

EL CUERPO DEL TELEVISOR

Susana Blas Brunel

«¿Quién va a negar que somos una nación adicta a la televisión y a la constante invasión de los mass-media? Y ahora os pregunto, compatriotas norteamericanos, ¿quién no ha deseado alguna vez dar una patada a su televisor?»

Con este llamamiento, el joven presidente J. F. Kennedy había arreglado en una ocasión a los americanos; de forma que no debió extrañar a nadie que el grupo de vídeo combativo Art Farm, decidiera el verano de 1975 celebrar una fecha tan patriota como el 4 de julio empotrando un cadillac a 55 millas por hora en una pirámide de 42 televisores, que acto seguido ardía por el impacto. Esta acción espectacular, que incluía dos de los símbolos de la sociedad de consumo: coche y televisor, y que ha pasado a la historia del vídeo de creación como epítome del impulso de las «guerrillas anti-televisión» de los años sesenta y setenta; nos sirve para introducirnos en el que me gustaría fuera hilo conductor de este escrito: la presencia del monitor de televisión como entidad física, «yseudocorporal», en las creaciones de vídeo, y las contradicciones que esta realidad plantea.

Detenernos en la materialidad del televisor, generadora de luz y sonido; y en el paralelismo entre los ataques y «transformaciones» que los artistas provocan al monitor; y las autoagresiones a las que ellos

La balsa de la Medusa, 47, 1998. *Radical Software*, 1970.

mismos, como performers, se someten; abre, en mi opinión, nuevas vías para estudiar los trabajos con vídeo, en el contexto de las artes plásticas.

1. Ciudadano, destruya su televisor

El movimiento contracultural, parecían propiciar este tipo de desastres, de accidentes televisivos. El poder del nuevo medio se ponía en entredicho. Se veía al individuo perdiendo su identidad y su decisión, ante los influjos de una máquina que propagaba un discurso dictado por los poderes. **No había más remedio, había que hacer saltar por los aires el aparato**, ese atrayente mueble intruso que convivía con nosotros en el hogar; y que una vez vencido, terminaba revelándose como un simple amasijo de cables, como un generador del ruido¹.

Vista como un objeto de perturbación social, transformador de las conciencias, como objeto símbolo, la tele, se convertirá en la cabeza de turco de los males sociales en el vehículo transmisor de la ideología reaccionaria dominante. La televisión estaba lejos de ser un mueble más. La ya clásica obra de Hamilton, *¿Qué es lo que hace el hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?*, considerada como el primer fotocollage pop, incluía un televisor y un magnetófono de bobina en un salón en 1959; y a partir de ahí no hizo sino extender su presencia en los hoga-

¹ «Desde la estética musical de Cage a la imagen electrónica como materia artística sólo había un paso. El que dan Paik y Vostell, que coinciden en considerar el **ruido como principio de la belleza**. La destrucción, la descontextualización del objeto de la imagen, la creación anti-arte es un paso previo para construir una nueva realidad artística y para cambiar radicalmente las relaciones entre artistas, obra y espectador». José Ramón Pérez Ornia, *El arte del vídeo*, RTVE/SERBAL, 1991, «Cuando conocía a Nam June Paik... no era videoartista, sino músico... Cuando lo conocí era un compositor. Rompía pianos y, después de romper pianos, comenzó a romper televisores», Shigeo Kubota.

Susana Blas Brunel es licenciada en Historia del Arte. Actualmente prepara su doctorado.

res. Vito Acconci la había definido bien «como el mueble más importante», pues nos permitía mirar dentro de él y además, «no mirar solos». Dan Graham como una metáfora visualizada, como espejo en el que la familia recibe un reflejo distorsionado de ellos mismos. La tele había sido un espejo emisor, y los artistas querían apropiarse de él para enviar sus propias consignas, para crear sus propias identidades².

Y el cuerpo del artista también compartirá ese carácter de espejo de las normas y los valores trasnochados. Las performances de mutilación, agresión y búsqueda de identidad que los creadores ejecutan sobre su propio cuerpo, buscan denunciar esos males. Por eso había que maltratar a ambos, teles y cuerpos: Destruirlos para salvarlos, deconstruirlos para volverlos a construir: Crear nuevas maneras de vivir «... el cuerpo era como un espejo, que reflejaba los peores excesos y las peores crueldades de la sociedad; el cuerpo en tanto que objeto chamánico, absorbía el sufrimiento y el dolor de los otros, a fin de trascender y curar... el cuerpo como un instrumento de liberación, el cuerpo como expresión de un yo alineado», Chrissie Illes³.

Se palpaba un momento transgresor, de cambio, «*Mi televisión experimental es el primer arte en el que el crimen perfecto es posible*». «*La TV nos ataca en todos los instantes de nuestra vida, ahora podemos contraatacar*»⁴, había dicho Paik, expresando muy bien ese doble intento de asesinar y construir. Proponiendo nuevas funciones para esta tecnología, que culminaría, siguiendo las enseñanzas de McLuhan, en una «**humanización**» de los medios, en un uso creativo y libre de la tecnología⁵. Y lo cierto es que todos parecía participar de esta oleada de «tecnológica destrucción»: los escultores y performers, las estrellas de rock, los buenos patriotas...

Encomendados a una doble misión, los artistas trataban al mismo tiempo de destruir y de apropiarse de la televisión. Y los

² Kathy O'Dell ha explicado este potencial que ofrecía el vídeo a los artistas para «construir su espejo», con posibilidad de reflejar nuevas imágenes e identidades. «Performance, Video, and Trouble in the Home», *Illuminating Video*, 1990.

³ Chrissie Illes, «Catharsis, violence et alienation de soi: la performance en Grande Bretagne de 1962 á 1988», *L'art au corps*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

⁴ Nam June Paik, *Video 'n' Videology*, 1959-1973, Nueva York, 1974.

⁵ También la revista estandarte del movimiento lo proponía: «Nuestra especie no sobrevivirá ni rechazando ni abrazando incondicionalmente la tecnología, sino humanizándola; permitiendo a la gente el acceso a las herramientas de información necesarias para dar forma y poner control sobre sus vidas», n.º 1 *Radical Software*, 1970.



Keith Haring, *Sin título*, 1984.



Ant Farm, *Tv Burn*, 1975.

que la hacían volar en pedazos⁶, la enterraban⁷, la agredían⁸, la secuestraban⁹ o la torturaban «colocándole el diodo en dirección contraria»¹⁰, terminaban haciéndose tarde o temprano con una cámara de vídeo, para grabar «su propia televisión». Generándose un inquietante efecto, según el cual, la tele acababa siempre «resucitando», como lo hace el mal, en sus películas de endemoniados y espíritus en las que el malvado observa desde fuera, desde otra dimensión, como acaban inútilmente con su cuerpo en la escena final. Porque el propio acto de destrucción, de estas performances, solía estar grabado por otra cámara y terminaba siendo emitido algún día por una cadena de televisión, por muy underground que ésta fuera.

De hecho, no estaban solas acciones como la de Edwars Ruscha, de 1967¹¹ en la que desde un coche a toda velocidad y sobre la autopista 66, arrojaba una máquina de escribir para verla saltar en pedazos; un *rolling stone* también podía arrojar su monitor desde la ventana del hotel si el ambiente no le agradaba. Preguntado Keith Richards, recientemente, por «esta afición» no sólo admitió ser uno de los pocos *rock stars* que de verdad llegaron a hacerlo, sino que lo asociaba de forma indisoluble al sentir de «aquellos años»: «No, no íbamos a hacer eso por algo pequeño. Estábamos en 1969, y como ya he dicho, era un año

⁶ *Media Burn* (1975) del colectivo Art Farm, formado por Chip Lord, Doug Michels, Hudson Marquez y Curtis Schreier.

⁷ *El entierro de un televisor* (1963), de Wolf Vostell.

⁸ «Felt TV» (1966-70), de J. Beuys: la pantalla del monitor era cubierta de fieltro. La performance se acompañaba por gestos de agresión al receptor y a sí mismo, por su condición de telespectadores.

⁹ Chris Burden en una de sus acciones, aprovecha una entrevista que les dedicaban, en una televisión local para amenazar a punta de navaja a la entrevistadora y secuestrar la emisión. Al final, hace destruir la cinta en la que el programa había grabado el acto en su presencia; mientras un colaborador suyo graba toda la escena con su cámara de vídeo.

¹⁰ «... yo me limité a colocar el diodo en dirección contraria y salió una ondulante televisión negativa», Nam June Paik, *Video 'n' Videology 1959-1973*, Nueva York, 1974.

¹¹ *Scean of Strewn Wreckage* de Edwars Ruscha, 21 de agosto de 1966. Una máquina de escribir era arrojada desde un coche, a unos 150 km/hora al desierto.

¹² Reproduzco la entrevista íntegra, pues tiene su interés no sólo al detenimiento que el *rolling* radica al asunto, sino la forma en que considera el asunto «un proyecto»:

—Es cierto que eres una de las pocas estrellas de rock que arrojó de verdad un televisor por la ventana?

—Sí, en los viejos tiempos, los televisores de los moteles estaban atornillados al suelo. Todo ocurrió porque el servicio de habitaciones me tocó las narices. Se negaron a servirnos nada.

muy extraño»¹². En otra señalada ocasión fue un espectador, el que sin intención de participar un «acto artístico» alguno, pero con idéntico sentido crítico hacia lo que emitía la pantalla, destrozó su monitor cuando contempló, el ya célebre «*punk tv moment*» el primero de diciembre de 1976 (el momento punk televisivo)¹³: Johnny Rotten, líder de los Sex Pistols, se había atrevido, por primera vez en la historia de la televisión británica a proferir palabras malsonantes, concretamente a pronunciar la palabra «fuck», en el programa de más audiencia y ante millones de espectadores. A la mañana siguiente de esta aparición, la prensa fabricó con esta entrevista un escándalo, arrastrando al público más conservador; y convirtió a Mr. James Holmes, camionero de 47 años, en héroe nacional. (En ese ciudadano modelo del que un día habló Kennedy, años antes, al otro lado del charco.) ¿Y por qué? Según declaraciones del Daily Mirror, «*en un ataque de rabia, había destruido su propio aparato de una patada a la pantalla, para acabar con ese torrente de palabrotas que los Sex Pistols despachaban a la vista de su hijo de ocho años*». Preguntado por este acto heroico, Johnny Rottem, declaró que le parecía ridículo que la gente anduviera dándole patadas a los televisores «*¿no saben que basta con apretar un botón?*». Pero, a pesar de la lógica de esta respuesta (inesperada, teniendo en cuenta que *los Sex Pistols* acostumbraban a hacer añicos sus instrumentos sobre el escenario), sí parece que destruir y descuartizar el TV estaba en el aire de la época, como veremos que lo estará destruir y descuartizar el automóvil. **Aquel niño de ocho años**; que, por otra parte, no sabemos si recibió mejor ejemplo viendo insultar a Rotten o asistiendo a la «acción» que su padre hizo con el televisor; **debió de asistir en directo a una performance muy similar a las realizadas por los artistas, participantes en el Symposium de la Destrucción en el Arte en 1966, en Londres.**

—¿No sería por un simple retraso?

—No, no íbamos a hacer eso por algo pequeño. Estábamos en 1969, y como ya he dicho, era un año muy extraño.

—¿De qué altura cayó?

—Unos 11 metros.

—¿Fue divertido?

—La verdad es que para entonces ya se había convertido en un proyecto. Es el tipo de cosas que haces cuando estás de gira y no has dormido en cinco días.

Entrevista de Chris Heath, *El País Semanal*, 1998.

¹³ Anécdota recogida por Alvin Gibbs, *Destroy*, Londres, Britania Press Publishing, 1966.

2. Vídeos no tan incorpóreos; cuerpos no tan físicos

Acostumbrados a asociar el videoarte a lo mental, a la fragilidad de la imagen, a un reflejo que despide la pantalla; hoy estamos hablando del monitor, de la tele física que aparece en la plástica de vídeo desde su gestación, incluso en nuestros días cuando la tecnología nos permite prescindir de él.

Pensamos en vídeos de creación y nos vienen a la mente temblorosos conceptos: Las formas sólidas de un desierto que se disuelven en un flujo de luz, juegos abstractos; ficciones, sueños, fenómenos ópticos...; cuerpos desnudos... Ambiguas visiones, a través de las cuales, los artistas se presentan ante la cámara, ante nosotros...

En definitiva, **una sensación de incorporeidad**, de ligereza, que, sin embargo, sugiere o representa, un mundo muy físico, muy corporal. Pensemos si no en todos esos vídeos performáticos en los que los artistas realizan experimentos con su cuerpo desnudo. Su visión nos provoca un efecto extraño, incómodo..., su textura volátil es reflejo de una corporidad imposible, que, por otra parte, comparte con medios como la fotografía o el cine. Una confrontación entre lo real y lo representado que soporta cualquier medio artístico, pero que adquiere un matiz malévolo en la imagen electrónica, **pues la obra ya no es una nueva construcción, otra realidad, sino un reflejo**. La sombra de algo que ya no podemos ver. La reproducción de una ausencia. Una sensación que ni siquiera desaparece cuando se hace uso de la tan alabada capacidad «de emisión en tiempo real» del vídeo. «Menos mal que nada pasa en tiempo real... Menos mal que nada es instantáneo, ni simultáneo, ni contemporáneo»¹⁴.

La imagen temblorosa de la pantalla no deja de emitirnos ese olor a falso, a podredumbre, a un tiempo fantasmal que ya no volverá.

Y de pronto, decepcionados, reparamos en la «caja», en el aparato emisor, en el monitor, se le haya dado o no un protagonismo esencial. Descubrimos que está en todas partes; que es con frecuencia elemento participante, no sólo en las instalaciones o ambientes, también en cintas monocanales y en las videoperformances. Que a través de un oscuro juego de espejos, el monitor aparece y reaparece en la pantalla, que como tantas veces se ha señalado: tendría similitudes con el espejo, o con una superficie reflectante como el agua. En mi opinión, detenernos

¹⁴ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.



Wolf Vostell, *El entierro del televisor*, 1963.



Wolf Vostell, *Depresión Endógena - Zamora*, 1990.

en este asunto sería darse cuenta de que además de contemplar ese reflejo desde la orilla, podemos meter las manos en el río y mojarnos.

La pintura y la escultura, también se enfrentaron en su día a «esta ilusión». No en vano, muchos de los esfuerzos de la pintura moderna han ido encaminados a reivindicar su materialidad, su bidimensionalidad... En este sentido, «la rebeldía» de este soporte se asemeja a la de la pintura y la escultura y no tanto a la del cine: Esta búsqueda de «su materialidad», constituiría un nuevo punto de partida para conectar el vídeo con el resto de las artes plásticas; si consideramos que el cine nunca ha prestado atención al soporte en este sentido.

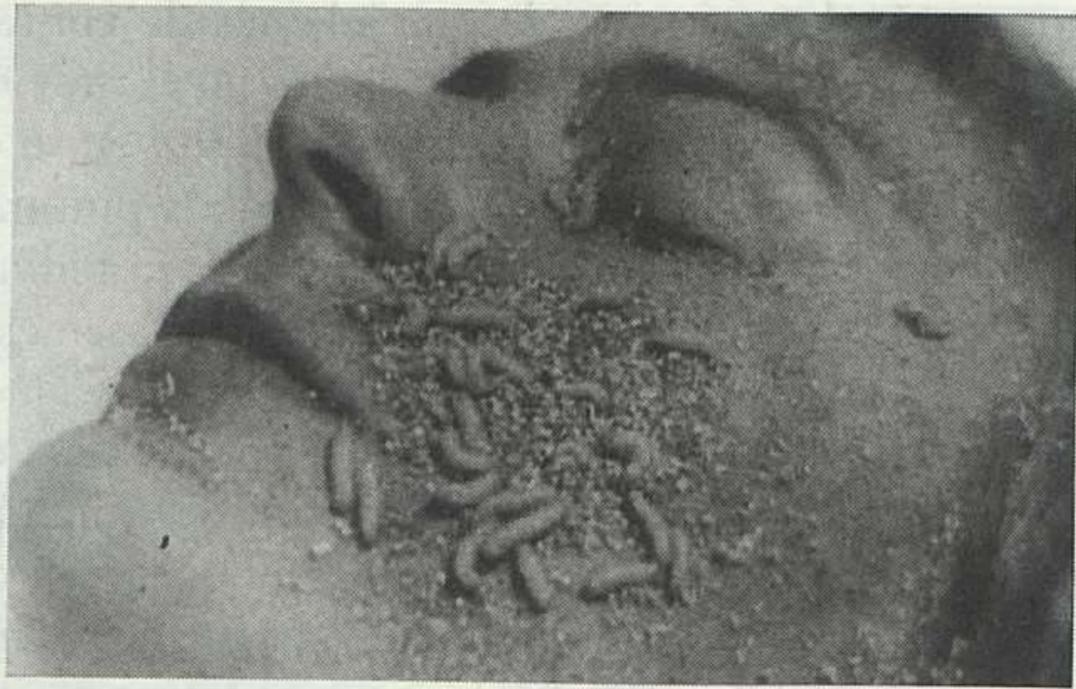
Así que reparamos en lo único real: en el aparato, y percibimos que su presencia no se queda en escultórica; que «se mueve», que parece vivo, que nos habla, que nos mira... que se humaniza, que nos recuerda a un cerebro, o a un brazo, o a un estómago, o a «un apéndice del ojo», como decía McLuhan, «*la vida con vídeo es como vivir con dos cerebros, uno de plástico y otro orgánico. La vida de uno es inevitablemente alterada*», Shigeo Kubota¹⁵.

Vostell me comentó en una ocasión que lo que más le impactaba de los televisores y radios abandonados al tiempo, en su *Depresión Endógena* era contemplar su fisiología, esas piezas de aparatos antiguos, mecánicos, primitivos, construidas paso a paso por las manos de las mujeres en las fábricas, esos «cables-venas», esos órganos y válvulas¹⁶; que descuartizados se dejan invadir por el polvo, por los excrementos de golondrinas y pavos, que como cuervos sobrevuelan cadáveres de monitores sin enterrar.

Lo vivo y lo físico se encontraban. Se inicia un período de contactos de injertos, de comunicación íntima y crítica, con estos objetos. Y estos aparatos empiezan a sufrir igual suerte que los cuerpos de los artistas que también se sacrifican para «redimir a la sociedad y al arte». Los televisores de Vostell son abandonados a excrementos de pavos y golondrinas, como Gina Pane abandonaba su rostro a los fluidos de larvas y gusanos en *Death Control* (1974). Se «sacrifican televisores», como se martirizan ellos. Se los envuelve en alambre de espino, como se envuelve Journiac en *Rituel du sang* (1976), emulando a un Cristo sufriente. En la granja de Segal en New Jersey, en 1963, los tele-

¹⁵ Chris Hill, *Rewind: Video Art and Alternative Media in the United States*, p. 40, 1997.

¹⁶ Declaraciones de Wolf Vostell efectuadas en una entrañable entrevista que me concedió en su estudio de Malpartida de Cáceres en mayo de 1997.



Gina Pane, *Death Control*, 1974.



Wolf Vostell, *Aug um Auge*, 1991.

visores sufrieron todas estas vejaciones antes de ser «enterrados vivos» (y yo me pregunto, ¿cuándo está un televisor «vivo»?). En esta acción de Vostell: *El entierro del televisor*, también conocida como *TV-Dél/Collage*, se llegó a sepultar una tele como si de un ataúd se tratara, tras propinarle acciones de agresión y cavarle una tumba.

Sobre cristales rotos se revolcaría Chris Burden, en *Through the night softly* (1973), atado de manos. Cristales rotos que bien podrían ser los de tantas pantallas como se destruyeron. Y también se había dejado atropellar por un coche, como lo hizo el robot de Paik K 456 en 1982, cuando caminaba por la Quinta Avenida. (Destrozado por el accidente, el robot fue llevado en camilla al museo, ¿qué otra cosa podría hacer mejor de hospital o incluso de algo peor?).

Estamos viendo que abundaban los «performers salvadores y destructivos» en este período. Y una obra que yo interpreto como paradigmática de estas cuestiones es: *Aug um Auge* (1991) de Vostell, pues sin pretenderlo, se convierte en metáfora de las relaciones performer-sacrificio-televisor. Sobre un soporte de cuadro, el artista ha incluido, entre otros elementos, la estatua barroca de un Cristo sufriente. En el ojo de la escultura se ha colocado el visor de una cámara de vídeo. De forma que el Cristo nos mira, y nos registra; convirtiéndose en el intérprete de nuestros actos; pues una vez recibidas las imágenes; emite «nuestro reflejo» en una pantalla situada en la herida de la figura. En este caso el vídeo y la pantalla se corporalizarían a la perfección, y no en un cuerpo cualquiera: ¡en el cuerpo de un Cristo! en un cuerpo agonizante, ensangrentado, a modo de esos performers que exploran los límites. Al mismo tiempo, las imágenes emitidas, por la pantalla-llaga se hacen abstractas y puras. Pierden la relación con la escena anecdótica reproducida y se transforman en una emisión de luz.

Para concluir este problema de casi «humanización» del televisor, constataríamos una inversión de los papeles, pues el intrépido artista que realizaba una arriesgada performance ante la cámara, por el efecto de la grabación, se fue desmaterializando, transformándose en ausencia, incluso diríamos que en simple espectáculo¹⁷ a los ojos del medio televisivo. Y el monitor «enemigo» que había que eliminar y asesinar, terminó siendo lo único real, el único cuerpo que abrazar, como hacía Siguedo Kubota desconsolada ante la muerte de su padre en su vídeo performance: *Father* (1975): Las imágenes que grabó con su padre, esos

¹⁷ Algunos artistas como el mismo Chris Burden, terminarían alejándose de estas performances «extremas» para evitar que se consumieran como mero «espectáculo».

últimos momentos antes de su fallecimiento, se proyectan en el monitor, y lo único que calma su desconsuelo es abrazar el aparato, que al final, triunfante, se corporaliza.

El monitor habría terminado apropiándose de nuestra carnalidad, de nuestra sangre; mientras nosotros, proyectados no seríamos sino muertos, la imagen deja de imaginar, de reflejar lo real, porque, como apunta Baudrillard, «ella misma ya lo es» «las cosas habrían engullido su espejo y se habrían convertido en transparentes para sí mismas, enteramente presentes para sí mismas»¹⁸.

3. Fuente de luz

Decíamos que Art Farm había empotrado un cadillac sobre los 42 televisores y que tras el estallido había llegado el fuego y al poco tiempo: ¡la luz! una luz bella como para conquistar nuestros ojos y diluir el mensaje combativo; y un estruendo, «música física», como diría Paik, capaz de curar a los sordos¹⁹. En *Chott el -Djerid (A portrait in Light and Heat)*, de 1979, de Bill Viola, los objetos y las formas de los desiertos se disuelven poco a poco en halos de luz. Marie Luise Syring²⁰ veía esta obra como «metáfora de la técnica del vídeo»... «ya que en este medio, los objetos en movimiento se convierten en un flujo continuo de impulsos electrónicos» «la cámara graba, en esta enorme extensión, todas las formas sólidas para disolverse, coagularse, y perder su contorno, para convertirse en un flujo continuo de luz deslumbrante y colores desvanecidos». Ilusiones ópticas que el ojo no fija, pero que el vídeo puede registrar. Las célebres «imágenes nunca vistas» de las que a Viola le gusta hablar.

Una luz que en el televisor es distinta a la del cine, pues no se proyecta sobre la pantalla, sino directamente sobre nosotros. Pensemos,

¹⁸ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

¹⁹ Las crónicas de esta performance, rozando el terreno de la leyenda; cuentan que uno de los fotógrafos que cubría el acto, sordo de nacimiento, declaró que el ruido de la explosión que provocó el choque del cadillac contra los televisores, fue el primer sonido que había percibido en su vida. «The car hit the pile with a ballistics boom. A photographer who was been deaf since birth said it was the first sound he had heard in years. The crowd went wild». Ira Schneider/Beryl Korot, *Video Art, An Antology*, p. 11, Nueva York, 1976.

²⁰ Marie Luise Syring, «El camino a la trascendencia o la tentación de San Antonio», *Bill Viola, Más allá de la mirada (imágenes no vistas)*, Madrid, MNCARS, 1993.

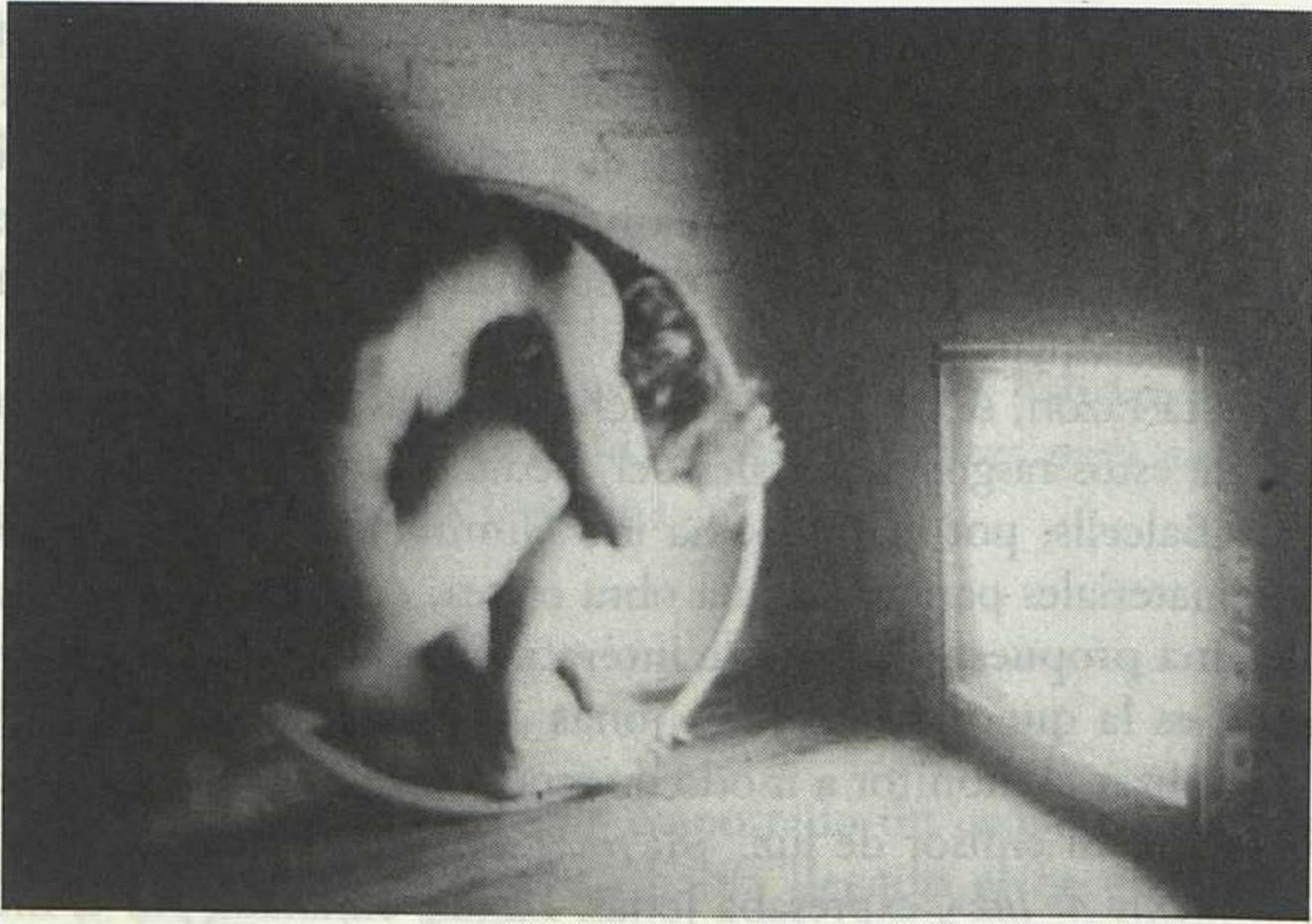
además, que la sala de cine necesita estar a oscuras mientras que el vídeo se puede ver en una habitación con iluminación normal; con todas las posibilidades y conflictos que esta capacidad genera pues el televisor y su influencia, se integran en nuestro universo de objetos y relaciones cotidianas y no en un estado artificial y excepcional como es la proyección cinematográfica.

Por esta razón, se percibe en muchos artistas una progresiva potenciación de estos rasgos materiales del medio, como generadores de luz. Eugenia Balcells, por ejemplo, ha ido eliminando al máximo los elementos materiales para crear una obra etérea, compuesta por espacio y luz²¹. Y una propuesta radical de interacción con esta luz indirecta del monitor, es la que produjo Joan Jonas en *Twilight* (1975). El artista deja de utilizar el monitor a modo de espejo proyector de imágenes y lo convierte en un emisor de luz. «Al final no había imágenes. El monitor era una fuente de luz», expresaba Jonas. La luz, emanada por el monitor cubre la desnudez de la artista.

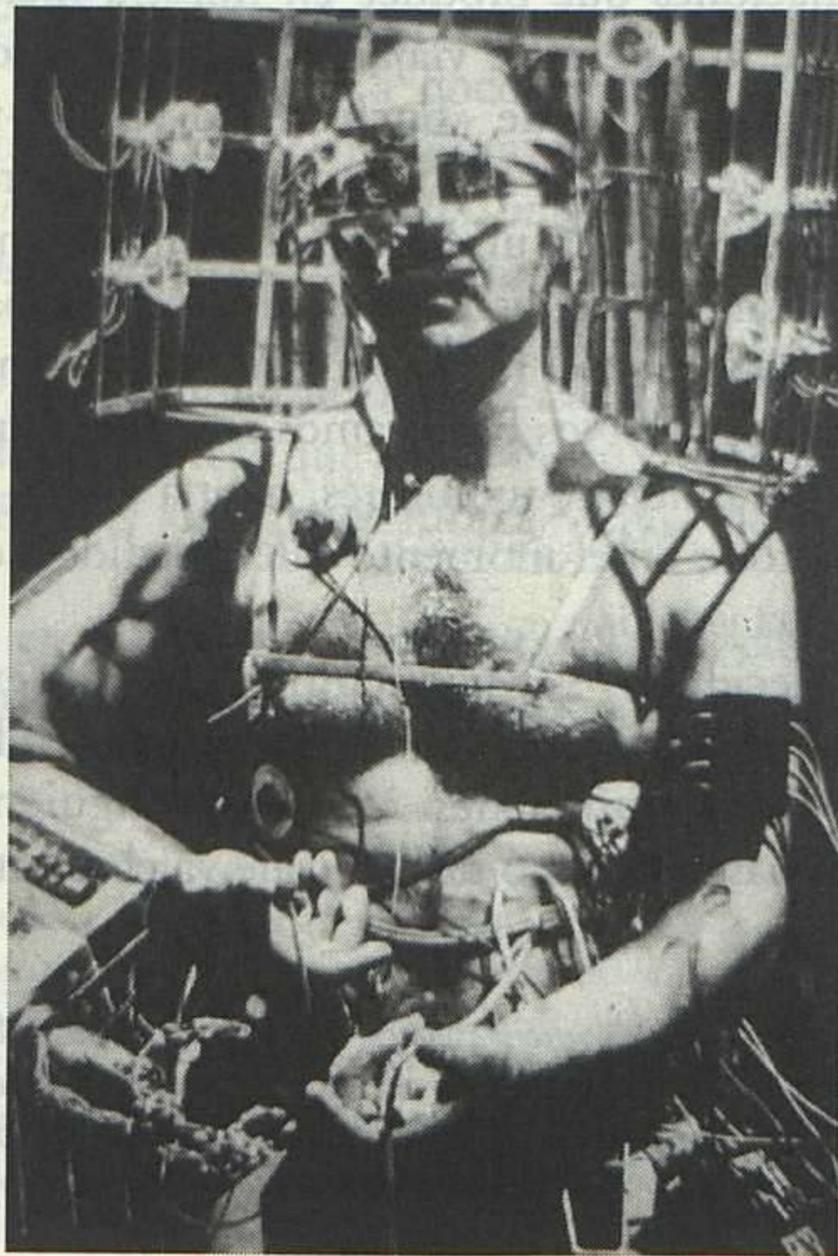
Volvamos ahora a la acción *Media Burn de Ant Farm*, y comprobemos las transformaciones que produce en nuestra mente, una acción que, en mi opinión, nos permite viajar de lo físico a lo virtual, generando un interesante efecto de «bucle físico-virtual-físico», ante el espectador: Aquel 4 de julio de 1975, los que presenciaron la acción en directo, debieron participar en un espectáculo impactante, en el que al margen del simbolismo y de los planteamientos combativos, terminó primando la fuerza plástica del fuego, su visualidad, el humo, el sonido de las llamas, la explosión. Nos hallaríamos ante una performance en la que el monitor, la pirámide de monitores, habría tenido una fuerte presencia física, sobre todo en el momento que agredidos, esos aparatos se transformaron en luz y calor.

Pero si ahora decidimos ver la cinta de vídeo del evento, el efecto parece sedado. La imagen se ha hecho temblorosa, débil, y los televisores y su halo de luz; «espirituales»... Incluso alguien que pasa por delante de nuestra pantalla, y no sabe de qué va el asunto, imagina que

²¹ «el vídeo es un instrumento de nuestra época que se acerca más a la electricidad y a la vibración instantánea. En el cine el soporte es el celuloide, y la proyección de la luz a través de 24 imágenes produce el movimiento en el momento de la proyección. Por tanto, es un tiempo entrecortado que además requiere un proceso relativamente largo de montaje para poder tener contacto con la imagen que has captado. El vídeo me dio la inmediatez, la posibilidad de explorar el tiempo continuo, este tiempo electrónico en el que no hay separación entre el espacio, el tiempo y la imagen que la cámara recibe» (Eugenia Balcells, 1995).



Joan Jonas, *Twilighth*, 1975.



Stelarc, *Structure-Substance*, 1990.

estamos viendo cualquier toma cinematográfica realizada por un especialista. Es casi al final, y tras la explosión, cuando la luz vuelve a llenar la pantalla. **Una luz intensa, poderosa, artificial, emitida directamente por el monitor, baña nuestros cuerpos.** La historia anecdótica desaparece y nos encontramos ante una caja de luz como la de Jonas, que es lo que en definitiva es un monitor de vídeo. Recobrando parte de la fuerza plástica, física, que recibieron aquellos que vieron las llamas de los televisores en 1975; parte de esa luz emitida ahora por nuestro monitor, aunque de un modo «más pacífico».

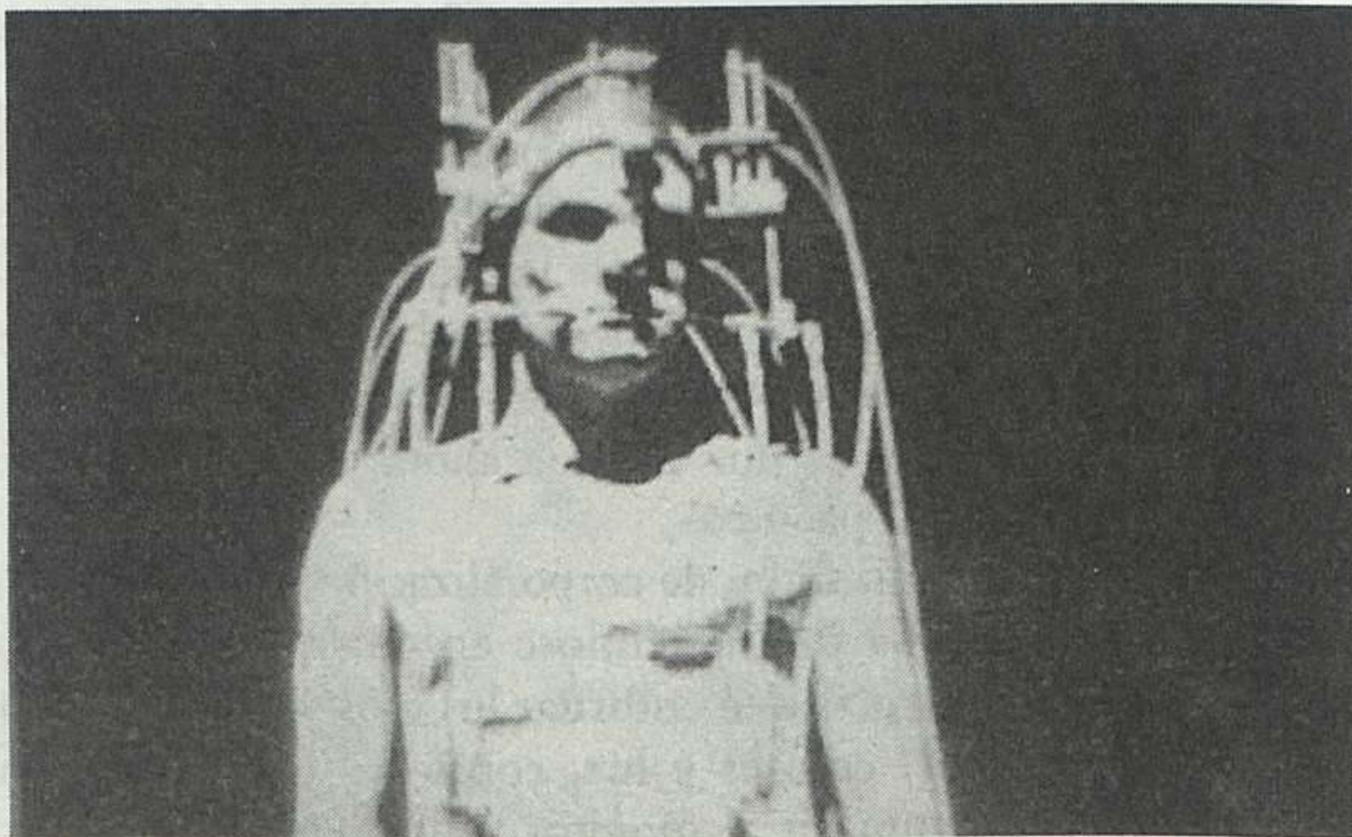
Un efecto de materialización, de corporalización, que aunque no de forma tan clara, termina produciéndose en cualquier monitor que emite imágenes. **No hay más que entornar los ojos y veremos al «mueble» emitiendo formas, colores y luz, como las teles abstractas de Paik.** Teniendo que renunciar al monitor, si de verdad queremos que no sirva más de «intermediario». *«Ahora es mucho más fantástico, ya que la proyección de la imagen permite liberarla de la caja del monitor en la que estaba prisionera»* (Eugenia Balcells, 1995).

4. *Crímenes, cadillacs y televisores*

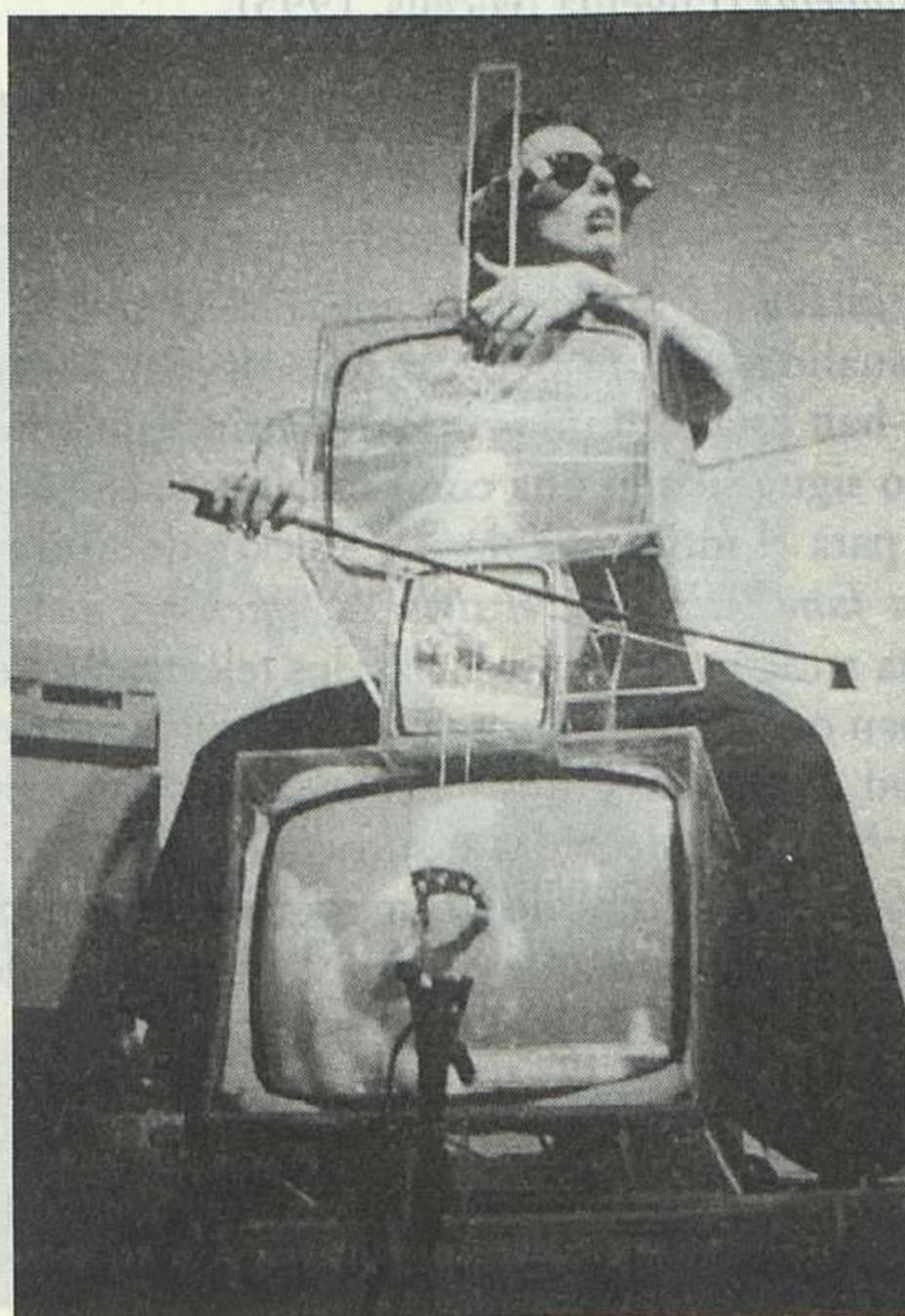
Estrellarse estaba de moda en la época, y el coche, el cadillac, no surgía por casualidad, en la performance de Art Farm. **En realidad vídeo y coche han estado unidos desde el principio en esta historia, y su matrimonio sigue siendo una combinación de éxito incluso hoy.** La obra de Paik, para el último Skulptur Projekte de Münster (1997), *32 coches de Nam June Paik para el siglo XX, mientras suena el requiem de Mozart*, recogía antiguas reminiscencias: los televisores viejos y los ordenadores llenaban coches de época pintados de plateado delante del palacio de la ciudad. Los viejos autos rellenos de obsoletos monitores, eran inundados por la música de Mozart; sufriendo una suerte similar a la de las célebres motos con música de Wagner que conforman *El fin de Parsifal* (1988), la obra conjunta de Vostell y Dalí que podemos contemplar en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres.

Otros coches en la historia del arte, menos luminosos y plateados, han estado presentes entre las creaciones de arte de este siglo. Coches comentados, destrozados, accidentados (Chamberlain, Warhol; Arman...) detrás de los que merodeaba la muerte.

Ahora vamos a detenernos en **un trío de éxito**, el conformado por el coche (si es posible, cadillac), un accidente y una cámara de vídeo.



Marcel.lí Antúnez, *Epizoo*, 1996.



Nam June Paik, *Tv Cello*, 1973.

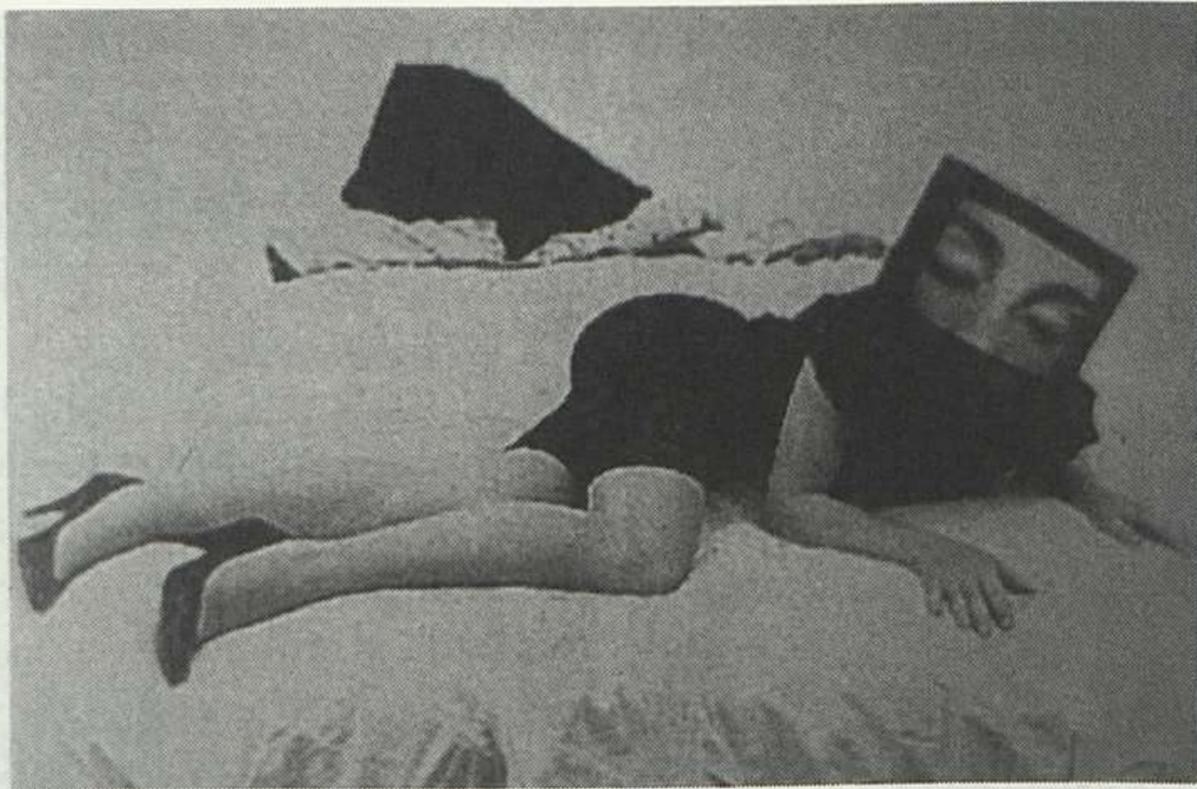
Habíamos visto esta combinación en la performance de Ant Farm: el cadillac, los televisores y la cámara de vídeo, grabando la colisión de la que afortunadamente los dos artistas salían ilesos. Y en la performance *Dead Man* (1972) de Chris Burden, en la que el artista se arroja a la carretera esperando ser atropellado, mientras un colaborador filma la escena (cámara, coche, y accidente, otra vez). Pero al igual que veíamos a los anónimos ciudadanos accionistas destrozar su televisor, llevados por la ira, sin pretensión artística alguna; hubo «una performance» que superó los límites de estas acciones y que sirvió de inspiración a las de grupos como Ant Farm: **El asesinato de Kennedy en 1963**. Repasemos el suceso: Mientras el joven presidente saluda al público desde su automóvil (el coche), es tiroteado (el accidente); mientras Abraham Zapruder, un espectador del desfile, filma el suceso con una cámara de súper ocho (la cámara).

Impactados por este vídeo, que tanto desmerecía por su imprecisión y fragilidad al grave suceso, los grupos Art Farm y T. R. Uthco, reconstruirán el acto parodiando el incidente, las secuelas psicológicas y hasta el imperfecto documento de Zapruder. La obra, titulada: *El marco eterno* (1975); recoger otra vez, toda la problemática de la separación entre realidad e imagen filmada. En un momento dado el artista que interpreta al presidente, se dirige al público para decir: «Yo sólo soy, en realidad, otra imagen en vuestra pantalla».

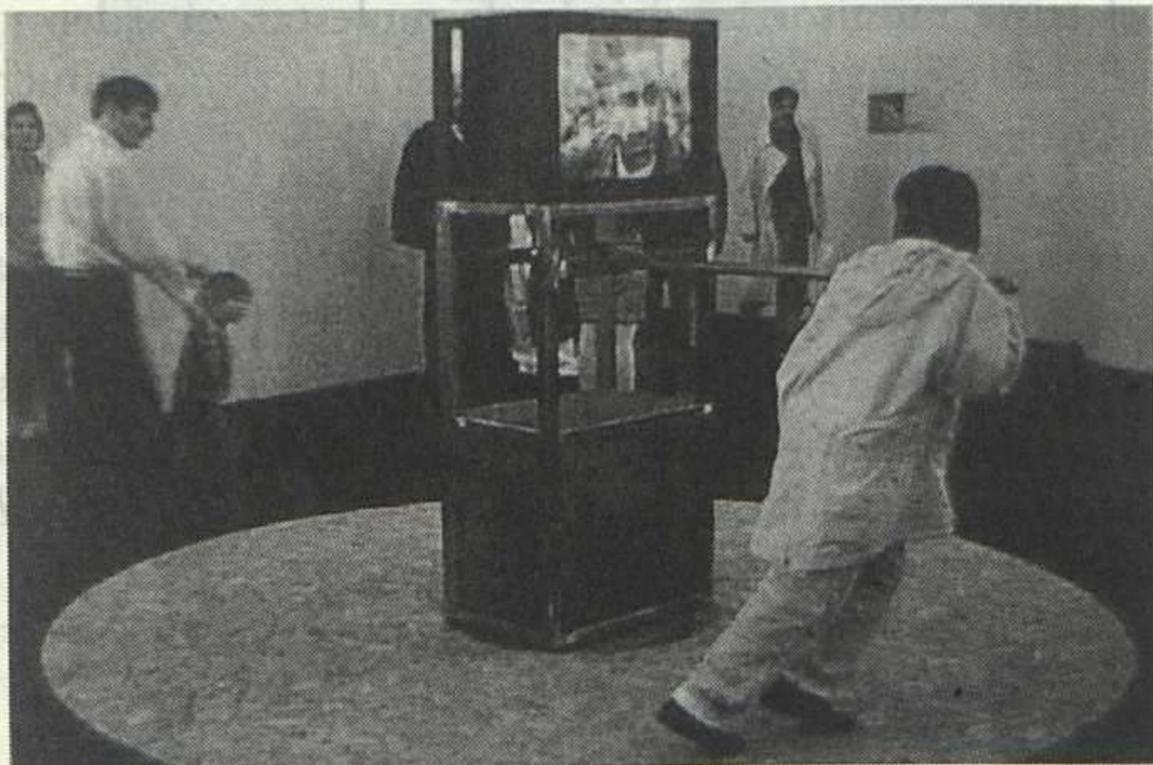
5. *El híbrido y el cuerpo obsoleto*

Hoy, el triste monitor ha dejado de molestar, el vídeo «ya no es moderno»²². Las últimas tecnologías recogen el testigo de muchas de las cuestiones críticas que planteó en sus orígenes. Se desentierran las teorías de Mac Luchan. Y el arte en las redes y la creación virtual, vuelven a presentarse «como medios para unir a la humanidad». Hasta Tony Oursler, creador de esos personajillos de cabeza de tela y angustioso rostro proyectado, que nos recuerdan las secuelas psicológicas de este nuevo mundo de «intercomunicación» dominado por la soledad; se ha sentido fascinado por las posibilidades de la galaxia internet: «En el presente, con internet, se produce un concepto de aldea global en la que el usuario emite su programa, donde puede producir su propia website... a la

²² Sobre este tema, ver la reflexión de Juan Grego en «El vídeo ya no es moderno», *Encuentros de vídeo de Pamplona 1996*, Pamplona, 1997.



Lynn Hershman, *Phanton Limbs*, 1985.



Tjebble Van Tijen, *Revolution*, 1990.

que millones de personas tienen acceso a intercambiar información, añadir sonido, emitir por vídeo o escribir un texto propio. Es una situación que permite hacer crecer a la gente libre, sin orientación predeterminada. Un medio más creativo que la televisión»²³.

Se ha hablado mucho de «hibridación» en el arte último. Y al tiempo que asistimos a la anunciada «vuelta al cuerpo», evidente en algunas de las últimas videoocreaciones, que vuelven su mirada hacia planteamientos cercanos a los de los performers de los setenta²⁴; se percibe una progresiva huida de lo físico, «del cuerpo obsoleto», como diría Stelarc, en los trabajos del universo cibernético. Por lo que parece más, **una vuelta extrema y contradictoria al cuerpo**, que combina el arte más abyecto y carnal, con las creaciones virtuales más temblorosas.

Un arte híbrido en el que sangre y carne se mezclan en mecanismos y cuerpos digitales espectrales. Un diálogo entre máquina, naturaleza y ser humano, de larga tradición en nuestra cultura, hoy bien representado en los trabajos del artista brasileño Eduardo Kac, que nos sorprende haciendo crecer una planta en una galería, enviándole luz de todo el planeta a través de internet.

En el origen, vuelvo a ver a aquellos monitores de los que tanto hemos hablado, adheridos al cuerpo de Charlotte Moorman. En *TV Cello* (1973), como apuntó Fargier, **la televisión conforma el vientre de la violonchelista «preñada por las imágenes que le envía la cámara, por una luz que atraviesa el cristal de la pantalla, como si fuera un nuevo misterio de la encarnación»²⁵**, generándose un tupido «juego de espejos»: La imagen de la violonchelista tocando, no sólo está dentro de la televisión, sino que tiene la televisión sobre su carne; pudiéndose contemplar al mismo tiempo «las tripas, los órganos del aparato», pues Paik utiliza monitores cuyas carcassas habían sido sustituidas por un contenedor transparente, siendo visibles el vidrio de la pantalla y el tubo de rayos catódicos. **«La pantalla de televisión sobre su cuerpo es literalmente la corporización del videoarte en vivo»**, sentenció Paik²⁶.

²³ Declaraciones del artista en Juan Manuel Álvarez Enjuto, «Dime cómo estás» (entrevista con Tony Oursler), *Lapiz*, n.º 143, 1998.

²⁴ En el último ciclo de videoacción: *Luces, cámara, acción (...); corten!: Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*, organizado en el IVAM, 1997, pudimos ver algunas piezas en los últimos años en esta línea: *Amami se vuoi*, 1994, de Michael Curran, en la que vemos al amante del artista escupiendo a éste en su boca durante cinco minutos, o *Tiempo*, 1996, de Carmen Sigler, en la que una gota de sangre recorre su cuerpo.

²⁵ José Ramón Pérez Ornia, *El arte del vídeo*, p. 35, RTVE/SERBAL, 1991.

²⁶ Nam June Paik, *Video 'n' Videology 1959-1973*, Nueva York, 1974.

Y esta hibridación de la tecnología con el cuerpo, también estuvo presente en la célebre *TV Bra*, obra de las instalaciones-performance creadas por Paik para Charlotte, que soporta a modo de sostén dos televisores pequeños, nuevamente con caja transparente. Esta obra era vista por Paik como un ejemplo del uso humano que podía darse a la tecnología y un estímulo para usarla en sentido creativo.

Recordemos expresiones parecidas de Fargier relativas a la humanización de la tecnología emitidas sobre *Sun in your Head* (1963), de Vostell: «pone la imagen en carne viva» o de Paul Virilio sobre *TV Cubisme*: «Vostell contrapone de nuevo dos elementos que físicamente parecen repelerse: la solidez y la dureza de la piedra y la transparencia y fragilidad de la imagen... Virilio ha dicho que no son los cuerpos, las imágenes, las que jadean rítmicamente. Es el propio televisor el que respira»²⁷.

Pensemos ahora en la continuidad que ofrece respecto a estas obras pioneras, el trabajo de la artista Lynn Hersham, produciendo injertos tecnológicos en el cuerpo de la mujer, pero a nivel virtual, «creé una serie de fotografías denominadas *Phantom Limbs* ("Miembros fantasmas"). Todas ellas articulan referencias a la mutación del cuerpo femenino a través de la seducción de los medios. Partes tecnológicas reproductivas brotan de la imagen de la mujer, dando lugar a una modificación cyborgiana, al tiempo que desaparecen partes del cuerpo real. Así como el vídeo era una especie de reflejo que nunca daba respuesta, las obras interactivas serían como un truco, un espejo de dos caras que permitía hablar con el otro lado»²⁸. Se trataría de un trabajo que ya ha prescindido de la corporización física, aunque no de la morfología humana ni del problema de la hibridación físico-tecnológica.

Pero si hay una figura que ha desarrollado a lo largo de los años una incesante búsqueda de ampliación de las capacidades físicas de los órganos de su cuerpo es el australiano Stelarc. Ofreciendo una propuesta radical que parte de su interpretación de McLuhan, «*Con su cuerpo amplificado, sus Ojos laser, su Tercera mano, su Brazo automático, su Sombra vídeo, Sterlac encarna con anticipación el híbrido hombre-máquina en el que nos estamos convirtiendo todos metafóricamente*»²⁹.

²⁷ José Ramón Pérez Ornia, *El arte del vídeo*, p. 45, RTVE/SERBAL, 1991.

²⁸ Lynn Hersham, «Fantasías sobre el anticuerpo. Lujuria y deseo en el (ciber) espacio», *Arte en la era electrónica*, Barcelona, 1997.

²⁹ Mark Dery, *Velocidad de escape: la cibercultura en el final de siglo*, Madrid, Siruela, 1998.

