

eL vIDEO aRT

El terme vídeo art correspon a una disciplina artística que degut i gràcies a l'evolució de la ciència i la tecnologia utilitza un nou suport en les seves obres: la pantalla televisiva manipulada amb la finalitat d'obtenir noves expressions artístiques.

El vídeo art és relativament nou, els seus orígens daten dels anys 70 i es localitzen a Nord Amèrica, a on molts d'Europeus havien emigrat durant la segona guerra mundial. Un grup d'autors, vinculats a les avantguardes dels anys 60, comença a utilitzar la nova tecnologia de l'imatge electrònica amb finalitats artístiques, en un moment en que la cultura de la imatge està dominada per la televisió, apenes apareguts en el mercat els primers equips portàtils de vídeo.

El vídeo s'incorpora a la família dels grans mitjans de comunicació i als suports de creació audiovisual, després de la fotografia, el cartell, el còmic, el cine i la televisió. Des del principi se situa en l'encreuada de les arts i els mitjans de comunicació, entre els suports tradicionals de la imatge i les noves tecnologies.

El vídeo art reivindica, com totes les avantguardes del segle, la innovació del llenguatge i l'experimentació formal, mes enllà dels convencionalismes dominants.

La pintura i la música, la literatura i el teatre, l'escultura i la dansa, el cine, i sobretot la televisió, constitueixen les fronteres naturals del vídeo de creació i són els seus principals punts de referència. El vídeo experimental és l'altre cara de la televisió, el seu costat artístic, i és una manera distinta de fer i mirar televisió. Nasqué com a resposta a la necessitat de trencar amb l'art i suports tradicionals, i Marcel Duchamp fou considerat pels artistes d'aquesta disciplina com a model i precursor.

Duchamp és un dels més importants artistes del segle XX i la seva obra ha estat un dels principals referents de creació artística durant la dècada dels 60 i 70. Fou teòric i generador de les primeres avantguardes i considerat també un precursor de la post-avantguarda i dels moviments Pop-art, Art Conceptual i el Fluxus (del que ara parlarem).

Així com Duchamp volgué adaptar el seu art a l'estat del món en que es trobava (sentiment de desconcert, d'incomprensió, absurd...), els artistes del vídeo art que el prengueren com a model feren el mateix: si la tecnologia evoluciona i es presta a fer de suport de nous estils i tècniques artístiques, doncs l'art també evolucionarà; el món canvia i l'art amb ell.

FLUXUS: ELS INICIS DEL VÍDEO EXPERIMENTAL O VÍDEO ART

Els inicis del vídeo art es troben en el moviment Fluxus, que recupera el Neodadaïsme als anys 60. L'objectiu del Neodadaïsme era l'apropiació de fets de la vida quotidiana, sistemes objectuals i de signes, etc. Fluxus es posa en contra de tot el sistema de l'art, dels museus i les galeries, de la seva indústria multimilionària. Segons paraules del mateix Paik, ell i Wolf Vostell (l'altre pioner d'aquesta disciplina), eren com Don Quijote y Sancho, uns valents aventurers. Eren essencialment un grup polític, un concepte polític: gent petita que s'enfronta a gent gran i que aconsegueix el seu propi destí

Aquesta altra cita: L'art com a espai, l'entorn com a aconteixement, l'aconteixement com a art i l'art com a vida de Wolf Vostell, defineix el concepte que tenim sobre l'art dels artistes d'aquest moviment, que concebia el món classificant-lo en dos grans nivells: sociològics i estètics.

A nivell sociològic les obres o accions dels artistes Fluxus cercaven la provocació i la confrontació amb el públic, i a nivell estètic la negació total de l'art.

Els principals referents del moviment Fluxus són Duchamp en la plàstica i John Cage en la música. Cage aplicà els principis de Duchamp a l'expressió musical, utilitzant ambients i fonts de sò descoberts modificant les instrumentacions convencionals.

Els artistes Fluxus, però, no utilitzaven el vídeo amb una concepció d'aquest autònoma, sinó com a instrument d'ajuda que facilita els problemes derivats del De-collage, que era una tècnica molt pròpia del Fluxus.

A principis dels 60 els principals components del moviment Fluxus són Nam June Paik i Wolf Vostell, que comencen a utilitzar el televisor com a objecte artístic i productor d'art, treguent-lo del seu contexte i utilitats habituals (com feia Duchamp amb els seus Ready-mades) per acabar convertint-lo en la base d'un nou i sorprenent art.

No és fins al 1965 que el vídeo art comença a ser anomenat així: Fou Nam June Paik, exhibint les seves cintes electròniques al cafè Gogo de Nova York qui escampà i donar a conèixer aquesta nova disciplina.

L'interés en utilitzar el vídeo en el món de l'art ha estat determinat bàsicament per tres factors directament vinculats amb les avantguardes històriques: l'interés per les possibilitats creatives dels nous mitjans tecnològics, la predisposició de l'art a viure en continua renovació i el compromís amb la situació política i social del context històric del moment (Paik considera Fluxus un moviment polític). A partir dels 60, quan el vídeo és considerat com una possible manifestació artística, la concepció tradicional es modifica, ja que en el vídeo la realitat s'imposa a l'espectador, l'obra canvia de codi convertint el missatge en imatge. La representació es transmet directament a partir d'una nova concepció de l'objecte i l'entorn,, provocant un contacte més íntim i participatiu amb l'espectador. Aquesta mateixa concepció d'art ha evolucionat i s'ha modificat fins a determinar les diferents tendències artístiques dels anys 70. Una obra pot passar a ser una acció, una idea, una vida o varies vides...l'artista comanda.

És durant aquest període que el vídeo es configura com un medi d'expressió versàtil, relativament assequible i de fàcil maneig i operació. Aquest medi fou adquirit per artistes de diferents disciplines, des de les arts plàstiques fins al teatre, la música, la dansa, la literatura...

L'art ha sofert en aquest segle passat una evolució en totes les seves disciplines, tenim dansa contemporània, happenings, performances, vídeo-art...i varies corrents artístiques: Pop-art, Art conceptual, Fluxus, Minimal... Però totes tenen en comú, encara que amb molt distints punts de vista, un interès per les relacions entre l'individu i la societat que l'envolta. Tots els artistes intenten reflectir en el seu art la realitat i el tipus de vida que els ha tocat (o han triat) viure.

VÍDEO INSTAL·LACIÓ

Aquesta altra modalitat expressiva tracta bàsicament de crear un contexte o ambient a partir de mitjans i tècniques de vídeo que funcionen com a discurs artístic. Sovint combina diferents disciplines que es complementen en un espai d'exhibició com a part integrant de l'obra. La paraula instal·lació l'utilitzam també en altres contextes no tan artístics, però podem dir que Dan Flavin fou el primer artista que en va fer ús al concebir les seves obres com a objectes de llum, ambients, instal·lacions.

L'art de la instal·lació es desenvolupa des del moment en que l'electricitat i l'espai formen una part fonamental de l'obra d'art per esser exhibida. La instal·lació és un art de metàfora. El desplegament a l'espai de diversos elements com ara objectes, imatge, sò, llum... compleix una funció associativa on es construeix una escena, ambient, decorat... que convida a l'espectador a involucrar-s'hi.

Degut a la llibertat d'expressió que aquesta modalitat artística possibilita, les disciplines expressives que utilitza són diverses i variades com per exemples el collage en el vídeo, la instal·lació, la performance, el teatre en la vídeoinstal·lació... i que podem classificar en dos grups: per una banda l'art d'instal·lació que

descendeix directament de la tradició de les arts plàstiques, basant-se en les modalitats de pintura, escultura i fotografia, i l'altre que sorgeix dels nous mitjans tecnològics provocant un tipus d'obra amb càrrega de la concepció multimèdia.

Les instal·lacions de circuit tancat presenten certes peculiaritats que les diferencien d'altres tipus d'instal·lacions/objectes. En primer lloc, en el circuit tancat no intervé el procediment d'enregistrament de vídeo, i per això la seva inclusió en el marc específic del vídeo és relativament problemàtic i contradictori. Circuit tancat de TV vol dir que la senyal agafada per la càmera no arriba a ser emesa posteriorment, sinó que queda tancada en el cable transportador que la duu a la terminal-pantalla.

En algunes de les primeres utilitzacions amb voluntat artística, el dispositiu tancat era utilitzat per a integrar a l'espectador a dins de l'obra, establint distintes connotacions iconogràfiques, de comportament, temporals...tenim l'exemple de l'obra de Wolf Vostell *Heuschrecken*, del 1970 a on la juxtaposició d'objectes i imatges amb una determinada càrrega alusiva a conceptes com destrucció, catàstrofe, mort...queda tancat per una filera de monitors a on l'espectador es veu a sí mateix repetidament reflexat.

L'espectador pot ser també l'únic protagonista i motor instantani de l'obra, com veim a determinades instal·lacions de Bruce Nauman (sèrie de vídeo-corridors, 1968-70), Taka Limura (*Face/ings*, 1974). Peter Campus (*Anamnesis*, 1973; *Sev*, 1975; *Bys*, 1976), David Hall (*Progressive Recession*, 1975), o Don Graham. Aquestes instal·lacions juguen amb la disposició de càmeres i monitors, que determinen percepcions espacials insòlites, sempre comptant amb la posició/participació de l'espectador i la percepció que té aquest d'ell mateix com a referència figurativa i antropomòrfica invalidada per l'artifici espacial construït.

Bill Viola, amb la seva instal·lació *He weeps for you*, (1976), va emfatitzar l'element temps, proposant a la vegada una elegant metàfora dilatada del procés secuencial de formació d'una imatge de vídeo: una vídeo-projecció mostrava la imatge lleugerament distorsionada de l'espectador, reflexada en una gota d'aigua, la qual queia amb el seu propi pes i descomponia l'imatge, per després formar-ne una altra.

Un recurs comunament utilitzat és el *time-delay* o retràs temporal a on intervé la unitat de memòria representada pel magnetoscopi. Aquest procediment consisteix en l'utilització de dos magnetoscops per on circula una sola cinta: el primer magnetoscopi, connectat a la càmera, registra la senyal que recull i llegeix el segon magnetoscopi, connectat a un monitor (és a dir, entre el capçal d'enregistrament del primer i el capçal d'enregistrament de lectura del segon, se determina el temps de retràs temporal)

L'ús d'aquest procediment ens porta a la simultaneïtat del present i el passat, i anoves percepcions més complexes i només possibles per mitjà de la tecnologia del vídeo.

Les instal·lacions de circuit tancat tenen un fort element d'autorreferència i, encara que les seves implicacions poden ser molts diverses, són les que ens pareixen més propícies a ser considerades d'una manera autònoma.

Degut a la llibertat d'expressió que aquesta modalitat artística possibilita, les disciplines expressives que utilitza són diverses i variades com per exemples el collage en el vídeo, la instal·lació, la performance, el teatre en la vídeo instal·lació... i que podem classificar en dos grups: per una banda l'art d'instal·lació que descendeix directament de la tradició de les arts plàstiques, basant-se en les modalitats de pintura, escultura i fotografia, i l'altre que sorgeix dels nous mitjans tecnològics provocant un tipus d'obra amb càrrega de la concepció multimèdia.

Els diferents autors que comencen a treballar amb el vídeo parteixen de lògiques distintes, uns adopten una actitud més racional i altres enfoquen l'obra basant-se en la introspecció personal, però tots ells tenen en comú que parteixen de la mimesi respecte al context espacial i temporal de les obres i des de la mimesi d'altres contextos artístics. El dilema que planteja l'art de la instal·lació es mou al voltant de la naturalesa del seu acte temporal i efímer. No es tracta tant d'un art lligat a les noves tecnologies sinó d'una actitud artística que

utilitza el vídeo per plasmar reflexions, preguntes i contradiccions de la nostra societat.

Actualment el terme instal·lació s'ha anat ampliant fins al punt de que l'artista és com una espècie de director de cine que compta amb una sèrie d'ajudants experts en altres disciplines artístiques, com ara dissenyadors, fotògrafs, tècnics de sò, de llum... i instal·lar passa a ser la correcta o adequada ubicació i acomodació de peces d'una exposició.

Segons paraules de John Hanhardt, conservador del Whitney Museum of American Art d'Estats Units, s'ha de distingir entre vídeo instal·lació i vídeo escultura:

Una vídeo instal·lació és una obra d'art que utilitza el vídeo com a component central, que fa servir alguns components de la seva tecnologia, i que relaciona la imatge vídeoogràfica amb altres objectes i materials. S'ha de distingir, però, entre vídeoinstal·lació i vídeoescultura. La vídeoescultura és un objecte de tres dimensions que pot tenir al vídeo com un dels seus components. La vídeoinstal·lació utilitza molts de materials diferents i fa servir un espai que no està limitat a la forma tridimensional de l'escultura.

VÍDEO PERFORMANCE

El terme performance porta una càrrega connotativa d'estètica teatral basant-se en la representació d'un escenari teatral, però a diferència del teatre tradicional intenten plasmar els límits entre actor/creador i espectador. Corrent desenvolupada sobretot als 60-70, aquesta pràctica artística consistia en barrejar i interrelacionar diferents disciplines.

En les accions de les performances es provoca la relació directa amb l'espectador ocasionant qüestions sobre la relativitat de la percepció, i provocant la participació i interacció amb l'espectador, creant un ambient de complicitat entre aquest i els actors. Els actors-creadors d'aquesta època es fonamentaven sobretot en l'experimentació, oberts a tot tipus de propostes. La seva trajectòria artística es basa en la realització de qualsevol disciplina d'art, absent de qualsevol discriminació en la pràctica de nous materials i mitjans expressius.

Aquesta actitud propicia que artistes provinents de diferents disciplines, que abarquen des de la música a les arts plàstiques (pintura i escultura), al teatre, la literatura, la dansa, la televisió... experimentin amb aquest estil artístic amb el tret característic comú que tradueixen la seva obra basant-se en un mateix llenguatge, provocant la perllongació de les arts plàstiques en un nou suport i afavorint la cooperació entre l'art i l'opertura a nous espais i llenguatges interdisciplinaris.

VÍDEO DOCUMENTAL

El primer vídeo portàtil que va arribar als EEUU data del 1965, un moment propici en la gistòria social nord-americana. Els 60 van ser anys de canvis artístics, socials i polítics.

Un element propici per a la generació de la contacultura fou la càmera electrònica. Els artistes d'aquesta època es van veure atrets per un mitjà que no tenia història, jerarquia ni regles, i alguns el van fer servir com a instrument revolucionari, optant per la possibilitat d'impulsar un moviment alternatiu a la televisió.

Des del primer moment els pioners del vídeo adoptaren una relació crítica amb les cadenes de televisió, decidits a utilitzar el vídeo de forma alternativa i aprofitant la possibilitat de desafiar a l'autoritat de la imatge televisiva reeplantant-la amb imatges de protesta i rebel·lió juvenil.

En un principi no es van fer distincions entre artistes i documentalistes: qualsevol que tingués un portapak era classificat com a artista de vídeo. Més endavant, però, es van veure amb la necessitat d'emfatitzar més concretament les diferents manifestacions artístiques, com per exemple el vídeo documental.

Els realitzadors del vídeo document, diferenciant.–se ells mateixos dels reporters de cadena, buscaven una il·lusòria realitat no manipulada utilitzant a vegades l'humor satíric. Quan el context polític era més conservador s'havien d'inventar estratègies més subtils perquè els realitzadors de vídeo poguessin continuar tractant temes polèmics i actuals, sense que deixessin de rebre beques i ajudes estatals. Aquesta situació va fer que alguns artistes vídeo documentals inventessin una forma nova en el tractament del retrats, en la narrativa experimental, en les autobiografies i assajos personals, incorporant les característiques estètiques del vídeo art, relacionan–ho amb una forta consciència de crítica social.

Els diversos aconeximents de les últimes dècades donaren una gran varietat de temes als documentals de vídeo: pobresa al tercer món, augment de criminalitat, els estats polítics democràtics, la violència racial, el deteriorament del medi ambient, el paper de la dona en la societat, sectes religioses, les guerres, explotació infantil...

Altres artistes del vídeo es negaren a ser portaveus del sistema i buscaven el punt de vista de la gent senzilla, que eren els que es mereixien opinar sobre els successos del món. Aquest enfoc alternatiu estava exclòs per sistema als medis de comunicació, però amb el temps i gràcies a la presentació innovadora del vídeo independent a la gent, les grans cadenes de televisió el recolliren i transformaren per crear un nou model d'estil documental.

NAM JUNE PAIK, pioner del VIDEO ART

Nam June Paik neix a Seül (Corea) al 1932. Ell i la seva família abandonen Corea quan comença la guerra al 1949. Paik té 16 anys. Es diploma en Història de l'Art per la universitat de Tokio al 1956, amb una tesi sobre Arnold Schönberg. Al 1957 estudia música a l'universitat de Munich i al conservatori de Friburg. Al 1958 participa en les investigacions de Karlheinz Stockhausen en el seu estudi de música electrònica de Colònia. Coneix aquest mateix any a John Cage, qui, juntament amb Stockhausen i Wolfgang Fortner són els autors que més influeixen en la seva estètica musical.

Al 1959 realitza la seva primera performance i composició musical a Düsseldorf: *Hommage a John Cage: music for tape recorder and piano*. Al 1961 coneix a George Maciunas, i intervé, juntament amb Vostell i altres artistes, en la fundació del grup Fluxus a Europa.

Paik i Vostell s'anticipen en dos anys a l'aparició dels magnetoscòpis i realitzen les que es consideren primeres manifestacions prevideogràfiques. Son dues accions Fluxus, efectuades per separat: la Exposition of Music–Electronic Television, de Paik, celebrada a la galeria Parnass, de Wuppertal (Alemanya) de l'11 al 20 de març de 1963 i l'acció l'Enterrament d'un televisor, de Vostell, celebrada a la granja de George Seegal a New Brunswick (New Jersey, Nova York), el 9 de maig de 1963.

Les dues exposicions o accions pertanyen en sentit estricte a l'estètica recuperada del dadaisme, a les actituds del grup Fluxus. Gran part de les primeres manifestacions videogràfiques seguiran vinculades, a partir d'aquestes dues exposicions, a performance, Body Art, happenings i altres expressions de música i dansa d'avantguarda.

Paik ja havia deixat constància anteriorment dels seus propòsits d'utilitzar la imatge electrònica i de creuar–la amb altres experiències i activitats artístiques. Així es dedueix de la carta que dirigí a John Cage al 1959, on cita els elements o materials que pretén utilitzar per crear una "composició multimèdia".

En aquell temps Vostell ja feia servir televisors i imatges de televisió en els seus ensamblatges.

Cage participa a les primeres performances Fluxus i impulsa la subversió artística i el canvi radical en la cultura i ús social de l'art. Composa al 1956 una obra musical mitjançant sons i renous, les fonts de les quals, són diferents emissores de ràdio. La presència i participació de Cage en els treballs de Paik és constant,

inclosos els seus programes de televisió per satèl·lit. Paik realitza nombroses performances en les que utilitza pianos preparats i altres instruments creadors de sons i renous, a l'estil de Cage, amb alteracions, trencaments i additius de tot tipus.

ELS ORÍGENS

Segons paraules del mateix Paik els primers experiments d'aquest en vídeo no eren interessants perquè ell només estava afegint informació a les entrades de vídeo. "Jo tenia tretze televisors als qui vaig modificar el senyal de varies maneres. Ho exhibírem com un collage visual. No fou molt ben entès però va ser una experiència entranyable, fresca, ja que la televisió també ho és".

Més tard Paik va començar a distorsionar les dimensions horitzontals i verticals amb un generador de senyals o sintetitzador. "No va fer falta molt de temps perquè la meua obra es considerés artística, quan ja havia començat a intervenir en el barrido (no sé com es diu en català) de la imatge (...)

Durant els tres o quatre primers anys s'experimentava amb tot, inclòs amb el color. No tenguérem càmeres de color ni magnetoscòpis de color en molt de temps i, així i tot, creàvem tots aquests colors i vaig pensar: estam creant realment un nou tipus de tela, uns nous pinzells. Jo som, de qualque manera, un enginyer investigador com ho és un investigador científic. Crear un obra és, per jo, el mateix que investigar els mitjans (...).

"Molta gent té avui magnetoscòpis i fins i tot càmeres de vídeo però a cap vídeo club hi ha obres nostres. Encara som uns proscrius. És trist que la cultura del vídeo ho sigui. Hem posat la nostra part però no recollim els fruits (...)"

PAIK INVENTA LA TELEVISIÓ ABSTRACTA

Es pot dir que Vostell va començar a treballar a les seves instal·lacions amb televisors, però sense pensar que es podia fer amb la televisió una imatge diferent de la que donava la televisió. Pensava que simplement es podia contradir la televisió, posant fil ferro al voltant seu, enterrant televisors. Tot això ho va fer abans de 1963, i després, al 1963, Paik, després d'haver treballat amb uns enginyers electrònics inventa, com diu ell, la televisió abstracta, quan introdueix una freqüència sonora en el barrido catòdic. Fa això 13 vegades de forma diferent i inventa la televisió abstracta. des del punt de vista de l'enginyeria televisiva, això no és més que renou, errada, averia o aberració tècnica. El títol de la seva exposició desvetllava les intencions del nou art: la "televisió electrònica" com a nou material d'expressió artística.

Hi ha una diferència notable entre l'ús que Paik i Vostell fan del televisor i sobre tot de la imatge electrònica: Vostell utilitza el televisor com un element més del repertori de materials que manipula (cartells, fotografies, ciment, etc) i el qui dóna un nou sentit en el contexte del happening o de l'ambient. Paik manipula els instruments de control del televisor provocant i creant imatges noves que s'originen per una intervenció directa i profunda en els òrgans electrònics de formació de la imatge dins del monitor. Neix un nou art. Paik es despenia de la televisió figurativa i demostrava que amb la imatge electrònica es pot "treballar, esculpir, pintar".

Paik va escriure un text clarificador, publicat en el butlletí de Nova York de Fluxus: "La meua televisió experimental és el primer ART (?) en el que el <crim perfecte> és possible... Jo em vaig limitar a col·locar el diodo en direcció contrària i va sortir una <ondulant> Televisió negativa. (...) La meua TV NO és l'expressió de la meua personalitat, sino simplement Música física.

OBRA

Paik va construir en la seva primera exposició de Wuppertal un ambient musical amb tres pianos preparats a l'estil Cage, tretze monitors de televisió i diferents objectes com maniquís, una banyera, el cap ple de sang

d'un bou, col·ladors, olles, etc. Una de les seves accions consistia en escoltar música per la boca, en xupar el so.

A través del vídeo art, Paik crea una música antimusical, que conjunta amb les imatges, gestos i accions que hi incorpora. Realitzà nombroses performances en les que utilitzava pianos preparats i altres instruments que no fessin música, sino simplement un so. En la seva obra Klavier Integral, Paik destrueix en algunes accions pianos i colpeja el teclat amb el cap, per tal e treure d'aquest instrument un altre tipus de so.

El compositor Michael Nyman considera que tot i veure's ell com un vídeo artista, Paik segueix essent un compositor. D'entre les seves composicions destacarem String Quartet i Sinfonie for 20 rooms, que és una composició creada per a que la gent deambuli per 20 sales a on s'escolta a cada una una música diferent.

L'obra més significativa de tota la producció de l'artista en cinta de vídeo és, sense dubte, Global Groove (1983, 30 minuts, emesa per primera vegada pel canal WNET de Nova York el gener de 1984), considerada igualment com la més representativa de la història del video art. És com el seu primer manifest, per contenir i sintetitzar quasi totes les referències a l'entorn artístic del vídeo i a l'ús creatiu de la nova tecnologia. La cinta és un homenatge i una paràfrasi audiovisual de la frase i teories de McLuhan sobre les tecnologies de la comunicació i, particularment, de la televisió, que ha convertit el món en un poblet. Aquesta obra fou concebuda amb la intenció de ser difosa per satèl·lit.

El vocable "Groove" –una paraula polisèmica que pot significar estria, tall o, en matemàtiques, conjunt buit– té el mateix sentit que li donen els amants del jazz: l'estat d'embotament que pot produir-se en les persones que abusen d'aquesta música.

Global Groove és una espècie de collage de música, dansa, actuacions folklòriques, performances, publicitat i manipulacions d'imatges que provenen d'espais informatius de televisió. Mescla música occidental amb cants i percussió oriental, personatges exòtics i d'altres més reconeixibles, modernitat o "contemporaneïtat" tradicions desconegudes. Tot això en blocs mai acabats i sempre interromputs i amb un ritme d'alternança d'imatges frenètic. Recorda el zapping arbitrari i absurd que molts hem arribat a fer qualche vegada quan encenem el televisor sense saber si fan res bo.

L'autor passa d'imatges d'una parella ballant rock seixanter a un personatge recitant una oració budista acompanyat per la "música" d'uns platets que ell mateix fa sonar. Pasa del truí a la cerimóniositat sense donar temps a preparar-mos. També veim a la cinta moments d'humor i ironia quan apareix un anunci de Pepsi emés per un canal japonès de televisió, volent mostrar (Paik) els avantatges que arribaran a tenir les grans multinacionals amb aquest gran univers de la informació. La crítica a la política d'aquesta època la veim en les imatges distorsionades del president Nixon, i la befa es fa evident manipulant sincrònicament les seves paraules.

Paik aconsegueix, però, amb tota aquesta mescla d'imatges aparentment alienes entre elles, una relació, una unió visual. És com si entre la locura hi hagués coherència.

Trobam en aquesta obra un passatge que resulta molt bell: la performance TV Cello, on veim una violoncel·lista (Charlotte Moorman, amb la que Paik tornarà a treballar), que "toca", intentant treure'n so un violoncel molt especial construït amb tres televisors aferrats al seu cos. Un recurs que mostra la llibertat absoluta amb la que treballa l'autor aconseguint unificar i sintetitzar en pocs segons el concepte de performance, d'instal·lació en circuit tancat i de programa de televisió, además de visualitzar plàsticament la seva concepció del medi. L'artista (Moorman) no només està dins de la televisió sinó que té la televisió damunt del seu cos, com si fos la seva pròpia pell. Paik aconsegueix elevar la tecnologia de la imatge electrònica a les mateixes prestacions i possibilitats artístiques que la música. Els televisors equivalen a un violoncel i "sonen" com un violoncel.

S'estableix un circuit tancat al voltant de l'actuació en viu del violoncel·lista present a l'estudi, la imatge del qual, reproduïda en els monitors del cos de Moorman, es "tocada" i reinterpretada de bell nou per ella. Es produeix un feedback complet: la càmera torna les imatges del concert als monitors—violoncel, en una redundància total del missatge. Es crea així un procés constant de realimentació entre tecnologia i cos humà, entre música i imatge, entre càmera i monitor, entre realitat i representació. I de passada, la televisió apareix com un productor de cultura i d'art.

És curiós el renou que neix del roçament que fa Moorman en els televisors, és un sò xisclaire, nerviós, que transmet a l'escena una sensació d'intranquil·litat que contrasta amb la poètica de la imatge.

Moltes de les imatges de Global Groove són reciclades d'altres obres de Paik. A través de la performance TV Bra, en la que apareixia la mateixa violoncel·lista de Global Groove, tocant el violoncel mentre dels seus pits penjen dos televisors, Paik interrelaciona l'art amb la tecnologia, creant un vincle entre ells. Ademés, el fet d'incorporar televisors als pits d'aquesta dona, convertint els primers en sostenidors dels segons, transforma aquests electrodomèstics en una cosa íntima de l'ésser humà, humanitzant al màxim (d'una manera un poc estranya) la tecnologia. Ell mateix diu: "Utilitzant els televisors com a sostenidors, com la més íntima propietat de l'ésser humà, demostrarem l'ús humà de la tecnologia i també estimularem als espectadors no a res mesquí, sinó les seves fantasies per cercar noves i imaginatives formes d'utilitzar la televisió".

Per altra banda, l'artista formula freqüentment metàfores directes, explícites, de pura denotació, carregades de sensualitat. A un catàleg que va escriure en motiu d'una exposició hi ha abundants referències al mitjà televisió en dues direccions: la crítica i la ironia, per una banda, i el sexe com a referent de l'art i de la comunicació. Això ho veim, per exemple, a l'aforisme: "La televisió és un mitjà de comunicació de masses, com el sexe".

Paik realitza, denou anys després d'aquesta cinta, l'obra *Majorca Fantasía* amb el subtítol *¿Mató George Sand a Federico Chopin?*. S'havia proposat en un principi realitzar una obra de continguts i referències eminentment musicals, una espècie de metàfora i joc visual al voltant de Chopin i Sand. Demanà que li gravassin imatges de la Cartoixa de Valldemossa (Mallorca) a on viviren, amb la intenció d'editar-les a Nova York.

Quan es trobava enmig d'aquesta obra va conèixer el treball de Rybeynski, del qual va quedar impressionat. A causa d'això va canviar radicalment el seu projecte inicial.

Majorca Fantasía sintetitza tota la trajectòria artística de Paik. És música, performance i televisió.

La iconografia eròtica està present també en aquest treball amb alguns nusos que gravà expressament. Un erotisme que aquí té una connotació ritualista, com si es tractés d'una ofrena a la tecnologia de l'edició i dels efectes especials.

Majorca Fantasía, escrit amb "j" com indicador de l'eclecticisme de Paik, es pot considerar, com Global Groove, un compendi de l'estètica de l'autor, una reafirmació de les seves posicions diferenciadores respecte a la televisió convencional: l'aplicació al so i a la imatge dels procediments i tècniques pictòriques del collage, una combinació de tot tipus de materials d'expressió que donen lloc a un producte híbrid, heterogeni, a un fluxe d'imatges entre les que aparentment no existeix relació lògica.

El ritme ràpid del muntatge, imatges a la velocitat de la música, que poden estar aprop d'allò subliminal i que, ocasionalment, només es descobreixen amb la lectura lenta "frame" a "frame". És un obra que conté, per tot això, una gran densitat d'informació, una incitació permanent a la llibertat de construir passatges oberts i interactius entre diferents disciplines, a interrompre constantment imatges i sons, en una actitud lúdica, inspirada en les lleis de l'atzar i allò arbitrari, al gust del surrealisme, fidel a l'esperit Fluxus d'improvització i de provocació.

Paik es pot considerar el pare del vídeo art abstracte, i la seva obra ha voltat per nombroses galeries i museus de tot el món.

OPINIÓ PERSONAL

Sempre és bò conèixer nous estils o disciplines artístiques i aprofundir en elles cercant el perquè del seu naixement, el contexte històric que l'envolta o les idees dels artistes que les treballaren.

Les avantguardes tenen en comú un afany de revolució i renovació que vol adaptar-se a l'època que viuen, o bé un afany de deixar-la enrera o evedir-se'n. El vídeo art i les seves corrents artístiques no són diferents; aquesta disciplina va sorgir amb la modernitat, els canvis, la tecnologia... i amb l'ajuda indispensable d'algunes mentalitats que van mes enllà, dels personatges que totes les èpoques produeixen i sense els quals l'Art s'hauria quedat a Altamira o amb sort a Grècia. Aquesta gent és la vertadera responsable de l'evolució que sofreix l'Art día a día.

El vídeo art és el producte d'una època ben propera, no ens resulta tan poc familiar com puguin ser els retaules renaixentistes, perquè les condicions en què nasqué el vídeo art són gairebé les mateixes condicions d'ara.

Tot Art té el seu encant i la seva força. N'hi ha que ens agrada mes i d'altre que no entenem o no ens entra bé pels ulls, però hi és i si ha passat a la història és per qualche cosa: sorgí d'una necessitat humana i com a resposta a una recerca, i és, per tant, un tresor antropològic que ens parla dels homes als que alliberà. No me volia posar poètica, però ha sortit així perquè així ho pens, què hi farem.

El vídeo art és diferent, diferent pel suports que utilitza, diferent pel que ens mostra, diferent perquè tot art posterior a un altre és diferent al que el precedeix. És, però, prou diferent perquè d'entrada ens cridi l'atenció. Només perquè és un art que veus per un televisor i pots visionar sempre que vulguis i a on vulguis (un art del que es poden fer còpies idèntiques i emportar-te a casa!!!), ja és ben diferent.

M'agrada, però no totes les obres vídeo artístiques tenen, per mí, el mateix atractiu.

He llegit cites i explicacions d'autors, teories o conclusions, manifestos, que no m'han acabat de convèncer. Exageracions, autors egocèntrics o que s'ho tenen massa cregut, explicacions o comparacions fantàstiques (en el sentit de irreal)... potser com en tot Art, cadascú el viu a la seva manera i n'hi ha (i no me pareix malament) que el converteixen en la seva vida i obsessió.

Él vídeo art és, com ha de ser, una passa mes en l'evolució artística i fins i tot vital, de l'home, un mitjà d'expressió que ens porta a on volguem anar. Un Art actual que un día es quedarà enrera, però que ha passat a la història com un Art que s'ha adaptat a la moderna tecnologia (ara ja no tant moderna), i a la societat del seu temps.

BIBLIOGRAFÍA

* El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental. PÉREZ, J.R. Paidós, Barcelona 1996

* Vídeo: un soporte temporal para el arte. REKALDE, J. Universidad del País Vasco. Bilbao 1995

* El gesto el vídeo. FLUSSER, V. Herder 1994

* Apunts de classe.

eL VÍDEO ART

Introducció al vídeo

Curs 00-01