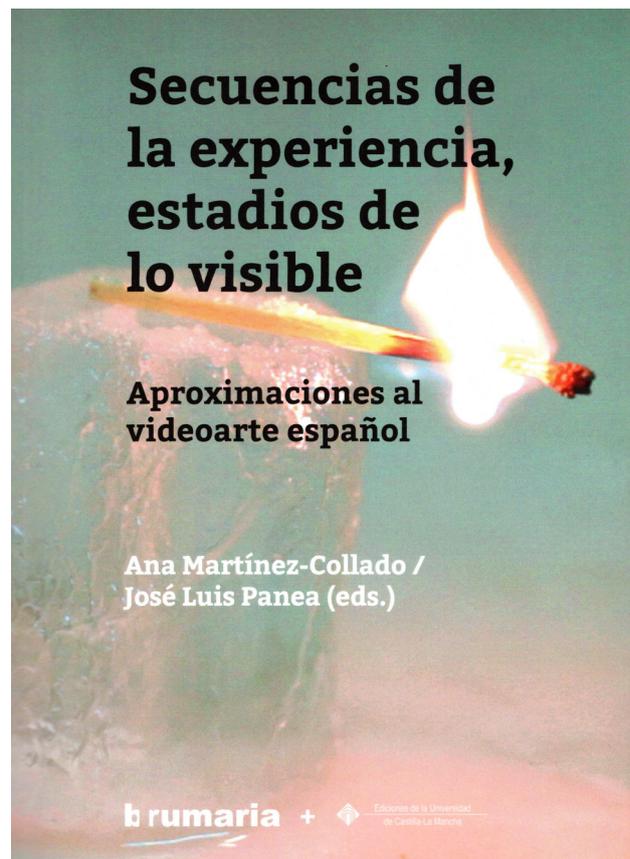


Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana y PANEA, José Luis (eds.)
Brumaria-Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017

Este volumen editado por Ana Martínez-Collado, profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha en Cuenca, y José Luis Panea, artista e investigador contratado en el proyecto Ares, puede considerarse como la ampliación y puesta en papel del proyecto de archivo actualmente accesible a través de la plataforma web ARES, titulado «Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios» (<http://aresvisuals.net/transferencia/>), que en su desmaterialización virtual es una invitación al viaje para mirarnos en el espejo de las identidades creadas por los y las video artistas españolas de las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI. Lo que llama nuestra atención cuando terminamos el libro es que no se incluye un listado de referencias bibliográficas sobre el tema del videoarte en España.

Como señala Ana Martínez-Collado en el prólogo del libro, esta obra se plantea el estudio del videoarte español a partir de cinco nociones que han tenido una especial relevancia en la producción de las subjetividades representadas en las narraciones visuales consideradas en este ensayo. Así pues, el género, el sexo, la nación, la raza y las narrativas de la experiencia cotidiana servirán para clasificar y enfocar las aproximaciones a los trabajos de los autores incluidos en el estudio. Estas reflexiones críticas las realizan investigadores e investigadoras de diversas universidades españolas, entre las que se encuentran la Universidad de Zaragoza, la Politécnica de Valencia, la Autónoma de Madrid, la Universidad de Castilla-La Mancha, la del País Vasco, la de Murcia y la Jaume I de Castellón. Y también se suman otros/as profesionales procedentes de instituciones de carácter cultural como el programa Metrópolis de TVE2; la Casa Asia de Barcelona y Madrid; el Centro de Arte y Naturaleza (CEDAN) de Huesca; así como otros investigadores/as y comisarios/as que ejercen su profesión en diferentes instituciones universitarias y culturales de reconocido prestigio.



Dejando claro desde la primera página los principios que rigen el proyecto, los conceptos que sobresalen para su conceptualización son los de mapa y archivo, en ambos casos concebidos como grafías abiertas a la ampliación, a la suma, incluso a la reivindicación de las producciones al margen de la cartografía dominante. Apelando a esas creaciones que inventan, expresan y visibilizan otros deseos que reflejan la realidad social ampliada de una cultura.

En el segundo capítulo a cargo de Menene Gras Balaguer, directora de cultura y Exposiciones de Casa Asia, titulado «Siempre pienso en el tiempo. Narrativas globales en

el videoarte español», la autora parte de la importancia que tiene para el cine el tiempo y la duración desplegados por el movimiento a través del espacio. En este sentido Gras Balaguer cita a figuras clave en el arte y el pensamiento que han reflexionado y escrito o creado sobre el concepto y la percepción del tiempo y sobre el tiempo y lo cinematográfico, sin menospreciar la importancia de la música en la vida y en la imagen como recurso y como elemento evocador que deja un rastro indeleble en nuestra memoria. Temas sobre los que han trabajado cineastas como David Claerhout, Chris Marker, o los filósofos Gill Deleuze, Bergson o Husserl. También habla Gras en su artículo del tiempo histórico y el tiempo del video, sirviéndose en su reflexión de la pieza de Rogelio López Cuenca titulada *Málaga 1937* (2007), sobre los sucesos en la carretera Málaga-Almería; o la de Eugenio Ampudia titulada *La verdad es una excusa* (2007), que también trata sobre los exiliados de la Guerra Civil Española. En ambos, puntualiza Gras, las imágenes de archivo sirven para representar un tiempo suspendido que es el reflejo de la realidad cruel y dramática de un tiempo pasado siempre repetido en el presente para otras personas y otros pueblos. La obra de Marcel Broodthaers y Pere Jaume guiarán a Gras para hacer comentarios sobre la imagen tiempo y la imagen movimiento. Y Michel Snow y Lúa Coderch le llevarán a hablar de la imagen de la vida y la imagen memoria en relación con la imagen video, en la que el texto escrito entra a formar parte activa de la imagen potenciando las evocaciones temporales.

En el tercer capítulo, Josu Rekalde, artista y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, parte de la consideración de la velocidad como concepto clave de las primeras vanguardias, vinculadas a través del futurismo al fascismo, que entenderá rápidamente el potencial propagandístico de la imagen en todos sus marcos, incluidas la radio y la televisión. También destaca Rekalde la condición de los artistas respecto de las instituciones, la problemática del concepto de autor en el siglo XXI, a través del conflicto y las fórmulas resolutivas del Copyright, pasando por el copyleft, hasta llegar al Creative Commons. Rekalde destaca a Francesc Torres y Antoni Muntadas como pioneros del videoarte en el territorio español. El tiempo de la imagen se articula en España, a través de estos y otros autores, como el tiempo memoria de las historias que darán paso a las genealogías de los cuerpos expresadas a través

de las biografías-videografías políticas, a la performatividad de la imagen, al «hacer-pensar» y al «pensar-haciendo» sobre nuestra historia y nuestros relatos. De tal modo, que la creación pasa del terreno puramente artístico al social para considerar su producción como un servicio público antes que como un producto de consumo estético.

Como señala Pedro Ortuño, titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, para entender los cambios operados en las obras de los años sesenta, resulta esencial el paso del super8 a la tecnología video. Se vale para esta afirmación del testimonio de los propios artistas que utilizaron el medio para experimentar y buscar nuevos lenguajes y describir nuevas posiciones, tanto del creador como del espectador. Lógicamente, estas experiencias al margen del mundo del arte, como las describe el propio Ortuño citando a Rosler (1991), saldrán fuera de las temáticas y preocupaciones estéticas y entrarán de lleno en los territorios en los que inicialmente surgen estas tecnologías, que son los de la comunicación y los medios de masas. Es por ello que los formatos comienzan a apropiarse unos de otros, a mezclarse, a tejer redes entre soportes antes irreconciliables, que en la imagen video generan un discurso crítico elocuente y perspicaz sobre una realidad especialmente convulsa a mediados de los sesenta, sobre todo en Estados Unidos. En este sentido, Ortuño destaca la figura de Martha Rosler quien experimentará, como otras y otros coetáneos suyos, los cambios provocados por la transición de la ciudad moderna a la posmoderna, de una economía capitalista a una financiera, expresada en procesos como la gentrificación en el interior y las guerras provocadas por las injerencias imperialistas en el exterior. A partir de aquí, Ortuño da paso a una descripción de las obras del archivo ARES en las que confluyen intereses sociales a través de tres generaciones de creadores, que en el territorio español ya pudieron ser testigos y partícipes de festivales y encuentros que buscaban dar visibilidad al medio. Si la primera generación es la formada por autores como Ballcells, Muntadas o Torres; la segunda, ya entrados los años ochenta, estaría ejemplificada por la exposición *Señales de video*. Aspectos de la videocreación española de los últimos años, organizada por el MNCARS en el año 1995 (con antelación a esta muestra, el MNCARS había organizado en el año 1987 la exposición titulada *La imagen sublime. Video de creación en España, 1970-1987*). La tercera generación coincidiría con la

aparición de Internet y se caracterizaría por el uso del *found footage* y la hibridación de medios. Los autores a destacar dentro de esta generación, entre los que se encuentran el propio Ortuño, serían Antoni Abad, Toni Serra, Albert Alcoz, Virginia Villaplana y Precarias a la deriva.

En el siguiente capítulo, Gabriel Villolta Toyos, Licenciado en Bellas Artes y Doctor en Comunicación Audiovisual, describe cómo el video, denostado por tecnologías audiovisuales como el cine o la televisión –que ya habían conseguido obtener un espacio más o menos legitimado en la cultura moderna–, se ve impelido a confrontarse, como nuevo marco de enunciación, a sus propias contradicciones. Principalmente, la de su ubicuidad en relación con los medios tradicionales y su incomodidad entre los nuevos medios que, a pesar de ser uno de ellos, lo rechazan. El video, abocado inicialmente a tratar de legitimarse para situarse y salvar la frontera entre la cultura de masas y la alta cultura, se sirvió para ello de una perspectiva puramente tecnológica, que lo acercó peligrosamente a un esencialismo que chocaba contra el potencial reactivo de su tecnología bastarda, precaria e híbrida; desterrada como anteriormente lo estuvieron el cine y la fotografía del mundo del arte. Pero si ellos adaptaron conceptualmente sus formas a un mundo material, tangible y estructurado, el vídeo será la expresión de la nueva época posmoderna, y su legitimidad vendrá dada por su carácter poliédrico y su rápida permeabilidad medial a través de Internet en donde, como nos dice Villolta, se ha convertido en una práctica hegemónica –en el sentido gramsciano del término puntualiza el autor–, en la que la esfera pública donde reina no es otra que la de YouTube. Pero cuáles serían, se pregunta Villolta, de entre la amalgama indiferenciada de videos en Internet, aquellos que pueden considerarse «textos interesantes», es decir, reflejo y agencia de la vida contemporánea. Pues bien, esa necesidad de hacerse un lugar con sus propios parámetros conceptuales y formales hacen que el video tenga hoy un prolífico recorrido a lo largo de las últimas cuatro décadas a diferentes niveles, que Villolta concreta en la relación de la creación videográfica con siete contextos diferentes: el de las prácticas, el de la exposición, el de las narrativas, el del cuerpo, el del sistema género/sexo, en el de lo local en relación con los conceptos de «nación» o «patria», y en relación con el feminismo y las llamadas «narrativas de la experiencia cotidiana». De todas ellas destaca el autor las que se centran en el tema del

cuerpo, en las relaciones de la imagen y el sonido a través de la videodanza y la videoperformance, por cuanto atañen tanto a las formas de hibridación como a los más cercanos procesos de subjetivación y deconstrucción de identidades. Estas posiciones las ve ejemplificadas Villolta en los trabajos de Anton Reixa y Sra. Polaroiska.

Para ampliar los aspectos relacionados con los cuestionamientos sobre la identidad, centrándose en este caso en la deconstrucción de la tradición patriarcal, la comisaria e historiadora del arte, actual redactora del programa cultural de TVE *Metrópolis*, Susana Blas Brunel, incide sobre las videogenealogías feministas, o la cuestión de la maternidad en las artistas, proponiendo como ejemplos paradigmáticos en el contexto español, a las artistas Verónica Ruth Frías y al colectivo asturiano Offmothers. Desde estas y otras posiciones, las mujeres y los hombres deconstruyen las estrategias de los medios de masas en su afán por prescribir cuerpos y comportamientos asignados según el sexo, el estado social o la raza. En este punto los/las autores/as que señala Blas –tras destacar el trabajo pionero *Boy Meets Girl* (1978) de Eugenia Ballcels–, son Erreakzioa-Reacción, Estibaliz Sádaba, Nuria Güell, Gema Ramos, Cabello/Carceller, Cecilia Barriga, Olga Diego, Anna Jonsson, Raisa Maudit, y María Gimeno, entre otras. Susana Blas reflexiona sobre los usos que los artistas han hecho del video a partir del año 2008, la época de la gran recesión. Destacando que los autores de este periodo siguen utilizando la cámara para hablar de los temas considerados categorías de clasificación en este ensayo. A estas, la autora añade otras que se suman para dar cuenta de los estado de vida surgidos de la crisis y las preocupaciones sociales del momento. Estos nuevos asuntos son la frontera, el éxodo, las migraciones, la memoria histórica, la precarización de la sociedad, el ecologismo y las consecuencias de la virtualidad en la vida cotidiana. En cuanto a los autores que ejemplifican estas nuevas categorías, Blas nombra, resumiendo los materiales disponibles en el archivo Ares, a María Castellanos, Félix Fernández, Ana Esteve Reig y el colectivo Laramascoto (Santiago Lara y Beatriz Coto), en cuyas obras los medios utilizados son el vídeo, la performance tecnológica y la instalación, para hablar sobre las complejas relaciones entre el cuerpo y la tecnología. Las cámaras de video semiprofesionales son ahora sustituidas por el video rodado con webcam o la cámara del teléfono móvil; diseminado casi en tiempo real, a modo de narrativas

de lo cotidiano, a través de redes sociales como Facebook. En relación con las temáticas que indagan en las cuestiones sobre migración y fronteras, Susana Blas señala a María Ruido, Ana Esteve Reig, Vicky Méndiz, Andrés Senra, Verónica Equaras, Oier Gil y Tonia Trujillo. En cuanto a los trabajos sobre la memoria histórica, la autora destaca el trabajo de investigación de las piezas de Virginia Villaplana y el colectivo Art al Quadrat (Gema y Mónica del Rey Jordá). De los trabajos que pueden inscribirse dentro de la categoría definida como «ciudad, desigualdad y precariedad», Blas señala los trabajos de Olalla Gómez, el colectivo Diógenes 2.0 (Olalla Gómez y Edurne Herrán). Son especialmente interesante dentro del ensayo de Susana Blas, los testimonios a modo de entrevista a los autores citados producto de un chat que la autora mantuvo con ellas/ellos a través de mensajería de Facebook durante el otoño de 2016.

En el capítulo nueve del libro, Rocío de la Villa, crítica de arte y comisaria, titular del departamento de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, nos plantea un recorrido bien informado por las autoras y las exposiciones, esbozando la historia del videoarte feminista en España desde finales de los setenta hasta la actualidad, destacando los proyectos que han supuesto un hito en el desarrollo y experimentación con el video en nuestro país. Entre los nombres citados por De la Villa encontramos a Eugenia Balcells, Silvia Gubern, Fina Miralles, Amalia Lafuente, Belem Segurado, Eva Conejero, Amalia Gra, Victoria Fonseca o Mireia Sentís. A continuación, la autora establece un nexo de continuidad con artistas de la siguiente generación como Concha Jerez, Marisa González, Paloma Navares, Nuria Font y Maite Aguirre. También se adentra en las obras videográficas de autoras de las últimas generaciones como Alicia Framis, Yolanda Domínguez, María Cañas, Estíbaliz Sádaba, Mar García Renedo o Cristina Lucas, entre otras. En estas autoras, la temática feminista es especialmente clara y potente al orientar sus esfuerzos en la construcción de un discurso crítico con el sistema del arte. En su ensayo, De la Villa no quiere dejar fuera a las mujeres que protagonizaron los primeros casos de comisariado, crítica, historiografía o gestión en nuestro país en el ámbito del medio, donde ya empieza a despuntar la figura de la artista como comisaria. En este sentido, el texto da cuenta de los festivales, ferias y exposiciones más representativas en la difusión de las obras de videoocreación

feminista en nuestro país. Así como la vinculación del medio video con la *performance* y la instalación en las obras de las mujeres artistas en España a principios de los noventa, de las que son muestra varias exposiciones colectivas aquí reseñadas. También se destaca en el texto la importancia de la incorporación de mujeres a los ámbitos de gestión de centros de arte y museos, pocas, pero suficientes para dejar el sello de la inclusión en la política de adquisiciones y el desarrollo de las temáticas de género dentro las instituciones públicas. Será el caso de Berta Sichel y Virginia Villaplana en el Museo Reina Sofía. A partir de aquí la tendencia a la paridad en la selección de autores para exposiciones colectivas de la época empezará a ser mucho más equilibrada.

En el capítulo siguiente, al igual que De la Villa, Virginia Villaplana, artista y profesora de «Análisis de los discursos audiovisuales» en la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Murcia, amplía el alcance a otros sujetos sociales, y plantea una genealogía de las prácticas videoartistas feministas *queer*, poniendo el foco en aquellas que conciben una puesta en imagen de las emociones y el activismo, que se preguntan «cómo actúan las imágenes», «qué activan o desactivan», «qué mueven o detienen» para poder dejar constancia de la memoria o analizar las narrativas hegemónicas de la memoria. Así pues, Villaplana investiga cuestiones de la significación, la diferencia, la experimentalidad y la identificación que pueden rastrearse en las obras que tratan sobre la documentalidad, y que representan, «más allá del arte y de su afectación», la producción de género en el espacio público, y que originan sin proponérselo una transformación estética. Esta modalidad de trabajo se da mediante lo que la autora denomina «el yo ante la cámara». En su ensayo, Villaplana trabaja siguiendo algunas de las categorías propuestas al principio para la articulación de las artistas y las obras en el archivo Ares, aunque por momentos dibujando muchas de las vías de encuentro de varias de ellas en un mismo proyecto. Si bien las temáticas de las que se encarga la autora en su capítulo serán descritas y ampliarán las generales, las principales son la postcolonialidad y la decolonialidad, bajo cuyos presupuestos se analizan, sobre todo en las obras que se sirven del formato video ensayo, los modos de producción de la memoria colonial y sus formas de explotación y fijación de discursos de identidad.

Al abordar los usos del video como marco de enunciación privilegiado en España en la primera década del siglo

XXI, el investigador y becario en la Universidad Autónoma de Madrid, Héctor Sanz Castaño, se centra en su texto en las cuestiones planteadas desde la perspectiva de género. En particular de aquellas identidades otras que consiguen su libertad de expresión a finales de la década de los setenta y plantean en esta, entre otras posiciones, la deconstrucción de roles y estereotipos de lo masculino. En este sentido, serán un referente Ocaña y al colectivo Video Nou que con sus obras darán cuenta de una época especialmente prolífica en lo que a la creación videográfica se refiere. Javier Codesal y Raúl Rodríguez serán citados por el autor para ilustrar los usos del cuerpo masculino en los medios de comunicación en los ochenta. En los noventa, Antoni Abad y Juan Pablo Ballester tratarán en sus piezas cuestiones sobre los límites de lo público y lo privado, siempre referido a planteamientos sobre la identidad y el género. En la primera década del siglo XXI, el autor señala que el vídeo pasa de ser una práctica anecdótica a convertirse en el lenguaje de referencia de los artistas de la época, como Congost, Carlos Pazos, Miralda, las Costus Joan Morey, Roberto González Fernández, Alex francés, Jesús Martínez Oliva, Chus Martínez o el artista uruguayo Martín Sastre, o Manu Aguirre, pionero este último del uso de la animación tridimensional audiovisual en nuestro país, y también Mikel Euba, Sergio Ojeda y Cabello/Carceller, entre otros y otras. El artículo se cierra con una reflexión sobre las iniciativas institucionales y su importancia en el desarrollo de la videocreación en nuestro país, destacando la labor de Rafael Doctor y Agustín Pérez Rubio al frente del MUSAC de Castilla León.

En el capítulo trece, Juan Guardiola, actual director del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, reflexiona sobre los usos del video desde finales de los noventa hasta mediados del dos mil. Guardiola relata cómo habrá que esperar a los años noventa para que en España se trate el tema de la emigración, y lo hará un colectivo granadino que trabajaba desde la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, adoptando diferentes nombres asimilados a los títulos de los propios proyectos presentados. Estos trabajos fueron: *Besos Negros*, *Cuarto Oscuro*, *Enunciación* o *Agraciados Agradecidos*, que trataban la identidad sexual, la imagen de la mujer o la situación de las minorías étnicas en España en aquella época. En la década siguiente, Guardiola analiza los trabajos que se han centrado en los problemas a los que se ven expuestas las personas que protagonizan y son víctimas de los conflictos contemporáneos

del exilio, la migración y la colonialidad, confrontándolos con los imaginarios creados sobre el Mediterráneo. En este caso, van a ejemplificar estos usos del medio los trabajos del artista Rogelio López Cuenca, en los que el video «es utilizado como un espacio cognitivo para la crítica, la reflexión y la denuncia». Los conceptos tratados serán el de colonialismo interno, el de soberanía y el de inmigración mediante la lectura crítica de la Ley de Extranjería. Y los autores reseñados son, además del ya citado R. López Cuenca, Doris Salcedo, Daniela Ortíz, Virginia Villaplana, Úrsula Biemann, Khalili, Daniela Ortiz, Nuria Güell, Sergio Belinchón, el colectivo Los Torreznos, Zanny Begg y Oliver Ressler, el Colectivo de Cine Madrid o el Black Audio Film Collective.

Por su parte, Salomé Cuesta y Bárbaro Miyares, artistas y profesores en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, debaten en su artículo sobre las identidades filmadas y los procesos de construcción del yo, preguntándose por el papel que juega el vídeo en la configuración de identidades. En este sentido, su disertación va a girar en torno a la construcción social de la identidad y la importancia del contexto en los procesos de proyección de sí en el dominio público. También se abordarán las piezas que plantean la confrontación de la experiencia del sujeto con la representación del cuerpo en acciones y performances. Serán referentes de estas prácticas autores como Vito Acconci, Ana Mendieta, Bil Viola, Dara Birnbaum, Pipilotti Rist o Sandie Benning. Como correlato de estos planteamientos, se siguen comentarios sobre la visualidad, su definición en el sentido que le da Bryson de considerarla como la construcción social de la visión. Si aprendemos a ver socialmente, ¿cómo construir una imagen identitaria no mediada por los efectos de pantallas, de la propia técnica o de la acción desarrollada? Los autores concluyen que en realidad no es tan importante si el yo es o no verdadero, sino disentir con lo que viene dado, mediante la reflexión, la introducción de la diferencia como forma de saber inestable y por lo tanto «no tan mediado». De esta forma, el artículo continúa en diferentes epígrafes reflexionando desde las obras de autoras/es como Eve Sussman & Rufus Corporation, Mabel Palacín o Dora García, para analizar la identidad cultural como mito o como retrato de sí, como repetición o como despliegue de ficciones.

En el ensayo que cierra el libro, José Luis Panea analiza las piezas videográficas que realiza Eulalia Valldosera desde 1997 hasta la actualidad. En ellas, la artista trabaja

el tema de la nostalgia o el dolor por la separación de los lugares de la memoria. Las posiciones del ser cuestionadas desde la relación con los objetos cotidianos o domésticos dentro de la casa; con la permanencia y las huellas que los objetos pueden dejar en nuestra memoria y se encarnan, al despertar de forma inesperada de su latencia, en el encuentro con la existencia y las nuevas experiencias. En estas piezas, la acción desarrollada se basa en los rituales llevados a cabo en las estancias de la casa con la colaboración de los objetos, a la búsqueda de un medio de abrirse al espacio interior, de indagar en las formas y síntomas de la pérdida de un lugar, de la aparición de una identidad en crisis que se ensaya reconstruir, adaptar o redefinir haciendo agencia de los nuevos contextos existenciales y materiales.

Con este último ensayo se cierra este interesante libro que aborda la imagen video desde aspectos en ocasiones muy generales y en otras más específicos, y bajo la autorizada ejemplificación de un abanico de obras suficientemente amplio. Este libro nos facilitará sin duda transitar esta colección del archivo ARES utilizando sus textos como guía de las piezas y los conceptos desplegados en ellas; trabajos que se han convertido, gracias a este conjunto de artículos, en referente ineludible de la historia y las prácticas del medio en nuestro país, permitiéndonos confrontarlas con las aportaciones de las narraciones y discursos de la escena internacional en los mismos períodos aquí estudiados.

Isabel Garnelo Díez