

Jack Pierson, *Lifeguard*, 1997 (video).

/08/ es un ciclo de exposiciones organizadas por Alejandro Cesarco que ocurren al estar cerrada la Galería Elba Benítez por descanso estival. /08/ is a cycle of exhibitions organized by Alejandro Cesarco that take place while Galería Elba Benítez is closed for its summer break.



Alejandro Cesarco: I love how Eileen Myles starts her recent interview with you. She says, “Your work is notebook-y, it’s sun-drenched, it’s nostalgic, it’s tossed-off, it’s working-class beach, it’s pop, it’s lonesome, it’s tinted.” I think these words pretty accurately describe the three videos you shot in Hollywood, Florida in 1997. Could you tell me the context of how these videos were made?

Jack Pierson, "Lifeguard" (1997), video, 10:00.

Jack Pierson: That was around the time the first digital video cameras became available to me. They were handheld cameras about the size of a small paperback book, they had a pull-out screen and I just fell in love with them as a tool. I had never made a film before because it always seemed so complicated, but these cameras were easy to use. Also, a couple of winters around then, I had decided I still wanted to be in the sun, but that Miami was overrun, so I found this place in Hollywood, Florida, which is north of Miami. I knew the place because it was close to where my mother would go as a schoolgirl with her parents and I’d been also taken there as a kid. I found a motel that sits directly on the beach and started renting a room for a month. Sometimes I’d rent two rooms so that I could have company. When I did the *Lifeguard* video, Keith Mayerson and his boyfriend Andrew were there. From the bathroom window of my room you could see the lifeguard—lifeguards are classic, iconic, attractive sort of figures. Every morning I’d see him arrive, set up, and just sit there for six hours and go home. It’s the dream summer job for a teenager. So one morning I decided to have the camera going when he arrived, placed it on the window, without a tripod or anything, and then just left it going. The resolution is not great, because I’m zooming-in really far, but that never bothered me. Occasionally we’d go check on the camera and sometimes zoom in even further but a lot of it is just leaving it be. It’s very voyeuristic and it sort of anticipates cell phone voyeurism. So it is tossed off, and tinted, and that is a working class beach ...

AC: Because of its duration and how you are describing the way it was shot, it feels very Warhol-like.

JP: Yeah, because that’s the only kind of film I can make. People have always said to me, “Oh, you’d be perfect to make a film,” but I can’t ever figure out a narrative arc unless there’s a narrative arc built into the situation. In this case, beginning middle and end is: he arrives, he works, he goes home—that’s it. It was easy for me to say, “Well, this can be art” because of Warhol. I read somewhere or heard somewhere that Warhol, when he went out to California, made a movie called something like “Lifeguard,” it was not just the camera on the lifeguard, but I haven’t been able to find any trace of it. He did do another movie with Paul Morrissey called *San Diego Surf* (1968) and I’m probably conflating the two. But I could have sworn he shot another surf movie and that the footage was lost.

AC: What about the other two videos?

JP: With the *Surface of the Ocean* I was so glitized by the digital effect of it seeming like stars and just loved how it looked. With *2 Boys with Beer in Ocean* we were on our little balcony, sitting on plastic chairs and “Oh, look at them they’re having fun, here grab that, zoom in,” and that was that. It’s voyeurism, but it’s also like, how else would you get something that intimate or unstaged? It also has a built-in arc: they have fun with their beer and the beach and then they walk off and it’s done. It was a moment. I like videos that are just like longer photographs.



AC: Over the years you’ve characterized your work as “an intimate record of what something was like” or “a stand-in for experience” and that makes sense in regard to what you were just saying, but it also alludes to how a lot, if not all, of your work has a theatrical or performative side to it: you play the role of, you dramatize, etc. How would you describe the character shooting these videos? Who is that person?

JP: I don’t know. Is he an isolated melancholic-every-man or a creep? *[Laughs]* Who knows ... he’s probably both.

AC: He seems to be a very different person from the one living in *Diamond Life* (1990), an installation that recreates another motel room in Florida.

JP: That was a fleabag hotel, and I was working-class privilege living amongst real people, so it was voyeuristic in a different way. It wasn’t necessarily a pose, but it wasn’t necessarily not a pose.

AC: I know what you mean. How do you understand or read the ’97 videos now?

JP: I think all things based in photography benefit from age, they become more interesting with time.

AC: I wonder if you could comment on what I think are different ways that you formally represent desire in your work. On the one hand, the soft, out-of-focus-ness of your early photos, or the glitchy pixelation of these videos, and on the other hand, the sharper-than-real look of your recent photographic work. I think this aesthetic shift corresponds to more than just a technological development or transition.

JP: If we take out the word *desire* from your question, I would tell you that it is just about working up to the level that was possible or that forgave a multitude of sins—like my lack of knowledge or unsteady hand or liking it even if it’s not perfect or just good enough, soft, out of focus, cinematic. Now there’s the technology that makes it very easy to get things in focus and really detailed, so I’m like, let’s do that. But I find that it’s always out of reach. The photograph is always sad, it’s always nostalgic no matter how hyper you can render it. And actually, with these new pictures I’m trying my best to make them not about desire. I feel like they’re more about form and contour. And yes, they’re photos of pretty and desirable bodies, but none of them puts anything on offer. You can have the experience of looking but there’s no promise of anything else inherent in them. The new technology renders things so precisely that it slows you down to really look at the photograph and identify an area to zoom into. You can get lost in the eyelashes if you want to. It pulls you in a little bit more. I’m always looking for hooks to get people to spend a little more time with me because I’m a lonely creep in a melancholy room. *[Laughs]*

Recorded at Jack Pierson’s studio, New York, April, 2024.

/08/

JACK PIERSON

*Hollywood, Florida*



Alejandro Cesarco: Me encanta cómo comienza Eileen Myles su reciente entrevista contigo. Dice: “Tu trabajo es como un cuaderno de notas, está bañado por el sol, es nostálgico, es despreocupado, es de playa-clase-obrera, es pop, es solitario, está teñido”. Creo que estas palabras describen con bastante precisión los tres videos que hiciste en Hollywood, Florida, en 1997. ¿Podrías contarme el contexto en el que se hicieron estos videos?

Jack Pierson, "Lifeguard" (1997), video, 10:00.

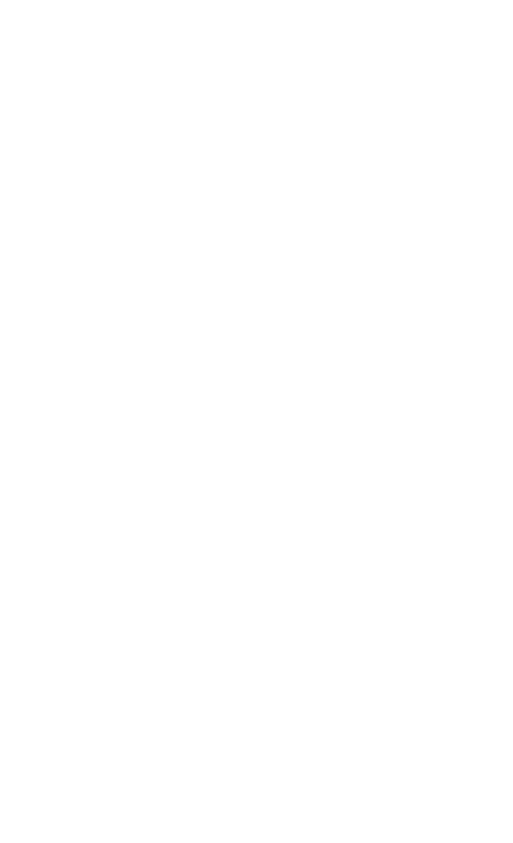
Jack Pierson: Eso fue alrededor de cuando tuve acceso a las primeras cámaras de video digital. Eran cámaras portátiles, del tamaño de un pequeño libro de bolsillo, tenían una pantalla desplegable y me enamoré de ellas como herramienta. Nunca antes había hecho una película porque siempre me había parecido muy complicado, pero estas cámaras eran fáciles de usar. Además, por aquel entonces, había decidido que quería seguir estando al sol pero que Miami estaba demasiado invadida, así que me encontré un lugar en Hollywood, Florida, que está al norte de Miami. Conocía el lugar porque estaba cerca de donde mi madre iba de pequeña con sus padres y a mí también me habían llevado allí de niño. Encontré un motel que está directamente en la playa y empecé a alquilar una habitación por un mes. A veces alquilaba dos habitaciones para tener compañía. Cuando hice el vídeo *Lifeguard*, Keith Mayerson y su novio Andrew estaban allí. Desde la ventana del baño de mi habitación se podía ver al salvavidas; el salvavidas es una figura clásica, icónica, atractiva. Todas las mañanas le veía llegar, instalarse, sentarse allí seis horas e irse a casa. Es el trabajo de verano soñado para un adolescente. Así que una mañana decidí tener la cámara lista para cuando llegara, la coloqué en la ventana, sin trípode ni nada, y la dejé encendida. La resolución no es muy buena, porque estoy haciendo zoom desde muy lejos, pero eso nunca me molestó. De vez en cuando íbamos a ver cómo estaba la cámara y a veces hacíamos zoom aún más, pero la mayor parte del tiempo la dejábamos estar. El vídeo es muy voyeurista y en cierto modo anticipa el voyeurismo de los teléfonos móviles. Por lo que sí es despreocupado, y teñido, y es una playa de clase obrera...

AC: Por su duración y por cómo describís el modo en que se grabó, parece muy Warhol.

JP: Sí, porque es el único tipo de película que puedo hacer. La gente siempre me ha dicho: “Oh, serías perfecto para hacer una película”, pero nunca puedo imaginarme un arco narrativo a menos que haya un arco narrativo ya incluido en la situación. En este caso, el principio, el medio y el final son: llega, trabaja, se va a casa, eso es todo. Fue fácil para mí decir: “Bueno, esto puede ser arte” gracias a Warhol. Leí en alguna parte o escuché en alguna parte que Warhol, cuando se fue a California, hizo una película llamada algo así como “Lifeguard”, no era sólo la cámara en el salvavidas, pero no he podido encontrar ningún rastro de ella. Hizo otra película con Paul Morrissey llamada *San Diego Surf* (1968) y probablemente estoy confundiendo las dos. Pero juraría que rodó otra película de surf y que la película se perdió.

AC: ¿Y los otros dos videos?

JP: Con *Surface of the Ocean* me encantó el efecto digital de los brillos y que parecieran estrellas. Con *2 Boys with Beer in Ocean* estábamos en nuestro pequeño balcón, sentados en sillas de plástico y “Oh, míralos, se están divirtiendo, toma esto, haz zoom” y eso fue todo. Es voyeurismo, pero también, ¿cómo conseguir algo tan íntimo o sin escenificar? También tiene un arco



incorporado: se divierten con su cerveza y la playa y luego se van y ya está. Fue un momento. Me gustan los videos que son como fotografías de duración más larga.

Jack Pierson, "Lifeguard" (1997), video, 10:00.

AC: A lo largo de los años has caracterizado tu trabajo como “un registro íntimo de cómo ha sido algo” o “un sustituto de la experiencia”, y eso tiene sentido en relación con lo que recién decías, pero también alude a que gran parte de tu trabajo, sino todo, tiene un lado teatral o performativo: interpretás el papel de, dramatizás algo, etc. ¿Cómo describirías al personaje que graba estos videos? ¿Quién es esa persona?

JP: No lo sé. ¿Es un melancólico aislado o un cretino? *[Risas]* Quién sabe... probablemente sea ambas cosas.

AC: Parece una persona muy diferente de la que vive en *Diamond Life* (1990), una instalación que recrea otra habitación de motel en Florida.

JP: Aquel era un hotel de mala muerte y yo era un privilegiado de clase obrera que vivía entre gente real, por lo que eso era voyerista de un modo diferente. No era necesariamente una pose, pero tampoco era necesariamente no una pose.

AC: Sí, sé lo que querés decir. ¿Cómo entendés o leés ahora los videos del ’97?

JP: Creo que todas las cosas basadas en la fotografía se benefician con el paso del tiempo, se vuelven más interesantes con los años.

Jack Pierson, "Lifeguard" (1997), video, 10:00.

AC: Me pregunto si podrías comentar sobre lo que intuyo son diferentes formas de representar el deseo en tu obra. Por un lado, la suavidad y desenfoque de tus primeras fotos o el pixelado de estos videos, y por otro lado, la definición más nítida que lo real de tu trabajo fotográfico reciente. Creo que estos cambios estéticos responden a algo más que una evolución o transición tecnológica.

JP: Si quitamos la palabra *deseo* de tu pregunta, te diría que se trata simplemente de trabajar hasta el nivel que era posible o que perdonaba mi multitud de pecados —mi falta de conocimientos o mi mano inestable o que la foto me gustase aunque no fuera perfecta o que fuera sólo lo suficientemente buena, suave, desenfocada, cinematográfica. Ahora existe la tecnología que hace que sea muy fácil enfocar las cosas y obtener mucho detalle, así que pienso: por qué no, a por ello. Pero me parece que siempre está fuera de mi alcance. La fotografía siempre es triste, siempre es nostálgica, por más hiperrealista que sea. Y en realidad con estas nuevas fotos estoy haciendo todo lo posible para que no sean sobre el deseo. Siento que tienen más que ver con la forma y el contorno. Y sí, son fotos de cuerpos bonitos y deseables, pero ninguna de ellas ofrece nada. Puedes tener la experiencia de mirar, pero no hay ninguna promesa de nada más inherente a ellas. La nueva tecnología reproduce las cosas con tanta precisión que te obliga a ir más despacio para mirar realmente la fotografía e identificar una zona en la que hacer zoom. Puedes perderte en las pestañas si quieres. Te atrapa un poco más. Y siempre estoy buscando ganchos para que la gente pase un poco más de tiempo conmigo, porque soy un cretino solitario en una habitación melancólica. *[Risas]*

Grabado en el estudio de Jack Pierson, Nueva York, abril, 2024.