al Whitney Museum que no autorizaría la exhibición de la réplica de Zeus con el bate de béisbol y el monitor de vídeo y que, si tales elementos no eran apartados de ella, retiraría la escultura de la exposición. Por petición del artista, el Whitney cerró la instalación el 11 de Mayo y volvió a abrirla el 19 del mismo mes con el bate de béisbol y el monitor colocados en el suelo, al pie de la estatua. Fuera de la galería, fueron expuestos una fotografía de la instalación en su estado original y un texto explicando lo ocurrido. El incidente atrajo el interés de la prensa, buena parte de la cual se adhirió a los intereses de Torres y del Whitney. El 23 de Mayo, Torres y John G. Hanhardt, conservador de cine y vídeo del museo Whitney, mantuvieron un debate público sobre la controversia en la galería. Entretanto el Whitney concertó la cesión de otra réplica con David H. Cline de Texas. El 12 de junio la copia del Metropolitan Museum of Art fue devuelta al Queens Museum y el día 14 del mismo mes Oikonomos fue abierta al público en su estado original.

Un elemento estético es cambiado de categoría y provoca un escándalo no esperado como en los buenos momentos del dadaísmo (cuando se pintó una Mona Lisa con bigote). Una escultura que es traspuesta en su energía y significación, un dios en tensión doble: en su potencia (genital) y en su acto (manual). Dos tensiones perpendiculares entre sí y en equilibrio que nos montan un vaivén de significaciones junto con un mono de motorista tirado o suspendido de un sofá para un alto

ejecutivo. Una pobreza representada en imagen basculando en un terrible equilibrio sobre una riqueza y orgulloso de poder. ¿Qué significa la palabra griega "oikonomos"? Solo los cultos más avezados lo saben, y saben descifrar un contenido provocador de la instalación.

Elementos aparentemente lejanos entre sí, usados con vehemencia, encuentran una dimensión común y nos ofrecen un diálogo perfecto. Un diálogo teatral en clave de representación patrocinada por marcas, mientras es iluminado por el oro y el limpiacristales. Estas dimensiones diferentes expresan las cualidades divinamente humanas. Un zeus, en una posición de tensión aérea y libre en su exhibición habitual, ha sido contaminado por una de las cualidades más cochambrosas de nuestra propia naturaleza.

Un teatro no deja de ser un espacio para la reflexión, un lugar donde establecer conexiones simbólicas.

Una escultura clásica ha sido convertida en un *ready made* socio-económico (347).

En suma, nos encontramos ante el tema de la violencia económica y las clases sociales (348).

DROMOS INDIANA, 1989.

Indiana State Museum, Indianápolis.

Descripción:

- ♦Un magnífico salón que es a la vez recibidor de un museo, con techos altísimos, en cuyo centro cuelga una bandera de los Estados Unidos de Norteamérica de 5,50 x 6,60 m.
- ♦En el suelo, diseñado con una gran estrella incluida en un círculo, hay cuarenta monitores sobre los cuales hay un coche de carreras Novi de 1963 restaurado.
- ♦Una copia de escayola de un caballo greco-romano, un casco de carreras y un casco militar están distribuidos al lado de los monitores.
- ♦Tres canales de vídeo emiten constantemente y en parpadeo continuo imágenes de armas militares, carreras de coches, niños jugando con esas armas, banderas, el circuito de Indianápolis, caballos, caballos al galope, un funeral militar, actos de la sociedad del lugar, misses, etc...

El asfalto es sustituido por la imagen, una imagen que sostiene el símbolo por antonomasia de la velocidad, considerada como esencia del poder (349). Una imagen que mira hacia arriba, una imagen que es la peana donde se sustenta el propio accidente. Es ante todo la imagen del imperio, la marca del S.P.Q.R. que yace sobre una inmensa bandera; el coche es casi un objeto sacro: En la Iliada, Ate camina sobre las cabezas de los hombres; aquí, un coche (antigüedad reciente) camina sobre las imágenes de la guerra, de la América estadounidense más profunda, la que es servil a ese imperio. El coche se eleva impactante sobre su propia representación. "Las carreras de coches son la quintaesencia del capitalismo" (350)

DESTINY, ENTROPY AND JUNK, 1990. (DESTINO, ENTROPÍA Y CHATARRA).

Capp Streen Project, San Francisco.

Descripción:

- ♦En una sala que se asemeja a un garaje hay siete automóviles de lujo accidentados en un choque frontal.
- ♦Sobre listones, colocadas a la altura de los ojos, se reparten entre los coches diferentes fotografías de esculturas antiguas, con la nariz partida y la faz erosionada.
- ♦En el suelo, una pantalla construida con sal.
- ♦Se proyectan contenidos en torno al poder económico-político: Wall Street, manifestaciones, discursos, mezclados con retratos escultóricos de personajes antiguos, casi todos con la nariz partida y maltrechos por los avatares y por el paso del tiempo. Imágenes en las cuales se da importancia tanto al primer plano, como a la magnitud de la imagen y la reverberación producida en los cristales de sal.

La sal era moneda, sobre ella se ha proyectado el nuevo poder, la historia como una velocidad hacia una nada que provoca la "nasoclastia" (ruptura del apéndice nasal). Los antiguos ostentadores del poder se estrellaron en su vehículo de lujo arrastrando a los demás. La velocidad del poder y su accidente se nos muestra ágilmente y nos advierte de su peligrosidad. Una excesiva rapidez no es lujosa a la postre, no permanece, no es quieta, sin embargo, la carrera es obsesiva por conseguirla. Escenográficamente un choque de la historia, y unas esculturas muertas y partidas en su ángulo más veloz, nos advierten de la caducidad del poder (351).

PLUS ULTRA, 1988.

Kunstforum, Nationalgalerie, Berlín Oeste.

Descripción:

- ♦ Un tiovivo antiguo de tamaño natural gira en medio de una sala en la que hay dispuestos circularmente a su alrededor diferentes objetos, los restos de un lugar en ruinas (352): la embajada española en el Berlín nazi, ahora abandonada y reducida a un despojo. Un edificio del cual se extraen restos de papeles, un piano roto, muebles, utensilios de cocina...
- ♦ Una docena de monitores colocados en dispersión entre esos pedazos, a diferentes alturas y en distintas posiciones.
- ♦ "B. La cinta de vídeo de tres canales exhibida en la instalación constaba de materiales captados en el interior de la embajada, así como de otros históricos, rodados en Berlín durante los años 30 y 40, que incluían la caída de la ciudad. No incluyen ninguna imagen de Hitler o Franco, pero reflejan la común trayectoria ideológica y política de Alemania y España durante ese período. El canal principal arranca con la imagen de una mujer de aspecto español desvaneciéndose en el interior del edificio y termina con un niño pequeño de cabello rubio limpiando el suelo de una de las habitaciones hasta dejarlo como nuevo (353). En ciertos puntos se intercala la imagen de un perro pastor alemán vagando por las estancias vacías, como si fuera el fantasma de la ideología que la construyó.
- ♦ En otro canal se combinan la imagen de un edificio desmoronándose con la de un hombre diciendo "no", negando la destrucción insensata de vidas y hogares. El hombre en cuestión es uno de los acusados en el juicio contra los

conspiradores que tramaron el intento de asesinar a Hitler el 20 de julio de 1944: tras ser interrogado y filmado en la corte, fue ejecutado.

♦El tercer canal utiliza repetidamente imágenes de los restos del gran piano; el sonido fue obtenido con las cuerdas conservadas mediante una plomada suspendida, cuyo extremo estaba en contacto con las cuerdas. La plomada es un útil de albañil, pero en la cinta parece convertirse en una bola de demoliciones, en un instrumento de destrucción: Construcción y destrucción consiguen tener sonidos de un pasado transformado que todavía amenaza el presente. Al proyectarse el vídeo a cámara lenta, el sonido del piano no se diferencia mucho del generado por una máquina gigantesca desintegrándose.

Recolectar un pasado antes de que se produzca rápidamente una amnesia, una cosecha de abandonos con aura (354) mostrada casi tal cual en su propio giro. La ida y venida a la cual nos somete la historia, una historia que pretende desintegrarse aun estando ahí. Las imágenes vídeo son explícitas y muy descriptivas del momento nazi y fascista. Migajas de una ideología muy ampulosa con la forma, tanto que la propia forma la devora, la propia ambición la autodestruye. La representación del poder o el poder en exceso queda reducido con el tiempo a una ruina. Los edificios abandonados tienen una magia especial, la intensidad vivida.

BELCHITE-SOUTH BRONX: A TRANS-CULTURAL AND TRANS-HISTORICAL LANDSCAPE, 1988. (BELCHITE-BRONX SUR:UN PAISAJE TRANSCULTURAL Y TRANSHISTÓRICO)

University Gallery, University of Massachusetts at Amherst.

Descripción:

- ◆Nos encontramos ante unas maquetas de edificios derruidos, fachadas de bloques de viviendas reducidos a paredes y ventanas rectangulares y regulares, fachadas de casas de pueblo, cuyo tamaño se adapta a la altura de la sala de exposiciones, acentuando su propia escenografía. Estas fachadas pintadas de blanco dejan entrever otras capas de pinturas ocre y marrones. En cada ventana hay una vela encendida.
- ◆Además, la chatarra accidentada de un coche deportivo sin ruedas, pintado de blanco como las paredes, con los cristales recubiertos de pintura también; sobre el techo, un monitor vídeo.
- ◆Una canasta de baloncesto colgada del techo. Debajo otro monitor vídeo.
- ◆Unas bolas grises de unos 30 cm. de diámetro se reparten al azar por todo el espacio. (Bolas-bombas, bolas-pelotas de baloncesto).
- ◆Una iluminación dramática deja zonas muy iluminadas y otras en penumbra.
- ◆Imágenes vídeo que reproducen jugadores de baloncesto, guerreros, campos de juego y de guerra, ciudades abandonadas tras un bombardeo y otras incendiadas. Mezcla sistemática, con un ritmo dramático. Visualmente se unen las dos ciudades (355)

Estamos ante la mixtura de dos lugares alejados en tiempo y en espacio y sin relación objetiva, que son puestos a bailar juntos el mismo lenguaje que en el fondo

los articula y que el autor desnuda. Dos lugares que sufren de la ambición, de la estrategia del poder.

El fuego incendiario y destructivo se presenta como símbolo último de la degeneración que debe purificarse por medio de las llamas.

El deporte y la guerra, sus conexiones directas.

Hemos de deambular por un espacio totalmente desestructurado y caótico donde toda armonía ha sido abolida, por un paisaje eminentemente urbano destrozado y horrible, un paisaje que queda fantasmal porque ya no tiene vida, nadie lo habita, ambos lugares tan alejados son el mismo lugar, al latir el mismo espíritu en ellos. Un espíritu de ruina no romántica, más bien anti-romántica, pues provoca una rápida huida. El espacio ha quedado putrefacto y huele mal.

También se nos dice que en las guerras son necesariamente utilizados los fusiles y las bombas, que pueden ser de otro tipo y provocar el mismo jirón, la misma herida.

THE DICTATORSHIP OF SWIFTNESS, 1986. (LA DICTADURA DE LA VELOCIDAD).

La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California.

Descripción:

- ♦Una ametralladora en medio de una gran sala iluminada con una luz cenital marca un círculo en el suelo (el resto está en oscuridad total); aparece rodeada por veinticuatro cubos de acero galvanizado llenos de agua (356).
- ♦Detrás, seis monitores formando una semicircunferencia se elevan a 1,70 m. de altura, montados sobre bases transparentes. Dentro de cada una de las bases se halla un motor eléctrico que activa una varilla metálica unida a un coche de carreras de juguete. La varilla se desplaza lentamente hacia atrás y, en un momento dado, salta bruscamente hacia delante, obligando al cochecito a golpear un casco militar colgado ante él, como si fuera una campana.
- ♦Una cinta de vídeo de tres canales se exhibe en los monitores; el primer canal en el monitor número uno, el segundo canal en los cuatro monitores centrales y el último canal en el último monitor de la derecha. El primer canal muestra un coche de carreras girando sobre sus ejes; un equivalente humano aparece en el tercer canal: la cabeza de un soldado herido deplomándose al tiempo que sus ojos se cierran. El segundo canal tiende un puente entre los dos exhibiendo un *collage* histórico con documentales bélicos que subrayan la aceleración artificial motivada por el uso de máquinas.
- ♦El sonido corresponde a un toque de campanas sintetizado que parece ser producido por los cochecitos al golpear los yelmos.

Lo militar ha sido golpeado por la velocidad de lo industrial. Un arma en el centro; el hombre gira sobre sí mismo. Una instalación crea un ritmo que circula desde una posición central hasta cada uno de los monitores a una velocidad casi religiosa.

Un arma bien centrada es amenazada por el agua, considerada el transformador máximo, quizás el mayor emblema del poder (claramente expresado por Lao-Tse). El agua oxida el arma poco a poco, hasta deshacerla.

TOYS GET DAMAGED, AN (A)HISTORICAL DIORAMA, 1986. (LOS JUGUETES SE ROMPEN, UN DIORAMA (A)HISTÓRICO.

Círculo de Bellas Artes, Madrid, II Festival de Vídeo.

Descripción:

- ♦ Tres monitores vídeo sobre tres bases negras reproducen los tres canales de "La Dictadura de la Velocidad".
- ♦ Tres figuras de cera de tres personajes famosos a tamaño natural: Ronald Reagan (representando el capitalismo duro), El ayatolá Jomeini (el fundamentalismo religioso), Stalin (el comunismo real). Una campana flota sobre la cabeza de Reagan, oscila frente a la cara de Stalin, y cae de la mano de Jomeini. Las tres figuras distribuidas en el espacio están ajenas entre sí dándose la espalda.
- ♦ A la entrada se encuentran dos cajas transparentes: una contiene un coche de carreras y la otra un soldado, ambos de juguete y ambos envejecidos y usados.
- ♦ El sonido consiste en el tañer de campanas.
- ♦ La iluminación es cenital y puntual en cada una de las cajas; el resto del espacio está a oscuras.

El poder se ha encarnado en falsos hombres, que son maniqués, casi una representación destructiva al ser sustituidos por personajes de cera. Velocidad y poder llevados por comportamientos e ideologías contrapuestas. Un contrapunto lo marcan los juguetes. Sobre estos dos ejes, nimios, se mueve la instalación. El hombre, mientras tanto, gira en la luminosidad de los monitores siempre en la misma historia.

THE GLADIATOR'S HOUSE (HAS AN ATTIC), 1985. (LA CASA DEL GLADIADOR (TIENE TRASTERO))

Palau Robert, Barcelona, "Barcelona-París-Nva York".

Descripción:

- ♦Se ha instalado en el recibidor con escalera de mármoles de un antiguo palacio noble de la ciudad.
- ♦Una maqueta de un barco militar está rodeada por una serie de naipes esparcidos al azar.
- ♦Un cañón militar en el que se ha colocado con un monitor de vídeo que ha sido atado con una cuerda a su base.
- ♦El monitor muestra dos manos que, de forma compulsiva y reiterada, construyen un castillo de naipes hasta que se desmorona y, a continuación, vuelven a reconstruirlo. A estas imágenes se superponen rítmicamente otras relativas a la historia de este siglo.
- ♦Junto al cañón se levanta un pequeña ciudad hecha de naipes, en cuyo centro se yergue una figura a tamaño natural de Lenin, con una pequeña parte de la ciudad colgada a escasos centímetros (o escapando) de su mano.
- ♦Cerca de la ciudad, un obelisco de unos 2 m. de altura, cuya parte superior transparente encierra, en su interior, dos dados que son lanzados cada 15 segundos, por medio de un mecanismo que se ha colocado en su base.
- ♦Estos dos monitores laterales exhiben los otros dos canales de la obra a cada lado del recibidor, donde se encuentra una vitrina con tres estantes. En cada uno de ellos, se ha montado un escenario que ejemplifica una situación de la vida real con juguetes (coches, soldados, vaqueros e indios) entre los que aparece un monitor de cinco pulgadas.

♦Entre las dos vitrinas está colocado un dibujo enmarcado de un retrato del abuelo del artista realizado por un compañero de cárcel después de la Guerra Civil Española. El dibujo lleva la dedicatoria: "*!Pep!. Si no es una obra de arte por lo menos es un recuerdo carcelario de Sierra*", fechado el 10 de octubre de 1945.

♦El dibujo se relaciona con el sonido de la obra, consistente en un rumor que se va haciendo poco a poco discernible hasta convertirse en una voz humana que dice: "*El arte y la política tienen más en común de lo que podría suponerse a primera vista: en ambos casos el punto de partida consiste en propuestas intangibles que pueden prevalecer tan sólo por consenso o por imposición*". Estas frases se pronuncian en ruso.

Se trata de una puesta en común de diferentes niveles de comunicación, uno el doméstico, el propio del sentido humano de las cosas en una situación difícil, el sentido del azar, el del juego...La búsqueda de la utopía, las ideas por las que se lucha, el lugar del arte en nuestra civilización (357)

El arte, reflejo absoluto del mundo que rodea a esa creación artística, sobre todo por ser un reflejo del poder, surge, en ciertos casos, como actividad-resultado de un excedente o económico o temporal...Una liberación con respecto a ese tiempo.

Se crea un recorrido de significaciones, con una realimentación de ideas y materiales anteriores (358), con puntos de atención centrales y secundarios como un gran cuadro o bodegón barroco extendido dentro de un espacio. Son unos enlaces que van desde la diversidad a la totalidad.

PATHS OF GLORY, 1985. (SENDEROS DE GLORIA).

Fine Arts Center Art Gallery, State University of New York, Nueva York

Descripción:

- ♦La instalación consiste en cinco *videojuegos* de invasores del espacio: cuatro de ellos operativos a 25 centavos de dólar por partida, y el quinto dotado de un monitor de vídeo con una cinta monocanal.
- ♦La cinta exhibe un *collage* de documentales bélicos rodados en diversas guerras de nuestro siglo, manipuladas y organizadas de manera que se asemejen a un *videojuego*. El empleo de invasores del espacio alude, además, a los marcianos como metáfora del otro, tal y como ocurre en algunas películas norteamericanas.
- ♦Las cinco máquinas están dispuestas en forma pentagonal junto con alambre de espinos, escombros, bidones de aceite y otros objetos que ocupan los espacios vacíos entre ellas. Uno de éstos sirve como puerta de acceso hasta el interior del pentágono. En su centro se encuentra un escritorio blanco, sin características especiales, y un sillón. El efecto general se sitúa a mitad de camino entre un campamento militar, un puesto de mando, y un salón de juegos recreativos.
- ♦Una pared flotante situada sobre el conjunto efectúa una proyección de diapositivas mediante tres aparatos computarizados. Sus imágenes, extraídas también de diversas guerras acontecidas durante este siglo, corresponden a fotografías tomadas de un monitor de vídeo, con la finalidad de obtener una textura electrónica agrandada y retocada después a mano para producir un efecto que aludiera simultáneamente a la pintura (un medio tradicional de

plasmar los acontecimientos épicos e históricos) y a la televisión (el medio que hoy en día los trasmite hasta nuestros hogares).

♦En un extremo del espacio yace una serie de camillas militares, sobre cada una de ellas aparece dibujado un monigote y, en su parte inferior, el nombre estampado de una batalla famosa. Uno de los monigotes está dispuesto de manera que parezca reposar en un catafalco, otros cuelgan en lo alto de las paredes laterales en un intento de dar al espacio el aspecto de un ambiente sacrificial, quizá de una iglesia.

♦A la entrada de la galería, una pieza de metal con las palabras "valor", "rapidez" y "determinación" es golpeada rítmicamente por un palillo de tambor mecánico que la hace retumbar.

♦El sonido general de la instalación correspondía al de un *videojuego*.

Similitud entre el juego y el arma de guerra (359), banalización de lo militar a través de una máquina. Máquina despersonalizadora del acto de matar. Es a la vez una reflexión sobre lo que nos incita al juego, al ganar y perder.

Clave de humor de muchísima acidez e ironía, los registros bélicos son mostrados bajo la sorna del juguete aumentando su valor de objetos terribles.

**CLAUSEWITZ'S CLASSROOM AND/OR YALTA BEGINS AT SCHOOL,
1984.**

(LA CLASE DE CLAUSEWITZ Y/O YALTA EMPIEZA EN LA ESCUELA).

Stedelijk Museum, Amsterdam, "The Luminous Image".

Descripción:

- ♦ Varias filas de bancos sugieren una clase. El pasillo que corre entre los bancos es más ancho a la entrada que en el otro extremo, en donde se hace muy estrecho. Los bancos están pintados con una gradación cromática que va de un color casi blanco en la entrada hasta llegar casi al negro en el otro extremo. Todo esto produce una distorsión óptica de la forma, por lo demás regular, de la clase.
- ♦ Exactamente enfrente de la última y más baja fila de bancos yace un montón de escombros procedentes de un edificio incendiado frente al Museo. Algunos de los ladrillos están pintados de diferentes colores, de suerte que, a través de una simple asociación, puedan formarse banderas nacionales.
- ♦ Entre los ladrillos yacen los retratos enmarcados de Churchill, Roosevelt y Stalin, los dirigentes que, en la Conferencia de Yalta, trazaron los límites del contemporáneo mapa geopolítico del mundo.
- ♦ Sobre el montón de escombros se encuentra un pupitre y, encima de él, una gran jaula con una boa constrictor enroscada a una rama y a un micrófono.
- ♦ A la derecha cuelga de la pared situada tras la jaula un dibujo italiano del período fascista con un niño sosteniendo un palo y un libro, cuya sombra corresponde a la de un soldado completamente armado.
- ♦ Cinco monitores situados al azar descansan sobre los bancos, orientados hacia la serpiente.

- ♦ Los monitores exhiben un vídeo monocanal con un *collage* de diez minutos de duración que muestra a un grupo de niños jugando con armas en un museo militar y material histórico correspondiente al episodio de Yalta; en diferentes pasajes de la cinta, la imagen de un estómago humano respirando aparece de manera fija en la pantalla durante un momento, sugiriendo la presencia de una persona sentada en ese preciso lugar.
- ♦ Los bancos eran accesibles al público, que podía sentarse en ellos; sin embargo, dado que los monitores estaban orientados en su misma dirección, debían volverse o adoptar posiciones forzadas, de suerte que terminaban por remedar el comportamiento de los niños traviesos en clase.
- ♦ Los sonidos procedentes de la jaula de la serpiente sugerían una conferencia acerca de la geopolítica, de la naturaleza del poder político y de la guerra. La susurrante voz que resultaba había sido procesada para que sonara como una mezcla de voz humana y de reptil.

La serpiente hace referencia a la parte más antigua del cerebro humano, esa parte parece ser que es la que intenta dominar el resto del comportamiento delimitándolo bajo sus propios parámetros. Un aula que es el jeroglífico de la utilización primera de la información sobre los infantes (361). Se nos advierte de las fuertes precauciones que se han de tomar con respecto a la información que se nos ha dado de pequeño. En la infancia se introduce la idea de nacionalismo así como una serie de informaciones que determinan una manipulación desde el poder político para la pervivencia de un estatus.

El espectador se ve obligado a mirar hacia atrás para ver la realidad verdadera ofrecida por los monitores, colocados frente a los escombros de banderas que yacen sobre el estrado.

JEAN'S LOST NOTEBOOK, 1983. (EL CUADERNO PERDIDO DE JEAN)

Museum of Fine Arts Division of the Museum of New Mexico, Santa Fe, "Video as Attitude).

Descripción:

- ♦Recreación de la forma de una *taula* (o mesa, monumento megalítico menorquín en forma de T con dos piezas: una vertical y otra horizontal) mediante piezas de un juego infantil de construcción ampliadas hasta una altura de 4 m.
- ♦Una cinta de vídeo dotada de seis canales y exhibida en seis monitores con formato de cinta sin fin. El primer canal mostraba un secuencia ininterrumpida de una *taula* al amanecer, con el sol asomándose lentamente entre las piedras. El segundo canal presentaba dos manos confeccionando una *taula* con piezas de un juego de construcción. El tercer canal ofrecía una panorámica de los diferentes monumentos megalíticos de Menorca. El cuarto canal recogía una larga secuencia de la cima del Empire State Building de Nueva York. El quinto canal mostraba una excavación arqueológica en curso. El sexto, con imágenes bélicas. Los monitores de vídeo eran emplazados en el espacio a modo de cascotes, como las piedras que, en un contexto arqueológico, constituyen fuentes de información.
- ♦La banda sonora surgía del interior de la estructura en forma de *taula* sita en la parte central. Estaba constituido por un collage integrado por voces de niños jugando en un parque mezcladas con el ruido de un martillo perforador semejante al tableteo de una ametralladora.

TOUGH LIMO, 1983. (LA DURA LIMUSINA).

Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Ritchmond.

Descripción:

- ♦Una maqueta de madera de tamaño natural, correspondiente a un carro de combate, presenta el momento mismo de abalanzarse sobre varias filas de sillas, a modo de foro social horizontal e indefenso, en el que la gente era tanto más evidente por su misma ausencia.
- ♦En el carro de combate se abrían cinco ventanitas, dos a cada uno de sus lados y otra en la parte frontal, a través de las cuales podían vislumbrarse pequeños compartimientos, cada uno de los cuales contenía una iguana viva (las tripulaciones de los carros de combate suelen constar de cinco miembros).
- ♦Detrás, en uno de los lados del carro de combate, una cinta de video monocanal era, simultáneamente, exhibida en un monitor y proyectada sobre uno de los rincones de la sala (generando aquí una imagen pentagonal y distorsionada).
- ♦Al otro lado se levantaba un pequeño castillo de naipes.
- ♦Todos estos elementos (carro de combate, sillas, castillo de naipes, iguanas) aparecen también, ya al natural, ya a través de reconstrucciones, en la cinta de vídeo, que consiste en un *collage* de material de archivo, noticias y tomas de estudio de juguetes y miniaturas.

STEEL BALLS, 1983. (BOLAS DE ACERO)

University of Colorado, Boulder, Colorado, "Cometaries".

Descripción:

- ♦Una película proyectada en la pared más alejada de la galería en unas dimensiones de 2,50 X 1,50 m. aproximados. Ésta es una copia en 16 mm. de un día de julio del año 1944 en el que la Octava Fuerza Aérea del ejército norteamericano llevó a cabo una extensa incursión de bombardeo sobre Schweinfurt, Alemania, en un intento de destruir la industria de *cojinetes* concentrada en esta ciudad (se trata de una de las incursiones aéreas mejor documentadas de la Segunda Guerra Mundial). Una película filmada desde el punto de vista de quienes pilotaron los aviones y soltaron las bombas. La película ha sido trucada a mano para sugerir el ambiente surrealista y caótico del combate.
- ♦A cada lado de la proyección, un monitor muestra el mismo metraje a una velocidad tres veces menor de lo habitual, produciendo la impresión de una imagen onírica.
- ♦El sonido que emana de los monitores corresponde al que se origina al jugar en una máquina del millón, también a una velocidad tres veces menor que la normal.
- ♦Enfrente de la proyección y los monitores, quince máquinas del millón están dispuestas en forma de avión. Todas las máquinas funcionan, y es posible jugar en ellas insertando una moneda de 25 centavos (de dólar) por partida. (Ver 362)

- ♦Cincuenta siluetas recortadas, en forma de aeroplano y sugiriendo una formación de vuelo, se encuentran montadas sobre una parrilla situada en la parte superior de las máquinas.
- ♦A cada lado de la galería, apoyado contra la pared, fue colocado un avión recortado con el morro hacia abajo; una luz parpadeante tras él le daba el aspecto de un bombardero tocado que caía en picado hacia el suelo.
- ♦El registro sonoro es una mezcla entre los golpes de las bolas en las máquinas y el sonido de motores de aviones volando y cayendo, junto con el del bombardeo.

El juego peligroso de la guerra es banalizado continuamente por los ostentadores del poder. Un abuso de elementos inconexos son conectados por los valores de competencia y aventura, centrada en el eje de la conquista, el totalitarismo y el control ideológico, así como las relaciones entre poder y ejército (363).

Lo visual se recrea con la reproducción de las máquinas como fuerza de control llevadas a su exposición más banal de representación, una máquina de ocio, de juego, una vil máquina tragaperras que es colocada al mismo nivel que un arma de guerra.

Visualmente se produce un juego también de imágenes en las cuales la ralentización y la velocidad propia chocan como las propias bolas de juego con las bolas de las máquinas de millón.

Sonoridad entre cómica y violenta, mientras un hecho histórico es convertido en una sala de juegos recreativos, quizás porque queda ya casi olvidado en el tiempo.

AIRSTRIP, 1982. (PISTA DE ATERRIZAJE).

Hartford School of Art, University of Hartford, West Hartford, Connecticut.

Descripción:

- ♦Una jaula ocupa casi la totalidad del espacio disponible en la galería, dejando sólo un metro entre ella y las paredes. El 90% de la instalación tiene lugar en el interior de la jaula, a la que no existe acceso.
- ♦En ella puede observarse una pista de aterrizaje militar en miniatura: pequeñas pistas secundarias conducen hasta ocho pequeños monitores en blanco y negro, cada uno de los cuales muestra el mismo ratón blanco. Un ratón real se encuentra en el exterior de la jaula, y es captado por una cámara de vigilancia.
- ♦En una esquina de la gran jaula yace una caja de cristal con un control de temperatura. Dentro de la caja hay un trono en el que descansa una serpiente. Teóricamente, la serpiente puede ver el ratón electrónico en los monitores.
- ♦Un modelo a escala de un arma táctica, un bombardero en picado Stuka, sobrevuela el interior de la jaula grande gracias al sistema mecánico sobre el que está montado. El avión está pintado con los colores empleados en el Norte de África durante los años 1941-1942, con una serpiente pintada a cada lado del fuselaje.
- ♦Fuera de la jaula, cubriendo un ventanal, cuelga una pintura, copia de un cartel nazi de 1932 con los colores de la bandera modificados, de gran tamaño pues ocupa la altura total de la galería. El soldado vigila tanto el espacio como el público.
- ♦Alrededor de la jaula estaban colocados auriculares con un *collage* sonoro de materiales históricos que empezaba en los primeros años 30 y llegaba

hasta los 50, con las audiencias de MacCarthy en los Estados Unidos.
Finaliza con la derrota de MacCarthy a manos de Welsh.

Interesa, además de todos los componentes simbólicos, la manera que tiene de relacionar diferentes ámbitos espaciales. Se convierte un espacio aparentemente leído como exterior y de libre circulación, en interior: el espacio de la galería es invadido por una jaula, dejando un lugar de libre paso muy estrecho y casi más enjaulado que el interior de la jaula. Espacio a un nivel de representación instantánea en el circuito cerrado, espacio de jaula dentro de la jaula. El ensamblaje de espacios intensifica la acción visual del espectador. El espacio habitado por un ser vivo es despreciado por el hombre (representa lo peor del hombre); invadido por el movimiento circular y reiterativo de un avión que, a su vez, invade lo poco que queda de un interior saturado de mensajes. El espacio del espectador también es invadido por la mirada de vigilancia de un militar duro.

Algo parecido sucede con la banda sonora (como todas sus bandas sonoras) que es un ensamblaje de diferentes vías bajo parámetros aparentemente arbitrarios.
(Ver 364)

"FIELD OF ACTION" 1982.(CAMPO DE ACCIÓN).

Herbet F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York.

Descripción:

- ♦El elemento central de la instalación está constituido por un vehículo militar, un Jeep, pintado de manera que se asemejara al "Autumn Rhythm: Number 30" realizado por Jackson Pollock en 1950.
- ♦En lugar de las ruedas, el Jeep está montado sobre monitores que exhibían una cinta de vídeo de tres canales: el primero en las ruedas traseras, el segundo en las delanteras, el tercero en la rueda de recambio. Cada canal constituye un *collage* de materiales históricos que muestran diferentes aspectos de los procesos sociales: el primer canal pone de relieve la expansión económica y política (ruedas propulsoras); el segundo subraya la ideología (ruedas direccionales); el tercer canal enfatiza la creatividad y el ejercicio de la libertad, así como el valor y la cohesión humana (rueda de recambio).
- ♦Detrás de la parrilla frontal del Jeep, retroproyectado desde el interior del alojamiento del motor, una película sin fin Súper 8 muestra a dos hombres desnudos caminando por un campo hacia delante y hacia atrás, encontrándose en el centro y chocando el uno contra el otro en un intento de echarse fuera del camino.
- ♦Alrededor del Jeep, cuatro grandes pinturas, una en cada pared, reproducen diferentes tipos de camuflaje militar utilizados por diferentes ejércitos durante la Segunda Guerra Mundial, conflicto éste que creó el escenario de la confrontación soviético-norteamericana.

♦El único sonido de la instalación lo proporcionaba un ruido semejante al de un motor al ralentí. El ruido procedía del proyector situado dentro del capó del Jeep.

En esta instalación se pone sobre todo de manifiesto la manipulación que se hace del arte como medio de propaganda -de guerra en definitiva- al utilizarse el expresionismo abstracto como réplica a las creaciones artísticas post-stalinistas de la URSS (365).

Esta instalación nos incita a reflexionar, por encima de todo, acerca de las diferentes lecturas de lo artístico, a las cuales estamos sometidos sin saberlo.

Empleo del referente real de las ruedas de un vehículo de guerra que han sido sustituidas por los monitores cuadrados que son capaces de "rodar" a través de las imágenes que emiten.

THE HEAD OF THE DRAGON, 1981. (LA CABEZA DEL DRAGON).

New American Filmmakers Series, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Descripción:

- ♦Una réplica a tamaño natural de un ariete situado frente a una puerta que flota libremente.
- ♦Detrás de la puerta se encuentra un tanque de cristal con una boa constrictor viva en su interior.
- ♦Una cámara en blanco y negro suministra la imagen de la serpiente a un monitor montado sobre la cabeza del ariete.
- ♦Una pequeña máquina de vapor instalada sobre la espalda del ariete funciona constantemente.
- ♦Detrás del ariete, una batería integrada por ocho monitores de vídeo describe una línea sinuosa que comienza en el suelo y termina a la altura de la vista. Monitores y ariete en conjunto pueden ser percibidos como un animal gigante (un reptil) dotado de cabeza, cuerpo y cola.
- ♦Los monitores inicialmente no ofrecen ninguna imagen, pero poco a poco, exhiben una en blanco y negro que se transforma hasta convertirse en otra a todo color: una corta cinta sin fin de un coche de carreras que choca contra un balizado que se sale de la calzada y que gira sobre sí mismo.
- ♦Frente a ese animal, la proyección de una cinta sin fin en película de 16 mm. muestra a un hombre bailando y a una serpiente reptando en el suelo junto a él. La imagen del hombre que baila es un negativo coloreado a mano, y la serpiente está dibujada sobre la película.
- ♦En la pared paralela al ariete figuran ocho laminas con una serpiente que lentamente va haciéndose visible y adquiriendo color.

- ♦A continuación de las láminas se encuentra un dibujo con el esquema del cerebro "trino y uno".
- ♦Esparcidas por el suelo, al pie de las láminas, están las piezas de un rompecabezas que, una vez fuera completado por el público (como de hecho ocurrió durante el transcurso de la exposición), mostraría un mapa mundi con las banderas de los diferentes países.
- ♦Una banda sonora repite un lento siseo: una mezcla del silbido de una serpiente y del sonido del vapor escapando de una olla, y después un choque cada 45 segundos.

Es un indagar sobre la naturaleza del hombre y de sus actuaciones, sobre la composición de su cerebro y los "jugos" mentales que genera cada parte (disquisición sobre el trabajo del neurólogo MacLean), (ver 366). Se establecen similitudes entre el comportamiento humano y el del reptil. La parte más atávica del cerebro regula las áreas de poder con el peligro que esto en sí lleva. Según palabras del propio autor, el hombre bailando y la serpiente se refieren a las combinaciones de la vida, a una "danza de la biología", a la diversificación y a la evolución. La máquina de vapor es un símbolo de la Revolución Industrial, el ariete es el padre de ese elemento. El coche surge como elemento de nuestra sociedad en relación con la naturaleza y el espacio.

RUNNING SPEECH, 1980. (ARENGA ELECTORAL).

Elise Meyer Gallery, Nueva York.

Descripción:

- ♦Una plataforma cuadrada de 4x4 m. sostenida (aparentemente) y alzada unos 40 cm. del suelo mediante pequeñas torres de naipes, situadas en sus esquinas .
- ♦Sobre la plataforma, seis televisores (utilizados como monitores de vídeo) aparecen hundidos en ella unos cm. en diferentes ángulos, como si flotaran en un medio líquido.
- ♦Tres monitores a la izquierda muestran un *collage* de material desprovisto de sonido, perteneciente a la campaña de Reagan, y los otros tres, material correspondiente a la campaña de Carter.
- ♦En el extremo de la plataforma se encuentra, ante un micrófono, un lavabo con dos grifos. El agua fluye de los dos grifos y el sonido es recogido por el micrófono que lo trasmite a los monitores como acompañamiento de las imágenes.
- ♦Junto a la plataforma, descansa una base que sostiene una caja de cristal con piedras de colores y texturas diferentes. Sobre el pedestal hay colgado un reloj de pared en marcha.

Ironía sobre el discurso político sin fondo de una campaña electoral, en el que las palabras se asimilan al agua que corre constante y desaparece en el desagüe. Se trata, en fin, de una puesta en escena que relativiza y hace frágiles los mensajes de los líderes, sometidos a la base azarosa de unos naipes (ver 367).

THE ASSYRIEN PARADIGM, 1980. (EL PARADIGMA ASIRIO).

Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachussets.

Descripción:

- ♦Un recibidor con forma de rotonda en un edificio neoclásico americano, y ocho columnas blancas del propio edificio, hechas de madera y estuco, huecas.
- ♦El espacio circular reproduce una ciudad construida con naipes, que forman ocho sectores circulares separados por ocho pasillos. En el centro de la ciudad se eleva un monumento, un obelisco cuya parte superior estaba confeccionada con plástico transparente; en su interior, un par de dados. Un dispositivo en el interior de la columna lanzaba unos dados cada quince segundos.
- ♦A la entrada de cada uno de sus pasillos-avenidas, realmente en los arrabales, se encontraba un objeto. Estos objetos eran:
 1. Una reproducción de un grabado de Goya proyectado sobre plástico translúcido: representaba a una mujer joven, de pie, sobre un caballo blanco, haciendo equilibrios en una cuerda; era observado desde las sombras del fondo por mucha gente. La imagen estaba suspendida del techo mediante un hilo transparente, de manera que la gente al pasar lo ponía en movimiento.
 2. Una maqueta quemada de Hindenburg.
 3. Un montón de cerillas.
 4. Un espejo angular que reflejaba el rostro de los viandantes en un punto determinado.
 5. Un despertador en funcionamiento.
 6. Un televisor que emitía la programación de una cadena.

7. Periódicos.

8. Una grabadora con la banda sonora.

El registro vídeo no existe en sí, pero sí la presencia de la habitual programación de una cadena televisiva que nos acerca el lugar de la exposición al propio lugar humano y cotidiano, al colocar dentro de un objeto artístico un objeto de uso diario.

Una ciudad mostrada en la fragilidad de su representación y de su simetría, cuyo monumento central es el azar. La ciudad es también un esquema mental humano, una reproducción de la mente y de los pensamientos con sus diversas clasificaciones. Una ciudad frágil, de naipes, una fragilidad y azar que persiguen al ser humano y sus representantes (368).

La cultura asiria desaparece problemente por la desertización de sus tierras, por la salinización, lo que provoca un desalojo de las grandes urbes del Tigris y el Éufrates. Un esquema que se repite tantas y tantas veces en la historia de lo urbano.

Capacidad del objeto artístico: proximidad al espectador y a la realidad individual.

TEXTO SONORO DE "ASSYRIAM PARADIGM".

"Jugar a las cartas no sería emocionante sin sorpresas y sin la posibilidad de perderlo todo; sin embargo esto sólo incumbe a los juegos de cartas.

Percibir el mundo bajo control del azar sería demasiado descorazonador, percibir la vida como un tablero de juego, demasiado desquiciante.

Jugar a las cartas no sería emocionante sin sorpresas y sin la posibilidad de perderlo todo; sin embargo esto sólo incumbe a los juegos de cartas.

Lo que incumbe a la historia es la creencia irreductible de que la civilización es lineal, sin fin, de que reaparece cada mañana. No creer esto sería paralizante.

La gente de Los Ángeles es muy valiente.

Si un acontecimiento fragmentador destruye el tejido de la vida, el objetivo prioritario pasa a ser la supresión de ese mismo acontecimiento. Varsovia fue reconstruida exactamente igual a como era antes de la guerra. Cirugía estética..., cirugía estética...,

¿Qué hacías cuando empezó el bombardeo de Pearl Harbor?

La ciudad, el más alto ejemplo de organización social civilizada, se asemeja al cerebro humano: un banco de datos con niveles estratificados de evolución, antiguos cimientos, recuerdos enterrados, acontecimientos olvidados, aprehensiones ocasionales. Análogamente a la neurona, nuestra dendrita preferida es el teléfono...

¿A quién llamabas cuando empezó el bombardeo incendiario de Dresde?

La ciudad, el más alto ejemplo de organización social civilizada, se asemeja al cerebro humano con sus millones de células que lo mantienen vivo mediante la realización de las tareas que tienen asignadas. Quizá por ello, en las guerras las ciudades son tan golpeadas como el cuerpo de un soldado en el campo de batalla.

Análogamente a la célula, nuestro papel preferido es el de anticuerpo.

¿Qué se vendía en el mercado de Guernica durante la mañana en la que llegaron los aviones?

¿En dónde pasaste las vacaciones de verano de 1939?

¿Cuánto dinero tenías en el banco la mañana en la que se produjo el crash económico de 1929?

¿Estamos listos para dar un paseo nocturno por Central Park?

¿Estamos listos para dar un paseo nocturno por Central Park?

¿Estamos listos para dar un paseo nocturno por Central Park?

¿Estamos listos para dar un paseo nocturno por Central Park?

¿Estamos listos para dar un paseo nocturno por la próxima generación?

¿Estamos listos para dar un paseo nocturno por los rincones del poder?

¿Estamos listos para entrar en el zoo político ahora que todas las jaulas están abiertas?

Las escenografías de naipes son un combustible fácil para una colilla arrojada descuidadamente o para una cerilla intencionada.

Vivimos en el South Bronx de la historia en la creencia de que hay un plan superior, un destino claro y de que nuestros políticos están al mando.

El azar, como componente intrínseco del juego cognoscitivo, motiva y alimenta el ejercicio sin compromisos de la curiosidad que ha mantenido en vida a nuestra especie.

El azar, como componente intrínseco de un arreglo social y político a escala mundial basado en el dominio absoluto del poder, es una garantía de desastre. Genera y motiva la compulsión paranoica de conservar la vida a través del monopolio de la muerte como elemento de disuasión.

¿Hiciste el amor la noche anterior a la crisis de los misiles cubanos?"

ROCK-SOLID-THIN-AIR, 1980. (SÓLIDO COMO LA ROCA, LIGERO COMO EL AIRE).

Planetario del Hudson River Museum, Trevor Park-on-Hudson, Yonkers, Nueva York.

Descripción:

- ♦Utilización del espacio físico y avances tecnológicos del planetario al que se han añadido un mínimo de elementos.
- ♦En el suelo del planetario, sobre un lugar ligeramente más elevado, se encontraba un viejo escritorio como soporte de un monitor en color de vídeo. Este exhibía una cinta sin fin que mostraba dos manos realizando diversas combinaciones con piezas de un juego de construcción infantil (como símbolo de las estructuras sociales) y cristales de cuarzo (como símbolo de las estructuras naturales), que actuaban a su vez como un paradigma de la civilización, tal como la conocemos o como pensamos que debería ser. Junto al vídeo estaba emplazada una mesa sobre la que se alzaba, terminada, una de las construcciones tal como aparecía en el vídeo.
- ♦Duración total de 30 minutos.
- ♦Al entrar el público en el espacio, la sala se encuentra en una penumbra rojiza, se escucha el sonido de un metrónomo y el monitor de vídeo está encendido. Una frase proyectada sobre la cúpula alude a la parte del cerebro humano responsable de los estados de vigilia y alerta, como preludios de la acción.
- ♦En la bóveda del planetario se proyectaban las siguientes imágenes con la siguiente voz (Ver 369):

TEXTO SONORO DE "ROCK-SOLID-THIN-AIR"

Voz: *"orden, en orden a, por orden, todo en orden, el nuevo orden, ordenando, viendo, percibiendo algo, algo familiar..."*

Una forma sombreada empieza a generarse dentro de la cabeza humana, crece y se desvanece. La imagen corresponde al dibujo de una persona (un monigote).

Se ha dicho que en un principio el orden debió ser descubierto a través de la observación de fenómenos recurrentes como los ciclos biológicos de los animales, del cuerpo, ya propio ya ajeno, del ciclo diario, de las estaciones y, sobre todo (redundantemente), del firmamento.

Las imágenes proyectadas de simios siguen cambiando.

Quizá por esto, las interpretaciones orgánicas y antropomórficas del Universo así como las interpretaciones cosmológicas del mundo animal y del cuerpo humano fueron, y en algunos casos siguen siéndolo, consecuencias inevitables. Los fenómenos recurrentes hicieron del firmamento, y por extensión del Universo, algo cambiante e inmutable a la vez. Cambiante por el movimiento de las estrellas e inmutable por el carácter recurrente de ese movimiento. Cualquier cosa que alterara ese orden era considerada como una señal divina, como un presagio.

Una estrella fugaz cruza el Universo proyectado y explota.

Imágenes de antiguos monstruos aparecen y se desvanecen.

Algo o alguien tuvo que ser responsable de esto...

Un piano giratorio aparece con un fondo de notas musicales sincopadas.

Orden, identificar algo, fijarlo en la memoria, aprender algo, tener prohibido cambiar las cosas.

El piano desaparece.

¿Ves esa estrella de la izquierda? ¿La que está sobre el rótulo de salida? ¿No la más brillante, sino la que está junto a ella? ¿De acuerdo? Ahora mira a la derecha, ¿ves esa pequeña estrellita casi en las tres en punto y mayor que las que le rodean? Magnífico. Ahora mira hacia arriba, vuelve tus ojos un poquitín hacia la izquierda y verás un grupo de cuatro estrellas. ¿Lo ves? Muy bien. Ahora si trazas una línea imaginaria desde la estrella de tu izquierda situada sobre el rótulo de salida hasta la que está a tu derecha, casi en las tres en punto, y, desde ésta, la prolongas hasta la estrella menos brillante del grupo que te he señalado, y desde ahí, hacia abajo hasta la estrella situada sobre el rótulo de salida, habrás formado un triángulo.

Un triángulo blanco aparece en la bóveda.

Todas las estrellas contenidas por ese triángulo serán conocidas como la Galaxia Triangular. Y esto será así hasta que se indique lo contrario, o hasta que un legislador más potente me derrote o bien hasta que lo que yo estoy diciendo sea olvidado. De cualquier forma, si el triángulo proyectado sobre la bóveda no es lo que tú esperabas, ello se debe a que has entendido mal mis instrucciones.

El triángulo desaparece.

Inseguridad acerca de las propias percepciones.

Un cadillac del 53 vuela a través de la bóveda girando sobre sí mismo interminablemente.

Todo esto provoca falta de certidumbre, desorientación. Comienza la indagación, es preciso explicar para dominar.

El coche aparece de nuevo y permanece mientras se pronuncian las siguientes frases:

"Esto es una cosa que flota en el cielo. No, es una cosa roja flotando en el cielo. No, es una máquina roja flotando en el cielo. No, es un coche rojo flotando en el cielo. No, es un cadillac rojo de 1953 flotando en el cielo. No, es un cadillac rojo de 1953 proyectado sobre el techo de este edificio. No, es un cadillac rojo de 1953 proyectado sobre la bóveda del planetario. El planetario forma parte de..."(La voz desaparece).

El coche desaparece y sobre la bóveda aparecen unos jeroglíficos.

¿Qué es esto, qué es esto? Hay que identificar algo.

Una ciudad por la noche aparece en la bóveda.

Hay que identificar algo en la oscuridad.

Borrones de tinta de Rorschach aparecen por todas partes.

Hay que identificar algo en un borrón.

Los borrones desaparecen. Aparecen imágenes de tejas islámicas y de plantas arquitectónicas.

Hay que identificar algo familiar en un apartamento ajeno.

Un plato de cerámica es proyectado mientras una mesa (dibujada esquemáticamente) atraviesa la bóveda y las estrellas (las estrellas se proyectan permanentemente, apareciendo y desapareciendo según la luminosidad de las imágenes proyectadas sobre la bóveda en cada uno de los momentos).

Película: Un ombligo moviéndose al ritmo de la respiración. Sonido de una respiración.

El centro que respira en cualquier experiencia perceptiva es el espectador.

El ombligo de la semiesfera eres tú mismo.

La película desaparece y la respiración se detiene.

Se produce la manipulación del entorno reconocido como forma de dominio. Se colocan las cosas en su sitio.

Pinturas rupestres paleolíticas aparecen en la bóveda, sugiriendo una cueva.

En el reino de lo tangible, lo comprensible ha de ser descubierto (cazado). Los trofeos de caza se convierten entonces en constelaciones fijas y registradas de los recuerdos físicos. Permanecen siempre ahí, una vez que aprendes a encontrarlas.

La cueva paleolítica se transforma en una bóveda de Renacimiento, en un museo moderno y en unos ficheros que destellan y recubren la bóveda.

El orden y los hábitos se confirman mutuamente. Escucha el discurso de las fichas de dominó.

Película de manos jugando al dominó de forma ortodoxa, que se acompaña del sonido de un martillo perforador. Construcciones de piedra prehistóricas aparecen momentáneamente y se desvanecen.

O incorporarse al juego demasiado pronto, inventar las reglas y enseñárselas a los que van llegando. O incorporarse demasiado tarde, adivinar lo que sucede, no ser iniciado. Inventar un propio juego a partir de una convención no familiar.

Película: La imagen pasa a ser una manipulación de las fichas de dominó. La mano empieza a construir estructuras semejantes a dólmenes, filas de fichas que caen una vez completadas. La película cambia y muestra un juego educativo, después se desvanece.

(Se repite el texto anterior)

Entretanto, las construcciones prehistóricas aparecen de nuevo en el horizonte. Una de ellas ha sido reemplazada por una estructura minimalista. Tras un instante, desaparecen.

Sonido de un reloj de cuco.

Al descubrir las leyes, las estructuras y el orden que subyacen al caos perceptivo, ¿estamos encontrando algo nuevo o bien transfiriendo algo de nosotros mismos a un campo perceptivo en blanco?

El planetario empieza a girar deprisa y al azar, mientras se escucha el sonido de una máquina del millón.

¿Lo que vemos es la cosa en sí o la representación del modelo que construimos para comprenderla?

El planetario deja de girar y el sonido de la máquina del millón cesa. Aparece en la bóveda, entre las estrellas, el dibujo de una vieja máquina. Sonido del tic-tac de un reloj.

El reloj es una máquina basada en el concepto aristotélico del universo. Funciona perfectamente, aunque es un modelo inexacto de lo que vemos cada noche sobre nosotros. Es una máquina precisa y, a la vez, un modelo inexacto de otra cosa tal como alguien distinto la vio.

El tic-tac se funde con unas notas de piano y después se transforma en el sonido de una radio.

Varias imágenes utilizadas previamente aparecen de nuevo como un *collage*. Después de varias combinaciones desaparecen. Una frase con figuras geométricas, que sugiere un modelo y termina con un signo de interrogación, aparece en la bóveda".

JOHN DOESN'T KNOW WHAT PAUL DOES, 1979. (JUAN IGNORA LO QUE HACE PABLO).

Everson Museum of Art, Syracuse, New York.

Descripción:

- ♦En el espacio destinado a la exhibición se construye un contenedor especialmente diseñado para esta instalación. Desde el exterior aparentaba una caja, de un contenedor móvil, no muy diferente de un cráneo humano. A modo de etiqueta y pegado en el exterior, se dispuso un plano maestro de la estructura interna de la obra. El espacio interior estaba dividido en dos salas.
- ♦En la primera sala, dos monitores de vídeo: en el de la izquierda, de pantalla dividida, había una sola imagen en blanco y negro, con materiales verbales y discursivos; en el de la derecha, un vídeo en color con una agrupación substancial de imágenes relacionadas con el reconocimiento de modelos, la manipulación espacial y física, y otras materias semejantes, que carecía de elementos verbales o sonido. Se utilizaban auriculares para escuchar el sonido del monitor de la izquierda.
- ♦En la segunda sala, una reproducción de una columna hermética se situaba en el centro: un hombre en su interior, del que sobresalían la cabeza, los genitales y los pies; el hombre tenía la expresión de un grito en el rostro.
- ♦La banda sonora era cuadrafónica y consistía en un texto leído en cuatro lenguas, sucesivamente, (inglés, alemán, castellano, francés), tomadas como ejemplos básicos de unas culturas fáusticas altamente conscientes. Cada lengua surgía de su propio altavoz. Mientras se hablaba en cualquiera de las cuatro, se escuchaban cáusticas y burlonas observaciones en las lenguas restantes. Una vez que se había hablado en las cuatro lenguas, una quinta voz

procedente de los cuatro altavoces, ahora en griego antiguo, actuaba como catalizador. Desde detrás del hermes y a través de un agujero practicado en la pared, una cinta sin fin en película Súper 8, que mostraba una partida de ping-pong, se proyectaba sobre un espejo que, situado en la parte posterior de la columna, reflejaba la imagen sobre la pared, exactamente detrás de su cabeza. Por último, una plomada estaba suspendida del techo a pocos centímetros del suelo, señalando exactamente el extremo de la sombra que proyectaba el pene de la columna.

"Este montaje alude a la estructura del dispositivo fisiológico básico de nuestro sistema cognoscitivo: el cerebro. Mientras el hemisferio izquierdo (en la mayoría de las personas) regula los procesos verbales, discursivos, enunciativos y analíticos, el derecho regula los no verbales, apositivos, globalizadores y manipulativos. Tal polarización implica una estructura esquizofrénica inherente en el plano operativo. La obra exploraba la exteriorización de este fenómeno en la cultura".

(371)

ACCIDENT, 1977. (ACCIDENTE).

112 Green Street Gallery, Nueva York.

Descripción:

- ♦A la entrada se halla una motocicleta accidentada, pintada de rojo y rodeada por cincuenta palos de madera enhiestos, cada uno de los cuales lleva una xerocopia con la misma imagen grapada en su extremo superior.
- ♦La imagen muestra a un hombre orinando sobre la moto.
- ♦El espacio está en penumbra, pero con todos sus elementos iluminados individualmente.
- ♦Junto a la moto están situados dos proyectores de Súper 8, uno sobre una base fija y el otro sobre una giratoria, que cubre un arco de 180°.
- ♦El que está sobre la base fija proyecta una secuencia en primer plano de un hombre que está comiendo un pedazo de pan.
- ♦El de la base móvil muestra a Kruchev gesticulando en la O.N.U. Esta imagen barre el espacio, ampliándose y encogiéndose, desenfocándose y volviendo a enfocarse cuando se aproxima a la imagen fija y se superpone a ella. Ambas son películas sin fin.
- ♦La banda sonora es un texto sobre la naturaleza del poder y la incertidumbre que rodea a los procesos sociales e históricos. Ciertas partes son recitadas por un tartamudo, extremadamente inseguro y ansioso (372).

PERSONAL INTERSECTIONS, 1975. (INTERSECCIONES PERSONALES)

112 Green Street Gallery, New York.

Descripción:

- ♦ De la pared izquierda de la galería cuelgan diez hojas de papel, individualmente iluminadas, cada una de las cuales contenía una frase relacionada con sus actividades artísticas y políticas.
- ♦ De la derecha colgaban otras diez relativas al medio familiar y sexual.
- ♦ En el extremo más lejano de la galería se proyectaban diapositivas que mostraban al artista en el acto de realizar una serie de dibujos en estado de autohipnosis. Los originales colgaban al lado de sus proyecciones.
- ♦ Al otro lado de la proyección yacía otro dibujo que en realidad era otro letrero rotulado tradicionalmente.
- ♦ En la parte central de la galería había una mesa con un mantel blanco manchado de vómitos, con dos botellas vacías de vino y un vaso.
- ♦ Una cinta sin fin Súper 8 se proyectaba sobre la mesa desde el techo. Mostraba el proceso de embriaguez del autor sobre esa mesa.
- ♦ Debajo de la mesa surgía el sonido, en grabación sin fin, explicando con la voz del autor cómo a través de la embriaguez detuvo temporalmente su proceso de condicionamiento.
- ♦ La galería se encuentra a oscuras, sólo iluminada con la luz específica de cada objeto, en el que se concentra puntualmente la mirada.

EVERYBODY'S HOUSE IS BURNING ,1976. (LA CASA DE TODOS SE QUEMA).

Galería "G", Barcelona.

Descripción:

- ♦La imagen principal del trabajo era un búnker de la Guerra Civil. Torres lo llenó con muebles domésticos y los quemó; después los dispuso en un espacio de la galería en la misma posición que ocupaban en el búnker.
- ♦Una película sin fin en Súper 8 se proyectaba en una de las paredes de la galería: Se había realizado un montaje con las imágenes del incendio, entre las que se incluían otras con escenas bélicas, procedentes de documentales.
- ♦Un calentador encendido en torno a los objetos quemados.
- ♦Una escalera de mano conducía a un texto, un relato sobre el extraperlo, junto al techo. A él se accedía de uno en uno.
- ♦Otro texto mural integraba los diferentes materiales de la instalación alrededor de una interpretación de la forma arquitectónica, no como espacio neutro, sino como un recinto que contiene fantasía y violencia, seguridad y vulnerabilidad.
- ♦Una grabadora difundía los sonidos propios de la preparación y coción de una comida (373).

ALMOST LIKE SLEEPING, 1975. (CASI COMO DURMIENDO).

Artist Space, Nueva York.

Descripción:

- ♦Una *performance* delimitada por dos paredes, una detrás del autor y la otra a su izquierda. Sobre la pared posterior se realizaban tres proyecciones: a la izquierda estaba colgada una foto de Franco como condicionador cultural de los planos político y social; a la derecha, otra del abuelo como condicionador social y cultural en un contexto familiar; entre ellas una película sin fin Súper 8, en la que aparecía el autor comiéndose las uñas. La película se proyectaba a espaldas del autor, iluminándolo parcialmente.
- ♦En la pared izquierda se proyectaban diapositivas con distintos tipos de afirmaciones que habían conformado parte del entorno verbal del autor, especificándose lugar y año en que fueron oídas.
- ♦En un extremo, dos altavoces con diferentes bandas sonoras; una de ellas relataba su vida para el momento en el que decidió ser artista. Al principio, la otra cinta sonora era idéntica a la primera parte de la anterior, para introducir luego una ligera alteración que desviaba todo el proceso de toma de decisión hacia un final diferente. Ambas cintas fueron grabadas por una voz que hablaba en tercera persona.
- ♦Todos los elementos funcionaban en ciclos de 12 minutos a lo largo de dos horas.
- ♦El artista yace durmiendo en una cama, en el centro del espacio. (Ver 374)

EL CONCEPTUAL EN MADRID

Paralelamente al movimiento conceptual en Cataluña surge en Madrid un grupo más escaso de autores con un ambiente más desfavorable a este tipo de actitudes artísticas. Las propuestas en este sentido parten de una valentía no suficientemente reconocida. En aquella época (y según palabras de Concha Jerez) se mostraba más atención a cualquier manifestación artística foránea que a las producciones propias, (de hecho gran parte de su trabajo lo desarrolla fuera de nuestras fronteras, en Alemania, donde su obra ha tenido mucho más eco y crítica que en su propia ciudad).

Es imprescindible destacar las iniciativas de Esther Ferrer dentro de la *performance* y su amplia labor investigadora en el campo del conceptual y la relación con el cuerpo físico del artista.

Juan Manuel Bonet, Simón Marchán, Esther Torrego y Alberto Corazón llevaron a cabo la instalación **Plaza mayor, análisis de un espacio** en la galería Buades de Madrid. Existe siempre algún proyecto llevado a cabo con la ayuda del vídeo y de manera esporádica. Así Juan Hidalgo o Nacho Criado han hecho empleo de medio en varias ocasiones. En general en este periodo se sigue, en Madrid, un acercamiento progresivo al vídeo, realizándose diversas incursiones aunque no de un modo continuado. No se puede decir que del conceptual madrileño surjan demasiados videoinstaladores o videoescultores puros en esa época, el vídeo es simplemente utilizado como un medio más que favorece determinados deseos artísticos pero que no llega a fascinar obsesivamente (como más adelante pasará con otros autores de

esta geografía). Tampoco es un grupo que haya tenido una herencia o eco hacia creadores más jóvenes, el conceptual en Madrid ha constituido en grupo cerrado (más bien aislado desde el exterior más próximo) que mantuvo un cierto ligamen con el *conceptual catalán (hoy en día relativamente roto)*. En todo caso desarrollan una actividad vivísima y conservan hoy en día propuestas que llevar a cabo.

Dentro de la obra de Concha Jerez nos llama la atención su reiterada preocupación por las instalaciones a las cuales se dedica exclusivamente. Sus vídeo-instalaciones son ante todo instalaciones que se sirven del medio vídeo para lograr representar espacio/tiempo materialidad/inmaterialidad. Incluso practica instalaciones audio junto con José Iges. A pesar de ser una artista consagrada el desconocimiento que se tiene de su trabajo es directamente proporcional al interés que despierta un simple acercamiento al mismo. Posee un discurso muy consolidado y desarrollado, dentro de una manera de hacer claramente conceptual que ha seguido manteniendo hasta nuestros días.

A pesar de no tener demasiada repercusión en el medio vídeo, el conceptual abrió la brecha de modernidad en la capital, una serie de grietas y atención hacia el medio que se consolidarían más adelante en un grupo más granado de autores que, aunque posteriores a estos, tienen mucho que ver puesto que sus posos conceptuales son muy acentuados.

Las propuestas extremas no fueron bien entendidas en los primeros años del medio y se produce un desfase temporal con respecto a lo que sucede en Barcelona pero rápidamente ese vacío creativo se llenó sobre todo cuando Madrid comienza a asumir su capitalidad en cuanto a la cultura.

CONCHA JEREZ

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA

1. Trabajo exclusivo en instalaciones, de las que ha realizado más de cuarenta desde el año 1976. Su línea de trabajo es completamente conceptual: realiza una desmaterialización del objeto artístico y haciendo hincapié en la inmaterialidad de las cosas.
2. El espacio en sí mismo dialoga con la reflexión que la autora tiene en ese momento, para adecuarlo al espacio. Las instalaciones necesitan el soporte del espacio y no pueden existir sin él, de lo contrario se convertirían en una pieza transportable. Su obra está imbricada en un espacio y es exclusiva de él. La instalación necesita el espacio como soporte de desarrollo. En la obra in situ predomina la idea del lugar.

Las cosas, sufren una transposición al ubicarlas. No puede hacerse una lectura lineal del espacio, pues se ha producido una ruptura de los parámetros a los cuales estamos acostumbrados, ofreciéndonos unos nuevos parámetros.
3. El espacio interior, y el exterior, con la ubicación incluso geográfica de la instalación.
4. El espectador forma parte de la obra, como un objeto móvil más, que tiene la capacidad de recibir la información generada. Al espectador se le ponen todo

tipo de trampas, para que siga unos recorridos determinados y pensados especialmente para cada obra; aparte de los que pueda inventarse el propio paseante. Es importante que el espectador experimente el recorrido sensorial por el cual circula.

5. La instalación como un discurso narrativo que la autora lleva a cabo a través de una serie de elementos: el vídeo se convierte en una herramienta más, pero no en una herramienta objetual, sino en una herramienta pensante.
6. El espacio inmaterial, el espacio virtual, el espacio interior, el interior de la materia: todo ello, desmaterializado en imagen.
7. Los juegos van de lo bidimensional a una posible cuarta dimensión.
8. Uso del medio vídeo casi siempre en circuito cerrado, concediendo importancia al tiempo real en vídeo. Uso de algunas emisiones propiamente televisivas que han sido manipuladas en su banda sonora.
9. El elemento musical se ha ido desarrollando a lo largo de su trabajo. Ha colaborado con José Iges llegando a crear instalaciones sonoras casi exclusivamente. El sonido ambiente y la sonoridad en general se han utilizado como lugar simbólico.
10. Interés por el espectador como ser pensante: a la autora no le preocupan tanto los gustos o sistemas estéticos del receptor como la posibilidad de incitarle a la reflexión. Le preocupa el espacio mental.

11. Representación del tiempo a través tanto de su transgresión como de su alteración; nos encontramos con diferentes tiempos en lugares equívocos.

12. Preocupación por aspectos sociales del hombre y el papel que juega en la sociedad capitalista.

SUBES, TREPAS, DESCENDES LA ESCALERA O...?, 1984.

I Festival de Vídeo, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Descripción:

- ♦ Sobre el hombro de una estatua clásica hay una cámara de vídeo que en circuito cerrado emite las imágenes de los transeúntes y el espacio de una escalera. Detrás de la estatua hay un espejo. La estatua ha sido despojada de su capacidad de visión con un velo negro de luto, con lo que la cámara se ha convertido en sus nuevos ojos.
- ♦ Las imágenes eran transmitidas hacia abajo, a sus pies, a un monitor de vídeo. Se emite de forma continua lo que sucedía en ese mismo espacio y en ese momento presente.
- ♦ Enfrentados a la estatua y en un descansillo inferior a la escalera, se ubicaba un grupo de tres monitores en forma de columna vertical.
- ♦ Estos tres monitores emiten grabaciones aleatorias de espacio televisivo. Cada cuarenta vueltas de magnetoscopio la pantalla se quedaba en blanco y aparecía una palabra ambigua, hasta un total de cuarenta palabras.
- ♦ Cuarenta palabras como referencia al azar, ya que encima del monitor que había a los pies de la estatua se encontraba una baraja de mus.
- ♦ Toda la instalación está colocada a lo largo de una escalera de mármol que, mediante espejos, une dos espacios. En el contrapeldaño de cada escalón, un espejo sobre el que se han dibujado palabras ambiguas, y cuarenta números.

La autora no quería una sala donde hacer la instalación y sí el recorrido entre los dos pisos del Festival de Vídeo. De una sala a la otra hay como dos terminales de entrada y salida que se ponen en relación, con espejos. Un camino de espejos.

El tema que le interesa a la autora en esta instalación es la ambigüedad y la concreción. Un tema no sólo desarrollado en esta instalación.

El espejo ha sido utilizado como recorrido que empezaba y acababa entre espejos.

Interesa el circuito cerrado como manera de obviar el dinamismo que se está produciendo continuamente en ese mismo espacio. El espacio ha sido sometido a la idea heracliana del agua.

El reflejo y la medición del lugar, ambigüedad y concreción desde los elementos ornamentales hasta todo lo que sucedía en el sitio...La instalación posee multitud de matices que van desde la sustitución de la mirada clásica por la mirada televisiva (el luto de la estatua) hasta la vulgarización de los *media* puesta de manifiesto en los programas televisivos. La imagen en movimiento posee dos tiempos: uno, correspondiente al pasado (los programas televisivos pregrabados) y otro, dado en el presente del circuito cerrado. Esta bifurcación temporal nos da una sustitución del espacio propio del lugar, un lugar que es en su naturaleza un recorrido ascendente y descendente, donde los espejos vienen a determinar el papel sustitutivo de la imagen también. Una imagen que se concretiza o dispersa según la percepción personal. La instalación es ambigua aparentemente en sus contenidos, pero se va concretando en parcelas múltiples e interrelacionadas. Se da al espectador una gran cantidad de puntos de vista desde donde desarrollar el discurso personal. Este discurso personal parte del propio azar de la mirada, de la propia inconcreción de las palabras ambiguas que se convierten en una apertura del pensamiento.

El *desmudo que baja unas escaleras* se transforma, en el espectador atrapado por una descomposición espacial y temporal, en su propia acción de desplazarse por un espacio hacia arriba o hacia abajo. Una movilidad, también, que tiene como punto de referencia la ambigüedad y la concreción de las cosas, su posible cambio.

El contrapeldaño es una imagen especular, virtual, que se ha convertido en una réplica fragmentaria de nuestra mirada, al estar repartida en cada uno de los contrapeldaños expandiéndose en un espacio, concretándose en el vídeo.

OSNABRUCK: OSNA-BRUCK, 1988.

Sala de la Paz del ayuntamiento de Osnabruck. European Media Arts Festival, 1988.

Descripción:

- ♦ El título es un juego de palabras que indaga en el significado etimológico del nombre de la ciudad: literalmente significa 'el puente del río Osna' en alemán antiguo. La idea de la ciudad como puente de la historia, desde la antigüedad.
- ♦ La sala es donde se firmó la paz de la Guerra de los 30 años (en su tratado católico) en el ayuntamiento de la ciudad.
- ♦ Se usa una mesa alargada de las que había en el antiguo edificio. A ambos extremos hay situados dos monitores que se dan la espalda.
- ♦ Entre ambos monitores, un montón de ropa de los habitantes de la ciudad.
- ♦ Mirando a cada monitor hay dos butacas (del mismo ayuntamiento) envueltas en acetato transparente de veinte metros de longitud en cada caso. Sobre él hay escritas palabras referentes a elementos del recorrido por la ciudad, que a la autora le parecieron interesantes, y que son propios de esa población. El acetato permitía al espectador que quedara reflejado también por un puro efecto especular. El acetato funciona como sustituto de un posible espectador sentado en la silla.
- ♦ La cintas de vídeo de los monitores recogen recorridos de la ciudad en todos sus detalles, desde los monumentales a recorridos por vertederos o tanatorios. El cámara (Domingo Sarrey) y la autora fueron acompañados por todos los rincones de la ciudad; se realizó una documentación rigurosa. Con el material grabado se confeccionaron dos vídeos: las imágenes de ambos eran las mismas, pero configuradas de modos diferentes. En uno aparecía

directamente la imagen sucedida en el tiempo, pero interrumpida rítmicamente por la superficie del monitor en negro y el nombre de la ciudad. En el otro monitor aparecieron dentro de las letras Osna-bruck las imágenes de la ciudad que se podían ver en el otro monitor. Por fuera se había construido, en síntesis, con esa imagen, otra imagen de vídeo, pero a partir de un audiovisual de la ciudad. Un audiovisual en blanco y negro, que contorneaba las letras dentro de las cuales aparecían las imágenes en color.

♦ La banda sonora correspondía a un *collage* de sonidos de la ciudad, una banda de música encontrada en el recorrido, sonido de bares y discotecas, sonidos propios de lo urbano.

"La imagen recoge aspectos de la realidad pero el concepto del nombre de una ciudad es una imagen más abierta": esta idea personal de la autora articula la instalación. Se parte pues de la palabra, del topónimo, para buscar la simbología discursiva de la ciudad, se convierte la instalación en un nombre, y viceversa.

Se obliga al espectador a desarrollar un recorrido circular alrededor de la mesa saltando de un extremo al otro. El espectador rodea un puente, lleno de vidas humanas.

La ropa vieja se presenta como algo cercano a la persona, una parte del ser humano, su continuidad y su símbolo. La ropa como parte de las personas que une ambos monitores. El ser humano como puente entre dos extremos de imágenes de la ciudad.

Es evidentemente un retrato contemporáneo de la ciudad recogido casi a modo de documental. En medio de ese documental están los seres humanos que dan

sentido al lugar, simbolizados por la ropa. Esa ropa establece un puente entre las imágenes, entre la historia. Una historia que se ha teñido por fin de la paz, que ha sido ceñida en la instalación por la sala donde se ha ubicado.

Un interés por el ser humano que es capaz de ocupar unos sillones destinados a otro uso y que ahora se han visto democratizados.

TRANSGRESIÓN DE TIEMPOS, 1989.

Capilla del Oidor y ruinas de la iglesia de Sta. María, Alcalá de Henares, Madrid.

Descripción:

La descripción completa apareció en el catálogo de mano de la exposición, un texto que aparece en el apéndice de la tesis y que no cabe repetir de nuevo.

Es un trabajo en el cual la música, realizada por José Iges, y lo visual funcionan al mismo nivel.

El tema es la relación entre tiempo exterior y tiempo interior, (no desde la simpleza de lo exterior que está fuera, en las ruinas, y lo interior que está dentro del edificio de la capilla) bajo una propuesta de generar un diálogo entrecruzado. La parte que más nos interesa es la creada en la torre (una vídeo-instalación propiamente dicha). Una división de un volumen (la figura escultórica de escayola) que nos enfrenta a su vez a dos miradas. La visión desde arriba nos es mostrada abajo, integrándose los volúmenes y los espacios que aparentemente están separados.

Se crea una tensión entre el espacio físico de las dos mitades de una estatua y ese espacio inmaterial. Las estatuas establecen dos papeles espaciales en horizontal y en vertical. Y desde arriba la vigilancia totalizadora de una de las mitades.

Idea del *tempus*. Tiempo exterior e interior autocensurados dentro de los tubos. Referencias al tiempo histórico humano, desde el tiempo interior y exterior.

GOETHE AS A VOYEUR, 1990.

Museum Wiesbaden. Wiesbaden, Alemania. (Mujeres artistas del siglo XX)

Descripción:

- ♦ Una intervención en la fachada del museo; además, la corona una estatua de Goethe.
- ♦ Sobre el hombro de la estatua se ha situado una cámara de vídeo que recoge en circuito cerrado las imágenes del exterior. Estas imágenes son proyectadas en dos monitores colocados en la parte superior del inicio de la cúpula que se encuentra en el recibidor de entrada al museo.
- ♦ En el interior del museo se utilizan dos cámaras de seguridad para captar las imágenes internas y proyectarlas en el exterior a través de un monitor situado a ambos lados de la estatua de Goethe. Estas cámaras, colocadas al principio del arco de la cúpula que hay en el recibidor, realizaban continuamente un giro de 180°.
- ♦ En estos últimos monitores aparecía calculada la superficie física del monitor, pero en metros cúbicos, escrita en color naranja fosforescente. Se hace referencia, por tanto al espacio tridimensional, que se deja ver a través de lo bidimensional.
- ♦ Los monitores exteriores proyectaban las imágenes a tiempo real. Las interiores, reproducidas en cuatro monitores (situados en la cúpula), lo eran, dos en tiempo real y dos en nieve, interactuando con una serie de letreros que enunciaban: X metros cúbicos de tiempo mental.
- ♦ En los contrapeldaños de los escalones, a los pies de Goethe, en el exterior, había colocados unos espejos en forma longitudinal.

♦ Hay una intervención en las ventanas del piso intermedio. Las ventanas están dividida en nueve cuarterones de vidrio (3X3) cubiertos por espejos, a través de los cuales se trataba de proyectar el interior del museo en el exterior. El espejo por su naturaleza especular recogía las imágenes del exterior, pero se habían pegado en él una serie de fotocopias en acetato que hacían alusión al espacio interior. Se dividían en tres bandas: la superior representaba fragmentos de la arquitectura del mismo edificio; en la banda inferior se recogían imágenes de una parte del museo que conservaba una colección de fósiles (antes el museo era un *lander museum*, y el director del museo de arte contemporáneo no se deshizo de esta colección); en la banda central había una referencia a los artistas cuyas obras pertenecían a la colección del museo. Se utilizaba una imagen por ventana, pero ésta se iba repitiendo una tras otra sucesivamente formando una combinación matemática: aparecía el texto como imagen virtual estrictamente enunciada, con letra fosforescente para describir el número de metros cúbicos de tiempo virtual. Uniendo unas ventanas con otras a través de ritmos visuales obtenidos mediante la frase "X metros cúbicos de tiempo virtual", el nombre de cada fósil, un espejo, una serie de fotocopias de acetato, las referencias a los artistas...

♦ En medio de las columnas del edificio y entre los capiteles, se colocan unas cajas de metacrilato llenas de agua de la fuente termal, considerada como símbolo de la ciudad, y un grupo de fotografías de esa fuente. Las cajas estaba selladas. Las fotografías para los veinticuatro capiteles correspondían a veinticuatro horas distintas. Aparecían constatadas las diferentes horas a las que se habían tomado las fotos (con naranja fosforescente).

♦ El sonido ambiental traspasa el del interior a la parte exterior, y el del exterior lo introduce en las dependencias interiores.

Tiempo interior y exterior que permite una metáfora con el tiempo real, mental y virtual. Nos encontramos ante una representación híbrida de tiempos y espacios. La visión vigilante, como si un ojo de cerradura fuera ocupado por una mirada que está situada a ambos lados de la puerta, traspasándola en ambas direcciones, se convierte en un ofrecimiento de la imagen de un espacio, a otro, transformando lo exterior en interior y viceversa.

El tiempo virtual puede ser mental o real, los tiempos pueden estar mezclados. De hecho, se trastocan, hasta hacer posible la existencia de un único tiempo presente en uno y otro espacio de la representación en circuito cerrado.

Una representación del espacio jugando con su posible ubicuidad espacial, con la mezcla producida por medio de la tecnología.

La instalación está expandida, con unas dimensiones que superan la convencionalidad de una simple sala en la que se incluye la posibilidad de una fuente alejada. Todo el espacio se convierte en otro espacio, al desnudarlo se transforma en otra cosa totalmente distinta. Se *re-iconiza* el espacio dotándolo de una nueva áurea, se vierte en él un concepto espacial de interioridad-exterioridad que deshace nuestra visión de las cosas.

IMMATERIELLE LANDSCHAFT, 1992.

Galerie Lupke, Frankfurt, Alemania.

Descripción:

- ♦ La instalación se ejecuta en el espacio muy reducido de una galería con grandes ventanales a la calle. La galería es cuadrangular.
- ♦ En las cristaleras aparece el título de la exposición con grandes letras fluorescente rojas. En cada una de las partes de esa fachada el título enuncia en alemán, francés e inglés los metros cúbicos de paisaje inmaterial.
- ♦ En cada una de las esquinas de la entrada aparece un ángulo de marco pintado de fluorescente que se repite repartido por el interior de la galería.
- ♦ En la pared opuesta y paralela a la entrada se sitúa un gran espejo.
- ♦ En el interior y al lado de los ventanales hay una estatua de escayola renacentista: una cabeza, partida por la mitad. Cada mitad contiene un pequeño monitor situado en oposición al otro, de manera que uno sigue la dirección de las narices de la escultura hacia dentro y el otro hacia afuera, mirando la calle.
- ♦ En los monitores aparecen letras en color rojo fosforito, pegadas, repitiendo la frase, ahora en castellano, que aparecía multiplicada en la fachada.
- ♦ Se emplean dos cámaras de vídeo y se desarrollan sus imágenes en relación con unos espejos y con el espacio.
- ♦ Los monitores de vídeo muestran imágenes opuestas. El monitor que mira hacia dentro emite imágenes recogidas, en circuito cerrado, por una cámara colocada en la parte superior del escaparate de la galería. Son las imágenes

de una iglesia que hay enfrente (fue sede del primer Parlamento democrático después de la guerra). El exterior, así, es incluido en el interior.

♦ El monitor que mira hacia afuera recoge imágenes de una cámara paralela a la primera, que se halla en la pared opuesta del interior de la galería, que muestra, también en circuito cerrado, el interior de la galería y la escultura con los dos monitores.

En esta instalación le interesó desarrollar el espacio inmaterial, el paisaje inmaterial. Cuando vemos las cosas pretendemos desarrollar el sentido táctil queriendo tocarlas, poseerlas de una manera u otra, sin darnos cuenta de la propia inexistencia creada por esa mirada, por ese acontecer del espacio pretendidamente aprehendido. En esta instalación se ponen de manifiesto, en un juego de sucesiones de espacios, su inmaterialidad, al fusionarse y dialogar las distintas partes de ese espacio que se ven observadas entre sí.

El paisaje es el lugar donde descansan los ojos. Un paisaje pintado es, ante todo, una invitación a introducirse en una determinada naturaleza, en un crepúsculo, en una ruina, en un lugar exótico... Un paisaje, en este caso, en el que la mirada ya está introducida y en cuya propia representación su materialidad desaparece; en ese desaparecer se muestran sus pliegues libremente, sin medidas, a pesar de su pretendida acotación, sin esfuerzo, desprotegido y amplio. El tiempo "es".

El espacio virtual, y la relación que producen unos espejos con otros, y el espacio que sentía el espectador cuando se movía entre ellos, y el espacio del vídeo, son conjugados para crear un lugar de concepciones distintas a las habituales. Paisaje real, virtual y mental, son a la vez presentados.

Los referentes espaciales que aluden al espacio bidimensional de los ángulos de marcos esparcidos por todo el entorno instalado son una referencia a una expansión del espacio pictórico y de su perspectiva, a la inmaterialidad de la visión y la imagen.

Paisaje dinámico reconvertido a partir de tres elementos.

PAISAJE INMATERIAL, 1993 (una pieza)

Feria de Frankfurt, Marzo, 1993, Alemania. Ahora en depósito.

Descripción:

El trabajo anterior se transforma en vídeo-escultura.

- ♦ Un solo monitor en medio de un busto partido por la mitad.
- ♦ Frente al monitor, una cámara de vídeo en circuito cerrado colocada sobre un trípode envía imágenes al monitor que observa. Como resultado, en el monitor aparecen infinitos cuadrados que son infinitos monitores en espacio virtual.
- ♦ En el monitor aparece en letras rojo fosforito el enunciado "Paisaje inmaterial".

El medio, cuando se mira a sí mismo, ve que en su interior se aloja el infinito. Es una mirada al interior, por eso el busto aparece dividido por la mitad y es sustituido por un generador de imágenes, un monitor, porque ese busto es un símbolo del espectador que observa a ese medio representado en ese medio. El espectador es, en este trabajo, un símil del medio: el interior del monitor es el interior del busto, del hombre, y curiosamente nos da una imagen bastante cósmica: una representación del infinito. Una vídeo-escultura (quizás se podría considerar vídeo-instalación) estática, en su estatismo, el movimiento del pensar, de la representación del último mecanismo que constituye la mente humana, ese espacio mental, inmaterial, sobre el que tanto insiste la autora.

INTERFERENCE LANDSCAPES 1993.

Lugar de exposición: Graz, Kunstlerhaus.

Descripción:

♦ 78 sillas de tijera de color negro. Forman un triángulo cuyos lados están constituidos por doce sillas, en un gran espacio. Cada silla tenía rotulada la frase "*interference unit*" (unidad de interferencia) ya que habría personas sentadas en esas sillas, porque en ese mismo espacio se celebraría un simposio sobre arte y tecnología. Una invitación a que el público participe interviniendo de forma activa las conferencias.

♦ Debajo de cada silla había un espejo que reflejaba objetos situados en el culo del asiento, objetos que sin el espejo no se verían: eran una serie de muñecas y muñecos *Barbie*.

♦ 23 paisajes de interferencia:

Correspondiendo con cada línea de sillas hay un módulo estrecho y alto hecho con espejo plástico. Por cada módulo había una ménsula pintada de naranja fosforito sobre la cual se colocaban una serie de objetos de la vida cotidiana, en el paisaje infantil: las *barbies* (los valores que transmiten como figura de mujer), cada espejo tenía escrita una palabra ambigua (quizás, a lo mejor, paisaje-quizás...), también juguetes, bichos, despertadores programados para sonar a distintas horas, radios que se ponen a funcionar cuando un espectador se aproxima, pequeñas máquinas, elementos tecnológicos de la vida diaria.

♦ Al final del triángulo de sillas hay un monitor. Este monitor está en medio de un busto humano pintado de rojo fluorescente de poliespán.

- ♦ La imágenes del monitor son las de la televisión real, pero intervenidas con un pequeño programa de ordenador que, de vez en cuando, saltaba a una imagen en negro con palabras ambiguas.

Un acercamiento a la sociedad de consumo y a los modelos que ésta nos vende y que nos oculta bajo nuestro asiento, y que se sumerge en nuestras estructuras psicológicas profundas. La artista trata de interferir en estos modelos y de ofrecernos esa realidad para que reaccionemos ante ella.

Una instalación que es una sala de conferencias, la cual es transgredida al ser alterados sus elementos fundamentales. Tanto las sillas que son calificadas como lugares desde donde se ha de intervenir, creándose casi una obligación en la posible persona que ocupe el sitio; como el lugar del conferenciante que nos ofrece su espacio interior, alterado desde los *mass media* para crear un ambiente, un paisaje, de interferencias.

La naturaleza incompleta de los textos obliga a una intervención directa del espectador. Los espejos hacen que el espectador habite virtualmente la instalación, convirtiéndose en objeto paciente de la misma. La independencia del espectador es absorbida por la instalación, que por su intensidad interfiere y suplanta la actividad del sujeto.

Nota: Toda la información vertida es una transcripción casi literal de varias entrevistas grabadas a la autora, en Diciembre de 1993.

POST-CONCEPTUALES EN BARCELONA

El presente grupo de artistas superan el concepto de conceptual, han revasado sus planteamientos y se podría decir que realizan un trabajo de autor. Estéticamente estarían dentro de lo que se ha llamado estética postmoderna al desarrollar una mezcla extrema de diversos factores.

Trabajan con el medio vídeo sin prácticamente haber experimentado con otros procedimientos artísticos. Toda su investigación se centra en las cualidades estéticas de la imagen electrónica. Se podría afirmar que lo primero es el medio y su experimentación, el procedimiento antes que el concepto, (en algún caso la tecnología por la tecnología); y en un segundo lugar se pasaría a conceptualizar el trabajo o sus contenidos. En algunos casos rondan ese efectismo que se ha calificado de postmoderno pero se salvan ágilmente de la superficialidad que comporta puesto que las propuestas son visualmente potentes y acaban por tener un contenido concreto.

Son un tipo de obras que poseen un alto grado de frescura y espontaneidad, juegan con el factor sorpresa, con todos aquellos elementos que pudiera ser inusitados o inusuales.

Es un grupo muy heterogéneo, no tienen relaciones entre sí, parten de tendencias visuales diversas y los resultados son muy diferentes. Es el grupo que desde un primer momento dió más importancia a la imagen que aparece dentro del monitor que al hecho de la instalación o del espacio. Alrededor de esa imagen se articula toda la instalación, es un poco más difícil encontrar trabajos en los que el

punto de partida y centro fundamental de la instalación sea el espacio, el objeto, el tiempo..., el origen suele estar en el monitor y en imágenes grabadas que adquieren nuevos componentes en cuanto a su posible variabilidad e incluso diseño gráfico. Sus intereses artísticos se mueven siempre en torno a la tecnología, a una modernidad entendida como aparato, como mecánica y electrónica aplicada a la fabricación de las imágenes. Partiendo de este concepto crean poesías visuales pero sin ese halo revolucionario que tenía la generación precedente, o la revolución está ahora en las nuevas imágenes sintéticas, en la imagen por la imagen rellena de contenido. Esta generación vive el despliegue tecnológico del vídeo, su mayor accesibilidad, su matrimonio con los ordenadores y los nuevos procesadores de imágenes, lógicamente se experimenta con ellos, determinándose un tipo de trabajo a caballo entre esa nueva maquinaria y las influencias internacionales que también comienzan a llegar con una mayor fluidez y pasión. Todo esto es aderezado por el interés súbito que muestran las instituciones a todo aquello que implique modernidad, modernización...y *marketing*. El medio vive una nueva efervescencia motivada por los factores descritos dando unos frutos bastante originales y en consonancia total con lo que sucede en el resto de Europa, se consigue en poco tiempo una homogeneización con respecto a movimientos extranjeros (aunque con algunas distancias). Por último afirmar que no se dedican exclusivamente al mundo del arte, entendido como mundo exclusivo, o en su mayoría (como así sucedía con los grupos anteriores). Sí que se desarrollan sus ocupaciones en torno a actividades que tienen que ver con el vídeo o el mundo de la imagen. J.Manuel Palacio ya observó la existencia de este nuevo grupo de autores a los que mucho más adelante algunos críticos han denominado audiovisualistas (Eugeni Bonet) por desarrollar su trabajo perfectamente injertado paralelamente al mundo de la industria audiovisual, que, en algunos casos, acaban por preferir abandonando actitudes artísticas.

JULIÁN ÁLVAREZ

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA

1. La posición de la cámara busca todos los encuadres posibles, consiguiendo una creatividad en torno a este útil. Hay una búsqueda de aquellas posiciones difíciles para el ojo humano que la cámara puede sustituir. Uso de las mini-cámaras (347) en lugares de difícil acceso o proximidad. Es el inventor de la *fishcam* (378) (*fish*: pescar), una minicámara inalámbrica sujeta a una pértiga graduable en su longitud similar a los micrófonos de "jirafa". Uso del gran primer plano. "Trabajar en vídeo es la necesidad de lograr que todos los elementos del proceso creativo jueguen a su favor manifestándose expresivos y activos. Y si de eso se trata la cámara debe integrarse en esa dinámica"
2. Montaje muy enriquecido por la variedad de tomas, por el análisis casi exhaustivo del objeto grabado, realiza una vivisección que nos permite ver de manera hiperrealista todos los detalles desde todos los ángulos posibles (379). La agilidad y frescura en el montaje (381) descubren una organización creativa y profesional a la vez del discurso visual. Eclecticismo audiovisual y lenguaje clásico se han mezclado (382).
3. La cinta de vídeo, que en sí misma es el objetivo primordial del trabajo (383), se convierte en vídeo-instalación cuando la potencia de las imágenes pide del espacio. Son instalaciones desde dentro de la pantalla hacia fuera (ver "Puxus

- & Buxus"). También el punto de partida para abarcar lo espacial arranca de las posibilidades que la minicámara ofrece (ver "El Ring").
4. Creación de bandas sonoras propias con sonidos de sintetizador, mezclas *underground* y minimalistas, tanto electrónicas como ambientales, a los que se añade el lenguaje oral (384)
 5. Determinación de los trabajos a partir sobre todo del tema. El tema marca constantemente la realización y manera de exhibir la obra. Emerge un tema muy acotado, el del boxeo. Se produce una inmersión total en este mundo para crear una colección de cintas que, teniendo al boxeo como eje articulador, nos lo presentan desde muy diferentes ángulos.
 6. En muchos casos se parte de imágenes televisivas o reportajes de combates pugilísticos de los años cincuenta para darnos una visión videográfica de la historia del boxeo. Hay una recuperación de esa estética, del reportaje deportivo de antaño, de las primeras imágenes de televisión y su modo de hacer. Se lleva a cabo la transformación de la estética del reportaje y el documental (385)
 7. Se persigue la realidad más descarnada del ser humano, la más vital, aquella que tiene que ver con su esencia física, carnal, casi animal. "Lo visceral se combina con las realizaciones más intelectuales en sus procesos creativos. Sus trabajos surgen de una imagen, de una idea, y, sea como sea, la espontaneidad es la constante"

8. El actor de una instalación no es el que es grabado, sino el que graba: se convierte así, a la cámara, en actuante (386).
9. Hay una utilización de la textura y del grano de la imagen como medio expresivo. La tecnología, usada con cierta sobriedad adquiere espectaculares resultados visuales y de montaje.
10. Los trabajos realizados con un equipo de especialistas, logran producciones complejas en el vídeo, a medio camino entre éste y el cine experimental.
11. Se experimenta con el vídeo en espacios inusitados (como en la obra "Cloaca Máxima") (387), conciertos etc... con la participación del público y dentro del concepto de espectáculo.
12. Trabajo realizado fuera del conceptualismo, con métodos diferentes a los suyos. Los puntos de partida están en el medio y no en la idea (388). Se da gran importancia al juego y a la experimentación (389).
13. Asistimos a la prolongación del cine con el lenguaje audiovisual con unos riesgos mayores. Identificación de ambos medios (391).

PUXUS & BUXUS, 1987.

Galería de Arte "La Pedrera", Barcelona.

Descripción:

- ♦ Veinticuatro transparencias *Cibachrome* tamaño 24 X 30 y 30 X 40 cm. montadas en cuatro columnas de perfiles troquelados. Las fotografías se agrupan en bloques de cuatro, formando dos columnas con un cubo cada una, y otras dos columnas con dos cubos cada una.
- ♦ Fotografías tomadas en película reversible color, paso univeral, de la pantalla de un monitor, y a partir de una imagen congelada de boxeo, pintada directamente sobre la pantalla. Una pintura informal de *collage* y colores vivos con un valor importante en su mancha, que deja ver entre brochazo y brochazo las imágenes en blanco y negro de cuerpos de boxeadores.
- ♦ Las columnas están concebidas como las cuatro esquinas de un ring de 2,5 m. X 2,5 m. aproximadamente. Los perfiles troquelados forman el perfil de las cuerdas del cuadrilátero.
- ♦ Sobre la base del cuadrilátero-ring se proyecta un vídeo documental de boxeo en blanco y negro, en el que se recogen imágenes antiguas de los inicios de la televisión, con una estética de la época. Se intercalan las raíces etimológicas del término boxeo, componiendo los elementos de construcción lingüística de "Puxus & Buxus".
- ♦ Sonido propio de los documentales.
- ♦ La instalación puede variar tanto el tamaño del ring como la disposición de las fotografías, que pueden adecuarse a diferentes espacios.

TEXTO DEL CATÁLOGO "PUXUS & BUXUS"

<i>Una puñada</i>	<i>(no es)</i>	<i>una puñalada</i>
<i>Un pujo</i>	<i>(no es)</i>	<i>un golpe de mano</i>
<i>Un ring (no es) una caja</i>	<i>(no es)</i>	<i>una caja</i>
<i>Un guante</i>	<i>(no es)</i>	<i>una urna</i>
<i>Un puñetazo (no es)</i>	<i>(no es)</i>	<i>un puñado</i>
<i>Una lucha</i>	<i>(no siempre es)</i>	<i>a puños</i>

mucho antes de los imperios griego y romano

PÚGIL, PUGILATO Y PUGILISMO. Hay en griego una expresión que bien puede ser el origen de todo: pugmé que significa tanto puño , como lucha a puñetazo. El latín tradujo el concepto y lo adaptó como pugnus, creando el verbo pugnare, que significa luchar, y no necesariamente con los puños.

De esta raíz pug-, se construyó en latín el vocablo pugillus: lo que cabe en un puño, o sea puñado, que es el origen de púgil, pugilato y pugilismo. El puño no servía ya sólo para golpear, sino que se convirtió en una de las más primitivas unidades de medida: el puñado.

5500 años después

El término boxeo -en inglés boxing- hace referencia a la acción de apretar puños, de plegar los dedos de la mano como una bola, de empaquetarlos/encerrarlos en una caja -en inglés box-, término que procede a su vez del latín buxus y que en castellano ha derivado en boj: arbusto de madera sumamente duro/bolo de madera sobre el cual cosen los zapateros...

J.P.Escohotado.

EL RING , 1988.

Estreno, octubre de 1988, "Mercat de les Flors", Barcelona, una hora de duración.

Descripción:

- ♦Espectáculo escénico: danza-vídeo-teatro.
- ♦Un pabellón de deportes en el que hay dispuesto un ring.
- ♦Dos hombres se enfrentan en ese espacio acotado y durante un tiempo también acotado (cada uno de los seis *rounds* y sus respectivos descansos). Se trata, pues, de una estructura similar a la de un combate de boxeo.
- ♦En cada uno de los descansos se deja en penumbra el cuadrilátero y se enfoca a una mujer que, fascinada por el boxeo, da un masaje a un negro mientras hace comentarios verbales relativos a ese deporte y a aspectos humanos: reflexiones sobre el drama del boxeo.
- ♦Ambos contendientes llevan acoplada una minicámara de vídeo en el antebrazo y en la espalda un diminuto sistema de emisión por antena. Con esa cámara se "golpearán" y amenazarán, describiendo el espacio que los envuelve (realizan todo tipo de movimientos, circulares, en ángulo,...).
- ♦Las minicámaras están en circuito cerrado y emiten sus imágenes a un total de 16 monitores distribuidos de dos en dos verticalmente en cada uno de los ángulos del cuadrilátero.
- ♦Cada movimiento que el púgil efectúa en el interior del ring resuena en cada uno de los monitores como un eco que delimita y configura el televisual combate.

- ♦Este combate figurado de boxeo es reiterada e intermitentemente interceptado por otro real (Cassius Clay vs. Karl Mildemberger) componiendo ambos coreográficamente un único y metafórico combate.
- ♦En cada descanso, los púgiles descansan en sus esquinas, cada uno bajo una luz cenital, dirigiendo sus cámaras hacia sus caras y músculos, agitados por el esfuerzo.
- ♦Cada uno de los asaltos expresa una estrategia frente al adversario, real o figurada. Arranca con el característico tanteo y juego de piernas, pasando en los siguientes al intercambio de golpes hasta la casi extenuación que el *clinch* ayuda a aliviar. A la tregua le sigue un desesperado y definitivo asalto. Finalmente, la ingenua y estúpida seguridad en la victoria, en sí mismos, con la que alegremente saltaron al ring, se ha traducido en desesperanzada renuncia, en abatimiento y postración" (392).

Contraste entre la ubicuidad espacio-temporal, casi teatral de la escena, y la ubicuidad de la cámara (393). "El ring" parte de la unidad espacio-tiempo de la representación escénica, y de la ubicuidad de la cámara, para articular dramáticamente danza, teatro y vídeo, en una propuesta singularmente videográfica.

"Público y combate real (de archivo), combate figurado (coreografía) ecos y resonancias coreográfico-visuales (circuito cerrado de tv), y masajista (monólogo vídeo-teatral), discurren y están presentes, simultáneamente integrados en una creación videográfica que propone un lectura metafórica del boxeo, del hombre enfrentado al prójimo como reflejo virtual de sí mismo" (394). Una estructura simple de representación (395) y compleja de visión.

La espectacularidad de las imágenes emitidas en los monitores de los ángulos permiten una visión doble al espectador: por un lado la del asistente a un combate, y por otro la mirada del propio boxeador. La conjugación de ambas nos acercan a un entorno visual desconocido.

El impacto psicológico se produce en el asistente al acto al observar a una mujer masajista y próxima al boxeador. Un contraste acentuado por el descanso. Hay una duplicidad también en el efecto del observador.

Es un combate de boxeo, pero sobre todo es un combate visual entre la mirada del observador y la mirada del observado. Una batalla sin ganadores ni perdedores, expuesta sólo para que gane el observador. Un guiño también desde el combate real, que se mezcla con la imágenes vivas. No sólo hay un interés visual, la amalgama de implicaciones se hace infinita.

NOSTALGIA EN B/N, 1984.

La calle, un *container*, grabación de cinta monocanal.

Descripción:

- ♦Un viejo televisor en blanco y negro está tirado en un contenedor.
- ♦El televisor llama la atención a la gente que circula quejándose porque ha sido sustituido por un televisor en color.
- ♦Imágenes en blanco y negro de veinticinco años de televisión.

Evidencia: sociedad de consumo que arroja lo inservible en una humanización de la caja tonta. Una queja que es la vivificación de la basura tecnológica, de la chatarra en desuso; mientras el medio sigue vivo y evoluciona, los aparatos se quedan atrasados y hay que remplazarlos.

"Estas máquinas son un ejemplo de la derrota que nos infiere el tiempo, nuestro gran enemigo" (396). Es una metáfora directa del ser humano y del paso del tiempo, y de la era de cambios en la que vivimos. La percepción del mundo va cambiando, y esa percepción hace que nuestra mirada crezca y se enriquezca tecnológicamente. Es un aviso de lo que queda por venir: No sólo se tirarán a la basura televisores.

Parece una ironía pensar lo costoso que era comprar un televisor, el objeto de lujo que representaba; un televisor era un marcador de status social. El tiempo no obedece a esos valores y acaba por devorarlo todo. El aparato en su muerte y abandono cobra vida: una televisión se convierte en obra de arte, en video-instalación. Son los hechos de la edad, que acaban por trastocarlo todo.

CARLES AMELLER

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. Especulación sobre el campo del vídeo, teorización y organización. Gran actividad en este campo apoyada por su condición de profesor de vídeo de la Facultad de BBAA de Barcelona.
2. Interés por las cuestiones de información, el cómo se establecen. La cuestión de la colectividad. La transgresión de la información. El ir en contra de los medios especialmente radio y televisión. la contra-información.
3. Interés por las televisiones independientes, por las televisiones locales, por la vídeo animación comunitaria.
4. Crítica ante la falta de perspectivas del medio y el débil mercado, ante su determinación económica. (Una crítica a la carencia de teóricos que apuesten por artistas, a la existencia de grupos y subgrupos de acción, luchas ideológicas por parcelas económicas).

ACTIVIDADES

1. Fundador de "VÍdeo-Nou", así como de la televisión local de Cardedeu en los 80.
2. Organizador de diversas muestras, así como jurado de otras tantas.
3. Coautor y realizador de muchos trabajos de los que se siente parte integrante.
4. Autor de vídeo-instalaciones por encargo, mezcla necesidades artísticas con comerciales. Adecúa sus trabajos a un público más mayoritario que elitista. Organizador de eventos, maestro de ceremonias moderno y con cámara de vídeo.

PRESENTACIÓN DE ARTICS, 1985.

Bar Universal, Barcelona.

Descripción:

- ♦ Al final de una escalera una mesita de recibidor con un monitor en el cual hay un florero electrónico. Unas cortinas.
- ♦ Tras las cortinas, una pasarela construida sobre monitores que emiten fragmentos de vídeos de autor y elementos culturales de todo tipo. Una multipantalla de 6 m. de largo, la longitud de la pasarela.
- ♦ Por esta pasarela entra el público que es visto con un retraso en otro grupo de pantallas. Un foco sigue al espectador cual modelo.

Según el autor del trabajo, no se trata de crear una pieza artística y si un ambiente o un entorno. Es un encargo en el cual se presenta una revista, "Artics", con carácter de fiesta y celebración. Es una puesta en escena con elementos ya conocidos, pero de manera inteligente al combinar entre sí una decoración que permite simbolizar totalmente un espacio.

El invitado es el protagonista, la novedad, la moda paseante por la pasarela de imágenes culturales que le sustentan.

La imagen es usada para recibir (florero), para adular (pasarela), para mostrar al espectador en la pantalla y hacer del espectador "acto".

Aplicación del vídeo-arte a un evento social concreto, lo artístico puesto a servir.

SOSTRES, 1985.

Palau Moja, salón de baile, Barcelona.

Descripción:

- ♦ Dos pantallas gigantes con dos proyectores en diagonal en un techo muy alto, dos magnetoscopios pregrabados, un conmutador y dos cámaras en directo en medio del público.
- ♦ Cinta *leiv motiv* de imágenes: con movimientos entrecortados, refiriéndose al ver de abajo arriba (como un avión desde abajo), ideas de cielo o atribuciones de esa idea.
- ♦ Dispositivo abierto, lo que ocurre en directo. Hay músicos y bailarines. Intención de integrarlo todo con los bailarines.
- ♦ Cámaras en posición de contrapicado.

Un encargo para una fiesta cultural de la Generalitat de Catalunya, en un palacio de arañas de cristal, techos altos pintados y decoración barroca.

No es sólo barroca la decoración, también lo es la vídeo-instalación que haría las delicias de Calabrese, pues la sustitución de un techo de angelotes, que parcialmente se pueden observar por las imágenes celestiales, junto con la utilización del contrapicado, y la mezcla de las cámaras con el público son toda una falsa verruga al decorado del palacio.

Un acto social y cultural de nuevo, el medio dando ese toque de modernidad o de dandismo, pero siempre a la caza del movimiento de la razón, que la razón no

esté quieta, que mientras se divierte no deje de pensar, de asociar, de degustar, de ser sorprendida.

El vídeo, la cámara, dan el sentido del lujo.

...Del ver de abajo arriba, buscando dioses.

**CARLES AMELLER
XAVIER OLIVE
CARLES SANTOS**

PROMENADE CONCERT, 1985.

La calle Portaferrisa, Barcelona.

Descripción:

- ♦En medio de la calle un director de orquesta parece dirigir la música que suena por los altavoces situados a lo largo de la calle.
- ♦En una calle adyacente un pianista toca delante de un monitor con la imagen del director. A otro grupo de músicos (percusionistas y viento) les sucede lo mismo.
- ♦Un circuito cerrado une por imágenes a los concertistas dispersos por las calles. El director dirige a la nada, sin cámara de referencia.
- ♦Dos horas de concierto en vivo.
- ♦Encargo de los comerciantes de la zona para dar identidad a su área comercial.

En un espacio abierto indefinido, se integra un territorio, se le pone unas lindes. Puntos dispersos, el director y sus músicos quedan ligados por el sonido, por el gesto, por el espacio videográfico.

La gente acude a un acto imprevisto: un público, habitual en ésta calle, recorre un lugar uniendo visualmente, musicalmente, unas distancias. El propio paseo da entendimiento, el viandante fabrica un todo global en su movimiento (el movimiento no es de la cámara y sí el del paseante) fabricándose la idea de un conjunto.

Un director dirigiendo solo, unos músicos tocando solos, un sonido, una música común y una soledad inexistente, el espacio inexistente.

mesa de mezclas, con ecos y reverberaciones en algo parecido a un canto gregoriano.

Se trata de una vídeo-instalación muy bien construida conceptualmente, todos los elementos están escogidos y encajados con precisión, nada se escapa al mensaje que se pretende comunicar. Hay una intención de ser muy directo.

La idea de crear esta vídeo-instalación le surge al autor al contemplar día a día cómo un ciego vende sus boletos y los clientes día a día ritualmente hacen cola para comprarlos, día a día renuevan religiosamente sus ilusiones y ansias de riqueza, ansias consumistas o de búsqueda de la felicidad a través del poseer.

El "para hoy", no para el día de mañana, sino para las esperanzas en este presente, en lo aburrido de la vida diaria.

Y a la vez el número, el concepto dadaísta de azar, de azar en vida, de azar en número. El número como objeto sagrado; el "Objeto Deseado" como objeto de culto.

En nuestro presente hemos suplantado todo deseo de transcendencia por un deseo de "estancia", de materialismo puro y duro, es una obra para reflexionar sobre esto.

Desarrollo espacial simétrico y ordenado desde un centro a cuatro esquinas que hacen que estén siempre presentes a la vista todos sus componentes a la vez.

Acoplamiento al entorno por la temática y las formas utilizadas. Instalación no transportable a otro lugar, o sólo quizás a uno de características parecidas.

Mesas y sillas de campo, como las utilizadas por los ciegos vendedores, de aspecto muy frágil, contrastando con las imágenes que aparecen en el soporte vídeo. Fragilidad de las cosas de este mundo, en el que todo son paradojas.

Soporte audio penetrante e invasor de todo el espacio, y a su vez perfectamente ambientado creando un tono de acidez e ironía.

Uso del color como acentuador de la falsedad, no hay nada más banal que la purpurina dorada que imita al pan de oro. Y el grafismo electrónico empleado de la misma manera.

Azar y religiosidad y consumo. (404)

Los santos son unos números que buscamos que se nos aparezcan en nuestras vidas y nos colmen de deseos y bendiciones a ritmo de ruleta acompañada y mecida por el canto gregoriano de un ciego.

ONE WONDERS/HOM ES MARAVELLA/UNO SE MARAVILLA, 1986.

PRIMERA VÍDEO-INSTALACIÓN DIGITAL EN ESPAÑA. (405)

Palau de la Virreina, Barcelona. Zaragoza. Cádiz. Valencia. Estavar, Francia. Arhem, Holanda. CARS, Madrid. Londres. Linz, Austria. Gijón...

Realizada en colaboración con RUTH TURNER

Descripción:

- ♦Tres monitores alineados muestran imágenes de objetos bailando a ritmo del sonido de un teléfono.
- ♦En los monitores aparecen objetos de uso cotidiano, pequeños objetos, representados con tintas planas al estilo del arte pop.
- ♦Los objetos se mueven, dan la sensación de bailar, cambiando de posición o perspectiva dos, tres, cuatro o más veces.
- ♦La banda sonora está compuesta por la ligazón de los sonidos de una conversación por teléfono en los Estados Unidos, música de Cradford, los timbrazos de un teléfono, percusión, y contestadores automáticos. Sonido compuesto por ordenador junto con Leo Mariño.
- ♦Las imágenes aparecen sincronizadas en ritmos en los tres monitores a la vez.
- ♦Los tres monitores sobre tres monolitos muy altos están separados por un cable a modo de iconostasis.
- ♦Enfrente se encuentra una fila de teléfonos que el visitante puede utilizar. Al descolgar se escucha un monólogo que nos pregunta sobre los objetos que estamos contemplando en ese preciso instante, más una serie de ruidos telefónicos.

- ♦Método de edición analógico, uso del "Hit-Bit" de Sony programado en "Basic", imágenes digitalizadas, grabación por campos de objetos y por diferentes "loops".
- ♦Encima de cada monitor aparece una bombilla con una flor de plástico dentro.
- ♦Duración de la cinta: 5 min. 3/4" U-Matic LB, tres canales.

Observar con clave de humor a los objetos, las cosas, siendo éstas homenajeadas. Recuperar la belleza de las cosas que nos rodean, de los sonidos. Como el del teléfono, escucharlo y componer un audio con él de modo divertido.

Cosas, cosas vivas, cosas con las que dialogar, o más bien escuchar su monólogo, invitación a observarlas. El pop que nos acerca los usos de nuestro entorno habitual a otra categorización estética. Los objetos como ideas (bombilla con luz-flor dentro) y también como algo sagrado pues son presentados con un aura. Las "cosas" como símbolos presentes y distantes del discurrir del hombre, como presencia de su ámbito. Las "cosas" graban un "video-clip" y nos quieren hacer la gracia desde su nuevo estado de conciencia. ¿Acaso no se nos cuelan miles de "cosas" a lo largo del año a través de la televisión en nuestras mal acostumbradas cabezas?

Crítica al mundo de la publicidad, que nos mete por los ojos a un ritmo agradable y calculado cosas y cosas...

ENTORNO SINTÉTICO, 1986.

Teatro Romeu, conferencia de Antoni Mercader y Santi Fort.

Descripción:

- ♦ Sobre una mesa alargada, dos conferenciantes hablan.
- ♦ En una esquina un monitor, en ese monitor la imagen de una flor, digital, a la que cada diez minutos se le cae un pétalo.
- ♦ Toda la pared posterior aparece decorada con flores artificiales de plástico.
- ♦ Música de Panocha "El hombre de Pekín" transformada con el ordenador.
- ♦ Una hora de duración.
- ♦ Dos personas sobre un escenario platican. Platican sobre las imágenes sintéticas rodeados de flores sintéticas y con un monitor con imagen sintética aparentemente parado. Hablan y hablan y con el paso del tiempo algunos espectadores notan que a la flor se le ha caído un pétalo que yace a sus pies: sorpresa y cuchicheos. La charla sigue y al cabo de un tiempo, diez minutos, otro pétalo cae y así durante toda esta charla hasta el final.

Se crea una espectación ante el desarrollo del acto, una tensión por lo que pasa en el monitor en relación a lo que los ponentes comunican.

El artificio, la imagen virtual. La visión del instante y la espera. La duración de un acto. La imagen como "conferencianta" también, o una imagen que transmite al mismo nivel que lo hace el hombre, pues es su producción. La naturaleza y la realidad natural y el entorno sintético que podemos crear.

(SIN TÍTULO) 1989.

AVÉ (Audio Visueel Experimenteel Festival) Arnhem, Holanda.

Realizada en colaboración con RUTH TURNER

Descripción:

- ♦ Se decora una estancia al estilo de un cuarto de estar de clase media, camilla, teléfono, sofás, revistas "Hola"...
- ♦ Sobre las paredes se proyectan videos con imágenes que recrean papeles pintados o bien flores que se movían y bailaban entrando y saliendo de escena.
- ♦ Banda sonora en la que se transforma un hilo musical en un *rap*. Autor: Musac.
- ♦ Imagen sintética realizada con ordenador "AMIGA".

De nuevo la ironía, en una crítica al medio de masas por excelencia que es la televisión. El espacio que rodea la habitación se hace móvil, las paredes bailan, desde ese lugar supuestamente agradable que es el hogar, nada queda quieto, el hilo musical (Ray Conif) es el marco "hortera" ideal para una evolución a otro ritmo más contestatario como es el *rap*.

El hogar, punto de referencia de la identidad de nuestra cultura y "*modus vivendi*" plagado de flores, de dibujos con curvas locas, de grutescos, de papel pintado de mal gusto moviéndose en el hogar. De quietud y tranquilidad... ¡nada!

THE BENCH, 1985

Lugar de exposición: no consta al ser extraída del catálogo de "Producció videogràfica a Catalunya 1970-1985.

Descripción:

- ♦Es una vídeo-instalación que parte del montaje de material grabado durante el rodaje de la cinta "Text/Tiles, Jujol/Gaudi, Bench/Park Güell.
- ♦La imágenes reeditadas son simultáneamente proyectadas en tres monitores.
- ♦Unos espejos colocados al costado de los monitores y en determinados ángulos hace que las imágenes en movimiento se reflejen dando un efecto caleidoscópico.

LLUÍS NICOLAU

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA

1. El hombre como mecanismo hace saltar el mecanismo electrónico, el espectador, como centro de ese mecanismo, actúa sobre él. Empleo del tiempo en relación con esa tecnología y con el hombre.
2. empleo del diseño gráfico por ordenador para crear los decorados de los vídeos. Se utiliza la tecnología para extraerle al máximo sus posibilidades. Mezcla la imagen sintética con la imagen grabada de la realidad.
3. Importancia de la banda sonora, a cargo de músicos con prestigio profesional dentro de la música contemporánea. Adecuación perfecta de la imagen y el sonido, que dan sentido global de audio-visual, sin que sobresalga uno del otro.
4. Interdisciplinariedad, uso del teatro y de la danza, de las artes plásticas y musicales, de equipos de trabajo. Acercamiento hacia las artes plásticas más que al cine, en un alejamiento de lo narrativo (407).
5. Investigación en torno al tiempo y sus alteraciones. Creación de dimensiones temporales diferentes a la habitual, de la que es copia. Trabajo con el tiempo fílmico para desestructurarlo también del tiempo real. Fragmentación y

puntualización del sistema temporal, pérdida de la continuidad. Tiempo como proyección del propio proceso mental. Contraposición de diferentes tiempos a la vez. Tiempo que estructura el espacio, para convertirse en materia de la instalación.

6. Tiempo como contrapunto entre banda sonora y ritmo visual.
7. Fragmentación de la composición visual, que nos presenta un *collage* de todo tipo de imágenes, pero sobre todo una mezcla entre verdad y virtualidad. Composición y descomposición de imágenes enteras, creadas a partir del ritmo musical, y visual, que se basa en el movimiento de hacer continuas o discontinuos los contornos formales.
8. Determinación espacial desde un posicionamiento escultórico o pictórico de las instalaciones (hay dos grupos de instalaciones: las interactivas y las que no lo son). Se trabaja con *video-wall* o grupos de monitores que, fragmentados, construyen y destruyen una imagen. Una representación de espacio y tiempo desde el plano.
9. En aquellas instalaciones interactivas el espacio y los espacios aparecen sintetizados en un único lugar, ya que hay una resolución última de causa-efecto; carácter infinito de los procesos visuales que se repiten constantemente.
10. Investigación en torno a la representación gráfica, la perspectiva se remodela de forma arcaizante o evolucionada en el espacio verdadero, continuo al plano del cuadro.

Investigación en torno al color, cuyo empleo es arcaico también (408).

11. Necesidad de hacer evidente la presencia del hombre y del yo.
12. Importancia del factor sorpresa, del efecto visual que sirve de despertador del adormilamiento visual (no efectista).
13. Del microespacio al macroespacio de una ciudad, de los instantes a los tiempos dilatados.
14. Interés por crear transformaciones perceptivas o mentales (409).

TRIP TI CO, 1984.

Palau de la Virreina, Barcelona.

Diputación de Zaragoza. I.C.A.

Londres. Granada. Logroño.

Descripción:

♦Tres magnetoscopio y tres monitores, los monitores grandes de 33", colocados uno encima del otro formando una columna.

♦Imágenes en las que se ejercita la composición y fragmentación de formas jugando con el movimiento: así un ramo de tulipanes dividido en tres partes (cada uno de los monitores) se balancea; cada una de las partes baila con otra hasta que coinciden en la imagen completa. Se mezclan primeros planos de diferentes partes del cuerpo de un bailarín -Cesc Gelabert- que también está dividido en tres partes, con otros primeros planos, o con dibujos, del Modulor de Le Corbusier, de manera que éstos sustituyen a partes de su cuerpo; o tomas del Discóbolo; o dibujos sobre la proporción de Durero; o el Pensador de Rodin... Se produce la ruptura del eje axial.

♦Música de Daniel Ayuso que marca el ritmo de sucesión de las tomas.
Percusión.

Un *collage* compuesto por tres cuadros que se mueven y juegan al juego de los encuentros y desencuentros que sorprenden a la pupila. La imagen dúctil se dobla y desdobla a ritmo de música bien compuesta. La medida del hombre se encuentra en esa constante construcción y descomposición móvil; el hombre ocupa su espacio y dimensiones según unas medidas que él mismo crea. El ser humano se encuentra sometido a un ritmo y medida precisos, de ahí la danza. Entre las grietas que ese ritmo y medida producen, emerge la creación (410).

AKERONTE ST, 1984.

Sala Metrònom, Barcelona ,1986. Diputación de Zaragoza, 1985. I.C.A. Londres, 1985. Montpellier, Dijon.

Descripción:

♦La significación literal de la palabra **Akeronte** es la de ser el nombre de uno de los ríos de los infiernos. Las iniciales ST. serían igual a *street* o 'calle' en inglés.

♦Dos magnetoscopio, dos monitores colocados uno sobre el otro emiten imágenes de rompimientos de espejos (un monitor es espejo del otro), de dos osos o dos monitos, de fotomontajes de Hocney, imágenes de imágenes en superposición; continua turbulencia de fragmentos sucesivos; alguien se mira en el otro monitor (¿Narciso?); juego de proporciones y de tamaños; diferentes velocidades en los dos monitores y para la misma sucesión de grabaciones: en el de abajo aceleración y en el de arriba ralentización. Se desarrolla una progresión de movimientos lentos a la aceleración final. Las imágenes giran sobre sí mismas...

♦Música de Víctor Obiols.

Ejercicio de fragmentación donde la mirada se divide en dos, una para cada ojo, creándose espejos sucesivos de una imagen en otra. El espacio, en su composición y descomposición, se implica con el valor temporal, determinando la sucesión de imágenes a ritmo de música contemporánea. Podría ser un *video-clip* artístico, donde se ponen imágenes a una música; o mejor, donde se ponen imagen y sonido a una idea. Hay una unión de extremos que jerarquiza toda la obra, una serie de opuestos de ritmo, color y composición que producen una ida y venida de la mirada y de los conceptos.

THE VAMPIRE WOMAN (La mujer vampiro) 1987.

Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.

Descripción:

- ♦Un magnetoscopio, y 10 monitores que nos muestran, en la misma cinta, la evolución en su superficie de diferentes texturas generadas por ordenador, mezcladas con imágenes simbólicas y formales: fuego, armas, cuchillos, hoces, sangre de animales...
- ♦Lectura de cuatro obras de Strindberg.

Se emplea una superficie visual con objeto de que se integre con una serie de actores-locutores, dando a cada golpe de palabra una réplica visual, una plasmación de ánimo para el sentido de la vista, y así cargar el sentido de la escucha y de la atención general a una simple lectura.

Transformación de una escena, pieza a caballo entre el decorado escenográfico y la instalación casi teatral.

La textura, visual, se utiliza como elemento capacitador en la transmisión de sensaciones.

LA TRAICIÓN DE JUDAS, 1985.

Sala Montcada, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.

Time Based Arts, Amsterdam, 1988.

Artist Space, Nueva York, 1989.

Descripción:

♦Siete magnetoscopio y siete monitores, seis de los cuales están superpuestos, formando a cada lado dos grupos de tres. En el monitor restante se emiten los créditos.

♦Una especie de retablo en el que cada cuadro es un monitor; en cada uno de ellos aparecen imágenes producidas por diseño gráfico -los decorados- a las cuales se superponen unos actores por *croma-key*. Las imágenes están organizadas secuencialmente de derecha a izquierda y de arriba abajo, moviéndose el protagonista, Judas, por los diferentes espacios engendrados en cada uno de los monitores. La sucesión de las diferentes secuencias, organizadas en los monitores, finaliza en el último monitor (situado abajo a la izquierda) donde se nos muestra desde el torso a los pies del cuerpo de un hombre con túnica blanca, que se balancea en el espacio (el suicidio de Judas).

♦La duración total de la sucesión fragmentada de todos los monitores es de 3'30" una vez acabados los cuales se puede contemplar la cinta que se rebobina a gran velocidad, mientras que en el último monitor el balanceo permanece constante y no pestañea. Aquí no hay rebobinado.

♦El sonido está realizado por Víctor Obiols: se trata del sonido de un metrónomo mezclado con ruido de monedas, agua, cadenas, jadeos, un canto judío dentro de una sinagoga...

♦Se nos muestran diversos puntos de tiempo, enseñándonos, en vez de lo secuencial, lo icónico.

Uno de esos retablistas de finales del gótico hubiese hecho esta vídeo-instalación hoy en día bajo el encargo de algún mosén. Se representa un momento claramente religioso, pues nos habla de Cristo; y de otras dos deidades que son padre y madre del arte de nuestro siglo: espacio y tiempo.

Se nos cuenta una historia que en su forma está a caballo entre el cómic, el cine y una pintura gótica. Una fragmentación formal deliberada a lo largo de esta película troceada y enmarcada en viñetas, que semejan la división en calles de un tradicional y clásico retablo, donde se nos cuentan vidas y andanzas de un santo. Una narración que se hace fragmentaria (411).

Un estilo de diseño gráfico en la ejecución que también une el estilo del cómic con el gótico y con la representación cinematográfica. Empleo del dibujo (un cómic gótico, diseñado por ordenador) que incluye actores reales que actúan (cine).

El espacio intrínseco de cada uno de los monitores es puesto en relación por los personajes que se suceden de uno al otro, y que saltan de un espacio al otro recorriendo todo el tiempo del vídeo, para después volver atrás y vuelta a empezar. El espacio está dividido en diferentes secuencias que se retrotraen.

El tiempo está simbolizado por el cuerpo colgado (suicidio) de Judas, que como el péndulo de un reloj se mueve acompañado por el sonido de un metrónomo, sugiriendo la autoaniquilación.

Un tiempo filmico, síntesis del tiempo real, queda convertido en un tiempo icónico, en una representación misma del dios del tiempo, un saturno devorador de hijos propios y ajenos, devorador de imágenes. Un tiempo que traiciona aquello que sustenta.

Utilización de la perspectiva gótica, si bien cercana a la sistemática: las perspectivas aparecen inclinadas hacia el plano de observación o plano del cuadro. Ante estos espacios imaginarios y virtuales, unos actores de carne y hueso se mueven en un espacio descaradamente tridimensional, contrastando con los paisajes o interiores que, a modo de fondo, se acercan a una tridimensionalidad y que quedan como cartón piedra, actuando espacialmente sobre unos actores estereotipados.

Uso del color a la manera casi románica, donde cada color aparece con pocas matizaciones y los colores primarios le dan un grado alto de brillantez cromática, un color que de nuevo contrasta con los actores que, en primer plano, lucen un colorido real.

Permanencia constante de la imagen del suicidio que forma una catapulta para ver todas las demás sucesiones temporales. El tiempo se muestra terrible, impasible, invariable, perseverante.

Esta instalación sintetiza muchos de los intentos que se han realizado para representar la sucesión del tiempo, la fragmentación de las imágenes. El espacio y el tiempo se ponen de manifiesto creando un retablo cuya referencia a la historia sagrada hace un guiño a la conciencia.

TV-PICÓN, 1987.

Centro Insular de Cultura de las Palmas de Gran Canaria.

Descripción:

- ♦ Sobre una superficie de 200 m² de lava volcánica se esparcen materiales de desguace y una serie de residuos industriales y urbanos.
- ♦ Construcción *in situ* de la instalación, como finalización de un curso sobre vídeo.
- ♦ Repartidos al azar se encuentran diez monitores en diferentes posiciones que muestran gags irónicos sobre la publicidad y los centros comerciales.
- ♦ Sonido propio del medio televisivo.

¿Un ejercicio de ridiculización? Mejor una exposición descarada sobre una base quemada (la lava) del medio televisivo con todos los detalles más comerciales que atentan contra las masas. El medio de comunicación de masas es utilizado para hacer una escultura con él.

Iguala la imagen televisiva a los diferentes desperdicios industriales por ahí esparcidos. Presentación de un caos donde los monitores ocupan un lugar casi al azar.

El sonido teje una trama de caos también, se entremezclan las diferentes bandas sonoras de los diferentes anuncios; las frases sugestivas que invitan a la compra se ven alteradas en su registro al aparecer mezcladas entre sí, con lo que, de esta manera, se pierde totalmente el mensaje emitido, a causa de la acumulación.

Suciedad.

INTRODUCCIÓN A LA CIUDAD

Proyecto para el metro de Nueva York y para el aeropuerto de Barcelona.

Descripción:

- ♦Cinco cámaras en vivo colocadas en cinco lugares emblemáticos de la ciudad están conectadas durante todo el día; envían información, por un sistema de telecomunicación, al lugar donde se efectúa la vídeo-instalación.
- ♦En un pasillo con las paredes pintadas para un *croma-key*, una serie de cámaras toman imágenes de personas que pasan por ese pasillo.
- ♦A través de una mesa de mezclas se incluye a cada uno de los espectadores y paseantes en un paisaje urbano de esa ciudad.
- ♦Los espectadores se ven incluidos en una serie de pantallas gigantes, pasando al lado de los edificios más representativos de la ciudad y a la hora local.

Se ha efectuado una traspolación de lugares, una inclusión de un hombre en otro lugar en el que no se encuentra. La tecnología abusa de la imagen de uno y la impregna de un lugar imprevisto por el sujeto, produciendo sorpresa. Se da aquí la traslación, como un viaje ordenado por el uso de las máquinas, como un retrato donde el decorado antecede al tiempo del retratado, a pesar de que se desarrolla en ese mismo instante. Un futuro hecho presente al instante. Un tiempo que es vivido en un espacio que se nos echa encima antes de tiempo. Presente en presente, asistimos a una representación de dos tiempos que son uno, y a una superposición de dos espacios, que también se convierten en uno.

PORTRAIT GALLERY, 1989.

Descripción:

- ♦ Se utilizan los siguientes medios tecnológicos: Una cámara y un monitor en blanco y negro, un ordenador personal AMIGA, un sensor de rayos infrarrojos.
- ♦ En un lugar de tránsito público, un corredor o pasillo, un sensor infrarrojo hace activar una cámara de vídeo cuando aparece una persona, de la que se graba el rostro.
- ♦ La grabación pasa a un programa de ordenador y se digitaliza su imagen.
- ♦ Diez segundos después se puede ver la cara de ese espectador digitalizada sobre la imagen de fondo de un anuncio publicitario.

Se utiliza la imagen del retratado sin que sea consciente de que está siendo retratado, ni de que esté siendo incluido en un anuncio. En el tiempo de un cortísimo paseo se ve a sí mismo como un paseante ocasional, cuya imagen ha sido utilizada y convertida en un anuncio. Se trata de una crítica hilarante de los medios de comunicación de masa, de la imagen publicitaria en concreto, y del uso que hace de nuestras conciencias; aquí la exageración (que crea sorpresa y cierto grado de comicidad) de la publicidad llega hasta a la utilización de la propia imagen.

El empleo de tecnología avanzada hace valorar el instante, un instante que crea rápidamente un pellizco de conciencia acerca del valor de la imagen personal, de la publicidad y del tiempo.

UROBOBOS

Ars Electrónica, Austria (por realizar)

Descripción:

- ♦ Cinco monitores forman círculo, de manera que la pantalla mira hacia el centro; cada monitor lleva incorporado un sensor de rayos infrarrojos que activa el magnetoscopio correspondiente a cada monitor, cuando una persona entra en su radio de influencia. Esta área de influencia va desde la misma pantalla de cada monitor hasta el centro del círculo. El movimiento del espectador nos marca el inicio del tiempo vídeo.
- ♦ Las imágenes que se nos muestran mezclan los actores con la imagen gráfica generada por ordenador, variando sus velocidades; de tal manera que se superponen diferentes esquemas del ciclo vital, del dibujo de Leonardo del hombre en el espacio, de la maternidad, las Parcas, la Fuente de la Juventud, el cuadro de los desposorios Arnolfini, el A.D.N., *mándalas*, el mercader y el filósofo...
- ♦ Utilización de tecnología para afinar y crear con gran precisión las evoluciones de las imágenes: Paint-Box, Harry.

La propia presencia humana activa una serie de mecanismos que ponen en marcha el desarrollo visual y de impregnación. La emisión humana del calor (infrarrojos) marca a la máquina el punto de partida para mostrar al hombre toda una colección de símbolos que actúan dentro del espectador. Una colección de imágenes mandálicas acentúa la presencia de ese espectador.

JOSEP POCH

ELEMENTOS CONCEPTUALES Y FORMALES EN SU OBRA.

1. Preguntas sobre el sentido del espacio en relación al hombre, cómo se estructura el diálogo entre ambos. (414)
2. Investigación en diferentes campos conceptuales con un desarrollo concreto y obteniendo conclusiones diferentes en cada caso.
3. Creación de obras únicas específicas a un momento creativo del autor y específicas al espacio lugar y momento de realización.
4. Experimentación concreta y profunda para cada obra.
5. Experimentación en torno a los ritmos compositivos de las obras, unión de varios monitores puestos a sincronizarse-desincronizarse entre ellos. Tiempo como factor de ligación.
6. Empleo de la imagen real: o bien objetos reales o bien imágenes estáticas ya hechas y transformadas.
Contraste entre imagen fija e imagen en movimiento.

7. Tratamiento de la imagen video con medios tecnológicos. *Collage y decollage*.
8. Tendencia escenográfica a la hora de situar las video-instalaciones, simetría.
9. Lo estético al mismo nivel que lo intelectual.
10. La mirada, el video como forma de pestañeo, superficie visual a sorprender al ojo.

ELS CAMPS MAGNETICS, 1985.

Palau de la Virreina, Barcelona.

Descripción:

- ♦Un objeto,-una vela- colocada sobre un podio negro,sobre una palmatoria negra, está encendida y cubierta por una caja de cristal cúbica.
- ♦Detrás en otro podio un monitor reproduce la imagen de esa vela,la vela ha estado filmada-subjetivada-reflejada a través de una cámara de video. Sobreimpreso, un texto dice: "tan sols són animals perpetus" y, todo el inicio del texto de André Breton y P. Soupault:"Prisioneros de las gotas de agua, tan sólo son animales perpetuos. Y en estos bosques repoblados de animales absurdos, de plantas conocidas, sólo se convierten en reflejos."
- ♦Detrás, otro monitor con una representación de esa misma vela transformada en movimiento y ritmo. El primer monitor se ha filmado-subjetivado-reflejado a través de una cámara de video, produciéndose imágenes en fuga.
- ♦En un tercer monitor otro efecto visual que desintegra rítmicamente, y aún más, la imagen aparecida en el anterior. Se trata de penetrar el objeto, captar su movimiento en su fijeza.
- ♦3 magnetoscopios presincronizados,U-Matic, grabación de las imágenes proyectadas de un monitor al otro.
- ♦La música electrónica es uniforme y se reparte por igual a través de los tres monitores. Consiste en la presentación de una realidad objetual (una vela encendida) y su reflejo (monitor 1,) interpretación (monitor 2), transformación (monitor 3).

El conjunto de los tres monitores tiende a crear en *crescendo* un ritmo cinético que permite visualizar el movimiento de un objeto en principio estático y fijo. La destrucción del objeto en sí mismo a través de sus diferentes reflejos crea esta otra unidad, esta forma de ver que es propia del conocimiento y se apropia de él (otra manera de contemplar, y de mirar un monitor).

El objeto que es llevado a su propio campo de finitud-infinitud, de su propia sustancia, de su sustancia inherente: la materia densa es movimiento.

Una realidad y tres virtualidades, y penetrar en el dentro del objeto; "...en una disolución de formas que van desde el objeto real a un cinetismo absoluto" (415).

Los campos magnéticos, el magnetismo propio de la pantalla, la composición vibratoria de esa pantalla. Los electrones son arrojados a chocar contra un cristal cóncavo, el cristal del monitor, las propias partículas en movimiento de las que está compuesta cualquier objeto de los que nos rodean. La metafísica de esa realidad objetual que graciosamente es la de un objeto luz, la de un objeto que alumbra, la de un objeto que es fuego, energía, que es rojo.

Prisioneros de las gotas de agua, animales absurdos, aparentemente imperecederos; o mejor: pretendiendo ser imperecederos.

Y reflejados en un mundo esquivo difícil de aprehender...

MENINAS, 1986.

Turín, Tesalónica, Barcelona, Málaga.

Descripción:

- ♦Cuatro monitores convencionales, tres del mismo tamaño y uno mayor, suspendidos de una estructura metálica-tubular de 2,5 X 3,5 metros a diferentes alturas y colocados asimétricamente. De esa estructura cuelga también un cortinaje.
- ♦Delante, a 0,5 m. una tabla de 2 X 1 m. con la representación fotográfica de una menina.
- ♦En los monitores aparecen trozos del cuadro de Velázquez "Las Meninas" que por movimiento se acaban resolviendo en un cubo blanco o negro.
- ♦Sincronía y desincronía entre las imágenes que aparecen.
- ♦Duración: toda la cinta.
- ♦Cuatro magnetoscopios U-Matic presincronizados.

Se trata de una especulación estética puesta en tensión con una especulación discursiva. Una interrogación sobre la consistencia del espacio tridimensional. Espacio como hueco que penetramos a través de un dintel, a través de un arco; una invitación a saltar por encima del marco de un cuadro e introducimos dentro de él. El cuadro se transforma en viviente, en movimiento, en perspectiva y observa desde un punto de vista que no se encuentra fuera del plano del cuadro. Observa desde el punto de fuga y a la vez desde el de desvanecimiento.

Contraste entre lo fijo y lo móvil, dos posturas humanas, dos posturas físicas: *todo se mueve y todo está quieto* (416).

LA MIRADA, 1987.

Valencia, Festival de Cine del Mediterráneo.

Realizada en colaboración con ANA WONHAM

Descripción:

- ♦ Tres grupos compuestos por dos podios, tres podios y dos podios más, forman una U en el espacio. En el primer grupo y en el último grupo aparecen fotografías macroampliadas (2 X 2) de tipo religioso: vírgenes y santos con los ojos tapados con una cinta blanca.
- ♦ Sobre los tres podios restantes, tres monitores, en uno de los cuales se reproducen imágenes de objetos íntimos; en otro, desnudos; en otro, viajes.
- ♦ Música electrónica, que partiendo asincrónica de cada uno de los monitores, se entremezcla.

Se basa en Godard, en el ver y en el ser visto. Y lo sagrado, aquello que la mirada no puede arrebatar porque los sentidos son un límite más que una apertura. Porque la mirada en el hombre encierra un acto: el de poseer lo que a su mirada aparece. Iconoclastia, imágenes sagradas en las que su mirada aparece tapada para que no la reconozcamos, para convertir en anónimo un rostro, el rostro de lo sacro. La piel, las zonas cerradas a la contemplación y lo oculto que implica una mirada pura, sagrada.

La disparidad entre los objetos próximos íntimos que son propios al hombre, de su exclusividad, se presentan ocultos a las miradas públicas.

Delimita el viaje, el exceso de información de imágenes que no son próximas sino lejanas.

UN RETRATO, 1986.

Palau Robert, "Muestra de Arte Catalán" Barcelona, París, Nueva York.

Descripción:

- ♦Cuatro monitores sobre cuatro podios formando un cuadrado de cuatro metros de lado.
- ♦En cada monitor aparece la entrevista de media hora realizada a los artistas Antoni Muntadas, Antoni Miralda, Eugenia Ballcels y Francesc Torres.
- ♦El sonido de cada uno de los monitores interfiere en el de los demás.
- ♦Cuatro cintas de vídeo de treinta minutos de duración.

Puesta en escena de cuatro artistas, cada uno desde un lugar aparentemente separado, es retratado, pero a su vez son mezclados entre sí como si de uno solo se tratase. Son cuatro versiones de lo humano, de lo creativo, de lo que es la imagen en vídeo. Retratos expuestos en vídeo expandido, en relación con un entorno.

Unas versiones de lo humano distantes y mezcladas, distantes en la imagen, pero confundidas en el audio (417).

JOAN PUEYO

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES DE SU OBRA

1. Gran importancia dada a la elaboración de los soportes audio y vídeo.
Utilización al máximo de las posibilidades tecnológicas.

2. No trabaja con el espacio de exposición o el entorno inmediato como generalmente otros autores hacen. Las obras tienen entidad propia y se comprenden por sí solas.

Son esculturas, esculturas a las que se añaden imágenes mecánicas y banda sonora. Conjunción de estos tres elementos:

el tridimensional estático, -escultura-.

el bidimensional en movimiento, -vídeo-.

el sonoro, -audio-.

Existe una completa relación entre ellos, creando campos interactivos de influencias, generalmente en consonancia unos con otros, formando un todo global de significación. Hibridación.

3. "Joan Pueyo es un creador de imágenes fuertes, pero extremadamente volátiles como lo son en general todas las imágenes electrónicas: un hormigueo incesante de puntos de luz. En este sentido, la brevedad, la velocidad, los ruidos, mutaciones e intrincamientos de sus imágenes videográficas son la fuerza y las alas. Entonces la repetición, la chatarra, las

estructuras que envuelven la pantalla o pantalla quizás sean también un ardid para hacer más sólidos los cuerpos electrónicos que laten en el espacio imaginario e ingrávito del vídeo". (419)

4. Impacto visual: a primera vista sus trabajos ofrecen un fácil acceso y entendimiento. Pero esto es sólo al principio, pues en una segunda reflexión más profunda vemos que son trabajos llenos de pliegues conceptuales, conceptos en los que a veces otros autores han especulado, pero que nos encontramos aquí de un modo mucho más sofisticado.
5. Inexistencia de estructura narrativa, existencia mínima de principio y fin como convenciones. Alteración rítmica, contrapuntos sonoros y visuales, aceleraciones y ralentizaciones hasta llegar a veces a imágenes congeladas. Repetición continua del mismo registro vídeo para toda la pieza, la mayoría de las veces una cinta de escasa duración. Complejidad en el sistema de postproducción de la imagen electrónica, similares en cada pieza y deliberadamente simples en su aplicación. Imágenes distorsionadas ópticamente o tratadas dramáticamente.
6. Compresión del concepto de espacio al diálogo interno de cada pieza, el espacio está moviéndose en el salto de la escultura al monitor, siendo escultórica en el sentido más tradicional y vanguardista por su visión espacial.
7. Forma tratada como material plástico, tanto el material escultórico que emplea generalmente -hierro- como el material electromagnético. Forma como objeto conceptual (421). La forma escultórica y la videográfica han de estar plenas de

experimentación, la saturación visual ha de ser máxima.

8. El sonido compuesto por yuxtaposición de elementos, generados sintéticamente y en continuidad con el resto. El sonido abre un componente espacial propio, anulando el componente temporal o al menos comprimiéndolo. Elabora sus propias bandas sonoras, siguiendo todo un proceso creativo total (422).
9. Subjetivismo, muestra de la realidad más inmediata pero trastocada (subreal), mitología individual.
10. Alteración de la percepción. orgía visual donde la imaginación es imprescindible (423).
11. Importancia del cuerpo humano y su alteración formal (424). Elementos comunes a otros autores, como el "body-art", la estética del ruido, las "performances"... comunes a las vanguardias y la vanguardia del video: "el cuerpo como objeto visual principal y la estructura electrónica como materia maleabilizable". (425)
12. Interacción entre imagen bidimensional (el vídeo) y tridimensional, alteraciones y prolongaciones mutuas, radicalización consiguiente del concepto de escultura (426). Alejamiento del concepto de vídeo-escultura y vídeo-instalación "tradicionales" (427). Posible separación de escultura e imagen vídeo, pues cada una posee vida propia a pesar de estar relacionadas (428)

13. Sentido del humor a caballo con los engendros.

14. Aproximaciones "del individuo a un cosmos dominado por los artilugios mecánicos y no, meramente, un encuentro hostil del que aquel quedaría seriamente maltrecho" (429). Realiza simbiosis entre el hombre y la máquina (431). Metáforas de "la simbiosis hombre-máquina, un matrimonio místico de lo orgánico con lo metálico, del caos con el orden a través de la estructura del juego... (432)"

PEL MEU ART I LA GENT QUE ESTIMO, CONTENT AGUANTARÉ FINS AL FINAL. (Por mi arte y la gente que quiero, contento aguantaré hasta el final).
Barcelona, 1985.

Descripción:

- ♦ Audio y vídeo monocanales, 40 min.20 seg de duración. grabación y edición 3/4"LB.
- ♦ Pantalla o pantallas gigantes de 2 X 1,5 metros. Se proyecta un vídeo monocal con imágenes del autor sobre un fondo negro y luz picada vertical, muy dramática. El actor mueve los músculos de su cara y cuello buscando distintas expresiones de rotunda vehemencia.
- ♦ Banda sonora: Joan Pueyo (Can, Art of Noise, The Plastic Ono Band, Richard Strauss, George Zamfir).

Los pintores siempre se autorretratan, algunos como Rembrandt de manera obsesiva, un deseo, en cada caso, de contemplarse en el devenir de la vida y el tiempo. Muy escasos videoautores se han retratado, es como si se escapase a la crudeza narcisista del enfrentarse al soporte electromagnético (ofrece demasiada crudeza real sumada al movimiento). Y es que una imagen estática nos permite, en cierta forma, un dominio sobre ella, un dominio objetual, incluso la posibilidad de descolgarla y abandonarla en un desván. Esto no ocurre con la imagen mecánica, ésta posee un hálito propio, un vértigo sobre el que da miedo retratarse. O quizás pudor o vergüenza a dejarse escrutar por una cámara. (Ya se sabe que una pantalla ofrece una excesiva "liquidez" y que los espejos líquidos son los que más incitan a morir ahogado).

Una banda sonora dentro de la "estética del ruido", y unas imágenes entrelazadas con lo que fue el Body-art y el surgimiento de las *performances* y primeras acciones, siendo el cuerpo, el yo, objetivo primordial, material escultórico sobre el cual trabajar y dejar marcada la impronta.

Un larguísimo título desde un posicionamiento imperativo. El autor delante de la cámara y detrás de la cámara, haciendo todo a un tiempo, solo. Una luz, la negra, que sumerge en oscuridad los contornos del rostro. Una luz cenital blanca matando desde arriba la forma. Unos gestos buscando su propia identidad.

El subjetivismo de una cinta aumentada de tamaño, grandificada, repetida varias veces, magnificada en su presencia y soledad, oscura. Encontrando el sentido de un rostro deliberadamente distorsionado.

Y el autor explorado unas propiedades surgidas del vaivén del ser actor y cámara, del estar a ambos lados del espejo.

Y la inmediatez del acto de la grabación, "la intensidad y el arrebató obligan a distorsiones y mezclas que son la culminación del azar.

Joan Pueyo es de aspecto joven, hay unas diferencias enormes: la juventud en la realidad y el aspecto de una persona ya vieja en la grabación; como si quisiese adelantarse a su propio tiempo, a ese devenir que al propio Rembrandt obsesionaba. El ver cómo va a ser ese rostro, esa expresión al ser ya viejo. Es un autorretrato "pintado" en el futuro.

EL NÀUFRAG, Barcelona, 1986/87.

Depósito de las Aguas, Ayuntamiento de Barcelona

Descripción:

- ♦6 canales de vídeo y audio monocanal, cintas sin fin, 3/4" LB de formato de grabación y 1" C para el de edición. Idea, realización, edición y producción: J.Pueyo. Modelo:J.Pueyo. Cámara: E.Navarro. Técnico edición 1 pulgada: Ramón Arteman. Banda sonora:J.Pueyo -mezclas de ruidos de grabación y fragmentos musicales diversos. Peso de la vídeo-escultura: 150 kg.
- ♦En un bloque de hierro de forma irregular hay encastrados un TVC de 14", tres de 20" y uno de 26", desprovistos de armadura. Repartidos por estos seis TVC están las partes de un cuerpo: piernas, brazos, cabeza y torso, en tonos azulados. Juntos componen un cuerpo, moviéndose frenéticamente a veces, conexas o inconexamente. En las manos unas tortugas.
- ♦El fondo es un *collage* de tonos oscuros, ocre, anaranjados, que juegan con ese cuerpo, con una textura visual rica.

Un cuerpo despanzurrado a trozos con varias extremidades bailando como una Kali, una diosa hindú. Flotando azul sobre un *maremagnum* de imágenes televisivas o filmicas violentas, muy manipuladas y transformadas por el autor, sucediéndose a gran velocidad, "una cacofonía y repetitiva banda/*collage* de sonido se corresponde adecuadamente con la propia cacofonía de composición visual" (433). Cada monitor tiene su propia vida, con unos fondos cambiantes alusivos a la vida del naufrago (434)

El contraste que constituye la mole de hierro que sustenta los TVC, sólida y única, con la diversidad y aparente desorden de los monitores en ésta colocados; fragmentación y movimiento.

La espectacularidad y atractivo estético de la pieza nos puede ocultar un sentido más profundo de significaciones intrínsecas. Son varios los elementos que se conjugan: El primero de ellos es la fragmentación de la imagen, que como una mitología personal es trasladada al propio cuerpo del autor, es un retrato de cuerpo entero. La ambigüedad, -pues en las imágenes el cuerpo cambia de sexo varias veces-, está también presente, la variabilidad. La selva mediática que funciona de fondo sobre el que la figura flota, el cuerpo nada sobre el medio, el autor nada sobre ese medio. El factor tiempo simbólicamente representado en dos tortugas sujetas con ambas manos (la longevidad, la lentitud, la sabiduría), con la que se juega constantemente y pasa virtualmente de un monitor al otro. Las imágenes son sometidas al frenesí al movimiento conseguido por esa fragmentación, el espectador ha de reconstruir la pieza.

El volumen tridimensional, de hierro y con un aspecto sólido, sobre el que parecen haber caído los monitores, sirve de podio a la vez que está integrado en él. Un podio que es un flotador o una balsa donde navegan los monitores

Todas estas claves nos hacen pensar en un posicionamiento personal con respecto al medio. Cada uno de los elementos funcionando en la pieza aluden a la problemática sobre la cual la obra se soporta.

TANGO, 1988.

Depósito de las Aguas, Ayuntamiento de Barcelona.

Descripción:

- ♦Duración: 3 min. 50 seg. Video: monocal. Audio: monocal. Formato: grabación 3/4" HB, edición 1"C. Idea, realización y edición de J.Pueyo. Coreografía de María Muñoz. Música: Paolo Comte. Producción: Carme Comín. Cámara: Raymond Lorda. Técnico edición 1 pulgada: Toti Rovira.
- ♦Una columna de hormigón con láminas de hierro insertadas y en éstas un TVC de 20".
- ♦Imágenes de una mujer vestida de negro bailando sola un tango transformado musicalmente y con una coreografía contemporánea.
- ♦Baila en un espacio con dos columnas idénticas a las que sujeta el monitor, e iluminado dramáticamente con dos focos.

Pudiera ser sólo una pieza de tantas de vídeo-danza, pero no. Aparentemente un monitor sobre un podio un poco especial al ser de hormigón. Y una bailarina bailando un tango sin pareja. Baila el tango en un espacio, o baila el tango con el espacio y consigo misma. Pero tenemos dos referentes que actúan dentro y fuera del espacio vídeo, o en la realidad y en la pantalla: la columna real y las columnas del espacio vídeo. O lo que es lo mismo: hacer que algo que no baila -por su inmovilidad-, baile: el espacio. Espacio por su soporte vertical: la columna. (435)

"Este trabajo integra la parte física de la pieza con el vídeo en una doble correspondencia: la columna de hierro del espacio danza y el marco de hierro como representación virtual del espacio cincelado" (436)

Ambigüedad entre el espacio real y el de la representación, interacción y reflejo a ambos lados de un soporte.

EL BANY, (el baño), 1988/89

Depósito de las Aguas, Ayuntamiento de Barcelona.

Descripción:

- ♦5 min. de duración. 4 canales de vídeo y uno monocanal de audio. Grabado en 3/4" HB, editado en 1" C. Idea, realización y producción de J. Pueyo. Música de Josep Sanou y el grupo "Gringos". Actor: Marcos Carrasquer. Cámara: Raymond Lorda. Técnico edición 1 pulgada: Toti Rovira.
- ♦En un hierro de forma irregular horizontal encastrados tres TVC de 14" desprovistos de armadura.
- ♦En estos monitores, imágenes de un hombre en un baño, cabeza, torso y brazos, piernas, consecutivamente en cada uno. El personaje se mueve lentamente como quien disfruta de un baño hasta que las secuencias toman una mayor velocidad hasta convertirse en un acto sexual solitario.
- ♦Detrás se proyecta una cinta en una pantalla gigante de 2 X 1,5 m., de elementos vegetales, árboles y follaje agitados por el viento. (437)

Nos hemos de escandalizar un poco en la duración de toda la secuencia. Aparentemente no hay un principio y un fin en ella pero el *crescendo* al cual se somete la duración total (5 m.) nos obliga a contemplar un final no al gusto de una mente un poco aburguesada. Encontramos así una primera disparidad, las representaciones que suponíamos plenas de quietud y afabilidad se trastocan en otras inesperadamente adversas. Algo parecido ocurre con la puesta en escena de la misma. Una pretendida unidad en el juego entre la serie de tres monitores y el fondo a la que asentimos en un principio, acaba presentándosenos desligadas casi sarcásticamente.

NENS (niños), 198/89.

Depósito de las Aguas, Ayuntamiento de Barcelona.

Descripción:

♦3 min.10 seg.de duración. Audio y vídeo monocanales. 3/4"LB formato de grabación y 1"C de edición. Idea, realización, edición y producción de J.Pueyo. Música de Josep Sanon. Modelos anónimos. Técnico edición 1 pulgada: Toti Rovira.

♦En una carcasa de hierro con forma de peonza descabezada de medidas 1,20 X 0,60 está encastrado un monitor desprovisto de armadura de 16".

♦Se repite constantemente la secuencia de niños que se deforman, y surgen monstruos, se repite el número de los ojos, se abomban los pómulos en colores azul turquesa...

"Un caparazón de hierro sirve de guarida a un retrato de niños a través de espejos rotos" (438).

La adorable Medusa envidiaría a estos niños convertidos aberrantemente en Cíclopes o alfabeto de bestiario en movimiento, o metáfora de "la Cosa".

Imagen electrónica reblandecida en aras de la tecnología, o del cambio de la belleza más infantil a la belleza fenoménica monstruosamente sublime.

Cuando el engendro es formado desde lo más puro.

El esculpir no está sólo encima de un material sólido, barro, madera o mármol; la ligereza de una imagen electrónica puede ser también esculpida y generada inestablemente en un período. El barro está en la superficie plana de la pantalla, lo tridimensional por ensalmo pasa a bidimensional, y esa arcilla, sustancia primera, sustancia niña, se mece buscando un conteniente.

Ensayo de lo deforme y lo *forme*.

AMPOLLA (botella), 1989.

Depósito de las Aguas, Ayuntamiento de Barcelona.

Descripción:

- ♦30 min. de duración. Video y audio monocanales. 3/4"LB formato de grabación y 1"C para el de edición. Idea, realización, edición y producción de J.Pueyo. Música de Txema Galicia. Modelos anónimos. Técnico edición de 1 pulgada: Toti Rovira.
- ♦Fragmentos triangulares de hierro soldado entre sí crean una especie de forma molecular del vidrio (1,5 X 0,5 m). En el centro un TVC de 16" desprovisto de armadura.
- ♦Emitiéndose el desnudo de una mujer contorneándose dentro de una botella, adaptando su forma a ella, deformándose. El fondo simula una visión al microscopio del vidrio.

El contenido y el continente de nuevo. La escultura que se encuentra dentro y fuera, delante y detrás del vidrio de la pantalla. Una escultura externa que sujeta la emisión, una escultura que es continuidad de esa emisión.

La diosa botella. Como una cosa está dentro de otra y dentro de otra y así sucesivamente y, sin embargo, compartir el mismo embase espacio-temporal. Una estructura de hierro -simulando en su gran magnitud un tamaño molecular, el del vidrio-, que sustenta una de vidrio -en verdad el monitor-, y éste sujeta otra vez un fondo de imagen de pantalla -que es vidrio- que sustenta a su vez otro vidrio -la botella- que sustenta una mujer. Del primero al último extremo, mujer y estructura construidas con triángulos, el contraste formal.

Forma que se *retroalimenta* se construye y *deconstruye* en el juego de la forma en la forma.

La forma se estira y encoje cual mujer dentro de una botella. La forma es más ella cuando es transparente, cuando es vasija, cuando invita al vacío: "La vasija no es útil por ella misma sino por el hueco que crea" (Lao-Tse).

Y un incitar a la descripción infinita de la forma, forma como infinito; podemos ampliar o dividirla, hasta zonas ilimitadas.

La imagen de la forma bella es también la de la mujer, atrapada dentro de su forma frágil, dentro del cristal que es su piel en movimiento.

Y otra vez la idea de la maleabilidad (antes trabajada en *Nens*). El adecuarse de la forma en la forma. Malearse la una en la otra en agitación, alteración, inquietud, conmoción.

Machacar literalmente conceptos de espacio y tiempo por la materia: el vidrio, la mujer... (Ver 439)

FAMILIA, 1990.

Depósito de las Aguas, Ayuntamiento de Barcelona.

Descripción:

- ♦ 4 min.de duración. Audio y vídeo monocanales. 1" C de formato de grabación y edición. Idea, realización y producción de J.Pueyo. Banda sonora de Pueyo -mezclas de conservaciones, sonidos diversos y música de archivo de ciencia ficción. Modelos: familia Pueyo. Técnico edición 1 pulgada: Manuel G.Frasquiel.
- ♦ Un soporte de hierro de medidas 0,90 x 0,70 x 0,60, con una enorme lupa de plástico delante. Al otro, una carcasa cilíndrica cuya base es un huevo en la que está embutido un TVC de 9", y un monitor audio.
- ♦ Imágenes de caras en posición frontal cambiando cada cuarta parte en un rostro diferente de cada uno de los familiares del autor.
- ♦ Sonido compuesto con ruidos de sobremesa de una comida.

Un retrato de familia en el que la cara de uno es la mitad de la cara de otro. El clan familiar antropomórficamente representado a medio camino de lo deforme, de lo irónico y del propio cariño a ese clan. De alguna manera retratar la familia es retratarse uno mismo también. Ver unas caras cambiantes en un monitor contenido en una caja ovoide y con forma de radio-galena y deformándose con una lupa, para ver detalles. Es la sobremesa familiar a ojos de un loco que amasa las sensaciones percibidas por quienes más afecto le tienen (o a las que menos). Un ensayo de la mixtura del medio puesto en la amalgama genética como metáfora de sus cambiantes rasgos *faciales*.

ÚLTIMA GENERACIÓN EN BARCELONA

Los tres autores que vienen a continuación marcan tres caminos muy diversos. Uno que bien podría estar perfectamente encuadrado dentro del conceptual más puro pero que indaga en el mundo ambiguo de la representación, el observador y lo representado en un juego de metáforas visuales que tienen su base en la pintura, Perejaume. También partiendo de la pintura pero con una experimentación en los medios informáticos y su posibilidad de crear imágenes nuevas: Teresa Picazo. Esta autora soporta por un lado la tradición histórica de la pintura más enmohecida y por otro la ligereza y movimiento de la imagen mecánica a golpe de tecleo informático. Por último Xavier Hurtado desarrolla su estructura de imágenes en torno al terreno ignoto y resbaladizo de la mente, de la máquina y la imperfección que el ser humano comporta.

La heterogeneidad en cuanto a temas y resultados es ya total, el vídeo se convierte en una herramienta idéntica en muchos niveles a la pintura, en otros a la escultura situándose a caballo entre la concepción clásica de ambas e incluyendo definitivamente al espectador en la obra.

Existen además una gran cantidad de autores que hoy en día están llevando a cabo una labor importantísima y que por diversas razones no se han incluido en este epígrafe como son el grupo Gringos (dedicados especialmente a espectáculos multimedia), Xavier Manubens (realiza en 1992 **Malauradament sense mostassa** con Maite Ninou. y en el 1993 **nada se parece a esto excepto una cosa que me parece que sí**) (con M.Ninou en el 1993 crea **Potser que sí que tots som iguals**)

Maite Ninou que hoy por hoy cuenta con un unas siete instalaciones, Carles Comas, Xavier Rovira y Ramón Parramón, Alfonso Flaquer (que bien podría pertenecer al grupo anterior), Montse Cortadellas y Francesc Vidal, el grupo Corrent Alterna (en 1992 realizan **Cromlench**), Albert Girós y Mascarós, Nora Ancarola, etc.

Los nuevos autores nos abren un nuevo mundo de expectativas ante el medio, entre otras cosas por que estan pendientes de todo tipo de posibles innovaciones en el campo de la imagen, en este sentido es un poco difícil diferenciarlos de los autores pertenecientes al grupo de los post-conceptuales o *audiovisualistas*... es complicado separar en bloques a toda una generación que vive en los finales del siglo XX y que de por sí constituyen toda una corriente y *manera* de hacer. Se podría decir que son el último coletazo de un proceso iniciado con el cine experimental y el Dadaísmo, y que se mueven bajo unos esquemas creativos ricos y diversos.

Como ya hemos afirmado en los primeros capítulos en la metodología , en cualquier momento se pueden añadir autores y fichas de obras al presente texto sin que probablemente varíe en su estructura final; simplemente se contribuiría a enriquecer aquellos aspectos que otros creadores no han trabajado en su totalidad: volviendo a replantearnos problemas antiguos bajo una visión tecnológica tan nueva que trastoque la esencia del tema tradicional, del tema arquetípico, en profundidad, convirtiendo la realidad en otra bien diferenciada.

La ciudad de Barcelona contiene una gran riqueza humana que sin lugar a dudas permitirá la asunción de nuevos jóvenes valores que seguirán el proceso iniciado desde los primeros conceptuales y probablemente alargando el ciclo hasta bien entrado el siglo XXI. Quedan abiertas las vías de investigación tecnológica de la

imagen estática, en movimiento y expandida.

XAVIER HURTADO

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA

1. Tecnología desnudada físicamente. Monitores de audio y vídeo desprovistos de su carcasa embellecedora, magnetoscopios y conexiones desnudas, enseñando sus tripas, su parafernalia electrónica de cables, tubos y circuitos. Desaparece el carácter de mueble eléctrico, mostrándose tal cual "es" el soporte. Esta desnudez es arropada por una nueva manera de colocar, ante el espectador, los medios que después reproducirán la imagen y el sonido. Así los monitores quedaran sujetos por diferentes piezas metálicas, tensores de hierro, piedras, vidrio, metacrilato, que permiten otro tipo de relaciones. Materiales del presente.
2. El soporte tecnológico se apoya, por lo tanto, en el medio escultórico, teñido éste de una estética en la cual se da valor al hierro y los materiales puros, a unos materiales que nos recuerdan el interior mismo de una fábrica de televisores. La tecnología queda expandida en el espacio.
3. Utilización de los procedimientos más novedosas y que ofrecen caminos innovadores como el empleo de la holografía: una imagen plana y tridimensional inmóvil entra en diálogo con el vídeo. Concibe la holografía como un híbrido de representación plana que engaña con un espacio y que, al engañar espacialmente, implica temporalmente.

4. Imágenes que son casi siempre texturas, texturas con un alto grado de "física", pieles de animales, texturas que entran en contacto con el ojo y lo tocan, texturas máximas, extendidas en lo holográfico. Texturas que arañan la visión.
5. Inexistencia de lo autorreferencial.
6. Alejamiento del concepto de cultura, obras como *dripping* informativo-casual.
7. Inexistencia de títulos, no a la mediatización.
8. El cómo decodificar la percepción.
9. Desubicación del espacio y tiempo, o en el origen o en el futuro. Desarraigo, vértigos de edades.
10. Detrás de un concepto estético no hay ideas, sólo quedan las texturas de las sensaciones.
11. Obra como suma de elementos relacionados entre sí, obra abierta a diferentes interpretaciones, negación personal a interpretar. Un trabajo no obvio.
12. La percepción como algo no estático y como cruce del individuo con su cultura.

13. Utilización de símbolos y signos del pasado, productores de cosas del pasado, del "atrás" humano. El lastre.
14. Dualidad caos-orden.
15. Signo-lenguaje-cultura. Datos para un cerebro-procesador para ordenar el universo. Dualidad cultura-animalidad.
16. Representación de secuencias solas en trozos de espacios.
17. Cruces de lugares y de información.
18. El sonido suele ser el sonido de un discurso o la sucesión de palabras balbuceantes a veces incomprensibles. Nos dicen nombres extraños de enfermedades mentales, de enfermedades físicas que nadie conoce. Palabras de enfermedades, iniciales de enfermedades.
19. Audio-instalaciones, audio-esculturas. Unión de los conceptos de volumen y sonoridad.
20. Estética heredera del minimalismo. Un minimalismo que parece querer exponer la mente humana.
21. Ambientes ordenados que presenta como una perturbación sonora y visual, una tormenta a los sentidos, como una disgresión a la comprensión, tratando de situarse fuera del alcance intelectual.

22. Percepción de la belleza imposible, unión a el caos.

23. Instalaciones con vida propia, aproximación a la idea de diseñador de animales (un dios, un creador).

24. Huida de la justificación, huida de la justificación de lo místico.

25. Se crea un ambiente en el que los cables parecen similares de las conexiones nerviosas, unas conexiones que parecen pertenecer a la sala de un sanatorio. La enfermedad posible de ese cerebro que es el conector de las percepciones con el intelecto es representada con monitores deslabazados. Inmersos así en ese ambiente aparece una tautología entre el cerebro y el ambiente que lo contiene. Una sucesión loca de pensamientos y percepciones.

26. La locura es el tema central de sus trabajos. Asimilación de la locura a la tecnología y su hibridación.

"Un monumento llamado locura"

'Sólo los ángeles deberían estar locos...' (Gregorio ,loco)

'La mente no se cura, se despeja' (Paquito, loco)

'Pues el hombre todo entero que cura al hombre y no un fragmento'

(Paracelso, 'De la Epilepsia', 1530) (441)

"Los monstruos son tecnología. Los monstruos se sienten, como sentimos las máquinas más sofisticadas, sin la base propia de quien quiere fundamentar una reflexión rigurosa. La locura se obseva como un vídeo de última generación, desligado de una plataforma promigenia y cuya única verdad se asienta en ir un poco más allá. en canaliza la mirada colectiva del espectáculo

"La Historia de la locura no sólo se escribe a través de las locuras sino que se circunscribe también a partir de quienes las diseccionan. La locura moderna sólo tiene una arqueología cuyo objeto de investigación es simplemente un monumento. Psiquiatras y psicólogos, escritores y médicos nazis, forzosos locos en algún lugar de Siberia, frenopáticos; todos estos ingredientes forman lo que vemos-que no conocemos-como el monumento llamado locura. Los monstruos no son creados por lo sinrazón sino por quién los ve sin razón alguna." (442)

PEREJAUME

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES DE SU OBRA

1. Búsqueda del espacio que versa entre lo real y su representación. Simulacro, teatralidad. El arte que sitúa en su centro de reflexión al simulacro. El engaño visto como algo sustancial de la realidad. Denuncia del realismo pictórico. ...entre lo que las cosas son y lo que en ellas resplandece, el realismo, no como semejanza sino como traslado (444).
2. El autor como medio para representar y que al representar, se representa a sí mismo (reconocemos antes al autor de la obra, que lo que la obra representa. Perejaume lo define como "natura y signatura"). Lo nuevo es cada uno.
3. El objeto y su ausencia, el vacío, el silencio.
4. Reinención de la palabra "PESEBRISMO", "variaciones analíticas del paisaje y del paisajismo en su doble vertiente objetual y textual, cuya confluencia hace que las formas y las ideas se interpreten e informen mutuamente hasta el extremo, en ocasiones, de sugerir una metáfora de la metáfora , es decir, a ojos vista de unas en otras" (445)

Representación y realidad son metáforas intercambiables la una con la otra. "...esto no ha de ser motivo de angustia. Bien al contrario este fluido de imágenes y de símbolos nos introduce, paradójicamente, en una visión de

continuidad y coherencia subyacentes." (446).

5. Realidad presentada como infinitamente fragmentaria, plena de estímulos sensitivos; saltamos continuamente de una percepción a la otra. Vivimos en un mundo de imágenes hechas añicos. Creación de puentes entre lo disperso (447)

6. La distancia, como soporte del arte. "Desgarrador y mediador, el arte es el lapso, el no lugar mismo, emplazado entre la natura, la signatura, en el corte de ambas geografías, constituido por sus vínculos de parentesco sobre la imposibilidad de un ligamen real." (448)

El "entrelugar".

La distancia entre la palabra y el mundo.

7. Ironizar sobre la "posesión de la realidad", llevarnos pedazos suyos a casa, hacer que en el salón-comedor "ruja el oleaje" (Tener un cuadro del mar en el salón). Metáforas de la realidad que se asemejan entre sí.

8. Vocabulario visual que incluye parábolas, pinturas, postales, fotografías, vídeo, objetos y toda clase de medios.

El collage entendido como sintaxis salvadora y que considera tanto un agente de síntesis (metáfora) como de azar y fragmentación. Lo real como superabundancia de representaciones, confundidas entre sí, difíciles de conocer y distinguir.

"Aprender a pintar, no es diferente de aprender a escribir" (Kuo Shi, "Comentarios sobre paisajes") (449)

9. Paisaje como escultura de una postal. (451)

10. Escenografía del concepto (452)

11. Obra construida en torno a metáforas, a la idea de *representación*, la metáfora de la luz y la oscuridad (453).

12. El paisaje donde se habita como prolongación del yo, un territorio al que se esta acostumbrado y que se siente. El paisaje como gramática y síntaxis (454).

13. "Queda, si acaso, una salida solitaria y taciturna: ir a buscar lo que es y dejarlo así, allí donde se encuentra".(455)

PIANO-XOFER 1983

Teatro Regina de Barcelona, Caixa de Pensions de Barcelona (1984); Tolouse, Munich, Palacio de Velázquez de Madrid.

Descripción:

- ♦Duración: imagen continua.
- ♦Cinco monitores alineados colocados a ras de suelo y sobre las vías de un tren.
- ♦Emisión de la toma de un viaje en tren a través de un paisaje boscoso. Imágenes de paisajes que aparecen confrontados y empalmados al llegar a túneles.
- ♦La misma imagen aparece en los cinco monitores, sucesivamente en cada uno de ellos, con una asincronía de un segundo.
- ♦Asincronía creada técnicamente por la puesta en marcha de magnetoscopios consecutivos con un desfase de un segundo.
- ♦Música de J.M. Mestres Quadreny.
- ♦Es utilizada como escenografía para una obra teatral.

Nos encontramos ante una mezcla de elementos que interaccionan entre sí creando un campo de significaciones: los monitores se convierten en vagones al colocarlos encima de unas vías, monitores que también son ventanillas de un vagón de tren. A su vez se añade un movimiento de avance contrapuesto con un retroceso, y con una asincronía que bien podría ser nuestra propia mirada saltando de punto de enfoque a punto de enfoque. La metáfora brinca de lugar de significación a lugar de significación. La mente, la mirada, "mueve", viaja. La música somete al ritmo del salto.

**A LA FAROR DELS ESTELS QUIN GUST TOMBAR-SE N'ESQUENAS,
1986**

Galería Joan Prats, Barcelona. München(Alemania), Casa de Velázquez (Madrid),
Joan Prats (Barcelona). "Tinglado" de Tarragona.

Descripción:

- ♦Una estrella de cinco puntas construida linealmente con railes o vías de tren situados en el suelo. En cuatro de las puntas se sitúa un monitor con sus pantallas mirando hacia el centro de la estrella, en la punta que queda aparece un cambio de agujas de ferrocarriles.
- ♦En cada uno de los monitores imágenes de un faro que mueve su luz a intervalos.
- ♦No existe banda sonora.
- ♦Duración: imagen continua

Todos los monitores se encuentran con una imagen de una luz que gira sobre sí misma, los ejes de las vías hacen que pasemos de una a otra imagen, y a otra, siguiendo la geometría exacta de la estrella, hasta toparnos con el cambio de agujas que puede ser una invitación a seguir el juego, o bien ofrece la posibilidad de escapar fuera. Los marineros se guían por los faros o por las estrellas, puntos de referencia, reverberación lumínica...

De nuevo la metáfora y, sobre todo, el movimiento que nos llama a salir del lugar, a salir de sí. La unión del movimiento circular de los faros y el lineal de las vías que nos hace chocar de monitor en monitor, hasta toparnos con el cambio de agujas, de esquina en esquina.

"...todo reverbera, todo radía como rayos de luz que cazan nuestra visión, tratando de definir los contornos de una estrella solitaria. Los rayos giratorios del vídeo-faro iluminan y son segmentos de vía de tren, configurados en una estrella de cinco puntas. El equilibrio poético convierte las balizas en estrellas. Complejamente del espacio exterior nuevamente a casa". (456)

"A la faror dels estels..." una transformación mágica. El paisaje verdadero que buscamos, la palabra verdadera -Dios, conocimiento, naturaleza, yo o otros- siempre está/es en la carretera, saliendo del futuro y perdiéndose en el espejo retrovisor. Cada vez que pensamos que ya hemos llegado descubrimos que nos encontramos en un campo de tela roja, mirando la postal con un paisaje en el cual un caballete aguanta una tele roja que contiene una postal con la imagen de un paisaje en el cual un caballete aguanta una tela roja" (457).

A 2000 METRES DE PINTURA SOBRE EL NIVELL DEL MAR, 1988.

Puerto de Tarragona y Cim de les Agudes(Montseny).

Descripción:

- ♦ Dos monitores enfrentados por sus pantallas y colocados sobre un podio circular de terciopelo rojo, en el Puerto de Tarragona, y otros dos monitores sobre otro podio en la montaña del Montseny.
- ♦ En uno de los monitores arriba y en uno de los monitores abajo imágenes del mar, los dos monitores restantes con imágenes de montaña, de nieve. Ambas imágenes grabadas en los lugares donde se efectúa la instalación.
- ♦ Banda sonora: el *lied* de Schumman: "Medianoche", voz y piano. Voz en el Montseny y piano en el puerto.
- ♦ Imagen continua.

Evidencia de la distancia, del desplazamiento y de la unidad. Relación entre realidad y representación, yuxtaposición de lugares, conexión de realidades aisladas. La voz y el piano se juntan en un único punto, punto bifurcado en cuatro realidades (monitores) diferentes. Y ocupando y trasgrediendo seis realidades diferentes: el mar y sus dos espejos-monitores, uno a su vera y otro lejos en su "antilugar"; y la montaña y sus dos representaciones con una disposición simétrica. Sobre un terciopelo rojo de teatro descansan dualidades circulares: los viajes espaciales del uno al "otros".

La técnica nos permite unir lugares separados y hacer que estos se "miren".

El espectador rodea a la obra, la circunvala, el campo de acción fundamental se produce entre la "coquetería" que los dos monitores enfrentados generan entre ellos. En ambos lugares se nos permite el acceso visual, pero el juego se da, sobre todo, entre los elementos de la propia instalación.

"Al contraponer las dos mitades de "Mondnacht" de Robert Schuman registradas en vídeo -piano y soprano- con una parte representada en el puerto de Tarragona y la otra en lo alto del Montseny, Perjaume quiere montar las dos versiones e incorporar la instalación que resulta en la exposición. Un ingenio elaborado a expensas de la habilidad tan usada, ensayada, del arte a la hora de hacer un puente entre el arte y la vida, la obra permite una fragmentación dentro de la cultura contemporánea para reorientarse según las accidentadas reglas de simultaneidad. El hecho de que estas dos partes no puedan encajar nunca de manera sincronizada es el hado de todas las ecuaciones que relacionan opuestos irreconciliables. Una idea como esta, que se extiende a través de miles de construcciones independientes, resulta una justificación tan buena de la existencia del arte como cualquier otra metáfora y un tema que mantiene viva la dicotomía naturaleza/cultura" (458)

VIATGE , 1982

Fiesta-itinerario en la inauguración de l'Espai 10, Fundació Joan Miro, Barcelona.

Descripción:

- ♦ Dos monitores con las pantallas enfrentadas, separados medio metro una del otro y ambos con un espejo retrovisor de automóvil pegado en el costado derecho de la pantalla a media altura. Los espejos tienen su plano visual dirigido en paralelo hacia el monitor de enfrente.
- ♦ Cada monitor colocado encima de una peana y a la altura del espectador.
- ♦ Imágenes de una paisaje visto a través de un viaje en automóvil. Imágenes en barrido.
- ♦ Banda sonora de coche en movimiento.

¿Dónde se encuentra el conductor del vehículo, de los vehículos? De nuevo el espectador observa desde fuera el viaje, el movimiento producido de pantalla a pantalla en la quietud de la sala. El viaje por interacción -metafóricamente- de dos viajes, de dos miradas acopladas la una a la otra, subyugadas la una a la otra a su propio ritmo, a un vaivén que queda en el observador, que dispersa y concentra.

Cuando uno viaja, conduciendo, y mira por los retrovisores -retro-visor-, observa el camino abandonado enpequeñeciéndose en la distancia y, de frente, un "otro" espacio que aumenta e inmediatamente después se desvanece en el detrás. Percibimos ese juego hacia delante y hacia atrás de la perspectiva, miramos hacia delante y a la vez, como un guiño a través del espejo, vemos el paisaje reabsorberse en lo pequeño.

La perspectiva en movimiento metaforizada.

"Con **Automóvil** nos ofrece un paseo en otra especie de máquina del tiempo....¿qué distancia hay de lo real a lo imaginario? ¿cómo podemos medir el espacio entre el futuro y el presente? ¿qué longitud tiene la línea que conecta el pasado y el futuro en el mapa de nuestra vida, cuántos kilómetros? Y si rebobinamos la película del vídeo-coche ¿volveremos al futuro? ¿En qué estadio, en que tiempo del verbo, es más real, más presente el paisaje? (459)

PIERROT MONAIRE.

Mercat de les flors, Barcelona. Compañía "Teatro Invisible" con proyecto de escenografía de Pep Durán.

Descripción:

- ♦Pantalla gigante.
- ♦Imagen de un faro que cambia de colores.
- ♦Imagen que actúa como iluminación teatral, como si se tratara de focos.
- ♦Durante toda la obra.
- ♦Banda sonora: Música de Schöenberg, "Pierrot Lunaire".

Se trata de argumentar una obra de teatro con una imagen que actúa de telón de fondo envolviendo e interactuando sobre ella.

"Ya hemos hablado del lugar, de la fijeza, de aquella realidad irreductible, impenetrable tras el truco poético y , a su vez, en continuo anhelo de ser representada y , aún, de ser substituida por su representación misma en postales, en escenarios, en la propia renovación tecnológica de los medios o en la pintura más tradicional. Pero junto a esta atención representativa en el plano fijo, se desencadena paralelamente el tema del montaje: la movilidad, la ilación de lo diverso para posibilitar el desplazamiento a través de las fracturas, en un recorrido seguro, en una argumentación positiva, afirmativa, del *collage* tradicional -el tema del rail, del marco, del faro, del nexos poético...-.El tema del recorrido, tan frecuente en la literatura como escaso en las artes plásticas, que trata de abarcar en una imágenes la dimensión tiempo y la del espacio, conjuntamente." (461)

TERESA PICAZO

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. Reflexión sobre el hecho pictórico y el hecho electrónico y sus posibles campos de influencias y correspondencias.

Contrastes y similitudes compartidos por ambos.

2. Producción de lo anteriormente citado en un soporte espacial, el ambiente como determinante entre ambos elementos.

La superficie se expande en un espacio desde dos catapultas, la electrónica y la pictórica, bajo una estrategia rítmica. (463)

3. El tiempo del pigmento y el tiempo electrónico: El tiempo de la pintura como tiempo pasivo e instante solidificado, en contraste con lo que sucede al observar un monitor. Se producen dos tipos de actitud en el espectador con respecto al medio tecnológico en contraposición al medio tradicional: en uno existe expectación, factor sorpresa, el movimiento oculta lo que pueda suceder, no sabemos el cómo se ha de desarrollar la sucesión de acontecimientos visuales, el ver está cargado con una memoria que el medio ha ido dando y que determina la sucesión de esos acontecimientos; en el otro el tiempo es pasivo, simplemente se contempla, se recorre con la mirada y la atención, determinando el propio sujeto, aleatoriamente, su propio tiempo de atención y recorrido por la obra. Se contempla la pintura y se vive el vídeo.

Sólo existe un tiempo parecido al del vídeo en pintura durante el acto de pintar. (464)

4. Para ver pintura se ha de contar con un archivo personal de información para poder codificar lo que se ve, mientras que en el medio vídeo se puede dar un archivo particular durante la sucesión de imágenes.
5. La emoción en pintura se establece a un nivel racional, algo que no ocurre siempre en la imagen en movimiento.
6. La idea de la globalidad: pintura-escultura-vídeo. Pintar con vídeo, pintar espacio o pintar superficies...existiendo unidad en los conceptos.
El ordenador permite pintar la imagen.
Continuidad entre superficie pictórica y superficie vídeo-pantalla.
7. Un *frame* en un vídeo es un cuadro sometido a ritmo compositivo (465). Pintar a través del ordenador, pintura digital.
8. Un sentido del orden, en ambos medios (pintura y vídeo), totalmente diferente: un ojo sobre un cuadro es un recorrido personal, mientras que el vídeo ordena, da ya orden, ordena en la memoria. Ordenar, dar ordenado y a la vez desordenar contando con el factor tiempo.
9. Lo no narrativo en lo pictórico, ni narración en el medio vídeo: lo continuado, el sentido que se crea por lo visual.

10. La sensación textura, lo táctil-poético.

11. El tema: *collages* deslavazados, como "autoalimentados", evolucionando desde sí y teniendo por su propia evolución una estructura, una composición interna, como sucede en los cuadros.

12. Contaminación de un medio al otro, contaminación que el vídeo sí es capaz de tragarse, pero que la pintura no, pues el vídeo permite hacer millones de pinturas.

13. Una búsqueda territorial donde el "yo" queda anulado (466)

14. Narración (o anarración) de tipo espacial tras el vacío (567)

15. "Su trabajo se desarrolla entre la síntesis discursiva del *story board* y la simultaneidad visual que permite al vídeo encadenar imágenes" (468)

EL BODEGÓN Y SU REFERENTE, 1988

CAAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo) Alicante.

Descripción:

- ♦No se reproduce cinta de vídeo.
- ♦Un frigorífico abierto, la puerta de su congelador abierta, dentro del congelador un monitor.
- ♦Alrededor del monitor cuadros de bodegones pintados a la "manera" abstracta.
- ♦Monitor encendido pero sin emitir imagen alguna, chisporroteando, en *nieve*
- ♦Sonido: el del monitor y el del frigorífico enchufado.

Bodega: "...lugar donde guardar bebidas", bodegón: "...conjunto de viandas o lugar donde yacen..." Antiguamente un bodegón se encontraba en la despensa de la casa, hoy en día en el frigorífico; si antes se representaba en un cuadro hoy lo representamos en una "televisión". Ésta, sin imagen, o con la imagen inundada del lugar donde está el congelador-nieve. La nevera vacía, los alimentos andan por ahí dispersos representados en pinturas al óleo en las cuales no distinguimos qué es cada cosa, sólo encontramos la "cocina" del procedimiento pictórico. Se trata de un planteamiento inteligente de los medios puestos a chocar los unos contra los otros para que descubramos la esencia subyacente de los mismos. Pocos bodegones son pintados hoy en día por los profesionales de la pintura-intelectualizada. Nos encontramos aquí ante una posición manierista de suplantación, lista para comer por los ojos si antes no sufrimos de un electro-chock o de una intoxicación por la ingestión deliberada de pigmentos. El arte es comida.

HIVERNACLE, 1989.

"CIEJ", Vía Layetana, Barcelona.

Descripción:

- ◆ En una habitación triangular se disponen en cada una de sus paredes:
 - una multipantalla construida con doce monitores.
 - un monitor rodeado por una superficie pictórica de 3x3 metros, cuatro cuadros encajados dejando el hueco del monitor en medio.
 - imágenes impresas en papel realizadas a través de ordenador.
- ◆ Trabaja con "AMIGA 2000" e impresora "SEROX".
- ◆ Imágenes vídeo producidas por el ordenador, diseño gráfico de las mismas, fragmentos cambiantes en movimiento con muchos colores, sometidas a una arritmia rápida.
- ◆ Insonoro.
- ◆ Duración: cintas de una hora, repetidas constantemente.

"Hivernacle va a ser el lugar de confluencia y de confrontación de dos experiencias: la pictórica y la videográfica. El espectador atento se dará cuenta de las mutuas contaminaciones. El sentido del color, de la forma, de las superficies "texturadas" que la práctica de la pintura me ha dado, pueden encontrarse en mis realizaciones en vídeo. Inversamente, las posibilidades plásticas de las imágenes generadas por ordenador (el movimiento de las formas, sus mutaciones sucesivas y el sonido que imaginamos que generan) ha condicionado también mi actividad pictórica. Hivernacle manifiesta un lenguaje que reflexiona sobre los límites, sobre la alteración del tiempo, la confrontación espacial y el contraste térmico del color".(469).

AUSENCIAS, 1989.

"Espais"(Centre d'Art Contemporani) Gerona.

Descripción:

♦Tres elementos componen la instalación:

-Una fotografía que nos muestra la pared de un edificio, con sus paredes pintadas según las habitaciones de otro edificio antes construido al lado y ahora derribado.

-Un grupo de cuadros pintados al modo de las marcas de las habitaciones del edificio desaparecido, con el mismo tipo de textura.

-Un monitor que reproduce en movimiento una serie de superficies similares a las de las paredes y a las de las pinturas constantemente cambiando.

Estos tres elementos enfrentados formando desde cada una de sus posiciones, un triángulo.

♦Duración: sesenta minutos de cinta repetidos en continuidad. Insonora.

Tres elementos que nos dan las siguientes visiones del tiempo: el presente (la fotografía), lo inmóvil que es memoria (las pinturas),lo cambiante (imagen magnética). Un espacio que ha desaparecido, del cual sólo nos queda la señal de su superficie (habitaciones cada una de un color), una imagen plana del vacío. Un espacio que fue ocupado, vivido, una forma de vivir que cambia. Posee además esta obra un contenido social, se derriban casas para arreglar una ciudad al estilo burgués, a causa de unas olimpiadas que se celebrarán en la ciudad. El vídeo funciona como memoria y como crítica: se cuestiona una intervención en el espacio urbano, ¿qué es el progreso?.

EL ESPEJO BLANDO, 1991.

El bosque.

Descripción:

- ♦Sobre un tronco, un monitor.
- ♦Colgado de un árbol, una cámara de video.
- ♦Situados en un cercado en el bosque con asnos.
- ♦Circuito cerrado

Clara referencia a los grabados de Goya en el que aparecen o bien asnos o bien carneros instruyendo y dando clases a un grupo de alumnos.

El mito de Narciso, el espejo. La blandura del espejo-cámara por el enfoque y desenfoque que automáticamente nos da nuestra imagen nítida y nos la emborriona. Alicia y Narciso delante de un espejo blando.

Ejercicio de soledad en un campo donde no hay observadores, sólo asnos. Nadie. Los burros van burros a verse, los burros-narcisos.

Espejos y reflejos de uno mismo.

La TV como espejo que lo único que hace es acentuar tendencias de la sociedad.

POST-CONCEPTUALES EN MADRID

Los cinco autores que se presentan a continuación representan un gran paralelismo con su grupo homónimo de Barcelona. También aparecen como video creadores de una manera fulgurante y desarrollan unas líneas de trabajo muy personales (aunque algunas voces les han calificado con el adjetivo de post-conceptuales muy poco tienen que ver con este movimiento).

Realizan una aparición fulgurante en la escena del arte de la capital, y en pocos años algunos de ellos llegan a exponer en el MNCARS. Sus trabajos son encuadrables más que en una escena madrileña o española en toda una corriente internacional. Las influencias apreciables no siguen patrones elaborados por artistas precedentes a su propio ámbito, los ejemplos e inspiraciones se encuentran en otros autores aunque se trate siempre de romper cualquier tipo de modelo prefijado con anterioridad.

Sus obras denotan una gran pureza en su proceso y ejecución. Prácticamente desde la primera instalación se observa una gran profesionalidad, como si no existieran ejercicios previos. Es por lo tanto un grupo de autores que cuentan con una gran información sobre el medio y que además se atreven a hacer propuestas valientes, novedosas para el panorama madrileño del inicio de los ochenta.

Son autores muy jóvenes que vivieron en el periodo en el que se desarrollo el fenómeno del la *Movida* desde una cierta distancia, y que se beneficiaron de una coyuntura cultural propicia a las experimentaciones en vídeo. Es una época en la cual surgen multitud de vídeo creadores alentados ante la buena perspectiva del medio y

por los múltiples festivales que se realizan. Muchos de ellos son personas que inmigraron desde el extrarradio a la capital un lugar donde la ebullición económica permitió un buen número de actividades. Es un momento de libertad creadora máxima favorecida relativamente por el nuevo impulso que toma Madrid como capital cultural del Estado y habida cuenta del gran número de eventos que se producen en el momento de la aparición de estos creadores.

En general hacen uso de un lenguaje simbólico, también encuadran casi siempre sus instalaciones en un lugar único e inamovible, están abocadas a una ubicación espacial contaminada por significados genuinos. La metáfora es la gran estructura de cualquiera de sus expresiones tendiéndose a organizar discursos complejos y con múltiples conotaciones y matices. Sus propuestas están acotadas en torno a unos conceptos y ejes formales muy bien estructurados y diferentes entre sí. Cada uno elabora un lenguaje poético y comunicativo muy personal y diferenciado huyendo de planteamientos esteticistas, sin demasiada complicación tecnológica e interesados por la realidad más próxima. Poseen un halo de postromanticismo tecnológico hundiéndose en la antropología o la ecología, hundiéndose en la presencia del yo como última consecuencia. Sus lenguajes se hacen más próximos a ese registro poético por que se hacen más evocadores, se abren a las resonancias internas del hombre alejándose de una realidad fácil de entender, dan una nueva opción de mirada, de contemplación, trastocan factores habituales de la comprensión de las cosas.

Existen una serie de autores que por diversas razones no se han incluido en el análisis como son Javier Vadillo, Manuel Palacio, Paloma Navares..., pero la escena madrileña queda de todas maneras muy bien representada cubriéndose el hueco que el pasado audiovisual dejó.

ANTONIO CANO

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA

1. Creación de vídeo-instalaciones particulares y exclusivas para cada entorno. Hay una adecuación total al lugar que se le ofrece para crear un nuevo trabajo que no podrá cambiar de lugar y que será totalmente perecedero. El punto de partida del trabajo es casi siempre el lugar donde se ejecuta.
2. Importancia de la arquitectura como elemento estructurador del trabajo y creador de tensiones visuales determinando la composición total de la pieza. Estructura el trabajo en torno al eje vídeo-arquitectura-individuo. (471) Su idea es "construir un concepto electrónico-espacial cerrado sobre sí mismo, trazando líneas puras que funden vídeo y arquitectura" (472)
3. Creación de una poética en cada obra (473), una poética comunicativa en torno a los elementos dados, determinando unas conexiones entre los distintos objetos presentados, con lo que se crean campos simbólicos. Cada elemento colocado viene a tener su significado; hay un deseo de comunicar, más que una serie de conceptos, una sensación o un sentimiento. Se percibe el deseo de una comunicación directa y profunda con el espectador.
4. Usos de la tecnología más rabiosa y más elemental. Utiliza todo tipo de avances técnicos que dan como resultado instalaciones pulcras y

espectaculares. A pesar de todo hay una intención de sencillez.

5. Sonido compuesto especialmente para el trabajo, en cuyo ritmo se contiene el ritmo de un sonido. La música es minimalista y electrónica. Mezcla sonidos y ruidos. Los procesos de montaje parecen procesos de composición musical.
(474)
6. Carácter ritual de los trabajos, en los que, aunque no hay performance, los distintos elementos son colocados y posicionados como un lugar de franca religiosidad.
7. Juegos escenográficos, posiciones de la cámara y del punto de vista del espectador que se nos presentan cambiados. Se aprecia interés por otorgar un nuevo mundo visual.
8. Huida de la evidencia, necesidad de la sugestión, de la creación de una trama envolvente, ambiental, para regalar al espectador.
9. Diferencia entre las cintas monocanales y las que son preparadas para una vídeo-instalación: estas últimas son más sencillas y tienen una duración más larga y constante para ser ensambladas con el ambiente; ausencia de narración en la cinta.
10. Necesidad de humanizar el medio y hacerlo más próximo al espectador. (475)
Aparentemente no hay necesidad intelectual, aunque sí se observa una gran elaboración de la pieza desde la frescura y la rapidez creativas.

11. Interés por el documental y el ritmo de realización que este impone (476), así como una adecuación espacio-temporal al mismo.

12. Interés por el ser humano como fruto del entorno (477) ha comprometido con su propia función social (478). Parece querer resolver las preguntas que atañen a la relación del hombre integrado y asimismo dependiente de su entorno.

13. Intento de saltar las convenciones e inercias que el medio denota (479), consciente como es del problema reiterativo que posee el montaje vídeo.

PÉRDIDA DE APARATO DE BOCA DE NIÑO EN EL PARQUE, 1989

Bullas, Murcia, Festival de Vídeo de Murcia, 1989.

Descripción:

- ♦ Una habitación cúbica con todas las paredes pintadas en negro.
- ♦ En medio de la habitación cuelga hasta la altura de los ojos un pequeño monitor que transmite las imágenes, muy blancas, de un aparato corrector de la dentadura.
- ♦ A través de cuatro altavoces se canta con la voz de un sacristán, que es pregonero, la pérdida del objeto.

Se entiende la instalación en su colocación urbana, un pueblo y sus costumbres. Unas costumbres que tienen que ver con las necesidades ínfimas de cada uno de sus habitantes. Algo tan pueril como la pérdida de un objeto se convierte en un hecho a escala social cuando se trata de una población pequeña. Al utilizar un medio de comunicación, el vídeo, para las grandes masas humanas, en una pequeña población, se está trasponiendo su valor y significación. El aparato de televisión es el pregonero de las necesidades relevantes de un gran número de personas, nunca es transpasado ese medio por una función irrelevante. A su vez el dar publicidad a un problema pequeño traspone la significación del medio en cuanto a su uso publicitario: la pérdida de un objeto (un tanto surrealista, un aparato de boca) ocupa la labor del pregonero contemporáneo que se ha convertido en tecnológico.

EXPO'92

Pabellón de España, Área de Futuro.

Descripción:

- ♦Una multipantalla horizontal compuesta por tres filas y seis columnas: 18 pantallas.
- ♦Uso de ordenador que distribuía cuatro *players*, un programa pasado a disco duro láser con calidades técnicas muy buenas.
- ♦Las imágenes son referentes a problemas de futuro reales y actuales que evolucionan hacia un futuro ideal. Imágenes mundo-cosmos relacionadas, como también lo están las reales y virtuales.
- ♦Desde el centro de la pantalla, centrando la visión del espectador, se expandía una idea en imágenes, creando distintos ejes compositivos y de tensión visual.
- ♦Un tiempo total de seis minutos.

Se trata de un trabajo en el cual se extrae el máximo partido a una tecnología punta. Es ante todo una representación de esa misma tecnología y de sus posibilidades futuras. El formato horizontal ayuda a una lectura visual parecida a la lectura escrita; por eso se decide a la hora de su puesta en escena, un dispositivo que exprese un movimiento expansivo de las imágenes desde el centro físico de ese objeto tecnológico, los monitores, hacia sus extremos. Es una ejemplificación del uso de la superposición de imágenes e ideas sometiéndolas a un ritmo trepidante en el que se da una vital importancia a la composición y sucesión, aparentemente azarosa, de las imágenes. Se convierte la multipantalla en una especie de mándala.

BURGUESÍA, 1988

Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid. Canal de Isabel II.

Descripción:

- ♦ En el espacio abovedado del depósito de agua se dispone una mesa para un banquete: mantel, candelabros, porcelana, copas y cubertería.
- ♦ El suelo está cubierto de tierra seca, semejando el cauce de un río sin agua.
- ♦ Esparcidos alrededor de la mesa hay ocho monitores enterrados hasta la pantalla.
- ♦ Encima de cada monitor cuelga, a pocos centímetros, una plomada.
- ♦ En los monitores se emiten imágenes de un charco, en el que cae una gota de agua que parece hubiera resbalado desde la plomada.
- ♦ En el audio hay una mezcla de sonidos: cubiertos que chocan, el rumor de un río, la caída de una gota de agua...

Los registros de audio y de vídeo son los puntos de partida para analizar la vídeo-instalación. La mesa preparada es un signo de representación: en ella, la burguesía adquiere uno de sus rasgos más claros, la conversación mezclada con el alimento, la crítica y la conspiración; se pavonea y guarda las apariencias. Son a la vez reuniones huecas, estériles. Lo más representativo de la reunión es el ruido de la vajilla y la cubertería. Esa esterilidad queda reflejada por la sequedad del lecho del río, una sequedad que parecen producir esos comensales invisibles.

El péndulo parece un elemento que da vida (incluso por su forma fálica), pero también significa un peligro, ya que su forma de misil parece amenazar con romper el monitor, lo único "vivo" en ese espacio.

Parece una conjugación crítica en torno a una clase social. Se han aunado ausencias y presencias, sonidos y silencios, para transmitir un eco de sociedad.

TANTO ABRE EL HOMBRE SUS BRAZOS CUANTA ES SU ALTURA, 1988.

Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Descripción:

- ♦Del techo de una bóveda cuelga un péndulo, que gira dibujando líneas sobre un polvo blanco en el suelo.
- ♦El péndulo lleva adosada una cámara que graba los movimientos de la plomada y que actúa como un ojo que capta el presente continuo de ese movimiento pendular, y las huellas en espiral que va dibujando.
- ♦La cámara en circuito cerrado transmite la imagen a dos monitores que se encuentran a ras de tierra y a ambos lados del péndulo, dirigidos hacia la bóveda.
- ♦En el suelo, de mármol, en un cuadrado, se proyectan imágenes del Uomo Vitruviano que dibujó Leonardo Da Vinci en perpetuo dinamismo.
- ♦El título procede de una de las anotaciones de Leonardo al dibujo.

Se ponen en relación los ejes verticales y horizontales de la instalación: el concepto del hombre bajo un péndulo que mira de arriba a abajo y que invierte la dirección de la mirada y de la posición humana. Se manifiesta una referencia a lo divino por esta posición; el dibujo de Leonardo nos habla del aspecto divino del hombre, como centro de la Creación: es un nuevo Humanismo.

El hombre pasa a formar parte de la visión del espacio (481): el observador se ve, dimensionado, virtualmente dentro del dibujo de Leonardo. Incitándole a una reflexión sobre su equilibrio, sobre la proporción y la tridimensionalidad del cuerpo (482).

Los monitores multiplican la mirada que va desde el ras del suelo a la bóveda. Una mirada que aúna planos verticales y horizontales creando un vaivén. (483).

JAVIER CODESAL

COLECTIVO OBRA/ABRE

Este autor, formando parte de dicho colectivo, trabajó en colaboración con los siguientes autores: **Rafael R. Tranche y Raúl Rodríguez.**

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA

1. Utilización de elementos culturales clave para la construcción de sus vídeo-instalaciones: las imágenes religiosas (485), los momentos más importantes de la vida humana, aquello que posee más fuerza y valor dentro de nuestra sociedad. Usos de los rasgos culturales estereotipados (486)
2. Empleo contracultural de estos elementos emblemáticos, que son pautas de nuestro comportamiento. Se producen efectos de espectacularidad (no en su sentido peyorativo) y de espectación: evidentemente son creaciones que no pasan desapercibidas y que llaman la atención profundamente.
3. El canal vídeo es casi siempre un documento (casi un documental) descriptivo de un asunto, la imagen no es tratada prácticamente, aunque puedan acontecer sucesos extraños (487). las imágenes vídeo son reiteradoras de un contenido y ese contenido es puesto en juego con el espacio donde se encuentra.
4. El canal vídeo es casi siempre una muestra descarnada de la vida del hombre, las imágenes están cargadas de una potencia que no es estética y que afecta

directamente al ser humano, a sus sentimientos y a sus pensamientos. El vídeo se usa como nuevo medio para contar viejas historias (488).

5. Subversión y libertad, descaro en la puesta en escena de sus trabajos.
6. Aunque aparentemente no existe un interés esteticista en sus trabajos, vemos claramente que su disquisición formal se encamina a dar fuerza, contenido y significado a la obra, produciéndose así un requiebro de carga estética.
7. Empleo del espacio expositivo convencional a través del espacio urbano, por el que siente preferencia. Acercamiento al espectador casual de su obra, al exponerla en ese espacio público que es la calle. Se observa simetría y composición evidenciadora en la articulación del espacio, cierto clasicismo en la puesta en escena de las obras.
8. La video-instalación invade el espacio que ocupa, le da tal relevancia, que la obra producida en él llena de valor ese espacio y lo absorbe. A veces el espacio es utilizado y prostituido para dar valor a la pieza que puede llegar a ser un objeto del espacio que la contiene.
9. Las bandas sonoras no suelen ser producciones originales, y son, como las imágenes, más un documento que una creación en sí. El registro audio está dentro de los parámetros del carácter imperativo y expectativo del registro vídeo. Interés por crear un *tempo* sonoro espacio-temporal (489)
10. El mensaje transmitido es claro y compacto, generalmente un desafío para el espectador que, ante un planteamiento de una limpieza arrebatadora, queda

sorprendido y afectado desde un planteamiento poético (491).

11. Emplea los símbolos y signos comunes a una sociedad europea e hispana, mitos propios de esa sociedad; hay exaltación e ironía de tópicos en búsqueda de una tercera inteligencia que ha de observar la imagen (492).
12. Se observa la importancia del elemento literario que siempre acompaña a la obra; se producen saltos del texto visual al texto escrito.
13. Traslado entre lo real y lo imaginario (493).
14. Se usan el signo, el rito y la religión como modos de ahondar en lo perceptivo, huyendo de lo banal (494) y de la retórica artística (495).
15. Incitación a la sublevación.

EL MANTO DE VERÓNICA, 1992.

CARS, Bienal de la Imagen en Movimiento, Visionarios Españoles.

Descripción:

♦ Habitación de planta rectangular (9x6x4,5 m.). Las paredes pintadas de púrpura hasta la altura de 2,5 m. En las paredes estrechas, esa zona se remata con arcos, que arrancan a 2,5 m. del suelo. Se insinúa un recinto con bóveda de cañón. En una de las paredes estrechas hay un cuadro y, frente a él, en la otra, un manto bordado.

♦ El manto bordado está montado sobre un bastidor de hierro, en cuyo interior se aloja un monitor de 20". El manto tiene un motivo central bordado (dos manos sosteniendo un lienzo) y, en el resto de la tela, se han bordado repetidas veces las palmas de las dos manos del mismo modelo.

♦ El lienzo del motivo central tiene una zona transparente, cubierta sólo por tul, a través del cual se ve la pantalla del monitor. Las dimensiones de la pieza son 1,80 (ancho) x 2 m. (alto) (2,30 en la parte delantera central) x 0,60 de fondo.

♦ El vídeo muestra sucesivamente los primeros planos de Abraham Mustafa Gad, Pepe Moreno y un ex legionario llamado Ángel, cada uno de los cuales canta un fragmento de canción. El texto aparece detrás de las interpretaciones, escrito en español.

♦ Las dimensiones del cuadro son 1,19 x 1,09 m. Está ligeramente separado del muro. En su centro se halla representado un motivo semejante al del manto: dos manos sostienen un pañuelo, en el que ha quedado impresa la cara de Abraham. La imagen se obtuvo a partir de una fotografía, montada en

"Paint Box" y trasladada a papel acuarela (impresión por cuatricromía y serigrafía).

- ◆El ambiente es oscuro. No hay más iluminación que la puntual del manto, la del cuadro y la de la luz emitida por el monitor.
- ◆El audio corresponde a cada uno de los personajes cantando. (496)

Es un lugar de franca religiosidad, con un techo con bóveda de cañón y unas paredes de color púrpura, que reflejan la religiosidad de los sentimientos. Es un espacio que representa un hecho sagrado, el de la representación del sentir, el de la presencia (mejor que representación) de una imagen pura, auténtica. La música parte del corazón, una voz apasionada, tras otra, nos cuentan historias apasionadas.

La imagen que acompaña a esa pasión, que acompañando se desdobra, es una imagen que imprime-impresiona una tela o una cinta magnética; una poética de la magia religiosa y vehemente de la creación. El arte es entendido como verdad, como exudación, y la fabricación de la imagen como ofrenda (497). Probablemente en la continuidad entre arte y piel, la piel se trastoca en lienzo, en el lugar necesario para la existencia de la imagen.

Un espacio adjetivado se recrea totalmente para mostrarnos las dos imágenes, una viva y móvil y la otra que parte de la primera y es estática; ambas son un recuerdo, casi un *bibelot* (incluso un fetiche).

Un acto de compasión se ve regalado por la impresión de un rostro, Verónica, que en su acto toma una imagen, un retrato, un áurea. Las imágenes son traspasadas mecánicamente por esa compasión que al autor le interesa; el padecimiento engendra la imagen que se posa en nuestra retina y se graba al fuego

como la imagen que hace al adolescente mover toda su química biológica en el desflorar de la pubertad.

Hay un ambiente de capilla y dos imágenes-iconos representadas bajo una luz mística que es a la vez un canto a la vida. Los recorridos de las líneas de la mano están grabados en la tela: una vida bordada en hilos (por unas monjas de clausura) sobre una tela. Las dos manos sostienen y portan el símbolo de la imagen por excelencia.

ATADO A LA COLUMNA, 1984.

Facultades de BBAA y de CC la Información, Universidad Complutense de Madrid.

Realizado por el colectivo OBRA/ABRE

Descripción:

- ♦Duración: 50 minutos. Acción.
- ♦Un acto que tiene lugar en un espacio de tránsito, recibidor o pasillo.
- ♦Participan tres actantes.
- ♦Se inicia marcando un rectángulo sobre el suelo con cinta adhesiva y depositando en ese espacio los aparatos técnicos y el material de atrezzo necesarios.
- ♦Ya dentro del rectángulo, uno de los actantes levanta una columna con cuatro monitores de vídeo, mientras otro viste y maquilla al tercero, que asume el papel de Cristo.
- ♦Dos monitores son conectados a la red eléctrica, pero no reproducen imagen alguna.
- ♦El tercer monitor muestra una grabación, *collage* de imágenes de televisión y de esculturas o pinturas relacionados con el tema de la acción.
- ♦El último monitor está conectado a una cámara que es operada por el mismo actante que se ha ocupado de levantar la columna. La finalidad de la cámara es introducir en la forma simbólica de la columna todos los elementos presentes; tanto los que participan activamente como los que lo hacen pasivamente (entorno y espectadores).
- ♦Cristo es atado a la columna de monitores una vez que el proceso de maquillaje ha concluido.
- ♦En ese momento, la cámara está fijada a un trípode y recoge en plano general la imagen obtenida dentro del rectángulo.

- ♦La acción ha sido muda, pero ahora se eleva el volumen del tercer monitor, en cuyo audio está grabada una saeta. Concluye la saeta y el acto. Se despegan las tiras y se desconectan los aparatos.

TEXTO QUE LA ACOMPAÑA

"Pocos movimientos. El hecho irresponsable de un sofisma por el que transcurre un corazón. Sacudiendo el terremoto, se controla mucho más que un hombre: una verdad enferma (con genitales de animal).

Construida la primera herejía, y elegido el mejor enemigo, se describe el carácter terrestre del poder, por qué destruye, porque libremente celebra su pasado pronunciando un nombre mate: absolución.

Miedo y rigor, instrumento de vientre y costado. La imagen con susto más justa. Lo hemos hecho con unguento, por curiosidad.

Ama amarilla herida, sometido porque la época es nada, nos agradecen el valor de lo diabólico: ¡Hay que murmurar con esta historia!

Suficiente para lo nunca aparecido: una mención en la función.

Muy pocos elementos. El hecho paradigma por el que se suceden mandamientos: oblación privada de liturgia.

Indicios adquiridos, freno el pensamiento si no es donde en cierto modo ya hay una respuesta: no, en palabras adecuadas.

Interrogante, insinuaciones a la altura del pecho: golpe seco, al borde de una bobada.

Aún persiste el emblema, adorno con atributos transformados: me sé delante de algún ojo."

Rafael R. Tranche.

Una acción-vídeo más que una video-instalación, por lo tanto contemplamos una sucesión de momentos en vivo. Hay una acotación del entorno y a la vez una invasión de ese entorno; una abertura inmediata a él. El espectador asiste a la transmutación en escena de una realidad en otra. El maquillaje y la máscara subvierten los términos para que dejen de serlo y se conviertan en una verdad.

Se traspolan un momento sagrado a un presente descarnado por este Cristo, y éste se nos presenta flagelado por la imagen, que es mediática. Es la presencia de la esclavitud a esa columna en cuya base no hay nada: o sólo chisporroteo lumínico (los monitores en la base). O hay un hueco: el de la información que, entremezclada en sus grietas, nos hace guiños; nos es dada información sobre el propio hecho de la imagen y del medio (el tercer monitor). Y hay presente, la cabeza de esa columna electrónica y material (densa como el mármol) nos muestra a través de ese tercer ojo del presente

ese propio presente bajo su encuadre elegido (el cuarto monitor). Un "neo-Cristo", y se resucita el mito, y se resucita al hombre que sufre por los hombres, un hombre atado a esos televisores en los cuales vemos cuatro claves.

Es el momento del pensamiento y de la reflexión que se produce por el cruce entre elementos diferentes. Se sustituyen y amplían en el acto tanto los significantes como los significados.

La duración del tiempo y su representación en vídeo de la creación de la imagen se condensan en un presente: un retablo vivo que se ha sometido a una suma de significaciones y de contenidos. Asistimos a la duplicación temporal: una imagen de hace 2000 años en tiempo presente.

ACULTURA/ESCALURA, 1984.

Plaza del Pradillo de Móstoles. Madrid.

Realizada por el colectivo OBRA/ABRE

Descripción:

- ♦Duración: 4 horas.
- ♦Instalación de vídeo, proyectada como ensamblaje de tres monitores de vídeo con un grupo escultórico conmemorativo del bando dictado por los alcaldes de Móstoles el 2 de Mayo de 1808, incitando a la nación a levantarse en armas contra los franceses. Dicho monumento está enclavado en el centro urbanístico de Móstoles y es el único emblema histórico importante del pueblo.
- ♦Un monumento que es un monolito de piedra en el que hay adosadas varias figuras de bronce situadas en un semicírculo frontal; la parte trasera, vacía.
- ♦El empaste físico de los monitores con el monumento se logra por medio de unos cajones diseñados a partir del relieve del monolito y pintados de color negro, el mismo de las figuras de bronce.
- ♦Un monitor está situado debajo de la figura del alcalde y exhibe un *collage* de palabras, logotipos y otros signos, pertenecientes a culturas e idiomas foráneos: material obtenido en las calles de Móstoles.
- ♦Otro monitor, más pequeño, está adosado a la figura de un jinete que lleva el mensaje de los alcaldes. En ese monitor se ve el texto del bando pasado a rodillo.
- ♦En la parte vacía o ciega del monumento se encuentra el tercer monitor, en el cual se muestra un vídeo con encuestas realizadas en las inmediaciones, sobre temas de cultura cotidiana.
- ♦Las grabaciones se exhiben continuamente.

TEXTO QUE LA ACOMPAÑA:

"Imaginemos una loma o un bosque. Está frente a mí durante años. Veo aquello y no otra cosa. Vivo loma o bosque. Ahora, una pregunta: ¿qué puedo hacer con el paisaje? No hablo de urbanización, plantación u otras artes oficiales y benditas. El que no tiene propiedad, pero sí una retina donde anida una loma o un bosque, está en el derecho de perturbar el teatro de la loma o bosque, porque aquel paisaje ha entrado furtiva y definitivamente en su memoria (¿qué es uno, aparte de la memoria?). El cuerpo desnudo del paisaje sugiere una violenta actividad. La palabra es intervenir. Mi cuerpo está sujeto al gozo del movimiento del/con/contra/en el paisaje: nada es definitivo. También hay lomas ortopédicas, en cuyo caso la intervención es un deber. Una escultura es paisaje: Acultura/Escultura."

Una escultura pegada a otra escultura. Una escultura que sufre un desgaste histórico y una pérdida de la memoria. El tiempo se recupera y se produce un contraste entre el tiempo histórico y la realidad doméstica de un pueblo que ha cambiado su identidad manchega por la de ciudad dormitorio, sin identidad, pasto de la especulación. Se genera una fuerte ironía entre la proclama de independencia y la cesión a culturas foráneas que envuelven y manifiestan su empuje en las mismas rotulaciones de los comercios callejeros.

Se lleva a cabo una intervención urbana, al recuperar un elemento urbano. El espacio que se nos ofrece renovado no es el de una galería o interior de un edificio, sino el de una pica en el territorio más alejado de los circuitos culturales y de los centros de cualquier tipo de poder, y es, ante todo, una instalación para los elementos y las situaciones "aculturales" de nuestro entorno social.

Una escultura clásica de bronce con su pedestal es contaminada por tres elementos -los monitores- colocados en tres posiciones: el bando-el pasado histórico debajo del jinete que transmite la noticia-; las huellas de colonización foránea presente debajo del alcalde; y, detrás, en la basa, como sustentántodo lo todo, están las opiniones de la gente sobre cuestiones generales -la realidad en vida presente-. En

torno a estos tres polos se produce un vaivén comunicativo y de trama de mensajes claramente legibles. Al anacronismo escultórico se le ha pospuesto su tiempo anterior.

Se nos muestra la representación de la figura semiheroica de un alcalde junto a la presencia en imagen de los propios pobladores de la villa, unos antihéroes que han quedado perdidos en los acontecimientos históricos, perdiendo sus puntos de referencia.

UNA TV EN UN NICHOS 1983.

Cementerio Nuevo de San Fernando de Henares, Madrid. Duración: cuatro horas.

Realizado por el colectivo OBRA/ABRE

Descripción:

- ♦Una instalación de vídeo consistente en colocar una TV de 22 pulgadas en la parte anterior del hueco de un nicho de cementerio.
- ♦La TV estaba conectada a un magnetoscopio de 1/2" que exhibía una cinta obtenida montando mecánicamente la programación emitida por TVE el día anterior: de cada media hora de programación fueron grabados 5 minutos, incluyéndose material de las dos cadenas.
- ♦La grabación era ofrecida sin sonido y, una vez terminada, se rebobinaba para volver a pasarla.
- ♦También se colocaron a disposición del público unas hojas en blanco, bolígrafos y tres textos.

TEXTOS DISTRIBUIDOS AL PÚBLICO DURANTE SU EJECUCIÓN:

Un minuto de silencio. Se apagan las luces, el público se acomoda en sus asientos, se aprieta el interruptor...Va a dar comienzo el mayor espectáculo del mundo: viajes, concursos, aventuras, noticias, teatro, deportes, cine, música...todo, absolutamente todo, es engullido por ese monstruo que usted instaló hace tiempo en su casa.

¿Qué hace aquí su electrodoméstico favorito? Representa una vez más la triste ceremonia de la ficción comunicativa, pero ahora situado ante su definitivo destino.

Ha pasado el tiempo de preguntarse si existe la comunicación desde que nos invade toda esta parafernalia tecnológica. No se escude en ella, aléjela de su vida sin contemplaciones.

¿Pensaría, si le pidiéramos que abandonara su viejo tótem-TV en medio del vertedero, que no gozamos de buena salud mental?

Reflexione, mírese en este espejo de soledad y guarde, al menos, un minuto de silencio.

Rafael R. Tranche.

A: *¿Qué es la acción repentina de una imagen?
nada más que ojo.*

*¿Qué es un espejo?
amor del paisaje.*

*¿Cuál es la peor violencia?
que se rompan las palabras.*

b: *Estúpidos deudores de esta edad de dioses sin pasión (desproporción
entre sustancias).*

Tú y yo incansables (como la repetición).

*Parece mentira que esta abertura se comporte civilizadamente (en el
teatro se juega duro).*

*Contemplas algo y ya te has muerto (hasta el deseo se encuentra fuera
del tiempo).*

Raúl Rodríguez.

*Una televisión en un nicho: gran patada en los ojos o suave bofetada...
Espectacular Salud Mental crea una imagen que es un espejo
(generador de imágenes). A saber:*

1. *El espacio social llamado cementerio es un vértice-vértigo de lo que
entre humanos se entiende por comunicación (amor, conocimiento...)
Aquí se ejercita apasionadamente la demencia de hablar con nadie.*

2. *El caso más ejemplar de la comunicación masiva actual, la TV, por su
manera de producirse y consumirse, nos sitúa en un vértice paralelo al
anteriormente mencionado. La comunicación televisiva, por su plenitud
y decaimiento, reduce la experiencia a un ver y oír nada de nadie. La
eternidad y la muerte pueden entenderse como el inacabable redundar
de un paisaje chato.*

3. *¿Qué decir de los cadáveres que ocasiona la TV.? ¿Qué decir de la
muerte de los usos no usuales de la TV.?*

*1+2+3.-la similitud de formas externas de la TV. y los nichos del
cementerio nos permiten asimilar productivamente los vértices y los
vértigos que se dan en sendos lugares y fenómenos de comunicación.*

*1+2+3.-espejo. Espectacular Salud Mental sitúa el objeto/televisión en
el lugar que, por su FUNCIÓN, le corresponde. Obsérvese la
equivalencia entre los fenómenos 1 (mirar el espacio de imágenes nicho)
y 2 (mirar el espacio de imágenes televisión). E.S.M. les invita a
deslizarse con precaución en las direcciones 1-2 y 2-1 (o en cualquier
otra dirección).*

Era un descaro la ubicación del medio televisivo en un nicho de cementerio y en el día de Todos los Santos. Un monitor de televisión ha ocupado desde el nacimiento de las vídeo-instalaciones lugares diferentes y extraños, nunca en un punto tan límite y tan cerca de los esquemas del respeto humano.

Es la "televisión", la caja tonta, la que aquí está persiguiendo al telespectador y ocupando el lugar de un muerto en el día de los muertos. El nivel subversivo de ocupación de un lugar está en los niveles más altos, también en el nivel intelectual o de discurso lo pueden estar, en todo caso es un efecto visual y emocional extremadamente alto. Los sentimientos de los visitantes al cementerio acordándose de sus antepasados se cruzan con el proceso mental que exige la instalación: una tensión entre dos extremos de estado humano.

Es ante todo una invitación pública, en un espacio público, al análisis de lo que la televisión es para todos nosotros. También es una invitación a la muerte del medio como tal. Es el nacimiento de una vídeo instalación partiendo de la televisión, un aparato que nos sirve para comunicar unas ideas no convencionales, y de una forma no convencional, sobre el aparato en sí mismo.

LA NORIA, 1985.

Junta Municipal Arganzuela, Paseo de la Chopera, Lonja del Edificio del Reloj, Madrid.

Descripción:

- ♦Una noria electrónica consistente en un burro verdadero enganchado a un artilugio mecánico.
- ♦Este artilugio compuesto por un engranaje similar al hidráulico, sustituye las cazuelas para sacar agua por un cajón que contiene un monitor.
- ♦Este monitor reproduce las imágenes de un parto humano. La cinta rebobinada es reproducida constantemente.
- ♦En el suelo están varias coronas de flores al estilo mortuario.

TEXTO QUE ACOMPAÑA A LA INSTALACIÓN:

"La noria da vueltas incansablemente. Un burro irracional tira de ella. La noria sirve para sacar hombres de la tierra, recién paridos, y lanzarlos al aire. Después los hombres caen y tejen con sus recuerdos una corona fúnebre infinita".

Javier Codesal

Las cazuelas de agua han sido sustituidas por cazuelas que extraen imágenes magnéticas que representan el nacimiento-extracción de una persona al mundo. Esa imagen acuática está sometida a un devenir inexorable y a una posterior sucesión en el tiempo del recuerdo. En franca contraposición se nos presentan dos elementos: un burro y un monitor (medio rural y medio tecnológico) unidos mediante un engranaje circular. El nacimiento y la muerte (su símbolo circular y floreado).

CENTAURO, 1988.

Video-ARCO 88, Madrid. Zaragoza, Cádiz, Francia, Alemania....

Descripción:

- ♦Duración: 7'30"
- ♦Una escultura de fibra de vidrio que representa, a tamaño natural, los cuartos traseros de un toro sobre sus dos patas traseras. Tiene una altura de unos 2,20 metros.
- ♦En la línea de corte del cuerpo, en el lugar de las tripas, está incrustado un monitor.
- ♦Una cinta de vídeo nos muestra una rondalla de maños cantando canciones típicamente aragonesas, vistiendo trajes tradicionales. Mezclado entre estos "mañicos", se halla un personaje desnudo, cubierto por abundante vello y tocado con un pañuelo típico en la cabeza. De su trasero surge, prolongándolo, un cuerpo de caballo.
- ♦Las tomas y los planos mostrados están realizados al estilo de un documental televisivo y con un carácter de seriedad, rota por la aparición del ser mitad hombre, mitad caballo o toro.
- ♦La banda sonora de la cinta (canciones aragonesas) está muy amplificadas, con lo que se crea una invasión sonora en el lugar donde se ubica la pieza.

Una obra calificada como mini-ópera (zarzuela), en la que la escenografía faunística se combina con un vestuario antropológico y con una sonorización mitológica (498). Un *video-clip* un tanto *sui generis*: el registro sonoro está acompañado de por unas imágenes locas.

Etnografía y documento. Las tripas de un animal que es el tótem de todo un país, un carácter, han sido sustituidas por un monitor. Un animal que carece de cabeza y manos, sólo los cuartos traseros, la parte que sirve para la digestión, la defecación y la reproducción.

En vez de unir una cabeza humana al cuerpo de un animal, se une un monitor a la mitad de un torito o caballo (499). El efecto es el de una cabeza con patas, con dos humanas piernas, una especie de híbrido extraterrestre y tecnológico, mitad eléctrico, mitad peludo, por el que se expulsan las imágenes de un carácter racial: un canto exaltado (y a gran volumen) que nos invade completamente y anula el espacio físico del contorno por su potencia.

Se ha producido la sustitución de la imagen mitológica por una mitología opuesta y menos divina.

La escultura esperpéntica contiene una reflexión sobre nuestras raíces y nuestra procedencia; es una llamada de atención (en voz alta y a ritmo baturro) hacia ese monitor. Pero una escultura, sobre todo y en el sentido clásico, desde el punto de vista espacial, aunque no del de la tradición iconográfica. Un semidiós (o criatura imaginaria superior al hombre) como es un centauro, mitad hombre, mitad animal, es, en este caso, mitad técnica, mitad animal; mitad comunicación, mitad ironía. Es una escultura con una imagen mecánica impuesta, un elemento estático sometido a otro dinámico. Se produce la sustitución de unos elementos por otros; se establece un noviazgo entre el discurso verbal y visual. Se juega constantemente con los significados polisémicos derivados de un título procedente de la Grecia antigua.

GARROTE VIL, 1985.

Festival de Teatro de Valladolid, Teatro Zorrilla, Valladolid.

Realizado por el colectivo OBRA/ABRE

Descripción:

- ◆En el recibidor de un gran teatro hay un patíbulo construido con maderas recién cortadas y con aspecto de patíbulo verdadero.
- ◆Hay una silla de las utilizadas para el garrote vil, y, sobre la silla, a la altura de la cabeza, un cajón y, en su interior, dos monitores de vídeo que no se ven sino introduciendo la cabeza en ese cajón, una vez que el espectador se ha sentado en la silla.
- ◆Dos encapuchados buscan a un transeúnte que parezca remiso o tímido a cualquier experiencia, para introducirlo y sacrificarlo en ese garrote visual.
- ◆Las imágenes que contempla la víctima son las reproducidas por dos cámaras en circuito cerrado que, desde el techo, transmiten las imágenes de las caras del público que contempla la acción.

Una acción en la cual se incita al público a introducirse dentro de una instalación asesina, donde se muestran, de forma absolutamente privada, las imágenes de las personas que, mirando, no pueden ver el rostro propio. Se produce pues una disfunción entre lo que el participante en la instalación mira y lo que el público ve: se crean dos ámbitos de mirada, puesto que el patíbulo da una facultad visual y, al mismo tiempo, priva de ella. Es una acentuación del presente tanto de la visión como de la no visión y de la posibilidad de ver sin ser visto. En definitiva: un acto teatral en que la muerte simbolizada se une a la visión.

GABRIEL F. CORCHERO

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. Silencio: Destaca la ausencia de registro sonoro en casi todas las piezas; cuando aparece -nunca como banda sonora-, lo hace en forma de imagen, como un sonido único y sencillo.
2. Inmovilidad permanente de cada una de las imágenes del registro audio, que podrían ser perfectamente fotografías. Sólo en alguna ocasión se percibe un movimiento leve, continuo y repetido; en otras es un chispeo o aviso de movimiento, un pestañeo visual. La movilidad de las imágenes ha quedado congelada en un único *frame*.
3. Las imágenes congeladas suelen ser elementos sencillos y mínimos: no existe espectacularidad en las imágenes, ni encuadres especiales, y sí sobriedad en la distribución del plano de la pantalla. Se capta una investigación sobre lo que visualmente es básico, como elementos naturales, escultóricos, electrónicos.
(500)
4. Gran importancia tanto del color, que se utiliza como elemento simbólico, o circunstancial, del lugar, como de su poder envolvente. (501). (Hay una serie de trabajos que inciden en la figura de Rothko). La pintura se manifiesta como sensación visual: es un sedante (502). En las paredes, color que transforma el

lugar, de la misma forma que lo hace la implantación de un objeto-instalación.

5. La televisión, los medios de comunicación, y en lo que el hombre se convierte ante ellos.

Denuncia implícita y explícita hacia el medio, así como reflexión teórica sobre los efectos que ocasiona en el televidente.(503)

6. Registros paisajistas, que denotan una búsqueda de lo bello en la naturaleza, acosada por el hombre; ecologismo (504) y denuncia implícita, exposición de la crudeza de la relación del hombre con el medio y con la naturaleza. Ecologismo de la imagen ante la pérdida de sus valores. Ante la desnaturalización de nuestra observación, de la mirada, hay un intento de defender la visión del paisaje. Una defensa contra la desaparición de un determinado tipo de visión. La TV nos hace viajar sin movernos del sitio. (505)

7. Empleo del hierro y el acero, en grandes planchas y como elementos configuradores de las diferentes piezas. (506)

8. Creación de espacios específicos para albergar la obra y que son la obra misma. En caso contrario, la obra se impone al espacio, aunque tenga relación con él. Simetría y simplicidad en la manera de ocupar el espacio: siempre existe un eje central, o un centro, y una disposición claramente ordenada y sin elementos distorsionadores. Todo gira en torno a estos dos elementos.

9. Crítica implícita al movimiento y sonoridad de las máquinas televisivas transformadas en arte. Elogio de la impasibilidad, de la meditación y derroche temporal ante la pieza exhibida. Un *motor immobilis*. Se produce un descanso

visual en la contemplación, la mirada se posa sobre un medio que exige atención y velocidad perceptivas, que se refugian en tranquilos lagos. Ofrece un espacio de reflexión, busca un lugar desestructurador de esa velocidad perceptiva a la cual nos tiene acostumbrados el medio (507). Su obra evoluciona, desde la crítica implícita a los medios, hacia otras realizaciones más objetuales y escultóricas. (508)

10. Ausencia del texto. Uso de la palabra aislada, conceptos solitarios que recalifican toda la exposición.
11. Purismo y estilización estética en la presentación de los trabajos, regusto por el color y su simbología (509). Los diferentes elementos están organizados en *distribución escurialense*. Ausencia de elementos innecesarios o mínimamente banales.
12. Insonoridad que acerca al mundo de la pintura y de la representación abstracta, simbólica y mínima. Insonoridad que invita a una filosofía de lo contemplado y a un silencio propio, que profundice en lo más íntimo de cada uno. Oposición a la velocidad y al ruido que anulan al ser humano, oposición a la velocidad de los medios y de la actual civilización que provoca desaliento. Necesidad del individuo. Las piezas han sido creadas para un hombre solo.
13. Seguimiento de la pintura romántica (511) en una era de la post-revolución industrial.

14. Vídeo como búsqueda natural de manifestar sentimientos. Huida de lo que no tiene contenido, de lo trivial y banal. (512).

15. Imposibilidad de la actitud neutral ante la imagen (513).

SOBRE EL LÍMITE, 1992.

Centro de Arte Reina Sofía, Bienal de la Imagen en Movimiento, Visionarios Españoles, Madrid.

Descripción:

- ♦ Un edificio cúbico de 4,90 x 4,90 x 4,90 m. cuyo exterior está pintado de azul y su interior de blanco (incluido el suelo). Separado de este edificio, un biombo que oculta la entrada pintado de gris, con unas dimensiones 4,90 x 3,50 x 0,60 m.
- ♦ El techo está cubierto por una tela blanca; sobre ella, abarcando toda la superficie, tubos fluorescentes (cuarenta en total) que producen una impresión lumínica cegadora.
- ♦ De ese techo y en el centro de la sala penden cuatro monitores encarados de dos en dos. En estos monitores hay imágenes estáticas que nos muestran un árbol centenario envuelto en bruma; un fotograma de ese mismo árbol desplazado, reducido, en una esquina sobre el fondo blanco del monitor; en uno de los monitores aparece sobreimpresionado en negro y en mayúsculas "SOBRE EL LÍMITE".
- ♦ En las paredes laterales a modo de ventanas existen dos cajas de luz de 1,80 x 1,16 m. con la imagen de un tronco de árbol viejo, seco y desnudo de ramas, sobre la que aparece impresionado un poema que dice:

EL VERDE MURIÓ
SUS HOJAS
ÁRBOL
EL TIEMPO
COSTRA ÁSPERA

Una caja-habitación llena de luz es vista desde fuera. Produce la impresión de ser mayor de lo que en realidad es; las paredes de un pasillo gris rezuman una luz

blanquísima, una luz abundante y caudalosa; la entrada es una invitación a un baño lumínico. Se somete al ojo humano a tal saturación de luz, a la que no está acostumbrado, que casi se llega al umbral que provoca la ceguera momentánea: las pupilas se cierran al máximo. En ese chorro de luz hay unas imágenes que quedan negras ante la potencia fotónica. Si quedan negras, también quedan paralizadas, estáticas, milagrosas en su instante.

Unas imágenes que penden de ese blancor, unas imágenes que quedan quemadas y frágiles. Quietas e inmóviles siempre, una cinta de vídeo con el mismo *frame*, esperando casi a que ese único fotograma se quemara dentro del magnetoscopio; como sucedía con las cámaras de vídeo antiguas que se quemaban al ser expuestas durante más tiempo del deseado a la luz directa del sol. Un exceso de luz que es la muerte, (un blanco que es color hospitalario y de asepsia).

Imágenes de naturaleza muerta, un muñón o un esqueleto de un tronco que ha sobrepasado el tiempo de vida y que es muestra ecológica del hombre en relación con la naturaleza.

Un movimiento de vaivén congelado, el cuadro de un árbol que queda colgado dentro del monitor en su movimiento estático. Frente a lo que se suele ver a través de un monitor, estas pequeñas ventanas electrónicas colocan ante el espectador una realidad que es más próxima y más verdadera que la que la velocidad del medio da.

A la salida, la cegazón, nada se ve, sólo quedan en los ojos las blancas sombras de unos árboles secos o en medio de la niebla.

EL MÉTODO DE LA CARNE, 1988.

II Festival Internacional de Vídeo, Bideoaldia de Tolosa, En un colegio para deficientes mentales.

Descripción:

- ♦ En un mercado con olor intenso a carne, sobre el que hay un colegio para subnormales.
- ♦ Una pantalla gigante de 5 x 4 m. con un plano secuencia de un parto grabado en directo de 45 segundos y que es mostrado ralentizado durante 12 minutos.
- ♦ Enfrente, sobre un plinto y en un monitor pequeño la imagen continuada de un enfermo terminal "entubado".
- ♦ Un sonido estridente de la grabación directa del parto, transformado por ecos.

Nacimiento y muerte una frente a la otra, una envolviendo a la otra. La dureza de ambas tomas muestran el inicio y el fin del ser humano en toda su crudeza, impregnados irónicamente por el olor a carnicería, al que se suma el hecho de compartir número de calle con un colegio para deficientes mentales. Los espectadores, altamente impresionados, asisten impávidos a la crudeza de un alumbramiento (514). El sonido estremecedor arranca de cada uno su condición perecedera y temporal, tanto como el olor a masa muscular, a huesos y sangre, que nos componen y descomponen. Se produce un grito visual y auditivo para recordarle al ser humano lo que es; sólo nuestra mirada atenta permite una escapada hacia una afirmación espiritual y liberadora de esa cadena tan crudamente explicitada (515).

TRANSMISIÓN, 1989.

Colegio de Arquitectos de Málaga.

Bideoaldia'89, Tolosa.

Descripción:

- ♦ Sobre un soporte de madera verde claro de metro y medio de altura está un monitor en posición vertical.
- ♦ Entre este pedestal y el monitor hay un cristal que sobresale lateralmente.
- ♦ Sobre ese cristal dos grandes vasijas cilíndricas con un líquido transparente de aspecto oleaginoso. El peso de estas vasijas sobre el cristal es equilibrado por el del monitor: es una balanza en desequilibrio visual.
- ♦ Dentro de cada una de esa vasijas se perciben tres cilindros metálicos que decrecen de tamaño uno sobre otro (podría ser una pieza entera).
- ♦ El monitor es el eje de una noria en movimiento, semejante en forma a los cilindros metálicos.
- ♦ El eje de la noria gira sobre sí mismo y su movimiento es percibido sutilmente, pues los contornos o fondo de la imagen no varían. Sólo se percibe el movimiento del elemento cuando se fija la mirada en la imagen y se comprueba cómo reverberan ciertos brillos que varían mínimamente al vacilar. Es una sensación intermedia entre el movimiento y el estatismo.
- ♦ Sin ningún tipo de sonido.

TEXTO DEL CATÁLOGO

"El color, identificador real de la naturaleza, deriva hacia estratos íntimos de la propia conciencia sensibilizada, dando vida al espacio de representación estético y poético del mismo, para alcanzar la plenitud de la comunicación intencionada.

Si el hombre superior ama el paisaje ¿cuál es la razón? Las colinas y los jardines son lugares que siempre frecuentará el que busca cultivar su naturaleza original, las fuentes y rocas dan una alegría especial al que pasea silbando..."

Una instalación aparentemente esteticista, pero donde se producen unos juegos formales enlazados a los del pensamiento. Por un lado podríamos tomar la instalación como una definición de la palabra "transmisión" bajo sus dos polos: estatismo y paso de movimiento de un elemento a otro; también podría ser representación y realidad, movimiento y quietud.

Dos formas fijas sumergidas en un líquido lubricante que las anega, dos formas quietas. Otra forma que está quieta también, pero que nos enseña su ilusión de movimiento y que además es símil de una realidad que está al costado. Un cristal blindado permite, por el peso del monitor, -como en una balanza desequilibrada- sujetar la realidad que representa: equilibrio, medida, distancia.

El ligero brillo de la biela de transmisión nos deja ver que está en movimiento; el brillo es oleaginoso, recuerda esos cuerpos aceitados que exhiben su trabajada musculatura.

El silencio de la pieza y la atención que clama sobre sí al colocar dos elementos pesados sujetos por la nada del cristal, casi suspendidos en el aire, contrastan con el supuesto peso del monitor.

Se produce un vaivén de miradas entre los dos elementos: el móvil y el estático. Una posición no habitual del monitor trastoca la convención de ver vídeo, repitiendo formalmente la estructura alargada de las vasijas: una pretendida mimesis en cuanto a forma. Leves variaciones ente uno y otro lado del fiel son efectuadas tanto por el movimiento como por una balanza equilibradora y transparente que se encuentra en medio.

EQUILIBRIO, 1989.

Construcciones, 6 escultores Udstillingsbygningen Ved Charlottenborg. Copenhague, Dinamarca. Bideoaldia'89, Tolosa.

Descripción:

- ♦ Sobre un plinto corriente de medidas usuales (1 m. de altura) se ha colocado un monitor en posición vertical; entre ambos hay un cristal blindado de anchura similar a la del lateral del monitor, pero que sobresale únicamente por un lado.
- ♦ En ese borde del cristal hay un par de bolas de acero brillante de unos 20 cm. de diámetro.
- ♦ En el monitor, una imagen congelada de un cielo muy azul con nubes de algodón. Insonoro.

Parecida definición de la palabra 'equilibrio' en torno al juego de conceptos opuestos: el peso (las bolas) y lo ligero (el cielo); la tierra metálica, brillante, esférica, y el azul, el algodón del liviano cielo. Se produce también un vaivén de miradas causado por la tensión de un peso, que visualmente se sujeta en el vacío, desafiando las leyes de la gravedad y rompiendo una convención de comportamiento físico de las cosas de este mundo. Una cabriola visual que va, del peso físico del monitor (la tecnología) que recoge la imagen del objeto, al objeto mismo. La instalación implica mirada horizontal y, sin embargo, obliga a la verticalidad a causa de las nubes y el cielo; no es posible contemplarlo desde un único punto de vista tampoco; además el monitor, está en posición vertical... Es una escultura de la tensión que crea el equilibrio.

REFRACCIÓN, 1987.

AVE, Festival Internacional de Vídeo, Arheim, Holanda. Bidealdia'89, Tolosa.

Descripción:

- ♦ Sobre un pedestal, hay un monitor colocado sobre su costado en vertical, entre el monitor y su soporte hay un cristal de seguridad de las mismas dimensiones que la base del soporte, pero más largo, por lo que sobresale lateralmente con respecto a la pantalla del monitor.
- ♦ Sobre la parte sobresaliente del cristal se encuentran dos grandes vasijas cilíndricas, también de cristal, que contienen en su interior agua hasta la mitad y dos grandes vainas de cobre que, aunque son rectas, quedan dobladas por el efecto de la refracción dentro del agua.
- ♦ El monitor nos muestra un detalle ampliado de la zona de inflexión visual de esa vaina.
- ♦ Insonora.

Una imagen desde el estatismo define a la palabra. La representación y la realidad se reúnen en un pequeño experimento, con un efecto de luz. Surge tensión entre dos elementos en equilibrio. La imagen ha sido copiada, tomada, de la misma realidad presentada: esta cacofonía visual engrandece el detalle. La mirada, además de fijarse en la tensión creada por la balanza del cristal blindado, se recrea ahora en el efecto físico de la refracción y comprueba la capacidad de doblar un metal producida por el efecto del agua. El monitor nos da el punto de inflexión. Se nos invita a observar y a reflexionar sobre la forma física de las cosas.

ESTRUCTURA EN TV, 1987.

AVE'87 Experimenteel, Arnhem, Holanda.

Descripción:

- ♦ Una estructura de hierro compuesta por unas vigas con forma de cuatro invertido más otra viga en diagonal que cruza a este cuatro; de unos dos metros de alto.
- ♦ En la mitad superior de esta estructura se ha situado un monitor.
- ♦ La imagen del monitor corresponde exactamente a la forma y dimensiones de la estructura metálica a la que se superpone; el monitor aparece pues transparente, permitiendo la continuidad de la imagen.
- ♦ Instalación insonora.

Unas vigas reproducen unas letras (las de TV); su continuidad se ve quebrada por la presencia de un monitor. La representación que se observa en este monitor sustituye a la realidad física de esas pesadas vigas. El ojo une las vigas con la representación de las vigas, estableciéndose una comparación entre realidad y representación (516). Estructura en TV son dos pesadas vigas de hierro que no existirían sin un aparato que las parte y las une a la vez. La fragmentación unida y ordenada por el poder de la imagen electrónica.

El silencio, sólo interesa el valor de la imagen y la relación que crea con el espectador únicamente a ese nivel: una sombra y la sombra de la sombra.

PAISAJE I, PAISAJE II, 1989,90.

Centro de Arte Contemporáneo Passages, Troyes, Francia.

Descripción:

- ♦ Son dos piezas basadas en dos cuadros de Rothko, compuestas por alternancias de color.
- ♦ Sobre una pared pintada de azul -llamada ventana por el autor- se apoyan dos paneles de hierro, de 2 x 0,50 m. La mitad superior pintada de azul de laca de bombilla en los cantos y la parte inferior de color metálico del hierro.
- ♦ Entre estos dos paneles, un monitor empotrado en la pared con un marco negro en el que se ve la imagen desenfocada de un paisaje marino que repite las tonalidades azul grisáceas de los paneles, simulando, de lejos, una pintura de Rothko.
- ♦ El segundo paisaje está representado sobre una pared -ventana- pintada de rojo con dos planchas de iguales medidas, idénticas a las azules, compuestas de cobre por arriba y hierro por abajo.
- ♦ Entre ambas otro monitor enmarcado que representa un atardecer rojizo.
- ♦ Insonora.

La ampliación y recreación en los cuadros de Rothko consigue que un paisaje se desintegre desde su realidad en el filtro focal del monitor, en la mirada entornada del objetivo, para que sólo quede el efecto envolvente del color. Un efecto psicológico que hace integrar el ánimo con el objeto contemplado.

Se invita a mirar las cosas blandamente. Sentimos una vibración cromática que inunda la pupila y que efectúa un salto del cálido al frío; hay una búsqueda de

complementariedad cromática; los materiales metálicos nos proyectan la mirada a una superficie y en esa superficie se efectúa un lavado de esa mirada. La complejidad de la obra de Rothko ha sido simplificada en dos obras paisajísticas.

LA TV ES NUTRITIVA, 1985.

Encuentros en torno al vídeo, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Descripción:

- ♦ Cuatro monitores con la pantalla hacia arriba forman las cuatro patas de una mesa de cristal: su cristal rectangular se apoya directamente sobre las pantallas.
- ♦ El conjunto forma una mesa convencional con sillas, cubiertos, copas y servilletas, y en la que los platos están representados por las imágenes que emiten los monitores.
- ♦ Las imágenes, montadas al corte, nos muestran comida que va, poco a poco, desapareciendo.

El planteamiento genera sonrisa y alude a la alimentación de la mente: las imágenes de los monitores son pozos sin fondo de un alimento televisivo que nos deja siempre con apetito, ante la mala cocina de los *chefs* que generan programas. Unas televisiones que son patas de mesa a la vez que platos, donde un ser imaginario hace que poco a poco desaparezca la comida presentada, para que, a nuestros ojos, el propio aparato televisivo se coma sus propias emisiones al corte y a la carta. Un juego formal que provoca la risa hacia el medio y que nos plantea el valor informativo jugoso y vitamínico de lo que contemplamos a diario en la 'caja tonta' de cada hogar. Se nos presentan contrapuestos los referentes reales de una mesa y la sustitución de la imagen por un alimento; es una invitación a comer algo que no es comestible: los duros cristales de la mesa y de la pantalla.

NATURALEZA VIVA, NATURALEZA MUERTA, 1986.

2^º Festival Internacional de Vídeo, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Centro de Arte Contemporáneo Passages, Troyes, Francia, 1990.

Descripción:

- ♦ Una tarima de 15 cm. de alto y 22 m. de largo por 2 m. de ancho. En el centro, dos monitores apoyados el uno contra el otro por la parte posterior y con la pantalla hacia el espacio correspondiente de la tarima .
- ♦ Una de las mitades de esa tarima está cubierta por césped natural, y el monitor que mira hacia ese césped muestra imágenes de las arenas de un desierto.
- ♦ El otro monitor, a su espalda, muestra en su pantalla césped y, en el horizonte, cielo; delante del monitor y en la tarima hay arena del desierto.
- ♦ Insonora.

El espacio está ocupado a lo largo y a ras de suelo, lo que obliga al espectador a un largo paseo a través de las dos perspectivas generadas por las dos caras bipolares de la instalación. Un paisaje -dos paisajes se multiplica por su representación opuesta en el interior de una habitación, de una gran sala; el césped vivo a lo largo de una tarima se mira en la imagen especular de un desierto. La arena sin vida que se contempla en la hierba del monitor y viceversa. La mirada se polariza y el espectador ha de adoptar una posición. El estatismo de las imágenes que no parpadean, al estar tan quietas, generan otro movimiento. Estatismo tanto de una imagen (aunque sean dos) como de la prolongación negativa de esas imágenes (aunque sea una). Casi uno o dos bodegón(es). (Más implicaciones en el texto del catálogo (517).

BÚSQUEDA NATURAL DEL PAISAJE EN EL MUSEO, 1990.

Madrid, Espacio de Interferencias, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Descripción:

- ♦ En un espacio semicircular especialmente construido y pintado de azul, cuelgan doce paneles de acero inoxidable matizado en su color, con unas medidas de 2 x 0,50 m. Los bordes están pintados de laca de bombilla de color azul.
- ♦ Frente a este falso muro, otro de pared blanca con un monitor empotrado y con un marco negro.
- ♦ El monitor nos enseña imágenes, generadas por ordenador, de un cielo estrellado nocturno. La luz de las estrellas son reflejadas por los doce paneles, como doce espejos irregulares.
- ♦ Insonora.

Un juego mínimo de características altamente estéticas multiplica una imagen por su reflejo en un espacio oscuro donde la luz es umbría. Una búsqueda natural de esa naturaleza es capaz de impregnar al hombre en la oscuridad de la noche, en el paisaje más enigmático que podemos ver: el cielo nocturno estrellado. Los puntos de luz, que además son una copia, una traslación de referente a referente, generan el reflejo multiplicado en doce espejos que son a la vez cuadros multiplicadores de la misma pequeña imagen. Un ambiente sacro de recogimiento produce la magia de la traslación de la noche.

AGLOMERACIÓN ROUGE, 1990.

Le Preàge de Roussillon, Lyon, Francia.

Descripción:

- ♦ Una habitación triangular a la que se accede a través de sus ángulos prolongados por pasillos, construida *in situ* con materiales perecederos. Unas medidas totales de doce metros de lado.
- ♦ El espacio pintado de rojo, sus tres paredes, y, colgando en cada una de ellas, cuatro paneles de acero inoxidable cuyos bordes están pintados de rojo con pintura de bombilla.
- ♦ En medio de cada dos paneles un diminuto monitor empotrado en la pared con un marco negro.
- ♦ Las imágenes, idénticas en los tres monitores, uno por pared: fuego y persona en actitud reflexiva e interrogativa.
- ♦ El lugar donde se realiza la exposición de la obra, una ciudad al sur de Lyon, es una zona altamente industrializada y contaminada, de donde surge el símbolo de la radioactividad, símbolo que es semejante a la planta de la instalación.
- ♦ Insonora.

La ciudad donde se realiza la instalación es una zona altamente industrializada de la que la propia instalación bebe su color. La naturaleza y el paisaje han sido degradados por la acción humana, acción que se simboliza en el rojo, el color del fuego. Es preciso acceder a un espacio rojo, centro de un triángulo ígneo. Hay una invitación a la reflexión sobre la actitud humana, silencio.

ESTRUCTURAS NATURALES I, 1986.

AVE Experimenteel, Arnhem, Holanda.

Descripción:

- ♦ Cuatro monitores apilados de dos en dos y pegados uno a otro forman un cuadrado; la pantalla en posición invertida con respecto a cada uno de los dos monitores laterales. En los cuatro monitores la misma imagen: unas olas espumosas, muy blancas, que entran en una playa de arena oscura con luz de penumbra; las olas contrastan fuertemente con el entorno, entrando y saliendo del recuadro de imagen.
- ♦ Por la posición de inversión correlativa de los monitores se crea un efecto de imagen en el cual hay una convergencia del movimiento de las olas hacia el centro de esos cuatro monitores, como si fueran dibujos abstractos de un psiquiatra, a los que se ha dotado de movimiento.
- ♦ Efecto cromático de blanco y negro.
- ♦ Insonora.

Nos encontramos ante un caleidoscopio hecho con la naturaleza espumante del mar y con los espejos de los monitores; con fuerzas centrífugas y centrípetas, con el movimiento interno del agua que se ofrece en vértigo y succiona. La multiplicidad visual de cuatro puntos de vista se integran en uno. Se percibe el acercamiento a una geometría de la naturaleza y al efecto visual del op-art. La movilidad del agua se acerca constantemente hacia el centro, que permanece inmóvil. La instalación se basa en el carácter reiterativo de ese movimiento. Hay una incitación al juego de ver la forma en constante creación. Se trata de provocar la reflexión desde un recurso visual

(518)

FUEGO-TIERRA, 1987.

Semana Internacional de Vídeo de Puertollano, Huelva.

Descripción:

- ♦ Un círculo de diez metros de diámetro lleno de carbón.
- ♦ Doce monitores encima de ese carbón y en cada uno de ellos un pico.
- ♦ Seis de los monitores con un plano fijo de fuego activo en imágenes muy rojas.
- ♦ Seis monitores de un minero que observa y ausculta el espacio en derredor en primer plano.
- ♦ Insonora.

Incitación a que el espectador contemple el lugar geográfico tanto como la propia instalación que lo reproduce. Presencia de cuatro elementos: fuego, carbón, hombre, herramienta de trabajo. La presencia del hombre es superior, lo que ese hombre significa, acosado por su propio trabajo (casi por su pecado original). Un círculo negro sustenta los monitores y sus opuestos: hombre y fuego, pico y carbón.

Hay un cruce de miradas, una danza espacial en torno a un círculo de fuego y trabajo humano, un grito a la libertad, a la supresión de la dependencia del hombre con respecto a la materia. Una danza insonora, callada, espera una mirada que entiende perfectamente lo que significa el trabajo bajo la tierra. Un círculo es punto central y confluencia de esas miradas de los habitantes de Puertollano.

PEDRO GARHEL

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. Se siente una fuerte necesidad de descubrir el lugar donde se desarrolla su trabajo, el espacio desnudado por el artista para poderlo contemplar de nuevo. El espacio utilizado, muchas veces "feo", disfrazado de sí mismo y lleno de atributos nunca prestados, es sometido a una eliminación de lo superfluo, de lo que no le es propio, para así dejar solamente aquellos elementos necesarios y evidenciadores.

Potencia completamente lo que antes pudiera pasar desapercibido. El espacio se nos muestra casi como ser vivo, o como monstruo durmiente de otra glaciación, o como belleza (Blancanieves) muerta y resucitada (por el príncipe).

Se llevan a cabo fuertes transformaciones del lugar, conseguidas por el sonido, por la iluminación, por la tecnología... recreando ese lugar.

2. El espacio se utiliza como soporte definitivo; se construyen piezas para un lugar específico, lo que las convierte en únicas, de manera que sólo son transportables a otro ámbito si se cambia gran parte o la totalidad de su significación.

También es posible una utilización de ese entorno para transmitir unas ideas propias del autor, aun así el entorno conservará una preponderancia máxima.

3. El sentido de la vista, con una intención clara de taladrar la mirada, sufre un desgarró, para que a través de ella pueda ser percibida la obra como un todo. Las sensaciones impregnan profundamente al espectador: el olfato (instalaciones que huelen), y el tacto a través de la piel (un lugar más caldeado de lo normal). Se llena al espectador de claves de pensamiento transmitidas a través de unas claves sensitivas muy directas, que le atacan arrolladoramente y en varias direcciones.

4. Con frecuencia son piezas de gran tamaño, generalmente instalaciones donde el visitante queda envuelto por la pieza expuesta, en la que se produce una inmersión, en su ambiente, en la luz umbrosa que aloja.
Se trata de arropar y golpear al espectador a un tiempo.

5. Asistimos a un espectáculo, en el que se usa multi-media, trazando un camino "claramente" indefinido entre el teatro, el concierto, la exposición de cuadros o esculturas, la acción... una poderosa mezcla, en definitiva, de componentes en aras de la comunicación, con una sensación teñida de un pensamiento.

6. Nos encontramos ante un compositor de sus propios registros.
El componente sonoro ha sido poseído por la bella maldad del ruido; el audio "sintético" se ha perdido en los teclados de la mesa de mezclas a la búsqueda de un ambiente, de un elevar la percepción: abrir el orificio de los oídos y mecerlos.
Se produce la unión de lo industrial y de lo poético, del minimalismo y del barroco (524).

7. Crea una tensión, serena, seguida de sorpresa; lo aparentemente casual se ha tejido previamente en una trama de improvisación *premaquinada*.
8. Las acciones, que acompañan en momentos determinados a una pieza, se funden, de manera que, cuando la acción desaparece, toda la instalación también desaparece. Enriquece con dos movimientos el sistema comunicativo: el movimiento electrónico y el movimiento de un cuerpo físico. Se trata, pues, de un movimiento real y de la representación de otro movimiento, así como del baile que se produce entre ambos: un movimiento estático -el de los monitores- y otro dinámico -el de los participantes en la acción-.
9. El cuerpo es modulado expresivamente, gestualmente, (dentro de lo que la generalidad llama la "vídeo-danza"), en movimientos sencillos, reiterativos a veces, estereotipados otras; un movimiento cotidiano descontextualizado y repetido para ganar intensidad...

El cuerpo como donante de energía y fuerza, vivificador de los objetos-cosas que habitualmente integran la pieza artística. El cuerpo es soporte, material integrante del trabajo. Se llega al medio vídeo a través del cuerpo y de la *performance* (525)

10. Los materiales, fuego, tierra (tierra-fuego: lava volcánica del lugar donde nació), agua, a veces tienen presencia directa, o bien su imagen o su sonido. Emplea el material propio, no sólo del espacio concreto donde se ubique la pieza, sino del área geográfica: usa elementos tanto del micro-entorno como del macro-entorno.

11. El ser humano, en su expansión, muestra límites para romperlos, para conseguir la libertad; en su relación con el mundo surgen trabas o catapultas a una posible liberación. Una realidad gira en torno a un eje, el del uno mismo que, como en el caso del espacio y en similitud con él, es también desnudado y potenciado del mismo modo.

12. La luz posee un tratamiento específico, muy expresivo, con un empleo denso que la convierte en fluido líquido, espeso, creador de gran parte del ambiente de la instalación. El color ha sido sustituido por la luz, que es utilizada como símbolo. La iluminación es sencilla en su ejecución y de sofisticado resultado. Se concede importancia a las sombras.

13. Cada elemento es potenciado al máximo de creatividad y expresividad. (526).
(Ver también 527)

EXTRACTOS DE PRENSA.

"Acciones que se alternan con la interpretación de buena música bien cantada que recuerda, que activa la memoria, como el campanazo al perro de Pavlov. Todas las imágenes, reales o mediáticas, todos los sonidos, los ruidos y la música, interpretada "in situ", están al servicio de la evocación. Pese a la dureza de algunos gritos y gestos, pese al ruido con que corren y se arrastran sobre la lava volcánica, lo hacen con finura y elegancia, con ritmo dramático y voces timbradas".

Manuel Asensi, CINE & VIDEO 20, España.

"Se caracteriza por transmitir una fuerte carga psicológica, siempre generada por la espontaneidad y el componente azaroso"

Nuria González Gili, CAMP, Gran Canaria.

"Aferrados al ascua ardiente del "cualquier tiempo pasado fue más nuestro", los espectadores fósiles del actual acontecer artístico se enfrentan con exposiciones tan al desuso como la que Garhel y Galindo ofrecen desde ese templo iconoclasta de la vanguardia".

Jaun Gómez Soubrier, HOMBRE DE HOY, España.

"Sobre todo un juego, un juego de sonidos, gestos, acciones, imágenes que se propone al espectador, un juego no limitado a los tradicionales márgenes temporales o espaciales. Todo ello contextualizado en una reflexión sobre procesos de comunicación de la sociedad contemporánea".

Manuel Palacio, FUNDESCO, España.

"Riporta il giorno alla notte, trascinando il video là dove comincia il cinema. Un mezzo per manipolare lo spazio ottenendo esperienze registrabili dallo spettatore che ne prende parte".

Fabio Malagnini, VIDEO MAGAZINE, Italia.

"Un sistema de representación cercano al Gótico, en el que la figura es referencia, alusión, símbolo y metáfora".

Vicente Pineda, ABC, España.

"Un messaggio di sapore romantico. Un inno all'amore.

Luiggi Baggi, LIBERTA, Italia.

"Il suo gioco simbolico risulta immediato: non ha superflue ridondanze".

Vittorio Fagone, L'IMAGINE VIDEO, Italia.

"Representan el clima de la nueva situación española sobre un aspecto bastante peculiar, es el intercambio entre imágenes del cuerpo, presencia del cuerpo y nuevos medios. Jugar con la vida y la muerte como límites del arte, operaciones que requieren un dominio total de los medios de expresión, físicos, técnicos, y una claridad sin incertidumbres pero también sin rigidez".

Vittorio Fagone.

"Deposito Dental is a monster, a formidable creature that makes queer and thorough portraits of pieces of reality. When D.D. opens its Pandora's Box, even catching our attention by the total lack of prejudices, what surprises us most is less the exotic character of those than the unity space/time that they create".

Llorenç Barber, Madrid-Koln. (528)

ETCÉTERA..., 1983.

Camerino Festival de Arte Electrónica, Italia.

Berlín Video & Film Festival, Alemania.

Descripción:

- ♦ Performers: R.Galindo, P.Garhel. Cámara: D.Sarrey. Música: Depósito Dental.
Coproducción: Entropía. Producción: Garhel.
- ♦ Un espacio de 400 m² en un antiguo castillo de altos techos. Oscuridad.
- ♦ De la parte superior cuelgan tres metacrilatos finos, tratados con grabado horizontal para funcionar como pantallas, con unas medidas de 2x3 m., dispuestos en diagonal separados entre sí unos 3 m., reposando sobre el suelo verticalmente.
- ♦ En el suelo, una gran silueta de Tenerife inunda el espacio con lava volcánica traída desde la isla. Rodeándola, grava de mármol de la zona.
- ♦ La escasa iluminación procede de tres proyectores vídeo situados en el suelo: son tres imágenes reflejadas sobre los tres metacrilatos.
- ♦ Los tres magnetoscopios poseen una cinta similar: un hombre desnudo inmóvil en el momento de correr, en contraste con una mujer que se mueve desmelenada, espasmódica y frenéticamente, a gran velocidad; ambos, al final de la cinta, caen al suelo.
- ♦ Las tres cintas con idénticos *frames* se desarrollan en tres tiempos:
 - una, con un tiempo lento, plano secuencia, de treinta minutos;
 - otra, con un tiempo real que dura diez minutos;
 - la tercera, con uno rápido de dos minutos.

- ♦ Banda sonora con sonidos mecánicos, máquinas, restregados, de impronta industrial; mezclado con el oleaje de mar que bate sobre la isla.
- ♦ Se puede andar alrededor de la pieza, entre los proyectores y el metacrilato. El espectador ve su sombra reflejada en las pantallas, así que las sombras se integran en las proyecciones. La imagen queda proyectada sobre las personas. Se disgrega el color en las sombras, efecto causado por el prisma cromático que se crea con las pantallas y el proyector de vídeo.
- ♦ El espectador, a veces por su cuenta, adopta la posición a la carrera del personaje estático -los actores están proyectados a tamaño natural-.

Unas láminas en luz penden en la caverna, donde las sombras del observador se mezclan con el registro visual. La iluminación en la oscuridad, al ser puntual permite penetrar en la condensación de la luz en imagen, una imagen que se puede ver por delante y por detrás (como el Gran Vidrio). En esa doble visión el espectador queda atrapado y se convierte en ella a través de su sombra. Queda representado al desnudo, en un descubrir el que es su imagen en su propia imagen, en el halo casi perdido de su sombra, de la reflexión del color.

Estas láminas nos separan lugares y, colocadas en un borde (un plano que es un cuchillo de hacer rodajas el espacio), nos muestran a dos seres humanos, nuestras sombras.

Es, por lo tanto, una metáfora diversos tiempos, pasado, presente, futuro, y de sus movimientos lento, normal, rápido. Sobre todo, un tiempo en el hombre, un tiempo que ha transcurrido sobre su figura; y la tragedia de ese tiempo, un tiempo vídeo que es trasunto de otro tiempo. Un tiempo que acaba siempre en caída. Un tiempo sin fin y que empieza y termina a la vez.

Es la visión de un tiempo puesto en escena en virtualidad de la luz, tiempo y luz: la relación entre el paso de cada segundo y el haz cromático que porta la sombra de dos figuras humanas. Tiempo e imagen en dos estados puros, delante la posibilidad abierta del espectador que entra en juego sin querer.

Las pantallas virtualmente semejan pintura al fresco; dado que la pintura es luz, la luz pinta esta superficie: la luz se ha transformado en un elemento creador.

El espectador sometido a ese baño de luz, donde su tiempo es mostrado en sus sucesivas apariencias, se convierte directa y obligadamente en parte integrante, en una pieza más, aunque necesaria, de la obra.

El suelo resbaladizo hecho de lava y roca, como única referencia al lugar de donde procede la idea, es el referente base de la pieza, que además actúa como símbolo.

Una persona se mueve frenéticamente y cae, otra estática en una postura de correr, ambas caen, dos posibilidades que son una: el movimiento de la caída, el acto de caer, del terminar dos tiempos, uno lento y otro estático (de un movimiento que es el correr) y su fin que es el suelo. Se nos muestra el movimiento casado con su heredero que es el tiempo, heredero a su vez de la imagen; un movimiento que actúa también en contradicción consigo mismo, pues, a su vez, el tiempo va destinado al final a morir, a repetirse, si cabe, igualmente, como el movimiento. Pudiera verse también como una revisión del mito de la caverna platónica, pero enriquecido al mostrársenos no sólo la sombra en imagen de la idea, sino también la sombra del tiempo, y de alguna manera la del sonido, como si perteneciera a la sombra de otro sonido.

MEMORY OUTSIDE, 1988.

Copenhague Film & Video Festival, Dinamarca.

Descripción:

- ♦ Un antiguo edificio de cinco pisos de altura, en cuya entrada de carruajes hay un patio de luces.
- ♦ Suspendida en la parte superior, una pantalla enorme: la imagen proyectada queda flotando en el cielo.
- ♦ Los proyectores están encendidos todo el día y sólo se comienza a ver la imagen proyectada al atardecer, pudiendo contemplarse en su plenitud por la noche, entre los tejados.
- ♦ Se emiten sobre la pantalla, en posición horizontal, las imágenes de un hombre inmóvil en actitud de correr y de una mujer que se mueve desenfrenadamente, agitando, a espasmos, su cabellera. Expresivamente nos encontramos ante el movimiento por el puro movimiento.

En el aire, en una posición "casi" inalcanzable para la vista, dos movimientos que son uno solo. Inalcanzable a la luz del día, sólo la noche nos permite el milagro de ver: nocturnidad. El tiempo ha sido elevado, se trata de una ascensión de la imagen, del cuadro del tiempo en una posición que obliga a la mirada del espectador.

Cambio del referente de planos, lo geográfico desaparece y sólo asoma desde lo alto la ciudad (se ven las agujas de la catedral urbana). Dos visiones, la de abajo arriba, vertical, desde el fondo del patio, y la que se establece horizontalmente cuando se está ya arriba. Imagen prometeica del tiempo y del movimiento.

DURACIÓN DEL YO, 1988.

Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Descripción:

- ♦ Un salón del XIX decorado al estilo barroco, de paredes verdes y doradas, con suelo de mármol y una cúpula en medio; columnas.
- ♦ En medio, una alfombra de grava de mármol del mismo tipo que el de las baldosas de 20x20 m.
- ♦ En la parte más alta de la cúpula pende horizontalmente un proyector con las imágenes de una erupción volcánica: lava en constante fluir y gran cantidad de luz emitida de color rojo-anaranjado.
- ♦ Debajo, tres grandes proyectores verticales colgados también, a diferentes alturas uno a continuación del otro, separados entre sí. Imágenes, repetidas tres veces, de una cabeza de mujer que se mueve crispadamente, con una gran cabellera. El movimiento, en primer lugar lento para acabar a tiempo real, varía de una pantalla a otra y de una cabeza a otra.
- ♦ Sonido de erupción en mezcla con registros sintéticos, restregados, de tipo industrial.

Una inversión de la posición del fuego, las erupciones ¿son de abajo arriba o de arriba abajo? Es una imagen de nuevo prometeica, un cielo emite coladas de materia fundida iluminadora desde una cúpula cóncava; el interior de la tierra se ha situado en el cielo. Una mirada de nuevo obligada a mirar verticalmente hacia arriba, y unas imágenes que convergen hacia esa mirada, que contempla, no una pintura azulada al fresco, sino una electrónica con las fuerzas terrestres desatadas.

Una cabeza casi histérica trata de romperse en sí misma como un volcán que no rompe en erupción; gira en todas direcciones, adoptando todos los valores de un movimiento energético rápido; es una cabeza vertiginosa, que se mueve a tiempo real.

Tres materias: tierra blanca, fuego, aire-espacio. Y tres posibles direcciones de mirada: hacia el suelo, horizontalmente hacia arriba y verticalmente hacia el techo.

Una representación del tiempo contempla este movimiento como una sucesión de las mismas imágenes. Tres tiempos, tres posibles tiempos humanos, de relación, se reflejan en una escalera de imágenes *in crescendo* hasta un cambio de posición (la posición del fuego), hasta un cambio radical. Un ascenso a lo alto para desde ahí derramarse las imágenes hacia abajo, en frenesí desde el fuego. Un fuego, que aunque está en lo alto, surge del interior de la tierra, es fuego "magmático".

La base es un suelo disgregado, fragmentario; es punto de partida; es donde te encuentras.

El suelo es resbaladizo.

Hay una reflexión conceptual en torno a las personas en crecimiento.

Un acceso al significado de la instalación por el título: **La duración del yo.**

El hombre, en cuanto a presencia y devenir, está sometido al tiempo, y padece un ansia constante por un lugar que cambie su posición; estamos de nuevo ante el mito prometeico que excita la creación, ante una búsqueda de la verticalidad, ante un cráneo que se abre en su parte más alta. Se presenta el yo en su duración, en un tiempo limitado que desaparece día a día.

BIG-BANG I, 1986.

Sala San Antonio Abad, Gran Canarias.

BIG-BANG II, 1986.

Palacio del Diamanti, Ferrara, Italia.

Descripción:

- ♦ Una sala de exposiciones de altura y dimensiones convencionales.
- ♦ Tres monitores colocados uno detrás de otro a metro y medio de distancia y a la altura de los ojos. Cada monitor se sujeta en el aire por una estructura metálica para apuntalar construcciones y edificios, con formaciones en cruz que van de pared a pared y del suelo al techo; el monitor se encuentra en el cruce de ambos brazos, creando así un laberinto de barras de hierro, donde se acota el paso del espectador.
- ♦ Imágenes vídeo de la cabeza de una mujer que se mueve frenéticamente con tres velocidades diferentes de emisión, para "Big-Bang I", e imágenes de sombras de cruces en movimiento, para la instalación de Ferrara.
- ♦ Con banda sonora similar a la de las instalaciones anteriores.

Tres monitores presionados, comprimidos contra las paredes y el suelo y el techo, transfiguran la sala en una jaula. El espacio, definido por sus duros ejes de verticalidad y horizontalidad, con las tres dimensiones mostradas descarnadamente, e impone recorridos preestablecidos al espectador, que queda de esta manera sometido a su fría geometría.

TEXTO DEL PROYECTO DE "BIG-BANG II, UNIVERSO EN EXPANSIÓN, CRUCES"

"Especulación cosmológica-filosófica en torno a un ser humano, en la que se repite indefinidamente una alternancia sin fin de expansiones y contracciones. El resultado de la tensión que se genera entre esos dos estados, acumula una energía que dilata y aumenta su luminosidad."

Se pretende interactuar con el espectador, introducirlo en lo posible dentro de la maraña y el andamiaje de la obra hasta constituir un uno con él.

El movimiento de esa cabeza ha sido sujetado y limitado por la estructura espacial férrea. Surge así la contraposición de dos movimientos: uno estático e inmovilizador constituido por las barras; y otro locamente en movilidad, en un no estar quieto en ese tiempo de vida y de imagen. Se presenta el movimiento en tres tiempos similares a los de las otras instalaciones.

De nuevo aparece el hombre en un ejercicio tridimensional, en una puesta en evidencia de los límites, de las barreras e impedimentos de la expansión humana. Un espacio que ofrece libertad, pero que por su naturaleza tridimensional se transforma en compresor de la búsqueda del hombre.

Las barras entrecruzadas que sujetan los monitores forman una especie de tejido en el espacio. Una tela de araña de barras atrapa el lugar donde se sujeta, es una trampa. Los monitores son como insectos en esa trampa, o quizás sólo son gotas de rocío que vibran a la luz. El laberinto y la tela de la araña han sido en el pasado un símbolo del universo, a la vez Ariadna, *Aracné*, el método o el hilo para poder salir de ellos.

La imagen en el centro de la cruz, que es el centro de ese espacio que articula y atrapa, estableciendo diferentes niveles de pensamiento, pero variando también estéticamente la instalación de ciudad a ciudad, aunque sin variar apenas el nivel comunicativo establecido.

Se produce un descenso al ser humano, tangible, al ser humano en proceso evolutivo-expansivo.

BIG-BANG III IN MEMORIA DEL FUOCO, 1987.

Monitors, Instituto Spagnolo di Cultura, Roma, Italia.

Descripción:

- ♦ En el recibidor de una institución para el fomento de la cultura española en un país extranjero, una mesa de madera fuerte cuya superficie superior mide 4x1 m. es utilizada para alojar la diversa prensa española de manera que todo el mundo pueda hojearla. Tanto la mesa como el recibidor sufrieron un atentado político durante el proceso del 74 en España: la mesa fue recortada, pues se quemó, y aún conserva chamuscada su parte inferior.
- ♦ Se cambia radicalmente la iluminación de lugar: se ponen bombillas rojas de baja intensidad en los aparatos de iluminación propios. Se ilumina por debajo la mesa con tubos fluorescentes azulados.
- ♦ Cuatro monitores encima de la mesa, mirando hacia los cuatro costados. Las imágenes vídeo son de fuego y de cambios de color en tonalidades rojas y anaranjadas, las llamas forman espirales ascendentes.
- ♦ Al final una llama verdadera, que se consigue quemando alcohol, produce un olor intenso y un calor agobiente en el interior de la sala cerrada.
- ♦ Rodeando a los monitores y sobre la mesa, a lo largo de su perímetro, unos barrotes de andamiaje que van desde el sobre de la mesa al techo, encierran los monitores creándose un efecto de sombras en movimiento a causa de la fluctuación de la luz en los monitores.

La prensa, el medio de comunicación escrito, es sustituida por la imagen del fuego, por una imagen televisiva; la complejidad del sistema comunicativo es sintetizado en un grupo de cuatro monitores, en los que toda la información es visual,

aparentemente muy sencilla, pero densa en sus significaciones; no obstante, es legible desde puntos de vista diferentes. Es una imagen impacto, pues toda la información llega de golpe, es posterior a la escrita a la que, sin embargo, condensa (por eso es fácilmente legible); pero sobre todo es sintetizadora de un acto y de un país.

La imagen se ha proyectado en espiral, encarcelada, rodeada de barrotes que a la vez que separan -física y no visualmente- establecen una tensión o relación entre la mesa -objeto simbólico- y el techo -objeto simbólico también. El edificio se sujeta desde la mesa que nos facilita la información, como las barras son utilizadas para apuntalar techos en construcción en las obras.

La mesa aparece vedada, la información, cerrada y sustituida por un fluido de imágenes. *La imagen como símbolo de una noticia-atentado, contra un proceso judicial, contra la privación de libertad; se ha incorporado la imagen a un hecho histórico y al propio hecho informativo.*

El fuego se ha asociado a un país como el nuestro, que es el país del rojo, de la pasión, al sur del calor. Es un intento de mostrar estos tópicos creativamente (el rojo no es color pintura, es color luz), el fuego es auténtico y además se ha colocado en lo alto (no a ras de suelo), por encima de todas las imágenes mediáticas; este fuego da calor, mucho calor, y además huele: a alcohol quemado, a saturación y pérdida de la razón, a una báquica y mareante borrachera.

La imagen primordial más ascendente es la del fuego, que se abre paso mostrando en su movimiento esa verticalidad, que se convierte en una imagen para la evolución.

Se accede a la instalación a través de una escalera, se abre la puerta y recibimos instantáneamente sin aviso previo un choque de calor, de olor, de color, de sonido: todos los sentidos son invadidos de golpe. El nivel sensitivo es utilizado por tanto al máximo de sus posibilidades y con los elementos que más lo excitan.

Una luz azulada de base sirve para hacer ligera la mesa por debajo, situando todo el peso en la relación de la parte superior de la mesa con el techo; es empleada para llamarnos la atención sobre esa parte inferior que aparece ennegrecida por un fuego pasado, no artístico y sí contestatario.

La iluminación se consigue no tanto por focos o por las bombillas rojas, como por la luz del fuego y la de los monitores. El fuego proyecta las sombras de cada uno de los barrotos a lo largo del techo, radialmente, extendiéndose por las paredes. Los guiños de los monitores crean un movimiento en espiral que hace que las sombras cambien constantemente su ubicación, lo que produce un efecto ígneo en toda la sala. La luz adquiere un carácter emblemático, pues la luz mueve el espacio, lo agita según las ondas propias del fuego, a llamaradas. El inmovilismo estático de las barras queda acentuado por toda esta movilidad creada; se ha conseguido un movimiento atrapado, encerrado, sometido, pero que aun así se expande en todo el espacio que lo contiene.

Es una imagen encarcelada.

(Ver 529)

El visitante experimenta visualmente la pieza con un giro alrededor de esa mesa, centro y corazón del edificio. Gira posando su mirada en los cuatro puntos cardinales hacia donde apunta cada monitor; en torno a un eje, un centro, la mesa, que

a su vez es el fuego. Lo mismo le ocurre en torno a la mesa, en ese espacio lumínicamente vibrante a su alrededor.

El espectador es atacado en todos los niveles y por todos los lados, sensitivamente, mentalmente, en su espíritu..., y se le hace ver de nuevo un hecho, un lugar. En una asociación compleja de conceptos que no le permite escapar: es el receptor de un edificio de paso obligado, de visión obligada; en vez de la prensa, una imagen, y el recordar el cumpleaños de la historia, y los cumpleaños de los símbolos.

La instalación incide en el concepto de memoria, memoria del fuego, memoria colectiva que olvida los hechos históricos y los asume banalmente con el paso del tiempo, digiriéndolos y olvidándolos. Una memoria que está en relación con los medios de comunicación y la acción sintetizadora y simbólica de la imagen.

TEXTO DEL AUTOR SOBRE BIG-BANG III.

"Llama viva, llama electrónica. Atmósfera de armonía y tensión. Convivencia entre elementos de la cultura clásica y medios del presente. Transcripción de la experiencia vivida en el pasado (incendio sufrido como protesta al proceso político del 74) lucha y prueba de fuerza entre materialidad y memoria".

ATLANTA, 1988.

Espacio A UA CRAG, Aranda de Duero, Burgos.

Descripción:

- ♦ Cámara: A.Cano. Creación técnica: J.Tomicic, A.González, Performer: P.Garhel. Música: Depósito Dental. Producción: Telson S.A. Formato: 1 pulgada, Duración: 4'.
- ♦ Tres planchas de unos 5 cm. de grosor cuyas medidas son 2x1 m. Están separadas de la pared unos 40 cm.
- ♦ En medio de cada plancha, un pequeño orificio cuadrado del que parte un tubo que termina en un monitor de 3 pulgadas.
- ♦ Emisión del vídeo "Atlanta" definido en el catálogo de mano de la exposición como: "...viaje a las profundidades del mar donde se supone una cultura...inmersión...encuentro en clave de restos, elementos arqueológicos de esa cultura, visiones de personajes con proyección de presente futuro."

TEXTO DEL PROYECTO

"Posible habitante de la Atlántida. Fisonomía, esencia, morfología y multiplicidad de aspectos que definen a esos seres. Explorador de imágenes. Esencia magnética."

Se trata de un ejercicio de visión en una vídeo-escultura, que es un objeto-cerradura por donde se mira con curiosidad una especie de mural de las lamentaciones, en una supuesta mirada al pasado, en un tiempo triplicado en tres paneles.

Las imágenes, dentro de la estética postmoderna, más parecen pertenecer al mundo interior de la televisión y de la imagen electrónica que al del vídeo. Unas imágenes a medio camino del desarrollo cinematográfico, pero sin contar historias, tan sólo describen.

Los actores nos devuelven la mirada, nos observan también, desde su tiempo, desde su extraño medio.

El cuerpo en posiciones expresivas altamente comunicativas, realizan una transmisión de ocultos sentimientos.

Un juego de fantasía.

(Hay un texto de la exposición en 531)

FLUIDOS, 1993.

Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Descripción:

- ♦ Una plancha de latón dorado pende del aire, en cuya parte posterior hay adosados unos micrófonos. Funciona como pantalla a la vez que como reflectante.
- ♦ Delante de la plancha, un estanque de agua de un palmo de profundidad a 50 cm. de altura, con el fondo y estructura pintados totalmente de negro; dentro del agua, monedas doradas.
- ♦ Un circuito cerrado a la entrada del recinto donde se encuentra la instalación recoge imágenes de los visitantes para proyectarlas después sobre la plancha dorada.
- ♦ El agua refleja, como un espejo, la imagen de la pantalla. Después el agua refleja en el techo toda la luz recibida.
- ♦ El espectador pone en funcionamiento una parte importante de la instalación, es participativa. Se invita al espectador a arrojar monedas contra la pantalla de latón, que vibra y se cimbre.
- ♦ También la moneda produce un estruendo enorme, pues el sonido, recogido por los micrófonos situados detrás, se reproduce muy ampliado.
- ♦ La moneda, al caer después al estanque, crea toda una vibración en su superficie que queda reflejada en el techo y en todo el ambiente de la estancia.
- ♦ La estancia circular, en los sótanos de un edificio, acentúa el eco a causa de la propia estructura del lugar.

Unas monedas arrojadas a un estanque, como mimesis de otros lugares (Fontana de Trevi) en los que se produce una petición al agua (como lanzar piedras a un pozo o a un río), se transforma en una petición a la profundidad. Un acto pleno de componentes sonoros que aquí se amplían, ¿quién no ha lanzado alguna vez una piedra a un pozo escuchando el eco del fondo oscuro y las fluctuaciones de las ondas en la superficie llena de reflejos tan blancos? Un acto de reconocimiento humano, que es casi atávico. Se establece una correspondencia entre el sonido en eco y ondulatorio y la visión brillante y metálica del agua. Al agua plateada se le lanza un objeto plateado y circular, una moneda, que es inmediatamente acogida en el lecho acuoso. El acto ocioso por autonomasia.

Este circuito cerrado nos sumerge en este juego de valores, y en el del espejo y del reflejo, un reflejo esparcido por el techo, en el que se contemplan prendidas las olas de todo un temblor provocado. Nuestra imagen se triplica así en la pantalla, en el agua y en el techo (aunque ya desvaída, ya sólo puro reflejo y brillo). Y nuestra imagen real y presente, no sometida a lo electrónico, también es prendida y absorbida por los espejos dorados y acuosos.

Asistimos a una fragmentación y a una posterior reconstrucción, a la mezcla entre el pasado del circuito cerrado y la transformación presente, que voluntariamente se realiza con la moneda.

Las monedas que cada uno tiró, son un retazo de cada cual.

La imagen se proyecta sobre una superficie dorada, en la que los niños juegan a cazar la imagen de la luna llena en el fondo de ese pozo tan ansioso de la luz.

RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA, 1984.

Descripción:

- ♦ Un edificio abandonado y semiderruido donde varios artistas exponen su obra como espacio alternativo. En un lugar recóndito, semiesquinada y bajo una escalera de paredes rotas y tuberías arrancadas, hierros y alambres, surge una pequeña luz.
- ♦ Hay que introducir la cabeza por una abertura mayor que una ventana y parecida a una puerta por la que se mira hacia la izquierda.
- ♦ Abajo, en el fondo, un pequeño charco con agua, una especie de pequeño pozito de agua estancada, con restos objetuales de la memoria del lugar, es decir, con elementos estancados de lo que ese lugar era antes.
- ♦ Un reflejo en el agua de una imagen vídeo, que se ve perfectamente en el espejo de esa agua un poco sucia: un caballo a galope, un Pegaso rápido y enérgico, cabalga desde el mismo punto de vista de la cámara, sin cambiar de sitio en la pantalla.
- ♦ Un monitor suspendido del techo con la pantalla hacia abajo para provocar el reflejo. Su luz ilumina el espacio.

Los elementos antiguos como restos de la memoria de aquello que ha desaparecido (un objeto, un ser vivo, un hombre). En contraposición, los elementos estancados, que desaparecen o desaparecerán. Se trata del pequeño gesto de un artista con respecto a un lugar que pronto morirá y se desvanecerá en nuestro olvido, se perderá en nuestra memoria.

Es un pozo de la memoria, pequeño, no muy profundo, ya que es la memoria de lo cotidiano. Un simbolismo que en definitiva nos dice que no finalizará, o que queremos que no finalice esa memoria, en un sentimentalismo previo, casi romántico.

Un pozo en dos direcciones, arriba y abajo, un espacio reflectario y refractario. Es el "asomarse a".

Agua sumada al caballo que según el autor "simboliza el espíritu de las cosas, la fuerza, lo que no finalizará, valor que permanece..."

Una muestra de las tripas de un edificio descarnado al que se le adorna con una imagen terriblemente bella: la de un caballo que es sobre todo símbolo de vida, de energía, de constante movimiento.

Una reconstrucción y deconstrucción de lo fragmentario: la suma de detalles dotados un determinado contenido construyen el mensaje. Se produce un choque estético entre dos categorías: la de la belleza y la de la destrucción.

El agua como imagen primordial, el agua electrónica, moderna, sobre un agua estancada que, a pesar de todo, sabe muy bien acoger en su interior ese reflejo que nos ofrece.

El esconderse a la mirada del espectador, su secretismo, esa imagen por descubrir, provocan el esfuerzo o la curiosidad suficiente sobre el lugar que cada uno ocupa.

OPHELIA, 1989.

Kunstmuseum, Dusseldorf, Alemania.

Descripción:

- ♦ Un marco dorado y barroco en el suelo, en el que, vestida con ropajes antiguos y tumbada, una mujer canta con un micrófono. Se mueve adoptando diferentes posturas horizontalmente; en un momento dado toma la misma postura del cuadro de Millet "Ophelia."
- ♦ A continuación, detrás, tres monitores muestran, en cinta monocanal, el ascenso por el río Lozoya hasta encontrarse con los pies y el cuerpo rosado de una figura idéntica al cuadro. Son imágenes fragmentarias, a veces en *collage*; se lleva a cabo un tratamiento visual de la imagen. El ascenso del río se ha transformado cromáticamente hasta convertirse en pintura.
- ♦ Detrás, a lo largo de una pared, tres proyecciones con imágenes ampliadas del cuadro de Millet, y un texto que da sentido filosófico y conceptual a la obra.
- ♦ Un pianista toca una pieza en un piano, sobre el que se encuentra la chica que caminará hasta introducirse en el cuadro.
- ♦ Unos *displays* (rótulos por los que circulan electrónicamente palabras), palabras y frases aluden al tema representado.
- ♦ La "sonoridad" se consigue con la voz exasperada y melancólica de la chica, a medio camino entre un registro romántico, acompañado por un piano que imita al agua, y un tejido musical electrónico.
- ♦ Vídeo-acción que dura solamente el tiempo de la canción.
- ♦ Hay hojas secas en el suelo.

Se pone de manifiesto el valor del recorrido, de los diferentes recorridos, el de la figura y el de la imagen. El ascenso por un río, la superficie cambiante del agua, nos introducen poco a poco en un mito que es una figura femenina.

Se establece un camino que va de la realidad a la pintura; se ha producido una metamorfosis visual: una mujer viva se introduce en un cuadro; las imágenes de un río se transforman electrónicamente en cuadro. La metamorfosis se realiza en el plano del suelo, donde las cosas fluyen y se desarrollan según una trama conceptual concreta, fluyen en movimiento y quedan, una vez desaparecidas, disecadas para la contemplación.

El medio líquido es también metáfora del electrónico, la electricidad como móvil acuoso que representa y transforma las imágenes y nos las da ya sofocadas de su materialidad.

La realidad que imita un cuadro subvierte sus valores: no es el cuadro el que imita la realidad. Lo real persigue ser (convertirse en) imagen artística. Estamos ante el espectro de la pintura.

Una mezcla poética de valores, música, imagen estática, texto, palabras, comparten el mismo sentido.

La organización es textual, musical-sonora, filosófica y plástica a un tiempo.

PROTHESIS, 1989.(Multimedia performance).

Sala Olimpia, Madrid

Descripción:

- ♦ *Performers:* R. Galindo. P.Garhel, E.López.
Técnicos de proyección: F.Suárez, J.Elechiguerra.
Músico: P.Arrizabalaga
Técnico vídeo: A.González.
Editor: P.Chaparro.
Técnico de luz y sonido: Luis Gutiérrez.
- ♦ En la Sala Olimpia de Madrid, una sala que se ha dejado vacía de elementos teatrales y muestra sus paredes crudas de ladrillo y enfosques, se proyectan con diversos medios diapositivas o vídeo en sus paredes. También, sobre el suelo, e incidiendo sobre los personajes que actúan en el escenario.
- ♦ Se proyectan alusiones a la cuadratura del círculo, visiones de perspectiva, geometría y esquemas espaciales, como el hombre en las dimensiones del escenario de Schlenmer.
- ♦ Diversos personajes aparecen prolongados con telas extensibles, como ataduras y continuaciones espaciales. Hay diversos hilos cruzados.
- ♦ Se representa una operación de corazón: es una instalación con camilla de hospital y una serie de elementos quirúrgicos. Una anestesia.
- ♦ Se representan desdobles de personas (como en visión astral): los actores modifican el espacio. Se produce una transformación de los centros compositivos hasta romperlos y desestructurarlos.
- ♦ Después, dos personajes "pasan" de estar desnudos, y con una prótesis o venda, se transforman en la primera propuesta de Schlenmer.

- ♦ La cámara de circuito cerrado toma imágenes de lo que sucede en el presente y las transmite convertidas en imágenes inmediatas.
- ♦ Se emite la grabación real de la operación del corazón del autor.
- ♦ Después, dos personajes vestidos de motoristas robotizados bajan a una superficie circular y viven mecánicamente encerrados dentro de ese círculo.
- ♦ Un tercer personaje que se desdobra, como en una visión astral, desde arriba, quita elementos a los otros personajes en escena, con el criterio de desrobotizar, de sacar afuera lo cálido, lo interior, la razón. Hay una pérdida de rigidez y se efectúa la operación de corazón.
- ♦ Se emite el símbolo del proceso mental en el momento de la anestesia.
- ♦ Existe una malla -La comunicación- entre ellos.
- ♦ Con la cámara se lucha por captar imágenes fragmentarias, como si se tratara de una lucha entre la vida y la muerte.
- ♦ Hay la existencia y presencia de una válvula, y la emisión de la grabación de la operación.
- ♦ Concluye con el final de la operación; los personajes salen a la luz.
- ♦ Mezcla todo tipo de elementos sonoros y plásticos, desarrollando de forma elevada el sistema de iluminación, en el que el empleo de la luz es puntual. Luz que está en relación con la luz emitida por las imágenes proyectadas.
- ♦ Se usan determinados movimientos corporales, relacionados con los propios del movimiento conceptual y de la danza contemporánea.

TEXTOS DEL CATÁLOGO.

"En 1988, el Instituto Alemán de Cultura con el C.A.R.S. solicitaron a Depósito Dental la creación de un nuevo espectáculo multi-media el cual sería **Prothesis**. Se produjo para la inauguración de la exposición alemana de vanguardia "Bauhaus"

"Prothesis" es el juego plural de una utopía a través del discurso de espacio y arquitectura con diferentes niveles de percepción.

El proceso que ocurre a través del estado mental de una persona durante una operación de corazón.

Los conceptos de Schlenmer y de lenguajes tangenciales convergen y se reúnen con los de Garhel.

Es el dibujo de una línea unitaria en el espacio de lo imaginario con la concepción espacial de la Bauhaus.

El tiempo es cancelado con un esbozo de simulacro, síntesis, neutralidad y ficción. Hombre, espacio y medio como prolongaciones. Prótesis corporales y tecnológicas, campos de acción con diferentes niveles de percepción de cultura, individualidad, sociedad, naturaleza, origen y presencia, vida y muerte"

"Desde 1986 Depósito Dental ha estado formado por Garhel y Galindo y otros artistas provenientes de varios campos del arte, la escena, vídeo, fotografía, *performance*, música, etc.

Sus espectáculos se desarrollan en el espacio electrónico, donde los *performers* y operadores estéticos están completa e integralmente mezclados con la música, voces, luces, efectos sonoros e imágenes proyectadas, ambas pregrabadas y vivas al mismo tiempo, en permanente diálogo, uniendo, viviendo y creando una imagen real y mágica de sensaciones en un mundo multidimensional.

También se adaptan al lugar específico y al ambiente, llevándose bien con la arquitectura local, cultura, materiales de la zona, y la incorporación de superficies disponibles de proyección combinada, música viva y entornos esculturales.

Fueron seleccionados para la octava edición de la *Dokumenta* de Kassel en Alemania como una de las figuras más importantes y significativas a nivel mundial del arte de los medios y la tecnología; con un espectáculo de múltiples medios cerraron el festival de la Capital Europea de la Cultura en Amsterdam."

Las herramientas que nos rodean constituyen nuestro lazo íntimo con el entorno, con nosotros mismos; nos dan y quitan la libertad, nos estereotipan y nos impiden la posible asunción de la consciencia. La vida se encuentra en constante relación de continuidad con esas prótesis. Las prolongaciones mentales se convierten en objetos, que son materializaciones de nuestra diferencia con el resto de los seres vivos. El hecho de la continuidad se perfila como contrario a la presumida individualidad.

Autobiografía: se nos presenta un momento de vida del autor, una experiencia que sirve para ilustrar los conceptos de vida y muerte y la necesidad de operar a los individuos de nuestra sociedad, del corazón, para que se den cuenta de esa vida, de la existencia de ese propio corazón.

Es la realidad mecánica de nuestro cuerpo, de nuestra sociedad como aparato. El individuo vive con las prótesis, con todos los elementos añadidos, tecnología, medios de comunicación..., por nuestro sistema social, por nuestras necesidades creadas...

Se trata de crear arte, de que esas herramientas sirvan para extraer del individuo lo cálido, lo profundo, lo existencial; y de mostrar el sentido que tienen en la prolongación de vida, en la creación de existencia.

Son los mismos medios electrónicos que nos sirven para realizar una obra de arte. Nuestro cuerpo y mente son mecanismos que se engranan en los dientes de otros mecanismos. Se opera el mecanismo de lo humano.

El problema del propio espacio donde el espectador se encuentra convertido en un escenario, escenario transformado en la especificidad de él mismo, el escenario mostrado como tal y no solamente como lugar donde se engaña a la realidad.

El espectador queda prendado por la potencia y belleza de las imágenes que contempla y que requieren de la destreza del propio espectador, de su inteligencia, atención e interés para descubrir todo el campo de significaciones. No hay palabras que nos digan lo que sucede, pero las imágenes con toda su carga sintetizadora de lenguaje verbal inundan al espectador de una cantidad de información ingente que ha de ser digerida rápidamente y sobre la marcha.

El lugar es ambiguo y, en él, el vídeo funciona a veces como decorado y a veces como protagonista. Los personajes son a veces el decorado o a la pantalla donde se modulan las imágenes. Un objeto es protagonista...

Los centros de atención saltan de un lugar a otro dentro del escenario y todos y cada uno, en un momento dado, son el eje a partir de donde se desarrolla el contenido; no hay papeles principales ni secundarios, pues es un todo continuo (aunque haya principio y fin del suceso).

Las imágenes han sido creadas para servir de reedición de una vanguardia, de su ideología, en la que estaba presente la totalidad del ser humano, libre de aquello que lo limitase y en relación con un espacio circundante del que es modificador y artífice.

(Ver las críticas a la obra en 532.)

EN EL UMBRAL, 1989.

Fundación Danae, Puilly, Francia.

Descripción:

- ♦ La puerta de una casa, elevada sobre la calle con dos escaleritas adyacentes y un hueco debajo del descansillo de esa puerta.
- ♦ En el descansillo, el autor está sentado en una silla de oro-dorada. Una tela larga sale verticalmente hacia arriba desde su cabeza.
- ♦ En el hueco del descansillo, un monitor de vídeo, donde se emiten las imágenes de "Etcétera", en versión ralentizada. A ambos lados de la puerta, otros dos monitores con la misma versión a tiempo real. Aparece un reloj de arena.
- ♦ El autor espera sentado a que caiga la noche (la acción comienza al atardecer); corta el tubo de tela que lo embutía; genera palabras.
- ♦ Comienza una música.
- ♦ Sobre una silla de metacrilato con una pata más corta y una piedra de oro, adopta la misma posición que los vídeos, y se cae.
- ♦ Hay un proyector de luz cuando comienza a oscurecer que focaliza la acción.
- ♦ Cuando ha caído, se levanta, y moja sus cabellos muy largos en pintura roja, con ellos, da gestualmente tres golpes a modo de brochazos sobre la puerta que queda total y espectacularmente manchada.
- ♦ Entra en la mansión.

Una persona espera delante de una puerta, sometida a una dirección (vertical); permanece silente, hasta que sale de ese estado; mientras tanto, tiene lugar la emisión de imágenes infinitas de la representación humana del tiempo que es "Etcetera", un tiempo que está siendo vivido en dos posiciones que son una sola.

Espera la nocturnidad sentado en una silla dorada, hasta que algo se rompe y se emplea una silla transparente donde se pasa a representar lo mismo que ocurre en el vídeo, en una recuperación del tiempo en imagen y del instante.

Hay agresividad en el concepto de caída, pues en la caída se despierta de algún modo. En ese despertar aparece otra vivencia que es la de manchar la cabeza con el rojo sacrificial, manchando al mismo tiempo el objeto simbólico -la puerta- para abrir ese dintel y poder penetrar en otro espacio.

Todas las acciones en general tienen algo de sacrificio, de ofrenda, de rito, un rito que es ofrecido al hombre (templo donde encontrar lo supuestamente divino); es por lo tanto el nivel simbólico el que actúa en este tipo de actividad artística y en este caso de una manera primordial, pues el hombre ante la puerta, con la cabeza vendada y atada en una dirección, muestra la capacidad de romper ese lazo y, a través de esa cabeza manchada del símbolo del fluido interno, la capacidad de abrir, la apertura.

Es un tiempo de espera, de contemplación, de esperar a ver qué pasa con respecto al espectador. Y un suceso que ocurre rápidamente, (como cuando Beatriz se le aparece a Dante).

DEDICADO A LA MEMORIA, 1986.

Amsterdam Capital Cultural Europea, Amsterdam, Holanda.

Descripción:

- ♦ Un espacio cuadrangular acotado con lava volcánica en el suelo. Sobre él, los actores, músicos y, ocupando un lugar preponderante, P.Garhel y R.Galindo.
- ♦ Focos iluminando a ras de suelo.
- ♦ Cuatro monitores, dos a ras de suelo al fondo de la lava en cada esquina y dos más adelante a la altura de los ojos.
- ♦ Una pantalla gigante al fondo del todo.
- ♦ En los monitores, una recopilación de imágenes realizadas a lo largo de la creación artística de Galindo y Garhel en negativo, pero con las figuras humanas en luz y el fondo en sombra.
- ♦ Los dos actores, sobre la lava, repiten con el movimiento de sus cuerpos los movimientos de los fragmentos de vídeo y las acciones más significativas grabadas, emitidas desde los monitores.
- ♦ Los siguientes elementos: foto-fija de la acción, vídeo, las realidades de la acción, los puntos del presente.
- ♦ La proyección gigante incide sobre los cuerpos de los actores.
- ♦ Una cámara de circuito cerrado en la mano de un operador toma imágenes particulares, de detalles y vistas generales, en el mismo momento de la acción y en ese mismo momento pasan, magnificadas a ser contempladas a la vez.
- ♦ También hay un paseo con la cámara entre los espectadores, que pasan, de un modo indiscreto, a formar parte de lo que sucede.
- ♦ Un espejo es movido por otro actor entre los espectadores e interactúa con ellos y con la cámara de circuito cerrado.

Hay una condensación del acto creativo, llevada a un instante temporal en el que la unión de ese tiempo pasado y presente se liga con la creación de otro momento que es el presente. El momento presente implica presencia de futuro, o futuro que ocurre ahora mismo: es una condensación temporal por la unión de diferentes tiempos y de diferentes actos.

Un negativo-positivo de ese tiempo ha sido creado, en un momento concertado en música, con una duración de principio y fin, pero donde el principio y fin son lo mismo, como una pequeña milésima de instante.

Tampoco está permitido el acto solo de contemplar, o, mejor, sí lo es, y es integrado en el todo común de la pieza: los espectadores pasivos y observadores aparecen como tales, con su actitud integrados en la obra, de manera que su acto pasivo es activado, contemplado como acto primero, necesario.

La cámara es espejo y es reflejo, que es espejo; que son, cámara y espejo, objetos actuantes y copartícipes de esa realidad. La tensión espacial se somete a la tensión temporal de un laberintos de espejos y cámaras donde coinciden tiempos y realidades, actos y sonido.

La lava actúa como base, el lugar ígneo donde se quema la materia y donde se funden variados conceptos.

(Ver también 533)

JOSE ANTONIO HERGUETA

ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. La palabra escrita sobre el discurrir del vídeo: frases sobreimpresas se deslizan sobre la imagen, la palabra se convierte en imagen, se ha integrado como un valor imagen mas que como texto verbal dentro de la pantalla. La palabra como valor Palabra con contenidos que se mueven en dos bloques: en unos casos, una simple recopilación de conversaciones o discursos habituales que a veces se mezclan con el sonido ambiental; en otros, el texto se puede convertir en una protesta exacerbada, o en una exposición ideológica, o en una recopilación culta.
2. Empleo del *teleprinter* para conseguir integrar el ritmo visual con el uso de la palabra escrita. Gran variedad en la tipología y tamaño de las letras que le permite jugar plásticamente con el resultado visual. Las frases discurren ante la imagen poniéndose en relación con ella o con otras frases que corren a distintas velocidades por la pantalla. Uso tanto de la cortinilla como del fundido y encadenado en la búsqueda de un *tempo* específico (535).
3. Sencillez en el planteamiento espacial de las vídeo-instalaciones, en las que utiliza la simetría y las composiciones en torno a dos o tres elementos fundamentales.

Simplicidad y contundencia en la visión y ejecución en el espacio, con un planteamiento clásico (dentro de lo que cabe) en la situación de los diferentes elementos de la instalación.

4. Sencillez en las bandas sonoras, muchas de las cuales reproducen el sonido de grabación del registro visual. La utilización de la música clásica o de elementos sonoros es mínima. Hay poca articulación del registro, sobriedad. La música envuelve, acompaña y sirve de continuidad a la imagen, nunca de contrapunto.
5. Utilización de una serie de símbolos recurrentes: el mar, el viaje, la adolescencia, el tiempo pasado vivido, la piel y el cuerpo humano, el paisaje natural abierto...
6. El sentido del Romanticismo trasladado a nuestros días ha tomado como base la tecnología con la poética que pueda ofrecer. Utilización de textos del *romanticismo alemán* (536) como punto de partida para los trabajos, o los clásicos intelectuales del cine, aquellos que se preguntan por el ser y sentido del hombre y de sus actos. La estética silenciosa que acompaña su obra está teñida de intelectualidad, a la vez que de una fina sensualidad (y secuencialidad) a partir de la cual engancha al intelecto.
7. La autobiografía y la experiencia propia, con los propios sentimientos y preocupaciones por el ser humano, la desaparición. Un registro epistolar de exiliado (537) siempre exiliado, supone la base para una renovación del lenguaje visual (538), a partir del escrito.

Creación de un clima que sirve para llegar a la parte sensible, poética y

ambigua del espectador, siendo un reclamo a su pureza y a la percepción de la belleza.

8. Unidad de entornos sintetizados en una instalación, con un núcleo claro del que parte todo el sistema.

9. La falta de contundencia visual pide del espectador una entrega y un estado de ánimo previos, para que el propio espectador pueda acceder a la comprensión de la pieza. Se sugiere buscar, y ante todo se trata de hallar, para ello es importante la fibra de conexión con el propio interior de cada uno a partir de la propia experiencia.
(Contraste con una actitud personal beligerante y crítica ante todo (539).

10. Necesidad de permanencia de la vida frente al fluir de las cosas (540).

11. La soledad y el aislamiento (541), desde el exilio, en una comunicación permanente con el viaje (542). Creación de un lenguaje desde el monólogo (543), pues no se espera una respuesta del espectador.

12. El viaje como método de autoconocimiento, como evolución personal (544).
Viaje como descubrimiento de las reglas del mundo y como acceso a lo simbólico y a la memoria, desde la construcción del yo personal (545).

13. Un sentimiento pesimista postromático, postindustrial (546)

14. Lo onírico como estructurador de temas en su trabajo; el sueño es campo de acción, (547).

15. Creación de un imaginario propio, de un museo privado de imágenes recogidas y creadas en el yo (548). Rescate del imaginario perdido (549)

16. Ahondamiento en el ilusionismo de la imagen (espejismos), en las artificialidades de la imagen y su desnudez (551).

17. Búsqueda de las pulsiones auténticas y verdaderas, y necesidad del interlocutor receptivo (552).

18. Poética de la imagen.

CARENCIA, 1988.

II Bideoaldía 88, Tolosa.

Correalizada con Miguel A.Presas.

Descripción:

- ♦ Una transparencia fotográfica de 80x100 proyecta la extraña imagen de un fondo acuático en el que se aprecian unos bultos, que son unos erizos de mar.
- ♦ A ambos lados de esta pantalla, dos monitores de 25 pulgadas.
- ♦ La imagen de los monitores parte con dos trenes que arrancan desde el lado de la pantalla central, pero siguen direcciones opuestas: un tren parte desde desde Andalucía y otro desde algún lugar de Centroeuropa; la duración es de 3 minutos.
- ♦ Después aparecen imágenes de entornos marinos, con niños jugando al lado del mar, bañándose, con diferentes paisajes...
- ♦ Como *leiv motiv*, de vez en cuando surge, con reflejos y como con un relampagueo, la imagen de los erizos salpicada en medio de la sucesión de imágenes esperadas.
- ♦ Un texto corre a lo largo de los monitores.
- ♦ La duración total de las imágenes en vídeo está sincronizada con la duración total de la iluminación de la pantalla central: un total de doce minutos, al cabo de los cuales se repite la secuencia.
- ♦ Los tres elementos visuales están colocados a la altura de los ojos.
- ♦ La banda sonora corresponde en cada momento a los elementos que aparecen en imagen.

Una imagen estática es arrancada por dos lados con la energía de ambas locomotoras de tren. Son viajes, uno al norte, otro al sur; en medio, el fondo del mar, cuya agua guarda en su interior una sensación.

La mirada del espectador se divide en dos núcleos, estático y dinámico; el dinámico, a su vez en otros dos.

Los sonidos del agua y la alegría de los niños que juegan se mezclan con un transcurso de añoranza que deja al espectador meditativo y en silencio.

Unas imágenes borrosas aparecen dentro de otras que, como unos ojos entornados, se dirigen en su pensamiento a esos diferentes sitios, ahora lejanos y perdidos en un pasado.

El tiempo ocurrido ya se sucede ahora mecánicamente en imágenes sucesivas: dos trenes arrancan hacia lugares opuestos desde un punto de partida común, de manera que lo que queda es el vacío, recuerdos de una imagen común que se descompone en dos.

Se produce una carencia porque algo ha sido arrancado: un recuerdo; quizás una esperanza rota; o simplemente la falta de algo o de alguien. Los gritos de niños nos reclaman desde la orilla de un mar brillante, transparente, que es celosamente guardado en su interior (553).

Nos incita a que realicemos una introspección pausada en la memoria, y en las cenizas que quedaron de ella.

Se trata, en definitiva, de un centro arrancado que se intenta recomponer.

CÍRCULO AD NAUSEUM, 1989.

Círculo de Bellas Artes de Madrid, con motivo de la finalización del "Taller de Arte Actual" sobre vídeo dirigido por Antoni Muntadas.

Descripción:

- ♦ Un monitor sobre una columna, en el que se emiten imágenes del propio edificio donde se encuentra la instalación: espacios de cultura de la ciudad, imágenes de la propia ciudad, pasillos estrechos del "Círculo" (como en una descripción burocrático-kafkiana), bibliotecas, de lugares de información cultivada...
- ♦ Un adolescente-tipo, después, pasea por todos esos lugares; durante ese paseo se mezclan imágenes de intersticios, de huecos, de ranuras, de pequeños agujeros. La duración es de 3 minutos.
- ♦ Imágenes encadenadas, con texto sobreimpreso a veces sobre la propia imagen y aludiendo a esos registros culturales de una manera entre irónica-reflexiva-agresiva ("*...recientemente una persistente negación de un cierto orden...*", "*práctica masturbatoria*" este último delante de un libro abierto)
- ♦ Al lado del monitor, hay una silla con la ropa que el individuo de las imágenes aparecidas en el monitor llevaba, como si el personaje se hubiera desprendido de ellas y las hubiera dejado allí.
- ♦ Música de Bach, que repetidamente acompaña a los repetidos paseos del personaje y a la repetida sucesión de lugares de rito culto.

Un personaje atrapado en unas imágenes deja su vestimenta al lado de esas reproducciones. Es la primera relación entre el sujeto representado y el envoltorio de ese sujeto real al lado. La presencia del sujeto es inexistente, casi una huida de ese

sitio al que sólo se le deja la cáscara. Un mismo referente actúa desde su realidad vaciada (la ropa en la silla) y desde su imagen llena, vacía de realidad (el personaje que pasea por diferentes rincones).

Esta visión del arte y de los lugares contenedores del arte y de la cultura burocratizada, pone de manifiesto que sólo se puede asomar uno por las rendijas, por los ojos de cerradura, que sólo se puede curiosear. Se trata de un adolescente, que se asoma a la madurez para salvar sólo lo válido de entre lo que le rodea y para enfrentarse al mundo de la cultura con todas sus estructuras periclitadas.

El ritmo compositivo se basa en un paseo, para permitir que lo paseado nos cale, y podamos asimilarlo, aunque también nos permita entristecer.

La obra crítica, ya desde el título, el lugar que la contiene (*ad nauseum*). Hay pérdida de consciencia y mareo, náusea delante de un desagrado.

Los textos apostillan el título, así como la sucesión de fríos fundidos por los túneles y cuevas, las frases duras y explicitadoras de una verdad que impregna la misma obra: al fin y al cabo la obra está hecha, y expuesta dentro del sistema que provoca la náusea. De ahí el abandono de la ropa, un quedarse desnudo, una búsqueda de una condición primitiva: la ropa abandonada en una silla del Círculo de Bellas Artes (un "adanismo").

UNA PARED, 1989.

"Imaginar", Murcia. Colegio de Arquitectos de Málaga.

Descripción:

- ♦ En una sala grande, rectangular, se proyecta en la pared a gran escala la imagen, tomada desde un bote, del límite entre la quilla de un barco y el agua, imagen que por sus características queda sin identificar. (Esta misma imagen aparece en "Carencia", pero la cámara, que en un momento se separa de la quilla, permite ver el barco identificar la imagen). La toma se repite obsesiva y constantemente, una y otra vez.
- ♦ En otra pantalla (una caja de luz de 50x70), formando noventa grados con la anterior y suspendida en el aire, se proyecta la imagen del torso de un hombre en posición horizontal con un encuadre especial: la axila izquierda, la mamola, una tetilla y una medalla colgante.
- ♦ El suelo de la sala está cubierta por entero por un charco de agua de unos dos centímetros de profundidad, en el que se refleja el agua de la quilla y el torso del hombre; el agua está totalmente tranquila y funciona especularmente.
- ♦ Está a oscuras y la única luz es la procedente de las dos pantallas.
- ♦ Todo queda envuelto en el murmullo sonoro del directo del barco atracado en el puerto.

El inquietante movimiento de la cámara sobre un objeto en ida y venida se nos presenta obsesivo, obsesivo y relajante, como la banda de audio que repite un chapoteo de agua, siempre bajo los mismos sonos. La visión de la quilla de un barco grabada desde un bote en movimiento es confusa: graba desde un movimiento otro movimiento, incluso desde el mismo objeto que los contiene, el agua.

Una imagen que no acabamos de identificar produce ambigüedad, aunque sabemos que es una imagen acuática, y además una imagen que se convierte, por similitud, en agua real, en reflejo, en luz reflejada en esa misma agua de la que es continuación. Es el espejo del agua en el que se mira el agua.

Y de nuevo la imagen estática de un retazo de piel, de un retazo de cuerpo en una postura sensual, en un anonimato sólo descubierto por la identidad que pudiera provocar una medalla.

La oscuridad de la habitación, la imposibilidad de entrar en ella, el agua sin ningún tipo de onda, el murmullo del agua, nos envuelven en un ambiente contemplativo.

La proyección vídeo sobre la pared hace que esta tremule, permanezca inquieta frente a la quietud del agua en el suelo y la transparencia del torso fotografiado en tonos fríos azulados.

La simplicidad en el planteamiento de la instalación convierte y cambia totalmente el lugar que ocupa transformándolo en sitio de culto.

Estamos ante un alegato a la sensualidad y al espejismo.

TEXTO EN BICANAL PARA LA INSTALACIÓN CARENCIA

"ENTREGUE A MI ARTE"

Me siento y sueño

Deseos y sensaciones

entregué a mi arte

-rostros o trazos

apenas entrevistados;

de amores insatisfechos,

*recuerdos algo vagos.
A mi arte entrego.
Sabe inspirar
Forma a la Belleza;
completando la vida
sin sentir casi,
combinando impresiones,
combinando los días.*

Constantino Cavafis, 1921.

POSTE, UNTITLED SORT PIECE FOR TELEVISION, 1989.

Imaginart, Murcia.

Descripción:

- ♦ Un poste de telégrafos con aislantes de cristal, robado en el campo, ha sido cortado en la base para que quepa en una sala de exposiciones de altura convencional.
- ♦ Dos inscripciones en dos pequeñas planchas metálicas situadas en el tronco, una de las cuales está visible:

"kilómetros y kilómetros de mierda"

y otra oculta:

"hace ya tiempo que dejé de ser cristiano".

- ♦ Se ha colocado un monitor en un ángulo de la sala, sobre el suelo.
- ♦ El monitor deja entrever algunas visiones de un cuerpo joven, sobre la monotonía de la nieve de la pantalla. Presenta dos momentos, pues pasa de confundirse la nieve con el cuerpo, a verse la imagen estática.
- ♦ Banda sonora constituida por la mezcla de los sonidos de la nieve con la falta de sintonía del monitor, y por el canto de unas chicharras.

Un poste de comunicaciones medio roto y arrinconado en una sala de exposiciones junto con un monitor y dos rótulos que nos hacen reflexionar: sobre las distancias cubiertas por los medios de comunicación y en las que sólo hay mierda; sobre el descreimiento absoluto en cualquier tipo de sistema ideológico (por eso dejé de ser cristiano). Una televisión chisporrotea y borra imágenes bellas, mientras somete a un ritmo monótono el mismo chisporroteo tecnológico y el canto natural de unas chicharras.

YO YA HABÍA ESTADO AQUÍ, 1989.

Colegio de Arquitectos, Málaga.

IV European Media Art Festival de Osnabrück 1991,(versión donde los 5 monitores son están encajados en unos paneles negros a la altura de los ojos y formando un ábside alrededor).

Descripción:

- ♦ Cinco paneles metálicos, negros, en cada uno de los cuales hay un monitor de 14 pulgadas y once fotografías del mismo tamaño, algunas en blanco y negro y otras en color. Cada panel corresponde a un punto geográfico concreto de la costa europea (un saliente hacia el mar con faro y ruinas contemporáneas), Fréhel en Bretaña, Isola Correnti en Sicilia, Zuljana en Yugoslavia, Espichel en Portugal y Misericordia en Málaga.
- ♦ Todos los paneles realizados con grupos de 4x3 imágenes -un monitor y el resto fotos- constituyen en conjunto un semicírculo en forma de ábside.
- ♦ En el centro y a la altura del ombligo, un monitor con la pantalla boca arriba nos muestra una toma cenital de un oleaje encadenado, a veces, con los fragmentos de un cuerpo joven, con trozos de piel. Se trata, pues, de una imagen fija sobre la que se superponen una serie de encadenados, con una duración de diez minutos.
- ♦ Los monitores restantes emiten planos de los lugares que les corresponden con la característica común de que las angulaciones corresponden a posiciones de vigilancia.
- ♦ Las fotografías son de detalles, fotos extrañas, descriptivas, también de vigilancia, en las que no se aprecia el conjunto.
- ♦ La banda sonora procede del sonido del oleaje del monitor central.

Por la disposición de paneles en torno al monitor, se crea un movimiento centrífugo de los paneles hacia el centro, donde la angulación de la cámara en un picado se contrapone a encuadres en que el punto de vista es horizontal. Diferentes puntos geográficos alejados se sintetizan en uno solo. Un punto da la sensación de vértigo, como un vórtice en movimiento: un ir y venir de olas que barren y lavan con su espuma la mirada y la visión de ese vacío. Puntos alejados, luces en la lejanía nos indican y nos guían: los faros, puntos de referencia para hallar caminos; sin embargo, en el centro de esos lugares geográficos, solamente encontramos el vértigo, el movimiento, la constancia del fluir.

Paisajes casi en ruinas invitan al espíritu a reconstruir con la imaginación; se trata de ruinas modernas que son testigos de un pasado presente.

El cuerpo, la belleza, aparece y desaparece en esa ida y vuelta infinita de espuma, porque la espuma del mar es de donde nace la belleza de la que surge el cuerpo, mantenido en esa eterna vertiginosidad.

El faro supone la vigilancia, la atención y sustentación del referente, los diferentes puntos de apoyo que sirven para moverse. Una vigilancia en la lejanía que se condensa.

Se nos impone la obligación, desde el centro de la instalación, a mirar hacia abajo, a sustraernos a la verticalidad.

Ha sido precisa la presencia del autor en cada uno de esos lugares y para construir uno sólo. Soledad, lamento: el cabo entra en el mar.

FUI, 1990-92.

Galería Pedro Pizarro, Málaga.

Descripción:

- ♦ Una sala de exposiciones en forma de L. Al entrar, enfrente, nos encontramos con una fotografía, hecha transparencia, de un niño leyendo un libro sobre uno de los grandes del cine, de 20x30 en blanco y negro.
- ♦ Al otro extremo del espacio sobre una columna de madera, a modo de atril, un monitor de 6 pulgadas, inclinado hacia el espectador, delante de una ventana cegada por una tela semi-opaca.
- ♦ Del monitor parten los registros audio. Cuatro altavoces nos envuelven con las frases proferidas por cinco personas que leen los textos aparecidos a su vez en pantalla. Unos textos con temas genéricos, habituales.
- ♦ Planos de diferentes lugares de varios viajes realizados por el autor, estáticos, en registros aparentemente casuales: Una playa de Porto Empédocle (Sicilia), el estrecho del Bósforo, campos en Andalucía, el volcán Etna, una montaña africana al otro lado del estrecho de Gibraltar, un rompeolas en Holanda, la ciudad de África en Chile. Estas imágenes se van empequeñeciendo, a medida que un margen de nieve oscura aumenta alrededor.
Cada uno de los planos tiene su propio sonido.
- ♦ Sobre las imágenes anteriores surgen diferentes textos en blanco con variada tipografía, cada uno de los cuales corre de izquierda a derecha a diferente velocidad, superponiéndose entre sí. (Ha sido realizado con un *teleprinter*.)

Estamos ante la recopilación de lo que uno fue, desde el niño que mira un libro de Tarkowsky al cúmulo de experiencias y viajes que se han producido, y cómo todo ello se resuelve en un tejido mental y en un archivo de vida.

El texto visual y el texto mental convertido en palabras conforman una instalación en torno a una imagen de un pasado: la niñez y la adolescencia son estados de pureza anteriores que quedan grabados y que constituyen un todo con los diferentes sitios en los que se ha vivido.

La palabra cruza la imagen, la imagen aumenta y disminuye, viene y se va, se hace más pequeña en el tiempo, se teje el pensamiento, como se teje una palabra que también es imagen.

El uso de la tecnología nos muestra el estado de sentimientos y percepciones, el tejido visual y textual nos dan una información que todos ya conocemos y que se borra en el mismo acto de ser recibida.

La imagen de la memoria se mueve en ella misma y poco a poco va desapareciendo.

Son siete imágenes de siete países, siete recuerdos, siete escritos que se convierten en pasado.

El ambiente creado, desde una absoluta sencillez compositiva y conceptual, nos enmarca en un entorno, determinado por el sentimiento hacia lo que son nuestros propios archivos de la memoria. Un sonido para cada tarjeta postal, una conversación o la música del paisaje nos evocan momentos vividos por todos.

EPISTOLARIO. Este papel mi piel, esta tinta mi sangre, 1992

Centro de Arte Reina Sofía. Bienal de la Imagen en Movimiento'92, Visionarios Españoles.

Descripción:

- ♦ Un espacio en forma de T al que se entra por la base (un pasillo de unos 2m. de ancho constituido por dos pantallas de retroproyección de unos 2,5x4 m.).
- ♦ En estas macropantallas aparecen diferentes paisajes naturales que se mueven a golpe de cámara y vibran sobre su línea de horizonte.
- ♦ Al final del pasillo, en un espacio circular, hay un atril de mármol blanco sobre el que se proyectan fragmentos entrecortados de la correspondencia de Hölderlin: el texto se va autoescribiendo.
- ♦ La presencia de un muchacho.
- ♦ Trozos de piel aparecen superpuestos a las imágenes, imágenes del texto, superpuestas a los paisajes.
- ♦ La sala circular de paredes negras sólo se ilumina con el reflejo cristalino del mármol iluminado.
- ♦ Tres magnetoscopios, tres canales de vídeo y tres de audio, donde aparecen las voces del texto.

El hombre aparece inmerso en lo social, hacia procesos de interiorización y de aprendizaje: es un autorretrato mental del autor. Se trata de las vivencias sociales y sus huellas, de cicatrices creadas. En ese proceso el cuerpo es receptáculo, acumulador de memorias e imágenes que las cartas olvidadas en una caja nos traen al pensamiento, al sentimiento (554).

La sangre y la piel son los vehículos comunicativos. Una transmisión de información no aséptica y sí cargada por el sujeto, por un transmisor, por un sentimiento.

Se muestra visualmente el acto de escribir, un acto en el cual hay una ofrenda desde el que escribe al que recibe, y en esa ofrenda hay un enorme potencial del ser del escribiente. La caligrafía que es condensadora de la personalidad humana es mostrada abiertamente; se convierte así sutilmente en imagen leve, proyectada sobre un mármol que no queda grabado, sino solamente acariciado por la imagen de la palabra, lo que permite que quede vacío y lleno a la vez de toda una significación.

Son imágenes de paisajes contrapuestas, imágenes móviles de la palabra en el espacio, que es vehículo de lo más profundo del hombre.

La palabra se hace viva en cada una de las tomas sucesivas, mientras entramos a un espacio en penumbra en el que se ofrece la creación de la palabra.

La inmersión en el paisaje se acerca a ambos lados del recorrido hacia la hoja que se autoimprime; en la parte inferior, un adolescente (el que está abierto al mundo) mira.

La línea de horizonte vibra, el paisaje está en constante movimiento, en contraposición con la quietud serena de la letra.

La sombra del espectador queda proyectada sobre el propio atril y deshace en colores la construcción de la carta.

TEXTOS ORIGINALES DEL MANUSCRITO DE LA INSTALACIÓN.

Página 1:

*Escribo para alguien aparte de para mi
para alguien que quizá exista otro día
y no ahora
o no pueda o no sepa descifrar estas
palabras
o no exista jamás
Que debía ocultar mis pensamientos
!eso ya lo sabía!
Mis labios, la tentación de hablar
puede que sin llegar a expresar
mucho o nada
a cambio de revelar aquello
o dejarlo todo inédito.*

Página 2:

*No me atrevo a decir tu nombre
a dejarlo imborrable entre estos papeles
(que aunque efímeros son demasiado visibles)
No me atrevo a citar
pese a ello me apropio de tus palabras
Yo ya he dejado de vivir muchas cosas
por escribir estos papeles y me
pregunto a través de tus ojos que
siguen mi escritura:
¿sigo yo en esa atemporalidad
que un día dimos en llamar Arcadia?
¿permanecerá mi naturaleza
por encima de tantas mutaciones?*

Página 3:

*La quemazón
Como si hubiera olvidado la manera
de ordenar mis pensamientos
paso las noches en vela, hasta caer
rendido, en espera de esa presencia
que me libere del cautiverio del verbo
elijo esta reclusión, fácil reclusión
de resultados tan poco naturales (tachadura)
recomendables
ya me voy sintiendo morir, al
dejar escapar una hora más sin
otro cuerpo junto al mío
¿cómo serán mis caricias y palabras
después de tan prolongado silencio?*

Página 4:

*Yo mismo sé que pertenezco, que he
elegido pertenecer a esta congregación
-no precisamente del silencio, más
bien del no silencio-*

(ayuno y castidad van por otro lado)
Ahora no puedo volver la vista atrás
a la tierra quemada tras de mí
a las ciudades y personas
de las que apenas quedan más que
cenizas o ni siquiera eso.
No quiero, además, convertirme en estatua
y dejar mis ojos eternamente estampados
en ese paisaje de desolación y ruinas.
Atravesé el desierto y salina de Atacama
cubiertos los pies con estas zapatillas rojas,

Página 5:

impregnadas de polvo rojo, roja también
mi saliva las mismas zapatillas
con las que había cruzado ríos y montes
de Albania, y ahora regreso envuelto
en miserias de sobra conocidas al punto
del que un día salí
Desde que regresé vivo
encadenado sin pronunciar
palabra (si acaso algún
párrafo o el simulacro de
una conversación al
teléfono). Alivio mi
silencio escribiendo
en las horas de máximo
calor, un sueño voluntario
en la vigilia.

Debo evitar dejar estos papeles
dispersos encima de la mesa,
ocultarlos, quizá velarlos.

Página 6:

III. Otro invierno.

Cada crisis más desabrida
cada tormento más desafortunado,
insoportable y siniestro
Las horas bajas ya están aquí
No debo sorprenderme, ni alterarme
(debía estar preparado de las veces anteriores)
Que estaba solo
que estaría solo cuando llegaran estas horas
puede incluso decirse que estaba escrito
El empobrecimiento que habré alcanzado
según avance el invierno
es sólo comparable al tránsito
hacia el inicio de una nueva búsqueda.

Página 7:

Por supuesto que siento la ausencia
pero es que la ausencia no existe:
es, por definición, carencia.
Todo lo que no hay es que lo imaginé
ni tan siquiera confío en mi memoria

*de tiempos que no existen
no soy hoy*

Página 8:

*y cuanto me descuide, entonces
atacará mi cuerpo
(esta cárcel innombrable)
Ha estado ahí, agazapado, esperando
al acecho de una oportunidad
y aquí está
¿Por cuánto más tiempo dejaré que se
envenene en mí, que me envenene,
tanto como estoy reteniendo?
Dejaré callados estos secretos -que
no son tales-, que se pudran las
palabras no pronunciadas.
Ya me pesan y, sin embargo...*

ABRIR CAPÍTULO II.5

