

El tercer ojo

Por falta de comprensión, todos eran políticamente sanos y fieles.

George Orwell. 1984

Ensoñación, arte puro. El único. Y único en sí mismo: arte que está más allá de cualquier otro arte y salva de su lugar al artista, pobre prisionero observado.

Henri Michaux.

Modos del dormido, modos del que despierta

Aunque no se trata de la primera ocasión en que su trabajo se muestra individualmente, *Pausa y Tono* constituye la aportación más elaborada, la que mayores implicaciones y pretensiones ha requerido de su autor, amén de ser una exposición concebida expresamente para el espacio que la acoge y desarrollar un discurso que se estructura atendiendo a los medios que le sirven de vehículo expresivo: vídeo y fotografía. Sendos soportes icónicos —electrónico y químico respectivamente— forman parte de una instalación que pretende elucidar el autismo que padece la sociedad en relación a los medios de comunicación social. El receptor, el espectador, eslabón último en la cadena de los medios, se ve inmerso en una desconcertante paradoja: el conflicto entre su ineludible competencia en el proceso comunicativo y su rol secundario como figurante en un escenario, en el que se perpetra su embrutecimiento, su aniquilación como individuo crítico. Las utópicas funciones que del medio proclamara Cazeneuve (1) están muy lejos de la imagen cotidiana de un hombre cada vez más insociable, cada vez más incomunicado.

El argumento de *Pausa y Tono* en realidad es bastante simple, se trata de escenificar la imposibilidad del hecho comunicativo por excelencia —la televisión—, mejor dicho, de cuestionar su comunicabilidad, su función formativa y social. Sin embargo lo que a primera vista resulta de una obviedad apabullante que incluso llega a teñir como gratuito el discurso, posee un complejo entramado de significantes que traiciona cualquier aproximación sectorial como más adelante comprobaremos. Que la televisión es un aparato electrodoméstico de primera necesidad lo sabemos; que ha desplazado al hogar, al fuego sobre el que antaño se plegaba la familia, también; que más que formar e informar, deforma y desinforma es algo que sufrimos cotidianamente por más que Rudolf Arheim (2) nos alertara sobre ello en 1935. Pero no todo es simulación y espectáculo en este medio.

(1) Cazeneuve: *«El Hombre Telespectador»*. Gustavo Gili (Barcelona). 1977.

(2) «La televisión constituye una nueva y dura prueba para nuestra sabiduría. Si logramos dominar el nuevo medio servirá para enriquecernos. Pero también puede hacer que nuestra inteligencia se adormezca». Rudolf Arheim: *«El cine como arte»*. Paidós (Barcelona). 1986.

De hecho, en sus comienzos, la televisión se prodigaba como un medio de comunicación social con una herramienta poderosísima, la de la producción de imágenes en *tiempo real*, la del directo, la posibilidad de difundir instantáneamente cualquier eventualidad sin mediación de selección y montaje como ocurría por ejemplo en el cine, lo cual también implicaba un riesgo técnico que había que asumir. Con el paso del tiempo el diferido ha terminado por imponerse al directo, que como decimos entrañaba dificultades técnicas y no era susceptible de ser censurado. La comodidad y el control político determinaron un medio que reniega de sus orígenes, a los que vuelve sólo en ocasiones de trascendencia, quedando el directo para celebraciones y conmemoraciones estelares o acontecimientos de suma actualidad.

Por otra parte y para marcar mayores distancias con respecto a la realidad, de la que se supone se nutre la televisión, habríamos de recordar cómo los teóricos de los mass-media insisten en la capacidad del medio para suplantar a la propia realidad, debido a la presión que ejercen las imágenes televisivas en el proceso perceptivo que experimentan los espectadores (3), incluso cómo el propio sistema de representación icónico está infectado por intereses políticos. En este sentido la vivencia cotidiana y doméstica de la Guerra del Golfo es la prueba irrefutable de cómo el medio cree necesario recuperar la práctica del directo en un acontecimiento bélico de primera magnitud, convirtiéndose el conflicto armado en una secuencia de *imágenes reales* emitidas por las partes interesadas. La que para todo el mundo ha sido la primera guerra retransmitida en directo, es a la vez otra razón más que confirma la aseveración macluhiana: el medio es el mensaje.

La práctica de la instalación, asumida en estos años como un género artístico más, se remonta originariamente a los años sesenta, en los que convergen una serie de factores que radicalizan la convención tradicional que se tenía del fenómeno artístico. En primer lugar deberíamos hablar de la creación de *ambientes* en los que se realiza la transposición del soporte plástico al entorno físico y espacial en que se desarrolla la intervención artística. Esta suele contar con el protagonismo del observador, que se convierte en sujeto activo en la configuración del ambiente, en el que coinciden valores plásticos, luminosos, sonoros, táctiles, etc...

La raíz procesual la hallamos en el ensamblaje de objetos del neodadaísmo, en el pop-art, pero también influye en la determinación del ambiente el op-art y el arte cinético, propiciando la resolución de la obra de arte total, en la que el individuo tiene la posibilidad de destilar una determinada experiencia artística mediante la

(3) «La información presentada por la pantalla del televisor genera para su espectador una pseudo-realidad desestructurada, mosaico de fragmentos documentales inconexos y de opiniones, *puzzle* inorgánico en un gran sintagma heteróclito y en el que no siempre está demasiado clara la frontera entre ficción y reportaje, entre fabulación y verdad, investido todo el magma audiovisual por las características de la banalidad y la efimereidad». Roman Gubern: «*La mirada opulenta*», Gustavo Gili (Barcelona), 1987.

percepción global de una serie de propuestas sensoriales y racionales. Como consecuencia de todo ello tenemos ambientes de una marcada índole psicodélica (el movimiento hippie, la contracultura, la música psicodélica); cinética (movimiento, luz y sonido); crítica (contra el racismo, el militarismo, el capitalismo, el consumismo) y popular.

El *happening* es la concitación a la obra de arte total, en la que interviene no sólo el autor y sus colaboradores, sino todo el público que se sienta interesado en participar de forma efectiva en la transformación plástica del espacio en que se desarrolla la actividad. Parten de la consideración de arte total en que desembocó el op-art y el arte cinético, de la unión de arte y vida que propuso el pop-art, pero cuentan, como nunca hasta ahora, con la actividad del sujeto —antes espectador— para realizar una serie de modificaciones en un ambiente determinado. El *happening* es como el collage cubista, pero en su caso no se solapan planos y papeles, sino que aglomera sensaciones y sucesos varios, de diferentes concepciones y procedencias, para involucrar en la percepción y la creación artísticas al individuo. El arte se transforma en una experiencia vital, efímera y fungible, no comercializable y por tanto alternativa al mercado artístico, polivalente, mística y mágica, según los casos.

En perfecta comunión con el *happening* está el *performance* o acción, que se caracteriza por la intervención directa del artista ante el público, pero sin la mediación de éste en la realización del evento artístico. Cuando dicha actuación tiene como soporte el propio cuerpo del artista o el de sus ayudantes, cuando la anatomía se convierte en objeto y material artísticos, estamos ante el *body-art*. Por otra parte, surgen las teorías de la comunicación, la teoría de la información, la semiótica, la cibernética, etc..., todas ellas tratando de desentrañar la funcionalidad del lenguaje, sus métodos, sistemas y aplicaciones. El estructuralismo y la irrupción de la filosofía analítica de Carnap y Wittgenstein —como sistema de aproximación a la realidad— herederos del positivismo inglés, completan el marco referencial e ideológico de la época.

El proceso autorreflexivo que atraviesa el lenguaje artístico en la década de los sesenta le lleva hasta el propio cuestionamiento de los límites del arte, su representación y explicitación, materialización y mercantilización, depurando progresivamente la actuación artística y conduciéndola al estado previo en que aún no se ha objetivado formalmente. Como consecuencia de todo lo anterior y ante la multiplicidad de estilos, el ensamblaje de técnicas y procedimientos artísticos, los autores comienzan a desvincularse de los medios de expresión que les son familiares y pasan a ser tránsfugos de nuevos lenguajes, como la música, el vídeo, la danza, el teatro, el cine, etc... entendidos como las piezas de un collage interdisciplinar al que acudir según las necesidades de expresión. Son años en que los medios de comunicación social adquieren pleno poder en los procesos de aculturación de las masas, y de

esta forma se revisten de una nueva categoría: pasarán de ser instrumentos al servicio de la información a convertirse ellos mismos, intrínsecamente, en mensaje.

Pero adentrémonos en la descripción de los elementos que componen *Pausa y Tono*. La sala primera está presidida por la ampliación fotográfica de un ojo humano como metáfora de la comunicación; flanqueando éste se sitúan los órganos fonéticos y auditivos, paradigmas respectivos de la emisión y recepción en el proceso comunicativo. El tamaño de las reproducciones fotográficas condiciona la percepción del espectador: en primerísimos planos se articula todo el desarrollo discursivo. El ojo ampliado crea un efecto de minimización-magnificación al alterar el tamaño relativo de la imagen y el del objeto representado. Este aumento de escala, esta imagen omnipresente, se contrapone a las imágenes fragmentadas de bocas y orejas, siendo éstas últimas las que en gran número aluden al espectador colectivo, al receptor anónimo, a la masa. La imposibilidad de la comunicación se plasma mediante las marcas, que literalmente tachan los órganos sensoriales.

No es la primera vez que Tete Alvarez asume la imagen corporal como marca y mapa simbólicos de una realidad otra a la que se acerca por medio de su trabajo. Lo que en tentativas anteriores fueron manos y figuras humanas desdibujadas ha dado paso a rostros, ojos, bocas y orejas, pero persiste la misma inclinación a considerar la fuente de dichas imágenes como el paisaje ideal a fotografiar, como la realidad circundante más atractiva: la televisión. En esto coincide con Muntadas, para quien la televisión constituye un elemento fundamental en su trabajo (4). Sin embargo lo que caracteriza su personal adicción al medio no es el potencial mass-mediático —como valora Muntadas— ni el símbolo que encarna la televisión en la cultura simulacionista y apropiacionista norteamericana, como la posibilidad que le brinda de transferir imágenes de un medio a otro (de la fotografía al vídeo y viceversa), de confundir diferentes categorías icónicas en una imagen sintética, una y múltiple como propugna Paul Virilio (5) y de extraer timbres cromáticos inusuales —en series anteriores a ésta— mediante la saturación, vibración, el barrido y la constante reconstrucción electrónica de la imagen en la pantalla de televisión.

Esta particular predilección por navegar en los límites de las imágenes es algo consustancial a los medios con los que opera: vídeo y fotografía. De todos es sabido

(4) «La televisión es el paisaje de nuestro tiempo y utilizarla no es nada diferente a la utilización que hizo Duchamp de objetos ready-mades o a la utilización que hizo Warhol del bote de sopa Campbell. ¿Qué diferencia hay entre apuntar la cámara a una calle o a una imagen televisiva? Para mí, la televisión es simplemente un objeto más, parte del paisaje que nos rodea». Victor Ancona: «Antonio Muntadas: From Barcelona to Boston». Videography (New York). 1978.

(5) «Creo que todas las imágenes son consanguíneas. No hay imágenes autónomas. La imagen mental, la imagen virtual de la conciencia, no se puede separar de la imagen ocular de los ojos, ni se puede tampoco separar de la imagen corregida ópticamente de la imagen de mis gafas». Paul Virilio en «El arte del vídeo». RTVE/Serbal (Barcelona). 1991.

que la diferencia entre la imagen fotográfica y cinematográfica la marca simplemente el movimiento de esta última como consecuencia de la sincronización rítmica de los fotogramas, pero la imagen de vídeo es por definición una imagen incompleta, una imagen que se regenera constantemente (6). Este paisaje electrónico incompleto es la realidad sobre la que trabaja la fotografía de Tete Alvarez, documentando la inmanencia de la imagen, pero también su relativa significancia, su aleatoria valencia iconográfica, fijando, eso sí, una de sus múltiples y posibles constituciones: la que se asocia indefectiblemente al tiempo de exposición necesario para atraparla. De este maridaje se nutre *Pausa y Tono*, de la connivencia entre imagen fija e imagen móvil, imagen única y cerrada e imagen incompleta y abierta, imagen opaca e imagen luminosa, impresión y proyección (7).

El segundo ámbito de *Pausa y Tono* alberga el fenómeno de la comunicación en su expresión más genuina. Con la muerte de lo escrito, el imperio de la imagen domina el ámbito de la comunicación de masas. La instalación se compone de un monitor de televisión frente a unas sillas vacías. Emisor frente a receptor. El proceso comunicativo se muestra de nuevo alterado por la manipulación de los roles asignados a ambos: el receptor —en su ausencia— se convierte en mensaje del emisor. El monitor de televisión reproduce imágenes pregrabadas de la sala y las sillas vacías en una cinta sin fin.

La experiencia televisiva del espectador hace que éste asocie la percepción de la imagen con el acto usual de la recepción del mensaje. Vemos la televisión como nuestra fuente habitual de imágenes e identificamos el icono representado con la realidad documental. La relación imagen-tiempo desempeña en la instalación un papel fundamental: la asincronía existente entre realidad física y realidad virtual convierte la percepción casi en una alucinación debido al desfase temporal entre la imagen actual y la imagen-tiempo transmitida por el monitor de televisión.

La cámara —en realidad el monitor de televisión—, «el ojo que mira el mundo, ante sí, se presenta como un faro que barre el espacio» (8) de la sala y cuyo movimiento funcional es análogo al usado en los circuitos cerrados de televisión cuya finalidad entre otras muchas es la vigilancia (Big Brother is watching you). Han sido muchos los artistas que han trabajado con circuitos cerrados de televisión —Dan Graham y Bruce Nauman entre otros— para distorsionar la experiencia del espectador al penetrar en la instalación, donde se producía un desfase temporal evidente entre la recepción de la imagen (la presencia del espectador en la sala) y su pro-

(6) «La imagen electrónica es una imagen que nace, no por un proceso químico, sino por un proceso de barrido de un haz electrónico, sobre una superficie de una pantalla». José Ramón Pérez Orma: *El arte del vídeo*. RTVE/Serbal (Barcelona). 1991.

(7) Jacques Aumont: *La imagen*. Paidós (Barcelona). 1992.

(8) Jacques Aumont: *Opus cit.*

yección (la reproducción desfasada de dichas imágenes), pero la singularidad de *Pausa y Tono*, es que rechaza la intromisión del espectador en el proceso de lectura y proyección de las imágenes que se emiten en el monitor, quedando de esta forma imposibilitada cualquier participación en el proceso comunicativo que se escenifica en la sala.

Este condicionamiento psicológico, que impide su protagonismo en la escena virtual y que motiva una doble frustración, pues cercena su mirada (voyeurismo) y su proyección (exhibicionismo), se refuerza, por si lo anterior no fuera suficiente, con la imposibilidad de acceder al patio de butacas (las sillas están unidas y encadenadas haciendo imposible su uso). La comunicación versus incomunicación se explicita mediante una metáfora sonora: audio de una línea telefónica con el tono de ocupado. El tono y la pausa son el sonido de la comunicación que no se hace acto, sólo deseo reprimido. Esta situación trae a la memoria el mito de la caverna de Platón, donde se encuentran atrapados los esclavos *sensoriales* que sólo atisban a reconocer las sombras, los reflejos de la realidad proyectada desde fuera por el fuego. *Pausa y Tono* niega incluso esta benevolencia para con los espectadores —acostumbrados en otras instalaciones a intervenir activamente en la obra o cuando menos a sentirse parte integrante de ella—, que deben desembarazarse de los dictados del medio y elaborar un proceso comunicativo en el que tengan verdadero protagonismo.

Otra metáfora, la del ojo humano, conduce la lectura de *Pausa y Tono*, atrayendo al espectador desde el fondo de la sala e invitándolo a penetrar en la cámara oscura anexa donde inicia un proceso de débil percepción —que por más que le propicie la autorreclusión y reflexión— no verá culminada por las trabas antes descritas. Sin embargo la asimilación del monitor de televisión con la reproducción ampliada del ojo humano de la sala anterior no es gratuita y viene a confirmar la disponibilidad del medio a recabar información sobre su incidencia social, no sólo a perturbar la libre disposición del ciudadano, sino a retroalimentar y fortalecer su penetración doméstica. El ojo televisivo no sólo emite sino que recupera la recepción de su mensaje (9).

Pausa y Tono no se cierra en una sola lectura, precisamente su potencial radica en la multiplicidad de lecturas e interpretaciones de las que puede ser susceptible. Por más que la experiencia del espectador pueda resultar dirigida no es deseo de su autor el erigirse en profeta social. La sugerencia, la pauta abierta a la reflexión

(9) «... Además es un sistema que transmite en ambas direcciones, pues los *ratings* y el *feedback* se encargan de notificar en todo momento a las fuentes el volumen de público y su reacción a la información recibida. En realidad, al mismo tiempo que vemos la televisión, se puede decir que la televisión nos observa, aprende sobre nosotros y, a su vez, se amolda a nuestras preferencias para persuadirnos». Luis Rojas Marcos: «El ojo televisual». Diario El País (Madrid). 16-XII-1992.

sobre la comunicación y la invitación al pensamiento son el objeto de esta instalación, que participa de la *estética de la recepción*, como denomina José Luis Brea (10) a aquellas intervenciones creativas para las que es indispensable el concurso del receptor. Sin embargo, el espectador de *Pausa y Tono* no encuentra más que una proposición interrumpida, una estrategia de suspensión del discurso que debe recomponer a su medida (11). Construir su propio código idiomático, sus claves interpretativas, establecer las pautas de su comunicabilidad como alternativa a los sistemas imperantes que rigen los procesos comunicativos de los mass-media, esas parecen ser las sugerencias de *Pausa y Tono*.

ANGEL LUIS PEREZ VILLEN

(10) José Luis Brea: *«Nuevas estrategias alegóricas»*. Tecnos (Madrid). 1991.

(11) «... estrategias que apuntan a la enunciación problemática de su misma suspensión y, por ende, a la *mostración* de su escena en estado de virtualidad. El procedimiento alegórico consistiría, aquí, en el silenciamiento, la interrupción de la enunciación, en su enmudecimiento, en su corte y suspensión». José Luis Brea: *Opus cit.*