

STATE OF THE (VIDEO) ART...

...in the United States, para prolongar el juego de palabras —casi un palíndromo conceptual— y matizar el tema de este artículo, a propósito de una muestra de vídeo estadounidense reciente que nos llega con buena puntualidad: el programa de la Bienal Whitney, del museo del mismo nombre en Nueva York, cuya repercusión se ve aumentada por su posterior circulación en EE.UU. e internacionalmente. El vídeo ha atravesado en la última década una profunda crisis de identidad —y, para algunos, también de creatividad—, que en parte podría cifrarse en la asimilación de algunos de sus rasgos originales por parte de las industrias de la comunicación, esencialmente televisión y publicidad (incluyendo los vídeo-clips y la infografía comercial). El panorama estadounidense, usualmente de una gran vivacidad, no me había parecido que escapara a este estado un tanto inane o sonámbulo cuando, apenas un año antes, había tenido ocasión de examinarlo de cerca por mi mismo. En concreto, por echar en falta nombres nuevos que destacaran visiblemente y porque muchas de las obras más interesantes, pero también algunas de las más decepcionantes, correspondían a los nombres bien conocidos internacionalmente de autores ya clásicos y de mayor o menor veteranía. Sin embargo, la selección de la Bienal Whitney me ha resultado ahora agradablemente interesante, aún si no contradice en el fondo aquella anterior impresión.

Casi toda selección, revisión o antología ha de entrar en el juego de las apuestas personales y las respuestas críticas. La última edición no está exenta en mi opinión de algunos tropiezos de menor o escaso interés, pero en cambio aprecio en el elevado nivel medio del amplio resto una convincente apuesta por parte de John Hanhardt, responsable del Departamento de Cine y Vídeo del Whitney Museum. Esta apuesta difícilmente puede considerarse atrevida o arriesgada, puesto que baraja en su mayoría nombres ampliamente reconocidos y con una larga trayectoria. Pero es una apuesta en firme por aquellos trabajos que rehúsan las convenciones y reglas del mercado, según lo expresaba John Hanhardt en una entrevista que sostuve con él anteriormente. Y a la luz de los extremos de banalidad y manierismo a que han llegado las últimas realizaciones de autores como Max Almy, Skip Blumberg o John Sanborn, entre otros adalides del ir a por todas apuntando a la televisión y, en definitiva, al comercialismo, la selección de Hanhardt omite acertadamente los casos más flagrantes de obras corrompidas por un frívolo coqueteo con el mercado, aunque sea con el barniz de producto vídeo-artístico que pretende una mayor popularidad.

Una impresión superficial que se puede extraer de las últimas ediciones de esta muestra bienal es que el vídeo norteamericano es hoy menos visual y más verbal. La exploración de las características propias de la imagen electrónica, así como de sus posibilidades de síntesis y procesado, es un ejemplo de un campo otrora muy cultivado (y muy especialmente en Estados Unidos) pero que se ha ido crecientemente difuminando; en gran parte debido a la aparición de tecnologías punteras en materia de efectos digitales en la postproducción, y de síntesis y animación informática de imágenes en dos y tres dimensiones. Ello ha supuesto en cierto modo la incorporación de dichas técnicas al "lenguaje común" y un uso más aparatoso de las mismas en vídeo-clips, publicidad o programas de entretenimiento. Por comparación, su uso en las cintas incluidas en esta muestra resulta más bien austero. En la cinta de Francesc Torres, *Belchite/South Bronx* (cuya postproducción se realizó en Barcelona por cierto), hay por ejemplo abundantes efectos, pero están empleados con una voluntad de que casi no se noten, según me indicaba su autor y como no

sorprenderá a los conocedores de la obra de este artista catalán establecido en Estados Unidos. Las cintas de los Vasulkas y de Nam June Paik introducen, por supuesto, las personales técnicas desarrolladas por estos artistas a lo largo de los años, pero como un elemento más en el "cóctel" de Paik y con un nuevo rumbo en la obra de Woody Vasulka a partir de su anterior *The Comission* (1983). Únicamente *Lilith*, de Steina Vasulka y Doris Cross, podría considerarse como una obra regida por un lenguaje más plástico y abstracto.

A pesar de que el llamado "periodismo electrónico" televisivo (o ENG: *electronic news gathering*) y cierto tipo de vídeo institucional han asimilado crecientemente algunos elementos del documentalismo antropológico y contrainformativo surgido con los equipos ligeros de cine (*cinéma vérité* o *directe, candid camera*) y vídeo (*guerrilla TV*), una cinta como *Inside Life Outside*, de Sachiko Hamada y Scott Sinkler, nos revela la vitalidad que sigue teniendo en Estados Unidos la producción documental independiente y su diferencia de planteamientos. Su cinta retrata con intensidad y honestidad, sin ningún tipo de comentario externo, las peripecias de un conjunto de marginados sin hogar en el East Village neoyorquino, a lo largo de varios meses en que los autores convivieron periódicamente con ellos.

Con una base también documental pero un enfoque subjetivo que se expresa mediante una peculiar narrativa visual, John Arvanites y Ken Feingold lanzan sus miradas —afilada la una, interrogativa la otra— sobre unos entornos geográficos y humanos que les son respectivamente familiares y extraños. En *Blues for Piggy*, de Arvanites —un autor de ya larga trayectoria, pero no muy conocido—, se trata de una serie de escenas tomadas en el sur de California, sin otra relación entre sí que una cierta tendencia a las imágenes insólitas, unas veces por su composición y otras por las conductas o costumbres que retratan, adivinándose que las manifestaciones de la sinrazón en la coexistencia del hombre con su entorno es lo que constituye el tema de este "blues" (con música del mismo autor). En *India Time*, Feingold se preocupa por su parte del problema de la mirada enfrentada a una civilización extraña, sobre la base de un material grabado en la India, caracterizándose por su tiempo pausado y por la atención puesta en los gestos más nimios de lo cotidiano; su táctica es así la opuesta a la de sus anteriores trabajos, basados en la acumulación de imágenes chocantes y de impacto robadas de la televisión y montadas en un nuevo y turbador conjunto.

Aparte de un factor de crítica cultural, patente o latente, común a muchas de las cintas, algunas en particular prosiguen un planteamiento de crítica o alternativa con respecto a imágenes, mensajes y códigos de la TV y los medios de masas en general, que forma por sí mismo un amplio capítulo en la historia del vídeo. La cinta de Jason Simon titulada *Production Notes: Fast Food for Thought*, por ejemplo, me recuerda inevitablemente (sin que ello la desmerezca) los planteamientos de ciertos trabajos de Muntadas y su lema de "hacer visible lo invisible": se trata en este caso de una colección de spots publicitarios (de Pepsi, McDonald's, Mars, etc.), cada uno de los cuales se repite seguidamente de manera ralentizada, con las cifras sobreimpresas de su coste y las notas (leídas en *off*) que la agencia publicitaria dirige a la productora del anuncio, a través de las cuales se desvela la estrategia de venta del producto y el modo en que se pretende incidir en el espectador y potencial consumidor. *Born to be Sold*, de Martha Rosler, pertenece por otro lado a la serie de programas *Paper Tiger Television*, una emisión de carácter alter-

nativo producida por el colectivo del mismo nombre y que se difunde regularmente en canales de TV por cable desde 1981, cuya idea base de "lectura" o análisis de productos o mensajes concretos se ceñía inicialmente al discurso del intelectual crítico ante la cámara (por ejemplo, "Herbert Schiller lee el New York Times"); representativa de una etapa más reciente, la cinta de Rosler trata del tema de las madres de alquiler a través de un caso-"estrella" en los medios informativos, del que la autora nos ofrece su propia lectura —desde una posición crítica feminista y con humor—, apoyada en imágenes e informaciones relativas al caso, que alterna con la parodia escenificada y con la ironía o doble intención de otras imágenes añadidas y procedentes del imaginario del cine comercial, los telefilms y las viejas películas educativas.

Hay finalmente una serie de obras que se hacen de difícil clasificación si no es en relación al periplo artístico de su propio autor, dado que se trata en general de autores suficientemente reconocidos, sin que ello excluya la capacidad de sorpresa ante sus nuevas obras. Y para desespero de aquellos que creen que el problema con el vídeo es la falta de casilleros en los que ubicar la amplia variedad de sus idiolectos, habría que acudir aquí a la invención o hibridación de géneros; por ejemplo, docuficción (Chip Lord), docuensayo (Francesc Torres), documosaico (Nam June Paik), metanarrativa (Gary Hill) o meta-imagen (Woody Vasulka).

Motorist, de Chip Lord, constituye una especie de *road movie* de la memoria, en torno a un tema —el automóvil como símbolo de la sociedad norteamericana moderna— que ha atraído repetidamente a su autor desde los tiempos en que formaba parte del grupo Ant Farm (recuérdese su célebre *Cadillac Ranch*). La cinta describe el último viaje de un Thunderbird por la ruta de San Francisco a Los Angeles, donde pasará a manos de su nuevo dueño: un yuppie japonés fascinado por los iconos del "gran sueño americano". Al margen de esta significativa anécdota final, Lord se sirve del monólogo interior del conductor y de las sucesivas incidencias o estaciones durante su trayecto, así como de insertos de fotografías y films industriales con un genuino sabor americano de otra época, acotando así su comentario sobre la subcultura del automóvil en el microcosmos de la carretera a través del paisaje californiano.

Belchite/South Bronx, es una de las escasas realizaciones de Francesc Torres en forma de cinta monocal, aunque también existe en su muy distinta versión como instalación. Torres parte en la cinta de imágenes documentales actuales y de archivo (de nuestra Guerra Civil) para yuxtaponer dos paisajes de destrucción y difuminar sus contrastes, entremezclando y fundiendo entre sí las imágenes del pasado y del presente, de Belchite y el South Bronx, en lo que el subtítulo de la obra describe como "un paisaje trans-histórico y trans-cultural", bajo la premisa de que "la diferencia entre la guerra y la paz solamente puede establecerse a niveles estadísticos y retóricos".

Living with The Living Theater, de Nam June Paik en colaboración reincidente con Betsy Connors y Paul Garrin, es una obra típica de su autor, esforzándose en centrarse en un tema —o, más bien, simplemente unos personajes: Julian Beck y Judith Malina, los fundadores del mítico Living Theater— y descentrándose continuamente de él, aunque logrando el tono elegíaco que se impone tras la muerte de Beck y la entrada del Living en el capítulo de las leyendas de la cultura moderna, al tiempo que es una vivaz y entretenida andanada de imágenes y sonidos con el sello inconfundible del mejor Paik. Por medio

aparecen innumerables amigos y conocidos (de Allen Ginsberg a Ryuichi Sakamoto), se insertan trozos documentales acelerados de obras del Living (incluyendo la versión fílmica que Jonas Mekas hiciera de *The Brig*), se menta a Einstein y a Bakunin al paso de Beck y Malina por Suiza, se aborda con ellos el problema de quién-es-el-que-limpia-los-platos a propósito de las comunas, se habla de los hijos y los hijos hablan de sus padres, se asiste al accidente callejero que termina con el grotesco Robot K-456 que Paik creara en los años sesenta, lo que da paso a escenas del funeral y entierro de Beck, lo que a su vez se pone en relación con la música de Janis Joplin, etc.

Incidence of Catastrophe, de Gary Hill, prosigue la muy personal indagación de este autor sobre la relación entre imagen y palabra, esta vez con un texto literario como punto de partida. La novela de Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, una celebración del placer del texto, que diría Barthes, proporciona a Hill una manera de volver sobre ello de una manera nueva, a través de un relato que es una reflexión sobre sí mismo, una metanarración. El héroe de la novela de Blanchot es una persona que se apasiona tanto con la lectura, que imagina en las palabras un mundo real y se abandona a las imágenes de la ficción literaria, sumergiéndose en ellas. Hill traslada esta empatía del lector con la obra literaria, y de la palabra con la imagen, mediante una articulación de los diferentes substratos del relato en un constante y fluido desplazamiento del texto a la imagen, y viceversa. Sin duda, una de las obras más complejas y exigentes de los últimos años.

Art of Memory, de Woody Vasulka, es una cinta que viene precedida por el impacto de la anterior realización de su autor, *The Commission*, una espléndida concatenación del arsenal de técnicas de tratamiento electrónico de la imagen y el sonido exploradas por los Vasulkas a lo largo de los años, con una nueva forma narrativa; aunque también en este caso sería más acertado hablar de metanarrativa. Sin embargo, la nueva obra de Woody Vasulka difícilmente puede considerarse desde el ángulo de la narración o la ficción, aunque algunos misteriosos personajes que aparecen momentáneamente en ella, incluido un ángel, pueden llevarnos a pensar que nos hallamos delante de una oscura fábula o puesta en escena de un mito. Quizá el recuerdo de otra civilización... de la imagen, a través de una sucesión de fotografías y secuencias de films documentales de la Guerra Civil española y otras confrontaciones bélicas en Europa; imágenes de la memoria colectiva retorcidas o modeladas electrónicamente y trasplantadas al paisaje del suroeste de EE.UU. como extraños objetos, artefactos, quizá monumentos funerarios.

La selección, por último, tiene inevitablemente discutibles lagunas. Pienso, por ejemplo, en *Sombra a sombra*, la controvertida cinta de Dan Reeves sobre poemas de César Vallejo —genial para unos, de lo más adocenado para otros (cierto colega francés calificó malevolamente a Reeves de "Lelouch del vídeo")—, aunque para echar en falta un nombre de manera más firme, apuntaría el de George Kuchar, un veterano de la época dorada del cine *underground* en su faceta más irreverente, cuyas recientes realizaciones en vídeo son de una gran frescura y originalidad, sirviéndose del sistema vídeo-8 para componer sucesivos "álbumes" o viñetas de un diario en primera persona, caracterizado por la espontaneidad, el buen humor y los ácidos comentarios de su autor.

Para apuntar algunas conclusiones acerca de esta panorámica del vídeo en EE.UU. al borde del fin de

los ochentas, creo que puede observarse en primer lugar cómo el vídeo (y la teoría del vídeo) se ha ido desprendiendo de manera creciente y sin traumas del esfuerzo por reivindicar un lenguaje específico, por diferenciarse en particular de ese ilustre antecedente familiar que es el cine, lo que la evolución tecnológica en lo audiovisual (cine electrónico, alta definición, nuevos soportes digitales) convierte cada vez más en una cuestión simplemente caduca. En segundo lugar, la TV ya no se contempla de una manera tan inocente como una vía natural para acceder a un público más amplio, y pienso que es significativo que la mayoría de las obras mencionadas no se ajusten de entrada a los formatos duracionales de las televisiones, con sus escaletas en segmentos de media hora o una hora. Y, finalmente, puede advertirse una cierta reacentuación de la ética y las actitudes críticas —en lo que sin duda ha tenido mucho que ver la oscura travesía de la era Reagan—, que devuelven al vídeo independiente algunas de las señas de identidad básicas con las que creció.

EUGENI BONET

Eugeni Bonet escribe sobre arte y medios audiovisuales. Ha realizado asimismo proyectos experimentales o sobre temas de arte contemporáneo en cine, vídeo y TV.

Notas:

1 La selección de cine y vídeo de la *1989 Whitney Biennial Exhibition* ha llegado esta vez con notable celeridad al Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, institución que ya hace años que adquirió la buena costumbre de incluir la creación audiovisual independiente en sus actividades de difusión de la cultura estadounidense. La muestra, presentada por el Museo Whitney antes del verano, nos llegaba ya al comienzo de la nueva temporada y, después de Barcelona, pasará por otras instituciones y muestras en distintos puntos de España, donde parece que la demanda de los programas de la Bienal Whitney está creciendo, pasando así a ocupar un lugar preferente en el itinerario internacional de la muestra, distribuida por la American Federation of Arts.

2 "La imatge mòbil està canviant. Una entrevista amb John Hanhardt", en *Quaderns*, Fundació Caixa de Pensions, septiembre 1989 (núm. 44).

3 La cinta de Torres fue premiada sin embargo por su "postproducción y efectos" en los pintorescos Premios de Vídeo que concede la Generalitat de Catalunya.

4 Para más detalles, véase el artículo de Gloria Picazo sobre la obra de Francesc Torres recientemente publicado en esta misma revista: "Juegos de guerra", en LAPIZ núm. 62