

MARC MERCIER

Videarte, contemporáneo de las revoluciones árabes y la tragedia griega

Traducción de Carlos González Domínguez¹

CONTAR UNA HISTORIA DEL VIDEOARTE DESDE UN TERRITORIO ERRANTE

F

ebrero de 2013. Abandoné mi puerto de anclaje, Marsella. Estaré en Tokio por una semana, invitado por el Instituto Francés, para celebrar el 50 aniversario del videoarte (1963-2013). Ésta es una primera etapa, otras seguirán: Lieja, Alejandría, Yokohama, Ramala, Marsella.

Contar una historia del videoarte desde un territorio errante. Comenzando por éste: 15 Ichigaya-Funagawara-cho, Shinjuku-ku, Tokio, Japón. Porque aquí se encuentra la habitación en la que Roland Barthes escribió en 1970 su libro sobre Japón, *L'empire des signes*. El videoarte es un imperio de los signos. Me instalo ahí donde imagino al filósofo descifrar lo que ha percibido, fotografiado y escuchado del país nipón. La mesa está iluminada por una luz que filtra un anuncio corredizo frente a la ventana. Me pregunto cómo debía ser Tokio en 1952, cuando Nam June Paik llegó huyendo con su familia de su Corea natal,

¹ Anotaciones generales sobre la traducción: se llevaron a cabo las adaptaciones ortográficas pertinentes. La traducción literal del título sería la siguiente: El videoarte fue inventado por los niños de la Segunda Guerra Mundial y es un arte contemporáneo... revoluciones árabes y la tragedia griega. (N. del T.)

que estaba en guerra, cuando vino a terminar sus estudios de historia y estética en el arte, antes de llegar a Alemania en 1956. Dos años más tarde entró al laboratorio de investigación del estudio de la música electrónica de Radio Cologne, donde trabajaban Karlheinz Stockhausen, René Köring y Mauricio Kagel. Ahí ofrece conciertos, ejecuta *performance* y corta la corbata de John Cage; en 1960 se encuentra con George Maciunas, el creador de Fluxus. En 1963 realiza el acto fundador de lo que se convertirá enseguida en el videoarte.

En Japón, Paik se reúne con el ingeniero Shuya Abe, con quien construye robots y el sintetizador Abe-Paik, que será la gracia de su arte televisivo.

Escribo sobre las huellas del maestro Paik. No lejos de aquí se halla Sony, empresa que fabricó la cámara ligera Porta pak, la cual ha revolucionado nuestra relación con la imagen y el arte.

ÉRASE UNA VEZ, DOS VECES, TRES VECES... EL VIDEOARTE

Esta historia bien pudo comenzar en 1963. Varios se pusieron a trabajar al respecto. Tres actos fundadores:

1) El coreano Nam June Paik expuso trece televisores 'preparados' en la Galería Parnass de Wuppertal, Alemania, en el marco del evento Fluxus (Music/Electronic Television); ahí vimos, puestos sobre el mismo piso, trece televisores (sobre los modelos de pianos preparados de John Cage), conectados a generadores de frecuencia, que sólo difundían imágenes compuestas de rayas y estrías. La televisión abstracta había nacido.

2) El alemán Wolff Vostell proyectó su memorable *dé/collage*² televisivo *Sun in your head*, una televisión descompuesta; las imágenes saltan

2 *Collage* es un término que indica la construcción de imágenes a partir de otras que constituyen una combinatoria. *Dé/collage* significa lo contrario: a partir de una imagen se construye otra u otras. (N. del T.)

(parecen desprenderse de su soporte), venidas en gran parte de noticias argentinas y filmadas con una cámara de cine de 16 mm.

3) El francés Jean-Christophe Averty creó un escándalo televisivo cuando pasó a un bebé por un molino (*Les Raisins verts*).

Paik, Vostell y Averty fueron capaces de afirmar el carácter internacional de este arte, por la hibridación de medios (video, televisión, ordenador, cine, artes plásticas, música), por su actitud irreverente frente a las convenciones artísticas en vigor y por el 'buen gusto' del público.

Las obras citadas tuvieron esto de desconcertante para quien supone que la historia es una línea recta que suma varios puntos en un orden cronológico, como las que fueron creadas sin el uso de una cámara de video. La palabra 'video' no era aún conocida. Fue *a posteriori* que estos tres actos fueron reconocidos como fundadores de lo que hoy conocemos bajo el nombre de 'videoarte'. El verdadero pionero es aquel que abre el camino...

Esto no es anodino. Se configura en este reconocimiento, después de todo, no el gesto de filmar (que junto con la edición constituye el fundamento de otro arte: el cine), sino el trabajo sobre el material electrónico, la intervención sobre la señal de video. No hay necesidad de filmar, de captar escenas de la vida cotidiana o de grabar puestas en escena para hacer una obra artística de video. Esto no es una prohibición. Esto no es lo esencial.

¿QUÉ ES EL VIDEOARTE?

Lo que no se suele decir, o apenas se evoca, es que el videoarte es, antes que otra cosa, televisión. Los especialistas del arte (aquellos que saben más que cualquiera qué es una producción del espíritu, que por definición —creen— nunca frecuentan el material fangoso, sobre todo cuando éste es plebiscitado por los iguales) no llegan a aceptar que un objeto común, vulgar, pueda ser el soporte esencial de obras magníficas.

En Occidente, el arte, dígame lo que se diga, es una actividad aristocrática; aunque supongamos que podría ser de otra manera, si su práctica se democratizara. Los especialistas en

arte se dan a la tarea de distraer nuestra atención de este vil objeto catódico (ocultan este tubo que no podemos ver), diciendo que el videoarte, a final de cuentas (es decir, una vez arreglada la cuenta que pretende reconocer la especificidad del *medium*), son imágenes en movimiento. Hay voluntad (todo artista del video lo ha deseado) en elevar este arte, apenas salido de su matriz televisual, a la altura del séptimo arte, el cine. Se necesita del humor de un Jean-Paul Fargier para declarar, como en la época donde la Rusia soviética aún hacía soñar a algunos, que el “video es el cine más electricidad” (Lenin decía que el socialismo eran los soviéticos más la electricidad).

Esta ‘redención’ no es suficiente. El cine, aunque sea un arte para unos cuantos, no deja de ser una industria y una diversión popular. Habría entonces que proceder a un segundo rescate (siempre para el gusto de aquellos que no han pedido nada), después de haber pasado al purgatorio de imágenes en movimiento, el videoarte ha podido acceder al paraíso (ahí donde reina la idea pura) del arte contemporáneo (es la tesis defendida por Françoise Parfait en su obra *La vidéo, un art contemporain*). Es así como el videoarte ha encontrado su lugar en capillas (las galerías) y en catedrales (los museos), porque hemos podido especular su valor de mercado.

En Francia, cuando la televisión era un servicio público (ORTF),³ existía un Servicio de Investigación (dirigido por Pierre Schaeffer), donde se experimentaban nuevas tecnologías de sonido e imagen, así como nuevas formas de escritura: Robert Cahen, Dominique Belloir, Patrick Prado, Jean-Christophe Averty... El videoarte es un arte de investigación. El artista es un investigador. Un manipulador también: aprende a deformar, superponer, disolver imágenes. Eterno aprendiz de brujo.

¿EL VIDEOARTE ES UN ARTE CONTEMPORÁNEO O DE LA TELEVISIÓN INTEMPESTIVA?

Hay que deshacerse de las evidencias. ¿Lo que se llama hoy arte ‘contemporáneo’ aún lo es? ¿Quién lo nombra así? Para los historiadores, es globalmente lo que le

3 ORTF son las siglas, en francés, de la Oficina de Radiodifusión y Televisión Francesa. (N. del T.)

sucede al arte ‘moderno’, que llegó a su fin en el umbral de la Segunda Guerra Mundial, teniendo como referencia los epicentros de París, Londres y Nueva York.

Con la mundialización del mercado capitalista y las redes de comunicación que suceden a la Guerra Fría, el arte contemporáneo, tal como se ha impuesto en las galerías y museos occidentales especializados (a veces sostenidos por instituciones y validado por el discurso de críticas reputadas), se ha extendido a todos los continentes, relegando el quehacer de la etnología a las primeras artes, las prácticas tradicionales y las innovaciones inesperadas.

Notemos que es la primera vez que un arte (sin que sepamos verdaderamente de qué práctica o estética se trata) se autoproclama ‘contemporáneo’. Algunos han intentado abrir el cerrojo (que permitiría vislumbrar otro periodo de la historia del arte) proponiendo el concepto de poscontemporaneidad, pero el intento sólo ha acentuado el primer delirio. El arte contemporáneo se presenta como insuperable, al igual que la economía liberal, pretendidamente universal, sería contemporánea del fin de la historia hasta la extinción de la humanidad, tesis defendida por Francis Fukuyama, quien considera la caída del muro de Berlín como el fin de la historia.

Aquí, podemos proponer una primera definición de arte contemporáneo: un arte en acuerdo con su tiempo, es decir, sometido a las leyes del mercado. Esto contrasta, por ejemplo, con lo que Roland Barthes decía en un curso sobre Nietzsche, impartido en el *Collège de France*: “Lo contemporáneo es lo intempestivo”. Esto significa decir que, entonces, un artista es contemporáneo cuando arregla sus cuentas con su época; pero también porque experimenta un cierto desacuerdo, o porque está en desfase con lo que se vende bien, con lo que deriva de modas culturales de su tiempo.

Giorgio Agamben no afirma otra cosa, supone que el artista en principio no tiene que decidir

ser intempestivo, estar en desacuerdo con el mundo en el que vive. Él deviene intempestivo por necesidad, bajo la forma de una resistencia: “Contemporáneo es aquel que recibe de frente el manajo de tinieblas que provienen de su tiempo”. Así, es contemporáneo el artista que se expone a todos los peligros, condición para percibir y aprehender mejor su tiempo que aquel que se deja llevar plenamente por los valores dominantes de su época. Vive su tiempo tomándolo a distancia, aprehendiendo a distancia la adversidad, como lo hace un boxeador como Mohamed Ali, o un matador en la arena. Él se enfrenta esquivando los golpes que le podrían dar muerte (revolución del lenguaje) para que nazca una nueva era. Crea realidades nuevas borrando las formas que su siglo expone abiertamente. Su mineral se cubre de oscuridad. Esto es lo contemporáneo, lo demás sólo es persistencia de un pasado detenido.

Pero entendámonos bien, las tinieblas no son una ausencia de visión. Son la condición para ver de otra manera, con la piel, la lengua, las orejas. Se trata de poner en obra la inteligencia sensible.

Ser contemporáneo es combatir los fantasmas que frecuentan nuestros días presentándose como evidencias. Lo contemporáneo se viste con hábito de luz para torear la violencia de su tiempo. No aclara nada. Por primera vez capta la luz impregnándose de ella y la reenvía



Requiem Fukushima (2011). Cuadro de video: Ko Nakajima.

alrededor suyo. Baila sobre el campo de batalla (una arena, una escena, una telaraña, una pantalla) para escribir en el espacio sus cartas de reclamación, de las cuales no espera respuesta alguna. Baila para adormecer la marcha del tiempo lineal. Baila para revelar arcaico lo que se presenta como actual.

Baila también para revitalizar lo que tiene (mala) reputación de ser arcaico. Las ideas y las formas del pasado que no están fijas en el folclor se entregan al ojo atento del contemporáneo. Basta pensar en esos e-haiku, en esos e-mándala, en esos e-jin ti shi, en esos e-tanka, en esos e-cantos... de Pierre Lobstein. Cada vez que estamos motivados desde una forma poética ancestral en el universo electrónico, visual y sonoro, se conjugan el aquí y el allá, el pasado y el presente, lo tradicional y lo contemporáneo: el tiempo deja de ser materia muerta. Estos poemas electrónicos intempestivos son como esas luces que nos llegan desde la noche de los tiempos de las galaxias más lejanas. Ausentes y sin embargo allí están. Se encuentran con nuestra aptitud para aprehenderlas y ponerlas en relación con nuestras preocupaciones del momento.

Nuestra aproximación a lo contemporáneo está entonces muy alejada del dogma alimentado por gran parte de la perspectiva dominante. La nuestra pone la actitud, el proceso, el recorrido hacia la realización de un objeto o de una forma primarios. Esta apuesta no presupone que la obra sea cualitativamente secundaria, sólo es segunda cronológicamente. Es concomitante al proceso. Digamos que lo que la precede, lo que la ha puesto en obra, está contenido en ella. La ética es la estética del futuro. Por eso, cuando se cuestiona a los artistas del movimiento Fluxus (corriente



Requiem Fukushima (2011). Cuadro de video: Ko Nakajima.



Requiem Fukushima (2011). Cuadro de video: Ko Nakajima.

de vanguardia que ha concebido el videoarte), escuchamos perfectamente que se trata de maneras de estar en el mundo como teorías estéticas. Fluxus es estar en tierra virgen, decía Nam June Paik.

No podemos ser contemporáneos más que por otro evento, sin el cual lo ‘contemporáneo’ sería un concepto vacío, una abstracción, un pensamiento totalitario que engloba la noche de los tiempos. Hoy, el videoarte es contemporáneo de las revoluciones árabes, por ejemplo. O bien podríamos decir que el videoarte fue inventado por los niños de la Segunda Guerra Mundial. Esto puede explicar la idea: inventar nuevas formas de vivir. Desprenderse de las viejas formas, de aquellas que nos han llevado a la carnicería de la guerra. Cincuenta años después, esta energía resurge. Este deseo de poner patas arriba el viejo mundo encuentra su actualidad en Túnez, Egipto, Siria... Ahí donde mujeres y hombres desean terminar con la opresión e inician relaciones inéditas entre los seres. El arte no puede quedar en la indiferencia de la historia. Debe descender a las calles, para luego tomar distancia. Exponerse. He aquí una palabra que de repente toma un doble sentido. Exponerse: “mostrarse”. Exponerse: “tomar riesgos”, correr el riesgo de recibir una bala, aunque sea perdida.

Pero el videoarte es también un arte contemporáneo de la tragedia griega. Y más aun una vocación felizmente ambigua. ¿De cuál tragedia griega hablamos? ¿La de la Antigüedad? ¿La de Esquilo, Sófocles o Eurípides? ¿La que celebra Dionisios (el dios de la pasión), poniendo en escena los astros y los desastres del mundo, las guerras y los amores, los dioses y los hombres? Pero la tragedia griega es también hoy una crisis económica, política y cultural terrible. He aquí

al pueblo, inventor de la democracia (que más o menos se practicó en Occidente), perder su soberanía, sufrir las decisiones de instituciones políticas europeas y de bancos mundiales. La pasión de existir (Dionisios) no tiene corte: es el poder absoluto del dios de las finanzas (Plutón). El videoarte está del lado de Dionisios, sin duda.

Que los artistas pioneros Paik y Vostell hayan podido ser acogidos en el cuadro de honor del arte contemporáneo, teniendo acceso al mismo tiempo a las galerías, los museos y al mercado del arte, era lógico. Sabían reír suficientemente para no liquidarse en un universo donde reinan los créditos: el mercado.

En cuanto a Averty, por no haber salido nunca de la televisión (jamás se reconoció bajo la influencia de las artes del video, aun cuando algunos —Anne-Marie Duguet, por ejemplo—, lo consagraron como maestro en materia de las artes electrónicas), nunca tuvo (con excepción de un momento de conciencia) una verdadera consagración. Él obró en los bajos fondos de imágenes televisivas al servicio de públicos en un servicio público, en la ORTF. Y si injertó a su arte textos famosos (*Le père Ubu*, de Alfred Jarry; *Le désir attrapé par la queue*, de Pablo Picasso...), tuvo la ‘mala’ idea de realizar ‘clips’



Requiem Fukushima (2011). Cuadro de video: Ko Nakajima.

para cantantes populares (Johnny Hallyday, Gilbert Bécaud, Françoise Hardy...), así como programas de 'mal' gusto surrealista como *Les Raisins verts*. Jean-Christophe Averty, ¡el diablo en la pila de la iglesia catódica! ¡El último de los grandes patafísicos!: “Soy justo un realizador que tuvo el gusto, durante 50 años, de hacer trucos que ninguno se atrevía a intentar y que me costaban cartas de insultos”, decía. Mientras que el realizador Pierre Trividic le dedicó una carta de amor electrónica: *13 borradores para un retrato de Averty* (1990).

EL VIDEOARTE Y LOS FANTASMAS

Además de esto, estaba sinceramente disgustado con la historia del arte esteticizante. Me parecía que la contemplación formal de la imagen (que no la considero como un producto biológicamente necesario entre la religión y la práctica del arte —lo que pude comprender más tarde—) daba lugar a conversaciones tan estériles que después de mi viaje a Berlín, en el otoño de 1896, buscaba dedicarme a la medicina (Aby Warburg, 14 marzo de 1923).

El videoarte de principios del siglo XXI es contemporáneo de las revoluciones árabes y de la tragedia griega. Dramas profundos y felices sobre los cuales el artista se apoya para ver más lejos. En Japón, algunos artistas se referían al tsunami del 11 de marzo de 2011, su comitiva de víctimas (20 mil muertos), sus ciudades arrasadas, sus centrales nucleares devastadas. Pesada carga, ya que esta catástrofe remite inevitablemente a la memoria de Hiroshima y Nagasaki, cuando las bombas nucleares estadounidenses fulminaron los cuerpos y almas de un pueblo vencido por primera vez en su historia. De esto no nos reponemos tan fácilmente.

Presenté en Tokio el video *Nijuman no borei (200 000 fantômes)* (2007), del artista francés Jean-Gabriel Périot, realizado con imágenes del archivo de la ciudad de Hiroshima, tomadas entre 1914 y 2006. De inmediato, una discusión surgió alrededor del tema “¿una imagen puede decir algo indecible de lo inaudito, del horror?”. La misma cuestión se produce para los campos nazis. Claude Lanzmann (el realizador de la película *Shoah*) pretende decirnos que esto es imposible. Y si tales imágenes existen, él prefiere disimularlas pretextando que éstas sólo traicionarían la realidad. Este tipo de actitud la denuncia, entre otros, Jean-Luc Godard: indica el fracaso del cine frente a la historia, anuncia su muerte como posibilidad de pensar el mundo, la humanidad.

Regresemos a los veinte mil muertos que un tsunami devoró en la región de Fukushima. En abril de 2011 (un mes después del drama), uno de los pioneros del videoarte japonés, Ko Nakajima, visitó los lugares devastados. Iba acompañado de su productora, un camarógrafo y tres bailarines de butoh (dos hombres y una mujer). Por la mañana visitan un templo sintoísta abandonado. Bailan el butoh (danza de cuerpos oscuros, que fue inventada por Tarsumi Hijikata en el Japón de bajos fondos de 1959, en reacción a los traumas provocados por la explosión de las bombas atómicas de 1945. *Bu*, danza; *to*, pisar el suelo). Filman. El sacerdote del lugar los sorprende y se inquieta por lo que están haciendo. Ko Nakajima le explica que es un homenaje a las personas muertas. Emocionado, el sacerdote busca una botella de sake que les ofrece como signo de aprobación.

Por la tarde esto se complica. El equipo llega a la ciudad devastada de Kesennuma (prefectura de Fukushima) para filmar el *performance* en medio de los escombros. Tres funcionarios, que patrullaban por la esquina buscando ladrones, los sorprenden: “¿Qué hacen?”. Ko Nakajima pregunta si lo que hacen está prohibido. El funcionario le explica que su hermana murió allí. Danzar allí es un sacrilegio.

—Venimos a bailar en honor a las almas de los veinte mil muertos.

—¡Es imprudente! ¡Deténganse o llamamos a la policía!

El equipo continúa danzando y filmando. Uno de los funcionarios se dirige a avisar a la policía. Una docena de

policías llegan en seis o siete vehículos. Después de haber inspeccionado los vehículos de filmación, pedido nombres y direcciones, le preguntan al realizador si tiene la autorización: “No sabíamos que se requería un permiso”. La policía sugiere que el grupo ofrezca disculpas a los funcionarios locales y que se vayan. El que filma le dice a Ko Nakajima: “No tenemos por qué excusarnos”. Los bailarines lo aprueban: “¡Son ellos los necios! ¡No cedas, Nakajima-san!”. Para relajar el ambiente, la productora se aleja para negociar con las autoridades. Se arrodilla. ¿Quizá para excusarse? Los policías se acercan al grupo y dicen: “Váyanse, váyanse. Será mejor que no sigan”.

Ko Nakajima decide ir a otro lugar para seguir la filmación. Pero los danzantes tienen miedo. El equipo regresa a Tokio.

Para comprender bien lo que pasó, hay que saber que en Japón hay dos grandes creencias. Según los budistas, nos podemos conectar con las almas de los ancestros desde cualquier lugar, generalmente delante de un pequeño altar en casa. Pero hay una práctica más antigua, y animista, el sintoísmo, según la cual las almas reposan donde están los muertos y los enterrados. Son dos perspectivas contradictorias que constituyen el malentendido.

Hoy, la película no está terminada. Se iba a titular *Danza para los espíritus (Requiem Fukushima)*. Ko Nakajima trata de convencer a sus danzantes de que se acerquen con él a los reactores nucleares dañados. Los poetas electrónicos dominan los electrones.

Si me he tardado en el desarrollo del incidente de esta filmación es para insistir en el proceso tan singular de Ko Nakajima. Desde que se hizo de una cámara (a principios de los años 70), no sólo se ocupó de documentar un evento, sino de provocar una situación inédita. Las palabras de Guy Debord le vienen perfectamente: “El aventurero no es al que le suceden aventuras, sino el que las provoca”. Podemos decir que, en un sentido profundo, Ko Nakajima es un artista experimental. Filmar es un acto que modifica, perturba una situación y que, en consecuencia, modifica el estado de ánimo de quien lo experimenta. “La belleza reside en el tono perturbado”, dice.

Ya, en 1974, con su grupo *Video Earth Tokyo*, Ko Nakajima realiza con la famosa Porta pack que Sony puso en el mercado un video titulado *Under A Bridge*.

Un equipo joven de filmación se encuentra debajo de un puente de Tokio para interrogar a un hombre vagabundo. Éste se niega violentamente, quiere que lo dejen en paz. El equipo no cede. Parece un ring. Se hacen de palabras, los cuerpos se aproximan, se alejan, se encuentran. El hombre en cualquier momento podría dar golpes por la insistencia del realizador. Sabemos que este hombre pobre fue oficial durante la guerra, que tenía soldados bajo sus órdenes y que su batallón fue responsable de la muerte de más de trescientas personas. No se ha repuesto de ello. Decidió castigarse renunciando a toda comodidad, quedándose debajo de este puente, aislándose del mundo ‘normal’. El realizador va a ganar su combate, la entrevista va tener lugar. El videoarte libera la palabra.

Es un proceso que escapa a todas las convenciones, digamos, humanistas. Conozco algunos realizadores que hubieran asumido el reto: desafiar antes que escapar, enfrentar la adversidad, el cuerpo a cuerpo, la tensión de la discusión aunque produzca malestar. El debate se convierte entonces no sólo en un deporte de combate, sino en una friega (amorosa como cerebral). Humanista, no. Este filme es profundamente humano. Ninguna compasión. El enfrentamiento es una marca de respeto, de interés real por el otro, el extranjero. Los boxeadores lo saben. Los amateurs de toros también. Por eso el poeta argelino Kateb Yacine decía que “la poesía es un deporte de combate”.

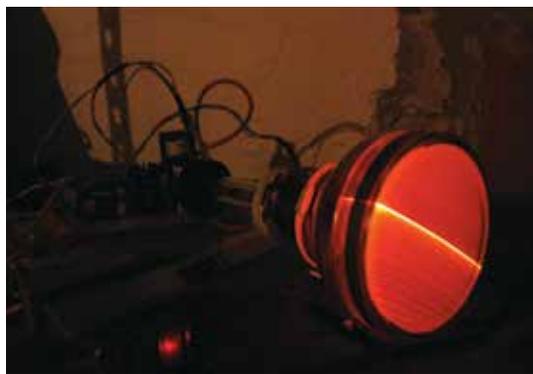
El video sobre Hiroshima de Jean-Gabriel Périot, *Nijuman no borei (200 000 fantômes)*, anuncia desde el título el color: se trata, antes que otra cosa, de dirigirse a los muertos que, por el acto de un saludo, se levantan. Périot no se asume un demiurgo, sólo hay despertar posible de muertos en nuestra conciencia. Es lo que decía el padre de la iconografía, Aby Warburg: “El arte es una historia de fantasmas para grandes personas”. Son figuras, formas, energías que regresan a veces bajo otro aspecto:

supervivencias. No hay necesariamente nada de teológico o místico. No es tampoco debido a la existencia de arquetipos, como lo ha pretendido el psicoanalista Carl Gustave Jung. Basta con tener la audacia de aceptar que nuestra conciencia no puede tener conocimiento de la totalidad de lo que nos rodea. El videoarte nació de este supuesto, barriendo las hipótesis cinematográficas de la ficción o del documental como posibilidades de decir algo inédito del mundo. El videoarte explora los hoyos negros del universo.

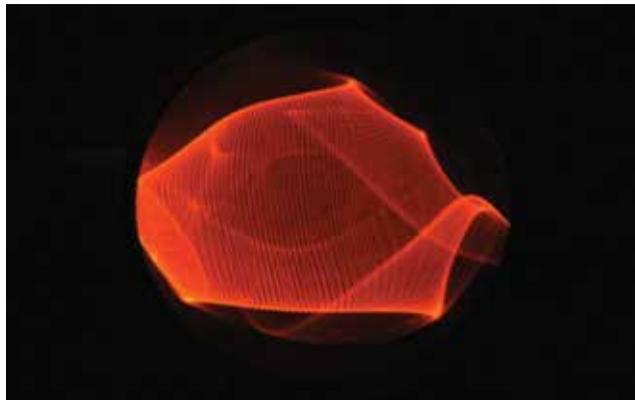
EL RECORRIDO DE LA PANTALLA

Viendo esta historia en y alrededor de la televisión, la mirada no se hace noble para las artes llamadas 'contemporáneas'; mirando de reojo por el lado del cine, ¿el videoarte es un arte, a condición de ser modesto, que no tiene otra ambición que estar al margen del arte?

Sería falso decir que los artistas del video no han invertido en el mercado del arte. El más grande, Nam June Paik, deseaba a toda costa vender su obra a ricos coleccionistas privados o públicos. De esto se preocupaba. Alguien le dijo que el problema era que sus instalaciones no se colgaban en las paredes como un cuadro. Entonces, ni uno ni otro, él dirigió la mirada hacia sus colaboradores que estaban construyendo obras destinadas a exponerse sobre el suelo y dijo: "¡Acérquenme esto!". Y esto funcionó.



Les aurores cathodiques (2011). Cuadro de video: Sophi Urbani.



Les aurores cathodiques (2011). Cuadro de video: Sophi Urbani.

Otros artistas del video hacen carrera en las bienales de arte contemporáneo, las galerías, los museos, algunas veces sin que se logre de manera completa (Bill Viola, Mounir Fatmi, Gary Hill, Irit Batsry...). Pero para la inmensa mayoría de los artistas esto no es una prioridad; quieren colocar sus trabajos en el muro, pero por el placer de perforarlo. Desde el inicio, el video ha servido para pasar del otro lado de los muros y de los espejos. El estadounidense Peter Campus abrió la vía en 1973 con uno de sus *Three transitions*. Frente a un muro, lo vemos de espaldas. Fabrica algo con sus manos. Lo que se percibe es un cuchillo que le corta la espalda. Luego, penetra el muro y ahí lo vemos de frente, del otro lado, un contracampo perfecto. Es simple, pero no modesto.

La ambición del videoarte es desproporcionada: desafiar las fronteras, taladrar las murallas; pero, sobre todo, atravesar cada uno de los lenguajes.

El artista italiano Gianni Toti no veía las cosas de otra manera, cuando decía hacer no películas, sino un 'VideoPoemaÓpera'. Y del lado del pasamurallas, nadie supera su magistral *SqueeZangueZaùm* (1988), una obra electrónica dedicada al poeta futurista Víctor Vladimirovitch Khlebnikov, el hombre cuyo reloj avanzaba sobre el de las estrellas. En el comienzo, la pantalla blanca del cine. En vano, un objeto desconocido parece querer penetrarlo en su centro. Enseguida un montaje alucinante de alrededor de una hora y media de citas fílmicas rusas de principios de siglo, revitalizadas con intervenciones electrónicas, una sinfonía de imágenes y sonidos. Durante esta revisión de la imaginación fílmica pre y posrevolucionaria, nos cruzamos inevitablemente con el famoso *El acorazado*

Potemkine (1925), de Serguei Eisenstein: episodio reconstituido del amotinamiento de Odessa en 1905, reprimido por la armada zarista.

Epílogo de la ópera electrónica de Toti: regreso a la pantalla blanca. Esta vez, la pantalla perforada por la proa del acorazado amotinado de Eisenstein, salvo que la nave (una maqueta) se metamorfosea en *Poetemkine*⁴ (el amotinamiento del lenguaje). La imaginación llena la pantalla, toma por asalto nuestra realidad. Pone en crisis al lenguaje: la ilusión se desgarrá, la realidad se descubre.

Resulta interesante establecer un paralelo entre el deseo de Toti de llevar a la calle (la realidad) el sueño revolucionario encarnado en la pantalla por el acorazado *Potemkine* y el video *Steps* (1987) del polonés, residente en Estados Unidos, Zbig Rybczinski, quien, al contrario, llevó la realidad al filme de Eisenstein. En este video, gracias a la magia de la electrónica (desde el prólogo nos devela los 'hilos' del artificio), Rybczinski incrusta un grupo de turistas americanos (a color) dentro de la célebre escena de las escaleras (en blanco y negro), donde la armada zarista persigue y mata inocentes. Todo el mundo recuerda la famosa carriola que se va al precipicio: un turista, sobresaltado por los tiros y los gritos, deja caer su radio sobre el cuerpo del bebé. La auxiliar de guión habría tenido el cuidado antes de engrasar las ruedas de la carriola con una pipeta, ya que con el tiempo (sesenta años han pasado) las ruedas se han oxidado. No es la muerte del bebé lo que desespera al turista, apasionado de la música de moda, sino la destrucción de su aparato. Sobre un escalón, un enamorado filma con una cámara de video alternando sus emociones con escenas horribles, inolvidables o sensacionales. Por otro lugar, alguien se embellece delante de su espejo de bolsillo. Se hacen pausas frente a los cadáveres para inmortalizar su presencia sobre el lugar del drama. Hoy existe este género de turismo humanitario, agencias especializadas organizan estancias en lugares cálidos del planeta. Se ofrecen noches de bodas en establecimientos penitenciarios privados, visitas teleféricas en las favelas de Río, recorridos en vehículos blindados por los guetos

4 Note el lector que no es 'Potemkine' sino 'Poetemkine'. El autor quiere dar a entender que el acorazado ya es otro por un gesto de metamorfosis de la obra en otra obra del video, lo cual explicita líneas abajo. (N. del T.)

estadounidenses y sudafricanos... La 'sociedad del espectáculo' descrita por los situacionistas: Guy Debord en su plenitud.

Las dos obras, *SqueeZangueZaùm* y *Steps* son contemporáneas. Las dos descubren la pantalla, en un sentido y en otro. Una imagina un posible futuro revolucionario; la otra, la otra no lo cree. Una se obsesiona en destruir el espectáculo, la otra admite la derrota. Lo hemos ya señalado, la primera secuencia de *Steps* expone los procesos técnicos que permitieron las incrustaciones electrónicas de los turistas sobre las imágenes de la película de Eisenstein. No hay duda de que habiendo estudiado el arte bajo el régimen 'comunista' polonés, Rybczinski conoce la teoría del distanciamiento (*verfremdungseffekt*, literalmente 'efecto de extrañeza') del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, la cual se define como el conjunto de procedimientos que buscan crear una distancia entre el espectador y el objeto de la representación, con el fin de no considerarlo tal como se supone es, inevitable, natural, sino problemático e histórico, destruyendo así la ilusión teatral. Por ilusión teatral entendemos el hecho de que en un momento dado el espectador olvida que está sentado y que mira una obra (una producción imaginada) y no la realidad. Conforme la ilusión es más fuerte, el espectador se identifica y comparte los sentimientos de los personajes (catarsis). El espectador se encuentra inmerso en una suerte 'de estado de ausencia' y en una historia que es confundida con la realidad, a causa, justamente, del realismo de este teatro. Le toma gusto. Voluntariamente intercambia un mundo difícil, incomprendible y contradictorio (el suyo) por un mundo claro, definido y armonioso, el de la historia que se cuenta. Éste es el principal reproche de Brecht al teatro aristotélico, por lo que crea el teatro épico, donde el actor es siempre consciente de interpretar y el espectador de estar en el teatro. Esto es posible gracias a los procesos de distanciamiento que apuntan a perturbar la visión pasiva del espectador, a quien le corresponde tomar distancia en

relación con la realidad del teatro que, de hecho, sólo es un espejismo: Brecht desea mostrar un realismo explicativo e interrogativo.

Uno de los procedimientos de distanciamiento consiste en dejar visibles los dispositivos del teatro, las máquinas, los cambios de escenarios o de vestuario... El espectador recuerda entonces que está en el espectáculo. No está sometido más bajo la influencia de la ilusión.

Rybczinski (desde el inicio de *Steps*) usa esta astucia dramática develando la maquinaria electrónica que va a permitir incrustar a los turistas y a su guía en el filme ruso. Los turistas tienen la misma función que el coro, el corifeo es interpretado por el guía. Son las representaciones del pueblo, con el cual los espectadores se identifican.

“Si el coro es el espectador ideal (*Zuschauer*) —dice Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*— es porque él en realidad es el único observador (*Schauer*), el observador del mundo visionario de la escena”. Pero este coro turístico no ve nada, está encantado con lo que ve, y aunque se emocione a veces (mejor dicho, se horrorice), se adhiere al espectáculo, se incrusta en su desarrollo, se pierde.

Tanto para los griegos como para Brecht, el coro funciona como mediador entre el mundo de la ilusión y el de la realidad. Para los primeros, facilita el proceso de identificación; para el segundo, permite el distanciamiento rompiendo con la continuidad del espectáculo, a veces enunciando un comentario crítico sobre las acciones en desarrollo. Las situaciones cómicas, extravagantes, de esta presencia incongruente de los turistas de Rybczinski sobre los escalones de las escaleras de Odessa deberían permitir a los espectadores tomar esta distancia indispensable para pensar la sociedad del espectáculo que *Steps* representa. Pero el espectador de hoy, totalmente integrado (incrustado) en esta sociedad, en la cual el espectáculo es lo de cada día en sus más mínimos detalles, ¿puede escapar de lo

que ve? Turista de su propia vida, no puede identificarse con los personajes, porque el ridículo no mata, en medio de cañonazos zaristas y de cadáveres.

El espectador de hoy puede amar las revoluciones a condición de que éstas se desarrollen en la televisión o en Internet. Las vive por procuración. Está incluso listo a hacer crítica de cine, discutir el ‘guión’, distribuir óscares a los ‘actores’...

Los turistas permanentes que han llegado a ser disfrutan, se dejan engañar, hasta tal punto que compran ellos mismos sus boletos (como si se tratara de regalías para la televisión) para el crucero espectacular en las que se han convertido sus vidas.

Esta situación espectacular y totalitaria en la cual nos bañamos hoy, evidentemente, hace pensar en una película de Jean-Luc Godard, *Film socialisme* (2010), filmada en gran parte en video. Marie-Claude Loïsel, la jefa de redacción de la revista de cine *24 images* (Québec), dice:

En *Film socialisme*, el más reciente filme de Jean-Luc Godard, el cineasta se interroga sobre la historia, desde Egipto antiguo hasta nuestros días, y sobre el destino de Europa: esta pobre Europa, no pura sino corrompida por el sufrimiento. Ahora bien, ¿qué metáfora más bella de una Europa decadente y moribunda se puede encontrar como la de este crucero trasatlántico gigante, lugar supremo del aburrimiento disfrazado en diversión, donde se desarrolla la primera parte de la película? Y cuando sabemos que este trasatlántico que filmó era el Costa Concordia, el que, en enero pasado, se encalló de manera espectacular, cerca de las costas toscanas, ¡la metáfora aparece mucho más potente y... profética!

Siguiendo la vía del neologismo de Toti/Eisenstein, podemos decir que el Poetemkine de *SqueezanguèZaùm* no es más (en *Steps*) que un vulgar Touristemkine que, encontrándose con la realidad de nuestro mundo, sólo viene a estrellarse contra las costas del lenguaje mercantil y espectacular.

El arte del video, como acto de resistencia, no aborda los trasatlánticos de la comunicación de masas, del aburrimiento turístico y espectacular. Sólo circula en canoas.

Canoas de imágenes y sonidos. A veces sobre ondas perturbadas y 'sucias' de una televisión. El videoarte es justo una idea que abre su camino, un ruido que corre, una imagen a contra luz. A veces, una proyección mental hacia un posible insólito. Un concepto que se apoya menos en las imágenes que en el objeto televisión; así como esta obra no realizada de George Brecht, pero consignada en su cuaderno de notas con fecha del 25 de junio de 1959 (en la que se prefiguraba ya el videoarte), titulada *Television Piece*, en la que se reúnen nueve televisores prendidos y recubiertos por una funda de plástico transparente. G. Brecht enumera a detalle las intervenciones deseables sobre la imagen, jugando con los botones de los televisores, por ejemplo ésta: "Picture and Horizontal adj. (ustment); Sound; Volume; Tuning depends on pic (ture)".⁵

EL VIDEOARTE ES A VECES UNA CANOA DE PAPEL

LA PREGUNTA DE LOS ORÍGENES

Ya en este lugar (un cuaderno de notas), donde reside una obra faltante (*Television Piece*), que habría podido (nada nos impide hacerlo aquí) marcar el punto de origen del videoarte (1959), calculamos qué tan porosa es la frontera entre el relato histórico y el legendario. Los eruditos estadounidenses tienden, por ejemplo, a no situar el origen del videoarte en 1963, en esa galería Parnass de Wuppertal, donde Paik expuso sus televisores preparados a la manera en que John Cage preparó sus pianos para perturbar los sonidos que, generalmente, se esperan de un instrumento.

Al otro lado del Atlántico, preferimos situar el origen del videoarte en 1965, en Nueva York, cuando Nam June Paik, provisto de la primera cámara ligera de Sony (la Porta pak), filmó su carrera en taxi desde su taller (captando al papa Pablo VI) hasta el Café Gogo. La inmodestia de Paik es flagrante. Generosa también, ya que eleva el debate: pone en juego las imágenes en el lugar (el cielo) en el que pensábamos no estarían jamás, porque el asunto estaba arreglado desde el intento de Kandinsky de revigorizar el espíritu al arte. Paik designa (de paso) a su único rival

⁵ Dejamos en inglés el ejemplo del autor, porque con la traducción se pierde el juego de palabras. (N. del T.)

sobre la tierra, el papa, si es que todavía pensamos que el carácter de dicho cargo tendría que ver aún con la espiritualidad.

En latín, 'video' significa "yo veo". La palabra contiene sin embargo 'deo', "dios". Si nos remontamos a los orígenes sánscritos, encontramos 'deva', formado de la doble raíz 'div/dyu', cuyo sentido general es "brillar, iluminar". El verdadero mensaje del video es la luz. Una imagen de video es, en primerísimo lugar, luz. Ésta es su materia prima. Es lo que dice McLuhan, quien se interesó mucho en Paik: el mensaje es el *medium*: la televisión es luz. Jean-Paul Fargier, en una instalación de video titulada *Mystère joyeux: el niño Jesús perdido y encontrado en el Templo* hará interpretar a los 'Doctores de la Ley', a quienes se dirige el niño divino, por cuatro artistas famosos del video: Gianni Toti, David Larcher, Roland Baladi y Robert Cahen. ¡Los doctores tubos catódicos!

Pero regresemos al padre del video, Nam June Paik. Ciertos historiadores piensan que *De mon atelier au Café Gogo* (1965), que marcó el comienzo del arte, quizá nunca existió. Pudo haber sido de otra forma, esto no cambiaría nada. Creer no es ver. La verdad histórica fundada sobre pruebas, o puesta en cuestión por la ausencia ellas (la obra en sí, testimonios...), casi no rivaliza con la leyenda, al menos si medimos los efectos subjetivos que produce, la manera desde la cual se han trabajado los imaginarios de toda una generación de artistas...

Este video (¿faltante?) de Paik es quizá el sueño renovado de Dziga Vertov ("aprehender la vida de forma inesperada"), que, con sus asistentes Elizeta Svilova (su mujer) y Mikhaïl Kaufman (su hermano) filmaban la vida (lo cotidiano y las nuevas formas de trabajo socialistas) en los primeros años soviéticos, y editaban las imágenes en un tren para proyectarlas al otro lado de la Unión Soviética. Ya estaba allí contenida la combinación del cuerpo (el ojo del camarógrafo y las manos del editor) y de la máquina (el objetivo

de la cámara pensado como un 'ojo maquinal', el *Kinoglaz*, el 'cine-ojo'). Pero no sólo eso, ya estaba la televisión, las noticias, con el deseo de la transmisión en vivo.

Poner sobre el mismo nivel las experiencias de Vertov y de Paik es audaz. Audacia que nos permite subrayar lo que los distingue: lo que movilizaron para llevar sus imágenes de un punto a otro: un tren para uno, un taxi para otro, un transporte colectivo para uno, un transporte individual para otro; el sueño socialista para uno, el sueño americano para otro. Dos sueños contradictorios que otorgan la parte positiva a los medios de comunicación. ¡Dime cómo te comunicas y te diré en qué sociedad vives!

Decir que este primer video de Paik quizá nunca existió significa afirmar que ese recorrido en taxi desde su taller hasta el Café Gogo no sucedió; sin embargo, estamos seguros de que ello tuvo lugar en 1989. La cámara sostenida por otras manos, las de Roland Baladi. No diría tampoco que Paik no estuvo ahí, en el automóvil y en el video, el título lo constata, *Nam June's first tape*: Roland Baladi se monta en taxi en Nueva York sobre las huellas (de las llantas) de su predecesor, a quien llama por teléfono: escuchamos la voz de Paik, luego las de toda la 'familia video' (la banda, deberíamos decir, en este caso, la banda sonora): Don Foresta, Russel Connor, Shigeco Kubota, John Hanhart, Barbara London, Barbara Moore. El primer video de Paik (1965) realizado después por Roland Baladi (1989). Es el espíritu *fluxus*⁶ que se propone esto, la circulación de energías a través del tiempo y del espacio.

LA AMBICIÓN COSMOLÓGICA DEL VIDEOARTE

Concentrando su energía sobre la televisión (*medium* culturalmente despreciado por las 'élites' intelectuales), el videoarte queda como

6 He dejado este término en latín, porque forma parte de la discursividad del ensayo. (N. del T.)

un arte de ambiciones desproporcionadas y cósmicas. La artista francesa Sofi Urbani tuvo el buen gusto de recordarnos esto durante una reciente exposición en la galería *Vidéochroniques*, en Marsella.

Para *Le fond diffus cosmologique* (2013), una cámara filma la nieve de una televisión de tubos catódicos, videoproyectada en tiempo real sobre un muro. Atendamos este intercambio entre la artista y el astrofísico Alain Mazure:

Sophi Urbani: ¿Es verdad que el *big-bang* influencia los parásitos (llamados también 'ruidos blancos') difundidos por el televisor? ¿Este es el fenómeno que llamamos también radiación fósil?

Alain Mazure: "Las láminas del pasado fecundan el porvenir", decía el poeta Alfred de Musset. Desde hace 300 000 años, el contenido del universo es una 'sopa' caliente de ingredientes particulares. Es una mezcla de partículas constitutivas de átomos (los núcleos y los electrones) y los granos de luz (los fotones). En todos los lugares del universo, estas partículas participan en un billar cósmico múltiple y permanente que confina los granos de luz (desplazándose, sin embargo, a la velocidad de la luz) a una región muy limitada del espacio.

A 300 000 años, la oportunidad de casarse se presenta por primera vez a los electrones y a los núcleos, con el fin de formar átomos. Liberados entonces por la desaparición de guardias, los fotones pueden finalmente escapar hacia horizontes lejanos. Miles de millones de años más tarde, algunos fotones de esta radiación (rastros fósiles del universo más primordial) procedentes de todas direcciones del cielo activan el aparato de televisor...

Así, comprendemos mejor todo lo que implica la exposición de Paik en Wuppertal, donde algunos de los trece televisores se limitaron a difundir esta nieve electrónica, la de los rastros fósiles, el grado cero de la imagen televisiva que contiene toda la memoria del universo. Paik explicará un día que el interés de un filme es inversamente proporcional a la calidad de la definición de las imágenes. El programa televisivo que ha llamado más la atención de los telespectadores fue la retransmisión de

los primeros pasos del hombre sobre la Luna, mientras que las imágenes eran de una calidad que sólo podemos llamar mediocre.

¿Es cósmica la televisión? “La Luna es la primera televisión”, diría Paik. Se utilizaron estas imágenes lunares durante el *performance TV Bra for Living Sculpture* (1969): Charlotte Moorman toca el violonchelo, mientras dos pequeños televisores, que le sirven de sujetadores, difunden en directo estos famosos primeros pasos en la Luna.

El videoarte es también auroras boreales que esculpe el artista interviniendo directamente sobre el tubo catódico de una televisión, con un imán, por ejemplo (*Zen for TV*, Paik, 1963).

Esto es lo que ha puesto en escena magníficamente Sophi Urbani con su instalación *Les aurores cathodiques* (2011). Si consultamos el sitio de la *Agence Spatiale Sanadienne* (www.asc-csa.gc.ca), nos daremos cuenta hasta qué punto existe una similitud impresionante entre el fenómeno de las auroras boreales y el funcionamiento de un televisor:

La formación de una aurora boreal se asemeja al funcionamiento de un televisor. Conectamos primero la televisión en una toma de luz, enseguida la base del tubo catódico comienza a emitir una profusión de electrones. Estos últimos sufren una aceleración y son guiados por campos eléctricos y magnéticos, de tal manera que llegan a lugares precisos sobre la pantalla del televisor. La pantalla, que está impregnada de fósforo, emite luz cuando es conectada por electrones y es esta luz la que forma una imagen. [Esto no es todo,] los especialistas de auroras boreales precisan frecuentemente que esta analogía con un televisor va más lejos: la tensión de aceleración, tanto en las auroras boreales como en los televisores, se sitúa alrededor de 20 000 voltios.

El videoarte es la televisión convertida en cósmica. Son las auroras boreales en tubo catódico que un pintor electrónico presiona sobre la pantalla de nuestras visiones nuevas.

UNA HISTORIA DE CÓLERAS METAMORFOSEADAS (ESCENARIO IMAGINARIO PARA UNA CONTRAHISTORIA DEL VIDEOARTE)

En el comienzo de *La Iliada* (aprox. 800 a. de C.), Homero dice: “Canta, Diosa, la cólera de Aquiles...” (*mènin aeidé thea...*), y *La Iliada* es el poema de esta cólera. Toda la historia del arte en Occidente deriva de esta conjunción, de esta metamorfosis de la cólera humana en poema, en danza, en música, en pintura... Habría que imaginar el escenario de una historia del videoarte que iniciara así: “Canta, imagen electrónica, la cólera de las mujeres y de los hombres”. Este filme podría ser del modo que sigue:

Primero veríamos mujeres estériles (o desobedientes) llevadas a la fuerza frente a una personalidad religiosa que escribiría sobre sus vientres frases venidas de las tres religiones monoteístas. Luego veríamos un extracto de un video realizado en 1974 por Nil Yalter: *La mujer sin cabeza o la danza del vientre*. El vientre solamente está encuadrado. La mujer escribe alrededor de su ombligo un texto sacado del libro *Erotique et civilisation*, de René Nelly:

La mujer es a la vez ‘convexa’ y ‘cóncava’. Pero todavía no habría que privarla mental o físicamente del centro principal de su convexidad: el clítoris [...]. Este odio al clítoris corresponde en verdad al horror ancestral que el hombre ha experimentado por el componente viril y natural de la mujer, la cual en ella, condiciona el orgasmo absoluto.

Veríamos imágenes de la guerra de Vietnam y escucharíamos la voz del estadounidense Chris Burden, preguntándose lo que se siente cuando una bala penetra el cuerpo. Veríamos entonces su video-*performance Shoot*, donde él recibe un disparo real en el brazo.

En este momento, habría que filmar a un ingenuo que expresara una pregunta ingenua

delante de la Declaración de los Derechos del Hombre. Este rol me convendría perfectamente: “¿Por qué las guerras nunca han sido prohibidas ni por los Estados ni por las Iglesias, mientras que la tortura es reprimida?”.

Veríamos entonces a Abraham, quien tiene el privilegio de ser reconocido por los tres monoteísmos. Recordamos con frecuencia que este querido Abraham se vio ordenado por Dios para matar a su hijo: “Toma tu hijo, el único, el que quieres tanto, Isaac, ve a Moriá y le ofrecerás un holocausto en una montaña que te indicaré”. Es un problema delicado a la Pierre Corneille: aceptar significa no seguir uno de los diez mandamientos: “¡No matarás!”. El temor al Poderoso predomina; en el lugar indicado, Abraham extiende la mano y toma el cuchillo para inmolar a su hijo. Y es así, por la gracia divina, que su primogénito se transforma en carnero. De esta forma, matamos animales (o realizamos películas) para ahorrar sufrimientos al hombre. Aquí lo condenado moralmente por las civilizaciones no es el asesinato, sino el sufrimiento.

Ahora, veríamos el noticiario televisivo con un ‘hombre tronco’ hablando de las masacres en Siria y ensalzando la victoria de la selección nacional francesa de *rugby*, acentuando con ello nuestro sentimiento de impotencia. Veríamos la ejecución programada de la televisión, gracias a un extracto del video *Media Burn* (1975), del grupo californiano Ant Farm (Chip Lord, Doug Michels y Curtis Schreier), en el que el 4 de julio (fiesta de la independencia estadounidense) el Cadillac Eldorado arremete contra una pirámide de televisores que se incendian, bajo el impacto y los aplausos del público.

Tendríamos ahora una imagen de la Asamblea Nacional de Francia y escucharíamos la frase pronunciada en 1789 por el filántropo Guillotin (que fue uno de los redactores de la Declaración de los Derechos del Hombre):

“Con una máquina, voy a tronarle la cabeza en un abrir y cerrar de ojos, y no sufrirá”. Veríamos en una sala de posproducción digital a un hombre que quita el inicio de una imagen en un pequeño movimiento.

Por el momento, el ingenuo que cuestionó caminaría sobre los Campos Elíseos leyendo el último libro de Georges Didi-Huberman: *Atlas o el alegre saber inquieto (L'œil de l'histoire)*. Entonces veríamos el video antiespectacular *Faut pas rêver* (1977), de Jean-Luc Godard, realizado en el cuadro de la emisión musical *On ne manque pas d'airs*. Se trata de un pedido de la televisión pública: el artista debe realizar un clip sobre la canción del mismo título de Patrick Juvet. Un niño come una manzana en la cocina mirando distraídamente la tele giscardiana (fuera de campo) donde se difunde el éxito. Escuchamos a su madre (la voz de Anne-Marie Miéville) preguntándole sobre su día y reprochándole por no acomodar los trastes. Al final, desfila sobre la pantalla la pregunta: “Cuando la izquierda esté en [el] poder, ¿la televisión continuará teniendo tan poca relación con las personas?”.

Para significar la fuerza de inercia de los poderes políticos contra la cual luchan con las armas de la poesía ciertas obras, podríamos ver un extracto de la primera obra de videoarte latinoamericano, *Cuenta regresiva. La hora cero*, realizada en 1978 (en plena dictadura) por la argentina Margarita Paksa. Un hombre corre, pero se atasca. Podríamos ver a alguien que es torturado por un militar, pero en lugar de escuchar sus gritos, escucharíamos las ‘olas’ de los aficionados de la Copa del Mundo de Fútbol que tuvo lugar en Buenos Aires ese mismo año.

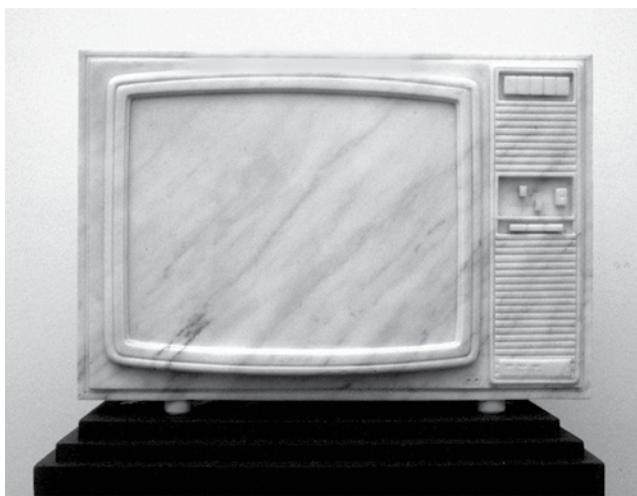
Enseguida, veríamos a un periodista contar por teléfono a su jefe de redacción del próximo partido (una confidencia salaz del entrenador o de un jugador, pero nada sobre la dictadura), lo que podría vincularse con uno de los primeros videos franceses grabados con una Porta pak, *La cabine téléphonique* (1967), de Fred Forest, quien, desde la ventana de su vivienda de interés social en L’Hay-les-Roses, registra imágenes de los usuarios de la única cabina telefónica de un barrio periférico, el único medio de comunicación con el mundo. Al lado se levanta un árbol cuyas ramas hacen pensar en una gigante antena.

Escuchamos el sonido de una televisión del inmueble expandiendo el ruido de un partido de fútbol que pronto

será recubierto por el canto de obreros en huelga (y que vemos rápidamente aparecer) del video *Cerisay. Elles ont osé* (1973), del grupo Cents Fleurs (Jean-Paul Fargier y Danielle Jaeggi). Luego aparecen algunos paisajes solarizados y magistralmente sonorizados de *L'invitation au voyage* (1973), de Robert Cahen, para ofrecer un aspecto de ensueño.

Proseguimos con una escultura de Roland Baladi, *From Mike to Marshall with love* (1975), un monitor en mármol de Carrara dominando sobre su pedestal como cualquier escultura antigua que haya sido expuesta en la época al lado de piezas de Nam June Paik, Peter Campus, Bill Viola... La televisión de Baladi = MacLuhan + Miguel Ángel. Nuestra historia podría terminar con un video del mismo título que Baladi realizó en 1978, con una portátil (microcámara de mano inventada por Beauviala): exploración de la escultura en planos secuencias, con una banda sonora constituida por entrevistas en varias lenguas, delante *La Piedad* de Miguel Ángel en Florencia.

Aunque la belleza que buscamos no tiene ningún carácter común con su hermana mayor de la Antigüedad, es ésta la que mantiene abiertos nuestros ojos y orejas. Cada noche, a las 20 horas, un sacerdote de la comunicación nos da nuestra muerte cotidiana que sólo es soportable cuando somos ciegos y sordos. El autista es el ser contemporáneo normal. La belleza es su derivado. La revuelta de los órganos. La manifestación de los sentidos. Por esto es bueno comprometerse poéticamente.



Les aurores cathodiques (2011). Cuadro de video: Sophi Urbani.

EL DELEGADO CERO DEL RETRATO DE VIDEO

Los primeros experimentos del videoarte, comúnmente realizados con medios económicos y tecnológicos precarios, han renovado el arte del retrato: una mirada hacia el otro o sobre uno mismo. Una de las pioneras en la materia, y ciertamente la mejor, es la estadounidense Joan Logue, quien, desde 1971, equipada con la cámara Porta pak, graba rostros en Liberia, personas jóvenes, mujeres cocinando o tejiendo. A partir de 1975, Logue realiza una larga serie de retratos de video silencioso de artistas estadounidenses (incluyéndose a ella misma): John Baldessari, John Cage, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Shigeo Kubota, Nam June Paik..., proponiendo a cada situación un contexto, un escenario significativo privado. Paralelamente, realiza retratos de su familia y de personas en diferentes barrios de las ciudades del mundo, Soho y Little Italy en Nueva York, Le Marais en París... A partir del año 2000, compone retratos digitales (*limnings*) de danzantes tradicionales chinos, japoneses, indios, españoles..., inspirados en la tradición de miniaturas. La mayor parte de sus obras se presenta bajo la forma de instalaciones de video.

El arte del retrato tuvo su hora de gloria en Francia con Michaël Gaumnitz y su paleta gráfica. Quien ha visto *Femmes* (1987) nunca la olvidará: 52 cuadros móviles y conmovedores, divertidos y aprehensivos. Los arabescos colores de un desfile de mujeres con música original de Georges Aperghis y la voz de Martine Viard, mujer del secreto a voces, mujer espectáculo, mujer de mirada eléctrica...

Más allá de lo que podamos decir de una tradición retratista del videoarte iniciada por Joan Logue y otros, es momento de enunciar una osada reflexión política y poética del retrato, donde nos crucemos al mismo tiempo con el subcomandante Marcos, Medusa y Atenea, y con el gran artista estadounidense del video Bill Viola: personajes que *a priori* nada deberían convocar,

pero gracias a la fuerza del pensamiento del video y de lo televisual es posible aproximar lo que está alejado en el tiempo y espacio. Televisión: iver de lejos!

“Delegado cero” es el otro nombre que lleva el subcomandante Marcos para acompañar la lucha de los indígenas zapatistas en la región mexicana de Chiapas. En las comunidades zapatistas, autogobernadas, cada comandante obedece comandando. El comandante ‘supremo’, el delegado inamovible, es el pueblo animado por un digno rango, que despliega una sociedad autónoma bajo el respeto a la justicia, la libertad y la democracia directa para todos. Un delegado que no haga exactamente lo que hace la cabeza puede ser en todo momento revocado por la asamblea general.

Con base en la expresión: *n'en faire qu'à sa tête*,⁷ veremos que la experiencia de los insurgentes de Chiapas cuestiona, en lo fundamental, la función de una imagen. ¿Qué es una imagen que hace lo que le venga en gana? ¿Puede una imagen ser la delegada cero de una realidad? ¿Una imagen puede llevar en su paroxismo la crisis de la representación política de nuestros sistemas falsamente democráticos y abrirnos otro campo de posibilidades?

Para que ningún representante del movimiento zapatista pueda hacer lo que se le venga en gana, cada uno disimula su rostro con un pasamontañas. Es común que se les reproche este uso. ¿Por qué estas máscaras? ¿Por qué se esconden? Escuchemos al subcomandante Marcos:

Seamos serios. Nadie nos miraba cuando caminábamos a rostro descubierto, y ahora llamamos la atención porque disimulamos nuestros rostros. Por otro lado, si hay que hablar realmente de máscaras, entonces vamos a cuidarnos de poner en evidencia todo lo que la clase política de este país oculta en relación a todo lo que quiere mostrar. Comparemos también nuestras

7 “Hacer lo que se venga en gana”. (N. del T.)

máscaras con las suyas, comparemos sus significados y la importancia de lo que disimulan.

Aparece aquí una doble función de la máscara, que estaría bien considerar antes de declararse (como en Francia) contra el uso del velo integral, aun si este último es también un ultraje hecho a la dignidad humana, cuando es impuesto por normas político-religiosas reaccionarias. La complejidad no debe evitar pensar que en latín ‘máscara’ se dice ‘persona’; en francés, ‘nadie’ puede significar ya sea la ausencia o una presencia.

La máscara esconde y visibiliza a la vez: “Para que nos vean, nos hemos cubierto el rostro; para que nos den un nombre, aprehendimos el anonimato; para tener un porvenir, pusimos nuestro presente en juego; y, para vivir, estamos muertos” (subcomandante Marcos).

La máscara del otro es también un espejo sobre el cual se nos reenvía la imagen que no queremos mostrarnos a nosotros mismos. Esto es lo que le molesta al poder político. No quiere ver de frente lo feo de sus engaños para mantenerse en el poder.

Uno de los artistas que quizá ha comprendido mejor el fenómeno paradójico de la imagen es Bill Viola, cuando realizó en 1982 *Reverse Television*. La idea consistía en usar el espacio entre los programas que eran normalmente utilizados por la publicidad. Bill Viola, en Boston, fue hasta la casa de una cuarentena de personas, a quienes instaló en su salón, en un lugar confortable donde habitualmente veían televisión. Las encuadró de tal manera que se pudieran ver sus cuerpos completos y una parte del lugar donde cada una vivía. Estaban sentadas, simplemente, y miraban la cámara en silencio.

Durante la difusión, dice Bill Viola, al final del programa normal, la publicidad habría llegado y *boom*. Hubiera estado la imagen de una de estas personas sentadas en silencio. Se les escucha respirar, pues el nivel de grabación era elevado, se escuchan los automóviles que pasan debajo de ellas; la persona se contenta con mirar la pantalla. Y luego desaparece. No hubo ningún signo de reconocimiento, ningún título, nada. Y una hora más tarde, hubiera habido otra imagen. Esto habría durado dos semanas.

Bill Viola emplea el condicional, pues el canal negó esta fórmula.

En la televisión, todo debe encuadrarse, esto es esencialmente un arte del condicionamiento. De hecho, mi segmento debía aparecer como viniendo del fondo de este espacio, como en los ordenadores llamamos el campo de datos (el fondo), que sólo existe como soporte a la aparición de las cosas (la figura). De aquí que en esta noción, por debajo de todos nosotros, haya una especie de *continuum*.

Lo que siempre me ha fascinado de la televisión es que en todo momento hay millones de individuos que miran cada uno en su casa la misma imagen. El punto de partida de esta banda era entonces la idea de un espacio: como si hubiese una tela recubriendo algo, que de vez en cuando deje entrever por una pendiente este fondo o este campo, que está siempre ahí, por debajo. Lo vemos por un instante y luego desaparece. Es un poco como leer entre líneas o abrir una pestaña para tener una imagen de lo que hay afuera.

Pero esta idea verdaderamente representaba problemas a las personas de la tele y esto se amalgamó por una confrontación con el director de la estación que, ante la ausencia de título, negaba su autorización. Al inicio me negué a poner un título, porque esto hubiera perjudicado mi trabajo, pero fui forzado a poner uno al final.

Querían que cada vez fuese una descripción completa del segmento, porque habría, también, que describir con palabras lo que todo mundo ve. Salí finalmente de ésta, poniendo mi nombre y la fecha, lo que era de cualquier manera un poco ridículo.

Saliendo del anonimato, reduciendo su acto artístico a un objeto de consumo cultural, Bill Viola logró producir al final un simple e inofensivo gesto de provocación artístico. La televisión tiene también este poder exorbitante: absorber y anular la seducción.

Hay que agregar que el canal negó otorgar a Bill Viola un minuto por hora de difusión. Impuso que cada segmento no durase más de quince segundos.

Para mí, esto era muy poco, pues mi idea era romper la expectativa del receptor, para quien la televisión son palabras. Cuando alguien aparece en la pantalla, las personas esperan que éste hable y cuando no lo hace, piensan que es un error técnico, porque el presentador olvidó dar una señal. Así, durante diez o quince segundos, al principio se presenta un problema, esta persona no habla, y hay que brincar esta circunstancia. Pienso que con frecuencia mi trabajo está relacionado con el concepto de superación, de ruptura con una especie de espera o de modelo, cuando haya un momento al que no hay que dejar caer, reevaluar tal noción y regresar ahí, en un segundo momento. Éste es el proceso de creación, no se trata de hacer cualquier cosa nueva, sino de formular nuevamente una cosa antigua. El descubrimiento como reconocimiento.

Que la televisión sea un pasatiempo es aceptable. Pero que presente un pasamontañas (el anonimato del realizador) para colocar en primer plano a aquellos que la miran (los 'marginados'), aquellos que no tienen la palabra, aquellos que no producen imágenes, esto no pasa. Que un realizador tan prestigioso como Bill Viola desee pasar a segundo plano como una suerte de delegado cero de la representación, guardando el anonimato, es, por lo tanto, en nuestras grandes provincias democráticas sujeto a censura. Un artista que ha hecho lo que se le vino en gana debió pagar con su cabeza (tuvo precio) (*Wanted! An artist to be paid him as a filmmaker*), para que el poder pueda seguir engañando a los telespectadores.

¿Cómo salir de la sombra? Regresando de las sombras mismas. La sombra, contrariamente a la luz, nunca ciega. Ésta incita a ver con los ojos, las manos, la nariz, las orejas... Es la promesa viva de un destello. Es el juego de sombras y luces que difunden las imágenes al

fin liberadas de la tutela de neón (de Nerón) que nos gobierna, pretendiendo representarnos. Hay que ser un delegado cero para multiplicar las posibilidades de la realidad. Citaré uno: Loïc Connanski. Un niño de una televisora regional (camarógrafo) que comenzó su carrera reciclando casetes para sus necesidades de realizador clandestino, antes de trabajar más tarde para la estación privada Canal +. En 1998, realiza un manifiesto del video, *Petite vidéo rouge du sur commandant Connanski* (Pequeño video rojo sobre el comandante Connanski) que presenta así:

Video de propaganda - un llamado a la sedición audiovisual - un panfleto contra la mediación - un elogio maniaco de autome-diación - la realización del famoso cuarto de hora de gloria de Warhol - un narcisismo de buena fe - una recarga sistemática de puertas abiertas, pero con marcos - un panfleto televisual contra la notoria nulidad de la televisión - un guiño de autofilmación. [Las últimas palabras de este grito de felicidad son:] "Do it yourself!".

LA MATARMORPHOSE⁸ FELIZ DEL VIDEOARTE (ENUCLÉATION DEL RETRATO)

Otoño de 2009, la policía disparó. Montreuil (localidad popular del conurbado parisino). Esto queda muy bien con 'mi ojo'. Estaban allí, visiblemente felices, los participantes de la manifestación para apoyar a los habitantes expulsados por la policía. Hablaban. Comían ñoquis, instalados sobre grandes mesas. Festejaban. Eran bellos como la revuelta. Las calles no están hechas sólo para los perros, son las venas del cuerpo social. La vida ahí circula; la muerte, a

8 He dejado en esta ocasión el término *matarmorphose*, ya que se trata de un neologismo del autor, que él mismo explica más adelante (obtenido de la combinación de los vocablos 'metáfora' y 'matar'). (N. del T.)

veces. Balas de goma. La nueva arma de la represión policiaca. Un objetivo. El ojo de un cineasta. Joachim Gatti. La oscuridad siempre. Los poetas tienen recursos increíbles. Tienen dos ojos. Dañados, se matarmorfosean⁹ en cíclopes. Tengo ganas de decir que se matarmorfosean. *Tuer*, en español, 'matar'. Matarmorfosean el fascismo rampante en alegres vuelos, la tristeza en felicidad, la oscuridad en relámpagos...

Entre el 10 de diciembre de 2009 y el 20 de enero de 2010, una cuarentena de artistas respondieron al llamado de Nicole Brenez y Nathalie Hubert. Cada uno realizó un cortometraje denso, una ráfaga de imágenes para desalojar el esplendor de la vida al seno de lo trágico: *Outrage & Rébellion*.

Uno de estos esplendores se titula *Répons*, realizado por la artista plástica y videasta Marylène Negro. Un ojo ocupa la pantalla. Azul, fijo y silencioso. Apunta nuestra mirada. Se aproxima lentamente. Al final de un minuto y treinta segundos, iris y pupila acaparan totalmente el campo de la imagen. De repente, la explosión, la carnicería, la violencia, el desgarramiento, el ametrallamiento, la oscuridad. Y cuando viene el respiro, todo comienza otra vez. De nuevo esta expresión es terrible, más bella, tanto que invita al horror. Hacerse más bella es hacerse más ambigua, ya que contiene a la vez la buena idea de la evasión, la pobre voluntad de revancha y la mala pesadilla de la violación. No estamos lejos de una (in) definición de lo que es este video. Una realidad que penetramos en todas partes para que escape, para que se destile, para liberar lo que contiene, lo que entierra, lo que pretende disimular. Es la engañosa realidad: hacer creer a sus admiradores que sabe mucho más que lo que muestra. Un poco como estas personas que no dicen nada y que llegan a hacer creer que son sabios e inteligentes. Pero la realidad no es otra cosa que una superficie. La profundidad es el ojo, el pensamiento, las manos que la forman, la deforman, la flexibilizan, le dan cuerpo feliz y poderoso, frágil y delicioso, profundo y acentuado. Por eso me gusta *Répons*. Un ojo contiene todos los ojos del mundo cuando brilla, cuando resplandece, cuando ilumina, cuando difracta la luz, cuando penetra la oscuridad... Da entonces a la realidad su dimensión polifónica.

9 Coloco aquí el término castellanizado. (N. del T.)

En la tradición de la música sacra medieval, ¿acaso el coro no responde a una melodía cantada por un solista? Todo poema es una respuesta. Es el grito de la multitud proferida por uno solo. Uno solo multiplicado por el número infinito de posibilidades humanas.

Para estar convencido de esto, solamente hay que leer *Electre*, de Giraudoux. Una mendiga pregunta a Electra: “¿Cómo se llama cuando todo está destruido, cuando el sol se levanta sobre las osamentas y las cenizas?”. La otra responde: “Se llama la aurora”. Aquí también tenemos un buen ejemplo de lo que llamamos hace un momento una matarmorfosis, la matanza del horror para una puesta de vida de la aurora. No hay nada que configure un optimismo exacerbado. Ésta es una figura, un pase como en las arenas donde, de repente, la violencia del enfrentamiento guerrero entre un hombre y una bestia se trasmuta en un paso de dos, en una danza feliz y profunda. Esta coreografía inusitada es una respuesta a la violencia.

Con Gisèle y Luc Meichler (otro esplendor), en el cine-tract *Jeu et sérieux* (en el mismo título está ya la problemática de la alegría como condición de toda lucha emancipadora), derivamos como en los buenos tiempos de la psicogeografía situacionista de Guy Debord en París, las arenas de Lutèce, el barrio del Marais, en compañía del ilustre Auguste Blanqui (revolucionario, 1805-1881), autor de *Instructions pour une prise d'armes*. Ahí aprendemos el arte de la fábrica de las barricadas. Una manera de recordarnos que el pueblo tiene los medios técnicos para defenderse del enemigo de clase, de invertir los poderes viles, el pueblo los tiene a su disposición. Este filme es un pinchazo para devenir maestro de un recuerdo tal como se reacciona en un instante de peligro (Walter Benjamin).

Este cortometraje se acaba con una declaración que activa los péndulos de la pasión alegre a la hora de la revolución:

Firme sobre la brecha para defender la causa del pueblo, los golpes que he recibido no me alcanzaron de frente; asaltado por los flancos, por detrás, no me he acobardado frente al enemigo, no he retrocedido nunca ante los ataques ciegos, y el tiempo ha

probado que los golpes lanzados contra mí, de cualquier mano, fueron a mi cuerpo para golpear a la Revolución.

Una vez más, la cuestión de la multiplicación de un solo cuerpo. La alegría es siempre matemática.¹⁰ El pueblo no falla cuando lo que golpea a uno enrabia a la multitud, compromete a los otros sobre la vía de la resurrección.

El genérico del final precisa que el guion es de Blanqui y la sinopsis es de Jean Genet. Inmediatamente pensé en el prefacio que este último escribió para su pieza *Les Nègres*, en el que se pregunta ¿qué es un negro? Y agrega: “Bien, primero, ¿de qué color es?”. El video digital de los Meichler es en blanco y negro. En principio, ¿de qué color es un filme en blanco y negro? El ojo del filme de Marylène Negro es azul. ¿De qué color es un ojo azul? ¿Qué es el color de un filme? ¿Y el de la utopía? ¿Y el de la revolución? ¿Y el de las vocales de Rimbaud?

¿Qué buscamos cuando nos ponemos acertijos cromáticos? En 1872, al día siguiente de la Comuna de París decapitada por los de Versalles, pero cuya sangre siempre es fecunda, Rimbaud en *Fêtes de la patience* anuncia (¡qué audacia!) desde los primeros versos, mientras que nadie le ha preguntado.

¿Qué?, la Eternidad.

Es la mar que se fue

Con el sol.

Así, buscaríamos la eternidad. Quizá por los astros, si seguimos a Blanqui, quien decía también que “la anarquía regular es el porvenir de la humanidad”. ¿Cuál es el color de la eternidad? ¿Y el de la anarquía? ¿La anarquía sería también la mar que se fue con el sol? En otro filme de la ráfaga de imágenes, *Outrage et Rébellion*,

¹⁰ El autor utiliza este término en dos sentidos: el primero en relación con las matemáticas y el segundo con la *poiesis*. (N. del T.)

podemos encontrar una respuesta: “La secuencia Armand Gatti”, de Philippe Garrel: Estamos en la mesa, Gatti le pide a una niña (fuera de campo) que imagine que camina con un perro sin correa; ella le respondería que el perro no está al final de la correa, él afirmaría lo contrario y le mostraría un lago inmenso que sería como si mirara al perro... El perro está allí entonces... Por otro lado, existe porque Gatti le ha hecho ya una cabeza, pero no cualquier cabeza, sino la del anarquista Cafiero, que fue atrapado aquí. Una voz se dirige a Gatti: “Pero déjala comer”. Él responde: “Cafiero, esto de cualquier forma es importante, vale bien una hoja de lechuga”. La voz dice: “Pero ella no sabe lo que es la anarquía”. Él contesta (y es el momento de la alegría intensa): “La anarquía es la dimensión superior del hombre, en la medida en que se dirige al otro”. El otro: la mar que se fue con el sol. Esto es el filme que se elevó a la dimensión de la poesía. Un acto que no distinguió la alegría trágica dionisiaca de la serenidad apolínea, el reír de la sonrisa, la fascinación del caos (o de otro orden)... Un filme que será el sobrecogimiento de la eternidad en el instante. Un filme trágico y alegre.

CONTEMPORÁNEO DE LAS REVOLUCIONES ÁRABES Y DE LA TRAGEDIA GRIEGA

El videoarte está presente en el arte contemporáneo... de las revoluciones (y de las contrarrevoluciones) que transtornan la ribera sur del Mediterráneo (Túnez, Egipto, Siria...). Hay que nombrar también a Palestina, que resiste desde 1948 la *Nakba* (palabra árabe que significa “catástrofe”), debido a la ocupación israelí (colonias, muros de separación, guerras y embargo en Gaza...).

Es también el arte contemporáneo de una ‘crisis’ que permite a los bancos y a sus servidores robar a los pueblos su soberanía. Un mismo viento de libertad barre las plazas Al Tahrir

(nombre genérico dado hoy a las plazas donde los pueblos árabes se reúnen) y Acrópolis.

Grecia es el país europeo más afectado por esta crisis que no es solamente económica, sino política. Es un símbolo fuerte, violento, que después de habernos presumido tanto las virtudes de un país en el cual nuestro modelo democrático tiene su origen, de habernos enseñado que tenían una diosa llamada Europa..., he aquí un pueblo desposeído de su soberanía, condenado a aplicar las orientaciones políticas y económicas dictadas por la Europa de las finanzas. ¡Oh, Grecia no devores a tus infantes!

Lo que no sabemos es que los griegos tenían un Dios del dinero, Plutón, al que Aristófanes (-450, -386) consagró una de sus comedias. Plutón es ciego, por esto distribuye arbitrariamente los denarios de la nación. Algunos pobres encontraron una solución para curarlo de su ceguera. El porvenir se anuncia radiante, ya que cada quien podrá vivir en la abundancia. Desafortunadamente, la Miseria tiene razón en este sueño, cuando explica que si todo mundo comiera hasta saciarse, entonces, ¿quién se levantaría por la mañana para producir las riquezas?

En estos contextos inestables, a veces felices, a veces crueles, el videoarte se encuentra en renovación. Surgen nuevos festivales que nacen en Palestina (Ramala, Jerusalén, Gaza), Siria (Damas), Egipto (Alejandría)... Artistas levantan la voz, sus consciencias, sus imágenes, a la altura de las implicaciones de nuestro nuevo siglo: Lucia Ahmad, Ibrahim Jawbreh, Mohamed Harb, Basel Abbas, Jumana Abboud, Raeda Saadeh, Khaled Jarrar, Sharif Waked, Mohanad Yaqubi, Taysir Batniji (Palestina), Mayye Zayed, Samar Elbarawy, Ahmed Khedr Ikon, Amal Kenawy (Egipto), Lamia Joreige, Nesrine Khodr, Ricardo Mbarkho, Rania Stéphan, Akram Zaatari (Libán), Nisrine Boukhari (Siria), Haleh Jamali, Atefeh Khas, Rokhsahad Nourdeh (Iran), Mounir Fatmi (Maroc), Ismail Bahri (Túnez)... Son algunos de los nombres de una nueva constelación de artistas que están rediseñando nuestro universo poético. Constelación poético-electrónica. Nuevas lunas: *Moon is the first tv*, decía Paik. Nuevos soles: *Sun in your head*, decía Vostell. *El sol en tu cabeza*, decía el argentino Gustavo Kortsarz destacando del video histórico de Vostell las imágenes televisuales sacadas de las noticias argentinas.

Y SOMOS MAGNÍFICOS

El video más pasmoso que pude ver en años recientes es sin duda alguna *The devil* (2012), de Jean-Gabriel Périot. El procedimiento: una edición de archivos de manifestaciones, represiones policíacas, actos racistas y mítines políticos de carácter insurgente. Esto sucede en Estados Unidos. Los protagonistas son los famosos *Black Panthers*. Movimiento revolucionario afroamericano formado en 1966 por Bobby Seale y Huey P. Newton. El filme confronta los discursos radicales de militantes negros con la violencia policíaca y racista de todo orden (blanco). Esto podría resultar el juego de una misma moneda entre los antagonistas. Esto se concibe sin tomar en cuenta la pertinencia del realizador, quien no se deja llevar por las trampas del consenso en el ambiente. El filme inicia con una frase que bien podría salir de la boca de todos los pueblos que viven bajo la dominación de otros y que no suelen hablar, sino cuando son masacrados o cuando se rebelan (frecuentemente ridiculizados con nominaciones que los señalan como ‘terroristas’): “No saben quiénes somos”.

Luego, sigue la secuencia en la que una joven *Black Panther* explica que combatirá pronto con su bebé en un brazo y con un fusil en el otro. En la mira de lucha: la verdadera vida.

En fin, hay un punto culminante del filme, después del cual no hay nada que agregar, todo está dicho y dramáticamente feliz. Discursos que acarician a contrapelo la buena conciencia de humanistas blancos se encuentran proferidos violentamente. Insisten en el carácter inhumano (‘puerco’) de los blancos. Aquí, el filme podría debilitarse si no consideramos lo que dicen los *Panthers* en un primer grado, es decir, estrictamente en su sentido comunitario. En la siguiente escena: un orador se altera describiendo el rostro de los negros: labios espesos, nariz chata, cabellos rizados... Se concluye: “y somos magníficos”, frase incansable y eufóricamente retomada por la masa... El filme no es en blanco y negro (a pesar de las apariencias), sino de un color acentuado. El negro se afirma como un color magnífico para todos aquellos que resisten para preservar su dignidad cueste lo que cueste.

Magníficos fueron todos los pueblos árabes cuando encerraron en la primavera a sus tiranos sin pensar en lo positivo o negativo de ello, sin calcular si los datos objetivos representaban posibilidad de éxito. Son así los filmes de los nuevos tiempos. Son realizados por mujeres y hombres magníficos.



The devil (2012). Cuadro de video: Jean-Gabriel Périot

Magnífica es la cineasta palestina Raeda Saadeh, que pasa la aspiradora sobre las alturas áridas de Jericó en su video *Vacuum* (2007). Como muchas mujeres acartonadas en las tareas domésticas y cuyos reclamos nunca son escuchados por sus maridos, el pueblo palestino “predica en el desierto”.

Magnífica es la libanesa Rania Stephan, que envía un mensaje de amor a los habitantes de Gaza, masacrados por el ejército israelí, en *Damage* (2009): “Un filme muy corto SOBRE la violencia, CON flamenco, SIN bailarina y PARA¹¹ Gaza, *La tierra de las naranjas tristes* (Ghassan Kanafani)”.

Magnífica la joven egipcia Samar Elbarawy, que realizó en 2012 la instalación de video *Défilé*: delante de un fondo negro están suspendidos tules sobre los cuales se proyectan tres muñecas blancas. Están extendidas sobre una cuerda de secado de ropa, balanceadas a placer del viento. Escuchamos murmurar a tres jóvenes de voz femenina, que están sentadas discutiendo libremente y sin tabús sobre las relaciones con los hombres, la tradición y la religión. Hablan de sus experiencias, dudas, miedos, de la necesidad de escuchar a sus compañeros, de los placeres diferentes masculinos/femeninos, de la seducción, la sexualidad y el amor, de la virginidad, de las prohibiciones, del matrimonio.

Magnífico es Khaled Jarrar (antiguo guardaespaldas de Yasser Arafat), que acompaña con su cámara por las alcantarillas a un grupo de palestinos (mujeres, hombres y niños), bajo el muro erigido por los israelitas para llegar a su capital, Jerusalén: *Journey 110* (2008).

PARA NO CONCLUIR

Los festivales de videoarte en el siglo XXI deben inventar nuevas formas de encuentro entre las obras y los espectadores. Hay que reencontrar

11 Estas preposiciones aparecen en mayúsculas en el original. (N. del T.)

el deseo de experimentar, la audacia gratuita y libre, el acuerdo de nuestros deseos con una realidad realmente vivida.

Tomar juntos el riesgo de la transformación, como esas ballenas que cada año se reencuentran en una suerte de congreso en medio del océano y se van después de haber cambiado su canto.

¡Reivindiquemos nuestros derechos poéticos! El goce del mundo no se limita al consumo de bienes materiales, aunque éstos fuesen refinados, ni al de bienes culturales, aunque sean sutiles. No concibo un mundo donde todos los hombres se rodeen de obras de arte, ni tampoco una sociedad donde cada uno sea pintor, poeta, músico. Imagino una sociedad en la que cada uno percibiera el mundo como lo hace un artista, que disfruta de lo sensible con un ojo de pintor, con una oreja de músico, con un lenguaje de poeta.

Hay que haber visto las lágrimas del gran pintor y cineasta marroquí Mohamed Aboulouakar, amigo íntimo de Paradjanov, al salir de un programa de videoarte: “Acabo de ver el sueño de libertad del cine, el sueño de mis veinte años...”

El videoarte es un arte nómada. Pasa. Penetra las pantallas de cine y de televisión, danza en los teatros, inventa puntos de fuga.LC

MARC MERCIER. Director artístico de la Association des Instants Vidéo Numériques et Poétiques. Poeta, realizador, autor de artículos y de ensayos, así como de una historia del video: *Le temps à l'œuvre, f(r)iction*. Con sede en Marsella, el Instants Vidéo Festival se desarrolla a lo largo del año en varias ciudades de Francia, Palestina, América del Sur y Asia. Este festival tiene el objetivo de acompañar y promover la creación del video y multimedia, así como el de favorecer los encuentros entre el público, las obras y los artistas.