

Inocencia perdida.

La última generación del vídeo en el Estado español en los años 1980/1990.

Un programa concebido por Marcelo Expósito para el ciclo *El vídeo en la gran pantalla*, programa de proyecciones en Cinemes Maldà (Barcelona), a partir del catálogo de distribución de Hamaca.

Cinemes Maldà, C/ Pi, nº 5, Barcelona.

Proyección: jueves 29 de julio de 2010, 20h.

Duración aproximada: 130 minutos.

Con presentación de Marcelo Expósito.

<http://www.hamacaonline.net/>

<http://marceloexposito.net>

PROGRAMA:

1. Agustín Parejo School: "Picasso par Picabia" (1986, 3:10)
2. Joan Leandre "MAP 0" (1995, 5:35)
3. Fito Rodríguez: "Atlas" (1989, 5:22)
4. Antón Reixa: "Galicia sitio distinto" (1989, 6 min.)
5. Toni Serra: "Minesota 1943" (1995, 7 min.)
6. Virginia Villaplana: "Mujer Trama" (1997, 5 min.)
7. Jaime Vallaure: "Tía Berti" (1991, 3:20)
8. María Ruido: "La voz humana" (1997, 7:40)
9. Carmen Sigler: "Sincronismos" (1996, 3:50)
10. Estíbaliz Sádaba: "Kill Yr Idols" (1996, 3:50)
11. José María Palmeiro: "Anitia" (1994, 4:50)
12. Francisco Ruiz de Infante: "Yo soy de la gran Europa" (1992, 14:25)
13. Marcelo Expósito: "Combat del somni" (1994, 8 min.)
14. Josu Rekalde: "Sin imágenes" (1994, 2:48)
15. Juan Carlos Fernández Izquierdo: "Esto no es un paisaje" (1987, 12:50)
16. Paco Utray y Luis Lamadrid: "Eifrigies Nichtstun" (1993, 12:45)
17. Joseantonio Hergueta: "El placer" (1990, 14 min.)
18. Eugeni Bonet: "Lectures de Cirlot: Visió Smaradigna" (1998, 11 min.)
19. Xavier Manubens y Maite Ninou: "Humans I & II" (1995-1996, 8:30)

Este programa trata de ofrecer un muestreo significativo del trayecto recorrido por lo que podríamos denominar la tercera y última generación del vídeo en el Estado español:

Última generación, en la medida en que la confluencia del impulso tecnológico de finales del siglo pasado (la promiscuidad progresiva de las imágenes y los sonidos que ha venido favoreciendo el desarrollo del digital) y la reconfiguración de la institución artística (con la normalización e incluso cierta hegemonía de los soportes "ligeros" en el sistema del arte internacional) hace tiempo que dejó de permitirnos hablar propiamente de un "sector videográfico" en el que fuera posible pensar un tipo de experiencia en la producción de imágenes al mismo tiempo articulada y en relación crítica con los campos institucionales del arte, del cinema y de la televisión. Precisamente, lo que desaparece con el siglo pasado es ese tipo de relaciones simultáneas de negociación y conflicto que pudieron

permitir, durante aproximadamente tres décadas, hablar de un movimiento videográfico internacional. El electrónico o digital es hoy por hoy más un cauce que cataliza, canaliza o en el que confluyen una pluralidad de soportes y prácticas antes que un campo sobre cuyas especificidades se pueda especular.

Tercera generación, en el sentido de que se trataría de una generación posterior a aquellas dos que la historiografía del vídeo identificó —*grosso modo*, si bien con las declinaciones y particularidades locales pertinentes— en el movimiento videográfico internacional: la primera generación, la de los pioneros de la década de 1960 y 1970, que tuvo su origen en la confluencia de prácticas previas provenientes de la experimentación televisiva y cinematográfica, las tardovanguardias y neovanguardias artísticas, y el activismo social; y la segunda generación, en la que una oleada de artistas/autores que comienzan a trabajar directa o prioritariamente en el soporte electrónico atraviesan una *postmodernización* que abre la práctica del vídeo hacia una experimentación ambivalente con los lenguajes narrativos heredados de los medios de comunicación de masas, o bien hacen proliferar en el territorio videográfico una amplísima retórica de nuevos efectos de manipulación formal y narrativa de la imagen.

Para introducir los vídeos que este programa contiene —pertenecientes lo que denominamos una *tercera generación* del vídeo en el Estado español, en perfecto correlato con lo que acontece en el campo videográfico internacional— podemos recurrir —como ha solido ser habitual— al intento de ubicarlos dentro de sus coordenadas institucionales. El I Festival Nacional de Vídeo tiene lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el año 1984, y constituye la plataforma de proyección de una segunda generación que vive un proceso de eclosión e institucionalización de la práctica videográfica sin precedentes: entre ese año y la celebración de *La imagen sublime*, la primera gran exposición omnicomprendiva del vídeo español realizada en un museo relevante (Centro Reina Sofía, 1987), la proliferación de festivales, actividades localizadas y premios, así como la apertura de la atención mediática, genera un optimismo que se ve reflejado fundamentalmente en la hegemonía de la explosión colorista y el jugueteo formal y narrativo del vídeo español. *La imagen sublime* buscaba ser —y en cierta medida lo logra— una cierta confirmación tanto de la solidez institucional de la segunda generación del vídeo como de sus estrategias formales y narrativas; pero esa confirmación se revela a corto plazo un indicio de su agotamiento y de su parálisis. En ese mismo año (1987), el Bideoaldía de Tolosa (Guipúzcoa) cobra definitivamente cuerpo, señalando un nuevo tipo de plataforma que marca un antagonismo bastante estricto con los anteriores rituales desenfadados de celebración de la imagen experimental. El Bideoaldía (no el único, pero sí seguramente el más significativo por su carácter riguroso) del tipo de encuentros o festivales de la tercera generación del vídeo, finaliza en el año 1990. Nótese que estamos hablando de periodos muy breves pero de una gran intensidad: ciclos institucionales de apenas unos pocos años.

Pero también podríamos intentar entender las particularidades compartidas, los ejes de interés comunes, un cierto clima epocal que sobredetermina los contenidos de nuestro programa *Inocencia perdida*, si proponemos tentativamente algo que no ha sido habitual en la historiografía del vídeo local: ubicar los trabajos en sus coordenadas estrictamente históricas. El 9 de noviembre de 1989 cae el Muro de Berlín. El 2 de agosto de 1990, tropas iraquíes invaden Kuwait, y en enero de 1991 comienza la *Campaña del desierto*: la brutalidad de la Guerra del Golfo golpea la conciencia internacional anunciando que después de la disolución de los dos Bloques y el fin de la larga Guerra Fría, en el nuevo

siglo nos espera algo sustancialmente diferente de una eterna paz democrática y capitalista. 1991 es también el año determinante en la fragmentación de Yugoslavia y por tanto el detonador de la dolorosa Guerra de los Balcanes, la cual reabre heridas históricas por las que Europa pensaba que ya no sangraba. Poco importa que el *establishment* político, institucional y cultural español busque prolongar la fiesta española de casamiento de la democracia y la cultura hasta el año 1992: el tránsito de los años ochenta a los noventa del pasado siglo es algo más que un giro en el calendario: es la resaca de aquella fiesta. Es la cesura entre las tensiones de un siglo y las incertidumbres del siguiente, y un punto de inflexión que, para mi generación, provoca una pérdida final de la inocencia. Ello hace que se instale progresivamente entre muchos de quienes entonces están dedicados a las prácticas de producción simbólica —por decirlo de otra manera— la conciencia de que ya no es posible relacionarse de manera inocente, ni con las imágenes, ni con el mundo a través de las imágenes.

Los vídeos recopilados en este programa cubren un arco temporal de doce años: fueron realizados entre 1986 y 1998. Doce años constituye un periodo prolongado en contraste con la vertiginosidad de los ciclos institucionales cortos a los que antes he aludido. Ello muestra de alguna manera cómo las innovaciones que una generación —que considero la mía— introduce en las prácticas experimentales de representación visual en el Estado español a través del soporte electrónico viven un periodo corto e intenso de irrupción pero sin embargo se expanden, profundizan y complejizan a lo largo de la década siguiente: durante los años noventa. En esa década, nuestra experiencia generacional es más bien paradójica: si bien encontramos una mayor sofisticación en las capacidades colectivas de elaborar formas, lenguajes y discursos, el intento de dar un salto cualitativo en los modos de articulación institucional (por ejemplo, a través de la concreción de los Encuentro de Vídeo / Alter Media en Pamplona, en los años 1996 y 1998) fracasa. Y con ese fracaso colapsa el ciclo de mi generación en el campo del vídeo.

El intento antes propuesto de ubicar históricamente los vídeos de este programa, nos permite tentativamente mostrar cómo esa cierta ruptura ontológica que se da entre la tercera generación del vídeo en el Estado español y su precedente, responde a algo sustancialmente diferente de un cambio de gusto o un conflicto de estilos. La celebración acrítica o el mero jugueteo con los lenguajes televisivos o de la cultura consumista de masas —características de un cierto postmodernismo estilístico conservador— resulta inconcebible en trabajos como el vídeo de Fito Rodríguez, que dirige una mirada, si bien jocosa, también irreconciliable con el aparato de normalización televisivo, cuya imagen se hace mutar (en una estrategia narrativa que comparte con Joan Leandre y Toni Serra) en un siniestro paisaje social cercano al terror o la ciencia ficción distópica. (Al hilo de lo cual cabe decir que si nuestra generación videográfica fue de alguna manera postmoderna, lo fue alineándose de maneras tanto explícitas como inadvertidas con el postmodernismo crítico o de resistencia que postuló Hal Foster en un libro que en castellano pudimos leer desde 1985: *La postmodernidad [The Anti-Aesthetic]*.) En los años ochenta, uno encuentra apenas precedentes de un uso complejo —no necesariamente celebratorio— de la cultura televisiva y de masas en las prácticas de guerrilla semiótica y de comunicación de grupos como Agustín Parejo School o en la celebradísima guerrilla televisiva de Antón Reixa. De ambos incluimos notables ejemplos en este programa.

Si la imagen mediática de masas deja de ser vitoreada o tomada como referente o materia prima del estilismo formal postmoderno, para pasar a ser analizada, deconstruida, diseccionada y, en general, sometida a inspección, se debe en parte importante a que una

nueva generación de jóvenes artistas mujeres retoma los lenguajes críticos feministas y expande hacia la práctica del vídeo la crítica de la representación desde una perspectiva de género. Vídeos como los de Virginia Villaplana, María Ruido, Estíbaliz Sábada o Carmen Sigler reformulan las estrategias formales de las artistas feministas pioneras sin dejar de afirmar una orgullosa —y muy significativa— sencillez y contundencia en la simplicidad de la ejecución y la interpelación al sujeto espectador. De estas cuatro autoras, se incluyen aquí trabajos cuyo *modus operandi* surge de la tradición de la performance (su resultado formal, por tanto, contrasta con la tendencia al *scratch* de los títulos que les preceden en este programa, a la hora de desmontar y remontar el flujo de la imaginaria mediática), para volver a instalar el cuerpo como el lugar central desde el que plantear luchas en torno a los procesos de subjetivación.

Que el tratamiento de los conflictos en torno al silenciamiento o la toma de la palabra por parte de una subjetividad corporeizada, así como la crítica a las políticas de representación del sujeto, se extienden más allá del trabajo de las artistas feministas en la generación videográfica que estamos visitando, es un hecho que se demuestra a través de trabajos dispares como los de Jaime Vallaure y José María Palmeiro. Supone el primero una obra inquietante, en la que el punto de vista del realizador persiste en hacernos contemplar —hasta la incomodidad— dos tipos diversos de silencios de cuerpos femeninos de diferentes edades situados frente a la cámara. Mientras que en el segundo, de nuevo la técnica del desmontaje visual mediante el *scratch* y el *found-footage* desvela la confluencia del racismo colonial y el sexismo patriarcal en ciertos estereotipos de representación visual clásicos o de masas.

(Por lo demás, cabe reseñar la notable influencia que en la expansión en el Estado español de las prácticas del *scratch* y el *found-footage* tuvo el inigualable ciclo comisariado por Eugeni Bonet, *Desmontaje: film, vídeo / apropiación, reciclaje*, que circuló en 1993 por instituciones de varias ciudades. De ese tipo de prácticas apropiacionistas apenas hay registro en el vídeo de los años ochenta, si exceptuamos singularidades como el extraordinario "Especial 84" [1984] de Manel Muntaner; pero van creciendo exponencialmente tras la amplia difusión del ciclo de Bonet, hasta alcanzar un paroxismo en trabajos como "Body Building", una indiscutible obra mayor de Gabriel Villota, que no podemos incluir en este programa por causa de su duración.)

El vídeo de Palmeiro es el primero de una serie dentro de nuestro programa que demuestra el impacto que en las prácticas de producción de imágenes de nuestra generación tuvo el retorno de la guerra como un instrumento relevante de la política internacional a partir de la caída del Muro, así como la renovación de un imaginario bélico el inconsciente político local e internacional. (Especialmente penosa fue la manera en que la opinión pública dominante vehiculada a través de los medios de comunicación oligárquicos trituró con una agresividad inopinada las posturas en contra de la participación española en la Guerra del Golfo en apoyo del ejército de Estados Unidos, a comienzos del año 1991.) La intranquilidad de la cámara de Francisco Ruiz de Infante sintiendo cuán invasivo es su punto de vista durante una visita al norte de África, el intento de rearticular los vínculos negados entre la política del presente y el pasado de la Guerra Civil en mi vídeo [Marcelo Expósito], y la iconoclastia radical de Josu Rekalde para poder precisamente volver a hacer pensar cómo una imagen de la guerra se construye y cómo se articula el belicismo en el seno de las representaciones mediáticas, comparten con casi todos los vídeos de este programa una contradicción que se busca hacer productiva: en esta generación videográfica se da una paradójica confianza en que las herramientas de

producción de imágenes puedan servir para hacer examinar cuáles son las políticas de representación dominantes en el presente.

Esto es especialmente cierto en los vídeos de Juan Carlos Fernández Izquierdo y el dúo formado por Paco Utray y Luis Lamadrid, puesto que en las trayectorias de ambos se persiste en inducir una suerte de desnaturalización de la imagen-documento. En el caso del primero, realizador vasco, no deja de ser relevante cómo la táctica de desvío magritteana ("esto no es un paisaje") se aplica a un ícono fundamental en la conformación identitaria de su país. En el caso de los segundos, su habitual registro proto-documental en el que se introducen constantemente elementos de extrañamiento, se trenza, en el trabajo incluido en este programa, con un elemento de narración que proviene de la lectura de la palabra escrita (un ensayo teórico, en este caso, de crítica del trabajo). Hay dos líneas que irradian desde el vídeo de Utray-Lamadrid hacia los vídeos finales de este programa, respectivamente: la práctica de una suerte de documental "extrañado", al mismo tiempo cuasi-antropológico y pseudo-ficcional, que observamos en el trabajo de la pareja que conforman Maite Ninou y Xavier Manubens, y el intento de desarrollar una narración visual a partir de la literatura o la palabra escrita que se aleja del tradicionalismo de la adaptación literaria para buscar una suerte de corporeidad de la palabra en la imagen, que encontramos —de manera diversa— en los trabajos de Joseantonio Hergueta y Eugeni Bonet. (Una tendencia que encuentra otro momento potente en la obra de Esther Mera "Borders of a Wound / Los bordes de una herida" [1992], basada en textos de Leopoldo María Panero, que tampoco podemos programar aquí por su duración.)

Acabo de escribir estos párrafos descriptivos del contenido del programa y me viene a la mente el *dictum* godardiano expresado en su celebrada serie *Histoire(s) du Cinéma*: el cine como una forma que piensa. Eso me parece que fue la imagen para esta generación videográfica: antes que nada, una herramienta para poder pensar juntos.

Para acabar esta presentación, un par de reflexiones finales.

En primer lugar, la inclusión de Bonet —quien desde siempre ha ejercido un papel de figura clave en la actividad videográfica de todo el Estado español desde los años setenta— en este programa muestra cómo la descripción de cortes generacionales ha de ser tomada, en algunos aspectos, con cautela. Las rupturas entre generaciones del vídeo en el Estado español, en primer lugar, no estuvieron caracterizadas de manera relevante por animadversiones sectarias ni significaron siempre la existencia de espacios entre sí excluyentes. No sólo es verdad que la intensificación de la actividad videográfica que se dio en un lugar como Madrid entre los años 1984 y 1987 fue una perfecta escuela de formación para la generación posterior —que es de la que en este programa estamos tratando—. También es cierto que el reconocimiento o incluso la colaboración con sujetos y prácticas provenientes de las generaciones previas no faltó. Vídeos como el anteriormente mencionado de Manel Muntaner, la figura influyente de Antón Reixa (aquí incluida), la oposición empeñada al amable experimentalismo huero en la búsqueda de una poética de la imagen de corte proto-documental que encontramos en Javier Codesal y Raúl Rodríguez (memorable "Pornada", de 1984), constituyen referencias indiscutibles para algunas constantes que hemos identificado en este programa; así como también fue un ejemplo el despliegue de cooperación y el esfuerzo por construir canales de difusión innovadores en torno al Espacio P (fundado por Pedro Garhel en Madrid en 1981) o Videografía (fundada por Antoni Mercader y activa desde finales de los setenta en Barcelona). Pero con quien sin duda la tercera generación del vídeo buscó establecer

vínculos retrospectivos más sólidos fue con nombres emblemáticos de la generación de los pioneros, señaladamente con los nombres de Antoni Muntadas, Francesc Torres y Eugenia Balcells, identificando en ellos y/o en su trabajo un referente y un sostén simbólico. (Este programa es también tácitamente un homenaje a los veinte años pasados desde la publicación —en 1980— de ese libro que funcionó como un manual de lectura permanente para mi generación: *En torno al vídeo*, escrito por Muntadas, Bonet, Mercader y Joaquim Dols; libro que sigue siendo uno de los mejores registros que se hayan publicado en todo el mundo sobre la primera etapa internacional del vídeo.)

Y en segundo lugar: he mencionado antes que este programa consiste en un muestreo de la actividad de una generación videográfica, que es la mía. Por mi parte, materializar este modesto proyecto es una muestra de reconcimiento a aquellos sujetos con quienes compartí, fundamentalmente, la experiencia de un campo de libertad donde la experimentación con las formas y los lenguajes de producción visual y simbólica fue siempre de la mano de solidarias prácticas cooperativas. El campo videográfico fue para mi generación una esfera pública construida —aun con sus insuficiencias— a partir de unos principios de colaboración alejados de las dinámicas de competitividad características de otros campos culturales tradicionalmente instituidos. Es más: yo diría que "los vídeos" no son la obra más relevante producida por esta generación, sino que justamente las "obras" contenidas en este programa tienen como condición de posibilidad la producción colectiva de una esfera pública donde el trabajo de intercambio, de confrontación, de discusión y de colaboración era incesante. Lejos de la autorepresentación idílica que esta descripción pudiera parecer destilar, en el campo del vídeo fue donde mi generación también exploró modos conflictivos de relación entre el trabajo y la renta y una economía del trabajo creativo que se alejaban de sus versiones dominantes en la institución artística. Sirva como ejemplo la insistencia colectiva en regularizar regímenes de obtención de renta mediante la explotación de derechos de exhibición que, al estar empecinadamente instalados en una concepción reproducible de la obra múltiple y sin original, apuntaban a una relación fundamentalmente de alquiler alejada del principio de venta de objetos únicos o de tirada limitada imperante en el sistema comercial del arte, lo que favorecía una situación de permanente accesibilidad y circulación de la producción videográfica frente al funcionamiento necesariamente restrictivo en el acceso público a los bienes culturales que el sistema comercial del arte habitualmente requiere.

Si este programa está —aun resultando obligadamente limitado— bien surtido de nombres y títulos, es porque su diseño quiere reflejar la manera en que se difundía y se mostraba el vídeo en la época de la que acabamos de hablar: en tandas largas e intensas, unos títulos y unos autores junto a los otros, articuladamente en diálogo y en contraste, casi nunca singularizando nombres y títulos, por lo general en el marco de festivales, de espacios y de momentos de encuentro o mediante las recopilaciones colectivas en formatos domésticos fácilmente accesibles, en programas temáticos o en amplios catálogos difundidos voluntariosamente por distribuidoras como Videografía, Alliance Video Art (AVA), Ars Video o Trimarán. Quiero dar las gracias con este programa a todos y a todas con quienes compartí todo eso y de quienes aprendí.

.