

Primera generación
Arte e imagen en movimiento [1963-1986]

Primera generación
Arte e imagen en movimiento [1963 -1986]

Museo Nacional Centro de Arte **Reina Sofía**

El vídeo, como medio de reflexión y expresión artística, apareció en el contexto de las grandes transformaciones sociales acaecidas en la segunda mitad del siglo pasado, en interrelación con los grandes avances tecnológicos y el desarrollo, a la vez, de la teoría crítica de la información. Los artistas, interesados cada vez más en la cultura de masas y ante una expansiva sociedad del espectáculo propiciada por la televisión, encontraron en el vídeo una herramienta eficaz con la que explorar nuevos paradigmas estéticos.

Esta nueva práctica ha abierto enormes posibilidades críticas y creativas al incorporar en la obra de arte la temporalidad, la inmediatez y una relación diferente con la realidad, impulsando al espectador a una posición activa frente a la creación. Desde que, a principios de los años sesenta, los pioneros en este nuevo medio iniciaron los primeros experimentos en soporte electromagnético hasta hoy, la videocreación ha tenido un fructífero desarrollo, tanto en el aspecto tecnológico como en la construcción de una poética singular que está cambiando nuestra forma de percibir el mundo.

El videoarte ocupa una posición relevante en la escena artística actual y su incorporación a las colecciones y programas expositivos de nuestros museos, aunque tardía, es ya una realidad. Esta exposición, cuyas obras pertenecen en gran parte a los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se centra en los primeros 25 años de la historia del vídeo y refleja el esfuerzo que viene realizando esta institución por conformar una colección de vídeo asentada sobre unas bases sólidas: los trabajos de la primera generación de videoartistas que con sus diferentes enfoques abrieron las vías para su desarrollo posterior y siguen siendo referencia fundamental en los nuevos comportamientos artísticos.

Frente a la circulación masiva de imágenes destinadas al consumo acrítico, los trabajos que componen esta exposición contribuyen a fomentar una mirada reflexiva y creativa y nos acercan al clima de libertad que impulsó a una generación de artistas a definir un nuevo lenguaje visual y alterar las formas de producción, exhibición y distribución de la obra arte.

Con este proyecto, el Museo avanza en la dinámica, recientemente emprendida, de presentar sus fondos en un contexto expositivo coherente y con un riguroso armazón conceptual. Por ello, quiero felicitar a cuantos han colaborado en su organización y realización.

Carmen Calvo
Ministra de Cultura

La creación artística de los últimos años ha venido desarrollándose en estrecha vinculación con la tecnología y los lenguajes multimedia. El ámbito audiovisual ocupa el centro de interés para la comunidad artística actual, cuyos protagonistas son una nueva generación de creadores que han surgido en plena era del vídeo, herederos de aquel grupo pionero que trastocó los parámetros de la modernidad con los primeros magnetoscopios. Para poder comprender las distintas derivas por la que ha ido avanzando la producción videoartística a lo largo de su corta e intensa historia, es necesario conocer cómo y por qué la tecnología del vídeo se convierte en medio artístico.

Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986 trata de aproximarnos a los diferentes enfoques e ideas que han conformado la primera época creativa del vídeo, en conexión con las tendencias implicadas en su desarrollo, como la influencia del movimiento Fluxus, la teoría crítica de los *media*, el legado del minimalismo, el arte conceptual, las performances o el feminismo emergente, pero es, además, la presentación pública de un ambicioso proyecto que venimos desarrollando en los dos últimos años: la configuración de la sección de videoarte en las colecciones del Museo, estableciendo un andamiaje sólido cuyas bases se cimientan en los caminos abiertos por esta primera generación.

Desde el Departamento de Audiovisuales, se ha realizado un gran esfuerzo de investigación y localización para adquirir piezas emblemáticas de esta primera época que aportan sentido y perspectiva a la antes incipiente colección de vídeo del Museo. La mayor parte de las obras reunidas en esta muestra han sido incorporadas recientemente a la colección, y un menor número proceden de diversas instituciones y de una colección privada.

El presente catálogo, editado para la ocasión, reúne un conjunto de textos que abordan desde diferentes perspectivas la producción videográfica internacional. Desde aquí, quiero mostrar mi agradecimiento a sus autores y a todos aquellos que han facilitado su inclusión en el mismo.

Mi agradecimiento, igualmente, a las instituciones y colecciones que han colaborado en esta exposición. Para finalizar, quisiera destacar la importante labor realizada por el Departamento de Audiovisuales, de manera especial Berta Sichel, quien ha comisariado con rigor tanto la colección como esta muestra. A todos, mi felicitación. Asimismo, a los que con su buen hacer han contribuido a llevar adelante este significativo proyecto.

Ana Martínez de Aguilar
Directora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El MNCARS desea expresar su agradecimiento a los artistas, autores, coleccionistas, distribuidoras, galeristas e instituciones que han colaborado en este proyecto, en especial a:

The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles; Musée d'Art Contemporain Lyon; Neues Museum, Nuremberg; Junta de Extremadura, Museo Vostell Malpartida, Cáceres; Centre Georges Pompidou, París; Generali Foundation, Viena; Electronic Arts Intermix, Nueva York; Netherlands Media Art Institute, Montevideo/Time Based Arts, Ámsterdam; Video Data Bank, Chicago; Editorial Nerea, Guipúzcoa; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, Nueva Jersey; Anita Beckers Galerie, Frankfurt; Charim Galerie, Viena; Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York; Marian Goodman Gallery, Nueva York; Sean Kelly Gallery, Nueva York; Albright Knox Art Gallery, Búfalo; Yvon Lambert, Nueva York; Galerie Lelong, Nueva York; Jan Mot, Bruselas; Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona; Leslie Tonkonow Artworks and Projects, Nueva York; Lennon Weinberg Gallery, Nueva York; PaceWildestein, Nueva York; Elga Wimmer PCC, Nueva York; Donald Young Gallery, Chicago; Molecule Inc., Analog Digital Inc., Magno Sound and Video, Dekart Video, John Isaacs Design.

José Antonio Agúndez García, Carlota Álvarez Basso, Martina Batan, Raymond Bellour, Terry Berkowitz, David Bradshaw, Florencia Braga Menéndez, Elaine Budin, Anke Buxman, Verene Charbonnier, Rebecca Cleman, Joaquín Cortés, Josefa Cortés, familia McClellan, Karina Daskalov, George Davis, Julián Díaz, Hans Dickel, Ayres d'Chuna, Frie Depraetere, Marilys Downey, Hugo França, María García Carballo, Juan Carlos Gismero, Agapito Gómez González, Mercedes Guardado Vostell, David Hall, John Hanhardt, Chris Healy, Wulf Herzogenrath, Thomas Heyden, Vito Hughes, Zuriñe Ibarretxe, Chrissie Iles, Bobbi Jabloski, Joseph Jacobs, Laura James, Slavko Kacunko, Josh Kline, Annette Kradisch, Andrea Kirsh, Tasja Langenbach, Arlindo Machado, José Luis Municio, Cécile Munier, Andrea Nacach, Dominique Noguez, Dietlinde Pankrath, Ewa Partum, Sarah H. Paulson, Hervé Percebois, Gaëlle Philippe, Ben Primer, Johanna Rieseneder, Elena del Rivero, Ira Schneider, Mireia Sentís, Regina Silveira, Carla Stellweg, Birgit Suk, Javier Velasco, Pureza Villaescuerna, Bill Viola Studio, Rafael Vostell y Theus Zwakhals.

Contenido

Artistas y obras en exposición 11

Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986

Berta Sichel 15

Videoarte: la estética del narcisismo

Rosalind Krauss 43

Las instalaciones del videoarte: el entorno televisivo

Peter Frank 63

El vídeo, los mitos y el museo

Harald Szeemann 79

¡Tiempo! ¡Tiempo! ¡Tiempo! El contexto de la inmediatez

Douglas Davis 91

Vídeo: dejando atrás el momento utópico

Martha Rosler 103

La vía europea al vídeo: una recapitulación

Eugeni Bonet 137

El videoarte en Brasil y otras experiencias latinoamericanas: 1970-1980

Christine Mello 157

Sinopsis de obras monocanal 359

Cronología 391

Fichas técnicas y catalográficas 401

Biografías 413

- Eugènia Balcells 183
TV Weave
- Dara Birnbaum 188
PM Magazine
- Peter Campus 194
head of a sad young woman, head of a misanthropic man
- Jaime Davidovich 198
The Live! Show
- Juan Downey 202
Video Trans Americas
- VALIE EXPORT 208
Adjungierte Dislokationen III
- Rafael França 212
Third Commentary
- Anna Bella Geiger 216
Mapas Elementares n.º 3
- David Hall 220
TV Interruptions (7 TV Pieces): The Installation
- Gary Hill 228
Primarily Speaking
- Takahiko iimura 234
Face/Ings
- Joan Jonas 240
Glass Puzzle
- Shigeko Kubota 248
Duchampiana. Nude Descending a Staircase
- Thierry Kuntzel 252
Time Smoking a Picture
- David Lamelas 256
To Pour Milk into a Glass
- Joan Logue 260
Nam June Paik: Freight Elevator

Mary Lucier 262
Untitled Display System for Laser Burned Vidicon Tubes

Ana Mendieta 270
Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)

Marta Minujin 276
Comunicando con Tierra

Antoni Muntadas 280
Between the Lines

Nam June Paik 288
Horizontal Egg Roll TV, Sound Wave Input On Two TV Set (Vertical/Horizontal), Vertical Roll TV, Oscilloscope Experiment TV, Magnet TV, TV Experiment (Donut), TV Rodin – The Thinker, Mirage Stage

Otto Piene 306
Sky TV

Joan Rabascall/ Benet Rossell 310
Bio Dop

Ulrike Rosenbach 312
Herakles – Herkules King Kong

Carolee Schneemann 316
Up to an Including Her Limits

Ira Schneider 322
Manhattan is an Island

Bill Viola 326
Room for St. John of the Cross

Wolf Vostell 330
6 TV Dé-coll/age, Sun in Your Head, New York Stuhl

Roger Welch 344
The O. J. Simpson Project

Robert Whitman 348
The Bathroom Sink

Hannah Wilke 351
Suit Suite

Primera generación

Arte e imagen en movimiento, 1963-1986

Berta Sichel

Si hoy el vídeo tiene su propia historia, *Primera Generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986* nace con una doble intención.

La primera es hacer pública la colección de vídeo del MNCARS y, más concretamente, marcar el momento de su creación. La segunda es reconstruir a través de las obras expuestas una historia que ha sido largamente descuidada. Durante mucho tiempo, esta historia ha estado confinada al limitado circuito de los festivales de vídeo y a contadas e infrecuentes revisiones históricas en museos: solo hace una década que el vídeo se considera “el arte del presente”.

Como responsable de la selección de obras de esta parte de la colección y comisaria de la exposición, estoy convencida de que una institución que inicia su colección de vídeo y cine en 2005 y 2006 está obligada a recuperar la historia del medio, aunque no sea posible reconstruir o incluir enteramente 40 años de producción videográfica. El coste excesivo ha sido el obstáculo en algunos casos; en otros, e independientemente de cuestiones económicas, el problema ha sido la imposibilidad de localizar trabajos tempranos claves (entre otros los de Nam June Paik y Bill Viola). Como le gustaba decir a Paik citando a Napoleón, “siempre se puede recuperar el espacio perdido; el tiempo perdido, jamás”¹.

A pesar del lapso temporal, me ha sorprendido y complacido enormemente que con perseverancia hayamos podido localizar y adquirir piezas raras de artistas internacionales de la primera generación, trabajos creados contemporáneamente al arte pop y al minimalismo y presentes, desde hace tiempo, en colecciones públicas y privadas de primera magnitud. Durante 18 meses, el Departamento de Audiovisuales, con la colaboración de Mónica Carballas, del Departamento de Exposiciones, ha estado en permanente contacto con artistas y galerías internacionales para localizar trabajos que, al ensamblarse entre sí, pudieran contar esta historia, o gran parte de ella, con criterio y coherencia. El MNCARS posee ahora *Herakles - Herkules King Kong*, de Ulrike Rosenbach, expuesta en *Documenta 6* (1977), y *PM Magazine*, de Dara Birnbaum, incluida en *Documenta 7* (1982). Otras



MOTION TV



HOWDY

RICAL'S
SOCKET TV

adquisiciones de este primer periodo incluyen *Manhattan is an Island* (1974), de Ira Schneider, presentada en el Everson Museum del Estado de Nueva York el año de su creación, *Between the Lines* (1979), de Antoni Muntadas, y *TV Interruptions (7 TV Pieces): The Installation* (1977/2006), de David Hall, por citar solo algunas. Aun así, faltan algunas piezas clave dentro de este recuento histórico dirigido a mostrar las interrelaciones del vídeo con otras áreas de la cultura. Entre ellas, *Land Art*, una serie de vídeos sobre la obra de ocho artistas europeos y estadounidenses de los movimientos *land art* y *earth art*, producida en 1969 por Gerry Schum para la televisión alemana. Emitida por primera vez el 15 de abril de 1969, su concepto de “galería televisiva” –que no se entendió muy bien en su momento– no tiene precedentes. Lamentablemente, la persona que heredó los derechos de la obra de Schum tras su muerte no vende, alquila o presta sus trabajos. Éste, no obstante, es un caso aislado, y con tiempo, investigación y recursos, MNCARS confía en rellenar los huecos de la colección, en particular el representado por la obra de artistas canadienses y de Europa del Este. El siguiente paso es coleccionar obras realizadas a partir de 1986, pero éste es tema para otra exposición.

La colección y la exposición han sido concebidas como evaluación crítica de ese momento inicial en que la imagen en movimiento como práctica artística surgió más o menos al mismo tiempo en diferentes países, desde Alemania y EE.UU. hasta Brasil. No es nuestro deseo recrear la leyenda nostálgica de “una era donde la libertad de espíritu abundaba” y en la que artistas y activistas “descubrían un medio nuevo y con él tomaban las calles, seguros de que sus tácticas de guerrilla acabarían transformando la televisión”². Es, más bien, la presentación de 32 instalaciones, 14 videoproyecciones y 80 obras en monocal que reflejan cómo los artistas utilizaron nuevos medios de transmisión electrónica no derivados del cine y transformaron los cánones artísticos establecidos³.

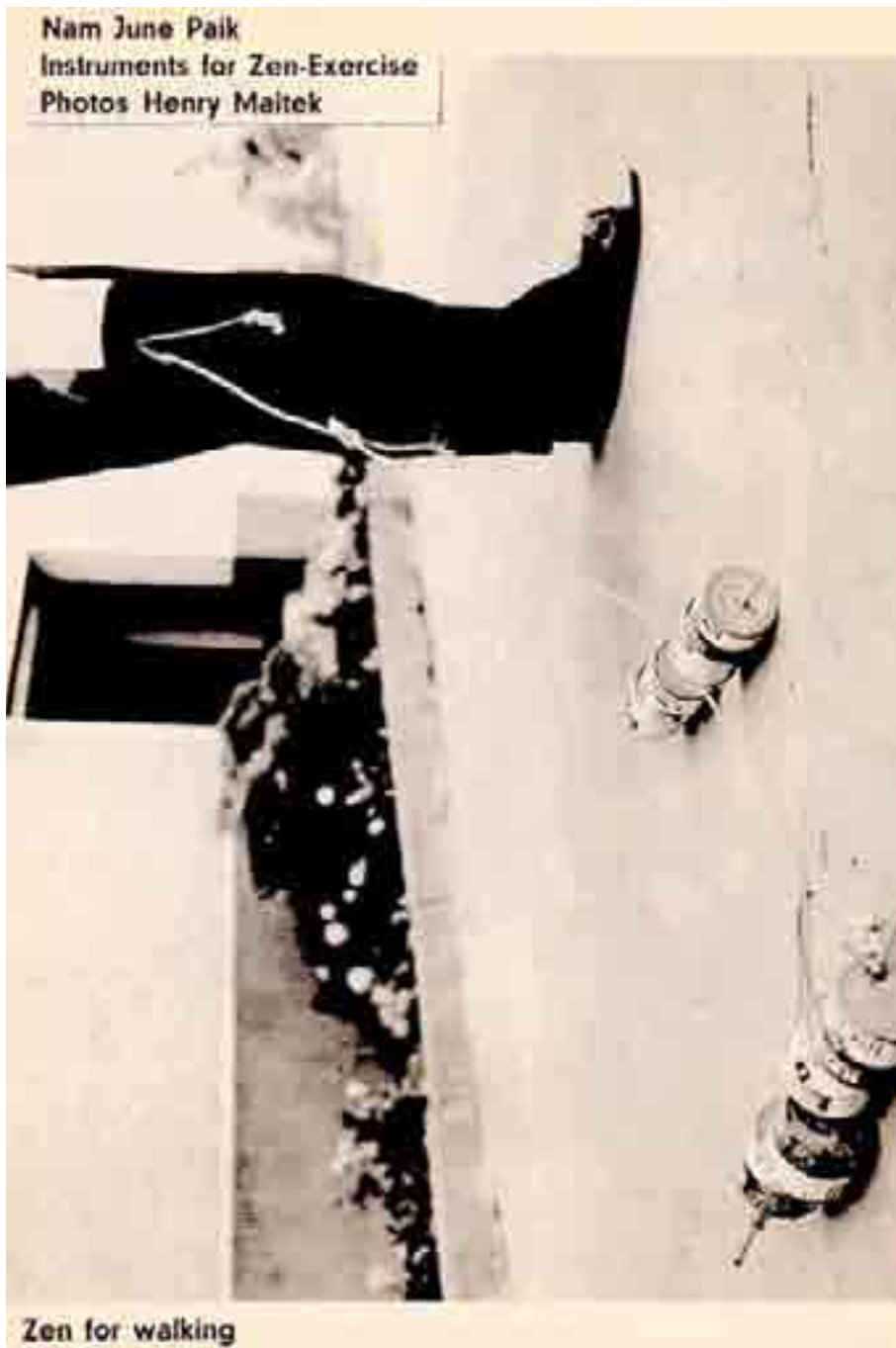
Como medio ligado a la tecnología, el vídeo tiene sus propias exigencias técnicas. Artistas como Mary Lucier, Birnbaum o Muntadas han restaurado sus obras originales. Schneider y Hall también han restaurado recientemente sus propias cintas y comercializan sus “instalaciones únicas” como ediciones. En ambos casos, el MNCARS ha adquirido la copia número uno.

Primera generación es, en cierto modo, un “estudio” de la influencia de la tecnología y de la cultura de masas en los cambios sociales y artísticos de una era; entre los principios de aceleración cultural y los de la polinización cruzada de ideas. El vídeo, un elemento más dentro de un grupo de sistemas de registro y transmisión, ofrecía como novedad el visionado

inmediato (más tarde posible en foto fija gracias a las cámaras Polaroid), la posibilidad de añadir sonido y de comprimir el tiempo. Estableció nuevos circuitos entre realidad y representación e impulsó la redefinición de la práctica artística. La nueva estética del vídeo incluía la utilización de monitores y estaba, en muchas ocasiones, bajo la influencia de la televisión para expresar ideas y conceptos; cualquiera que escriba la biografía de este medio se verá obligado a combinar todos estos aspectos para explicar la fundación de este nuevo arte y sus posibilidades de representación, así como las nuevas formas de exhibición y distribución del arte que generó.

De los trabajos expuestos en *Primera generación*, tan sólo el 15 por cien pertenecen a otras instituciones públicas y a una colección particular alemana, entre ellos las primeras obras de Paik, que no estaban disponibles en el mercado (y lo estarán aun menos tras su muerte el pasado mes de enero). MNCARS tuvo la gran suerte de localizar *Mirage Stage* (1986), cuya luz intermitente sirve de cierre a la exposición. En un texto que aquí se reimprime, el estudioso y comisario alemán Wulf Herzogenrath narra la vida y obra de Paik con exuberancia y erudición. Este ensayo apareció originalmente en el catálogo de la exposición retrospectiva del artista en el Bremen Kunsthalle (1999), comisariada por el propio Herzogenrath y hasta hoy la más completa sobre su obra. Esperábamos haberlo incluido en el catálogo de *Fluxusfilms* (MNCARS, 2002). Por fortuna, ahora está disponible.

Este catálogo incluye la reimpresión de un ensayo de Peter Frank de 1976, "Las instalaciones de videoarte: el entorno televisivo". El texto, de una manera casi didáctica, establece las diferencias entre cine y vídeo y desarrolla el concepto de videoinstalación ejemplificándolo con obras que entonces se percibieron como desconcertantes y provocativas. A este ensayo le sucede un importante artículo de 1990 de la artista Martha Rosler "Vídeo: dejando atrás el momento utópico". Rosler examina la ambición e idealismo del principio básico que guiaba a esos primeros videoartistas, el de ir más allá del registro de la realidad, y analiza el proyecto (según su opinión) utópico del vídeo de transformar el momento artístico. Pasando revista a los sueños de la vanguardia americana, Rosler comenta: "el vídeo, se ha señalado, es un arte en el que ganar dinero es más difícil de lo habitual". Dieciséis años más tarde, los trabajos que han construido la historia del vídeo son esenciales para comprender el arte contemporáneo y su desarrollo reciente. Hoy percibimos lo que Rosler consideraba ideas utópicas de una manera distinta. Los ejemplos tempranos del vídeo han sufrido una profunda reevaluación, no solo en su valor de mercado sino también como objeto de interés. Por fin hemos desarrollado un gusto por el medio.



Por qué 1963-1986

1963 es un año clave en la historia del vídeo. En 1963 el aficionado al arte estadounidense se enfrentaba por vez primera a una instalación espacial realizada con monitores de televisión: se trataba de *6 TV Dé-coll/age*, de Wolf Vostell, en la Smolin Gallery de Nueva York. Como sugiere la crítica alemana Elisabeth Guth en su artículo “Las casas de las máquinas sagradas”⁴, a pesar de la estrecha relación que Vostell mantuvo desde 1958 con España, y en especial con Extremadura, sus innovadoras y eclécticas investigaciones multimedia son mejor conocidas (y han recibido más premios) internacionalmente que en España. Guth no es la única crítica extranjera que califica de “excepcionales” sus performances, *happenings* y la publicación *Dé-coll/age* (en la que también participó Paik). *Dé-coll/age* era una suerte de manifiesto contra el *collage* con textos y otra información manipulada que presentaba diferentes soluciones gráficas a partir de un mismo material original. John Hanhardt, en el artículo de 1990 “Dé-coll/age/Collage”, señala: “En *Dé-coll/age* se borraban textos e información de todo tipo rasgando o rompiendo su superficie, lo cual dejaba al descubierto nuevas combinaciones. Esto se oponía a la técnica del *collage* de añadir y juntar materiales distintos para formar nuevas combinaciones”⁵.

La subversión de las técnicas del modernismo⁶ realizada por Vostell también inspira sus proyectos en televisión, a través de los que articula una potente crítica a la ideología del medio buscando socavar los supuestos políticos del discurso social y la definición mercantil de la cultura de élite. Vostell, formado en Bellas Artes, y Paik, en música electrónica, fueron los primeros artistas que conjugaron la metodología del teatro y de la música y la estructura temporal del vídeo en el contexto de las artes visuales, y estos trabajos presentan una estética diferente a la de la mayoría de las obras videográficas de la siguiente década.

En 1963, mientras Vostell desafiaba al público neoyorquino con su instalación, Paik, que entonces vivía en Alemania, realizaba su primera exposición en la galería Parnass de Wuppertal, situada en la casa de su director y propietario, el arquitecto Rolf Jährling. Bajo el título *Music Electronic Television*, duraba diez días (del 11 al 20 de marzo) e incluía 12 monitores de televisión alterados que mostraban extrañas imágenes, cuatro pianos adaptados a la manera de John Cage y, en el más genuino espíritu Fluxus, la cabeza de un buey recién sacrificado suspendida sobre la entrada de la galería. El título de la exposición, según diversos artículos sobre el artista, indica su transición desde la música a la imagen electrónica. La primera exposición de Paik en una galería de EE.UU. ocurriría dos años más tarde, *Electronic Art*, en la galería Bonino de Nueva York. La muestra se inauguró

un año antes de que Marshall McLuhan publicara *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, en el que exponía su visión radical sobre los efectos de las comunicaciones electrónicas sobre la vida del siglo xx⁷. Paik llenó el espacio de la Bonino con pantallas que mostraban formas abstractas y/ o ruidos. Mediante la manipulación de pistas de sonido e imágenes, el artista comentaba satíricamente el contenido y la política de la televisión comercial. Influidos por la estética de Fluxus, ambos artistas fueron verdaderos pioneros; su trabajo intentó minar las convenciones establecidas de la televisión haciéndonos desagradablemente conscientes de cómo funciona el medio y cómo conforma nuestra visión del mundo.

Hacia finales de los años sesenta (especialmente entre 1968 y 1973) la obra de escritores como Herbert Marcuse y McLuhan se había difundido ampliamente y era motivo de acalorados debates en los campus universitarios. Paralelas a la evolución de los medios de comunicación y de las estructuras de conciencia, sus teorías inspiraron hipótesis utópicas sobre una nueva sociedad basada en la información. En libros tan leídos como *El hombre unidimensional* (1964) y *Un ensayo sobre la liberación* (1969), Marcuse describe los medios como una “industria de la conciencia” responsable de la alienación y la mercantilización de la cultura. La mayor parte de las obras en vídeo y de los colectivos de artistas surgidos en torno al medio durante este periodo buscaba rediseñar la estructura de la televisión como si se tratara de una cuestión de supervivencia. Así, desarrollaron proyectos que articulaban la producción y la recepción como componentes estructurales clave dentro de su concepción de los sistemas de comunicación. De este debate también surgió la necesidad pragmática de crear nuevos lugares de exposición que dieran cabida a dos aspectos fundamentales: las aspiraciones de los artistas y la politización de la cultura.

1986— tampoco la fecha de cierre ha sido elegida al azar. En este momento, un grupo de artistas de la primera generación alcanzaba reconocimiento internacional en exposiciones como *The Video Show* (1975, Serpentine Gallery, Londres), *Documenta 6* (1977, Kassel), *Video from Tokyo to Fukui and Kyoto* (1979, MoMA, Nueva York), la exposición retrospectiva de Paik (1982, Whitney Museum of American Art, Nueva York) o *Film, Video, Performance* (1981, Tate Gallery, Londres). Pero la historia no termina aquí.

A mediados de los años ochenta, Internet comenzó a imponerse como tecnología entre la comunidad científica. Para la generación siguiente a los primeros experimentos con el vídeo y las nuevas tecnologías, el correo electrónico se convirtió en una forma de comunicación habitual entre numerosas comunidades. Esto normalmente implicaba la utilización de diferentes

sistemas, pero su interconectividad demostraba los beneficios del uso generalizado de la comunicación electrónica. En 1986, U. S. National Science Foundation (NSF) inició el desarrollo del NSFNET –la columna vertebral de Internet–, inaugurando la era posttelevisiva de la televisión en directo y por cable y rompiendo el sistema monolítico de las cadenas de televisión, el cual había sido la referencia fundamental de muchos artistas de *Primera generación*.

A mediados de los años ochenta, los artistas iniciaron prácticas mediáticas mucho más amplias utilizando un extenso repertorio de híbridos y abriendo con ello un nuevo capítulo en la Historia del Arte y de la imagen en movimiento. A diferencia de los artistas de *Primera generación*, los artistas de los años ochenta ven en el vídeo uno más entre los posibles elementos que pueden utilizar y conjugar con la fotografía, el cine y la animación por ordenador, entre otros. Hacia 1990, la noción tradicional de “videoarte” ya era irrelevante; los artistas descubrían nuevas y fascinantes formas de utilizar el vídeo y transformaban la escena del arte contemporáneo para siempre⁸.

Por último, a mediados de los años ochenta también se produjo un cambio en la crítica. La teoría posmoderna y el poscolonialismo planteaban cuestiones sobre historiografía y subjetividad. Mientras la década contemplaba el “retorno a la pintura”, el arte contemporáneo también daba una nueva voz pública a grupos antes escasamente representados, algunos de ellos particularmente abrumados por la aparición de la epidemia del sida. Así, en el año que cierra esta exposición, la concepción del término videoarte, acuñado por la primera generación de artistas formados en pintura, escultura o música, ya se consideraba histórica. En resumen, 1963-1986. Estas dos fechas sirven para enmarcar una era de relaciones cambiantes entre las comunicaciones, el arte y la sociedad del siglo xx.

El mundo cambia

La emergencia de Fluxus y posteriormente del arte pop –aproximadamente entre 1956 y 1966 en Gran Bretaña y EE.UU.– fue la primera señal de cambio en el arte occidental. Enraizado en el contexto urbano, el arte pop buscaba reflejar la particularidad de su entorno en temas y referencias que, en principio, parecían impropios del arte: los cómics, los anuncios, Hollywood, la música pop, la radio..., y también la televisión comercial, uno de los fenómenos de mayor influencia tras la Segunda Guerra Mundial.

El Pop provocó la apertura del mundo del arte; su “realismo”, su relación con los objetos e imágenes cotidianas y con las reproducidas mecáni-

camente suscitó un “nuevo debate sobre arte y vida, imagen y realidad”. La controversia trascendió la crítica y las publicaciones especializadas para ocupar los titulares de las páginas culturales en periódicos y revistas. En parte, esta nueva forma artística prometía liberar al arte –o a la “cultura elitista”– de su enclave burgués y “eliminar la separación histórica entre lo estético y lo no-estético, uniendo y reconciliando arte y realidad”⁹. Un público acostumbrado a un concepto de belleza convencional y nuevamente reconciliado con la abstracción, reaccionó ante el arte pop cuestionando abiertamente su naturaleza artística, “¿por qué esto es arte?”. En realidad, este espíritu inquisitivo no solo afectó al mundo del arte y de las imágenes; muy al contrario, acabaría transformando el mundo: tras breves años de aparente paz, la década de los sesenta se convirtió en un periodo de convulsiones políticas y sociales.

El Movimiento por los Derechos Civiles y la Guerra del Vietnam en EE.UU., las revueltas estudiantiles en Francia, la fundación de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP)... surgieron en los años sesenta. Otros momentos clave de esta década incluyen el movimiento feminista y el ecologismo. Todos ellos gozaron de mayor o menor atención de los medios y se colaron en millones de hogares por medio de la televisión. Además, por entonces la televisión había dejado de ser simplemente un vehículo de transmisión de noticias y comenzaba a conformar una estética e iconografía propias. La televisión, hace 70 años, rescribió la forma en que se presentaba y representaba la información, se introdujo en la vida cotidiana del ciudadano medio y estableció una nueva relación entre el emisor y el receptor¹⁰.

El arte pop (y Fluxus en la década anterior) reflejó estas convulsiones políticas y sociales, igual que años más tarde lo haría el minimalismo. A mediados de los sesenta, otra nueva criatura alteró la forma de percibir el arte: el arte conceptual y con él, citando a Tony Godfrey, sus “siete áreas, todas ellas denostadas por el autoritarismo y su retórica engañosa y alienante: trabajos en serie, esculturas antiforma, obras inspiradas en el lenguaje y la teoría”¹¹. La idea, como defendía Sol LeWitt, era lo que constituía la obra de arte. El vídeo era una forma artística nueva y desconocida y la televisión había germinado al margen del mundo del arte. Esto quizás podría explicar por qué los escritos de –y sobre– los años sesenta ignoran ambos medios y adjudican el potencial emancipador de las nuevas fuerzas creativas exclusivamente a los movimientos artísticos de la época: arte pop, minimalismo y arte conceptual. La crítica tradicional ha pasado por alto el impacto del vídeo como medio y su influencia sobre el arte (y el videoarte). Los *happenings* y otros movimientos artísticos experimentales de los años cincuenta demuestran que la incorporación del vídeo nacía del deseo de muchos artistas de

romper con el modernismo y, simultáneamente, de buscar formas de desmaterializar la obra de arte. En su ensayo para el catálogo de Paik, Herzogenrath describe una de las primeras performances del artista en la que utiliza pianos y monitores de televisión manipulados, y afirma que una de sus posibles interpretaciones es la contraposición entre la cultura elitista y la popular: “Para el ciudadano culto de 1960, no había nada más opuesto entre sí que un piano y una televisión: el piano fue asumiendo el papel de objeto de acciones y cuerpo sonoro en el sentido más auténtico; el televisor fue tomado en serio por vez primera como parte de nuestro mundo vital”.

Ignorando este propósito, muchos historiadores del arte consideran que la fascinación por la tecnología era el único impulso detrás de las nuevas formas de hacer arte. Críticos más perspicaces han añadido otros estímulos, como la voluntad de transformar las reglas del juego del arte y su producción y recepción, la posibilidad de manipular imagen y el bajo coste y rápida reproductibilidad del vídeo, por nombrar algunos. En un texto de 1976, David Ross afirma: “La idea de desmaterializar el arte, que unió a un grupo muy variado de escultores, bailarines, poetas, pintores y documentalistas en eclécticas investigaciones multimedia sobre la naturaleza del arte, parece haber cristalizado en una serie de actividades llamadas (de una manera bastante ineficaz) videoarte”¹². En el mismo artículo explica cómo muchos trabajos videográficos de entonces mezclaban diversas estrategias y elementos: “la manipulación escultórica de las herramientas del vídeo”, las performances en vivo y la manipulación de sistemas de televisión, desde la producción a la transmisión. Cuando pensamos en la conexión entre objeto y sujeto, nos percatamos de que las imágenes de vídeo son una especie de energía que propaga una fuente de luz, creando en nosotros colores, formas, densidades..., cuya existencia puede resultar completamente antinatural”.

Casi todos los trabajos en la exposición datan de los años setenta, una década que, como señala Andreas Huyssen –autor del imprescindible libro *After the Great Divide*–, “estuvo caracterizada por la amplia dispersión y diseminación de prácticas artísticas nacidas de las ruinas del edificio modernista”¹³. La cultura de masas desempeñó un papel esencial. La ampliación de las posibilidades de procesar, almacenar y obtener información transformó el modo en que la sociedad había funcionado hasta entonces; también su forma de percibir el mundo. Explicar cómo afectó a los artistas y a su trabajo es una tarea todavía pendiente para los historiadores del arte. Según Huyssen, en los años setenta los artistas recurrieron cada vez más a las formas y géneros de la cultura popular y de masas y las superpusieron a las estrategias del modernismo y de las vanguardias. Aunque ya en 1960 el arte pop y el cine documental habían iniciado este debate, la

libertad y las posibilidades de la cultura popular y de masas de la década siguiente generaron trabajos extraordinariamente originales. Naturalmente, no todas las obras de los años setenta fueron un éxito clamoroso, pero indudablemente esta explosión de creatividad y experimentación dotó de una nueva dimensión a la crítica del modernismo y fomentó el nacimiento de formas artísticas alternativas. El videoarte y las videoinstalaciones fueron dos de ellas¹⁴.

Primera generación traza esta trayectoria del vídeo en los años setenta, una década tan fructífera e importante para el medio. Los artistas de los años setenta fomentaron la experimentación y la improvisación, al tiempo que reconocían la tensión existente entre el poder de atracción de la tecnología, por un lado, y la crítica de la modernidad y de la cultura popular que exigía el arte del momento, por otro. Preocupados por redefinir términos como “realismo” y “representación”, los videoartistas buscaron el nexo entre la industria mediática y el mundo del arte. Según el teórico de los media Sean Cubitt, “se puede decir que el objeto de interés de la estética del vídeo de los años setenta es el monitor de vídeo, y por extensión, pero solo por extensión, la pantalla de televisión, prologando de este modo el momento de la percepción, que, en la mayoría de los visionados, trasciende la materialidad del soporte y se convierte en una transparencia fantasmagórica”¹⁵.

El dinamismo del momento fue recogido por el sector editorial, que con sus escritos críticos ofreció una base teórica a esta nueva forma artística. *Video Visions: A Medium Discovers Itself*, *New Artists Video: A Critical Anthology* y *Video Art: An Anthology* son tres libros claves publicados entre 1972 y 1976. Aunque la influencia de la televisión en los escritos críticos y teóricos tuvo mayor calado en EE.UU., no se trata de un fenómeno estrictamente americano. Intelectuales europeos, como Abraham Moles y René Berger, en Francia, y Hans Magnus Enzensberger, en Alemania, se vieron igualmente atraídos por los cambios culturales y sociológicos provocados por la emergencia de una cultura de masas y televisiva.

Además de las antologías, dos revistas fundamentales, *Avalanche* y *Radical Software*, ambas de Nueva York, dieron voz a artistas y estudiosos interesados en las comunicaciones y la cultura de masas. De breve duración (1970-1976), *Avalanche* supo captar la atmósfera del momento. Fundada por Liza Bear y Willoughby Sharp –cuya videoentrevista con Joseph Beuys está incluida en la mediateca– concedieron protagonismo a las ideas de los artistas mediante la publicación de entrevistas y proyectos artísticos que, de hecho, eran la columna vertebral de la revista. Sus páginas dieron cabida a la obra de muchos artistas incluidos en *Primera generación*, como Bruce Nauman y William Wegman. *Radical Software* también apareció en 1970,

Radical Software



Changing Channels



poco después de que un equipo de vídeo portátil y asequible saliera al mercado. Fundada por Beryl Korot, Phyllis Gershuny y Schneider, la revista es una referencia de su época y que hoy se puede consultar en internet.

Primera generación-el itinerario

Primera generación se construye en torno a los diferentes enfoques e ideas de los artistas que trabajaron con el medio durante sus primeros 25 años. Entre ellos se encuentran la inspiración de Fluxus, la crítica a la televisión comercial, la relación del medio con el espectador, el feminismo, la performance y el legado del minimalismo y del arte conceptual. No obstante, *Primera generación* no pretende ser una exposición temática o seguir un estricto orden cronológico. Más bien, es una visión de conjunto del cómo y por qué una tecnología de transmisión, grabación y reproducción de sonido nacida en 1950 –y técnicamente diferente al cine– se convirtió en medio artístico. Solo a mediados de los años sesenta, cuando Vostell y Paik comenzaron a utilizar el vídeo, estos artistas y algunos críticos empezaron a valorar las diferencias entre la televisión y el vídeo en un intento por reconocer que el videoarte se negaba a identificarse con la televisión. En este sentido, 1968 marca un antes y un después en la historia de la tecnología: fue el año en que apareció en el mercado un equipo de televisión portátil y relativamente asequible, abriendo el medio a un nuevo y vasto grupo de gente. No es casual, pues, que la utilización del vídeo como herramienta para construir propuestas artísticas personales se iniciara, en la mayoría de los casos, a principios de los años setenta.

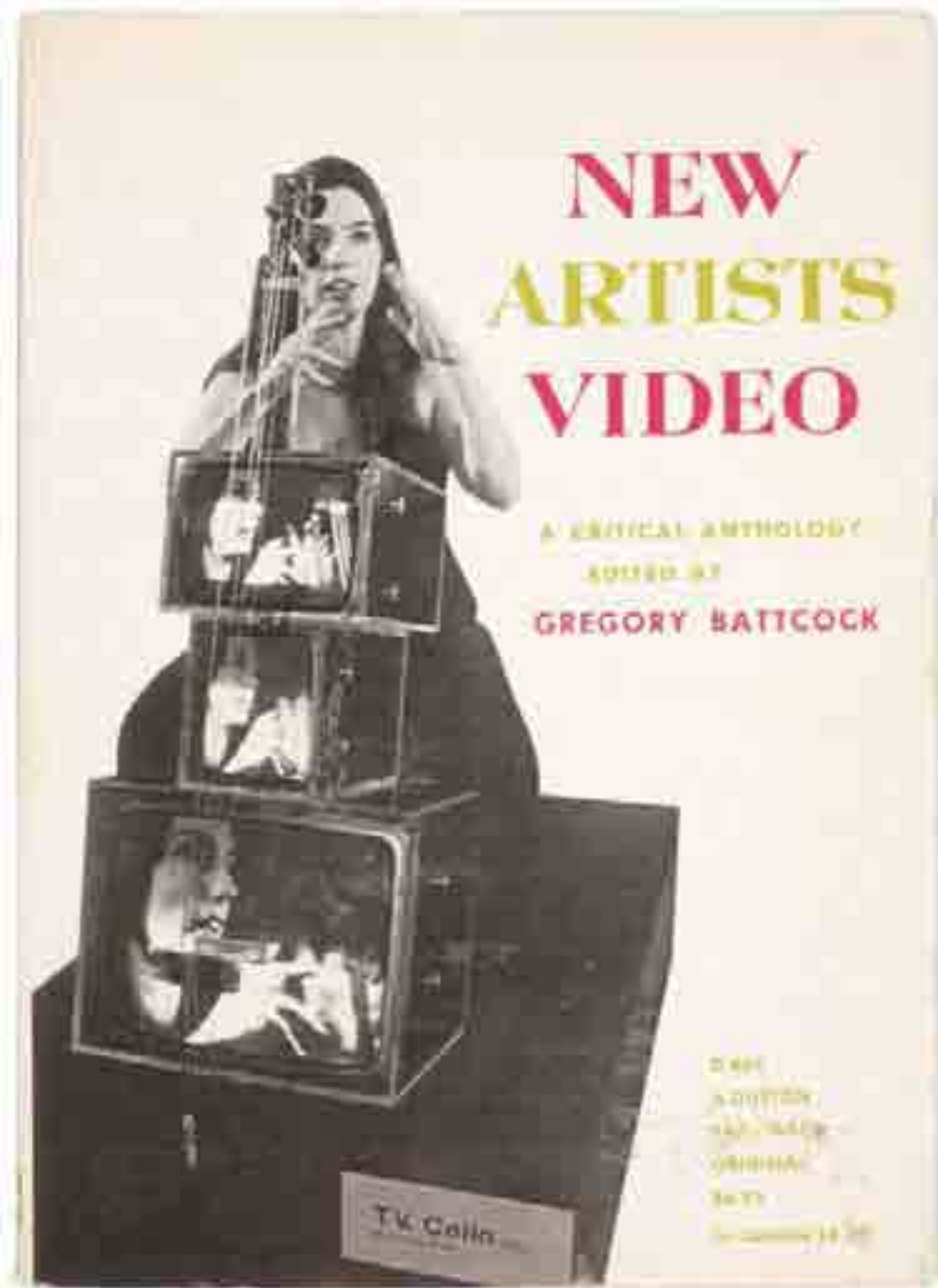
La exposición comienza con trabajos realizados en el espíritu de Fluxus –el prólogo de *Primera generación*–: la película (más tarde transferida a vídeo) de Vostell *Sun in your Head* (1963) traspone su principio de *dé-coll/age* a la imagen en movimiento; el documental de Takahiko Iimura, *Fluxus Replayed* (editado en 1991), reproduce algunas de las performances de referencia de Yoko Ono, Dick Higgins, George Brecht y Allison Knowles, entre otros; y las piezas de Shigeko Kubota *George Maciunas with Two Eyes* (1972) y *George Maciunas with One Eye* (1976) son un original retrato de George Maciunas. En su texto, Frank traza la genealogía del vídeo (o lo que él llama “TV Works”), situando su origen en el dadaísmo y hallando en Fluxus su legítimo heredero, “un anti-movimiento dedicado a socavar la seriedad de las vanguardias clásicas”. Detrás de estas obras se proyecta un documento único de 1979 creado y reeditado por Joan Logue. La artista americana lo describe como un “retrato” de un día en la vida de Paik. Ambos vivieron en el mismo

edificio en los años setenta, un genuino *loft* neoyorquino, y así vemos al artista subir y bajar en el ascensor una y otra vez –un recordatorio del pasado industrial del barrio–. Para el catálogo de *Primera generación*, Logue ha escrito un texto muy personal sobre el día en que Paik se marchaba a Dusseldorf y ella se puso detrás de la cámara para filmarlo.

La primera sala de la exposición incluye un grupo de trabajos seminales, la mayoría de 1963-64, los años formativos del medio en que tanto Vostell como Paik comenzaron a manipular las señales de televisión. En su texto para este catálogo, Juan Antonio Agúndez García, director del Museo Vostell, atribuye este concepto radical al artista alemán. En diciembre de 2005, MNCARS adquirió *6 TV Dé-coll/age*, que Vostell había reconstruido en 1995 para la Bienal de Lyon. Esta pieza, que recientemente fue incluida en la exposición *40 Years of Video Art in Germany* (Bremen Kunsthalle), se muestra por primera vez en España. Las seis piezas de Paik, de 1963-65 (reconstruidas por el artista en 1995, también para la Bienal de Lyon), son préstamos del Musée de Lyon, ya que, como se ha mencionado antes, ha sido imposible encontrar copias disponibles en el mercado. Ambas descubren al público (especialmente a la joven generación, acostumbrada a captar imágenes con su cámara digital y a editarlas pulsando botones y teclados) los cambios históricos y tecnológicos del medio.

Esta primera sala también alberga un trabajo posterior de Paik: *TV Rodin – The Thinker* (1976-78), una videoinstalación de circuito cerrado hoy considerada una obra clave dentro del medio. En ella, la meditativa figura de Rodin-como-Buda se enfrenta a su propia imagen. A lo largo de su carrera, Paik hizo una serie de trabajos similares con la imagen de Buda –obras enigmáticas que muestran budas contemplando fijamente su propia imagen proyectada en la pantalla por una videocámara de circuito cerrado–. Paik logró crear un bucle infinito que se va haciendo más interesante a medida que el espectador se percata de que aquí lo importante no es el discurso tecnológico, sino la batalla entre el yo y la autopercepción.

The Bathroom Sink (1964, en la colección de MNCARS), una instalación de Robert Whitman, es otra de las piezas situadas en la primera sala de la exposición. Originalmente filmada en 16 mm, *The Bathroom Sink* es un buen ejemplo de los años decisivos en los que la imagen en movimiento comenzó a introducirse en el mundo del arte. En 1963, Whitman inició una serie de instalaciones utilizando el cine llamadas *Cinema Pieces*. Son trabajos realizados antes del advenimiento del vídeo comercial que anticipan las videoinstalaciones de Viola y Gary Hill. Como el historiador del arte Joseph Jacobs apunta en este catálogo, “Robert Whitman, como se vio enseguida, es el primer artista que utilizó el cine en las artes visuales. Esto lo convertiría



Portada de *New Artists Video: A Critical Anthology* (1978).

en el auténtico precursor de lo que hoy llamamos 'videoarte', a pesar de que sus proyecciones también recurren al celuloide o al DVD". Actualmente, Whitman es reconocido como la figura más influyente dentro del tipo de performance que se desarrolló en los años sesenta. En una entrevista con Lynn Cooke, comisaria de su retrospectiva en la Dia Art Foundation, explica cuál era su actitud en 1960: "Yo intentaba que mis trabajos fueran narraciones de experiencias físicas y descripciones realistas, naturalistas, del mundo físico... En un momento dado la fantasía es un objeto dentro del mundo físico. Es como una calle o la lluvia. Es producto de accidentes físicos... La fantasía existe como objeto (como entidad física central) y como parte de la historia que uno cuenta sobre otros objetos"¹⁶.

Nada más salir de esta sala, nos encontramos con la obra de Schneider, otro pionero del vídeo. Incluido en la célebre exposición *TV as a Creative Medium* en Howard Wise Gallery (1969), Schneider es uno de los primeros artistas que exploró las posibilidades de la instalación multimedia. Está representado en la exposición con *Manhattan is an Island* (1974), una pieza que investiga cómo la condición insular de Manhattan marca la realidad física y experiencial de la ciudad de Nueva York. La instalación está dispuesta siguiendo la configuración de Manhattan, y sus 24 monitores presentan imágenes de la ciudad tomadas desde distintos puntos de vista: el horizonte desde un barco turístico que recorre el río, una vista aérea desde un helicóptero, los niveles del terreno y el subterráneo de las calles y el metro.

Entre Schneider y el siguiente conjunto de obras –que hablan directamente de la influencia de la televisión y de su relación con el público–, se emplaza otra obra seminal de 1974. Su autor es Takahiko Iimura, un artista japonés relacionado con las ideas del grupo Gutai. Realizada con una videocámara de circuito cerrado, *Face/Ings* (antes conocida como *Back to Back*) se presentó en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris el mismo año de su creación. Hoy en la colección del MNCARS, en este trabajo –al igual que en otros en los que emplea en circuito cerrado de vídeo que había inventado–, el artista explora la idea del *feedback* o retroalimentación¹⁷. En las obras de Iimura, la información que retroalimenta el sistema es la acción del espectador frente a la cámara.

La obra de Iimura marca la transición desde el primer videoarte, que investiga procesos de comunicación, a trabajos que se centran directamente en el contenido, las estrategias y el poder para distorsionar la realidad de la televisión. Estas piezas están impregnadas de una actitud crítica hacia los medios de comunicación, pero todavía reflejan la irresistible atracción ejercida por los rasgos físicos de la televisión (como la luz). A mediados de los años setenta, Les Levine escribía "la televisión es un sistema de incidencia

lumínica. Miramos directamente a algo que genera luz como si mirásemos dentro de una bombilla... La luz es información”¹⁸.

Esta sección incluye todas las obras relacionadas con la televisión como cuerpo físico e inmaterial: información, manipulación, tiempo y luz. En un artículo de 1978 incluido en una de las primeras antologías sobre vídeo, *New Artists Video: A Critical Anthology*, la crítica Kim Levin señala que la “televisión es el verdadero tema del vídeo”, ya que ofrece una narración “episódica” e “interrumpida” que incorpora dentro de sí misma “interrupciones no-secuenciales e inconsecuentes”¹⁹. Y continúa: “las interrupciones para identificar la cadena y los anuncios son estribillos recurrentes, y dentro de los anuncios estos estribillos a menudo se dan en la forma de mini-relatos...”²⁰. Unos años más tarde, desde el otro lado del Atlántico, el videoartista británico Hall expresaba la misma idea en sus ensayos –uno de los cuales reproducimos en esta publicación– y en su obra. Éste es el caso de *TV Interruptions*, realizada para la televisión escocesa y emitida en agosto y septiembre de 1971. Las interrupciones aparecían en medio de la programación habitual sin avisar a los espectadores de que no eran anuncios normales. Esta obra de Hall es considerada el primer ejemplo de la intervención de los artistas británicos en la televisión así como el momento formativo del videoarte británico. Originalmente se hicieron diez intervenciones. Posteriormente, Hall presentó siete de ellas en forma de instalación, *TV Interruptions (7 TV Pieces): The Installation*, que incluimos en la exposición. Otra pieza realizada para la televisión es *The Live! Show*, un programa semanal “antitelevión” producido para la televisión por cable y emitido por Manhattan Cable de 1975 a 1984 (del que presentamos una compilación). El productor y presentador era Jaime Davidovich, nacido en Argentina pero residente en EE.UU. desde 1950. *The Live! Show* tenía el formato de un programa de variedades en el que se invitaba a artistas plásticos, músicos, actores...; y en el que, en el más puro espíritu Fluxus, se anunciaban unos 200 productos, en su mayoría objetos decorativos en forma de televisión. En la exposición hay una vitrina con algunos de ellos, ahora pertenecientes a la colección del MNCARS.

La actitud crítica hacia la televisión y la industria mediática y la manipulación de la información televisiva como estrategia para cuestionar nuestra percepción está también representada por tres artistas españoles: *Between the Lines* (1979), de Muntadas, *Bio Dop* (1974), de Joan Rabascall/Benet Rossell, y *TV Weave* (1985), de Eugènia Balcells. En particular, Balcells somete las imágenes de la televisión a procesos de abstracción y manipulación con el fin de exponer nociones codificadas culturalmente. La pieza de Muntadas fue mostrada por última vez en el Colegio de Arquitect-

tos de Barcelona en 1980 y es poco conocida en España. Compuesta de una instalación y un vídeo monocal, *Between the Lines* pone en evidencia cómo el proceso de edición de la información de la televisión manipula las noticias; también la escasa diferencia que hay entre la programación informativa y los anuncios. *PM Magazine*, de Birnbaum, toma prestado su nombre de un famoso programa de televisión de gran audiencia. Apropiándose de la música e imágenes de emisiones reales y transmitiéndolas en cinco monitores, la artista parece sugerir que el espectador está dispuesto a tragarse cualquier cosa que salga en televisión, por banal que sea. El título de *The O. J. Simpson Project*, de Roger Welch, proviene del nombre del jugador de fútbol americano²¹. La instalación sitúa al espectador entre las imágenes de Simpson, la estrella, y la imagen espectacular de un sinnúmero de admiradores anónimos durante uno de sus partidos. Como en 1970 apuntaba David Antin, “en cierto modo, la relevancia del videoarte depende de su posición respecto a la televisión, la cual, de por sí, está íntimamente relacionada con el estado de la cultura”²².

Primera generación muestra un grupo importante de obras de mujeres artistas del ámbito internacional que contribuyeron significativamente al desarrollo del vídeo como forma artística. Artistas feministas de finales de los años sesenta y principios de los setenta denunciaron la cosificación secular del desnudo femenino y el expresionismo misógino de las vanguardias clásicas. Ellas trabajaron contra estas tradiciones transformando su formación en pintura, escultura, dibujo o cerámica en un discurso estético innovador. La importancia de la presencia femenina en los llamados medios y formas artísticas “alternativos” (performance, libros de artistas, vídeo, etc.) es incontestable. Durante este periodo de investigación artística y explosión política, produjeron un gran número de obras llenas de coherencia e inspiración, actuando de nexo entre la modernidad y la posmodernidad. Artistas como Hannah Wilke, Mary Lucier, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Rosenbach y VALIE EXPORT forman parte de la muestra; en su mayoría expusieron su cuerpo y su desnudez como forma de reclamar el control sobre su propio cuerpo. Los gestos, posturas, el movimiento y comportamiento corporal de estas artistas presentan muchas diferencias, pero todas ellas comparten su preferencia por el movimiento y por situar sus cuerpos espacialmente. Como afirma Huyssen en su ensayo “Mass Culture and Woman”: “Al observar el panorama del arte contemporáneo, cabría preguntarse si la performance y el *body art* hubieran seguido siendo tan dominantes durante los años setenta de no haber sido por la vitalidad del feminismo en las artes y las maneras en que las mujeres articularon sus experiencias del cuerpo y de la performance en relación al género”²³. Otra



mujer que contribuyó a la trasgresión estética de los setenta fue la vicepresidente de Fluxus, Kubota, quien trasladó al vídeo la idea de performance y de evento de Fluxus. *Duchampiana: Nude Descending a Staircase* (1976) se inspira en la famosa y trasgresora pintura de Marcel Duchamp para provocar, a su vez, otra trasgresión. Kubota fue una de las primeras artistas en aprovechar las ventajas de la portabilidad de la cámara de vídeo. En su videodiario, *Europe on 1/2 Inch a Day* (incluida en la mediateca), Kubota alude al sistema patriarcal y a la misoginia de las vanguardias históricas.

También en la mediateca, *Semiotics of the Kitchen* (1975), de Rosler, es otra cinta clásica y ejemplo de la rabia y del comentario social que provocaba el papel tradicional de la mujer. En ella Rosler imita a Julia Child, una conocida presentadora de un programa de cocina, y coge los utensilios culinarios amenazadoramente, como si fueran armas. “El *gourmetismo* es un empeño imperialista”, afirma. La artista, en realidad, utiliza la cocina como metáfora del arte. La colección incluye cuatro obras de Mendieta: *Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)*, en la sala de exposición, *Burial Pyramid* y *Untitled (Blood and Feathers #2)*, de 1974, y *Corazón de roca con sangre*, de 1975; ocho piezas de Rebecca Horn y otras obras clásicas como *Female Sensibility* (1973), de Lynda Benglis. Además de estas mujeres estadounidenses y europeas, dos artistas latinoamericanas, Marta Minujín y Anna Bella Geiger, estructuraron su trabajo alrededor de su identidad como mujeres y como artistas de países situados en la periferia de los centros artísticos dominantes. Estas mujeres forman parte del reducido grupo de artistas que desarrolló el videoarte en Latinoamérica. Aunque algunos ejemplos de su trabajo llegaron a Nueva York, en general son poco conocidos. Merecen estudiarse mejor.

Esta amplia sección de trabajos muestra cómo las mujeres encontraron su propia voz frente a las políticas discriminatorias, fuera y dentro del mundo del arte, y hace patente el uso tan distinto que dieron al vídeo respecto a sus homólogos masculinos. Esta diferencia es aun más notable en lo que toca a su preocupación por los contenidos y el modo en que abrazaron la subjetividad, dos aspectos que habrían de influir en el videoarte posterior. Las mujeres trascendieron los intereses formales del momento e infundieron sus trabajos de historias personales y de actitudes críticas respecto a la sociedad y a la cultura. Rechazando ciertos aspectos del arte conceptual y del minimalismo, prefirieron explorar la identidad, la opresión, la discriminación sexual y la maternidad. En contraste con los artistas que utilizaban el medio, las mujeres eran más introspectivas y estaban más preparadas para explorar sus fantasías.

La sección final de *Primera generación* está relacionada con el género, pero de una forma inesperada y casi imperceptible. Al lado del trabajo de estas mujeres, se hallan obras realizadas por un grupo de artistas reconocidos internacionalmente y cuyas referencias son enteramente distintas: pintura, cine y minimalismo. Para los espectadores interesados en ver el arte contemporáneo a través de la lente del género, esta yuxtaposición puede ser especialmente iluminadora. En principio no habíamos pensado en este contraste. La idea surgió en una conversación con el diseñador del montaje, Ángel Borrego. Cuando intentábamos disponer las piezas coherentemente

dentro de una sala longitudinal de 1.500 m, se nos ocurrió esta atrevida solución, y decidimos seguirla. Gary Hill, David Lamelas, Thierry Kuntzel, Bill Viola, Juan Downey, Rafael França, Vito Acconci y Bruce Nauman tratan temas que van desde la percepción a la performance. La mayor parte de los visitantes de museos españoles está familiarizada con su obra, pese a que las exposiciones de vídeo hayan sido poco frecuentes. Desde Madrid al País Vasco, diversos museos han organizado exposiciones monográficas de Hill, Viola, Nauman, Acconci y Lamelas²⁴. Conocido por muy pocos en este país (aunque una de sus obras se incluyó en la *Bienal de la Imagen en Movimiento* de 1990 en el MNCARS), Kuntzel es un influyente artista francés cuyos trabajos con los nuevos medios son audazmente minimalistas y toman prestados rasgos de la pintura y del cine. Kuntzel comenzó a trabajar en el medio en 1974, año en el que produjo el vídeo monocanal *La Rejetée*, ahora perdido. En la instalación aquí expuesta *Time Smoking a Picture* (1980) enfrenta estatismo y movimiento –un resuelto desafío al ritmo narrativo que se espera del vídeo.

La exposición se cierra con los mismos artistas que la inician: Paik y Vostell. *Mirage Stage* (1986) de Paik, y una grabación de su performance con la violonchelista Charlotte Moorman realizada por Otto Piene ese mismo año²⁵; y *New York Stuhl* (1976) de Vostell, que nos sumerge en la amnesia más total sobre el origen de la información. Existe otra sala con 80 vídeos monocanal introducidos en una base de datos de libre acceso (también hemos incluido sinopsis de todos ellos en este catálogo). Este formato permitirá al visitante hacer sus propias conexiones y descubrimientos, interpretar y reinterpretar la historia de la primera generación de videoartistas, y llegar a una nueva comprensión de la producción videográfica desde sus inicios hasta 1986.

Finalmente, unas palabras más sobre esta publicación. A través de sus diferentes textos, hemos querido ofrecer un amplio conjunto de marcos referenciales –histórico, teórico, crítico y cronológico– que faciliten la comprensión de la producción videográfica internacional. También presentan diversas perspectivas sobre el medio desarrolladas por historiadores del arte y de los medios de comunicación. Todos ellos se escribieron en un momento en que los artistas buscaban una alternativa a las normas del modernismo. El conjunto reúne las distintas formas con que la crítica cultural interpretó las propiedades específicas del vídeo. Son textos que a veces contrastan y otras entran en conflicto y pasan de considerar el primer videoarte como una simple exploración del medio a descubrir las posibilidades que abría a la transmisión de acciones en tiempo real. A lo largo de este artículo, he señalado casi todos los textos importantes; no obstante dos de ellos no

han sido mencionados. El primero es el texto de referencia de Rosalind Krauss: "Videoarte. La estética del narcisismo". Apareció por primera vez en 1978 como parte de *New Artists Video*, una temprana antología editada por Gregory Battcock, y discute dos características que, en su opinión, comparten todos los vídeos: su capacidad simultánea de recepción y transmisión y la centralidad del cuerpo como vehículo de tales registros. El segundo, "El vídeo, los mitos y el museo", del recientemente fallecido comisario Harald Szeemann, fue publicado en 1977 en *The Television: A Public/Private Art*. Szeemann habla de las "nuevas formas de presentación" del arte y del museo, éste entendido como contenido y como forma de presentación, y analiza los desafíos a los que se enfrentan las instituciones que exhiben y coleccionan vídeo.

Solo hemos encargado tres textos para el catálogo, ya que existía una amplia bibliografía de escritos críticos de este periodo sin traducir. Por ello, su traducción al castellano es una oportunidad para mostrar a los lectores contemporáneos la forma en que se entendió originalmente el vídeo y cómo los críticos se esforzaron por encontrar palabras que pudieran describir imágenes electrónicas. En España, como se ha mencionado antes, Agúndez García ha escrito un texto sobre Vostell y la televisión. Eugeni Bonet crea una estructurada visión de conjunto del desarrollo del vídeo en Europa entre 1963 y 1986, pues, aunque existen numerosos textos dedicados a un país en concreto, no hemos encontrado ninguno que abarque todos ellos. La historiadora del vídeo brasileña Christine Mello describe la evolución del vídeo en Latinoamérica, aun menos conocida que la de EE.UU. y Europa. Además de explorar el vídeo desde diferentes perspectivas, esta publicación suministra información detallada sobre cada artista y su obra mediante *statements*, textos críticos y entrevistas, todos ellos ilustrados con gran variedad de imágenes (no solo reproducciones de sus obras sino imágenes provenientes de archivos públicos y privados). Aunque se exhiben en la sala principal, con el fin de favorecer la organización del catálogo, trabajos de artistas muy conocidos como Acconci o Nauman (que MNCARS ha adquirido a través de Electronic Arts Intermix y disponibles en ediciones ilimitadas) son descritas en una breve sinopsis. La pluralidad de visiones y perspectivas con que los artistas concibieron el medio lleva a una rotunda conclusión: el vídeo ofreció una nueva tecnología que acabó expandiendo las posibilidades de representación (abstracta, figurativa, documental...) y cambiando nuestra relación con las imágenes. Hoy la tecnología se ha alejado de sus inicios y lo que era una herramienta exclusiva de profesionales y artistas se ha convertido en un medio verdaderamente democrático. Quizás por ello, las obras de *Primera generación* son el mejor modo de

entender los orígenes del vídeo no solo como forma de resistencia contra la atmósfera artística imperante, sino también como una necesidad de ampliar el campo de producción de imágenes, dotarlas de movimiento y sintonizarlas con el nuevo ritmo de vida de la sociedad contemporánea. Actuando en los márgenes de los poderosos medios de comunicación de masas, el vídeo pudo atacar el formalismo modernista y abrir otras posibilidades estéticas y artísticas.

Casi 40 años después, presentar y coleccionar vídeos todavía constituye un reto para las instituciones. La relación entre el videoarte y los museos no ha sido fácil. Los motivos son complejos; las piezas monocal exigen al espectador más tiempo del que habitualmente dedica a una obra de arte; las videoinstalaciones requieren un considerable apoyo técnico para su montaje y mantenimiento. Todos los trabajos realizados con vídeo presentan dificultades de conservación, un tema que desde hace tiempo preocupa a artistas y museos de todo el mundo. El compromiso e implicación de las instituciones con el vídeo se tratan en la cronología realizada para este catálogo por Pablo Martínez, del Departamento de Educación de este museo. Uno de los muchos ejemplos es el TV/Media Program, creado por el New York State Council on the Arts (NYSCA), que durante años ha concedido becas a la gran mayoría de artistas que han trabajado con los nuevos medios. No ha sido fácil compilar el amplio espectro de actividades y la lista ha sufrido numerosas ediciones; no obstante, el resultado ofrece un panorama vívido del vídeo como una tecnología que ha formado parte de muchas vidas.

Se han programado diversos eventos paralelos para acompañar a la exposición, entre ellos una performance de Joan Jonas y un ciclo de conferencias organizado en colaboración con el Departamento de Educación. En conjunto, son más que un proyecto artístico y confiamos susciten el interés del aficionado al vídeo, un medio que ha estimulado la imaginación tanto de artistas como de profesionales provenientes de áreas tan diversas como la literatura y la arquitectura.

A todos los que han contribuido en este proyecto, artistas, galerías, escritores y escritoras y especialmente a mi dedicado equipo en el museo, Mónica Carballas, Cristina Cámara, Céline Brouwez, Raquel Arguedas, Eva Ordóñez y Pablo Martínez, toda mi gratitud. También al arquitecto Ángel Borrego y al ingeniero de sonido de la exposición, Miguel Lugo –todos ellos han trabajado con profesionalidad y entusiasmo–. El mismo reconocimiento va para Florencia Grassi, la diseñadora del catálogo, para los colegas de otros departamentos del MNCARS directamente implicados en el proyecto, y para el equipo de traductores. El trabajo conjunto de todos ellos ha conseguido que este proyecto sea más que una exposición.

Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986 ha sido, sin duda, un proyecto exigente compuesto de muchas fases, desde la localización de obras décadas después de que fueran creadas hasta la inauguración de la exposición; ha sido, sin embargo, el más gratificante.

Berta Sichel es directora del Departamento de Audiovisuales del MNCARS.

1. Paik, N. J. "Input_Time and Output_time", en Korot, B. y Schneider, I. (eds.) *Video Art: An Anthology*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 98.
2. Sturken, M. "Paradox in the Evolution of an Art Form", en Hall, D. y Fiffer, S. J. (eds.) *Illuminating Video*. Nueva York: Aperture, 1990, p. 106.
3. Casi el 90% de estas piezas en monocal se venden en ediciones ilimitadas a través de distribuidoras de vídeo. El diez por cien restante existe en ediciones de entre seis y diez copias.
4. Guth, E. "Das Haus der heiligen Maschinen", en *Art das Kunstmagazin*. Octubre de 2003, pp. 38-46.
5. Hanhardt, J. "Dé-coll/age/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art", en Hall, D. y Fiffer, S. J. *Op. cit.*, p. 77.
6. En español el término "modernismo" sirve para designar el movimiento *art-nouveau*. Los historiadores del arte anglosajones, no obstante, lo emplean para referirse a una interpretación concreta del arte del siglo XX que sitúa en la abstracción el poder emancipador y radical del arte de vanguardia (es decir, en movimientos como cubismo, suprematismo o expresionismo abstracto). Tal interpretación implicaría toda una serie de supuestos y principios tales como la finalidad del "arte por el arte", el artista como genio, la concepción de cultura de élite y la baja cultura (o arte y vida) como esferas excluyentes, la estricta división entre las disciplinas artísticas (pintura, escultura, arquitectura) y la naturaleza autorreferencial de sus lenguajes, entre otros. Éste es el modo en que se interpretó el expresionismo abstracto americano y sus derivados, contra el que se rebelaron el pop, el minimalismo, la performance, etc. En el texto se usa la acepción anglosajona. [N. de los T.]
7. Durante las décadas de los sesenta y setenta, la semiótica también proporcionó un análisis de la ideología dominante en las prácticas televisivas de representación, que permitiría, tanto a los videoartistas como a la crítica, reevaluar aspectos del modernismo y conjugarlos con una nueva perspectiva sobre políticas culturales.
8. Una definición laxa del videoarte comprendería aquellos trabajos producidos a partir de la manipulación del vídeo como medio. Hoy tal definición ha quedado obsoleta. Véase Belton, J. "Looking Through Video: The Psychology of Video and Film", en Knight, J. *Diverse Practices: A Critical Reader on British Video Art*. Luton: University of Luton Press, 1996, pp. 61-72.
9. Huyssen, A. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Indiana: Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. 196.
10. Aunque todos los medios de comunicación son transmisores, con la televisión (y la radio) las categorías de "emisor" y "receptor" cambian. En la televisión no existe interacción física y la comunicación es transmitida por un circuito, al final del cual se encuentra el receptor. Esta relación

ha sido formulada por diversos estudiosos y artistas. Richard Serra, en *Television Delivers People*, y Muntadas, en varias ocasiones, han trabajado sobre estos conceptos.

11. Godfrey, T. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press Limited, 1998, pp. 85-150.
12. Ross, D. "A Provisional Overview of Artists' Television in the U.S.", en Battcock, G. (ed.) *New Artists Video*. Nueva York: A. Dutton, 1978, p. 130.
13. Huysen, A. *Op. cit.*, p. 199.
14. *Ibid.*, p. 196.
15. Cubitt, S. "Populism and Difficulty", en *Critical Reader on British Video*. *Op. cit.*, p. 297.
16. Citado por Lynn Cooke. Whitman, R. "Statement", en Kirby, M. *Happenings: An Illustrated Anthology*. Nueva York: E. P. Dutton, 1965, pp. 134-35. www.diacenter.org/exhibs/whitman/playback/
17. *Feedback*: consiste en crear un bucle entre un monitor y una cámara: el monitor debe mostrar la imagen grabada por ésta, que a su vez filma la imagen del primero. [N. de los T.]
18. Levine, L. "One - Gum Video Art", en Battcock, G. *Op. cit.*, p. 86.
19. Levin, K. "Video Art in the TV Landscape: Notes on Southern California", en *Ibid.* p. 67.
20. *Ibid.*, p. 68.
21. Casualmente, años más tarde O. J. Simpson fue juzgado por el asesinato de su ex mujer y protagonizó uno de los procesos más sensacionalistas y mediáticos conocidos hasta entonces.
22. Antin, D. "Video: The Distinctive Features of the Medium", en Hanhardt, J. (ed.) *Video Culture: A Critical Investigation*. Rochester, Nueva York: Visual Studies Workshop, 1986, p. 163.
23. Huysen, A. *Op. cit.*, p. 61.
24. Hill y Viola expusieron en el MNCARS en 1992 y hace dos años Viola en La Caixa. En 1995 el IVAM organizó una muestra de Juan Downey. Lamelas expuso su obra en la Sala Rekalde en 2004 y el Departamento de Audiovisuales del MNCARS proyectó sus vídeos en 2005. Este mismo departamento organizó una retrospectiva del videoartista brasileño Rafael França en enero de 2001.
25. Otto Piene, un artista clave de origen alemán, fue miembro del Grupo Zero. Más tarde se trasladó a EE.UU., donde durante años ocupó el puesto de director en el Advanced Center for Visual Studies del MIT-Massachusetts Institute of Technology en Boston.

Videoarte: la estética del narcisismo

Rosalind Krauss

Era un lugar común en la crítica de los años sesenta pensar que una estricta aplicación de la simetría posibilitaba que un artista “señalara el centro del lienzo” y, al actuar así, recurriera a la estructura interna del objeto pictórico. De ese modo, el recurso de “señalar el centro” se llegó a utilizar como uno más entre los muchos sillares de ese puente, tan complicadamente construido, con el que la crítica de esa década trató de conectar el arte con la ética por medio de “la estética del reconocimiento”. Pero ¿qué significa señalar el centro de una pantalla de televisión?

De una manera que con seguridad venía condicionada por la postura del arte pop, los vídeos producidos por artistas estaban ampliamente involucrados en la parodia de los términos críticos de la abstracción. Así, cuando Vito Acconci produce un vídeo titulado *Centers* (1971), lo que está haciendo es tomar literalmente la noción crítica de “señalar” al filmarse a sí mismo mientras señala el centro de una pantalla de televisión, un gesto que sostiene durante los 20 minutos de duración del trabajo. El tono paródico en el gesto de Acconci, con una deuda evidente respecto a la ironía de Duchamp, tiene la clara intención de interrumpir y prescindir de una tradición crítica en su integridad. La intención que subyace es destacar lo absurdo de un compromiso crítico con las propiedades formales de una obra o, por supuesto, de un género tal como el vídeo. El tipo de crítica al que *Centers* ataca es, obviamente, uno que se toma en serio las cualidades formales de una obra, o que trata de investigar la lógica particular de un medio dado. Pero incluso así, y por su propia puesta en escena, *Centers* ejemplifica las características estructurales del vídeo en tanto que medio. Y es que Acconci realizó *Centers* utilizando el monitor de vídeo como un espejo. Mientras observamos al artista que dirige su mirada al extremo de su brazo y dedo índice extendidos, hacia la pantalla que estamos contemplando, lo que en realidad vemos es una tautología continuada: una línea de mira que se inicia en el plano visual de Acconci y termina en los ojos del doble que proyecta. En esa imagen egocéntrica se plasma un narcisismo tan endémico en las obras de vídeo que me veo a mí misma deseando generalizarlo como la característica esencial de todo el género. Sin embargo, ¿qué significaría decir “el medio del vídeo es el narcisismo”?

Para empezar, esa afirmación tiende a crear una brecha entre la naturaleza del vídeo y la propia de las otras artes visuales; dado que tal aseveración describe una característica psicológica en lugar de una física y, por más que estemos acostumbrados a pensar en los estados mentales como un posible tema de las obras de arte, no se piensa en la psicología en tanto que elemento constituyente del medio. En lugar de eso, el medio pictórico, el escultórico o el filmico tienen mucho más que ver con los factores materiales y objetivos que son específicos para cada forma particular: superficies que retienen pigmentos, materia extendida en el espacio, luz proyectada a través de una cinta de celuloide en movimiento. Es decir, la noción de medio incluye el concepto de un estado objetivo, separado del propio ser del artista, a través del cual deben pasar sus intenciones.

El vídeo depende –de modo que algo llegue a percibirse mínimamente– de un conjunto de mecanismos físicos. En consecuencia, tal vez lo más fácil sería decir que este instrumento –tanto en su presente como en su futuro nivel de desarrollo tecnológico– incluye el medio televisivo y no añadir más. No obstante, la cuestión del vídeo y la facilidad con la que se define en cuanto a su mecanismo no parecen coincidir con precisión; de ese modo, mi propia experiencia del vídeo hace que me incline por el modelo psicológico.

El lenguaje cotidiano contiene un ejemplo de la palabra *medio*¹ usada con un sentido psicológico; el terreno poco común para ese uso tan común de la palabra es el ámbito de la parapsicología: la telepatía, la percepción extrasensorial y la comunicación con el más allá, asuntos que cuentan con la dedicación de personas con cierto tipo de poderes psíquicos que reciben el nombre de médium. Con independencia de que neguemos o demos crédito a los hechos relativos a la experiencia del médium, podemos comprender los referentes del lenguaje que la describen. Por ejemplo, sabemos que en el sentido parapsicológico de la palabra *médium* se incluye la imagen de una persona receptora (y emisora) de comunicaciones que surgen de una fuente invisible. Además, dicho término contiene la noción de que el conducto humano mantiene una relación particular con el mensaje, un nexo de coincidencia temporal. De ese modo, cuando Freud pronuncia una conferencia sobre el fenómeno de los sueños telepáticos, le dice a su audiencia que el hecho en el que más insisten los testimonios de tales asuntos estriba en que los sueños ocurren *al mismo tiempo* que el acontecimiento real (pero siempre lejano).

Éstos son, pues, los dos rasgos del uso cotidiano del término *medio* que resultan más inspiradores a la hora de analizar el vídeo: la recepción y la proyección simultáneas de una imagen, además del uso de la psique huma-

na como conducto. Esto es así porque la mayoría de los trabajos producidos durante el breve periodo de existencia del videoarte ha utilizado el cuerpo humano como instrumento central. Aquél ha sido con mucha frecuencia, en el caso de las obras grabadas, el propio cuerpo de los artistas en tanto que ejecutantes. En el caso de las videoinstalaciones, ha sido con frecuencia el cuerpo del espectador activo. Y, sin que importe a quién pertenece el cuerpo seleccionado para la ocasión, hay una característica adicional presente en todo momento. Al contrario que el resto de artes visuales, el vídeo tiene la capacidad de grabar y transmitir al mismo tiempo, produciendo así una retroalimentación instantánea. En consecuencia, es como si el cuerpo estuviese en el centro, entre dos máquinas que son la apertura y el cierre de un paréntesis. La primera de ellas es la cámara; la segunda es el monitor, que vuelve a proyectar la imagen del agente con la inmediatez de un espejo.

Los efectos de este proceso de centralización son múltiples. Y en ningún lugar se expresan más claramente que en la grabación realizada por Richard Serra con la colaboración de Nancy Holt, quien se convirtió en su dispuesta y elocuente protagonista. La grabación se titula *Boomerang* (1974), y está situada en un estudio de grabación donde Holt aparece sentada, en un ajustado primer plano, llevando unos auriculares de técnico. Cuando Holt empieza a hablar, sus palabras le son devueltas por medio de los auriculares que porta. Dado que este dispositivo está conectado a un instrumento de grabación, hay un ligero efecto de retardo (menos de un segundo) entre su expresión real y la retroalimentación de audio que no puede sino escuchar. Durante los diez minutos de grabación, Holt describe su situación. Explica el modo en que dicha retroalimentación interfiere con su proceso normal de pensamiento, además de la confusión causada por la falta de sincronización entre sus palabras y lo que de ellas puede escuchar. “En ocasiones –afirma–, me parece que apenas puedo pronunciar palabra porque oigo el retorno de la primera parte de algo y olvido la segunda, o mi mente se ve estimulada a tomar otra dirección por la primera parte de la palabra”.

Mientras oímos a Holt hablar y escuchar su voz diferida como un eco en sus oídos, presenciamos una extraordinaria imagen de la distracción. Dado que el retardo del sonido sigue socavando sus palabras, Holt tiene grandes dificultades para coincidir consigo misma en tanto que sujeto. En sus propios términos, se trata de una situación que “pone cierta distancia entre las palabras y su alcance, su comprensión”, una situación que “parece la imagen reflejada por un espejo... de manera que estoy rodeada de mí y mi propia mente me rodea... no hay escapatoria”.

La prisión que Holt describe y representa al mismo tiempo, de la que no hay escapatoria, podría definirse como la prisión de un presente quebrado; es decir, un tiempo presente que se ve por completo separado del sentido de su propio pasado. Nos podemos hacer una idea de cómo puede ser el estar atrapado en ese presente cuando Holt dice: “estoy arrojando cosas al mundo pero vuelven como un bumerán... bumerán... merangan... angan”. Con esa distraída reverberación de una sola palabra –e incluso fragmentos de la misma–, se forma aquí una imagen que sugiere cómo es el hecho de estar totalmente desconectado de la historia, incluso –como en este caso– de la historia inmediata de la frase que uno acaba de enunciar. Otro término para esa historia de la que Holt se siente desconectada es el de *texto*.

En efecto, los performers más convencionales representan o interpretan un texto, ya sea una coreografía predeterminada, un guión escrito, una partitura musical o unas notas apenas abocetadas sobre las que improvisar. Por el mero hecho de mantener esa relación, la performance se liga al hecho de la existencia previa de algo antes de ese preciso momento. De manera más inmediata, este sentido de algo que ha sucedido previamente se refiere al texto específico de la performance en cuestión. Sin embargo, y de manera más amplia, evoca la relación histórica más general entre un texto específico y la historia construida por todos los textos de un género determinado. Con independencia del gesto hecho en el presente, esta historia más amplia es la fuente de significado para dicho gesto. Lo que Holt describe en *Boomerang* es un contexto en el que la acción de lo reflejado en el espejo (que es auditivo en este caso) la separa de un sentido general del texto: desde las primeras palabras que ha articulado, desde el modo en que el lenguaje la conecta tanto con su propio pasado como a un mundo de objetos. A lo que llega es a un espacio en el que, según sus propias palabras, “estoy rodeada de mí”.

El autoaislamiento –el cuerpo o la psique en tanto que propio contexto– puede encontrarse en cualquier parte del corpus del videoarte. *Centers* de Acconci es un ejemplo, otro es *Air Time* (1973), del mismo autor. En esta obra, Acconci está sentado entre la cámara de vídeo y un gran espejo, al que mira de frente. Durante 35 minutos se dirige a su propio reflejo por medio de un monólogo en el que los términos *yo* y *tú* –aunque en apariencia se refieren a sí mismo y a un amor ausente– actúan como marcadores de la relación autónoma entre Acconci y su propia imagen. Tanto *Centers* como *Air Time* establecen una situación de cierre espacial que da lugar a un estado de autorreflexión. El performer reacciona ante una imagen de sí mismo continuamente renovada. Esta imagen, al suplantar el conocimiento de cualquier cosa anterior a ella, se convierte en el texto invariable del perfor-

mer. Clavado a su propio reflejo, el artista está estrechamente ligado al texto de la perpetuación de esa imagen. Por lo tanto, la correspondencia temporal de esta situación, como el efecto de eco en *Boomerang*, estriba en su sentido de presente quebrado.

Las grabaciones de Bruce Nauman son otro ejemplo del doble efecto que tienen las performances destinadas al monitor. En *Revolving Upside Down* (1968), Nauman se filma a sí mismo con una cámara que ha sido dada la vuelta, de modo que el suelo que pisa aparece en la parte de arriba de la pantalla. Durante unos muy largos 60 minutos, Nauman se mueve lentamente, girándose sobre un pie, desde la zona más lejana de su estudio hacia adelante, hacia el monitor, luego hacia atrás y vuelta a empezar, repitiendo esta acción hasta agotar la duración de la cinta.

En el trabajo de Lynda Benglis *Now* (1973) hay una estabilización similar de los efectos de la temporalidad. La grabación se centra en su cabeza de perfil, mientras Benglis realiza su performance frente a un telón de fondo constituido por un gran monitor en el que se muestra una grabación anterior donde ella efectúa las mismas acciones pero con los lados derecho e izquierdo invertidos. Los dos perfiles, uno “en directo” y el otro grabado, se mueven el uno frente al otro con la sincronía de un espejo. Mientras sucede esto, los dos perfiles de Benglis llevan a cabo un acoplamiento autoerótico, el cual, al haber sido grabado, se convierte en el fondo para una nueva reproducción de las mismas acciones. Bajo esta espiral de regresión infinita, mientras el rostro se funde con las proyecciones dobles o triples de sí mismo, se oye la voz de Benglis, ya sea dando la orden “¡ahora!”, ya sea preguntando: “¿es ahora?”. Obviamente, Benglis utiliza la palabra *ahora* para subrayar la ambigüedad de las referencias temporales: nos damos cuenta de que ignoramos si el sonido de la voz viene de la acción en directo o de la grabada, y, de resultar esto último, de qué estrato de grabación. De la misma manera, a causa de la repetición de grabaciones previas, también nos damos cuenta de que todos los estratos del “ahora” tienen una presencia equivalente.

Pero hay algo en *Now* que resulta mucho más llamativo que la banalidad tecnológica de la pregunta sobre “qué tipo de ‘ahora’ se escoge”, y es la manera en que la grabación describe un presente quebrado. Debido a esa insistencia, hay una conexión con las grabaciones ya descritas a cargo de Nauman y Acconci y, en última instancia, con *Boomerang*. En todos esos ejemplos, la naturaleza de la videoperformance viene especificada en tanto que acción de poner el texto entre paréntesis y sustituirlo por lo reflejado en el espejo. El resultado tras este cambio es la revelación de un “yo” entendido como algo sin pasado y, de la misma manera, sin conexión





con ningún tipo de objeto ajeno a ese “yo”. Pues el doble que aparece en el monitor no puede definirse como objeto externo real; se trata, más bien, de un desplazamiento del “yo” que tiene el efecto –como la voz de Holt en *Boomerang*– de transformar la subjetividad del performer en otro objeto, en un reflejo.

Llegados a este punto, sería deseable regresar a la proposición con la que comenzaba este análisis y expresar una objeción particular. Incluso si se acuerda, alguien podría formularlo así, que el medio del videoarte se cifra en la condición psicológica del “yo” escindido y su doble a causa de la reflexión en el espejo de la retroalimentación simultánea; entonces, ¿cómo puede ser que eso implique una “ruptura” entre el vídeo y el resto de expresiones artísticas? En lugar de eso, ¿no se trata de un ejemplo de utilización del vídeo en tanto que nueva técnica para lograr la continuidad con las intenciones de la modernidad en cuanto al resto de medios visuales? En términos más específicos, ¿no es la reflexión del espejo sino otra variación sobre el modo reflexivo con el que las tendencias contemporáneas de la pintura, la escultura o el cine se han afianzado con cierto éxito? En estas preguntas va implícita la idea de que la autorreflexión y la reflexividad se refieren a lo mismo: ambas son instancias de cómo la conciencia se pliega sobre sí misma para así ejecutar y describir la separación entre diversas formas de arte y sus contenidos respectivos, entre las estructuras del pensamiento y sus objetos². En su forma más simple, esta pregunta quedaría como sigue: aparte de sus divergencias tecnológicas, ¿cuál es la diferencia, *en realidad*, entre *Centers* de Acconci y *American Flag* de Jasper Johns?

Respuesta: la diferencia es total. La reflexión, cuando se trata del caso de una acción al modo de un espejo, es un movimiento hacia la simetría externa, mientras que la reflexividad es una estrategia con el fin de lograr una asimetría radical desde el interior. En *American Flag*, Johns utiliza la sinonimia entre una imagen (la bandera) y su fondo (los límites de la superficie pictórica) para desequilibrar la relación entre los conceptos *imagen* y *cuadro*. Al forzarnos a ver el muro real que sostiene el lienzo en tanto que fondo para el objeto pictórico como-un-todo, Johns introduce una escisión en medio de los dos tipos de relación entre forma y fondo: una está en el interior de la imagen y la otra funciona desde el exterior para definir ese objeto en tanto que cuadro. La relación forma-fondo de una superficie plana y limitada que cuelga de una pared se aísla en tanto que condición primaria y categórica en cuyo interior se establecen los términos del proceso pictórico. La categoría cuadro se establece en tanto que objeto (o texto) cuyo contenido se convierte en este cuadro particular, *American Flag*. De ese modo, la bandera no es solo el objeto del cuadro, sino *también* el

contenido de un objeto más general (cuadro) hacia el que *American Flag* puede señalar reflexivamente. La reflexividad es precisamente esta fractura entre dos entidades categóricamente diferentes, las cuales pueden elucidarse recíprocamente en la medida en que se mantenga su separación.

La reflexión del espejo, por otra parte, implica la derrota de la separación. Su movimiento inherente se dirige a la fusión. El yo y su imagen reflejada están, por supuesto, separados; sin embargo, la actividad de la reflexión es un modo de apropiación, de borrar como un ilusionista la diferencia entre sujeto y objeto. Los espejos situados en muros opuestos comprimen el espacio real que hay entre ellos. Cuando tomamos *Centers* en consideración, vemos que Acconci apunta con una mirada que recorre toda la longitud de su brazo hacia el centro de la pantalla que estamos contemplando. Pero hay algo latente en esta escena, y se resume en el monitor que él mismo está contemplando. Como espectadores, no nos es posible ver *Centers* sin leer esta conexión sostenida entre el artista y su doble. En consecuencia, tanto para Acconci como para nosotros, el vídeo es un proceso que permite la fusión de ambos términos.

Alguien podría decir que, si la reflexividad del arte en la modernidad es un desdoblamiento –o una vuelta sobre sí mismo– con el fin de situar el objeto (y de ese modo las condiciones objetivas de la propia experiencia), lo reflejado en el espejo de retroalimentación absoluta es el proceso de poner el objeto entre paréntesis. Ésta es la razón por la que resulta inapropiado hablar de un medio físico en relación con el vídeo. Y es que el objeto (el equipo electrónico y sus posibilidades) se ha convertido en un mero accesorio. En lugar de esto, el medio real del vídeo viene dado por una situación psicológica, cuyos mismos términos se resumen en retirar la atención de un objeto externo –lo Otro– y dirigirla hacia el Yo. En consecuencia, no es solo a una condición psicológica a lo que nos estamos refiriendo. Se trata, más bien, de la condición de alguien que, en palabras de Freud, “ha abandonado la transmisión de libido a los objetos y ha transformado el objeto-libido en ego-libido”. Y ésa es la condición específica del narcisismo.

Así pues, al establecer esta conexión alguien podría refundir la oposición entre el reflejo y lo reflexivo con los términos del proyecto psicoanalítico. Porque también es ahí, en el drama del sujeto en el diván, donde la proyección narcisista de un yo coagulado se enfrenta al modo analítico (o reflexivo)³. También se puede encontrar una descripción particularmente útil de esta lucha en los escritos de Jacques Lacan.

En *El yo en la teoría de Freud y en la teoría psicoanalítica*, Lacan comienza por caracterizar el espacio del intercambio terapéutico como un extraordinario vacío creado por el silencio del analista. El paciente proyecta en ese

vacío el monólogo de su propia relación de los hechos, algo que Lacan denomina “la construcción de la *estatua* de su narcisismo”. Al utilizar el monólogo para explicar su situación tanto a su silencioso oyente como a sí mismo, el paciente empieza por sentir una frustración muy profunda. Y esta frustración, argumenta Lacan, aunque en principio pudiera considerarse provocada por el silencio exasperante del analista, al final se descubre que tiene un origen distinto:

¿No se trata más bien de una cuestión de frustración inherente al propio discurso del sujeto? ¿Acaso el sujeto no se llega a comprometer con el siempre creciente despojamiento de su ser, respecto al cual –a fuerza de retratos sinceros que no hacen su idea menos incoherente, de rectificaciones que no tienen éxito a la hora de liberarse de su esencia, de aplazamientos y maniobras defensivas que no evitan la inestabilidad de su construcción, de abrazos narcisistas que se convierten en algo parecido a un resoplido al estimularlo– dicho sujeto acaba por reconocer que este ser nunca ha sido otra cosa que la construcción de lo Imaginario, y que esta construcción defrauda todas sus certezas? Pues en esta labor que emprende el sujeto para reconstituir su construcción *con otra*, encuentra de nuevo la alienación fundamental que le hizo construirlo *como ningún otro*, y que siempre ha estado destinado a serle arrebatado *por otro*⁴.

Lo que el paciente acaba por ver es que su “yo” es un objeto proyectado, y que su frustración se debe a haber sido capturado por ese objeto, con el cual nunca puede coincidir en realidad. Es más, este “estado”, que el paciente ha construido y en el que cree, es la base para su “estado estático”, para el “estatus constantemente renovado de su alineación”. Así pues, el narcisismo se describe como la condición invariable de frustración perpetua⁵.

El proceso de análisis se define como uno en el que se rompe el dominio de esa fascinación por el espejo, y, para alcanzar este fin, el paciente acaba por percibir la distinción entre la subjetividad vivida y las fantasías proyectadas de sí mismo en tanto que objeto.

Con el fin de que podamos retornar a una perspectiva más dialéctica de la experiencia analítica –escribe Lacan–, yo diría que el análisis consiste precisamente en diferenciar a la persona tendida en el diván del analista de la persona que está hablando. Junto a la persona que escucha (el analista), la suma es de tres personas presentes en el contexto analítico, entre las cuales la norma es que la pregunta... se exprese: ¿dónde está el *yo* del sujeto?⁶.

El propósito analítico es entonces uno en el que el paciente se libera de la “estatua” de su yo reflejado y, por medio del método reflexivo, redescubre

el tiempo real de su propia historia. El paciente intercambia la intemporalidad de la repetición por la temporalidad del cambio.

Si el psicoanálisis comprende que el paciente está comprometido con un proceso de recuperación de su ser en relación con su historia real, entonces la modernidad ha comprendido que los artistas reubiquen su propia expresividad con el descubrimiento de las condiciones objetivas, tanto del medio elegido como de la historia de éste. Es decir, las propias posibilidades de recuperar la subjetividad exigen que el artista reconozca la independencia material e histórica de un objeto externo (o medio).

A diferencia de lo dicho, el bucle de retroalimentación del vídeo parece ser el instrumento de una doble represión, puesto que gracias a ese medio, la conciencia de la temporalidad y la separación entre sujeto y objeto se hundan simultáneamente. El resultado de este hundimiento es, tanto para los artífices como para el público de la mayoría de obras en vídeo, una cierta caída ingravida a través del espacio suspendido del narcisismo.

Existe, por supuesto, un variado conjunto de respuestas a la cuestión de por qué el vídeo ha venido atrayendo a un grupo creciente de autores y coleccionistas. Dichas respuestas implicarían un análisis total, desde el problema del narcisismo dentro del contexto más amplio de nuestra cultura, hasta el interior del funcionamiento específico del mercado del arte actual. Aunque me gustaría reservar ese análisis para un ensayo posterior, quiero establecer una conexión en el texto presente. Y dicha conexión se da entre la institución de un yo constituido por la retroalimentación del vídeo y la situación real existente en el mundo del arte del que provienen los autores de vídeo. En los últimos 15 años, ese mundo se ha visto profunda y catastróficamente afectado por su relación con los medios de masas. Que el trabajo de un artista se haya publicado, reproducido y diseminado por dichos medios ha sido algo que se ha convertido virtualmente –para la generación que ha madurado en el transcurso de la última década– en el *único* recurso para acreditar su existencia en tanto que arte. La demanda de constante repetición en los medios –de hecho, la creación de un trabajo que literalmente no existe fuera de esa repetición, algo que es cierto tanto para el arte conceptual como para su cara opuesta, el *body art*– tiene un correlato obvio en el modelo estético por medio del cual se crea el yo con el dispositivo electrónico de la retroalimentación.

Existen, sin embargo, tres fenómenos dentro del corpus del videoarte que van en contra de cuanto he dicho hasta ahora o, cuando menos, le son tangenciales. Se trata de: (1) grabaciones que se aprovechan del medio con la intención de criticarlo desde dentro; (2) grabaciones que suponen una agresión física sobre el mecanismo del vídeo con el fin de liberarse de su

influencia psicológica; y (3) formas instalativas del vídeo que utilizan el medio como una subespecie de la pintura o la escultura. El primer tipo está representado por *Boomerang* de Serra. El segundo puede ejemplificarse con *Vertical Roll* (1973) de Joan Jonas. Y el tercero se circunscribe a ciertos trabajos de instalación a cargo de Nauman y Peter Campus, particularmente en las dos piezas complementarias de Campus, *mem y dor*⁷, de 1974.

Ya he descrito cómo se representaba el narcisismo en *Boomerang*. Sin embargo, aquello que lo separa, pongamos por caso, del citado *Now* de Benglis, es la distancia crítica que mantiene con su propio contenido. Esto se debe, en primera instancia, al hecho de que Serra utilice retroalimentación de audio en lugar de vídeo. A causa de esto, el ángulo de visión que adoptamos respecto a su contenido no coincide con el circuito cerrado de la situación de Holt, sino que se observa desde el exterior. Además, la condición narcisista se muestra por medio de una forma muy cerebral del lenguaje, que se despliega simultáneamente sobre el plano de la expresión y sobre el plano de la reflexión crítica.

De manera significativa, la distancia de Serra respecto al contenido de *Boomerang*, su posición en el exterior, presenta una actitud respecto al tiempo que resulta muy diferente de otros muchos trabajos en vídeo. La brevedad de la grabación –de unos diez minutos– está en sí misma relacionada con el discurso: con la duración necesaria para formar y desarrollar un argumento y con el tiempo preciso para que el receptor capte el “asunto” en cuestión. Hay algo latente en la situación inicial de *Boomerang*, y es su propia conclusión; cuando ésta se alcanza, acaba.

Vertical Roll es otro caso en el que se ha forzado al tiempo a entrar en el contexto del vídeo, y en el que el tiempo se entiende en tanto que propulsor hacia un fin. En este trabajo, el acceso a un cierto sentido del tiempo se origina al contaminar la estabilidad de la imagen proyectada por medio de la falta de sincronización en las frecuencias de las señales respectivas en la cámara y el monitor. La ondulación de la imagen, cuando la parte baja del encuadre se asoma hacia arriba hasta llegar a la parte superior de la pantalla, provoca un sentido de descomposición que parece funcionar en contra de las especificaciones de las 525 líneas con las que se forma la imagen del vídeo. Puesto que lo reconocemos como algo intencionado, el giro vertical surge como la acción de una voluntad que va en contra de un contexto estabilizado electrónicamente. Por medio del efecto de borrado constante de la imagen, podemos captar un matiz de relación reflexiva respecto a la textura del vídeo y al fondo, o soporte, de lo que sucede en la imagen.

En todo esto se origina la materia de *Vertical Roll*, que visualiza el tiempo en tanto que recorrido de continua disolución en el espacio. En el



Joan Jonas, *Vertical Roll* (1972). Colección MNCARS.

vídeo se ve una sucesión de imágenes y acciones desde diferentes posiciones, tanto en términos de distancia de cámara como de su orientación respecto a un fondo horizontal. Con la gramática ordinaria que comparten los filmes y el vídeo, estos cambios tendrían que haber sido señalados bien por movimientos de cámara (entre los que se incluye la posibilidad del *zoom*), bien por medio del montaje. Y aunque es cierto que Jonas ha tenido que utilizar dichas técnicas para realizar *Vertical Roll*, el barrido constante de la imagen hace invisibles estos movimientos. Es decir, la gramática de la cámara se ve erosionada por la sujeción dislocante del giro. Como ya he dicho, esto crea una ilusión de continua disolución en el tiempo y el espacio. El monitor, en tanto que instrumento, parece dar vueltas en torno a sí mismo formando una lazada de experiencia, como el sedal de una caña de pescar que se recoge en el carrete o como una cinta magnética que fuese enrollada en su bobina. El movimiento de continua disolución se convierte entonces en una metáfora de la realidad física, no sólo de las líneas de barrido del vídeo, sino además de la realidad física de la unidad de grabación, cuyas cintas transforman una cantidad finita de tiempo en algo objetivo.

Ya se ha descrito previamente la situación paradigmática del vídeo como un cuerpo centrado en el interior del paréntesis que forman la cámara y el monitor. Debido a la referencia visual que muestra *Vertical Roll* en la acción de la pantalla sobre la realidad física de la cinta, un lado del paréntesis se torna más activo que el otro. La parte de la pantalla en el doble paréntesis se transforma en un rollo de cinta por medio del cual observamos la prefiguración de la inminencia de un objetivo, o la parada final del movimiento. Este fin se alcanza cuando Jonas, que ha venido ejecutando las acciones grabadas en la cinta, desde el interior del bucle formado por el circuito de la cámara y el monitor, rompe con el cierre parentético del contexto de retroalimentación para enfrentarse directamente a la cámara, sin la mediación de la imagen que da vueltas en el monitor.

Si es el movimiento emparejado del rastreo del vídeo y de la bobina de cinta el que se aísla como objeto físico en *Vertical Roll*, es el carácter estático del plano de la pared lo que se objetiva en *mem y dor* de Campus. En ambos trabajos de este autor hay una relación triangular creada entre: (1) una cámara de vídeo, (2) un dispositivo utilizado para proyectar la imagen de la cámara en directo (tanto a escala real como aumentada) sobre la superficie de una pared y (3) la propia pared. La experiencia del espectador frente a ambos trabajos viene dada por la suma del conjunto de posiciones que toma su cuerpo en el interior de los vectores trazados por esos tres componentes. Cuando el espectador se mantiene fuera del campo triangular de las obras, no ve otra cosa que el amplio y luminoso plano de

una de las paredes en una sala a oscuras. Solo cuando se mueve dentro del alcance de la cámara es capaz de percibir una imagen (la suya) proyectada sobre el campo pictórico de la pared. Sin embargo, las condiciones de visión de esta imagen resultan un poco especiales en *mem* y en *dor*.

En este último, la cámara está emplazada en el pasillo que conduce a la sala donde se halla el proyector. Dentro de la sala, el espectador queda fuera del alcance de la cámara y, en consecuencia, nada aparece en la superficie de la pared. Solo al abandonar la sala, o, más bien, al detenerse en el umbral de la puerta, es cuando el espectador está suficientemente iluminado además de convenientemente lejos del campo focal de la cámara como para registrarse una imagen. Dado que esta imagen se proyecta en el mismo muro que atraviesa la puerta, la relación del espectador respecto a su propia imagen ha de ser totalmente periférica; el espectador solo puede ser él en un plano que no solo resulta paralelo al plano de la ilusión óptica, sino que está en continuidad con él. Su cuerpo es, en consecuencia, no sólo la sustancia de la imagen sino además la sustancia ligeramente desplazada del plano sobre el que se proyecta la imagen.

En *mem*, la cámara y el proyector se encuentran a un lado de la superficie de la pared, colocadas de tal manera que el campo de la cámara abarca una porción muy estrecha de espacio –como un pasillo–, el cual va en paralelo al muro iluminado y casi se funde con él. Debido a esto, el espectador tiene que estar prácticamente contra la pared para poder ser detectado. Cuando se mueve algo más lejos de la pared para poder ver su propia imagen, ésta se enturbia y distorsiona; aunque si se acerca lo suficiente como para aparecer en el encuadre, el espectador está tan próximo al soporte de la imagen que en realidad no puede verla. Por lo tanto, en *mem* y en *dor* el cuerpo del espectador llega a identificarse físicamente con la superficie de la pared en tanto que “lugar” de la imagen.

Hay un sentido según el cual podría decirse que ambos trabajos realizados por Campus utilizan simplemente la retroalimentación en directo de la cámara y el monitor, algo que ya estaba a disposición del videoartista mientras grababa en su estudio, y lo recrea para el visitante ordinario de una galería. Sin embargo, *mem* y *dor* no son tan simples. Esto se debe a que en la situación mostrada se incluyen dos tipos de invisibilidad: la presencia del espectador en la pared, en la que aquél es a su vez una ausencia, y su ausencia relativa según el punto de vista de la pared, lo que se convierte en el requisito para la proyección de su presencia en esa superficie.

Las piezas de Campus reconocen el narcisismo tan fuerte que impulsa al espectador de estas obras a moverse hacia delante y hacia atrás frente a ese campo mural. Y por medio del movimiento de su propio cuerpo, estirando

el cuello y girando la cabeza, el espectador se ve forzado a reconocer también este motivo. Pero la condición de dichos trabajos estriba en reconocer como algo separado las dos superficies que sustentan la imagen –una es el cuerpo del espectador, la otra es la pared– y dejar constancia de ellas como algo absolutamente distinto. Gracias a esta distinción, la superficie de la pared –la superficie pictórica– se puede entender como algo absolutamente “Otro”, como parte de un mundo de objetos ajenos al yo. Además, sirve para especificar que este modo de proyección de uno mismo sobre esa superficie implica el reconocimiento de todas las maneras en las que no se coincide con ella.

Desde luego, hay una Historia del Arte de los últimos quince años en la que se incluyen trabajos como *mem* y *dor*; aunque se trata de una historia sobre la que se ha escrito muy poco. Esa historia implica las prácticas de ciertos artistas que han producido un trabajo que combina medios formales y psicológicos para conseguir fines muy particulares. La obra de Robert Rauschenberg es un caso a tener en cuenta. Su trabajo, al reunir acumulaciones de objetos reales e imágenes encontradas y suspenderlas dentro de la matriz estática de un campo pictórico, trata de convertir ese campo en algo que podríamos llamar el plano de la memoria. Al hacer esto, el campo pictórico estático queda dentro de lo psicológico y resulta temporalmente distendido. He argumentado en otra parte⁸ que el impulso subyacente a esta acción surgía de cuestiones que tienen mucho que ver con el fetichismo de la mercancía. Rauschenberg, entre otros muchos artistas, ha venido trabajando en contra de una situación en la que la pintura y la escultura han sido absorbidas por el mercado de los objetos de lujo; absorbidas hasta tal punto que su contenido ha estado profundamente condicionado por su estatus de trofeos fetichistas dignos de ser coleccionados y, de ese modo, consumidos. Como reacción, la obra de Rauschenberg postula una relación alternativa entre la obra de arte y su espectador. Y para lograr ese fin, Rauschenberg ha recurrido al valor del tiempo: al tiempo necesario para leer un texto o un cuadro, para experimentar la actividad de diferenciación cognitiva que implica, para captar su idea central. Es decir, Rauschenberg desea enfrentar los valores temporales de la conciencia contra el estancamiento del fetichismo de la mercancía.

Aunque reaccionaban ante las mismas consideraciones, los valores temporales que se incluían en la escultura minimalista de la década de los sesenta estaban comprometidos primariamente con cuestiones de percepción. En consecuencia, el espectador estaba implicado en una descodificación temporal acerca de cuestiones de escala, emplazamiento o forma, cuestiones que son intrínsecamente más abstractas, pongamos por caso, que los

contenidos de la memoria. Puras, podríamos decir, en oposición a la psicología aplicada. Pero en el trabajo de algunos escultores jóvenes, Joel Shapiro por ejemplo, las cuestiones del minimalismo se insertan en un espacio que, como el campo pictórico de Rauschenberg, se define en sí mismo como mnemónico. De manera que la distancia física de un objeto escultórico se entiende como la indistinción en cuanto a la separación temporal.

Es en este cuerpo de trabajo donde me gustaría incluir la obra de Campus. Este cierre narcisista inherente al medio del vídeo, se convierte para él en parte de una estrategia psicológica por medio de la cual puede examinar las condiciones generales del pictorialismo en relación con sus espectadores. Es decir, puede dar cuenta críticamente del narcisismo como forma de poner el mundo y sus características entre paréntesis, al mismo tiempo que puede reafirmar la facticidad del objeto a contrapelo del impulso narcisista que tiende a la proyección.

Krauss, R. "Video: the Aesthetics of Narcissism", en Battock, G. (ed.) *New Artists Video. A Critical Anthology*. Nueva York: E. P. Dutton, 1978, pp. 43-64.

Rosalind Krauss, en la fecha de redacción de este ensayo, era profesora adjunta de Historia del Arte en el Hunter College (Universidad de Nueva York) y directora de la revista *October*. Había publicado, entre otros textos, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith* (1971). Actualmente, es profesora y directora de los Programas Máster de Arte Moderno en la Universidad de Columbia (Nueva York). Como crítica y teórica del arte ha publicado numerosos artículos en *Artforum*, *Art Internacional* y *Art in America*. Ha comisariado exposiciones para museos como el Guggenheim y el MoMA de Nueva York o el Centre Georges Pompidou de París. Entre sus libros de ensayo más importantes figuran *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* o *The Optical Unconscious*.

1. En inglés, la palabra *medium* puede significar –entre otras acepciones– tanto el medio o los materiales con los que un artista se expresa (sentido en el que se ha venido utilizando la palabra hasta ahora), como médium o espiritista (sentido al que se refiere en este párrafo). En español, lamentablemente, no se puede mantener la polisemia con la que juega Krauss. [N. del T.]

2. Por ejemplo, esta equivalencia de todo punto errónea permite a Max Kozloff escribir que el narcisismo es “el correlato emocional de los fundamentos intelectuales subyacentes en el arte moderno autorreflexivo”. Véase “Pygmalion Reversed”, en *Artforum*, n.º 14, noviembre de 1975, p. 37.

3. El pesimismo de Freud en cuanto a las posibilidades de tratamiento del carácter narcisista se basaba en su experiencia de la incapacidad inherente del narcisista para entrar en situación analítica. “La experiencia muestra que las personas aquejadas de neurosis narcisista no tienen capacidad de transferencia, o sólo unos restos insuficientes de ella. Estos pacientes se alejan del médico no con hostilidad, sino con indiferencia. En consecuencia, aquél no puede influir en los pacientes; lo que pueda decir les deja fríos, no causa ninguna impresión en ellos y, por lo tanto, el proceso de curación que puede completarse con otros pacientes, la revivificación del conflicto patogénico y la superación de la resistencia causada por las represiones, no puede lograrse con ellos. Siguen como estaban”. Freud, S. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial, varias ediciones, p. 459.

4. Lacan, J. *El yo en la teoría de Freud y en la teoría psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 110.

5. Al explicar esta frustración, Lacan señala el hecho de que incluso cuando “el sujeto se convierte a sí mismo en un objeto cuando adopta una pose frente al espejo, de ninguna manera puede estar satisfecho, dado que incluso si consiguiera su parecido más perfecto en esa imagen, todavía sería el placer del otro el que provocaría al ser reconocido en ella”. *Ibid.*, p. 112.

6. *Ibid.*, p. 200.

7. En el texto original los títulos de estas películas aparecen en minúscula.

8. “Rauschenberg and the Materialized Image”, en *Artforum*, n.º 13, diciembre de 1974.

Las instalaciones de videoarte: el entorno televisivo

Peter Frank

Comúnmente, se considera el vídeo como un medio temporal. Sin embargo, la naturaleza tecnológica del vídeo le proporciona relevancia no solo en el tiempo, sino igualmente en el espacio. Debido a la(s) naturaleza(s) de su modo de presentación, el vídeo existe de manera espacial, además de temporalmente. Toda un área del videoarte ha sacado provecho de este factor espacial, permitiendo la manipulación del vídeo no solo en tanto que imagen, sino también como objeto.

Como el cine, su más inmediato predecesor estético, el vídeo presenta una serie de imágenes secuenciales en desarrollo gradual o más rápido, normalmente acompañadas por el sonido. Como en el cine, la imagen de vídeo aparece de manera habitual en un marco visual específico y reconocible, tiene una textura visual determinada y se ve sometida a un tipo concreto de distorsión en su “traslado” de la realidad táctil y tridimensional. El método más común de mostrar obras en vídeo, en la pantalla de un aparato de televisión, difiere nítidamente de los métodos tradicionales de la exhibición cinematográfica. Sin embargo, el monitor televisivo, en tanto que objeto aislado portador de imágenes, mantiene con su audiencia buena parte de la relación de “espectáculo” que caracteriza al cine: la sala teatral con prosceonio que el cine heredó del teatro en vivo se perpetúa en la pantalla de televisión (el formato de caja íntima que tiene el aparato incluso sugiere un teatro de marionetas). Curiosamente, los métodos desarrollados en tiempos recientes para proyectar obras de vídeo en pantalla grande, aparte de que puedan imitar el modo habitual de presentar obras cinematográficas, acentúan la “atmósfera” característica del vídeo al aumentar los detalles de la imagen (el grano, el color o la distorsión de la figura). De ese modo, el vídeo se aleja bastante del cine desde el punto de vista de la percepción, aunque ambos medios están muy cerca en cuanto a usos metodológicos.

Por más que el vídeo se parezca al cine, sus aspectos técnicos se distancian de manera muy significativa del medio filmico. El vídeo no funciona apoyándose en el concepto de fotografía animada por medio de la aparición secuencial a una velocidad que engaña a la vista. En lugar de eso, el

vídeo es un medio de transmisión electrónica, la cual puede efectuarse sobre una cinta especialmente tratada, cuyas bandas magnéticas están dispuestas de manera que puedan grabar un mensaje visual y sonoro para una reproducción posterior (como sucede con las cintas de grabación de sonido); o bien, la transmisión puede dejar a un lado el proceso de grabación y aparecer a la velocidad de la luz en una pantalla de vídeo, como un teléfono visual. Por lo tanto, el vídeo permite un visionado del presente o del pasado, con formas que expanden e incluso trascienden el formato estático y puramente gráfico de la proyección filmica, insistiendo en un qué o en un dónde que no son característicos de la pantalla cinematográfica. De ese modo, el vídeo, en tanto que medio, permite, o incluso provoca, la manipulación tanto del espacio como del tiempo. La conexión del vídeo con la tercera y la cuarta dimensión da lugar al establecimiento de una situación –un objeto o un entorno– que se torna cinética por medio de las imágenes variables de las que consta, ya sea parcialmente o *in toto*. Esto incluye situaciones tan directas como las cintas mostradas en varios monitores, analizadas en otro texto, o tan complejas como las instalaciones que ocupan la totalidad de una galería, un museo o espacios similares¹.

Las obras realizadas hasta la fecha como videoinstalaciones han incluido estilos estéticos tan variados como los del resto de los trabajos de videoarte. Sin embargo, se puede hacer una distinción fundamental con arreglo a criterios técnicos entre instalaciones que incorporan monitores de vídeo e instalaciones que incorporan proyectores de vídeo².

El uso de proyectores de vídeo no ha llegado a estar tan extendido como la utilización de monitores. Los primeros proyectores no solo tenían precios prohibitivos, sino que también resultaban ridículamente infieles a la imagen transmitida. El aumento de la imagen mostraba de manera muy pronunciada las líneas electrónicas de rastreo, y en cuanto al registro de colores –cuando éste era posible–, quedaba muy deteriorado. Solo en los dos últimos años se han mejorado los proyectores hasta el punto de resultar suficientemente buenos y baratos como para ser comúnmente utilizados en el ámbito doméstico.

Algunos artistas, sin embargo, tienden a ser creativos con los defectos propios de un medio. Keith Sonnier, por ejemplo, hizo un buen uso de las grotescas propiedades de distorsión que caracterizaban al viejo proyector Amhitron en sus ambientes de 1970 a 1972. En el primer ambiente, emplazado en el almacén de la galería Castelli en Nueva York, las imágenes vibrantes y temblorosas de la grabación de vídeo (que mostraba a varias personas manipulando los cubos de goma espuma que constituían el elemento más táctil del ambiente) se coordinaban con un sistema abierto de

luces y elementos relacionados (lámparas de neón, cristales y espejos). Esta utilización del vídeo proyectado como imagen de la luz continuó en la instalación que Sonnier llevó a cabo en el Museo Stedelijk van Abbe de Eindhoven (Países Bajos). En la instalación que produjo para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Sonnier introdujo la transmisión en directo de vídeo, la cual –junto a otros elementos de la pieza– acentuaba el papel desempeñado por la distorsión espacial, sin minimizar el rol de la luz. El efecto de este carácter expandido de la proyección de vídeo consistía en crear, según la expresión de Kenneth Baker, un “espacio pictórico” más literal, o al menos igual, que óptico³. En su instalación de 1972 en la galería Castelli, Sonnier otorgó a la proyección de vídeo, en directo y grabada, un papel casi exclusivo a la hora de establecer la naturaleza del espacio, sin apenas incluir otros elementos en la instalación.

Peter Campus, que ha producido casi una docena de instalaciones con vídeo en directo desde 1972, se concentra de manera aún más exclusiva en el componente del vídeo. En lugar de usar la imagen de vídeo como un factor más del “espacio pictórico”, Campus crea un “espacio de vídeo” real proyectado sobre las paredes y sobre las vallas de un material con casi la misma capacidad de reflexión que un espejo. Todo ello coloca al espectador en un enfrentamiento directo y desconcertante con su propia imagen.

El aspecto más perturbador de dicho enfrentamiento no estriba en que proporcione un reflejo normal, sino en que no lo hace así. Lo que se encuentra es otra versión de uno mismo, una desviación –que en ocasiones puede provocar vértigo– de la propia imagen hasta llegar a otra imagen que no se da ni en la forma ni en el espacio a los que el espectador está acostumbrado cuando se mira en un espejo o cuando se ve “en la televisión”. Al acercarse a *Shadow Projection*, la imagen que proyecta el espectador coincide con su propia sombra, y una se encoge cuando la otra crece. La misma superposición incongruente se da en *Interface*, en esta ocasión entre la imagen proyectada por el espectador y su misma imagen reflejada en un cristal. Esta imagen perfectamente reflejada se llega a transformar en parte integrante de *Kiva*, pero aquí Campus cambia la realidad reflejada por un bucle al colocar una compleja intersección de espejos giratorios que abastecen de imágenes a la cámara y reflejan el monitor al mismo tiempo o, debido al ritmo de rotación, de modo alterno. (Aquí la proyección de la imagen se lleva a cabo por medio de un espejo en lugar de un proyector.) Campus juega con los intentos de entrar en contacto con su propia imagen realizados por el espectador en *Col*, obra en la que el punto de vista de la cámara va en paralelo a la pared donde se efectúa la proyección; pero la misma proyección cae en ángulo oblicuo

sobre la pared, con lo que la imagen del espectador se coloca de manera muy frustrante detrás y fuera de foco, en tanto que el espectador trata de acercarse a ella.

Los acertijos visuales y espaciales que propone Campus resultan más efectivos por su sorprendente simplicidad física, su claridad material y su sobriedad. Se aprovechan de modo muy simple y directo de ciertas relaciones y leyes físicas que la proyección de vídeo en circuito cerrado, al transmitir “a la vuelta de la esquina” y en el espacio, transforma en ilusiones sensoriales de gran complejidad.

Si el uso de un proyector de vídeo dirige sus imágenes en una instalación, lo que permite a éstas no solo estar en, sino *ser* espacio, la utilización de monitores de vídeo concentra la imagen en un retorno al estado pictórico, con aquélla encerrada en un objeto. La cualidad de objeto del televisor puede quedar minimizada por medio de una disposición múltiple de monitores; por otra parte, los artistas pueden sacar provecho de esa misma cualidad de objeto. En realidad, la práctica totalidad de los primeros ejemplos de “arte televisivo” –anteriores a los trabajos con grabaciones de vídeo– giraba en torno al aparato de televisión en tanto que objeto, un objeto que plasmaba un fenómeno social.

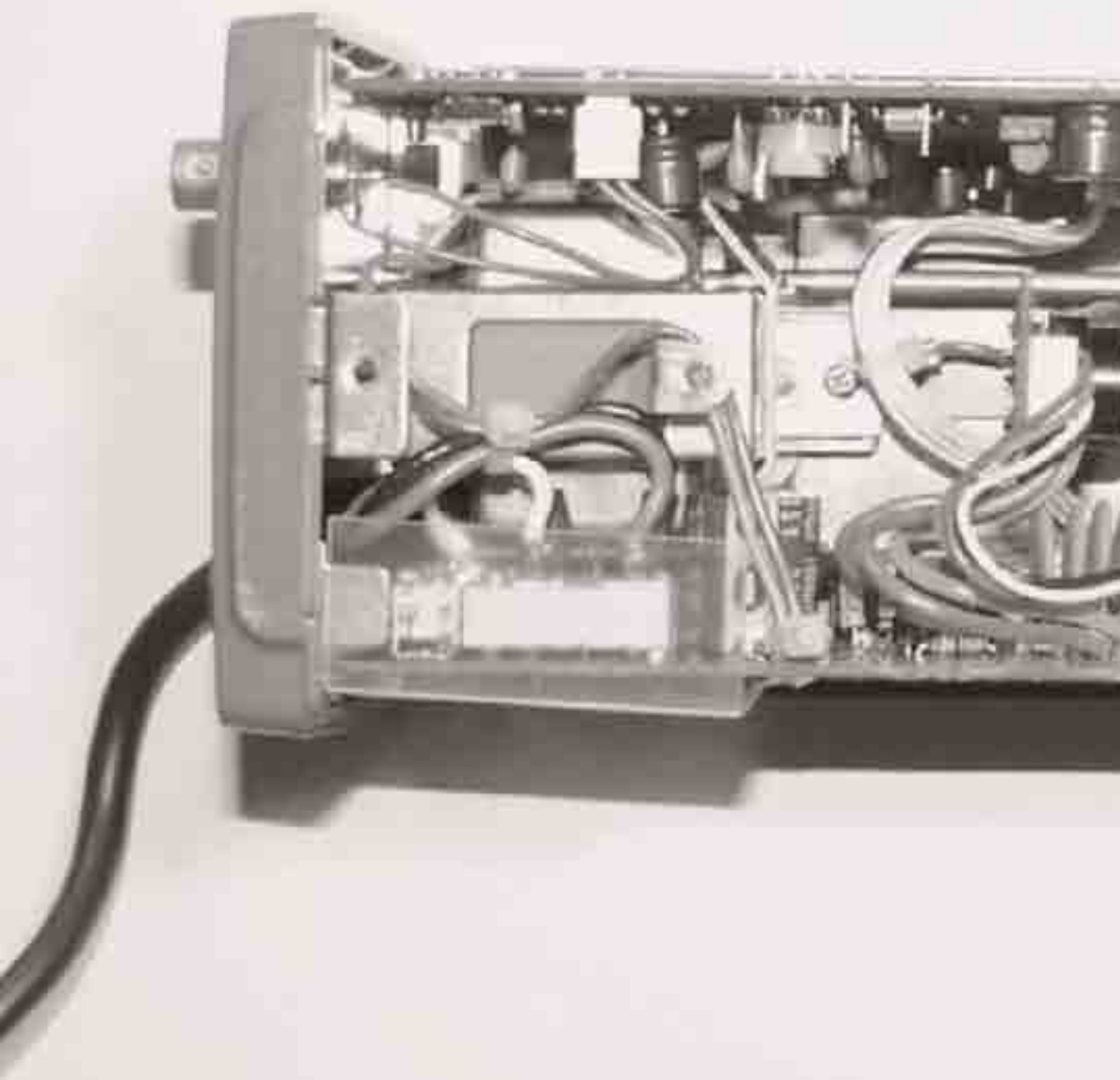
Estas obras televisivas se produjeron en Alemania a principios de los años sesenta, y fueron elaboradas por artistas cuya sensibilidad hacia el persistente recuerdo de dadá, y hacia otras manifestaciones estéticas engendradas por ese mismo recuerdo⁴, les llevó a integrarse en Fluxus. Fluxus fue un antimovimiento dedicado a minar la seriedad de la cultura de vanguardia convencional (hacia 1960 la vanguardia había asumido un estado convencional definitivo) por medio de la inoculación en las corrientes artísticas de pequeñas dosis de algo que pasaba por estupidez y hastío pero que en realidad planteaba cuestiones existenciales muy serias en torno a la teoría estética, con ironías similares a las expresadas en el pensamiento zen. Para una mayoría de estos artistas de Fluxus y asimilados, como el alemán Wolf Vostell, quien desacralizó en sus *TV Dé-coll/ages* el valor y la pureza de ese invento todavía reciente por medio de la alteración de la imagen e incluso causando desperfectos en el aparato, la televisión no era sino otro artefacto más de la sociedad de consumo. Sin embargo, para Nam June Paik, un artista coreano que trabajaba en el estudio de música electrónica en la emisora de radio de Colonia, la televisión se convirtió en el medio por excelencia. Paik empezó a trabajar con la televisión en 1960, manipulando la imagen por medio de recursos electrónicos y electromagnéticos (lo que le llevó, en última instancia, a desarrollar un sintetizador de vídeo junto al japonés Shuya Abe). No obstante, Paik iba a utilizar al

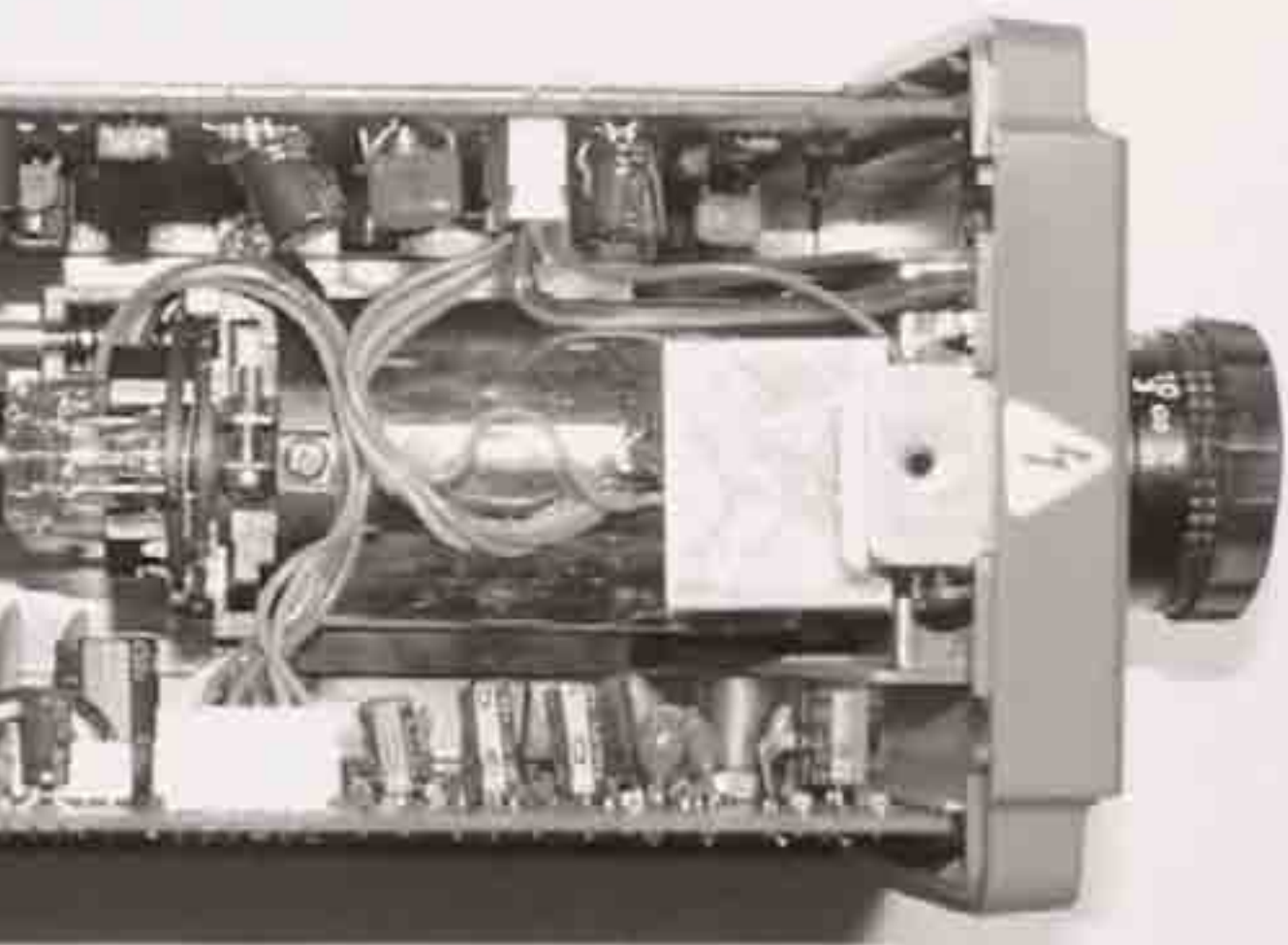
menos en la mitad de las ocasiones el propio aparato de televisión en tanto que objeto, una masa escultórica con diferentes connotaciones culturales.

La buena disposición mostrada por Paik a la hora de permitir hablar al vídeo como medio en sus formatos más comunes y comerciales –el vídeo como parte del mobiliario, un elemento familiar en el hogar– continúa en sus más recientes y divertidas invenciones, como una televisión que se coloca en lugar del asiento de una silla (con la pantalla hacia arriba) o una estatua de Buda que mira a su propia imagen transmitida en directo por televisión (la progresiva miniaturización de los aparatos alienta estas invenciones); por no mencionar las bromas sobre la pantalla del monitor, conseguidas con imágenes de estudio desechadas. Las creaciones de Paik para la violonchelista Charlotte Moorman –un violonchelo hecho con televisores, una “cama televisión” e incluso un “sujetador televisión”– ejemplifican aún mejor la ferviente irreverencia que muestra por los aparatos de televisión. Otros videoartistas con la misma disposición mental para la ironía han emulado la fructífera percepción de Paik respecto al fenómeno de la televisión. Shigeko Kubota ha cubierto con un velo el monitor que mostraba sus grabaciones. Douglas Davis ha colocado un televisor, sintonizado en un canal sin emisiones, de cara a la pared en un cuarto a oscuras. De hecho, Davis ha tratado la cámara de vídeo como un objeto en las grabaciones realizadas en Santa Clara y en Colonia, sometiéndola a todo tipo de humillaciones (la entierra, la estrella contra un espejo, la tira por la ventana) y grabando los hechos desde la perspectiva del propio ojo de la cámara. Una reificación similar, que incluye el proceso de grabación del equipo de vídeo, se da en *Going In*, un largo filme en el que Davis sostiene su cámara y camina hacia una cámara de cine acoplada a una grabación de vídeo del director de cine Jud Yalkut, que también sostiene una cámara y se aleja de la cámara de vídeo. (La conjunción de cine y vídeo se acerca al formato de una instalación.)

Estas manifestaciones son “ambientales” solo por implicación, pues sugieren la existencia de un mundo de vídeo fuera de la pantalla mediante el incremento de la percepción de la objetualidad –escultural y/ o social– de toda la parafernalia del vídeo. El carácter sensorial y, por extensión, participativo de la imagen de vídeo en sí misma y según la define el formato del monitor es aprovechado por muchos artistas que desean redefinir el contexto en el que se percibe la imagen de vídeo. El aparato carece de importancia, excepto como portador de la imagen. Como sucede en los ambientes con proyección de vídeo, los ambientes con monitores de vídeo convierten la imagen en un objeto.

Los primeros ejemplos de ambiente con monitor de vídeo, realizados a finales de los años sesenta, surgieron de la estética entonces prevaleciente, la





relativa a la tecnología. Se consideraba al espectador como el blanco más o menos pasivo de un bombardeo de sensaciones visuales y auditivas. Como ejemplo de lo dicho, hay que remitirse a *Intertube*, obra realizada en 1970 por John Reilly y Rudi Stern. Se trataba de un espacio cerrado donde el espectador se veía rodeado por los reflejos caleidoscópicos de su propia imagen de vídeo transmitida en directo. El trabajo con monitores de Aldo Tambellini para *Black Gate* (que muestra imágenes grabadas, además de otras en circuito cerrado) va unido a la proyección de diapositivas e imágenes en directo de fuentes de luz; esta obra fue un poco más lejos al enriquecer el tejido visual del espacio. Aún más rica era *Photon: Strangeness 4*, un ambiente diseñado en 1968 por Les Levine que combinaba un sistema de vídeo activado por medios electromecánicos con cables en vibración y espejos móviles.

Las instalaciones con monitores más recientes han estado menos orientadas hacia los estímulos meramente sensoriales; la información, e información sobre la propia información en lugar de sobre la sensación, ha sido la razón de ser predominante en estos trabajos. Al mismo tiempo, se ha invitado al público a adoptar un papel más activo, ya sea con su participación a la hora de dar forma al ambiente, ya sea al menos con su recepción interpretativa de los hechos y circunstancias. La participación de Paik en Fluxus es señal de una sensibilidad sutil, irónica y en esencia optimista; sensibilidad que Paik tiene mucho afán en compartir y poner al servicio de los espectadores. Sus grabaciones de vídeo, como los objetos construidos con televisores, se ríen con ganas de la cultura contemporánea (tanto de la cultura de élite como de la de masas); y las instalaciones con monitores que realiza para las grabaciones – *TV Sea*, por ejemplo, llena por completo un suelo con televisores que muestran las grabaciones con diferentes grados de fidelidad; o *TV Forest* que, en esencia, es una versión aumentada con macetas de plantas diversas– son sólo medios para implicar al público con la información de manera inesperada, que varía entre la fascinación y la confusión.

Mientras que Paik construye casetas de feria en torno a sus grabaciones y, en última instancia, aquéllas se centran en las grabaciones y no en el espacio, otros artistas que incorporan monitores en sus ambientes conciben un toma y daca de información entre las grabaciones y los espacios creados a su alrededor. En *REVOLUTION: Notes for the Invasion MAR MAR MARCH*, Paul Kos emplaza un monitor con la pantalla hacia arriba en una plataforma en la que figura un púlpito, estructura en la que también hay una máquina de escribir. Los espectadores llegan a esta plataforma caminando sobre una serie de tablas dispuestas sobre el suelo a intervalos regulares. En el monitor se muestra la grabación de una figura marcando el paso

de la oca como si lo hiciera sobre las tablas, cuyos pies llegan al suelo al compás de las palabras “mar, mar, mar, marchen...”, como si se estuvieran mecanografiando por debajo de la figura en una gigantesca máquina de escribir. La experiencia de acercarse al monitor (siguiendo el recorrido de las tablas) resulta esencial para la comprensión de la información contenida en el vídeo, y viceversa. De manera semejante, la grabación en vídeo de la entrevista mantenida entre Roger Welch y la única persona que hasta la fecha ha sobrevivido a una caída accidental en las cataratas del Niágara, aunque muy informativa en y de sí misma, adquiere un mayor significado cuando se sitúa al otro lado de una habitación a oscuras, sobre una gran pantalla en la que se proyecta una película a una escala mayor que la real, la cual ofrece una simulación del recorrido tomado por esta persona en los rápidos del río y en las cataratas. Finalmente, la condición de objeto del propio monitor se vuelve a enfatizar en un proyecto no realizado de Dennis Oppenheim, en el que dos televisores se arrastran por un suelo lleno de hollín, dejando rastros en él, y finalmente se dejan quietos a ambos lados de una partición de cristal. Los monitores muestran información –una boca “refiriendo aspectos sobre la internalización... frente a la externalización”–, algo que sirve para aclarar el contenido simbólico de la instalación (una cara del cristal frente a la otra).

El uso de monitores de vídeo –y, llegado el caso, el uso de proyección de vídeo– en manifestaciones multimedia ha continuado desde los años sesenta, aunque los aparatos se han vuelto mucho más complejos desde que Tambellini y Otto Piene reunieran el vídeo con proyección de luces y diapositivas en Colonia (de lo cual hace menos de una década). Ant Farm, un colectivo ubicado en San Francisco, empleó el vídeo como un medio más entre otros muchos en su espectacular *20/20 Vision*, que jugaba con el tiempo y el espacio, realizado en Houston y que se completaba por medio de una conexión con la NASA. Bill Etra combina de manera habitual sus vídeos abstractos de síntesis con otros medios, como pueden ser el láser y las luces estroboscópicas; en *Astral Projections*, Etra unió sus fuerzas con Survival Arts Media y Central Maine Power Music Company para crear “una fusión múltiple de medios” en el Planetario Strasenburgh de Rochester, en Nueva York.

Juan Downey combina con bastante frecuencia el vídeo con otros medios para realizar performances ambiciosas e instalaciones cuyo mensaje político antiimperialista es en ocasiones patente pero siempre inconfundible (y mucho menos desde el inicio de la oleada represiva en su Chile natal). La primera pieza multimedia de Downey, *Communication*, fue realizada en Washington D.C. en 1968. Esta obra resultaba casi una demostración

didáctica de la teoría y la praxis de la comunicación. Medios de comunicación tales como la radio, los telegramas, los *walkie-talkies* y el circuito cerrado de vídeo se reunieron y funcionaron de manera conjunta. En *Plato Now*, trabajo de 1973 montado en el Museo Everson de Syracuse, Downey combinó vídeo y audio pregrabado con aparatos detectores de ondas cerebrales (las ondas alfa del público participante, cuyos rostros se veían en los monitores, ponían en marcha citas de Platón previamente grabadas); otra performance realizada en Syracuse, *Three-Way Communication by Light*, efectuaba un intercambio de rostros y voces por medio de la utilización de vídeo, películas de Super8 y rayos láser. Su más reciente *Video Trans Americas De-Briefing Pyramid* es prácticamente una performance de un solo medio, aunque la disposición de los monitores se basa en las proporciones de la pirámide de Keops (proporciones que de modo nada casual han demostrado ser muy relevantes a lo largo de la historia de la ciencia). Los monitores, suspendidos del techo en una formación de octaedro, muestran grabaciones de pirámides y otras ruinas de las grandes culturas indígenas de México y América Central. Hay una performance en la que una bailarina se mueve en el punto central bajo el octaedro y alrededor de una imagen de sí misma en circuito cerrado, que aparece encajada en la plataforma sobre la que danza. La instalación más reciente de Downey, *The Maidens of Honor*, incorpora vídeo pregrabado y en circuito cerrado. La grabación documenta una performance (la cual ya incluía un componente filmico) y las imágenes en circuito cerrado de la interacción de los espectadores con las diapositivas proyectadas. Éstas provienen de *Las meninas* de Velázquez y, de hecho, la cámara de circuito cerrado está emplazada detrás de una gran reproducción de ese cuadro (de manera que la perspectiva de dicha cámara viene a ser equivalente a la de los monarcas en el fondo de la tela).

Una forma menos extendida del ambiente con monitores, que en esencia se origina en los monitores múltiples, se da en la instalación de monitores de circuito cerrado en los que no sólo el espacio resulta distorsionado, sino también el tiempo. Los dispositivos de retardo empleados en las disposiciones de monitores múltiples llegan a crear situaciones de desconcierto en las que el presente es percibido en concurrencia con varios pasados. Dos de los primeros ejemplos de este tipo de obras son *Contact: A Cybernetic Sculpture*, de Les Levine, y *Wipe Cycle*, de Frank Gillette e Ira Schneider. En la primera de ellas, la disyunción entre los monitores se establece en el tiempo y el espacio; los 18 monitores están conectados a nueve cámaras que apuntan en diferentes direcciones. *Wipe Cycle* dispersa aún más la unidad espacio-temporal, englobando vídeos informativos pregrabados e incluso emisiones comerciales.

Una obra de Schneider más reciente, *Information Collage for the First Days of the Last Quarter of the Twentieth Century*, no solo dispersa los monitores por toda la sala (*Wipe Cycle* fue calificada de “mural de televisión” a causa de su presentación plana y con un solo punto de vista), sino que también enriquece la sensación de tiempo múltiple al aprovecharse de un fenómeno de transmisión en circuito cerrado en el que las figuras y los objetos en movimiento proyectan “sombras” nítidas que desaparecen de manera relativamente lenta; en otras palabras, hay un registro en una sola pantalla del pasado inmediato y de su continua progresión hacia el presente. Schneider designa este fenómeno con la expresión “el eco del vídeo”.

Entre las piezas más recientes de Gillette se han incluido varios ambientes en los que los fenómenos biológicos –unos polluelos rompiendo el cascarón, la evolución de una colonia de termitas o los ciclos vitales de diversas plantas y animales– se muestran en tiempo real sobre matrices de monitores múltiples. En *Track/ Trace* y otras obras, Gillette ha continuado de igual manera con el uso del retardo temporal al implicar a los espectadores con su propia imagen.

Una utilización conceptualmente intrincada del retardo temporal, usada en conjunción con transmisiones en circuito cerrado que unen espacios diversos, se puede encontrar en la más reciente instalación de Dan Graham. Este artista, cuyas performances en vídeo a finales de los años sesenta e inicios de los setenta subrayaban el punto de vista único de la cámara (respecto a la posición cambiante de su portador), desde entonces ha diseñado varias situaciones de vídeo para entornos “normales” (casas en barrios residenciales y similares) en las que se interrumpe la percepción del punto de vista. Las técnicas de retardo temporal también han sido empleadas en las instalaciones más “públicas” de Graham, como la habitación revestida de espejos denominada *Present Continuous Past*, en la que el monitor colocado en la pared, que muestra una imagen con un retardo de ocho segundos, interrumpe la continuidad visual y temporal de la imagen en tiempo presente reflejada por el muro. *Yesterday* es un trabajo aún más desconcertante. En esta obra, una sala de la galería se puede ver y oír en un monitor colocado en otra sala. Pero mientras que los sonidos son los que se producen en simultaneidad con la transmisión, la imagen emitida es la de la otra sala tal y como aparecía precisamente 24 horas antes.

Si buena parte de las obras analizadas hasta ahora efectúan una ruptura tanto espacial como temporal mediante el uso de la proyección y de instalaciones de monitores múltiples, cada uno de los “pasillos performativos” realizados por Bruce Nauman entre 1968 y 1970 establece –o al menos sugiere– dicha ruptura al utilizar nada más que un solo monitor. Da la

casualidad de que el monitor se sitúa en el extremo más alejado de un pasillo largo y estrecho, que ha sido construido con dos muros considerablemente altos hechos con tablones de albañilería. El recorrido a lo largo del pasillo resulta desconcertante en sí mismo, y cuando el espectador se acerca lo suficiente al monitor como para percibir su propia imagen, se encuentra con lo que resulta ser una perspectiva totalmente diferente del mismo pasillo, una vista –digamos– del espectador observado por detrás. La imagen de vídeo, como sucedía en *Yesterday* de Graham, no genera una desorientación sensorial concreta, sino que más bien postula una desorientación que concierne a las ideas. El ojo no se confunde: la razón es la que resulta desafiada.

La escala personal de los espacios de Graham y, en especial, de Nauman se transforma en una revelación autobiográfica con los trabajos de Vito Acconci y Willoughby Sharp. Los ambientes en los que prueban sus sistemas de circuito cerrado se definen no por la presencia de los espectadores, sino por la presencia y las acciones de los propios artistas. Acconci se ha encerrado en un pequeño cuarto, donde reflexiona en voz alta y de manera apasionada (si bien abstracta) sobre sus asuntos privados, mientras la imagen de su rostro y su voz se emiten en los monitores desperdigados por el principal espacio expositivo. Sharp, por su parte, vivió durante varias semanas en un espacio artificial sellado que había sido construido dentro de una galería, y la rutina diaria de su encierro era visible para el mundo exterior por medio de monitores. En estas y otras videoacciones a cargo de Acconci y Sharp –transmitidas en directo y grabadas en vídeo– las ambigüedades se establecen en la distancia entre el artista y los espectadores. El artista está físicamente apartado de los espectadores pero, al mismo tiempo, se complace en una especie de intenso exhibicionismo psicológico, permitiendo al menos a los espectadores la asunción del papel de *voyeur* gracias a la comunicación unidireccional de la transmisión en circuito cerrado.

Los espectadores se sienten atraídos por sus propias videointimidades en un dispositivo reciente de David Cort, un videodiván sentimental que transmite información de un miembro de la pareja al otro y a la inversa. El diván sentimental surgió de otra obra de Cort, *Transpose*, un dispositivo conectado a un monitor que permitía al espectador la modificación de la imagen con solo mover la mano sobre una superficie análoga a la pantalla y modificarla en consecuencia.

Re/stages, obra de Dieter Froese que incorpora el filme, la fotografía y otros medios de reproducción –habitualmente con el vídeo como medio predominante–, va aún más lejos al convertir al espectador en participante. El espectador es el único asunto en cuestión: Froese graba un movimiento o un gesto hecho por un participante, después le pide que vuelva a repetir

ese movimiento, y todo el tiempo este movimiento-imagen-idea se ve sometido a una nueva recreación técnica y conceptual a cargo del autor. Si el movimiento original está grabado en vídeo, entonces la recreación puede quedar registrada con otra grabación de vídeo, o con una foto Polaroid que a su vez puede proyectarse en la pared, o con un calco de la proyección, o con una descripción por escrito de dicho calco, etcétera.

La participación del espectador tiene también una importancia primordial en las situaciones –en parte aula escolar, en parte atracción secundaria de un espectáculo y en parte laboratorio– creadas por Shirley Clarke y su grupo TP Videospace Troupe. Con la ayuda de “guías” joviales, el espectador experimenta de manera directa el fenómeno de la transmisión en circuito cerrado; el espectador se convierte en parte integrante de la instalación en un sentido palpable. En primer lugar, el espectador es la razón de la presencia del vídeo, además del origen de la información que las cámaras proporcionan a los monitores. El ambiente de vídeo participativo surge de esto, especialmente si tenemos en cuenta los eventos con vídeos diseñados por artistas, los cuales han sido emitidos en directo por cadenas de televisión tan osadas como la WGBH de Boston, que invita a sus espectadores a tocar la pantalla del televisor de su casa e incluso a llamar a la emisora para incluir su propia información en el programa. En términos técnicos, la retransmisión de estas obras no puede calificarse de instalación ambiental, ya que su información queda confinada a la pantalla de los televisores domésticos. En términos conceptuales, sin embargo, trabajan con y dentro del ambiente natural, cotidiano. Hacen alusión a un entorno social animado estéticamente –y en un sentido más amplio, también culturalmente– por medio de un sistema de retransmisión en el que cualquiera puede introducir información, y que cualquiera puede evitar cambiando de canales a voluntad o pulsando el botón de desconexión. Esto no es una usurpación de la privacidad al estilo de *1984*; se trata más bien de la democratización de las tecnologías de comunicación.

Mientras tanto, los artistas continúan, y continuarán, produciendo instalaciones –tanto públicas como privadas– que incorporan vídeo en monitores o proyectado, pregrabado o en circuito cerrado, dirigido a la percepción o a la participación. (Siempre y cuando la utopía postulada en esas líneas se convierta en una realidad, ese corpus de materiales en continuo cambio y crecimiento puede convertirse en una fuente, una entre muchas, de información e imágenes para los videoartistas.) He tratado de tener en cuenta a tantos artistas como he podido conocer, pero todo el tiempo me siento perseguido por la certeza de que no estoy prestando suficiente atención a algún ejemplo significativo.

Este ensayo, escrito en Nueva York, muestra cierta parcialidad con la costa Este. Los videoartistas de la costa Oeste y del interior de EE.UU. puede que no hayan sido representados con equidad; los videoartistas europeos, no muy bien conocidos aquí, pueden resultar defraudados. Así pues, también son debatibles esos otros factores que definen una “videoinstalación” con arreglo a otros tipos de obra en vídeo; tal vez tendría que haber considerado las disposiciones de monitores múltiples, o quizá no debería haber tenido en cuenta las videoperformances. ¿Dónde termina la imagen y empieza el ambiente? ¿Dónde termina el ambiente y empieza la performance? Estas fronteras son difusas, si es que acaso existen.

Frank, P. “Video Art Installations: the Telenvironment”, en Schneider, I. y Korot, B. (eds.) *Video Art: An Anthology*. Nueva York: Harcourt Brace Javanovich, 1976, pp. 204-09.

Peter Frank (Nueva York, 1950) es historiador del arte, crítico y comisario. En Nueva York, Frank dirigió la sección de crítica de arte para *Village Voice* y *SoHo Weekly News*. Ha colaborado en numerosas publicaciones como libros y catálogos de exposiciones, y ha escrito extensamente sobre Fluxus y el “intermedia”. En 1981, fue comisario de la Exxon Bienal en el Museo Guggenheim, y para *Documenta* de Kassel. Frank ha sido profesor, entre otras instituciones, en el Pratt Institute, en la Columbia University’s School of the Arts, la Tyler School of Art, la Universidad de California Irvine. Actualmente vive en Los Ángeles, donde colabora para *L. A. Weekly* y es editor de la revista *Visions*.

1. Las instalaciones con varios monitores, como las realizadas por Andy Mann, Beryl Korot o Woody y Steina Masulka, entre otros, en las que el centro de atención se sitúa en la mera transmisión de la grabación de vídeo –a pesar de la instalación espacial de los monitores–, quedan fuera de las intenciones de este artículo (aunque no demasiado lejos).

2. Las performances han incorporado asimismo monitores y proyectores, estos últimos caracterizados por tener un mayor efecto dramático, como evidencia su uso temprano en las piezas realizadas por Alex Hay y Robert Whitman en el certamen *Nine Evenings for Art and Technology*, que tuvo lugar en Nueva York durante el mes de noviembre de 1966.

3. Baker, K. “Keith Sonnier at the Modern”, en *Artforum*, marzo de 1971.

4. Aquí debemos incluir la filosofía estética del músico John Cage, la producción de los *nouveaux réalistes* como Yves Klein o Jean Tinguely a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta y los *happenings* del grupo japonés Gutai o de artistas como Allan Kaprow y Claes Oldenburg en EE.UU.

El vídeo, los mitos y el museo

Harald Szeemann

Durante mis muchos años de estudio de la Historia del Arte, me he lamentado de que en el siglo xx aún no existiera una máquina lectora. Quizás hayan visto reproducciones de la máquina lectora de finales del siglo xvi, una especie de molinillo situado frente al lector que da vueltas para facilitar la comparación entre diversos significados y diferentes textos, un método ideal para pensar, escribir y acercarse al conocimiento –incluso para hacer profecías–. Las clases de un profesor que insistía sobre la iconografía, pero no sobre la iconología, me llevaron a desear que existiera una máquina que proporcionara un método sencillo para reproducir información sonora y visual y para transmitir conocimiento en privado sin las dificultades técnicas y el coste del cine. Qué tedioso resultaba comparar miles de reproducciones del *Lavatorio de los pies de Cristo*, por ejemplo, en cientos de libros, y qué inútil comparado con el resultado. Qué belleza si hubiésemos podido meter en una cinta de una hora todas las referencias importantes, si hubiéramos tenido un medio que pudiésemos detener para leer información escrita antes de continuar con el material visual. Y qué maravilloso habría sido estudiar, solo o en compañía de otros estudiantes, con una máquina que proporcionara material para una discusión ulterior, en vez de limitarse a la interpretación de un único momento histórico. Desafortunadamente, el vídeo llegó demasiado tarde para contribuir a mis estudios, e incluso ahora, después de una década de existencia, no se utiliza así.

Los primeros años del vídeo estuvieron marcados por la exploración del potencial inherente al medio. Grabar eventos sin el coste de revelado y montaje hizo que documentar las performances de exposiciones como *Happening* y *Fluxus* fuese algo sencillo. También permitía verlas inmediatamente, justo después de terminar el evento, como información fresca e incorrecta y como parte necesaria de la exposición. En grandes exposiciones, como *Documenta 5*, había un estudio de vídeo en el que, durante los cien días que duraba la exposición, artistas, conservadores, críticos y visitantes, amigos y enemigos, tenían la oportunidad de explicar sus puntos de vista en la cinta y todos los vídeos estaban a disposición del público previa petición. La facilidad del manejo del vídeo y la falta de manipulación de la documentación en este medio son los aspectos del vídeo que más atraen al

organizador de exposiciones. Para el videoartista tiene más ventajas todavía: la capacidad de producir en casa nuevos trabajos en un nuevo medio.

La mayoría de las cintas de estos artistas son trabajos autónomos y los procesos de visionado y selección son, con excepción del tiempo que se necesita para verlos, más o menos iguales que los utilizados por el conservador de pintura. Según la visualización subjetiva de las intenciones de cada artista, estas cintas pueden constituir una obra más (Richard Serra, Lawrence Weiner); pueden funcionar como parte de una estructura escultórica más compleja (Bruce Nauman); pueden documentar una performance personal (Vito Acconci) o una crisis irreflexiva (William Morris); pueden ser actuaciones en el estudio que solo pueden ser realizadas a partir del vídeo (William Wegman), etc.

A menudo el vídeo se utiliza en circuitos cerrados como la extensión del espacio de un evento controlado, y por ello es tan importante la creación de una unidad espaciotemporal entre el visitante y el entorno. En algunos casos, lo que constituye la obra es este evento, es la comunicación (Douglas Davis); o el escenario en el que todo se hace relativo y la atención se concentra en un objeto en vez de en los performers o en la escenografía realizada ex profeso (Howard Fried). Muchas veces estos ensayos en vídeo son una extensión de la situación de los museos hoy en día, en la cual no sólo las cosas sino también todo el proceso de producción-recepción se convierten en objeto estético al margen de la vida, suspendidos en el tiempo dentro de un espacio artificial. En este campo específico, términos como “participación” o “libertad a través de la técnica” a menudo se convierten en definiciones sobre los límites de la experiencia, y su deseada expansión muchas veces se vuelve una constatación de la imposibilidad de un futuro-en-la-pantalla.

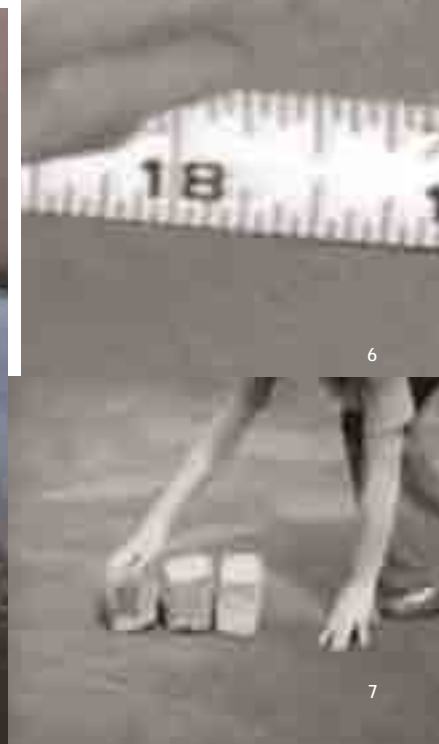
Normalmente encuentro resultados más satisfactorios en las cintas de artistas que utilizan el vídeo sólo como una herramienta para crear su obra; por ejemplo, las cintas que recogen los ejercicios profundamente rítmicos y dinámicos de Serra o Joan Jonas; algunas tan dramáticas como un *spagueti-western*, o poéticas y narrativas, como las últimas de Weiner o las declaraciones visuales y no-visuales de Wegman. Esta preferencia está determinada por la temática inherente (“escribir con la cámara”) de cada artista, la continuidad de las intenciones de un creador. Esta perspectiva individual ha dado hasta ahora los mejores resultados de este medio.

Nam June Paik explota la flexibilidad técnica del vídeo para visualizar fenómenos que antes hubiera sido difícil imaginar. Con el vídeo, examina la noción de retraso por medio de la ilusión de un evento en “tiempo real”, ya que ha inventado una máquina electrónica de imágenes que genera un número ilimitado de ellas, obviando la elección de cada imagen por separa-

do. La creación de una máquina de imágenes ha sido el sueño de muchos poetas, como Alfred Jarry y Raymond Roussel, y artistas. Por ejemplo, la *Métamatic* de Tinguely o la *Machine didactique*, de Piotr Kowalski, la una produce dibujos y la otra negativos de esculturas. Pero la más perfecta de todas se encuentra en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares¹. En una isla solitaria se alza un único edificio llamado “el Museo”. Un convicto ha huido a la isla. Un día descubre a varias personas paseando y hablando, a las que mira sin atreverse a hablar. Descubre que pasados unos días esa gente repite las mismas conversaciones y actividades. Más tarde, también descubre que esas personas no son más que complicadas proyecciones. Para vivir eternamente en el tiempo y en el espacio como imágenes producidas por un sofisticado sistema de proyección, han pagado con sus vidas. El registro de la vida de una persona mata la materia orgánica: la imagen presupone la muerte. El hombre se enamora de una mujer que pertenece a la memoria de ese grupo y decide renunciar a la vida y sobrevivir para siempre como la imagen de su amante. Morirá todos los días un poco para convertirse en una proyección tridimensional cada vez más perfecta que ejecuta un papel predeterminado por él mismo.

En la historia de Casares y en las fantasías y los deseos de los autores arriba mencionados encontramos un tema que puede ilustrar especialmente bien el potencial del vídeo como medio para investigar mitos. En manos del museo este tema podría enriquecer los habituales debates sobre adquisición, exposición y explicación. La exploración de ciertos mitos tanto en el arte como en la literatura, o la historia de temas más complejos –que aún no son mitos–, convierten al vídeo en un método flexible y directo de investigación apropiado al tema. Aquí hay varios ejemplos de posibles aplicaciones del vídeo en museos o en la Historia del Arte:

1) El mito de las *Machines célibataires*. Este término fue propuesto en 1954 por el escritor francés Michel Carrouges tras comparar la obra de Duchamp, *Le Grand verre*, o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23) con la “máquina de tortura” de la novela de Franz Kafka *La colonia penitenciaria*. Al margen de diferencias fundamentales de contenido –en Kafka la máquina es la imagen de la religión, entre la destrucción de la Antigua Ley y los Nuevos Tiempos, y en Duchamp la máquina es la imagen de la relación erótica entre el Hombre y la Mujer Dominadora– existen similitudes en la forma y función de la imagen (aunque *Le Grand verre* de Duchamp no es en realidad una máquina). En ambas existe una parte superior dominadora (la Palabra, la Mujer) y una reacción correspondiente de la zona inferior. Existen otras *Machines célibataires* basadas en el mismo sistema en *El supermacho* y *Gestas y opiniones del doctor Faustroll*,





8



9



10

1. Max Almy, *The Perfect Leader* (1983); 2. Joan Logue, *Rene and George Magritte with Their Dog After the War* (1984); 3. William Wegman, *Man Ray, Man Ray* (1978); 4. Terry Fox, *Children's Tape* (1974); 5. Ant Farm, *Cadillac Ranch Show* (1974/1994); 6. John Baldessari, *How We Do Art Now* (1973). Colección MNCARS y 7. Dieter Froese, *The Hiking of the Pyramid Circle #3* (1972). Cortesía de Kay Hines, Nueva York.
8. Takahiko iimura, *Fluxus Replayed* (1991). Cortesía del artista. 9. Willoughby Sharp, *Willoughby Sharp Videoviews Joseph Beuys* (1975). Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York; y 10. Doug Hall, *Songs of the 80s* (1983).

*patafísico*², de Jarry, en *Impresiones de África y Locus solus*, de Roussel³, y en la mencionada historia de Casares. Con la aparición de máquinas que crean arte, el arte se convierte en un paralelo autónomo de la naturaleza, en un equivalente real y una contradicción del deseo de vida que sigue su propia lógica, el artista es el Dominador, la Palabra, la Inscripción o la Mujer. Cuando la zona dominadora ya no funciona, cuando la creencia en el Orden ha desaparecido, entonces la mecánica triunfa y destruye sin ton ni son. La única posibilidad de preservar la dignidad del sistema es que la propia máquina –como propone Jarry– se enamore y se destruya en Amor y Humo. La visión de una máquina que puede reproducir las emociones más íntimas, y pensamientos y actividades, es la encarnación pesimista de la antigua tríada de sentimientos: fe, amor y esperanza. Iconográficamente, la *Machine célibataire* es una nueva *Gesamtkunstwerk*⁴ que toma la forma de una máquina o incluso de un ordenador (Duchamp) y sustituye, mecánicamente, a la “mujer fatal” idolatrada por los simbolistas. En su tiempo, la mujer fatal era el símbolo de la relación compleja, y sobre todo fatal, entre la mujer y el hombre, la ley y la vida, la herencia y el progreso, el instinto y el cerebro.

Es difícil visualizar un mito moderno como éste. Hasta ahora, esto solo era posible mediante las ilustraciones de los libros o yendo a Filadelfia a ver la obra de Duchamp (o a Estocolmo, donde hay una copia autorizada en el Moderna Museet). Pero con el vídeo la visualización se hace fácil. Paso a paso, pueden cuestionarse las diferentes proposiciones sobre las máquinas y compararse sus zonas equivalentes, haciendo referencia inmediata al material escrito. Una cinta de vídeo como ésta sería, sin lugar a dudas, más efectiva si algunas de las máquinas existentes solo en la literatura pudieran ser reconstruidas (aunque no funcionen, algo que en el caso de Roussel es inevitable). En otoño intentaré visualizar este mito en una exposición en Hamburgo. Espero no sólo grabar una cinta después sino también encontrar soluciones a algunos de los problemas presentes en algunas exposiciones organizadas alrededor de un tema. Pero aunque la *Machine célibataire* pruebe ser demasiado difícil, imaginemos una antología como *La Gran Madre. Un análisis del arquetipo*, de Erich Neumann, como una cinta de vídeo que describa y compare todos los elementos de este mito ancestral y universal.

2) Una de las secciones más interesantes de *Documenta 5* estaba dedicada al museo. No era una historia del museo y su arquitectura, de la evolución desde los Cloisters al Guggenheim, de Pasadena y Le Havre a la Nationalgalerie de Berlín, sino un examen del significado y de la psicología del lugar sagrado hoy en día. Varios artistas propusieron obras en forma de museo. Herbert Distel construyó su museo en cajones compartimenta-

dos que mostraban una colección de arte contemporáneo de dimensiones diminutas y que correspondía al tipo de obras que aparecen en colecciones de arte actual de la mayoría de los museos contemporáneos (de Albers a Wegman, por ejemplo). En contraste con este museo tradicional, estaba el *Museo de las águilas* de Marcel Broodthaers, que se aprovecha de un símbolo común, “águila”, y de la ambigüedad del espacio sagrado, “museo”. Designando el águila como objeto no artístico, Broodthaers reformula la dialéctica entre el objeto y la intervención del artista (una combinación entre la declaración de Duchamp de que todo objeto en el museo es arte, y el juego con la realidad de Magritte, “una pipa pintada no es una pipa”). Ben Vautier presentó un armario con gestos y actividades en forma de pequeños objetos y etiquetas que indicaban la fecha y el carácter del evento: el museo de la megalomanía, el santuario o el álbum de los recuerdos. El museo en forma de ratón de Claes Oldenburg tenía dos secciones modeladas a partir de las orejas de este animal. Un lado albergaba los cachivaches que había ido acumulando durante sus viajes; el otro, maquetas de sus esculturas, provocando un constante vaivén entre el objeto encontrado y el creado. Todo esto reflejaba el tema de *Documenta*, que consistía en la diferenciación de tres realidades dentro de la realidad de toda posible imagen.

Por supuesto también se exhibía el *Boîte en valise* de Duchamp, y a lo largo de la exposición también podían encontrarse “otros” museos: la reconstitución de objetos que tenía Christian Boltanski en su infancia (el álbum de fotos de la familia D., todas las cosas que las personas conservan para retrasar el momento de la muerte); el museo de arte patológico con una reconstrucción el doble de grande de la celda de Adolf Wölfli y de su autobiografía; el museo de arte religioso popular con la imagen triangular de la tablilla votiva (el santo, el evento y el donante), donde solo el poder del milagro y la fe del donante colman de intensidad el estereotipo, etc. El museo es un tema muy extenso y los artistas utilizan la forma y la noción del museo incluso para inventar nuevos tipos de museo, combinándolos con sus obras a otros niveles. La forma de presentación es contenido y forma, y por tanto constituye la obra misma. Podrían grabarse muchas cintas relacionadas con este tema. Podrían tratar el eclecticismo, comparando simultáneamente todos los estilos de las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX: egipcio, griego, romano, indio, gótico o renacentista. Podrían ilustrar el cambio que ha experimentado la forma en que vemos ciertos monumentos: por ejemplo, Stonehenge se veía en el siglo XIV como un montón de piedras colocadas verticalmente; en la edad del nacimiento de la arqueología, como una escultura que se elevaba contra el horizonte. La fotografía del siglo XX ha ofrecido vistas de Stonehenge

desde arriba, siguiendo su eje; o desde abajo, con la cámara situada de manera que las piedras se elevan, gigantescas, recortándose contra el cielo.

Hoy en día los artistas utilizan todas las formas conocidas de presentación, incluso los ritos de iniciación o el “proceso de preparación” de la cultura cavernaria, como hace Paul Thek en sus instalaciones. Y la luz: no me puedo imaginar una escultura de Dan Flavin en el exterior, pero la puedo ver como el haz de luz que surge de la *Tumba al soldado desconocido* (Melbourne), y entenderla inmediatamente como la negación de la muerte en conexión con ideales como la libertad (murió por sus ideales, y por tanto sobrevive en la memoria de todos). Esta negación de la muerte es exactamente lo que los artistas jóvenes intentan conseguir llenando el museo de *souvenirs*. En los años sesenta la fórmula era abrir los museos a nuevas ideas; en los setenta, los artistas jóvenes han vuelto a encontrar algo novedoso en el antiguo significado del museo: ya no interesa la fe en el progreso de espaldas a la muerte, sino la conservación.

Que el museo como contenido y la forma de presentación como obra son problemas muy reales quedó patente en *Documenta 5*. En ella la mayor dificultad del visitante residía en el terrible esfuerzo que debía hacer para cambiar su distancia interior (y, de acuerdo con ésta, también la exterior) ante cada objeto y situación. Esta dificultad era resultado de la ignorancia sobre el significado del lugar, sobre la libertad que implica mostrar y especular. Si el museo es de alguna manera una memoria colectiva, entonces también se tiene que iluminar la lectura de esa memoria. Las explicaciones sobre un objeto en concreto pueden ser útiles, pero una breve cinta sería mucho más efectiva (más cercana, después de todo, a la experiencia visual que el museo sugiere; más que todos los folletos que el visitante pueda acumular o llevarse a casa y, en la mayoría de los casos, no leer). En *Documenta* intentamos ofrecer al público una interpretación y una orientación audiovisual de la exposición. Por supuesto, la explicación del artista Bazon Brock se convirtió en una obra por derecho propio, y en consecuencia fue considerada una innovación artística. Pero su prefacio audiovisual fue el primer paso importante hacia la creación de un lenguaje propio del museo que no tiene nada que ver con el lenguaje de la Historia del Arte.

3) Cuando por primera vez se intentó presentar arte en la televisión y se utilizan las cintas de vídeo como medio de distribución, Gerry Schum sintió de inmediato la necesidad de un tema, de una mínima conexión por laxa que fuera. A principios de 1969, su programa sobre vídeo se convirtió en una verdadera exposición de los trabajos de toda una generación. Era la superposición de una innovación sobre otra. Schum presentó obras que no se podían exponer en sentido estricto, como trabajos de Earth Art, con una

dimensión añadida: la creación simultánea de una auténtica obra de arte y a la vez un documento, como las fotografías del descubrimiento de un desierto de los antiguos pioneros. Cuando después los artistas comenzaron a producir sus cintas en el estudio, esta dimensión documental casi desapareció y la recepción unidireccional del espectador se reestableció de nuevo.

Lo que propongo para el vídeo es un futuro al servicio de una compleja visualización iconográfica de los mitos de nuestro tiempo y del análisis de la institución que nos permite hacer nuestro trabajo: el vídeo como diario y libro cotidiano. Muy pronto el vídeo se ocupará de esos temas; ya hay material disponible. Así que al vídeo como instrumento de situación-reflexión, como expresión de un único artista o como documentación de un evento, añadámosle la dimensión de explorar la memoria colectiva. Sé que ahora mismo los museos no van a utilizar el vídeo para estos fines. Existen demasiados problemas de financiación, estructura y personal. Aun así, hay una serie de museos de Europa en los que se pueden ver cintas de artistas y documentales de especial interés para el contexto del arte. Sin embargo, el único museo en Europa con un estudio de vídeo totalmente equipado, el Folkwang Museum de Essen, ha descubierto que el problema principal no es financiar el equipo o la dificultad que implica luchar por incorporar una innovación de esta naturaleza. Es más fácil instalar un estudio de vídeo que comprar una pieza de Nauman para la colección, porque siempre se puede argumentar argüir la irracionalidad del progreso y la innovación técnica. Pero comprar *software* y dotar al director idóneo de libertad de acción es mucho más difícil. En un estudio de vídeo se necesita no solo material y un técnico, sino también un director con la misma libertad que posee (o debería poseer) un conservador de pintura y escultura hoy en día.

Un conservador de vídeo necesitaría más dinero para producir. Soy consciente de que en este artículo no hablo por boca de toda la gente involucrada en los museos; solo por la de aquellos que buscan una definición más compleja de su tarea que la de seleccionar arte o dirigir la difusión de información artística en una determinada institución. Hablo por aquellos que piensan que la organización de exposiciones es un modo autónomo de expresión, que entre la producción artística y la administración existe suficiente espacio para la interpretación creativa. El ejemplo de *La invención de Morel*⁵ es para (representar/ simboliza) otros. Sé que el museo tiene que ir muy poco a poco para crear un nuevo puesto de trabajo, el del conservador de vídeo. Su función será añadir un segundo punto de producción y así convertir el sistema unidireccional de producción-recepción en un triángulo. Esto enfrentaría a la institución con un problema de distribución con el que, exceptuando los catálogos y la edición de obra gráfica, no ha tenido

que lidiar hasta ahora. En el Plateau Beaubourg de París hay planes para crear un anejo a la estructura del museo con una sección nueva, independiente (y esperamos que creativa), de distribución y producción. La posibilidad de incluir la producción de vídeo dentro de las funciones de la organización dispara inmediatamente (casi desde las primeras fases de planificación) la competitividad con otras asociaciones profesionales reconocidas. Un tipo de instalación así que trabaje con nuevos contenidos podría suponer una alternativa a la televisión pública.

Szeemann, H. "Video, Myths, and the Museum", en Davis, D. y Simmons, A. (eds.) *The New Television: A Public/Private Art*. Cambridge, MA. y Londres: The MIT Press, 1977, pp. 130-37.

Harald Szeemann (Berna, 1933-Locarno, 2005), historiador del arte, arqueólogo y periodista, inventó virtualmente el papel del comisario independiente. En 1961, fue nombrado director de la Kunsthalle de Berna, haciendo de esta institución un pasaje necesario para toda la nueva generación de artistas europeos y americanos. Comisario de *Documenta* de Kassel en 1972, Szeemann revolucionó su concepto, incluyendo en la escena performances y happenings. En la Bienal de Venecia de 1980, creó la sección Aperto para presentar el trabajo de jóvenes artistas. En 1981, se hizo cargo de la Kunsthaus de Zúrich como conservador independiente, puesto que ocupó durante 20 años. Su carrera cuenta, entre otras exposiciones, con la *Happenings and Fluxus* en 1970, la retrospectiva de Joseph Beuys en el Centre Georges Pompidou en 1993, el pabellón de Suiza durante la Exposición Universal de Sevilla (1992) y la Bienal de Sevilla en 2004.

1. Edición más reciente: Bioy Casares, A. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
2. Sus ediciones más recientes en castellano son: Jarry, A. *El supermacho*. Madrid: Valdemar, 1997; Galindo Mateo, I. (trad.) *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*. Valencia: Editorial Tératos, 2005.
3. Sus ediciones más recientes en castellano son Roussel, R. *Impresiones de África*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004; *Locus Solus*. Vigo: Maldoror Ediciones, 2006.
4. *Gesamtkunstwerk*: obra de arte total.
5. Durante "La semaine des réalisateurs" del Festival de Cannes, en mayo de 1974, se proyectó una película basada en *La invención de Morel* del director italiano Emidio Greco, con Anna Karina, Giulio Brogi y John Steiner (110').

¡Tiempo! ¡Tiempo! ¡Tiempo!

El contexto de la inmediatez

La idea principal de nuestra investigación, lo que acompaña cualquier observación novedosa, el sonido que, al oído del estudiante de la Naturaleza, resuena en cada rincón de su trabajo...
¡Tiempo! ¡Tiempo! ¡Tiempo!

Douglas Davis

¿Qué es la inmediatez? ¿Qué queremos decir cuando hablamos de televisión “en vivo” o “en directo”? Dentro del contexto cultural, estas preguntas son nuevas y provocativas porque tienen su origen en un medio tan reciente que nosotros mismos hemos podido presenciar su invención. El arte contemporáneo nunca ha contemplado estos interrogantes en sus debates; de hecho, en ninguna Historia del Arte oficial se puede encontrar discusión alguna sobre las implicaciones del arte “en vivo”. En su *Arte y cultura*¹, Clement Greenberg no le presta ninguna atención (ni siquiera debería, la verdad). Tampoco lo hace una obra teórica tan avanzada y radical como *Art after Philosophy*, de Joseph Kosuth, o ninguno de los ensayos recientes de Art-Language Press.

A pesar de ser tan novedoso, el tema de la televisión “en vivo” afecta a todo el espectro de actitudes asociadas a la creación y la recepción; el vídeo estrictamente documental generalmente se diferencia del cine por grabar continuamente, sin editar. Trabajos recientes en performance a menudo están acompañados por imágenes que se producen en vivo (que no están previamente grabadas) y se proyectan en monitores; mi vecino, un periodista de investigación que trabaja en Jersey City, dice que el evento más memorable de su vida fue ver por televisión cómo Jack Ruby disparaba a Lee Harvey Oswald.

Lo que es más, las respuestas a las preguntas que he planteado al inicio están muy arraigadas tanto en nosotros mismos como en nuestro pasado cultural, aunque no son evidentes. Desde luego, yo llegué a ellas *posfacto*, después de años de trabajo y reflexión. En algún momento, no recuerdo cuándo, decidí investigar el tiempo como material, de la misma forma que antes había investigado sin preconcepciones la profundidad y densidad de la imagen del vídeo (en *Numbers*, 1970). Todavía hay mucho que aprender.



Los misterios de la transmisión instantánea son muy profundos. Pero estoy empezando a comprender su autenticidad inherente —¿por qué, cuando observamos un evento mientras ocurre, o parece ocurrir, nuestra percepción es intrínsecamente más significativa que cuando miramos un evento pregrabado que ha sucedido con anterioridad?

Nuestra reacción a la transmisión en vivo no es cerebral. El pensamiento sobre la inmediatez, al contrario que crear o reaccionar en nuestra vida ordinaria, carga con el peso de nuestra tradición cultural. Sólo recientemente en la historia de la evolución humana, hemos comenzado a comprender y a relacionarnos conscientemente con la dinámica del tiempo. Cuando Einstein identificó el tiempo con la cuarta dimensión, lo que quería decir es que nos es imposible describir con precisión cualquier elemento de nuestro universo que no exista en una sucesión temporal o al margen de la longitud, la amplitud o el volumen. Nuestro medio de vida es un tiempo en

movimiento, igual que el medio del pájaro es el aire. Sin embargo, durante generaciones el arte ha intentado trascender el tiempo. Aristóteles proclamaba la superioridad de la poesía sobre la historia porque trataba de lo universal y no de lo particular. Joshua Reynolds invocaba a los cielos y a los sabios (“la opinión general de las mentes iluminadas de la humanidad”, que incluía “a los poetas, oradores y maestros de la retórica de la Antigüedad”), cuando recomendaba a los pintores jóvenes que superaran la mera imitación de la realidad inmediata para alcanzar “una belleza ideal, superior a lo que se puede encontrar en la naturaleza individual”. Los sonetos de Shakespeare y la retórica de Shelley están repletos de alabanzas a la poesía porque permanece en el tiempo, mientras las amantes envejecen y los déspotas caen en el olvido. Tan sólo en su último segundo de existencia, la cultura occidental ha abandonado su batalla contra el tiempo, una lucha que venía reforzada en el pasado por la convicción de que el universo era eterno y existía al margen del tiempo y del espacio. Ahora sabemos que el universo se encuentra en un constante estado de flujo molecular, que incluso su estructura externa está oscilando, expandiéndose aquí, contrayéndose allá, y que el mismo universo es un evento, no una constante, con un principio y un final. (“¡Tiempo! ¡Tiempo! ¡Tiempo!”, escribía hace un siglo un geólogo, denominándolo “la idea directriz de todas nuestras investigaciones...”.) En su pintura, el cubismo y el futurismo reflejan este nuevo sentido del espacio-tiempo. Jean Tinguely habla por él en sus esculturas en movimiento. (“Vive en el tiempo, con el tiempo..., no trates de retenerlo. El tiempo es movimiento y no puede detenerse... ¡Sé movimiento!”) En el reciente florecimiento de la performance se observa una profunda preocupación por las actividades que tienen un inicio y un fin, que no pueden ser preservadas ni coleccionadas porque sólo existen en las cuatro dimensiones.

No es necesario recordar que este alejamiento del concepto estático y primigenio del tiempo ha sido recibido desigualmente. En general, el crítico de arte –para el cual el arte siempre ha estado por encima del tiempo– se encuentra incómodo en presencia de las cuatro dimensiones–. No desea que el arte sea fugaz y se desvanezca en el tiempo como la vida; prefiere que permanezca para la delectación de las generaciones futuras. En su introducción al *I-Ching*, Jung señala que el hombre occidental ha considerado el tiempo presente inferior al pasado y al futuro; su ética siempre exige la consecución de un fin; el presente no existe en sí mismo sino como escalafón hacia un tiempo futuro y mejor. Jung contrastaba esta idea con el concepto de sincronismo: lo que nos ocurre hoy es importante siempre, no simplemente por el hecho de que sucede, sino porque despierta una respuesta psíquica que se encuentra, literalmente, más allá de toda comprensión

racional –en resumen, que en la vida existen puntos de simultaneidad variables, pero también constantes, que unen lo que ocurre en el mundo con lo que sucede en nuestra mente².

Es en este punto cuando puedo empezar a definir este nuevo instinto temporal (o actitud hacia el tiempo) a que me he referido antes. Si no estoy equivocado, esta naciente definición también comienza a explicar nuestra reacción a la televisión y a su capacidad única de ponernos en contacto con hechos que ocurren mientras la estamos viendo. Cuando hablamos de las diferencias entre el cine y el vídeo, podemos señalar muchas, pero la diferencia fundamental entre uno y otro, para mí, reside justamente en este punto. Y aquí me cito a mí mismo porque no puedo describir esta diferencia mejor de lo que lo hice en un ensayo de 1972:

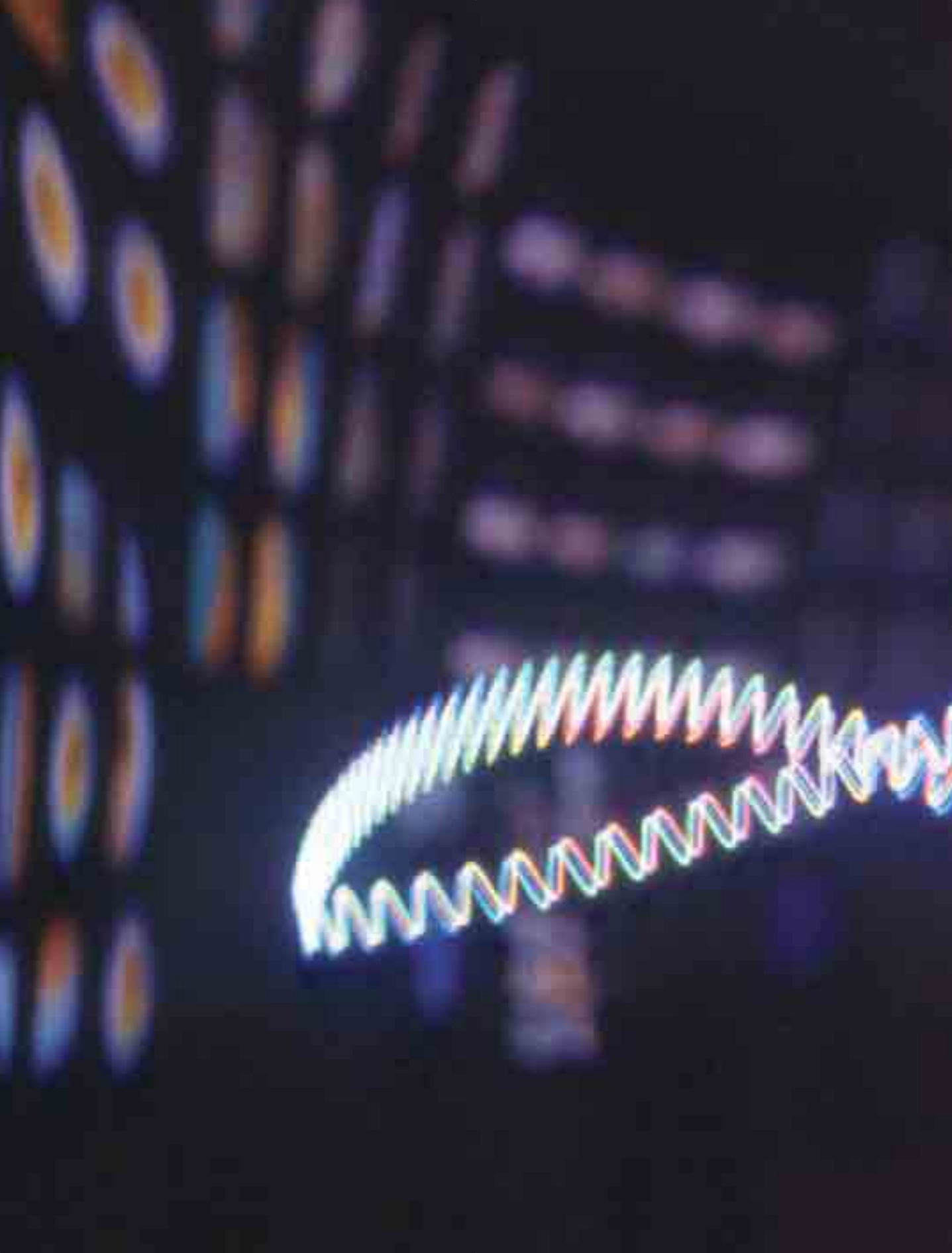
El cine está siempre preparado, la mano creadora manipula, segmenta, el tiempo. En el teatro habitamos el mismo tiempo que los actores, pero sabemos que ese movimiento y el movimiento que le sucede están predeterminados por el texto dramático. Lo que se denomina vídeo en tiempo real está vinculado a la “vida” de una forma mucho más concreta; cuando vemos fenómenos en tiempo real en la pantalla participamos de una especie de sutil existencialismo. A menudo es tan sutil que roza el aburrimiento. No obstante nos quedamos, estamos participando. La interminable secuencia del astronauta que camina sobre la luna, la interminable convención, la interminable (en otro sentido) vida de la “Familia Americana”. En todos los casos, la dimensión del “tiempo real” atrapa al público frente a la pequeña pantalla, solos, en sus casas, esperando, porque saben que puede suceder cualquier cosa, como en la vida misma³.

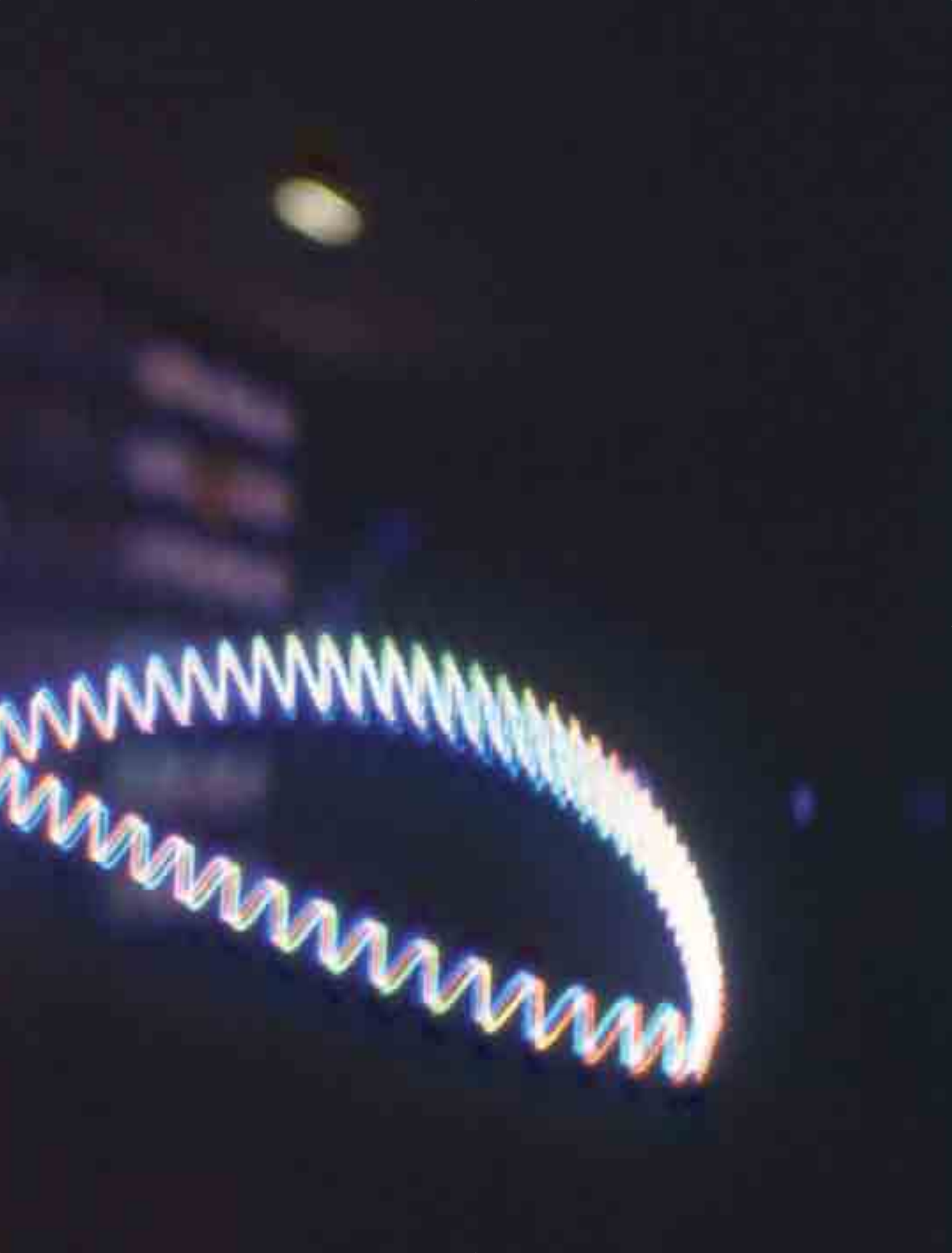
Por supuesto, el vídeo, como el arte, no es la vida, pero los dos pueden confluir en un ritmo sincronizado a través de la visión dinámica del tiempo. Cuando comencé a investigar el proceso de grabar en vídeo en tiempo real, no me había planteado todas estas ideas. Desde el principio, muchos de nosotros habíamos llegado a la conclusión de que el vídeo era una herramienta de grabación instantánea y continua. Pero la mayoría no utilizábamos este concepto como la estrategia directriz de nuestra práctica. Grabé y visioné lo que mi cámara había grabado en consolas y sintetizadores. Me aparté de estos métodos, pero por rabia, no por haberlo pensado. Quería alejarme del sistema televisivo lo más posible. Excepto en raras ocasiones, detestaba la presión y las concesiones que tenías que hacer en la sala de control de una televisión. Detestaba más todavía el tedio que suponía montar en los torpes magnetoscopios de media pulgada, que eran los únicos que me podía permitir.

En otras palabras, no me sentía libre –desde la política y la mecánica del montaje, a un método que yo asociaba a otro arte y a otro tiempo–. Lo que me gustaba de verdad era coger la cámara y dirigir, y no tener luego que preocuparme de todos esos engorros. Sin embargo, yo no quería limitarme a documentar la realidad: ya había otros que lo hacían, y muy bien. Yo quería documentar otro tipo de realidad, una que se formara y definiera mientras la cámara estaba encendida, no a través de un escenario, o de diálogos o de una narración, sino exclusivamente a través de las imágenes y lo que esas imágenes pudieran sugerir a la mente que las observaba. En otras palabras, descubrir un arte que pudiera verdaderamente existir y ser en el tiempo, el tiempo que ocupaba la cinta y ningún otro.

Pero esto empieza a ponerse demasiado filosófico. Lo que realmente me impulsaba –lo que todavía me impulsa– era la emoción de actuar en tiempo real: saber que el momento en que la cámara se enciende corresponde al momento de grabación o de emisión; experimentar una realidad más intensa, operar a otro nivel. Probablemente es algo bastante indescifrable, porque no estoy hablando simplemente de la emoción de salir al escenario. A lo que me refiero, creo, a lo que Jung se refiere, es a esa atención acentuada hacia las posibilidades del momento que provoca una respuesta psíquica en nosotros en sintonía con el mismo. De cuando en cuando, de este proceso salen imágenes que no hubiera podido conseguir ni planeándolo ni en sala de montaje. Durante la última década hemos desechado la televisión en directo en busca de la perfección mecánica. Para mí, el vídeo en directo representa una forma de trabajar con los sentidos alerta.

Experimenté con la grabación continua, sin cortes, durante casi todo 1971, siguiendo, como he mencionado antes, a muchos otros colegas. Sólo entre finales de ese año y principios de 1972, conseguí terminar un proyecto en el que había trabajado de forma continuada, mis cuatro *Studies in Black and White*. El primer “estudio” lo hice con una cámara manual portátil. Había decidido el desarrollo de la acción por anticipado: comenzar fuera de la galería, en la calle, luego meterme lentamente dentro, enfocar a la televisión que estaba encendida en una habitación a oscuras, y luego retroceder al lugar donde había empezado. Grabé lo mismo tres veces en tres días distintos. Los primeros dos intentos fracasaron, porque el ritmo de la entrada y del retroceso no era el correcto. Pero estaba decidido a no editar, a seguir intentándolo hasta que la cinta recogiera exactamente lo que quería grabar. Para mí este proceso no tenía nada de ensayo, porque cada vez que hacía el trabajo lo experimentaba de una forma diferente e irrepetible. Aún hoy, cuando veo la versión que tiene el ritmo “correcto”, siento lo mismo.





Las siguientes tres cintas de la serie *Black and White* se hicieron en un día en el Egg Store de Nueva York, un pequeño estudio de vídeo. Las hice con amigos, con cámaras de estudio, una pequeña consola, una cámara de mezclas y un generador de efectos especiales. En ellas utilizo frecuentemente recursos como dividir la pantalla horizontal o verticalmente, la separación de colores, imágenes en negativo y superposición de imágenes. El último *Study* muestra todo esto de manera aun más clara: estoy sentado ante la consola, aprendo a utilizarla delante de mí y hago preguntas a mis amigos o sugiero determinados movimientos al cámara. Y tú ves lo que yo veo y lo que descubro y lo hacemos exactamente al mismo tiempo.

En este *Study* me sentí totalmente cómodo, como en casa. En aquel momento, y todavía hoy, lo interpreté como un organismo vivo que crecía ante mis ojos, pero que al mismo tiempo se replegaba sobre sí mismo mediante sucesivas capas de inmediatez, unas sobre otras, como si se tratara de un juego de muñecas rusas. Cuando lo hice, supe que el resultado podría ser interpretado –para bien y para mal– como un ejercicio de virtuosismo. Pero yo no creo que la televisión en directo tenga que poseer este aspecto casero. Tampoco requiere imágenes en negativo. Porque yo no estaba practicando o desarrollando un método o un proceso. El objetivo de la cinta era, y es, la imagen. Quería actuar en tiempo real primero ante mí y, finalmente y enteramente, ante el espectador, porque con ello alcanzaba ese objetivo.

Studies in Color II es otro ejemplo de lo mismo. Al igual que *Black and White I*, se hizo tres veces. Las dos cintas anteriores se estaban grabando perfectamente, en una calle del sur de Manhattan, cuando los viandantes se inclinaban ante la cámara y saludaban en el último momento. Pero durante las dos primeras noches, tuvimos que guardar el equipo e irnos a casa. *Color II* tenía que comenzar 30 minutos antes de la puesta de sol, de manera que la imagen se desvaneciera gradualmente, con la luz, en la oscuridad, y por lo tanto si no salía bien no podía repetirse ese día. El último trabajo se hizo en Television Laboratory, en la calle 46 Este, a finales de la primavera de 1972. Quizá puedan recordar que al final un perro avanza hacia la cámara y ladra. En aquel momento pensé que él también iba a saludar a la cámara o algo peor. Ahora veo que su presencia nos recuerda que esa imagen se desarrolla en una calle real, en el mundo real –y por ello la defiende de la abstracción, sincronizando y cerrando todas las posibilidades de ataque.

Studies in Color II se desarrolla con una lentitud mortal para el estándar temporal televisivo, es decir, en 30 minutos. Sin embargo, para el tiempo humano, 30 minutos son un segundo. En ese tiempo casi ni se puede tener una conversación telefónica o cocinar la cena o hacer el amor. Quería

salvar el paréntesis entre el tiempo de la televisión y el humano, permitir que esa imagen se desarrollara tan naturalmente como yo pensaba que debía ser, tan lentamente como un pájaro atraviesa el firmamento. El tiempo de la televisión corrompe la vida, la política y el arte al acelerarlo, brutalizando temas y mentes y, paradójicamente, castrando nuestro sentido del paso del tiempo. *Color II* nació de las expectativas que se nos han inculcado sobre la televisión y que implican no esperar de la pantalla más que rápidas transiciones. Lo mismo se puede decir de *Talk Out!*, que se realizó en la cadena WCNY-TV de Syracuse como complemento a una exposición en el Everson Museum a finales de 1972. Nuestro objetivo era transmitir la exposición en un museo a su público y mantener un diálogo con éste mientras reaccionaba en antena ante lo que veía. Desde el principio, sabíamos que necesitábamos tiempo –para que la conversación se desarrollara en profundidad, para que el espectador pensara y reaccionara–. Sorprendentemente, WCNY encontró ese tiempo. *Talk Out!* se transmitió durante tres horas y media, un siglo para los estándares televisivos, sólo comparable al tiempo que se dedica a los partidos de baloncesto, un aterrizaje en la Luna o a los asesinatos.

Quiero insistir sobre lo siguiente: no estoy diciendo que se deba hacer televisión siguiendo mi método y no cualquier otro. Tampoco estoy hablando de alargar los programas o de descartar la edición (que he empezado a hacer otra vez, con renovado placer). Estoy hablando de actuar en el tiempo propio de unas necesidades primigenias que han quedado olvidadas, no de acuerdo al tiempo del equipo o de una imagen estereotipada de la audiencia. *Studies in Myself II*, que también habrán visto, es un intento de aprender lo más posible sobre mí mismo en comunicación con otros, con el mundo. Como en *Black-White IV*, el proceso de creación se despliega ante los ojos: forma, contenido y tiempo son uno. En *The Santa Clara Tapes* –siete bucles de cinco minutos que se repiten–, que realicé hace unos meses para una exposición en De Saisset Museum de California, suelto la cámara, la dejo sola, y así abandono también el sistema quizás en un grado mayor aun: la cámara da vueltas, se precipita sobre un modelo desnudo, cuelga de una ventana, se rompe contra la cara del espectador. Las manos que golpean la pantalla no son una metáfora. Quieren liberarse de verdad para encontrar un contacto humano más allá de la pantalla.

En cada uno de estos casos, espero, hay una impresión de que el tiempo pasa, de que forma parte de la misma realidad que ocupamos mientras miramos la pantalla. Durante años hemos erigido un complicado sistema de defensa contra la realidad, tanto en la vida como en el arte. Sin embargo, en la respuesta a la televisión en directo, creo percibir un nuevo deseo de tener

un contacto inmediato con la realidad, por citar una frase de Ihab Hassan. Ésta es una actitud absolutamente mental, no un método técnico. Aunque el vídeo pueda ser el medio de partida, esta actitud puede expresarse más allá del vídeo, en el cine, en la pintura, en el teatro también, y lo ha hecho. Es una inversión de valores, de la que todos, colectivamente, pensamos que es importante. La inmediatez, finalmente, está en la mente y en el ojo del observador: una conciencia más alerta que se despierta ante la sensación de estar frente a una presencia auténtica. El tiempo que pasa en ese estado es irreversible, pero también es irremplazable. El reloj contabiliza y nos resta el tiempo recorrido. Caducado, se yergue como metáfora del sujeto: se mueve, pasa, se detiene y se va.

Davis, D. "Time! Time! Time! The Context of Immediacy", en Davis, D. y Simmons, A. (eds.) *The New Television: A Public/Private Art*. Cambridge, MA. y Londres: The MIT Press, 1977, pp. 73-79.

Douglas Davis (Washington DC, 1933. Vive en Nueva York) ha tenido un papel importante en el arte contemporáneo desde los años sesenta como artista, teórico, crítico, profesor y escritor. Pionero en el videoarte en los años setenta, sus performances y vídeos satélites en vivo son ejercicios seminales en el uso de la tecnología interactiva como medio para el arte y la comunicación. Autor de varios libros, Davis fue también crítico de arquitectura y fotografía para la revista *Newsweek* de 1969 a 1988. Su obra ha sido mostrada en exposiciones individuales en el Centre Georges Pompidou en París, el Metropolitan Museum, el MoMA y The Kitchen en Nueva York, entre otros.

1. Greenberg, C. *Arte y Cultura*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2002.
2. *I-Ching. El libro de las mutaciones* [1977]. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004, versión con comentarios de Richard Wilhelm y prólogo de C. G. Jung. .
3. "Filmgoing/Videogoing", en *AFI (American Film Institute) Report*, mayo de 1973, pp. 50-52.

Vídeo: dejando atrás el momento utópico

Martha Rosler

Aquello que se ha dado a conocer como “videoarte” vivió un momento utópico en su primer periodo de desarrollo, alentado por los acontecimientos de los años sesenta. La atención prestada al rumbo por el que discurría la vida social, lo que incluye un cuestionamiento de las metas finales del mismo, tuvo unos efectos inevitables sobre las empresas intelectuales y artísticas. Las comunicaciones y la teoría de sistemas en el contexto de la producción artística basadas en parte en las teorías visionarias de Marshall McLuhan y Buckminster Fuller, así como en el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss –por mencionar sólo unas pocas figuras representativas– desplazaron a los modelos tradicionales de arte conocidos en Occidente desde el inicio del periodo de posguerra. Los artistas buscaban nuevas formas y una imagen de sí mismos intervencionista (cuando no mágico-chamánica), perseguían una nueva ruta más que diera poder al arte, haciendo de contrapunto –bien fuera éste disonante o armónico– al poder que tenían los medios de comunicación de masas de la cultura occidental para conformar el mundo.

Al margen de las intenciones (que fueron heterogéneas) de los artistas que recurrieron a la tecnología de la televisión, en especial a los equipos portátiles introducidos en Norteamérica a finales de los años sesenta, el uso que estos artistas hacían de los medios estaba forzosamente relacionado con la tecnología madre: la televisión comercial y las estructuras de celebridad que ésta fijaba y aseguraba. Muchos de estos primeros usuarios se veían a sí mismos como gente que llevaba a cabo un acto de profunda crítica social, una crítica especialmente dirigida contra la dominación de grupos e individuos que personificaba la televisión comercial y tal vez toda la cultura tecnológica e industrial dominante en occidente. A su vez, este mismo acto de crítica se realizó a través de un medio tecnológico, y ésa es la ironía, cuyo potencial para la comunicación multilateral e interactiva no parecía conocer límites. Los artistas no sólo reaccionaban ante el posicionamiento del público de masas sino también ante el hecho de que se silenciara y enmudciera a los artistas en su condición de productores de cultura viva frente a la vasta industria de los medios de comunicación de masas: la industria de la cultura contra la industria de la conciencia.

Como reflejo de esta segunda motivación, acaso más inmediata, los primeros usos de la tecnología portátil del vídeo representaron una crítica de las instituciones artísticas de la cultura occidental, consideradas como otra estructura de dominación. De esta manera, el vídeo planteaba un desafío a los escenarios de producción artística de la sociedad, a las formas y “canales” de presentación, y al tipo de recepción pasiva en la que resultaban. Lo que estaba implícito en el uso pionero del vídeo no era sólo una crítica sistémica sino también utópica, pues no se trabajaba para entrar en el sistema sino para transformar todos y cada uno de sus aspectos y –como legado del revolucionario proyecto de vanguardia– redefinir el sistema haciéndolo desaparecer por medio de la fusión del arte con la vida social y convirtiendo a público y productor en algo intercambiable.

La tentativa de utilizar el principal medio popular y vulgar discurrió por diversas corrientes. Aquella cuya influencia o inspiración provenía del surrealismo quiso desarrollar una nueva poesía a partir del “lenguaje” cotidiano de la televisión, insertar el placer estético en un espacio de masas, y hacer que las sensibilidades “liberadas” llegaran a vislumbrar la visión utópica que estaba dentro de su alcance. No se pretendía que esto supusiera simplemente un respiro estético-hedonista ante la realidad determinante, sino que se concebía como una maniobra de liberación. Otra corriente estaba más interesada en la información que en la poesía; menos interesada en la trascendencia espiritual pero igualmente interesada, si no más, en la transformación social. Se podría decir que su dimensión política era más colectiva, menos visionaria, en lo que tocaba a su tentativa de crear un espacio en donde fuera posible que las voces de los sin voz se expresaran con claridad.

El hecho de que la primera de estas corrientes descansase sobre la sensibilidad y el posicionamiento del individuo significaba, naturalmente, que las posibilidades de usar el vídeo como teatro de la identidad, como un medio narcisista y autorreferencial, no paraban de presentarse. Y, de hecho, el posicionamiento del individuo y el mundo de lo “privado” frente y contra el espacio “público” de las masas sufre un cuestionamiento constante en la cultura moderna. Sin embargo, el énfasis en la experiencia y la sensibilidad del individuo, y por consiguiente en la “expresión” entendida como emblema de la libertad personal y por tanto como fin en sí misma, abrió un espacio para la asimilación del vídeo –como “videoarte”– dentro de las estructuras existentes del mundo del arte.

Una de las principales maniobras de las estructuras institucionales de presentación de arte (museos, galerías y demás) ha consistido en domesticar el vídeo, ignorando o eliminando los elementos de crítica implícita. Al igual que ocurriera con los primeros movimientos modernos, el videoarte

ha tenido que posicionarse en relación con “la máquina” –con los aparatos de la sociedad tecnológica, en este caso, la transmisión electrónica–. Sin embargo, la “museización” del vídeo ha supuesto una constante desatención hacia el mismo por parte de los escritores del mundo del arte partidarios de la relación entre videoarte y retransmisión, que están a favor de una concentración sobre la base marcadamente modernista del interés por los “elementos esenciales del medio”. En la primera parte de este ensayo se intenta seguir el hilo de algunas de las principales reacciones de los artistas ante la naciente sociedad tecnológica del siglo XIX y sus valores de mercado, usando la fotografía como ejemplo fundamental. Este análisis invoca la dialéctica entre ciencia y tecnología, por un lado, y mito y magia por el otro. Al considerar las estrategias de las vanguardias de comienzos del siglo XX en relación a la por entonces ya bien arraigada sociedad tecnológica de consumo, formula la pregunta: ¿movimiento hacia la liberación o hacia la acomodación? La segunda parte toma en consideración la historiografía y los intereses de las instituciones patrocinadoras, pensando en la historia del vídeo. La tercera parte pondera el papel del mito en relación con la tecnología, prestando atención a los efectos determinantes que tuvieron la vanguardia estadounidense de posguerra y el pensamiento de McLuhan en la formación y recepción de los trabajos de videoarte.

Primera parte: Prehistoria

El vídeo es algo nuevo, se trata de una práctica que depende de la aparición de las últimas tecnologías de reproducción. Aún así, se ha forzado, se está forzando, al videoarte a encajar en modelos establecidos en el siglo XIX. En dicho siglo, la ciencia y la máquina –es decir, la tecnología– empezaron a aparecer como un medio de educar a las nuevas clases así como de racionalizar la producción agrícola e industrial, que había impulsado su desarrollo. A pesar de que los prodigios de ingeniería de la época se mostraban con orgullo en grandes exposiciones y ferias para que todos pudieran admirarlas, el consenso acerca de los efectos conformadores que estas fuerzas, y los valores que conllevaban, tenían sobre la sociedad estaba lejos de ser evidente. Tanto de la derecha como de la izquierda surgían voces críticas que veían en la posición central de la máquina un signo del declive de los valores culturales de occidente. A muchos les parecía que la industrialización, el amo de la tecnología, desgarraba el tejido social, al destruir la vida rural y los valores tradicionales de cohesión social y trabajo duro que hasta entonces habían dado sentido a la vida.

Los medios de comunicación –sin exclusión de los medios físicos, tales como las vías ferroviarias, que unían comunidades lejanas por medio de tiras metálicas– fueron un factor decisivo para la creciente hegemonía de las nuevas y ascendentes clases medias, portadoras de valores materialistas y beneficiarias de estas nuevas fracturas sociales, y se añadieron de forma casual al repertorio de los efectos que podían ser percibidos. A pesar de que la nueva prensa de masas contribuyó a la comunicación entre las clases y facciones que rivalizaban por el poder político, su función desmesurada consistía en la continua propagación de la ideología burguesa no sólo entre los miembros de las clases medias, que todavía estaban en proceso de formación, sino también entre el resto de la sociedad. Y fue esta ideología la que otorgó a la ciencia una posición fundamental. “La ciencia –tal como ha observado el sociólogo Alvin Gouldner– se convirtió en el prestigioso y claramente visible paradigma del nuevo modo de discurso.”¹ Apenas es necesario añadir que esta centralidad de la ciencia y la tecnología comprendía los objetivos implícitos de conquista, dominio e instrumentalización responsables de la degradación del trabajo y la destrucción de la comunidad.

El uso y consumo de las nuevas tecnologías de reproducción, de comienzos del siglo XIX en adelante, no se convirtió en patrimonio de las élites gobernantes sino que pronto devino parte integral de la vida cultural. Tal vez los ejemplos más públicos de esto sean el crecimiento de la prensa de masas, tal y como se ha indicado más arriba, y la invención de la fotografía. Ambas cosas acontecen antes de mitad de siglo. El nacimiento de la prensa en el siglo anterior se ha identificado con la formidable expansión de la esfera pública, compuesta por las personas cultas, lo que incluía tanto a los comerciantes burgueses cultivados como a los aristócratas educados. El crecimiento de la prensa de masas coincidió con el aumento de la presión para conseguir una participación democrática más amplia, que incluyera también a los hombres sin estudios y sin propiedades. La erosión de las formas tradicionales de autoridad, que habían emanado de la aristocracia, contribuyó a que entraran en crisis las anteriores ideologías dominantes.

De esta forma, el conflicto relativo a los valores culturales y la máquina brotó de la aristocracia y de las nuevas y “proletarizadas” masas, así como de los artesanos tradicionales, los comerciantes y los artistas. Las revueltas de los artistas contra la tecnologización y la mercantilización de la “cultura” y su transformación en un gueto en tanto que reserva privada de las crecientes y dinámicas clases medias, tuvieron lugar en el contexto de la propia inmersión de los artistas en el mismo “sistema de libre mercado” que caracterizaba a esas clases. Así, la oposición al optimismo tecnológico

se localizaba en diversos sectores sociales y obedecía a diversas razones. Tanto los conservadores culturales, por ejemplo John Ruskin, como los progresistas políticos, caso de su antiguo alumno William Morris, buscaban una síntesis de las condiciones modernas y los anteriores valores sociales. Puede que no sea forzar demasiado las cosas afirmar que la posición de privilegio de la razón instrumental con respecto a la vida intelectual (y espiritual) fue lo que motivó la búsqueda de valores compensatorios emprendida por estas y otras figuras. El movimiento romántico incorpora esta perspectiva, tanto cuando mira al futuro como cuando mira al pasado:

*The world is too much with us; late and soon,
Getting and spending, we lay waste our powers:
Little we see in Nature that is ours ...*
[“El mundo está en demasía con nosotros; tarde y pronto,
Adquirir y gastar, echamos a perder nuestros poderes por completo:
Poco vemos en la naturaleza que sea nuestro...”]²
(William Wordsworth.)

Para algunos, las luchas políticas de la época, el crecimiento de turbulentas metrópolis que albergaban a unas clases trabajadoras en constante aumento y el correspondiente declive de la vida rural representaban los peores aspectos de la sociedad del siglo XIX. Para otros, como Morris, el peor aspecto era la situación de esas nuevas clases, el acusado empobrecimiento de su vida material y cultural y el devastador efecto que éste tenía en el conjunto de la sociedad, lo que llegó a considerar un asunto de poder político. El pesimismo tecnológico y una tentativa de crear una nueva cultura “humanista” antitecnológica marcaron los trabajos de estos últimos críticos.

En América, la historia de la reacción ante la tecnología tiene tintes diferentes, al menos en un principio. Aunque inicialmente mostraron su desconfianza hacia la tecnología, hacia mitad de siglo los pensadores americanos esperaban que la innovación tecnológica mejorara el proceso de trabajo y desarrollara la industria americana, salvaguardando además el desarrollo moral de mujeres y niños. El poeta transcendentalista y ministro americano Ralph Waldo Emerson fue al principio uno de los mayores optimistas, pero hacia la década de los años sesenta del siglo XIX se había vuelto pesimista hasta él mismo.

Por supuesto, pese a las dudas, tensiones y presiones no había vuelta atrás. Dentro de los círculos culturales hasta los más recelosos ante el optimismo tecnológico y los valores de la era de la máquina incluyeron en su obra una respuesta a –y a menudo en parte una aceptación de– la ciencia y las tecnologías de reproducción en masa. Los pintores impresionistas, por

ejemplo, situaron en el centro de su trabajo teorías ópticas provenientes de investigaciones científicas y técnicas (como el tejido de tapices), al tiempo que mantenían a raya la fotografía por medio del énfasis que ponían en el color. Asimismo, ignoraron los rastros visibles que la industrialización dejaba en la naturaleza, en favor de un paisajismo nostálgico. La fotografía misma se encargó rápidamente de que las demás disciplinas plásticas (¡y poéticas!) no tuvieran más remedio que tenerla en cuenta, pero se esforzó en sus realizaciones estéticas en imitar las artes tradicionales.

Tal y como Richard Rudisill ha demostrado, las imágenes plásticas, que ya eran una manía para los americanos incluso antes de la invención del daguerrotipo, se instalaron directamente en el corazón de la cultura americana tan pronto como aparecieron los procesos de reproducción³.

Rudisill observa que Emerson se había referido a sí mismo como un gran globo ocular que miraba hacia fuera en sus momentos de mayor perspicacia⁴. Tal como hace notar John Kasson, a Emerson “le interesaban extraordinariamente las posibilidades de la imaginación en la democracia” y “se consagró por completo no tanto a la política directamente sino a la ‘política de la visión’ [...] Para Emerson, la democracia política no estaba completa a menos que condujera a la plena libertad humana en un estado de conciencia y percepción iluminadas”⁵. La identificación de los detalles atentamente observados del mundo objetivo exterior con los contenidos de la interioridad, el paisaje con el paisaje interior y con las demandas intelectuales y éticas de participación democrática, constituyó un motivo que aún hoy seguimos teniendo presente en la metafísica cultural americana.

Justo antes de que apareciera la fotografía, la popularidad que el arte americano tenía entre los americanos alcanzó su cenit con los clubes de arte, en donde la gente corriente, por medio de suscripción o lotería, recibía obras de arte americanas, la mayor parte de las cuales se describían cuidadosamente en la prensa popular. El declive de estos clubes coincidió con el auge de la nueva tecnología de la fotografía, que se hallaba mucho más cerca del corazón de la vida privada de lo que lo hacían las otras artes gráficas, pintura incluida. Los artistas tomaron nota de ello.

Merece la pena hacer notar que la persona responsable de la introducción de la fotografía en América no sólo era pintor sino que también fue el inventor del telégrafo. Se trata de Samuel F. B. Morse, que recibió el conocimiento de los procesos fotográficos del mismísimo Daguerre. Mientras charlaban en el alojamiento parisiense de Morse, el teatro de diorama de Daguerre, basado en ilusiones protofilmicas que jugaban con telones de fondo, muselinas e iluminación variable, fue arrasado por el fuego. Éste es el material del que el mito está hecho. Pese a su confluencia en la persona

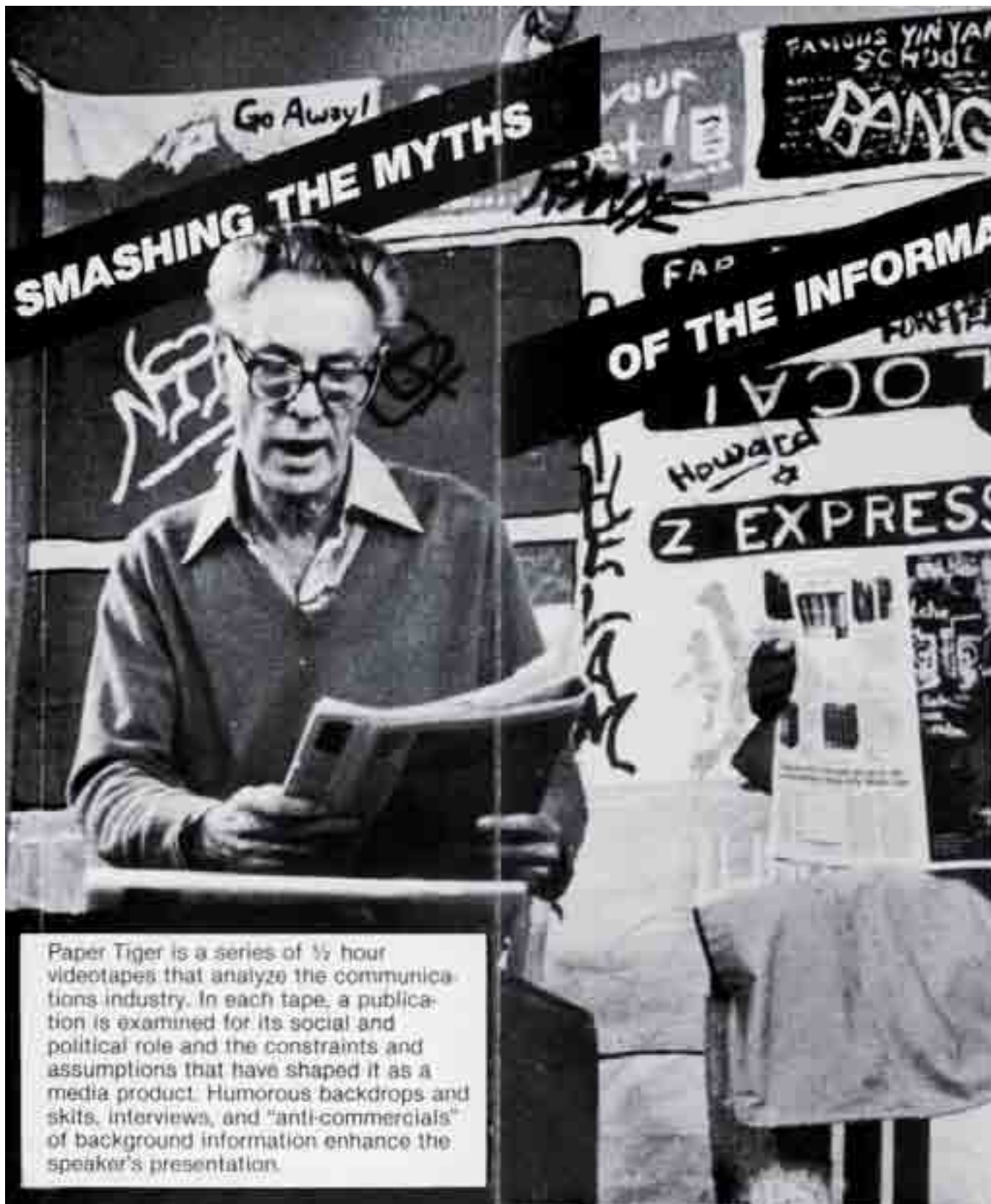
de Morse, habrían de pasar casi 100 años para que se unieran las tecnologías de reproducción del sonido y la imagen.

La subsiguiente historia de la cultura de élite en occidente, que finalmente llegó a incluir también la americana, comprendió variados intentos de adaptar, subsumir y resistir las nuevas tecnologías. Aunque desde la Ilustración los artistas habían tenido su particular historia de alianzas con la ciencia (y a pesar de su posición en el mercado con relación a las clases medias, como se ha descrito con anterioridad), hasta de artistas tan instalados en la tecnología como los impresionistas, e incluso los fotógrafos, podía esperarse que desafiaran la autoridad de los científicos, acentuando a menudo la magia, la poesía, lo inconmensurable.

Los poderes de la imaginación se hallaban en el centro de la reivindicación de los artistas de una nueva autoridad de su propiedad exclusiva, basada en el dominio de la interioridad y de la sensación o percepción, no obstante el hecho de que la formulación de tales poderes podía estar basada en los métodos y descubrimientos del rival, la ciencia. Así, sectores de la creación artística de finales del siglo XIX se acercaron con insistencia y entusiasmo al ocultismo, el primitivismo, el sexo y otras fuentes irracionales de conocimiento y autoridad, intuitivas visiones espirituales que a menudo no se basaban en lo que podía verse *per se* sino en la interpretación y la sinestesia, y en un rechazo de la “femenina” naturaleza. Según sugirió Nietzsche, la dialéctica de estos impulsos es la dialéctica característica de la cultura moderna.

En *The Critical Twilight*, John Fekete ha llamado al simbolismo, cuya génesis tuvo lugar durante este mismo periodo, “una estética en crisis, que protesta históricamente contra las presiones del mundo de las mercancías”⁶. Fekete se refiere a la tentativa simbolista de dejar fuera toda la historia y el mundo social llamándola “la pura desesperación de una total frustración e impotencia”⁷. El lamento de Wordsworth acerca de “adquirir y gastar” se transforma en una inversión estética y en un misticismo. Fekete llama la atención, de manera significativa, sobre la transformación que va del formalismo presente en la insistencia de Rimbaud en “el desarreglo de todos los sentidos” al de otras versiones modernas de esteticismo también formalizado que “hacen del lenguaje un fetiche y [abrazan] sus principios de orden”, promoviendo “la unidad característica de las ideologías del orden contemporáneas”⁸, orden social incluido.

La capitulación ante la modernidad se asocia con el cubismo, que identificó la visión racionalizada con una cultura inhumana. Debemos hacer notar que el rechazo del realismo, tal como lo efectuó el cubismo, hizo posible que la pintura continuara compitiendo con la fotografía, en parte



Paper Tiger is a series of 1/2 hour videotapes that analyze the communications industry. In each tape, a publication is examined for its social and political role and the constraints and assumptions that have shaped it as a media product. Humorous backdrops and skits, interviews, and "anti-commercials" of background information enhance the speaker's presentation.

Paper Tiger Television, publicidad del canal de acceso público. Principios de los años ochenta.



Paper Tiger Tapes are available for:
 rental: \$ 50
 sales: \$100
 Beta, VHS
 or 3/4 formats

**SUPPORT PUBLIC ACCESS:
 PROGRAM PAPER TIGER
 IN YOUR COMMUNITY**

PUBLIC ACCESS IS A RARE OPPORTUNITY TO INCREASE MEDIA CONCIIOUSNESS. PAPER TIGER NEEDS YOUR SUPPORT TO CIRCULATE OUR PROGRAMS TO ACCESS CENTERS AROUND THE COUNTRY. A \$1000 CONTRIBUTION WILL ENABLE US TO PROGRAM A 12 WEEK SERIES IN THE CITY OF YOUR CHOICE.

Place
 Stamp
 Here

**TO: PAPER TIGER
 165 W 91
 NY NY 10024**

Paper Tiger Tapes received partial funding from The New York Council on the Arts through the Alternative Media Information Center, The Film Fund, and through contributions from viewers.

mediante su inclusión en el sensorio como una más de las analogías del arte plástico, y en parte mediante su manera de oponer la simultaneidad a la presentación fotográfica del momento. El sensorio y su relación con la forma siguieron ocupando el centro de la atención de los artistas. La apología futurista de las conmociones menos saludables de la modernidad y el urbanismo presentó una simultaneidad deslavazada que abolía el tiempo y el espacio, la historia y la tradición. Sus efectos en la percepción adoptaron la forma de un todo en el cual la figura y su base eran indistinguibles y se suprimían los significados ideológicos. Aunque el futurismo manejó la modernidad por medio de la abstracción y la condensación, el cubismo de Picasso comprendía la imaginería africana y otras imaginerías “primitivas” (premodernas) como una técnica de trasgresión e interrupción que representaba, es lícito especular, lo inconmensurable y el misterio, una ruptura con la racionalidad burguesa. Tanto el cubismo como el futurismo rechazaron el espacio fotográfico.

Hasta el momento he asignado a la fotografía el papel de sirvienta racional y racionalista de la dominación tecnológica burguesa. También tiene otro lado. A comienzos del siglo xx, la fotografía estaba bien establecida no sólo como una forma racional de representación de la vida privada y todo tipo de espectáculos públicos, sino también como instrumento implicado en las tecnologías oficiales y oficiosas de control social: la fotografía policial, la antropometría, la documentación urbana, y los estudios de tiempo y movimiento, por ejemplo. Las fotografías eran mercancías a millones al alcance de millones. Pero, como se ha observado más arriba, la fotografía como disciplina estética seguía el modelo que proporcionaban las otras artes. La fotografía artística europea de la segunda mitad del siglo xix se asociaba con la imagen que el intelectual y la élite social tenían de sí mismos (a través de la obra de Julia Margaret Cameron) y con el aprecio por las premisas del realismo pictórico, aunque fuera de una forma fría y distante (P. H. Emerson).

El primer ejercicio práctico importante de la fotografía artística en EE.UU., la *Photo-Secession* de Alfred Stieglitz, tuvo como modelo los movimientos de secesión europea *fin-de-siècle*, de los que Stieglitz había tenido una experiencia de primera mano. Stieglitz fundió las ideas simbolistas con el estetizado realismo pictórico de su mentor, Emerson. La simultaneidad sensorial de la sinestesia simbolista atrajo a este antiguo estudiante de ingeniería, que también reveló su entusiasmo por la reproducción mecánica del sonido que ofrecían la pianola y la radio⁹.

El ejemplo de la fotografía nos permite adquirir un entendimiento de las elecciones y los silencios del esteticismo con respecto a la tecnología.

Además del uso de una cámara –una intrusión mecánica que aún nos confunde–, otra de las características del nuevo arte de la fotografía era que su influencia dependía de las últimas tecnologías de reproducción en masa. En la publicación de Stieglitz *Camera Work*, que contribuyó a la creación de un canon nacional, o internacional, del arte fotográfico, aparecían fotografías históricas y de actualidad en forma de rotograbados y fotograbados, los productos de procesos que acababan de desarrollarse para la prensa de masas. De modo que un arte aparentemente hostil y antitético a la cultura de masas, que conservaba los valores de la artesanía y se enfrentaba a la “conciencia del trabajo”, en la práctica dependía de la tecnología de esa misma cultura de masas: una aparente contradicción que merece la pena tengamos en cuenta. La tecnología de la impresión y la tecnología de la cámara se percibían como algo neutral, como máquinas que servían de herramienta y que el discernimiento superior de una élite estética se encargaría de subsumir. La sensibilidad estética era el crisol alquímico donde se efectuaba esa transformación mágica.

Sin embargo, hacia 1916 Stieglitz había accedido al arte moderno fotográfico de Paul Strand de una manera tan completa que dedicó a su obra los dos últimos números de la moribunda *Camera Work*, resucitada especialmente con este objetivo. Después de Strand, se impuso el aparato de la cámara y sus “propiedades”, situando el trabajo manual de negativo-a-impresión en el centro de la práctica de la fotografía artística. Para Strand y otros, la cámara era un instrumento de vista consciente que permitía hacer “cortes” politizados, por decirlo así, en el microcosmos urbano, los contraejemplos campesinos y las estructuras de la naturaleza. La fotografía era para ellos una mediación que no se alejaba sino que *se dirigía* al significado social. Para otros, naturalmente, el arte moderno fotográfico representaba un nuevo formalismo abstracto o, en virtud del rápido crecimiento de la fotografía producto, una forma de simbolismo empresarial del mundo de las mercancías.

De este modo, el arte moderno aceptó la ciencia y la racionalidad pero también permitió un simbolismo actualizado del objeto en un mundo dominado por los artículos de consumo, una transformación que la publicidad convirtió en su credo. Mientras que la fotografía pictórica había apuntado hacia una predecible alianza entre el esteticismo y el elitismo que haría de noble baluarte contra los valores monetarios del mercado y la venta del trabajo proletario, el arte moderno formalista unió la cultura de élite con la cultura de masas, basada en formas modernas de entretenimiento y la cultura de las mercancías. El arte moderno, de manera kantiana, favorecía la obra de arte material al tiempo que mantenía una posición vaga respecto a

su producción de significado. Las ideologías formalistas experimentaron un impulso hacia delante gracias a figuras de la Bauhaus tales como László Moholy-Nagy, responsable de la propagación de un vocabulario científico de investigación y desarrollo, pedagogía terapéutica y experimentación. En los campos del arte y la arquitectura, el modernismo formalista ofrecía la promesa de un modo de vida más sano, más eficiente y de mayor capacidad de adaptación para todas las clases. Un modo de vida liberador. La posible intención revolucionaria, allanar el camino para la participación democrática, podía convertirse muy pronto en una acomodación dentro de nuevas élites tecnocráticas.

Se ha observado que el modernismo americano de posguerra, pese a su estricta separación de cada una de las artes entre sí y con respecto al mundo social, y no obstante su fetichización de los materiales, institucionalizó sin embargo la vanguardia. Para descubrir qué importancia tiene esto en lo que aquí nos concierne, debemos fijarnos en los objetivos de los movimientos de vanguardia clásicos del siglo xx, dadá y surrealismo, que aparecieron en los años veinte y treinta, cuando la sociedad tecnológica moderna estaba ya firmemente establecida. El uso, o la trasgresión del mismo, de los medios de comunicación y reproducción era una de sus prioridades, pues la vanguardia consideraba que aunque las instituciones artísticas eran parte integrante de una sociedad opresiva, estaban situadas en una posición ideal para efectuar un cambio social revolucionario; se trataba, tal vez, de una reformulación de la tentativa simbolista de desarreglo de todos los sentidos, pero con nuevas intenciones políticas.

El objetivo de dadá y del surrealismo era destruir el arte en tanto que institución fundiéndolo con la vida cotidiana, transformándolo y rompiendo con él para entonces ya bien establecido racionalismo tecnológico de la sociedad de masas y su capacidad para “manufacturar” la aceptación de la esclavización salarial y el asesinato masivo racionalizado. Peter Bürger ha descrito la actividad de la vanguardia como la autocrítica del arte como institución, que se vuelve contra “el aparato de distribución del que depende la obra de arte, y el estatus del arte en la sociedad burguesa tal y como queda definido por el concepto de autonomía”¹⁰. De ahí, los *ready-mades* de Duchamp, que, al dar valor a objetos despreciados mediante la intervención de la firma del artista, pusieron al descubierto el verdadero modo de operar del aparato de distribución del arte. En palabras de Bürger:

[...] la intención de los vanguardistas puede definirse como un intento de dirigir hacia lo práctico la experiencia estética (que se rebela contra la praxis de la vida) que desarrolló el esteticismo. Aquello que más claramente

entraba en conflicto con la racionalidad medios-fin de la sociedad burguesa va a convertirse en el principio organizador de la vida¹¹.

La labor de desestabilización del expresionismo, dadá y surrealismo tenía una intención transgresora que no sólo iba contra el mundo del arte, sino también contra la realidad social convencional, y se convirtió por tanto en un instrumento de liberación. Tal como Bürger sugiere, la vanguardia tenía, por un lado, la intención de reemplazar la producción individual por una práctica más colectivizada y anónima y, por otro, de alejarse de la recepción restrictiva de un arte dirigido a un público individualizado. Sin embargo, como concluye Bürger, los movimientos de vanguardia fracasaron. En lugar de destruir el mundo del arte, fueron asimilados por un mundo del arte que creció hasta englobarlos, y sus técnicas de trasgresión y choque fueron absorbidas en tanto que formas de producción de refrescantes nuevos efectos. El *anti-arte* devino *arte*, por usar los términos que Allan Kaprow opusiera mutuamente a comienzos de los años setenta. Kaprow –él mismo, discípulo de John Cage, un representante de la vanguardia estadounidense de posguerra– había contribuido a la invención de una forma temporalmente inasimilable, el *happening*, una década antes poco más o menos. En “The Education of the Un-Artist, Part I”, Kaprow escribió:

En este estadio de la consciencia, la sociología de la cultura aparece como una “demostración muda”¹² para una camarilla. Su único público lo forma una lista de las profesiones creativas e interpretativas, mirándose a sí misma en un espejo, representando una lucha entre sacerdotes autonombrados y un cuadro de comandos, bromistas, golfillos y triples agentes igualmente autonombrados que parecen estar intentando destruir la iglesia de los sacerdotes. Pero todo el mundo sabe cómo acaba todo esto: dentro de la iglesia, por supuesto [...]¹³.

Tal como Kaprow se dio cuenta claramente, si en algún lugar se logró la proyectada destrucción del arte entendido como esfera separada fue en el mundo comercial, lo que significaba que los deseos de la vanguardia se habían frustrado. Pero nada tiene tanto éxito como el fracaso, y en este caso el fracaso significaba que la vanguardia se convirtió en la academia del mundo de posguerra. La escena americana de posguerra presentaba una imagen de vigorosa hegemonía sobre el mundo del arte occidental. La estabilidad y el orden parecían haberse erigido con éxito sobre un arte de alienación y aislamiento. Daba la impresión de que la cultura de élite había triunfado sobre las influencias “negativas” de la política y la cultura de masas por medio de una exclusión rigurosa –o digestión y transformación–

de ambas a través de un esteticismo radical ahora completamente familiar. El discurso del arte hizo un uso actualizado de la dialéctica de la experimentación científica en relación con la técnica y la transformación mágica por medio del esteticismo y del primitivismo, virando hacia una vanguardia de pericia técnica.

Esta condición hegemónica duró aproximadamente lo que “el siglo americano” al que parecía acompañar –es decir, hasta la nueva década de los años sesenta–. El rápido crecimiento de la televisión y las tecnologías cibernéticas, que habían recibido un gran impulso de la guerra y la militarización americana, precipitó la crisis. La televisión no tuvo dificultad para crecer aprovechando la estructura y el formato de la radio con imágenes añadidas. La radio se había establecido de manera parecida a como lo habían hecho la prensa de masas y la fotografía en el siglo anterior, y había desempeñado un papel fundamental a la hora de diseminar las nuevas ideologías del consumismo, el americanismo y el estatismo. Al igual que la fotografía, la radio dependía de la acción a distancia, pero con el factor añadido de la simultaneidad. Parecía ser un regalo, tan libre y gratis como el aire. La única venta directa era la del soporte físico –que adoptaba las caprichosas formas de mobiliario, rascacielos, catedrales y la chimenea, la repisa de la chimenea y el piano, todo en uno, con ecos del barco de vapor–. El tiempo comprado parecía tiempo libre y la ausencia parecía presencia. La radio tenía la legitimidad de la ciencia (y la naturaleza) y la fascinación de la magia.

La televisión era capaz de incorporar dentro de todo esto todas las prestaciones de la fotografía y el cine, aunque fuera de forma degradada. Como pasaba en la publicidad, la suma importancia del texto adquiría consistencia gracias a: las imágenes del objeto, el caos de la calle y las intromisiones en las vidas privadas de gente de todas las clases, las celebridades y los anónimos. La televisión era como una revista de masas animada y más. Tal y como han observado una serie de críticos, de Dwight Macdonald y Marshall McLuhan a Guy Debord y Jean Baudillard, el microcosmos totalizador de la televisión, que no para de girar y dar vueltas, suplantó una experiencia del mundo más ambigua.

Alvin Gouldner ha comentado la guerra entre el “aparato cultural” (utilizando la terminología de C. Wright Mills) y la “industria de la conciencia” (según el término de Enzensberger). Gouldner cita el ensayo de Herbert Gans de 1972 donde dice que “en América el fenómeno más interesante [...] es la lucha política entre las culturas del gusto por ver qué cultura va a ser predominante en los medios de comunicación de masas, y qué cultura suministrará a la sociedad sus símbolos, valores y visión del mundo”¹⁴.

Esta lucha, como el lector reconocerá inmediatamente, es la continuación de la del siglo anterior, que apareció en ese momento histórico como un conflicto entre una cultura basada en valores aristocráticos y otra cimentada en nuevos valores de tipo científico basados en la clase media. El expresionismo abstracto había seguido la senda de la empobrecida vanguardia bohemia con una fuerte presencia de elementos esteticistas, pero ni era tan desdeñoso respecto a las simpatías por el proletariado como el grupo de Stieglitz ni estaba tan cómodamente situado. El expresionismo abstracto encontró la bendición –o maldición– del éxito de manera relativamente rápida. De repente, los artistas que integraban sus filas, acostumbrados a una existencia marginal y secesionista, se encontraron produciendo mercancías extremadamente caras y siendo protagonistas de biografías sumamente fetichizadas. Jackson Pollock apareció en la portada de la revista *Life*, y se mostraban imágenes suyas en poses que guardaban cierta semejanza con aquellas por las que se identificaba a James Dean, otra figura rebelde y amado hijo pródigo. La consagración de los artistas como celebridades de los medios de comunicación de masas invirtió su significado. El dominio del sistema de distribución sobre los artistas que lo abastecían quedaba probado una vez más ante aquellos que quisieran tomarse la molestia de verlo. Otros también habían demostrado la forma en que este arte de élite, un arte que parecía connotar duda y abstracción, libertad y pobreza, un arte que conturbaba a la derecha y a la izquierda, se convirtió en el embajador del imperio americano¹⁵.

El siguiente paso lógico era el arte pop, una aceptación pública y ritualizada de la cultura de masas por medio del énfasis en la pasividad y una renuncia al patriarcado, la autonomía y el aura de la cultura de élite. Después de todo, fueron la cultura de masas y el Estado los que hicieron del expresionismo abstracto un “éxito”, los que lo convirtieron en un *producto* portador del sello *made in the USA* en la misma medida que cualquier otro producto. El pop de Warhol era una multifacética e intrincada “confesión” de impotencia, lograda a través de un sistema complejo de producción y poses que remedaban, degradaban, fetichizaban y “malinterpretaban”, de una manera sumisa, las impecables producciones sin solución de continuidad de la cultura de masas empresarial, especialmente éstas que utilizaban las tecnologías de reproducción de imágenes. La irónica visión de la sumisión entre el arte y la tecnología consistía en utilizar los antiguos medios de la pintura al óleo y la serigrafía, próximos a la artesanía, pero para copiar o reordenar las figuras icónicas reproducidas fotográficamente en los medios de comunicación de masas. La apoteosis de la vanguardia equivalía a su transmutación en sirviente de la cultura de masas. El aura había pasado a la copia.

Tal y como Kaprow escribió acerca del contexto social y, como él la llamaba, la “conciencia del arte” del periodo:

[...] cuesta trabajo no afirmar como hechos reales: que la nave lunar ML [Módulo Lunar] es claramente superior a cualquier obra contemporánea de escultura; que la retransmisión del intercambio verbal entre la tripulación del Centro Espacial de Houston y los astronautas del Apolo 11 superó en calidad a la poesía contemporánea; que con sus distorsiones de sonido, pitidos, parásitos estáticos e interrupciones de comunicación, tales intercambios también fueron superiores a la música electrónica de las salas de conciertos; que algunas cintas de vídeo de control remoto de las vidas de familias en un gueto grabadas (con el permiso de estas familias) por antropólogos son más fascinantes que los celebrados filmes de vanguardia que persiguen capturar un trozo de la vida; que no pocas de esas gasolineras de plástico y acero inoxidable vivamente iluminadas de, por ejemplo, Las Vegas, son la arquitectura más extraordinaria que se conozca hasta la fecha; que los azarosos movimientos como en trance de los clientes que van a comprar al supermercado contienen más riqueza que cualquier cosa que la danza moderna haya realizado; que las hilas de debajo de las camas y los deshechos de los vertederos industriales tienen mayor poder de atracción que la reciente avalancha de exposiciones de residuos dispersos; que las estelas de vapor –inmóviles, de color arco iris, como garabatos que llenan el cielo– que dejan los cohetes cuando los prueban no han sido igualadas por los artistas que exploran los medios gaseosos; que el teatro suroriental asiático de la guerra en Vietnam, o el juicio de los “ocho de Chicago”, aunque es indefendible, es mejor que cualquier obra dramática, que... etc., etc., el no-arte es más arte que el ARTE-arte¹⁶.

También Kaprow, representando la conciencia estética, sólo podía, después de percibir la quiebra de los espacios públicos y privados, inclinarse ante el poder de la ciencia, la tecnología, el Estado y las cosas efímeras del moderno suburbano-urbano, en especial tal y como la televisión los presentaba. Los “antihegemónicos años sesenta” también aportaron una relación diferente con las cuestiones relativas al poder y la libertad, más populista que vanguardista, más política que estética. Los estudiantes se rebelaron contra la construcción de lo que el filósofo emigrado Herbert Marcuse denominó cultura unidimensional y su sujeto de masas, mientras que aquellos que sufrían la exclusión política lucharon contra las condiciones y grupos que les forzaban a permanecer en una situación de impotencia. La mano de hierro de la ciencia y la tecnología se convirtió en un foco de agitación, particularmente en lo referido al militarismo y la amenaza de guerra total. La crítica hermanada de la dominación tecnológica y política contribuyó a

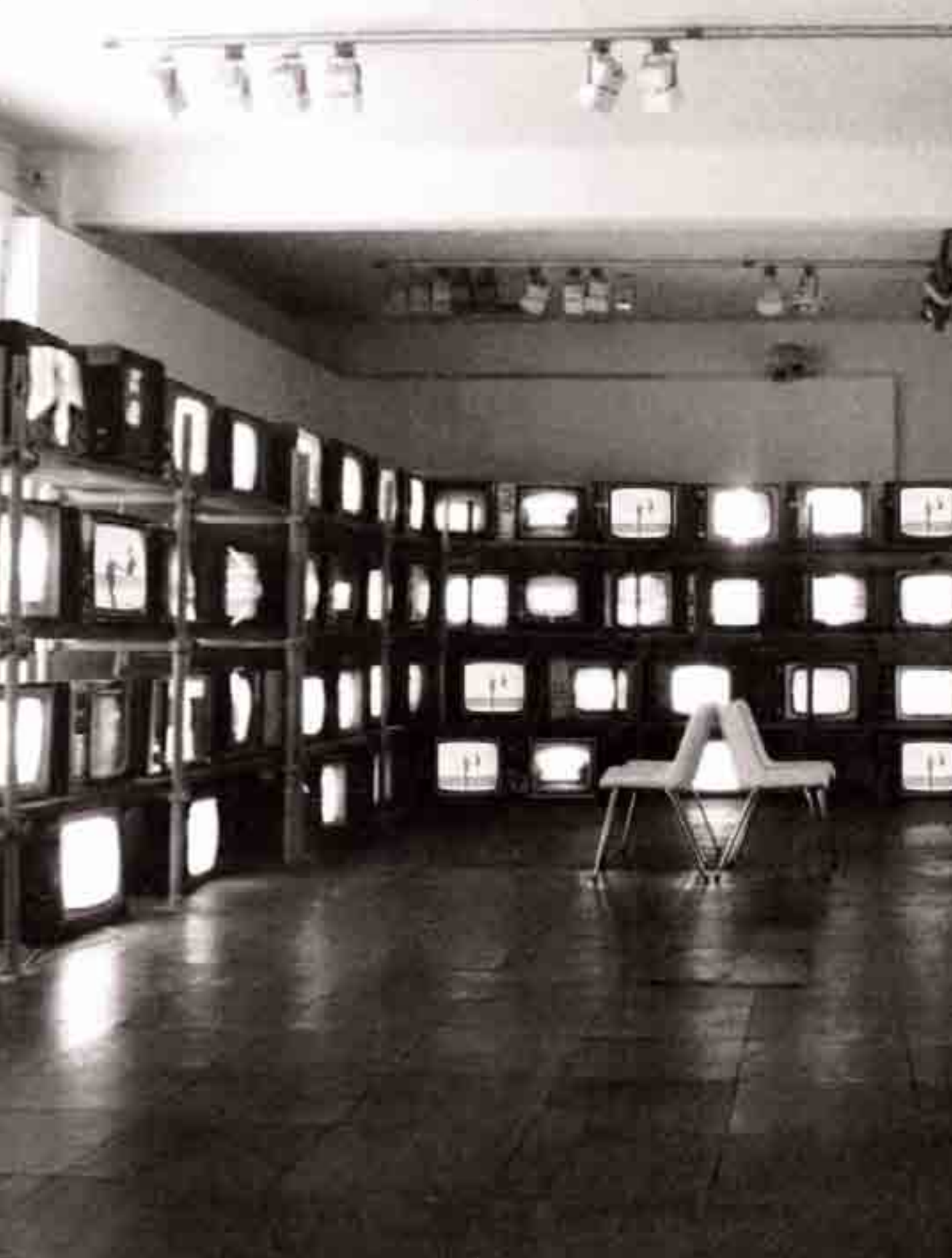
engendrar una contracultura comunitaria, utópica, populista, irracionalista, anti-urbana, anti-industrial, anti-elitista, anti-intelectual y anti-militarista, centrada en la juventud. También surgieron tensiones hedonistas, progresistas, racionalistas, anti-sexistas, anti-racistas, anti-imperialistas y ecológicas. El hecho de que se señalara con severidad a las ideologías reinantes hizo que los modelos de la cultura de élite estuvieran en entredicho, también, y no en menor medida, entre sus más jóvenes practicantes.

Los artistas recurrieron a la ciencia, las ciencias sociales y la teoría cultural –a cualquier cosa excepto a los marchantes, los críticos o las teorías estéticas– en busca de nuevas orientaciones. Nuevas formas hicieron de ariete con el que embestir frontalmente contra el estatus de mercancía del arte. La “objetualidad” se convirtió en una preocupación no sólo porque los objetos de arte eran mercancías sino porque parecían algo insignificante e inerte al lado de las entregas electrónicas y producidas en masa de los medios de comunicación de masas.

Segunda parte: Historia

Finalmente, el vídeo. Es éste un territorio bien explorado. De hecho, el pasado del vídeo es terreno no tanto de la historia como del mito. Todos podríamos recitar juntos como una letanía los “hechos” subyacentes al desarrollo del videoarte. Para algunos el acontecimiento sustantivo fue el uso con fines artísticos de un monitor o monitores de televisión en condiciones alteradas o averiados hacia finales de los años cincuenta o comienzos de los sesenta. Otros prefieren optar por la repentina aparición en el mercado de la cámara Sony Portapak a mediados de los años sesenta o el impulso que el capital de los Rockefeller dio a los artistas para que usaran esta nueva tecnología a escala reducida. Pero parece haber consenso sobre el hecho de que existe una historia del vídeo que debe ser escrita –y pronto–. Desearía considerar la naturaleza de esas historias y la posible significación que puedan tener para nosotros.

Las explicaciones históricas están resueltas a establecer la legitimidad de la reivindicación de una historia pública. Tal historia seguiría el modelo de una narración cuasi-interpretativa de una amplia tendencia activada por sucesos significativos, que, por una parte, son resultado de la acción de influyentes figuras y, por otra, determinan o afectan lo que viene después. La historia del vídeo no ha de ser una historia *social* sino una Historia del *Arte*, una historia relacionada con la de las otras formas artísticas, pero separada de ella. El vídeo, además, desea ser un arte mayor, y no menor.





¿Por qué una historia, ahora? ¿Es que ya es hora, o es que los guardianes del vídeo están leyendo los *graffiti* de los muros de la galería, que proclaman la muerte o la degradación de los medios fotográficos? (Al igual que ocurre con las fotos en color, las propiedades archivísticas, de conservación, del vídeo parecen desalentadoras, es muy posible que ambas desaparezcan juntas sin dejar rastro.) Si el vídeo pierde credibilidad, puede hundirse en tanto que una disciplina a programar. O tal vez el crecimiento de los vídeos caseros y la televisión musical ha creado una interesante e imperativa cadena codificada de causa y efecto centrada en el videoarte.

Algunos temen que si son otros los que escriben las historias, habrá asuntos y sucesos importantes que se quedarán fuera. Otros perciben lo importante que es una historia para que el dinero siga entrando a raudales. La naturalización del vídeo en la cultura de masas ejerce una presión conducente a la producción de una Historia del Arte del vídeo, o videoarte, que sea parte del mundo del arte y cuya autoría corresponda a gente con estilos e intenciones definibles, todos ellos reconocibles con respecto a los principios de construcción de las otras historias del arte moderno.

En ocasiones parece absurda esta tentativa por seguir un modelo. Por ejemplo, una comisaria de arte estadounidense bien situada hizo las siguientes afirmaciones en los lejanos días de 1974:

La idea de ver la pantalla de vídeo como una ventana es [...] contraria a la verdad en lo que se refiere al uso que los mejores artistas hacen del vídeo. En las manos de Bruce Nauman, o en las manos de Richard Serra, el vídeo es opaco y no transparente. Es una prolongación en el arte de una idea conceptual. Hace posible que el público –una vez más, en un plano muy subliminal e intuitivo– retorne a la pintura, vuelva a mirar un cuadro, de una manera renovada.

[...] En el futuro, la mayor parte de los que hemos estado viendo vídeos con una mínima atención seremos capaces de reconocer la mano del artista en el uso de la cámara. Se puede distinguir un Van Gogh de una falsificación [...] en virtud a un determinado tipo de pincelada; muy pronto sabremos diferenciar entre Diane Graham [*sic*] y Bruce Nauman y Vito Acconci por la manera en que agarran o no agarran la cámara. El estilo en vídeo, esa suerte de marca personal, se convertirá en una consideración importante. Y va a subsumir la teoría de la información y sus conceptos estéticos pasados de moda¹⁷.

¡Ay! Supongo que Jane Livingston no tiene la culpa de que en 1974 la edición de vídeo aún no se hubiera impuesto como el marcador de estilo que ella creía sería análogo a las “pinceladas” del pintor. Pero a pesar de lo absurdos que suenan (o deberían sonar) hoy sus comentarios, tenía razón

en lo referente al papel de “los conceptos estéticos pasados de moda”, pues el esteticismo ha trabajado mucho desde entonces para intentar rescatar el vídeo de la “información” y reclamarlo para sí. Es la misión autoimpuesta del mundo del arte asegurarse de que el vídeo queda dentro de sus propias fronteras y eliminar todo lo que sea más que una breve alusión al cine, la fotografía y la televisión comercial, en su calidad de competencia del mundo del arte, y sofocar las cuestiones relativas a la percepción, praxis y significado en favor de las convencionales cuestiones referentes a la originalidad y el “toque” personal.

La historiografía no es sólo un proceso de ordenación y selección, es también un proceso de simplificación. A Walter Hines Page, director de la revista de finales del siglo XIX *The World's Work*, le gustaba decirles a los escritores que “la creación del mundo se relató en un solo párrafo”¹⁸. Las historias del vídeo no se producen ahora por o para eruditos, sino para patrocinadores potenciales, para el público que va a los museos y para otros implicados profesionalmente en el campo, así como para formar las bases de colecciones y exposiciones. La historia del vídeo deviene una historia pop, un panteón, una crónica. Mas algo de una importancia capital, se convierte en una historia de *incorporación* en lugar de una historia de *trasmisión*. Y lo más probable es que los nombres que ocupen los lugares reservados a los primeros años sean los de los artistas conocidos por obras anteriores no realizadas en vídeo o los de la gente que permaneció dentro del sistema, produciendo trabajo presentable en un museo a lo largo de un periodo de años o en la actualidad. Y, por supuesto, lo más probable es que sean neoyorquinos, no de Detroit, ni siquiera de Los Ángeles o San Francisco, por no mencionar San Diego. Algunas historias reconocen la contribución de los europeos –sobre todo las historias producidas en Europa– o los canadienses, o incluso los japoneses, si asumimos que ya han ingresado en el mundo del arte occidental. Finalmente, es probable que los géneros de producción sean aquellos que encajan en los del cine y la escultura. La codificación hace imposible la experimentación y la ausencia de desarrollo preestablecido, crea formas cosificadas donde acaso no fuera esa la intención. Esto ocurre hasta cuando la intención de la historia es preservar el registro de la indeterminación. Y así sucesivamente.

La museización –que algunos podrán señalar como la mayor de las esperanzas para el vídeo en el momento presente si éste quiere conservar su autonomía relativa respecto al mercado– contiene y minimiza la *negatividad social* que fue la matriz de los primeros usos del vídeo.

Tercera parte: Mito

Se puede decir que el nombre de Nam June Paik encabeza prácticamente todas y cada una de las historias del vídeo. En su artículo definitivo sobre el tema con ocasión de la exposición sin precedentes que el Whitney Museum of American Art de Nueva York dedicó a su obra, Martha Gever hablaba de la “coronación” de Paik¹⁹. Yo prefiero el término “santificación”: pues parecería que Paik hubiera nacido para absolver al vídeo de todo pecado. Los mitos de Paik insinúan que éste habría puesto todos los cimientos, tocado todas las bases, al liberar el vídeo de la dominación de la televisión corporativa, de modo que ahora el vídeo puede continuar su camino tomando otros rumbos. Paik también libera la historia del vídeo de su aburrida complejidad, aunque da paso a un presente mucho menos ordenado. Al poner al profeta delante, nos libramos de la necesidad de pelear por cuestiones doctrinales, y de tener que ungir a otra figura destacada, ya que la industria del videoarte sigue necesitando cantidades ingentes de nuevas y diferentes producciones.

El mito de Paik comienza con su repentina iluminación en Alemania –el país de la superioridad técnica– a través de John Cage, el arquetipo del vanguardista modernista, en una reunión en 1958. Gever cuenta que Paik escribió más tarde, en 1972, en una carta a Cage: “creo que los últimos 14 años de mi vida no son sino una prolongación de una noche memorable en Darmstadt’, 58”. Paik vino a América hacia 1960, afiliado, más o menos, al movimiento Fluxus. Fluxus era un movimiento vanguardista clásico en lo que se refiere a su deseo de socavar las instituciones artísticas; su uso de una mezcla de medios, detritos urbanos y lenguaje; su utilización de la diversión y el humor con el propósito de ridiculizar lo pretencioso; su insistencia en vaciar de significado los conceptos de autoría, preciosismo y dominación. Paik participó en algunos eventos y, según se nos cuenta, mostró su primera cinta de vídeo en un evento Fluxus. Enseñándonos también en esto el resto del camino, en esta ocasión el camino de la financiación, se supone que Paik hizo esta cinta con lo que debió ser el primer equipo portátil que llegó a playas estadounidenses, equipo que compró con el dinero de una beca del fondo de John D. Rockefeller III. De acuerdo con el mito, la cinta era del Papa (¡!).

Los elementos del mito incluyen así a un visitante oriental proveniente de un país devastado por la guerra (nuestra guerra) que fue adoctrinado por el principal maestro de la vanguardia estadounidense mientras se hallaba en el santuario de la tecnología (Alemania), y quien, una vez en EE.UU., violó repetidamente el principal templo sagrado, la televisión, para después enfrentarse al representante de Dios en la tierra y capturar su imagen para

ofrecérsela a la vanguardia, llegando a unir más tarde los dos extremos del espectro cultural americano por medio de la incorporación simbólica de la industria de la conciencia en los métodos e ideas del aparato cultural –siempre con subvenciones, emisiones de sus obras y apoyo por parte del gobierno, museos y otras instituciones.

Y –¡oh, sí!– es un hombre. Nuestro héroe representa la superioridad masculina y se inclina ante el patriarcado, aunque sólo sea a efectos de representación. La trama de su obra incluye la fetichización de un cuerpo femenino convertido en instrumento, que se toca a sí mismo, y una urdimbre complementaria de homenaje a otros famosos artistas-magos o videntes masculinos (quintaesencialmente, Cage).

La mítica figura de Paik ha cometido con la televisión todas las maldades y faltas de respeto que el imaginario colectivo del mundo del arte pudiera desear. Ha mutilado, ultrajado y fetichizado el monitor de televisión; lo ha reduplicado; ha defecado simbólicamente sobre él llenándolo de porquería; se ha enfrentado a su marco temporal y a su inconsciencia poniéndolo en proximidad con la mente eterna en la forma de Buda, en proximidad con el tiempo natural sembrando plantas en él, y en proximidad con la arquitectura y el diseño de interiores convirtiéndolo en una pieza de mobiliario, y, finalmente, ha transformado su señal en un ruido musical y colorista.

La intromisión de Paik en la inviolabilidad de la televisión, su aire de ausencia de materialidad, pasó por encima de su resuelto carácter instrumental de forma arrolladora con la traviesa “creatividad” de un payaso. Paik importó la televisión a la cultura del mundo del arte, identificándola como un elemento de la vida cotidiana propenso a un esteticismo simbólico anties-tético, aquello que Allan Kaprow llamaba “anti-art art”.

Gevertz analiza los efectos hipnóticos de sus instalaciones para museo, efectos que formalizan la señal televisiva y replican la pasividad del espectador, reemplazando los mensajes del Estado y del mercado por un entretenimiento estetizado. En algunas instalaciones se pide al espectador que se tumbe en el suelo. Paik ni analizaba los mensajes o efectos de la televisión ni facilitaba un contra-discurso basado en un intercambio de argumentos racionales ni ponía su tecnología al alcance de otros. Nos ofrecía una sinfonía de alta escala de una de las más generalizadas entidades culturales de la vida cotidiana, sin proporcionarnos ningún aparato conceptual o cualquier otro medio de enfrentarnos a ella que no fuera una forma sublimada de manera simbólica. La poesía lúdica de Paik inmovilizaba a la gente.

La *figura* de Paik en estas historias míticas combina las ya familiares antinomias, magia y ciencia que, lejos de desafiar eficazmente el discurso

social dominante, contribuyeron a reforzarlo y perpetuarlo. ¿Por qué es esto importante? La vanguardia histórica ha dado muestras de una profunda ambivalencia en relación con el poder social de la ciencia y la tecnología. Dadá y surrealismo intentaron contrarrestar y destruir el proceso de institucionalización del arte en la sociedad maquinista, fundirlo con la vida cotidiana y transformar ambos mediante la liberación de los sentidos, descongelando el poder de la disensión y la revuelta. A pesar de que no cabe duda del fracaso de esta tentativa, las vanguardias subsiguientes, incluidas aquellas que empezaron a usar o remitir a la tecnología de la televisión, tenían objetivos similares.

Herbert Marcuse lo había explicado claramente años atrás en su ensayo de 1937 *The Affirmative Character of Culture*²⁰. Marcuse analiza la historia del uso que las élites dominantes hacen de la cultura para desviar la atención de la gente de las luchas colectivas orientadas a cambiar la vida humana, dirigiéndola hacia una labor individual de cultivo del alma como si ésta fuera un jardín, con la promesa de una ilusoria recompensa ultraterrena que no tardaría en llegar –o, en la época contemporánea, la recompensa del “crecimiento personal”–. Dicho de manera sucinta, Marcuse demuestra que la idea de la cultura en occidente sirve para neutralizar la actividad social e imponer una aceptación pasiva e individualizada. En la tradición occidental, la forma se identificaba con los medios eficaces de influir en un público.

Desearía echar un fugaz vistazo a un sector de la vanguardia estadounidense y a su tentativa de contener el daño que, según era percibido, los medios de comunicación de masas habían infligido a los diferentes aparatos culturales. Es preciso tener en cuenta la considerable influencia de Cage y los montañeros negros²¹, que ha marcado profundamente el mundo de las artes. Cage y compañía enseñaban una atención quietista a las cosas corrientes de la vida cotidiana, una atención a la percepción y la sensibilidad que era incluyente en lugar de excluyente pero que se negaba de plano a adivinar las causas por las cuales las cosas entraban en el campo de la percepción. Esta visión de las cosas guarda ciertas semejanzas con el antimodernismo americano de las postrimerías del siglo XIX, algo así como la versión estadounidense del movimiento *arts-and-crafts*, que hacía hincapié en la importancia espiritual de la experiencia estética²².

La versión de Cage de mitad de los años cincuenta, como la de Minor White en fotografía, estaba marcada por un misticismo de deriva oriental; en el caso de Cage, el budismo zen, contrario a la razón y a la causalidad, y que confía en la epifanía repentina como medio de alcanzar una trascendencia instantánea; el tránsito de lo obstinadamente prosaico a lo Sublime.



La creación de un campo sensorial, en el que había que estar con una actitud propensa a la recepción y a la meditación, podía servir de preparación para esta experiencia, que sin embargo no podía traducirse en un discurso simbólico. Las tácticas de Cage se apoyaban en la vieja idea vanguardista de la conmoción y el choque, en tanto que operaban siempre de manera contraria a los procedimientos aprendidos o al margen de los límites de lo normativo. Cosas como tocar las cuerdas de un piano en lugar de las teclas o concentrarse en los sonidos que se hacen cuando se afina antes de un concierto –o convertir un monitor de televisión en un instrumento musical–. Tal y como decía Kaprow en forma de queja, esta idea era tan poderosa que pronto “el no-arte era más Arte que el Arte-arte”. Es decir, que esta práctica artística supuestamente desafiante y contra-artística, esta anti-estética, esta forma de “consciencia de la percepción” imposible de institucionalizar, estaba siendo institucionalizada rápida y opresivamente; las voraces instituciones del arte (Arte) oficial se estaban encargando de englobarla.

Muchos de los pioneros en el uso del vídeo tenían parecidas estrategias y parecidas actitudes. Unos cuantos (entre ellos Paik) recurrieron a la utilización del vídeo como modo de oponerse a la televisión. Era una contra-

práctica, una guerra de guerrillas que plantaba cara gestualmente al Gran Hermano. Denostaban la idea de hacer arte –Douglas Davis se refirió al videoarte como “ese término detestable”–. El término de la ciencia moderna *experimentación* sería entendido en el contexto de los años sesenta como una airada respuesta política. Para otros, la difusión de las teorías de la información en el mundo del arte y en la crítica cultural hizo que se repensara el papel del equipo de vídeo, postulando como una necesidad vital su uso como medio para la transmisión múltiple de información útil beneficiosa para fortalecer el poder de la sociedad, y no como medio dirigido a la recepción individual de una ideología o subideología debilitante.

Y aquí entra en escena McLuhan. En un principio McLuhan tenía una clara propensión a defender la forma de cultura tradicional, la lectura, pero cambió este juicio en favor de la televisión, a la que dio su aprobación. Utilizando un perentorio estilo aforístico, McLuhan simplificó la historia reduciéndola a una sucesión de “primeras causas tecnológicas”. Esto es algo que complacía a muchos artistas porque era simple, y porque era formal. Les encantaba la frase “el medio es el mensaje”, y les encantaba la identificación que hacía McLuhan del artista, cuando se refería a éste como “la antena de la raza”. McLuhan ofrecía a la contracultura el poder imaginario de superación por medio del entendimiento. A los partidarios de la vida en comunidad, bien procedieran de la contracultura o de la izquierda, se los ganó con otro concepto, “la aldea global”, y la valorización de la cultura anterior a la escritura. La idea de simultaneidad y el retorno a un edén de inmediatez sensorial fue para los *hippies* y críticos de la naturaleza unidimensional, represora y alienante de la sociedad industrial un psicodélico sueño húmedo de color rosa.

John Fekete observa que McLuhan opuso las estructuras analógicas y míticas de la consciencia –que habían cobrado atractivo gracias a los escritos de Claude Lévi-Strauss– a la lógica y la dialéctica, un paso que, según Fekete, “abre la puerta a un desplazamiento de la atención, que de las conexiones inmanentes (bien sean éstas sociales, políticas o culturales) pasa a centrarse en las unidades transcendentales que se forman al margen del control humano”²³. De manera bastante oportuna, Fekete pasa acto seguido a citar a Roland Barthes cuando habla acerca del mito (la cita se da aquí ligeramente abreviada):

El mito es un discurso despolitizado. Naturalmente debemos entender lo político en su significado más profundo, como algo que describe la totalidad de las relaciones humanas en su estructura real, social, en su poder para crear el mundo; [...] El mito no es una negación de las cosas, al contrario,

su función es hablar de ellas; simplemente las purifica, las hace inocentes, les da una justificación natural y eterna, les da una claridad que no es la que confiere una explicación sino la de una afirmación de hecho [...] Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito actúa económicamente: abole la complejidad de los actos humanos, les da la simplicidad de la esencia, prescinde de toda dialéctica, de cualquier retorno más allá de lo que es inmediatamente visible, organiza un mundo que carece de contradicciones porque carece de profundidad, un mundo completamente abierto que se deleita en lo evidente, establece una claridad dichosa: ¡las cosas parecen significar algo por sí mismas!²⁴.

¡Éste es el sueño del artista moderno! McLuhan otorga a los artistas un papel chamánico, con poderes visionarios y mitopoéticos.

McLuhan escribió que la función del arte es “hacer tangibles y someter a escrutinio las inefables dimensiones físicas de la experiencia nueva”, y observó que el arte, en la misma medida que la ciencia, es “un medio de investigación de laboratorio”. Llamó al arte un “sistema de alarma precoz” y una “retroalimentación de radar” cuya función no es darnos la capacidad de cambiar sino hacer que mantengamos un rumbo estable. Obsérvese el lenguaje militar. El arte está para ayudarnos a adaptarnos a los efectos de la tecnología, que desde su misma aparición en la historia del mundo se constituye en una fuerza por encima de los humanos que la hicieron existir.

McLuhan les dio a los artistas un poder mítico en lo relativo a la forma en que hacía realidad sus estériles fantasías de conquistar o neutralizar los medios de comunicación de masas. Aceptando su poder, y no analizándolo, buscando la fuente de sus efectos en la fisiología y la biología, y no en las fuerzas sociales, los artistas podían aplicar una vieja fórmula familiar de maneras nuevas y emocionantes. Esa vieja fórmula tenía que ver con la relación de la vanguardia formalista, con los fenómenos de la vida y cultura cotidianas.

No es mi intención detectar los verdaderos efectos del *mcluhanismo* en el videoarte, pues creo que los artistas, al igual que otra gente, toman lo que necesitan de las teorías en boga en su época y las interpretan como pueden. Muchos creadores progresistas que se resistían a acomodarse fueron espoleados por las muletillas y los rumores del *mcluhanismo*, que les animaron a probar nuevas maneras de trabajar con los medios, especialmente al margen de las galerías. De lo que no cabe duda, sin embargo, es de que el *mcluhanismo*, como otras teorías conocidas, ofreció a los artistas una oportunidad de brillar en el reflejo de la gloria de los poderosos medios y sacar partido de su poder sobre otros por medio de una estetización mimética formalizada.

Conclusión

Algunas de las nuevas historias del vídeo han recogido este enfoque formalizado y han presentado a los artistas en el acto de objetivar su elemento, como si la falta de seriedad pudiera neutralizar las relaciones de poder estructuradas en el interior del sistema. Su reforzamiento del enfoque formalista les ha llevado a inclinarse, sin que se dieran cuenta y tal como había hecho McLuhan, ante el poder de estos medios sobre la vida cotidiana. Al separar algo llamado videoarte de las otras formas en que la gente, incluidos los artistas, intentan trabajar con las tecnologías del vídeo, tácitamente han aceptado la idea de que las transformaciones del arte son formales, cognitivas y pertenecen al campo de la percepción. En el menor de los casos, esto fomenta una relación desconcertante con la cuestión de cómo se estructuran, organizan, legitiman y controlan los medios de producción, tanto para el mercado doméstico como para el internacional.

Se ha dicho que el vídeo es un arte con el cual hacer dinero es más difícil de lo habitual. Los museos y organismos que otorgan subvenciones y becas protegen el vídeo de la influencia del mercado, tal y como he señalado más arriba, pero se cobran un precio muy alto. Los aparatos críticos de las artes marginalmente comerciales son raquíticos o brillan por su ausencia, y el vídeo no es una excepción. La crítica de vídeo en las publicaciones más importantes ha sido escasa y mediocre. Esto deja la teoría en manos de gente a la que mueven otros intereses. Dada la ausencia de apoyo crítico, la museización conlleva necesariamente un truncamiento tanto de la práctica como del discurso del vídeo para encajarlos en el modelo que las notoriamente conservadoras juntas directivas de los museos y organismos patrocinadores reputan más normal y más digerible –incluso cuando las instituciones de hecho exponen obras que van más allá de tan estrechos límites.

A modo de recapitulación, estas historias parecen descansar sobre (pseudo) transgresiones *asimilables* de las instituciones de la televisión y el museo, reordenaciones formalistas de lo que de manera acrítica se llama las “potencialidades” del medio, como si éstas fueran regalos de Dios, un cientifismo tecnocrático que substituye las consideraciones acerca del uso humano y la recepción social por discusiones sumamente abstractas relativas al tiempo, el espacio, el sistema cibernético de circuitos y la fisiología; es decir, un vocabulario salido directamente del desfasado y desacreditado modernismo formalista.

La museización ha acentuado la importancia de las instalaciones que convierten el vídeo en escultura, pintura o naturaleza muerta, porque las instalaciones sólo pueden vivir en los museos –que exhiben su apertura a la alta tecnología moderna a través de su aceptación de montañas de obedientes y

glamurosos soportes físicos. Los marcos definidos por los comisarios también gustan de diferenciar los géneros, de manera que al vídeo se le ha forzado a entrar a formar parte de esas viejas formas familiares: el documental, el vídeo personal, el de viajes, el abstracto-formal, el de imagen procesada –y en la actualidad esos horribles vídeos de baile y paisaje (y musicales)–. Y, de éstos, sólo los comisarios audaces mostrarán documentales de forma regular. Incluso los sistemas interactivos, una forma transgresiva común a comienzos de los años setenta, se exponen cada vez con menor frecuencia.

Tal vez la peor consecuencia de la museización sea la “profesionalización” del campo, y el inevitable culto consiguiente a los llamados “valores de producción”. Éstos no son otra cosa que un conjunto de transformaciones estilísticas que obedecen a las demandas de la televisión comercial, en el mejor de los casos los correlatos objetivos del universo electrónico. Nada podía convenir más a la industria de la consciencia que tener a los artistas jugueteando con sus límites, bordando sus formas y, casi literalmente, desarrollando nuevas estrategias para gráficos y anuncios publicitarios. El problema es que los “valores de producción” significan el gasto de enormes cantidades de dinero en producción y posproducción. Y los costes de la edición de vídeo por ordenador, que se está convirtiendo rápidamente en la práctica habitual en los círculos del videoarte, son diez veces más elevados que los del montaje (personal) de cine.

Algunos de los creadores de videoarte más honestos imaginan que la condensación de los efectos formales de esta afable tecnología pondrá al descubierto las intenciones manipuladoras de la televisión. La historia de las vanguardias y el fracaso de sus intentos de erosionar el poder de las instituciones artísticas y las tecnologías avanzadas a través de estos medios parecen indicar que estas tentativas no pueden tener éxito.

Así describe Alvin Gouldner la relación entre el arte y los medios:

El aparato cultural y la industria de la consciencia se corresponden con el carácter cismático de la consciencia moderna; su mezcla sumamente inestable de pesimismo cultural y optimismo tecnológico. El aparato cultural tiende a ser el portador de “malas nuevas” en lo relativo a –por ejemplo– la crisis ecológica, la corrupción política, los prejuicios de clase; mientras que la industria de la consciencia se convierte en la proveedora de esperanza, los profesionales en ver el lado bueno de las cosas. La misma impotencia política y aislamiento de los cuadros del aparato cultural fundamenta el pesimismo de éstos en su propia vida cotidiana, mientras que los técnicos de la industria de la consciencia están rodeados y hacen uso de los equipos de comunicaciones más caros, potentes y avanzados, que constituyen los cimientos cotidianos de su propio optimismo tecnológico²⁵.

Podemos inferir que la manía actual de los videoartistas americanos por usar una tecnología avanzadísima en sus creaciones es una cuestión de envidia. Sería una pena que la institucionalización del videoarte diera un impulso injustificado a los deseos de los artistas de vencer su pesimismo engalanándose con estas tecnologías positivistas y poderosas...”²⁶.

Por otro lado, como sugiere el examen del mito de Paik, sería igualmente erróneo pensar que la mejor manera de transgredir pasa por la destrucción de la televisión como objeto material, la desviación de su señal u otras acciones del payaso sagrado. El poder de la televisión descansa en su capacidad para acaparar el mercado con mensajes, mensajes interesantes, mensajes aburridos, mensajes que se repiten instantánea e infinitamente. Sin duda, podemos presentar una serie de contra-prácticas con más contenido social, más productivas socialmente, prácticas que hacen virtud de la centralidad que otorgan a la persona, del hecho de que estén creadas por personas –y no por industrias o instituciones–. Por supuesto, estas prácticas tendrán que existir más fuera que dentro de los museos. Pero sería una insensatez ceder el territorio del museo, el lugar donde es más fácil entrar en contacto con otros creadores y desafiar la impotencia impuesta por las principales instituciones artísticas. Obviamente, la cuestión es, como siempre, quién controla los medios de comunicación del mundo moderno y cuáles serán las formas de discurso consentidas y creadas.

Rosler, M. “Video: Shedding the Utopian Moment”, en Hall, D. y Fifer J. S. (eds.) *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. Aperture Foundation y Bay Area Video Coalition, 1990, pp. 31-50. Texto revisado por la autora para esta edición. Publicado también en: Payant, R. *Vidéo*. Montreal: Artexste, 1986; *Block*, n.º 11. Londres, 1985-86; extractos en *Next Five Minutes Zapbook*. Ámsterdam: Paradiso Amsterdam, 1992; Stiles, K. y Selz, P. (eds.) *Theories and Documents in Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press, 1995; Bird, J. (ed.) *The BLOCK Reader in Visual Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996; Magnan, N. (ed.) *Vidéo: Guide de l'Étudiant en Art*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997.

Martha Rosler (Brooklyn, Nueva York, 1942. Vive en Nueva York) trabaja con vídeo, fotografía, textos, instalaciones y performance. Se centra en lo cotidiano –a menudo reflexionando sobre la experiencia femenina–, los medios y la arquitectura. Es también crítica, profesora en la Mason Gross

School of the Arts de la Rutgers University en New Brunswick (Nueva Jersey). Ha publicado numerosos libros de fotografías, textos y comentarios sobre el espacio público. Ha participado en: *Documenta* de Kassel, bienales del Whitney, en el MoMA de Nueva York y exposiciones en otros países. En 2000 se organizó una retrospectiva de su obra en cinco ciudades europeas y en el New Museum and International Center of Photography en Nueva York. Rosler ganó el premio internacional de fotografía Spectrum en 2005 y el premio Oskar Kokoschka en 2006.

1. Gouldner, A. *The Dialectic of Ideology and Technology*. Nueva York: Oxford University Press, 1976, p. 7.
2. Wordsworth, W. "The World Is Too Much with Us; Late and Soon", 1806.
3. Rudisill, R. *Mirror Image: The Influence of the Daguerreotype on American Society*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1971.
4. En inglés, *insight*, literalmente "visión interna o de dentro". *Perspicacia* tiene también en castellano la doble acepción de: (1) Agudeza y penetración de la vista; y (2) Agudeza y penetración del entendimiento, pero en la traducción se pierde, necesariamente el juego de palabras presente en el texto original entre *look out* (mirar fuera) e *insight*. [N. del T.]
5. Kasson, J. F. *Civilizing the Machine: Technology and Republican Values in America, 1776-1900*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
6. Fekete, J. *The Critical Twilight: Explorations in the Ideology of Anglo-American Literary Theory from Eliot to McLuhan*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1977, pp. 15-16.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. En *Camera Work*, citado por Sally Stein en "Experiments with the Mechanical Palette: Common and Cultivated Responses to an Early Form of Color Photography" (sin publicar, 1985), Stieglitz escribió: "[...] en el *Kaiser Wilhelm II*, desde mitad del océano, experimenté en el espacio de una hora de radiotelegrafía Marconi la maravillosa sensación de escuchar el piano Welte-Mignon, que reproduce automáticamente y con una perfección absoluta la interpretación de cualquier pianista...; ¡y de ver esas increíbles fotografías en color! ¡Con qué facilidad aprendemos a vivir nuestras antiguas visiones!".
10. Bürger, P. (Shaw, M., trad.) *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 22.
11. *Ibid.*, p. 34.
12. La "demostración muda" era una pantomima que se incluía como parte de un drama, especialmente durante el periodo del teatro isabelino, desde mediados del siglo XVI hasta bien entrado el siglo XVII. Bien se presentara como espectáculo musical o como mascarada, con los actores representando personajes alegóricos, la demostración muda podía tener lugar como prólogo, entre actos, o durante la obra misma. Normalmente presagiaba los sucesos de la obra o los interpretaba a la manera de un coro. [N. del T.]
13. Kaprow, A. "The Education of the Un-Artist, Part I", en *ArtNews*, febrero de 1971.

14. Gouldner, A. *Op. cit.*

15. Véase el artículo de Max Kozloff de mediados de los setenta en *Artforum* sobre el expresionismo abstracto y la Guerra Fría y la reinterpretación subsiguiente que hace Eva Cockcroft de la situación en la misma revista. Véase también Guilbaut, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

16. Kaprow, A. *Op. cit.*

17. Livingston, J. "Panel Remarks", en Davis, D. y Simmons, A. (eds.) *The New Television: A Public/Private Art*. Cambridge: MIT Press, 1977, p. 86. Basado en la conferencia "Open Circuits" que tuvo lugar en enero de 1974 en asociación con el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

18. Wilson, C. P. "The Rhetoric of Consumption: Mass Market Magazines and the Demise of the Gentle Reader, 1880-1920", en Fox, R. W. y Jackson Lears, T. J. (eds.) *The Culture of Consumption*. Nueva York: Pantheon, 1983, p. 47.

19. Gever, M. "Pomp and Circumstances: The Coronation of Nam June Paik", en *Afterimage* 10, n.º 3, octubre de 1982, pp. 12-16.

20. *Zeitschrift für Sozialforschung* 6. Nueva edición en traducción inglesa en Marcuse, H. *Negations*. Boston: Beacon Press, 1968, pp. 88-133.

21. Se refiere, naturalmente, al grupo de Black Mountain College. Véase Jackson Lears, T. J. *No Place of Grace: Anti-Modernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*. Nueva York: Pantheon, 1981. [N. del T.]

22. Jackson Lears, T. J. *Op. cit.*

23. Fekete, J. *Op. cit.*, p. 178.

24. Barthes, R. "Myth Today", en *Mythologies*. Nueva York: Hill and Wang, 1972, p. 143.

25. Gouldner, A. *Op. cit.*, p. 175.

26. Furlong, L., "Getting High-Tech: The 'New' Television", en *The Independent*, marzo de 1985, pp. 14-16; Rosler, M. "'Video Art,' Its Audience, Its Public", en *The Independent*, diciembre de 1987, pp. 14-17.

La vía europea al vídeo: una recapitulación

Eugeni Bonet

¿Quién dijo miedo?

Hacia finales de los años setenta, Wulf Herzogenrath –conspicuo valedor y cronista del vídeo en Alemania– se refería al miedo europeo ante la tecnificación del arte¹. Para exponer los síntomas de semejante diagnóstico, se refería a diversos contrastes y desniveles acusados respecto al Nuevo Mundo, no solo en lo concerniente a la repercusión institucional del medio emergente y novedoso del vídeo, sino también a otros más curtidos como la fotografía y el cine. Advertía así que, mientras que varios museos norteamericanos, grandes o medianos, habían incorporado el vídeo en sus programas, colecciones y proyectos visionarios (como el de crear un canal de televisión por cable), apenas dos museos en la República Federal de Alemania habían llegado a integrar la fotografía mediante la adquisición de colecciones previas. Señalaba luego un déficit similar en lo que respecta al ámbito de las televisiones, al comparar el apabullante hervidero de los *TV labs* en las estaciones públicas estadounidenses con la apertura más tímida y pacata de sus desiguales equivalentes en Europa. Y, sin morderse la lengua, llegaba a hablar de “miseria” para describir los rasgos generales del panorama europeo.

Hoy nos puede sorprender esta visión un tanto acomplejada y quejumbrosa porque, por otra parte, Alemania es una de las cunas reconocidas del vídeo como práctica artística, presentando una sucesión de hitos significativos sobre los que regresaré luego.

Desde el otro lado del Atlántico, todavía en 1984 el artista italoamericano Vito Acconci se mostraba taxativo sobre aquellas desigualdades, con los razonamientos impulsivos y las frases lapidarias que caracterizan sus penetrantes escritos:

El videoarte está enraizado, prácticamente, en Norteamérica. Los hechos nos dicen que tener acceso a equipos de vídeo, por no decir a equipos más sofisticados, es más fácil para los artistas que viven en EE.UU. La elección de hacer vídeo es, entonces, el privilegio de quienes participan de una

cultura del poder. El videoarte podría considerarse como el último intento del arte norteamericano para retener su hegemonía [...], antes que Europa contraatacara con el neoexpresionismo².

Ahondando en las penurias del vídeo desde su vivencia más acusada en España, por mi parte apunté alguna vez una comparación con el jazz que actualmente me parece poco acertada y hasta insensata. Lo que pretendía insinuar era que, así como el jazz tiene unas raíces inequívocamente afroamericanas y su despliegue nativo en EE.UU., el videoarte también habría hallado su desarrollo más rotundo en Norteamérica (aunque, en este caso, creo que habría que incluir a Canadá. Excepto que, tal como ocurrió con el jazz, la fiebre se contagió a otras latitudes, hallando excelentes instrumentistas, cavas de fervientes aficionados y un cultivo que, partiendo de la emulación, daría lugar a progresos más autóctonos. Por otro lado, mi caprichosa analogía apelaba al ribete ligeramente elitista que fue adquiriendo el jazz, sobrepasado por el *awopbopaloopbop alopbamboom* de otros ritmos derivados, hasta situarse en una posición equidistante entre la música culta –o más bien como “música de culto”, de adeptos– y la cultura popular, y embrionariamente mediática, que tuvo en origen.

Apenas alcanzados los años ochenta, sin embargo, las cosas habían empezado a percibirse de otro modo, en parte por determinados factores que, a la postre, resultaron un tanto engañosos: la consolidación de una industria del vídeo; la carrera que emprendió la televisión en Europa con una incipiente abundancia de nuevos canales; un salto cualitativo en los estándares técnicos. Además, es en aquella década cuando el vídeo penetró de lleno en los hogares y se convirtió en un medio familiar, en el sentido más polisémico del término. En todo caso, otro hecho determinante sería la llegada, la manifestación fehaciente de una nueva generación, parcialmente guiada –que no adoctrinada– por los precursores, a la vez que empapada por los referentes de una opulencia audiovisual en auge. Brota entonces una perdurable asociación entre el vídeo (y otras electrónicas) y los rangos del arte joven o emergente, independientemente del reconocimiento que iban obteniendo los artistas más veteranos y tenaces, ya entonces inclinándose por unas modalidades instalativas, escultóricas y multimedios mejor apreciadas en los espaciosos escaparates y aposentos del arte que no en las celdillas angostas de un medio específico.

Más tarde, el vídeo dejó de ser considerado un pimpollo, e incluso se instó algún acta de defunción prematura, coincidiendo con el empuje que adquirirían otras exploraciones y expectativas tecnoartísticas. Sucede que el vídeo se ha demorado casi medio siglo antes de que llegaran a cumplirse, más allá de lo quimérico, sus lemas y pregones; todas las proclamas guiadas

por el ideal de una democratización de los *media*, y en pro de una incorporación corriente de las nuevas tecnologías a la panoplia de las herramientas de creación y comunicación (como intercambio de tú a tú, antes que a escala masiva y con jerarquías interpuestas).

A mediados de los años ochenta, la gama del vídeo doméstico o de consumo ya ofrecía una calidad bien digna –en especial desde la introducción del formato de 8 mm (Vídeo-8), que al fin de la década ya había ascendido a Hi-8–, así como una asociación primeriza con determinados sistemas informáticos en el rango, aún no uniformado, del *personal computer* de precio relativamente asequible (con los Atari, los Amiga, los primeros Macintosh, entre otros). Nace entonces lo que se ha llamado la cultura del camescopio, aunque no será hasta diez o más años después cuando todo eso alcance su cénit con la llegada de unos sistemas de vídeo digital de bajo coste (el formato DV y derivados), unos ordenadores más potentes y unos programas de edición y posproducción cada vez más sofisticados y sólidos, de uso amigable e intuitivo.

Así que el vídeo ya no causa hoy más miedos ni recelos en el seno artístico, salvo quizá los relativos a su conservación para quienes se preocupan por ello. Además, incorporado de lleno a la circunstancia digital y posmedial de nuestros días, recobra también actualidad por las implicaciones que adquiere en otros terrenos, ya sean viejos o nuevos: de la cinematografía (el concepto de cine digital, aunque a menudo manejado sin demasiada conciencia sobre aquello que implica) al campo naciente del *streaming*, el vídeo en red y con capacidades interactivas, considerado como un medio en sí mismo (un medio esencialmente inmaterial o *metamedio*, como sucede para tantas otras funciones anexionadas al ordenador y sus incontables periféricos). Comparativamente, frente a unas propagaciones e intersecciones impuras que siempre le han sido congénitas al medio del vídeo –y particularmente fecundas en su entorno–, diría que tiene una relevancia menor la circunstancia actual de una inscripción harto repentina en el mercado artístico.

El vídeo puede percibirse, por otra parte, como un medio predestinado a quemar etapas de manera veloz y hasta fulminante. Quienes le hemos dedicado atención en su ya largo recorrido, sabemos bien de calcos inconscientes o remedos amnésicos que reproducen hallazgos y patrones anteriores; sin duda más por candor que por imprudencia plagiaria, aunque eso también delata poco afecto por la solera propia del vídeo, que no es precisamente la de una subhistoria escasamente documentada. Pero, ya en los años ochenta, algunas experiencias precursoras se veían arrinconadas al dejar de incumbir a otros rumbos más imperiosos, o simplemente se aban-





donaban en el desván de los clásicos marchitos. Una especie de cambio de marcha que ha ido reiterándose con sucesivas aceleraciones generacionales.

Por fin, el concepto de videoarte siempre ha sido más un estorbo que un distintivo útil. Así, en los años ochenta, en el contexto europeo particularmente, brotaron otros sintagmas sustitutivos como vídeo de creación o de autor, esquivando la ampulosidad de una desinencia artística de la que han prescindido por lo general otros medios, otras prácticas (implícitamente artísticas o no). A su vez, algunos artistas que han utilizado con regularidad el vídeo han manifestado sus distancias respecto a unos términos con los que prefieren no verse encorsetados. Incluso, en su lugar, asoma a veces una concepción sucedánea del medio, una práctica se diría que vergonzante que aspira a trepar a las plantas nobles de los museos, sorteando los recordos menos reverenciados y cotizados de las mediatecas.

Tal como sugirió Mick Hartney, el sentido de este debate –un tanto fútil en sí mismo– estribaría en la necesaria merma de un arte para ganar, más simplemente, un medio; uno bien dúctil para diversos propósitos, sin recluirse necesariamente en los circuitos tradicionales y un tanto jactanciosos de las artes más bellas, finas y suntuarias³. Pero, precisamente contra la visión unidimensional de una serie de prácticas diversas circundadas por apelativos equívocos, conviene recapitular una vez más la época inicial en la que irrumpe el vídeo: el *entorno* antes que los atributos particulares, pero también circunstanciales y cambiantes, de un medio. Y, aunque circunscribo dicha recapitulación al mapa europeo, éste es bien extenso y dispar –más aún al retroceder en el tiempo–, como para detenerme apenas en algunos aspectos y generalidades que perfilan la vía europea al vídeo: como arte, como medio y como encrucijada de senderos múltiples.

Arte por un tubo

La tecnología del vídeo (o, más rigurosamente, del *video recording*) es hija de la televisión. Cuando los artistas, los novicios en general, se han aproximado a los dominios nuevos de la televisión y del vídeo, había ya los antecedentes de algunas proclamas estéticas. Así, la televisión había sido entrevista como un territorio artístico y “artista” en el tardofuturismo (*La radia*, un manifiesto de 1933) y por el grupo espacialista reunido en torno a Lucio Fontana (*Manifiesto del movimento spaziale per la televisione*, 1952).

Otras expectativas e intuiciones procedían en cambio del tubo de Braun, o tubo de rayos catódicos, sin estar directamente ligadas a la evolución de la televisión, sino a instrumentos electrónicos como oscilógrafos y

pantallas de radar, entre otros descubrimientos tecnológicos de interposición decisiva en una fase posterior; particularmente el ordenador.

Por fin, la propia televisión, entendida en principio como bien público, asumió los ideales de una función educativa y culturalista, proseguidos con tesón por algunos de sus primeros militantes y profesionales, así como por algunos conversos del gremio cinematográfico; de Rossellini a Godard, apenas por destacar dos nombres señeros.

Estas directrices diversas coinciden en el historial tan particular que presenta la cartografía alemana, en relación al concepto de arte electrónico que afloró en los años sesenta y sus fecundos vástagos en la música y las artes visuales, la creación audiovisual y una estética cibernética.

El propio Nam June Paik, considerado el patriarca del videoarte por méritos indiscutibles, quiso rendir tributo al presentar sus primeras experiencias de “televisión electrónica” a un artista alemán con el que se sentía en deuda en dicho aspecto. Se trata de Karl Otto Götz (Aquisgrán, 1914), cuya obra y trayectoria apenas se conocen fuera de su país, donde además ejerció una larga actividad docente en la Escuela de Arte de Dusseldorf⁴. Götz se había interesado, desde los inicios de su actividad artística, por la abstracción y su derivación cinética a través de la fotografía y el cine, aunque parece ser que sus investigaciones mantuvieron un carácter más bien experimental y especulativo, antes que abocado a creaciones concluyentes. Durante la Segunda Guerra Mundial, se familiarizó con las pantallas de radar que se vio obligado a manejar, y de las mismas extrajo la intuición de ciertas plasticidades imprevistas entre quienes las habían desarrollado, acariciando la idea de una “pintura electrónica”.

Alexandre Vitkine (Berlín, 1910), formado como ingeniero y, una vez asentado en Francia, dedicado a la fotografía, las artes visuales y la “infoescultura”, también ha trabajado tempranamente en la plástica electrónica manipulando osciloscopios y viejos aparatos de televisión. En 1967 realizó el film *Chromophonie* utilizando un primitivo televisor de pantalla circular y otros artilugios rudimentarios, y partiendo de una idea que se repite en esta etapa primordial del audiovisual electrónico: la modulación de la imagen (las señales de vídeo) por el sonido. Estas referencias, que antaño podían resultar extrañas al desenvolvimiento propio del vídeo, nos llevan de vuelta a los nombres más comunes de Paik, Vostell y otros que aparecerán seguidamente.

La biografía de Paik (Seúl, 1932-Florida, 2006) nos dice que llegó a Alemania para acabar de formarse como músico. Solo que, tras perseguir la huella de su idolatrado Schönberg, se cruzaría con Karlheinz Stockhausen y, de manera más crucial, con John Cage y con el espíritu jocosamente nihi-

lista de Fluxus. Desde 1958, la oportunidad de investigar en el Estudio de Música Electrónica de la WDR (Westdeutscher Rundfunk), en Colonia, le puso en contacto con los aledaños de la televisión a través de la asociación RT (radio-televisión) habitual en el crecimiento europeo de los entes públicos de *broadcasting* o radiodifusión. De esta manera, junto al conocimiento de las experiencias de Götz, Paik vislumbró que era en la imagen antes que en la música electrónica donde había una extensión de terreno nueva, abierta, apenas pisada todavía. O, como él mismo sostuvo, la única puerta que la negación de Duchamp había dejado entreabierta.

La primera presentación pública de la “televisión experimental” de Paik tuvo lugar en la galería Parnass de Wuppertal con el título de *Exposition of Music-Electronic Television*, en marzo de 1963, convirtiéndose con el paso de los años en todo un hito histórico en el entorno del vídeo⁵. La exposición de Paik, constituida por una diseminación espacial de diversas propuestas, entre el arte sonoro y la desarticulación de las señales de vídeo aprovisionadas por los receptores de televisión –a su vez con una presencia escultórica en tanto que objetos de mobiliario–, se asemejaría al concepto de *environment* o ambiente que empezaba a manejarse entonces; además de convertirse en escenario de acciones y demostraciones, buscando la participación de los visitantes. Tanto en los pianos “preparados”, o más bien devastados (uno de los cuales fue además atacado con un hacha por Joseph Beuys en una acción espontánea), como en los diversos artefactos y dispositivos sónicos para escuchar música por la boca; para reproducir sonidos mediante la manipulación de un cabezal magnético sobre cintas magnetofónicas desplegadas en la pared y sobre el suelo; o a modo de “brochetas de discos” para su escucha con el brazo desasido de un reproductor gramofónico. Y también, entre los 12 televisores esparcidos en la sala principal –de diversos modelos y épocas, manipulados electrónicamente y dispuestos alborotadamente en todas las posiciones posibles–, las imágenes, sus perturbaciones mejor dicho, podían ser moduladas por impulsos sonoros mediante receptores de radio, un reproductor magnetofónico o un micrófono, elementos que los visitantes podían manejar libremente.

Paik anticipa ya entonces el concepto de “televisión participativa” (*Participation TV*), que ha marcado su trayectoria, además de constituir una de las señas de identidad del vídeo como envés de la televisión consuetudinaria, meramente “recibida” como se dice también de las ideas más trilladas. Por fin, el “chapeuceo electrónico” en los circuitos internos del cajón televisivo conducirá al músico y artista coreano al desarrollo del videosintetizador Paik/Abe, en colaboración con el ingeniero japonés Shuya Abe, presentado en 1970, una vez ya afinado en EE.UU.

Wolf Vostell (Leverkusen, 1932-Berlín, 1998) es el otro artista más ampliamente asociado a la genealogía del vídeo, también en la órbita de Fluxus desde las primeras manifestaciones de esta hermandad internacional de fulleros del arte. Poco importa si Vostell falseó las fechas de ciertas obras o proyectos, urdiendo ficciones autobiográficas para acompañar sus pasos a los de Paik, o incluso por delante⁶, su manera de abordar la televisión y el vídeo tiene finalmente un sello bien distinto, partiendo del concepto de *dé-coll/age* con el que describió desde 1954 su obra plástica, *happenings* y *environments*. Vostell ha introducido otra manera de desgarrar la televisión, sus imágenes y su simbolismo en la sociedad del bienestar y el consumo, pero no a la manera de Paik –por alteración de sus entrañas electrónicas–, sino más bien por perturbaciones y colisiones más simples pero efectivas. Arrancando de la pantalla electrónica su ruido, como hizo en el film *Sun in Your Head* (1963), o creando ambientes con televisores desarreglados y otros elementos aparentemente incongruentes, como hizo en su primera exposición en Nueva York (galería Smolin, 1963) con su disposición desordenada de seis televisores, algunos con la pantalla ocluida con cinta adhesiva y la recepción enturbiada de diversas maneras, y con otros objetos y elementos de mobiliario interpuestos. También en la rudeza de las acciones sacrificiales que incluiría en sus *happenings*: el suplicio y entierro de un televisor (*TV Burying*, 1963) o el acto de disparar contra la pantalla de un receptor encendido (*9-Nein Dé-coll/agen*, 1963). Referencias que bastarían para reconocer la actividad pionera de Vostell en el entorno del vídeo, sin necesidad de entrar en cotejos rivales con la de Paik.



La multiplicación de los canales de televisión en la República Federal de Alemania, fundamentada en la autonomía administrativa de sus regiones o *länder*; unida a una concepción de servicio público que favorecía los programas culturales y educativos, abrió las puertas a ciertas experiencias de presentación artística, antes que de mera representación documental o informativa; en otras palabras, a la televisión concebida como un vehículo estético en sí mismo. En 1968, la WDR inauguró un nuevo estudio, dotado con los últimos recursos del momento, con la producción de *Black Gate Cologne*, un espectáculo *intermedia* concebido por Otto Piene (Laasphe, Westfalia, 1928) y Aldo Tambellini (Syracuse, Nueva York 1930), trasladando a la pequeña pantalla las experiencias de su teatro lumínico y de participación, *The Black Gate*, en el que combinaban esculturas de plástico hinchable, monitores con grabaciones de vídeo y proyecciones cinematográficas y de diapositivas, entre otros elementos escénicos que impulsaban la participación del público. Hacia 1969, la WDR creó, por otra parte, un Departamento de Televisión Musical que, bajo la dirección de Manfred Gräter y con el catalán Josep Montes-Baquer como realizador y productor delegado, auspició una línea de experimentación regida por la noción de “composición audiovisual”, y en general una producción de calidad y de motivación musical (sin entrar empero en los contornos *pop rock* más manidos) en busca de nuevos formatos. En su nutrido historial consta la participación de diversos compositores y artistas electrónicos, como Jan W. Morthenson, Jan Bark, Bernard Parmeggiani, Manfred Kage, además de las brillantes realizaciones de Montes-Baquer, que incluyen su extraordinaria colaboración con Salvador Dalí, *Impressions de la Haute-Mongolie (Hommage à Raymond Roussel)* (1975), y versiones o visualizaciones sinestésicas de composiciones de Scriabin y Holst.

Otro jalón, aunque efímero, insoslayable, fue el del malogrado Gerry Schum (Colonia 1938 - Dusseldorf 1973) y su *Fernsehgalerie* o telegalería. La primera “exposición televisiva” (*Fernsehausstellung*) dio nombre prácticamente a una corriente artística bien pujante a finales de los años sesenta: *Land Art*, programa emitido por la SFB (Sender Freies Berlin) el 15 de abril de 1969, presenta ocho acciones o intervenciones paisajistas de Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Walter de Maria y Mike Heizer. La segunda, *Identifications*, fue emitida por la SWF (Südwestfunk) el 30 de noviembre de 1970, aunque la financiación provino básicamente de la Kunstverein Hannover. Este compendio recogió las propuestas –“pura mímica” en palabras de Schum, incluso cercana a los *gags* de Fluxus– de una veintena de artistas europeos y norteamericanos representativos de las corrientes procesuales y concep-

tuales, destacando por su contundencia o su sutileza las de Beuys, Reiner Ruthenbeck, Hamish Fulton, Alighiero Boetti, Gino de Dominicis, Mario Merz, Gary Kuehn y Keith Sonnier.

Schum, formado como cineasta y que había realizado previamente dos documentales sobre arte para la WDR, actuó triplemente como comisario, productor y realizador en ambos casos. Su premisa, sin embargo, no era la del documental al uso, rechazando en consecuencia las convenciones de toda explicación didascálica (la voz en *off*, la entrevista con el artista) más allá de su proemio a cada programa. A su vez, persiguió la máxima sobriedad en su realización, limitándose a la elección del punto de vista o el movimiento de cámara más adecuado en cada caso. Todo ello se resume en una concepción que antepone “la comunicación artística por oposición a la posesión de objetos artísticos”⁷, en consonancia con las corrientes expansivas y desmaterializadas del arte por el que se interesó.

Entre *Land Art* e *Identifications*, Schum logró colar en las parrillas televisivas sendas propuestas de Keith Arnatt (*Self-Burial*) y Jan Dibbets (*TV as a Fireplace*), concebidas como intersticios anónimos, miniaturas al gusto de los requisitos de continuidad de las televisiones y sus frecuentes hiatos⁸. Sin embargo, decepcionado al cabo por la escasa receptividad que lograron sus propuestas, su paso siguiente fue la apertura de una videogalería en Dusseldorf, siendo uno de los primeros en ensayar la introducción del vídeo en el mercado del arte mediante la práctica controvertida, y reaparecida recientemente, de las ediciones limitadas al modo de la obra gráfica: reproducciones destinadas a un número restringido de poseedores, garantizadas por la firma del artista y la destrucción atestiguada de la matriz, embellecidas incluso con el gancho de envoltorios y elementos anejos; usanzas en cierto modo contradictorias con la concepción primera de su Fernsehgalerie. Si bien, ante las desesperanzadoras expectativas que halló en ambos contornos –la televisión y el mercado artístico–, todavía trabajó por una inserción del vídeo en el marco público del museo, antes de quitarse la vida.

Aunque la peripecia de Schum apunta a que las televisiones nunca han estado dispuestas a correr riesgos, lo cierto es que los canales alemanes –tanto la segunda cadena (ZDF) como los terceros canales regionales– se han distinguido tempranamente por su apoyo a otras propuestas experimentales e innovadoras, que incluyen la amplia obra audiovisual del iconoclasta compositor argentino Mauricio Kagel –de *Antithese* (1965) a *Bestiarium* (2000)– o ciertas expansiones televisivas de la poesía experimental de Ferdinand Kriwet (*Teletext*, 1967, y otras realizaciones sucesivas) y Gerhard Rühm (*3 kinematografische Texte* y *2 textfilme*, 1969-70). En todo caso, el

apoyo más claro y constante ha sido el que se ha prestado al cine; no solo al joven cine alemán, sino también al cine de autor e independiente internacional, incluyendo algunas de sus fracciones más radicales. Un referente importante en este aspecto es el programa *Das kleine Fernsehspiel* de la ZDF, creado en 1962 y que ha seguido en antena desde entonces, con una gran flexibilidad de formato por su horario tardocturno. Dicho espacio, sin embargo, no empezó a incorporar plenamente el vídeo hasta 1978, al participar en la producción de *Video 50* de Robert Wilson.

Tradicionalmente, estos aspectos han quedado excluidos de la historiografía del vídeo, quizá porque ésta se ha escrito preponderantemente desde el punto de vista de las artes visuales. Por otra parte, en muchas televisiones europeas, el uso del instrumental cinematográfico fue habitual hasta bien entrados los años ochenta, excepto para las grabaciones en estudio y, evidentemente, las emisiones en directo.

Así como en Alemania se suceden una serie de experiencias que, aun siendo aisladas, proporcionan una visión acompañada del amanecer de un nuevo campo estético, en otros países europeos apenas hay signos de otras actividades precursoras antes del final de los años sesenta. Detengámonos sin embargo en el caso particular de Francia, con algunos salientes en la RTF y su Service de la Recherche. En primer lugar, la figura tan singular e idiosincrásica de Jean-Christophe Averty (París, 1928), realizador en plantilla que ha introducido un lenguaje innovador, tanto en programas musicales y de variedades (*Histoire de sourire*, *Les raisins verts*, *Au risque de vous plaire*) como en dramaturgias reveladoras de su devoción por las primeras vanguardias y sus antepasados (*Ubu roi*, 1965, primera de una serie de adaptaciones de otros textos de Jarry, Lewis Carroll, Lautréamont, Roussel, Apollinaire, Cocteau y otros). El estilo de Averty se caracteriza por su noción de *mise en page* (es decir, diagramación) –tal como firmó muchas de sus realizaciones–, creando composiciones electrónicas con una concepción gráfica, deudora de los cómics y del *collage*, que aplanan las imágenes.

En cuanto al Service de la Recherche de la RTF, su caso recuerda al del Estudio de Música Electrónica de la WDR, donde, según algunos testimonios, habría germinado la intuición de la imagen electrónica como un territorio prácticamente virgen (Paik, Vostell). Desde 1960 y bajo la dirección de Pierre Schaeffer, factótum de la música concreta o acusmática que lo vertebró en torno al GRM (Groupe de Recherche Musicale) que había fundado unos años antes, dicho departamento atrajo también a un número de artistas visuales y cineastas. Pero su repercusión en el campo audiovisual fue incomparablemente menor que en el musical y radiofónico, privilegiándose los senderos del cine animado y la visualización musical. Incluso si más tarde

se instituyeron los GRI (Groupe de Recherche Image) y GRT (Groupe de Recherche Technique), no sería hasta la absorción de los mismos por el INA (Institut National de l'Audiovisuel), en 1974, cuando se abriría una etapa de mayor repercusión para el videoarte galo y la innovación televisiva.

Con todo, de los años del Service de la Recherche cabe retener sus pequeños jalones en cuanto a la exploración de nuevas técnicas e instrumentos. El artista húngaro Nicolas Schöffer (Kalocsa, 1912), precursor de una estética cibernética, ejecutó en este marco *Variations luminodynamiques I* (1961): poco más que una demostración de las posibilidades de su Luminoscope –sucesivamente perfeccionado en el Teleluminoscope (1962)– para un rudimentario procesamiento electrónico de imágenes de cámara, que en dicho caso fueron de ballet y de jazz. Ya en la segunda mitad de los años sesenta, Francis Coupigny desarrolló un nuevo artefacto con el nombre de *truqueur universel*, empleado a fondo por Averty, así como en los videofilms un tanto psicodélicos del artista Martial Raysse y en alguna cinta de animación de Peter Foldès. Por fin, este último iniciaría también en dicho marco su incursión en la animación asistida por ordenador (*Narcissus*, 1971).

En lo que se refiere a las pesquisas que han puesto el acento sobre las entrañas de la imagen electrónica, propiciando la invención de sintetizadores, procesadores y otra cacharrería analógica, este aspecto aparenta en Europa un relieve menor que en EE.UU. Sin embargo, en párrafos anteriores ya se recogieron algunos referentes más o menos tempranos y, pasando láminas al atlas europeo, se descubre la singularidad de otros más en los años sesenta y setenta. Se entremezclan entonces, tal como sucedió al otro lado del Atlántico, los nombres de artistas y técnicos, o con el doble perfil del tecnoartista; creadores, en varios casos, provenientes del arte lumínico y cinético, o de afectos entre el constructivismo, la nueva música y la sinestesia. Y los artilugios y técnicas que introducen tienen indistintamente un uso privativo, como si de un instrumento personal se tratara, o son puestos a disposición de otros artistas e incluso comercializados en el negocio emergente de la posproducción.

En Alemania cabe mencionar los nombres de Manfred Kage (Audioskop, 1965: un instrumento de visualización musical), Ludwig Rehberg y el compositor Walter Schröder-Limmer. La televisión sueca ha brindado soporte a los precoces experimentos de Ture Sjölander, Bror Wikström y Lars Weck (*Time*, 1965-66; *Monument*, 1967) y de Ronald Nameth, más tarde (el tríptico *The Art of Energy*, 1975). En Italia, Vincenzo Agnetti y Gianni Colombo realizaron en 1970 tempranas experiencias de una naturaleza entre demostrativa y teórica (*Orizzontale*, *Vobulazione*, *Bieloquenza Neg*). En Francia, tras el *truqueur universel* de Coupigny, otro técnico de la

ORTF, Marcel Dupouy, introdujo el Movicolor (1973), ampliamente utilizado entre la primera generación de videoartistas franceses. En Holanda sobresale la figura de Livinus (Livinus van de Bunt), fundador de la Academia Libre de La Haya. En Gran Bretaña, además de los sintetizadores EMS de audio y de vídeo –en cuyo desarrollo intervinieron músicos y creadores visuales–, trabajaron en esta senda Peter Donebauer con su Videokalos Colour Synthesizer, también utilizado por Brian Hoey y Chris Meigh Andrews.

Tiempos heroicos

A partir de la llegada a Europa de los equipos de vídeo de pequeño formato (media pulgada) –primero estacionarios y luego portátiles: el mítico Portapak, el magnetoscopio-macuto unido por un cable umbilical a una cámara tosca pero prodigiosa–, las cosas se aceleraron desde 1968-69.

Los relatos “nacionales” que han recapitulado los distintos escenarios europeos del vídeo (y prácticas afines) mantienen una cierta semejanza en cuanto a las fechas que los acotan y los análisis que trazan en cuanto a etapas, tendencias y generaciones. Por supuesto, de un país a otro hay notables diferencias de bulto y los desfases correspondientes a unas circunstancias diversas de aislamiento político, geocultural o tecnológico. En cualquier caso, al margen del peculiar historial de la República Federal de Alemania entre 1968 y los primeros años setenta, se descorcha la historia (aunque sea microhistoria) en Francia, Reino Unido, Italia, Austria, Holanda, Bélgica, España, Irlanda, Polonia, Hungría y la antigua Yugoslavia (particularmente Eslovenia).

Tal como he sugerido anteriormente, dichos relatos han sido a menudo escritos desde el ámbito de las artes visuales y realimentándose unos con otros, de manera que coinciden abundantemente en unos primeros signos de actividad asociados con las diversas corrientes de una desmaterialización o impugnación del arte. En este sentido, el vídeo ha encontrado inicialmente unos usos entre instrumentales –como registro de acciones, realizaciones efímeras, ideas del arte-como-idea– y ensimismados con los entresijos del medio mismo; aunque también un sendero alternativo en proyectos con frecuencia colectivos de crónica de la realidad, contra-información y activismo social.

El vídeo ha generado espontáneamente una militancia por el medio mismo y sus utopías, un cierto proselitismo incluso. Creadores y acólitos se han puesto manos a la obra para levantar estructuras, coordinar recursos,

establecer circuitos, abrir salidas, generar un respaldo crítico. La relación de estos afanes es parte esencial de los relatos que envuelven el corazón de las prácticas: sus nombres propios, sus obras descollantes, sus maquinaciones colectivas. Algunas de estas iniciativas se originaron en el contexto artístico, otras desde el intento de articular un sector propio.

En Italia, la actividad empezó bien pronto: Luciano Giaccari, en Varese, creó en 1968 el Studio 970/ 2, dedicándose a tareas de documentación artística y cultural para luego establecer una videoteca y dedicarse a otras actividades comisariales y teóricas. Otro centro importante fue Art/Tapes/ 22, en Florencia, fundado en 1973 por Maria Gloria Biccocchi y que contó con Bill Viola como director técnico: siguiendo en cierta forma el modelo de la Videogalerie Schum, favoreció los intercambios entre Europa y Norteamérica y, hasta su clausura tres años más tarde, emprendió cerca de un centenar de producciones. La efervescencia artística que vivió Italia en aquellos años, tanto en centros públicos como en galerías privadas, se reflejaría aun en otras iniciativas mixtas de producción y exhibición esparcidas por su geografía, como el Centro Video Arte en el Palazzo dei Diamanti de Ferrara o los Videotape del Cavallino de la galería del mismo nombre en Venecia.

En Alemania, siguiendo los pasos del finado Gerry Schum, su viuda, Ursula Wevers, creó la galería Projektion en Colonia (1973), e Ingrid Oppenheim el Studio Oppenheim en la misma ciudad (1974), mientras que, en Múnich, Karlheinz y Renate Hein incorporaban el vídeo al osado catálogo de su P. A. P. Filmgalerie. Todas estas experiencias perecieron a corto plazo, pero sus pequeños tesoros fueron a parar en gran parte a centros públicos y algunos aguardan todavía una reapreciación contemporánea. Otras galerías, espacios alternativos y centros culturales dieron también cancha al vídeo en países como Holanda, Bélgica, Francia, Reino Unido y España, en el doble plano de su producción y difusión pública.

La distribución ha sido otra de las encrucijadas que ha tenido que abordar el medio emergente del vídeo, tras el fracaso de algunas tentativas prematuras, confiadas a una especulación crematística que prácticamente ha tardado 20 años en resurgir y hacerse viable. En el intervalo, los modelos de distribución del cine excéntrico (independiente, experimental, *underground*) fueron adoptados por asociaciones o entidades autogestionadas, como London Video Arts (luego London Video Access) en Gran Bretaña y Monte Video en Holanda, a las que en los años ochenta se sumarían 235 Media en Alemania, Heure Exquise! en Francia o argos en Bélgica, por limitar la mención a los proyectos más sólidos y duraderos.

Otro aspecto bien distinto es el de los colectivos que, ya sea con una expresa militancia política o pospolítica (en referencia a reclamaciones

identitarias y de las minorías sociales), ya sea por una vocación civil y comunitaria, se han inscrito en una estética de la comunicación y el mediactivismo: TVX en Gran Betaña; los errantes Videoheads en Francia, Holanda y donde fueran llamados; Video Audio Medien, Telewissen y los *medien-zentrums* en Alemania; en Francia, los grupos Dziga Vertov, Medvedkine, Video Out, Video 00, Les Cent Fleurs, Vidéa; en Italia, Videobase; en Cataluña, Videonou y su secuela en el Servei de Vídeo Comunitari, ya con respaldo público.

Desde 1973 han abundado las muestras colectivas y los encuentros que han propiciado la difusión pública y el contagio de ese medio todavía novicio y arcano que era el vídeo, en lo que puede considerarse su primera erupción en Europa. No voy a enumerar estas múltiples manifestaciones, aunque llama la atención el enunciado genérico de muchas de ellas –Audiovisuelle Botschaften [Mensajes audiovisuales] (Trigon '73, Graz, 1973), Art Video Confrontation (París, 1974), Artist's Videotapes (Bruselas, 1975), The Video Show (Londres, 1975)...–, denotando en definitiva que el medio era el mensaje y el vídeo un arte pujante. Su ratificación se ha dado con la gran presencia audiovisual en *Documenta 6* (Kassel, 1977). Estas manifestaciones son, a su vez, la antesala de otras que han seguido en los años ochenta, cuando también se han impuesto otros modelos, como los festivales, competitivos o no, las programaciones estables y las videotecas y centros especializados.

En el territorio siempre esquivo de las televisiones, más allá de los referentes ya expuestos, habría que destacar la emisión de *Vidéographie* de la RTBF, en su centro de Lieja, que se mantuvo en antena de 1975 a 1986 bajo la tenaz dirección de Jean-Paul Trefois. Dicho programa comenzó siendo un escaparate de la producción internacional, y particularmente norteamericana, para pasar a impulsar, desde 1978, las creaciones originales de artistas y realizadores independientes belgas. Así, en un país que carecía prácticamente de industria cinematográfica, la asociación entre la televisión y los radicales libres del vídeo dio paso a unas aportaciones innovadoras, especialmente entre la ficción y el documental; en formatos híbridos.

En los años ochenta, otras emisiones y series en televisiones diversas han puesto de manifiesto las expectativas que ha despertado el vídeo, incluso si estaban ubicadas en franjas marginales de las parrillas de programación. Por mencionar tan sólo algunos títulos, en Francia, *Juste une image* (producción del INA para Antenne 2) o *Avance sur image* (Canal Plus); en el Reino Unido, *Ghosts in the Machine* (Channel Four), *White Noise* (BBC-2) y el *slot* polivalente de *The Eleventh Hour* (también en Channel Four y a la manera de *Das kleine Fernsehspiel*); en España, el longevo magacín de tendencias *Metrópolis* y la serie de 13 programas *El arte del vídeo* (TVE-2).

En general, estos espacios también han alternado el escaparate de la creación internacional con la producción, regular u ocasional, de nuevas obras.

La televisión, en cierto modo, ha estado en el epicentro de una etapa que ya queda fuera del alcance de este texto, cuando el videoarte, en su modalidad monocanal al menos, ha tenido su llamada al orden. Hacia la mitad de los años ochenta especialmente, ese era el orden de los géneros audiovisuales establecidos –la tríada de la ficción, el documental y las fantasías (animaciones y videoclips, por ejemplo)–, antes que el galimatías del arte contemporáneo con sus múltiples corrientes. La demanda de unos activos de producción y entretenimiento –en consonancia con unos medios más potentes y como mayor garantía de una intubación televisiva– se ha reflejado en la vistosidad de las manufacturas de la época aunque, a costa de ello, algunas han envejecido más rápidamente que otras más primarias y austeras.

Luego, las ilusiones depositadas en una inscripción televisiva del vídeo se han desvanecido de nuevo, para fluir en parte hacia otros medios más novedosos, entre los cuales una red sin jerarquías visibles frente a la lúgubre connotación de las “cadenas” televisivas (que todo son *networks*). Sin embargo, no puede decirse que la televisión se haya convertido en un reto caduco, tal como lo atestiguan algunas experiencias artísticas y “artistas” que han seguido brotando. Mientras que el vídeo ha vuelto a adquirir un contorno positivamente borroso frente a la concentración, la globalización, la uniformidad mediática de nuestros días. Así, sin llegar a librarse de un sufijo u otro, el vídeo sigue trayendo cola: es señal de que preserva una identidad, siempre una identidad múltiple.

Eugeni Bonet (Barcelona, 1954. Vive en Barcelona) es escritor, comisario y artista, y trabaja en las áreas de vídeo, cine y medios digitales. Entre sus realizaciones se encuentran vídeos experimentales y diversos programas y series sobre temas de arte contemporáneo. En 2004 realizó el largometraje *Tira tu reloj al agua*, sobre una cinegrafía intuida del cineasta José Val del Omar. Como comisario, sus actividades incluyen la exposición itinerante *Señales de vídeo* (1995-97); *Movimiento aparente* (EACC, 2000), un trayecto a través de las tecnologías audiovisuales; *Comer o no Comer* (Salamanca, 2002), y *Properament en aquesta pantalla: El cinema lletrista, entre la discrepància i la sublevació* (MACBA, 2005). Sus escritos se han publicado en obras colectivas, catálogos y publicaciones periódicas. Actualmente dirige un curso de posgrado en Videoarte y Aplicaciones a las Artes del Espectáculo, para la Universitat Ramon Llull en colaboración con el MACBA.

1. Herzogenrath, W. "Videokünstler-Kunstsituation-Fernsehen", en Kriesche, R. (ed.) *Art, Artist & the Media*. Graz: AVZ Books, 1978.
2. "(A)rt video is grounded, practically, in America. The fact is: getting hold of video equipment at all, not to mention getting hold of more sophisticated video equipment, is easier for artists living in the United States. Making the choice to do video, then, is the privilege of someone who participates in a power culture. Video art might be considered as American art's last-ditch attempt to retain hegemony [...], before Europe fought back with neo-expressionism". Acconci, V. "Television, Furniture and Sculpture: The Room with the American View", en *Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image*. Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1984, p. 18.
3. Hartney, M. "Video in Great Britain, or How We Lost and Art-Form and Found a Medium", en Payant, R. (ed.) *Vidéo*, Montreal: Artextes, 1986, pp. 78-91.
4. Tras su retiro como docente, en 1979, Paik se incorporaría precisamente al elenco profesoral de la misma escuela.
5. Sin embargo, dicha exposición tuvo lugar en un espacio que no era una galería de arte al uso, sino una sala ubicada en la residencia privada de un arquitecto; permaneció abierta apenas diez días, y solo un par de horas cada día, en el tramo en que la tarde se adentra en la noche, debido al horario tan limitado de las emisiones televisivas por aquel entonces.
6. Una concienzuda tesis doctoral de Edith Decker sobre Paik puso en entredicho algunas de las dataciones pretendidas por Vostell; véase Decker, E. *Paik Video*. Colonia: Du Mont, 1988, pp. 40-52.
7. "One of our ideas is communication of art instead of possession of art objects". Schum, G. "Letter to Gene Youngblood", en *Land Art* (cat. exp.). Berlín: Fernsehgalerie Gerry Schum, 1969, pp. 4-5.
8. En fechas cercanas a los acontecimientos mencionados, otros artistas lograron introducir intervenciones de un cariz similar en el flujo de otras televisiones: Peter Weibel (*The Endless Sandwich*, 1970; *Abbildung ist ein Verbrechen*, 1971) y VALIE EXPORT (*Facing a Family*, 1971) en la televisión austriaca (ORF); David Hall en la televisión escocesa (*7 TV Pieces*, 1971).

El videoarte en Brasil y otras experiencias latinoamericanas: 1970-1980

Christine Mello

En Latinoamérica, especialmente en Brasil, entre 1970 y 1980, se realizaron numerosas investigaciones y acciones artísticas con el vídeo bajo diferentes perspectivas. A lo largo de este periodo, las prácticas con el medio videográfico alcanzaron un elevado grado de experimentación a través de la exploración de las diversas posibilidades expresivas del lenguaje. Esta producción creativa se presentó bajo la perspectiva de una “especificidad diferenciada”, limítrofe y descentralizada.

Comprender el videoarte según la lógica descentralizada significa conocerlo de manera plural, incluido en un contexto más amplio, a partir del diálogo entre el repertorio común del arte y el universo mediático. En el marco de una inscripción *disforme* y heterogénea, trazamos aquí una lectura panorámica de la forma en que estas prácticas híbridas son incorporadas a territorios antropófagos –¿y por qué no decirlo?– *devoradas*, de tal forma que dejan de constituir un campo específico de las manifestaciones artísticas.

Es posible observar una serie de rupturas en el panorama brasileño de dicho periodo, así como el desmontaje de los principios totalizadores modernistas a través de un nuevo pensamiento o una reconfiguración tropicalista. En aquel momento, el artista Helio Oiticica afirmaba que *Tropicália* (nombre de una obra suya realizada en 1967, que dio origen al nombre del movimiento tropicalista) era “la obra más antropofágica del arte brasileño” porque propiciaba el derrumbe definitivo de la cultura universalista. Dichas rupturas desplazaron la noción de política al campo del lenguaje y de las manifestaciones estéticas con la finalidad de que dejase de constituir un pensamiento local en términos de macroestrategias, aunque sí de microacciones y micronarrativas. De esta manera, hay una focalización que apunta al individuo, a la vida cotidiana, al fragmento, a los procesos de apropiación, al reciclaje, a la industria cultural, muy en boga mediante la inserción de la televisión en el tejido social y de todo un nuevo repertorio creado desde los medios de comunicación de masas más diversos.

En el circuito latinoamericano, la televisión *broadcast* –un acontecimiento público de carácter eminentemente político cuya concesión de transmisión es otorgada por el gobierno– fue ampliamente cuestionada por los artistas. La gran transformación tuvo lugar en los años ochenta en la medida en que surgieron formas menos hegemónicas de producción, como las televisiones locales de pequeño alcance, las televisiones comunitarias y de libre acceso. Éstas despertaron el interés de los productores independientes no solo para cuestionar el medio, sino también para intervenir en el mismo cualitativamente. Con la ampliación del acceso a la producción y la difusión de la información, el poder comunicativo del vídeo fue utilizado tanto como herramienta crítica en el debate acerca del mundo contemporáneo, como para la exploración de planos más conceptuales del lenguaje.

Desde este punto de vista, es posible verificar, tanto en el recorrido histórico brasileño como en el de otros países como Argentina, Chile y Perú, la existencia de líneas expresivas o modos complementarios y no antagónicos de acción estética. En estos contextos, se observa que la generación de artistas que empezó a trabajar en los años setenta se basó más en la articulación de los elementos de tiempo real, en las nociones de inacabamiento, en la vivencia de la experiencia estética como performance y en el arte como proceso; mientras que la generación de artistas que empezó a trabajar en los años ochenta se basó más en las alternativas independientes del vídeo, en la intervención del sistema audiovisual electrónico y en una articulación mayor del cuadro videográfico. En la confluencia de estas líneas expresivas u oscilaciones –una que tiende al azar y lo imprevisible, y otra que apunta hacia una nueva estructuración y formalización del trabajo– es donde el medio videográfico desarrolló su estética en estos países y propició experiencias inéditas hasta entonces desconocidas en la producción artística latinoamericana.

Desde el Modernismo al movimiento Tropicália, es posible verificar que la producción experimental mediática estaba y, al mismo tiempo, no estaba relacionada con el pasado. En la misma, todo se emborrona y desaparece, como diría Oiticica. En el descubrimiento de ese nuevo circuito expresivo encontramos la introducción de maneras desmaterializadas y efímeras de inserción de la electrónica en el campo del arte. Así fue como el vídeo, un arte híbrido y que devora constantemente los otros medios, manifestó a partir de ese periodo sus primeras iniciativas en torno a un pensamiento audiovisual contemporáneo latinoamericano.

Contexto de inserción del vídeo en Brasil

En un país en conflicto y bajo el control de un gobierno militar dictatorial e instigador de la censura política, surgieron nuevas actitudes ante la producción artística. Tales gestos influyeron de manera decisiva en los creadores brasileños, con orientaciones conceptuales que acentuaron cambios en los circuitos tradicionales del arte a través de las performances y los medios técnicos a la sazón vigentes. En ese contexto, se introdujo el arte postal y el uso de una profusión de medios de comunicación como el Super 8, el 16 mm, el 35 mm, la fotografía, las diapositivas/ audiovisuales, las fotocopias, el *off-set* y los ordenadores. Es en esta época cuando aparecen las acciones pioneras del vídeo en Brasil.

Algunas investigaciones en curso, como la de Eduardo Kac y Rui Moreira Leite, identificaron, entre 1956 y 1957, los orígenes de estas manifestaciones a través de intervenciones y performances del artista Flávio de Carvalho en la televisión brasileña, mediante su presentación en programas de *talk show* con el actor Paulo Autran, más conocidas como la *Experiência social número 3*. Tal constatación revela un nuevo punto de partida cronológico para el inicio de acciones artísticas con el vídeo en Brasil. En la década siguiente, Wesley Duke Lee produjo *O helicóptero*, un espacio de 400 cm de diámetro en el que había un circuito cerrado de TV, además de “pinturas, espejos y sonidos diferentes para cada oído”¹. Esa obra fue inicialmente presentada en Japón en 1969, con ocasión de la inauguración del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, y posteriormente en 1992 en el Museo de Arte de São Paulo y en el Centro Cultural Banco de Brasil de Río de Janeiro, dentro de una exposición retrospectiva del artista organizada por Cacilda Teixeira da Costa.

La videoinstalación *O helicóptero*, de Lee, ofrece un circuito cerrado de vigilancia al revés, –una experiencia y oportunidad de compartir el artilugio de un modo crítico y sensorial, en lugar de vivirlo como sistema de control social–. Como *Le Grand verre* de Marcel Duchamp, se trataba de un modo de introducir al visitante de forma activa dentro de un sistema maquinizado, ofreciéndole la posibilidad de conocer su origen y proceso creativo.

En 1970, Artur Barrio creó *De dentro para fora* para la exposición *Information Art*, realizada en el MoMA de Nueva York. Ese trabajo consistía en un monitor de televisión colocado como un objeto o una escultura sobre un cubo de madera cubierto por una tela blanca, con la televisión encendida y transmitiendo repetitivamente la programación diaria de un canal *broadcast*. *De dentro para fora* hace una crítica “desde dentro” del propio medio de comunicación al apropiarse de un producto de la industria cultural y dotarlo de otra subjetividad y lógica sensible.

A diferencia de muchos creadores de aquella época que encontraron en el vídeo una forma narcisista de actuación², este trabajo de Barrio revela la conciencia del artista al cuestionar de forma crítica los medios de comunicación de masas, con la intención de intervenir en ellos poniéndolos en tela de juicio y desmontándolos. Así es igualmente como Rosalind Krauss³ evalúa el trabajo *Television Delivers People*, realizado en 1973 por Richard Serra en EE.UU. En lugar del artista hablando consigo mismo, Krauss señala que este tipo de experiencia de Serra –al presentar el mensaje “You are the product of TV. You are delivered to the advertiser who is the customer” de manera continua en el generador de caracteres electrónicos– muestra cómo aquél tenía el claro propósito de crear con esta obra un mensaje crítico acerca de la televisión y de la publicidad como universos simbólicos de contacto entre el ser humano y las cosas del mundo. El análisis de Krauss sobre *Television Delivers People* indica también hoy día la convergencia de ideas que existía entre Barrio y Serra en aquella misma época.

En ese periodo tuvieron lugar asimismo las experiencias mediáticas de Oiticica, con *Quasi-cinemas* y las *Cosmococas* (1973), producidas en parte en EE.UU. en forma de ambientes sensoriales, así como las de Antonio Dias durante su estancia en Italia. Estas experiencias de Dias integran su serie *The Illustration of Art*. A través de las mismas, realizó en 1971 *Music Piece* (12 min, 1/2 pulgada, *reel to reel*) y, en 1974, *Two Musical Models on the Use of Multimedia* (15 min, 1/2 pulgada, *reel to reel*). De acuerdo con la explicación de Dias⁴, dichos trabajos fueron realizados con un equipo Sony en blanco y negro. En el primer caso, Dias no poseía copia de la cinta original, que se encuentra en Italia. En el segundo caso, el autor sí tenía la copia del rollo, y la cinta original se encuentra en el Archivo Histórico de la Bienal de Venecia. En 1976, Dias realizó el filme-instalación *A Fly in my Movie*, que puede considerarse un trabajo pionero y seguidor de la misma lógica de signos en torno a lo que hoy denominamos videoinstalación.

En 1973, Analívia Cordeiro realizó conjuntamente con la TV Cultura una videodanza titulada *M3x3*. Este trabajo fue coreografiado y dirigido en tiempo real especialmente para la televisión. La base de su composición coreográfica (horizontal/ vertical) fue creada con la ayuda de cálculos informáticos y entregada en forma de guión al director de TV, que condujo el punto de vista de las cámaras a través del ritmo impreso en dicho guión. Mucho más que una coreografía, se trataba de un conjunto multimedia que combinaba danza, ordenador y vídeo.

El vídeo en Brasil: los pioneros años setenta

A pesar de que el vídeo representaba el campo más puro de la experimentación, una tecnología emergente a la vanguardia de los medios electrónicos, en los años setenta, los brasileños pioneros no tenían acceso a los equipos de edición. Los equipos disponibles eran raros, pesados y de difícil acceso. Los artistas usaban el Portapack⁵ de Sony, que les facilitaba un amigo –que venía del extranjero con la novedad– o les cedía alguna institución para la producción específica de un trabajo determinado, o bien eran adquiridos de manera ilegal, clandestina, de contrabando. Asociaban en sus obras el conceptualismo, la performance y el *body art*, y cuestionaban igualmente los medios de comunicación de masas.

A invitación del teórico, crítico e historiador de arte Walter Zanini, un grupo pionero participó en 1974 en la *Octava Exposición Joven de Arte Contemporáneo (JAC)*, en el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo (considerada la primera presentación pública de vídeo brasileño en un museo brasileño) y en 1975 en la muestra internacional *Video Art*, en el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pensilvania, Filadelfia, EE.UU. Este grupo se nutría de acciones de videoperformances y de los debates conceptuales del curso que Anna Bella Geiger impartía en su taller, en el que acogía a una serie de artistas. En 1976, con ocasión de una muestra que la italiana Mirella Bentiolo organizó en Saboya, el grupo llegó a ser denominado Los Conceptuales de Río⁶.

Según Geiger, era interesante trabajar con el vídeo como un borrador. Para ella⁷, ese tipo de experiencia con el vídeo “ya no se trataba solo del uso de los medios, de los componentes físicos del trabajo, sino de un cambio, con el uso de estos medios tecnológicos, de otro tenor”. Afirma:

[...] no me interesa necesariamente precisar o determinar a priori el desarrollo de mi trabajo comprometido con sus medios técnicos, sino reflexionar sobre las ideas, los conceptos. Eso sí es fundamental para mí.

Según esta misma lógica, Geiger creó la videoperformance *Passagens n.º 1* en 1974, en la que generó un problema espaciotemporal a través de una supuesta “travesía virtual” en una escalera con las líneas de barrido de la composición electrónica. Geiger, que trabaja en su conjunto poético con el significado de metáforas del espacio, realizó en esta obra a través de gestos repetidos la performance de subir y bajar una escalera para explorar la expresividad de los elementos formales del vídeo. Como ella misma describió en la sinopsis del trabajo: “El sentido dramático expresado por el esfuerzo y la dificultad de esta ‘travesía’ se transmite por la reiteración continua de sus movimientos”. A este periodo corresponden igualmente sus





videoperformances *Mapas elementares* y *Local da ação*. En 1978, presentó en Río de Janeiro la instalación *O pão de cada dia* y, posteriormente, en 1980, en la XXXIX Bienal de Venecia. Ese trabajo establece relaciones entre tres elementos: “Una mesa tapizada, calentada a punto de reventar, en cuya superficie se habían imprimido y cosido en los cuatro cantos interpretaciones que hizo del mapamundi con relación a la hegemonía cultural, al control del petróleo y al desarrollo y subdesarrollo. Un friso en la pared con estos mismos mapas impresos. El tercer elemento era un vídeo”⁸.

La videoperformance de Leticia Parente titulada *Marca registrada*, presentada por primera vez en 1974, alude a la destrucción de la noción de un cuerpo meramente pasivo y que indica la urgencia de un cuerpo activo que intervenga de forma crítica. En el mismo aparece el cuerpo de la propia artista sentada en un banco con las piernas cruzadas y uno de los pies delante de la cámara, en el exterior de una casa. En sus manos, aguja e hilo negro. Con firmeza, enhebra el hilo y hace un nudo en una de las puntas. La mano delicada, con las uñas pintadas con esmalte –de color suave– inicia deliberadamente una costura poco común. Aquí, el soporte no es algodón o lino sino la propia piel de la artista. No hay titubeos, los gestos de Parente en su performance en tiempo real frente a una cámara de vídeo son precisos. Como resultado de la acción, tras diez minutos ininterrumpidos, sin cortes, vemos surgir la inscripción “MADE IN BRASIL” (con “s”) en la planta de su pie. Según Parente, la marca registrada puede “asemejarse a la marca que se hace con hierro a un animal para indicar a quién pertenece, pero también constituye la base de su estructura, por encima de la cual la persona siempre estará constituida en su historicidad: cuando está de pie sobre las plantas de sus pies”⁹. Nada más simbólico para representar un país dividido y atormentado por conflictos políticos, que atraviesa una auténtica crisis de identidad.

Sonia Andrade, una de las integrantes más inquietantes de este grupo carioca, presentó en 1976 su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro a partir de trabajos de vídeo y, al año siguiente, una serie de ocho videoperformances en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP). Andrade fue asimismo una de las introductoras de la videoinstalación en Brasil cuando, en 1977, invitada a participar en la XIV Bienal Internacional de São Paulo, realizó *Os caminhos, os habitantes, o espetáculo, a obra*, una videoinstalación que consta de cuatro partes.

Entre 1975 y 1978, en São Paulo, también impulsadas por Zanini, tuvieron lugar importantes producciones pioneras en torno a artistas de base conceptual como Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Gabriel

Borba, Donato Ferrari, Marcelo Nitsche y Gastão de Magalhães, que se reunieron en el MAC-USP. Teixeira da Costa resalta también la importancia que tuvo en la producción brasileña en 1977 la compra de un equipo de vídeo por su director, a la sazón Zanini, para el MAC-USP. Tras la compra del equipo, se creó el Sector de Vídeo del museo, coordinado por aquélla. Dicho sector se organizó como un pequeño núcleo donde se seguían las orientaciones de Zanini para ejecutar las tres fases del proyecto: “el estudio histórico del vídeo desde sus primeras aplicaciones, como un mensaje artístico, y la organización de un centro de información y documentación; la realización de exposiciones dedicadas específicamente a trabajos en vídeo; y la organización de un área operacional para la investigación de los artistas en colaboración con el museo”¹⁰.

Entre las experiencias más radicales del vídeo en Brasil de este periodo –cuyos principios conducen a una visión deconstructora del lenguaje– se encuentra también el trabajo *Where is South América?*, realizado en 1975 por José Roberto Aguilar. Este vídeo incluye, en una mezcla de documental, ficción y reportaje, una búsqueda multicultural, multifacética y no lineal de las diferencias e identidades entre las dos Américas, la del Norte y la del Sur. En 1977, invitado por la XIV Bienal Internacional de São Paulo, Aguilar realizó el trabajo *Circo antropofágico*, donde dos tótemes de TV –con dos fuentes diferenciadas de vídeo– entrecruzan presentaciones de videoarte, teatro, música y performance, generando una nueva categoría de expresión: la videoinstalación performática.

En 1978, con ocasión del I Encuentro Internacional de Videoarte de São Paulo, Aguilar realizó *Os três demônios que assolam a arte contemporânea brasileira contra os 25 metros de pintura*, igualmente una videoinstalación performática en la que se dispusieron tres tótemes de vídeo exhibiendo la programación normal de la TV *broadcast*, donde aparece la figura de un performer-samurai con su espada y transforma la programación de la TV en programas de videoarte.

A divina comédia brasileira, trabajo realizado en 1979 por Aguilar, puede considerarse el precursor en Brasil de lo que hoy conocemos como las presentaciones de los vídeo jockeys en la escena electrónica. Esta video-performance, presentada en la galería Luisa Strina en São Paulo (y, en 1980, en la sala nocturna Dancing Days), consta de un tríptico donde se mezclan y editan las imágenes procedentes de los tres vídeos, así como el sonido en tiempo real y en vivo.

Ya al final de la década de los setenta, surgió la producción de Geraldo Anhaia Mello y Artur Matuck, también en São Paulo. Este último efectuó en buena parte de su producción inicial documentales ecológicos y ficciones,

realizados en su periodo de estudio en EE.UU. Entre 1979 y 1980, Paulo Bruscky y Regina Vater realizaron, en Recife y Olinda, experiencias conjuntas con cámara de vídeo dirigidas a “desmitificar su papel de registro técnico neutro y objetivo”¹¹.

Los artistas que actuaron en los años setenta en Brasil descubrieron que el vídeo posibilitaba no solamente la inclusión del tiempo en la imagen, sino también experiencias performáticas de duración de la vivencia recuperada de forma simbólica por el tiempo real. No podemos olvidar que el vídeo proporciona características específicas de instantaneidad en la creación artística. A diferencia del cine, es posible visualizar e intervenir en vivo en las imágenes captadas, así como permitir que el registro fluya en tiempo real sin interrumpir la acción, teniendo como único límite la duración de la cinta –generalmente estimada en una o dos horas–. La versatilidad de ese medio y su fácil manejo contribuyen igualmente a una mayor interacción y una relación más íntima entre el artista y su equipo.

Cuerpo y vídeo: videoperformances y experiencias políticas en Brasil en los años setenta

Este conjunto de artistas que introdujeron el videoarte en Brasil mostraron la presencia del cuerpo en muchos de sus trabajos. Utilizaron en numerosas ocasiones performances captados en tiempo real y creados especialmente para el medio videográfico. Con las obras del periodo pionero, estos creadores iniciaron un punto de partida para el videoarte y sus interacciones entre el arte y la política. Presentaron inicialmente el vídeo como un dispositivo de registro para la performance aunque promovieron un arte solo capaz de realizarse en el entrecruzamiento del cuerpo con la realidad simbólica de una cámara de vídeo. Un diálogo nada ingenuo, como es posible observar en el análisis de las relaciones entre el cuerpo y el vídeo. De esa manera, se trataba de un tipo de propuesta que exige el diálogo ser humano-máquina para que sea posible potenciar sus significados.

A diferencia de otros países en los que durante aquel periodo se hicieron performances y *body art* en espacios públicos, en Brasil, esas prácticas fueron recriminadas y censuradas debido al hecho de que el país vivía bajo la dictadura militar. Por este motivo, muchos trabajos fueron realizados en numerosas ocasiones en espacios de carácter más privado, cuya audiencia o reparto de la acción se realizaba no en contacto directo con el público, sino en contacto directo con una cámara de vídeo. De esa forma, es posible observar que en Brasil no encontramos en dichas obras meros “registros”

de acción performática, sino el diálogo contaminado entre cuerpo y vídeo, o la denominada videoperformance. El resultado se sitúa en el límite del saber, donde termina el cuerpo y empieza el vídeo o en la relación de diálogo entre el cuerpo y el vídeo.

En la producción brasileña de estas videoperformances en los años setenta, cuerpo y vídeo aparecen como instrumentos políticos, como una de las últimas fronteras de manifestación estética y como mecanismo de circulación de mensajes e ideas. Estas manifestaciones tuvieron lugar en el momento en que esos creadores se tomaron a sí mismos como referencia y asociaron sus propios cuerpos al núcleo de la práctica discursiva, convirtiendo el vídeo en una herramienta conceptual en la producción artística. Esos trabajos de autoimagen muestran diferencias de actuación entre el cuerpo objetivizado –como en el caso de la tradición de la pintura y de la fotografía en los retratos y autoretratos– y un cuerpo autoral, performático, que toma posturas, decide, interactúa con el medio y es responsable de los conceptos en el interior de la obra. Crea una especie de ambigüedad, como si fuese posible la existencia de autonomía entre el autor del trabajo y el cuerpo que actúa en el interior de la obra. Un cuerpo enunciado por la máquina y expuesto frontalmente por ésta: al mismo tiempo que enunciación, mensaje, es también el que, en vivo, de manera performática, tiene el poder de dirigirla y transformarla.

La importancia de estas videoperformances producidas en Brasil en los años setenta reside en cómo se expone el cuerpo, de manera directa y testimonial, en el realismo con el que los creadores manipulan el lenguaje y en la apropiación de los contenidos simbólicos de la escena videográfica. No se trata de percibir un cuerpo definido a través de los artificios de edición de imágenes y de los mecanismos de las numerosas herramientas creativas del medio electrónico, sino de identificar un cuerpo que se convierte en el sujeto del discurso. Un cuerpo crítico, político, que cuestiona su propia condición, abierto frontalmente a la exposición pública del vídeo y que se deconstruye ante nuestros ojos, que no se somete a las convenciones vigentes del lenguaje televisivo ni a lo que la cultura dominante le impone habitualmente como natural y aceptable.

Dentro de la diversidad de los universos presentados en estas obras, se nos permiten visiones particulares del cuerpo y del vídeo que causan incomodidad, auténtica extrañeza. Percibimos estrategias estéticas en las que el cuerpo no es un mero objetivo, sino un agente –emisor y receptor al mismo tiempo– del gesto performático y de la creación de acciones participativas. En estos casos, el sujeto, aunque aparentemente solitario, interactúa con la cámara y se sitúa en la mayoría de las ocasiones en diálogo con

los dispositivos. La imagen se centra en el punto de vista de la cámara videográfica y, en defecto de contraplano, es posible identificarla como la dimensión de la propia cámara, constituyendo una cuarta pared. La presencia del “otro” es así destructora con relación al visor de la máquina insertada en el marco discursivo. Frontalmente y en tiempo real, es la cámara videográfica la que acompaña toda la acción, cuestiona y hace emerger el contenido crítico.

Es en esa síntesis, en la lucha no jerárquica entre el cuerpo y la tecnología, donde tales videoperformances se fueron concretando. Un elemento no se yuxtapone al otro, sino que dialogan entre sí. En gran medida, es en la acción del vídeo, en tiempo real, captando todo el proceso creativo, donde se ofrecen nuevos espacios de identidad para ese cuerpo emergente. Una experiencia de movimiento, de tiempo no estático, en flujo lineal y continuo, que da lugar a trabajos artísticos inusitados y cargados de subjetividad.

En el deseo de un cuerpo actuante, la idea de un ejercicio político. En un tiempo intervenido por los medios de comunicación de masas, estos trabajos insertan conceptualmente el lenguaje videográfico en el campo del arte/ vida. En el embate abierto y simple, así como en el juego limítrofe entre cuerpo y medio electrónico, encontramos una postura estética directa, desde el universo de lo que puede considerarse como el más puro registro de acción a lo que podríamos interpretar como nuevas perspectivas poéticas en el arte. Esos cuerpos/ vídeos amplían así los ámbitos del lenguaje y provocan desplazamientos. Cuerpo y vídeo son tratados de esa forma en estos trabajos producidos en Brasil en los años setenta, como prácticas estéticas y políticas, como espacios/ tiempos de subjetividad, como campos de experiencia en los que tenemos la oportunidad de realizar algunos de los muchos tránsitos y cruzamientos críticos entre el ser humano y la máquina.

El vídeo en Brasil: la transición de los setenta a los ochenta

El periodo pionero de los años setenta en Brasil se analiza en muchas ocasiones de manera aislada y no en relación al contexto de los años ochenta. Sin embargo, es necesario señalar algunas interconexiones entre tales experiencias y las del siguiente periodo, que posee características bastante diferenciadas. Un buen ejemplo es la producción creativa de Rafael França, Otávio Donasci y Roberto Sandoval, que promovieron conexiones y diálogos entre la generación de los artistas conceptuales y la generación de los *videomakers*.

França (1957-1991) es el creador de un gran conjunto poético en torno a la producción de vídeos y videoinstalaciones. Entre 1980 y 1981, hizo sus pri-

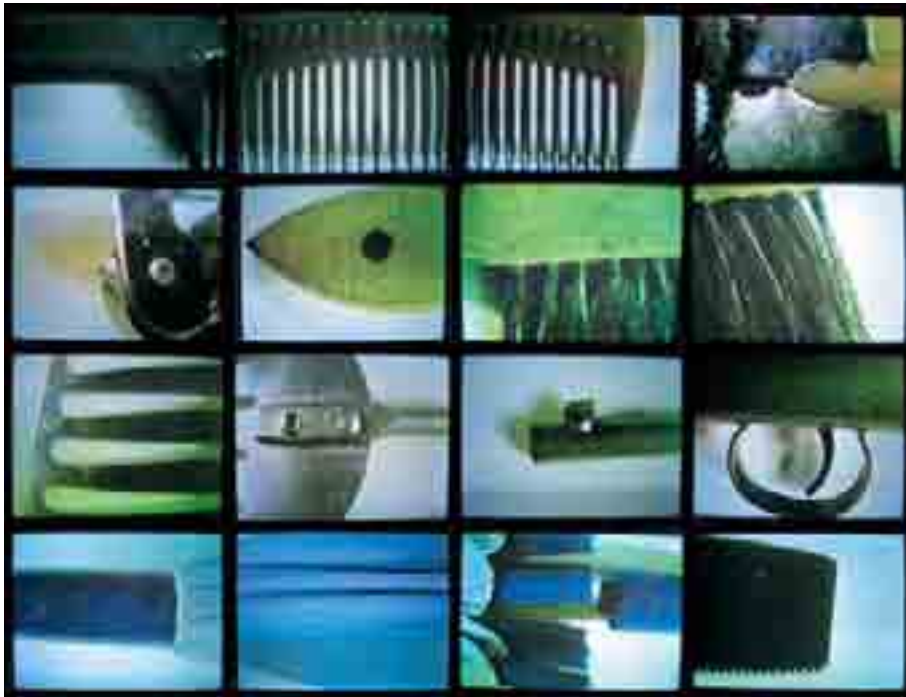
meras tres videoinstalaciones: *Televisions Sets*, en la Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo; *Polígonos regulares*, en la Pinacoteca del Estado de São Paulo; y *Third Commentary*, en el Espacio NO, en Porto Alegre.

Según el análisis de Helouise Costa sobre el trabajo de França¹², “en estos trabajos, aquél empleó el recurso del circuito cerrado de TV, en el que diversas series de televisores interconectados presentaban un mismo elemento geométrico en negro –un cuadrado, un rectángulo o una línea– [...]. La investigación geométrica de França se sitúa en el marco de la búsqueda del momento inicial en el que la geometría hace posible la creación del espacio, y por esta razón vuelve a interesarse con frecuencia más específicamente por la Historia del Arte”. En 1982, França presenta *Carta 23*, en la Pinacoteca del Estado, en São Paulo, y *Commentary IX*, en el Art Institute of Chicago. En 1984, realizó *Projections (Homage a Holbein)* y también la videoinstalación/performance *Can You Not Hear the Dreadful Screaming all Around that Most People Usually Call Silence?* como trabajo final de su curso de postgrado en vídeo en Chicago, época en que França “abandonó el problema directo de la geometría e incorporó el uso de nuevas tecnologías de control de sistemas de vídeo por ordenador, lo que le permitió disponer en sus nuevas videoinstalaciones de diferentes imágenes en diversos aparatos que actuaban según intervalos de tiempos programados”¹³.

En sus vídeos experimentales, mezcla de narrativas de ficción y personales, França era en general el protagonista. En ellos, inició su recorrido por la ficción. ¿Cómo establecer entonces en este género un desplazamiento del lenguaje? En un trabajo complejo entre sonido, imágenes y texto, realizó de *Du Vain combat* (1983) al *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991), un conjunto de obras basadas en relaciones polares –tales como las de vida y muerte, amor y odio, silencio y ruido, sí y no– como campos que se interpenetran dialécticamente.

Durante la XVIII Bienal Internacional de São Paulo, en 1985, França presentó la videoinstalación *Tempo/ espaço descontinuo*, en la que trabajó sobre la perspectiva de la aleatoriedad en el ambiente electrónico. En 1987, realizó en el Museo de Arte de São Paulo una videoinstalación para la exposición *Missões: 300 anos-A Visão do Artista*, que recorrió el país en 1988. Ese mismo año, realizó *Videowall*, expuesta en la galería Paulo Figueiredo, en São Paulo y, más tarde, en 1997, en el Paço das Artes y, en 2001, en la Bienal de MERCOSUR. [...]

Conviene resaltar la importancia que tienen también en São Paulo –en ese momento de tránsito entre los años setenta y ochenta– las iniciativas de Sandoval y su escuela de arte (Áster), que más tarde se transformará en la productora de vídeo Cockpit. Se trataba de una iniciativa fundamental que



puso en contacto a artistas como Silveira y Plaza con los equipos de edición y postproducción de imagen y sonido. El resultado es la realización de nuevas experiencias de Silveira con el vídeo (además de las experiencias realizadas entre 1975 y 1978), como *Sobre a mão* (1980), *A arte de desenhar* (1980) y *Morfás* (1981). Hasta entonces inaccesibles para los creadores que vivían en Brasil, estos equipos generaron una nueva relación simbólica entre los elementos estructuralizantes del vídeo gracias a sus recursos rítmicos y temporales, así como los efectos visuales y el montaje sincronizado de la imagen con la pista de sonido.

El vídeo en Brasil: los independientes años ochenta

Los debates relativos al lenguaje videográfico se ampliaron durante toda la década de los ochenta. Mientras que los creadores del periodo pionero mostraron su resistencia y conciencia crítica frente al poder autoritario del medio televisivo, la generación que surgió en los años ochenta –y que, a diferencia de la generación anterior, creció viendo la TV– buscó por otra

parte agregar a esa perspectiva crítica un lenguaje propio para el medio y generar alternativas estéticas para relacionarse con dicho medio.

Grandes mentores de las acciones deconstructivas con el vídeo en esa época en Brasil fueron personajes como Chacrinha, presentador de programas de auditorio en la TV, así como el cineasta Glauber Rocha. Estos últimos exploraron al máximo los ruidos de las informaciones, las imágenes conflictivas, la ruptura de las reglas tradicionales de comportamiento ante las cámaras de TV y la comunicación en vivo posible gracias a los medios de red. Lo que ambos hicieron con sus participaciones libertarias en la televisión brasileña fue mostrar a muchas personas, en el espacio de un medio de comunicación de masas, que existe una forma de producir pensamiento audiovisual no creado ni en el cine ni en las rígidas reglas establecidas por la propia televisión. Destacaron en primer lugar que existía un nuevo lenguaje por descubrir: el vídeo.

También es importante resaltar el lanzamiento en el mercado brasileño, en 1982, de los primeros videocasetes domésticos fabricados en Brasil utilizando el formato VHS, de 1/2 pulgada. A pesar de que el videocasete ya había sido incorporado a partir de los años setenta, el equipo doméstico se extendió de hecho en los hogares brasileños gracias a una iniciativa de Sharp. Junto a un acceso más fácil al videocasete doméstico para el público consumidor, la propia Sharp lanzó también, en el mercado nacional, las primeras cámaras VHS de vídeo comercializadas de forma oficial. Esta oferta de la industria permitió que poco a poco se sustituyeran los procesos caseiros de captación y edición de imágenes en Super 8 por la captación y edición de imágenes en vídeo. [...]

Fue entonces cuando surgieron en el país iniciativas colectivas dirigidas a la articulación de nuevas formas de explorar el lenguaje audiovisual, el germen de lo que vendría a ser conocido como las productoras independientes de vídeo. Como ejemplo significativo de estas iniciativas podemos citar, entre muchas otras, las pioneras TVDO y Olhar Eletrônico, en São Paulo.

TVDO fue creada en 1979 dentro de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes y Paulo Priolli. Comenzó a tomar forma a mediados de los años ochenta con la presencia de Pedro Vieira en lugar de Priolli. Se trataba de una experiencia plural y multidisciplinar que se introdujo tanto en los debates del videoarte (en *Ateliê de TV*, *Bvcetaz Radcayz*, *Pograma do Ratão* [sic], *Teleshov de Bola*, *Quem Kiss Teve*, *Ivald Granato in Performance* y *Duelo dos Deuses*) como en el circuito comercial de TV (como en las participaciones en los programas *Mocidade Independente* y *90 Minutos*, en la TV

Bandeirantes; *Avesso* y *Fábrica do Som*, en la TV Cultura; y *Realidade*, en la TV Gazeta) así como en la creación de la escuela de vídeo The Academia Brasileira de Vídeo. En 1987, TVDO, junto con Sandoval, produjo el vídeo *Caipira in-Local Groove*, uno de sus principales trabajos. *Caipira in-Local Groove* desarrolló una estética radical en la articulación y manipulación de la imagen y el sonido en medios electrónicos, puesto que desarrolló sin concesiones una visión beckettiana del *otro*, o sobre el objeto observado. Este trabajo fue presentado también en forma de videoinstalación en la galería São Paulo.

En el año 1986, Jungle, Silveira y Sandoval crearon *Arranhacéu*, una videoinstalación presentada en la exposición *A Trama do gosto*, en el pabellón de la Bienal en São Paulo. Ese trabajo se asemejaba a un edificio imaginario constituido por doce televisiones, en el cual el público (como si estuviera situado “en una terraza del edificio de enfrente”) subía a una altura de 2,5 m y observaba (a través de gemelos, como *voyeurs*) escenas grabadas en tiempo real (en cámara fija), igual que si fueran escenas extraídas de lo cotidiano de cada uno de los 12 habitantes de ese edificio ficticio. La simultaneidad de sonidos e imágenes entre las videoventanas acabó de transformar el ambiente de la instalación en una partitura de un concierto para 12 monitores.

Olhar Eletrônico fue otra productora de vídeo, interesada también en trabajos de creación colectiva, que supuso un hito en los años ochenta. Fue constituida inicialmente en 1981 por Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli y Beto Salatini, arquitectos recién licenciados en la Facultad de Arquitectura y de Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU-USP). A continuación, tomó forma con la inclusión de Dario Viseu, Marcelo Tas, Renato Barbieri y Tonico Mello, entre sus principales integrantes. En sus orígenes tenía el objetivo de estudiar, producir y difundir vídeos. Realizó vídeos como *Garotos de subúrbio*, *Brasília*, *Eletroagentes*, *Tempos*, *S.A.M.*, *Varela no Congresso*, *Ali Babá*, *Do outro lado da sua casa*, *Tragédia SP*, entre otros muchos. Fueron trabajos fundamentales para la comprensión de la experiencia videográfica en Brasil, que abrieron nuevos caminos a los documentales, los videoclips y la ficción. A partir de 1983, Olhar Eletrônico también se introdujo en la televisión comercial, en programas innovadores y creativos realizados para las televisiones Gazeta, Abril Vídeo, TV Manchete, TV Cultura y TV Globo. En este contexto surgieron las experiencias más variadas e inéditas en el medio televisivo. Una de ellas, inolvidable, en la que el impagable personaje reportero Ernesto Varela, creado por Tas, junto al cámara Valdeci, creado por Meirelles, abordaban situaciones serias con una mezcla de acidez crítica y sentido del humor. [...]

La versión oficial, generalmente atribuida al campo de la historia del arte en Brasil en los años ochenta, da cuenta de una década absolutamente volcada en las cuestiones artísticas de orden individualista y en el retorno a la tradición pictórica. La tarea por hacer ahora es abrir caminos para que se incorpore igualmente una nueva visión de las artes visuales a ese enorme acervo creativo generado por las prácticas colectivas del vídeo, constituido de forma no tradicional por los discursos poéticos electrónicos.

El vídeo en Argentina, Chile y Perú: diálogos en los años setenta y ochenta

La introducción del vídeo en Latinoamérica comprende un conjunto de experiencias que dialogan de manera crítica en los años setenta y ochenta, tanto con la producción creativa procedente de países como Francia, Alemania, Italia, España y EE.UU., como con la propia experiencia latinoamericana entendida como un todo. Estos diálogos críticos fueron promovidos también con la televisión, las artes visuales y el cine, intentando, en una y otra circunstancia, cultural o de lenguaje, transformarlos en híbridos en el universo del videoarte. Para contextualizar el vídeo en dichas circunstancias, es necesario comprender en primer lugar los orígenes de algunas de sus estrategias, y conocer también la manera en la que se incorporaron sus manifestaciones expresivas en estos países. Aquí ejemplificaremos algunas de estas experiencias, principalmente las que tuvieron lugar en Argentina, Chile y Perú durante ese periodo.

Las transformaciones encontradas en Argentina en el terreno de las poéticas tecnológicas están vinculadas a acciones precursoras como las de Lucio Fontana y Julio Le Parc, artistas investigadores que en los años cuarenta y sesenta investigaron bajo la égida del espacio televisivo y del arte cinético. Sus producciones incluyen estudios sobre la luz y el movimiento con un instrumental constituido por máquinas, así como nociones de *intermedialidad*, al mezclar una dinámica de medios, entre ellos los procedentes de experiencias ópticas con base en el cine y en la fotografía, lo que contribuyó significativamente a la ruptura de la idea de género en el arte en ese país.

A partir de este contexto, la acción artística en Argentina está menos focalizada en la cuestión objetual y más en la cuestión participativa. Fue en ese momento cuando surgió el trabajo *La Menesunda* de Marta Minujín, con la producción en 1965 en el Instituto Di Tella de Buenos Aires conjuntamente con Rubén Santantonín de un espacio compuesto, entre muchos otros elementos, por un circuito cerrado de televisión¹⁴. Considerada por el crítico y





teórico argentino Rodrigo Alonso como una artista precursora internacional en ese tipo de ambientación, ese trabajo suyo coincidía con la obra brasileña *O Helicóptero* (1969), de Lee, ya comentada anteriormente. Sin embargo, fue la obra *Simultaneidad en simultaneidad* (1966) la que se considera históricamente el punto de partida de las acciones estéticas con el video en Argentina. Este trabajo tenía un carácter procesual como expone Alonso:

[...] formaba parte del *Three Country Happening*, que la artista había ideado junto a Allan Kaprow y Wolf Vostell, y que consistía en la realización conjunta de tres *happenings* simultáneos en tres países diferentes. Para *Simultaneidad en simultaneidad*, Minujín convocó a sesenta invitados al auditorio del Instituto Di Tella, donde fueron filmados, fotografiados y entrevistados antes de ocupar el lugar que cada uno tenía reservado frente a un televisor, al que debían mirar al mismo tiempo que escuchaban un receptor de radio. Once días más tarde, las mismas personas distribuidas en los mismos lugares vieron proyectadas en las paredes las fotografías y filmes tomados el primer día y escucharon sus entrevistas en los altavoces de la sala, al mismo tiempo que los televisores les restituían las imágenes de la primera jornada y los receptores de radio retransmitían un programa especial relativo al evento¹⁵.

Minujín puede ser considerada gracias a *Simultaneidad en simultaneidad* no solo la pionera del videoarte en Argentina, sino también una artista que logró adelantarse a la actualidad, en plena cultura digital, exponiendo el problema del empleo de la interactividad en la televisión. Minujín plantea la desmitificación del objeto artístico y su aspecto unidireccional. Así, a lo largo de los años sesenta, con la elaboración de trabajos de este tipo, fue una de las primeras realizadoras a escala internacional que reivindicó la participación del espectador en régimen de coautoría en el video y que indicó las infinitas posibilidades de recreación de un mismo trabajo en el universo mediático. En el desarrollo de su obra, tiene lugar el rescate del sujeto a través de la participación del público, así como la génesis de las videoinstalaciones y de los trabajos colectivos con el medio electrónico.

Podemos citar también en este periodo la presencia de las formulaciones estéticas de artistas argentinos como David Lamelas acerca de la esencia conceptual del lenguaje videográfico y de los elementos constitutivos de su código. Es el caso de la videoinstalación *Situación de tiempo* de Lamelas, presentada en 1967 en Buenos Aires en el Instituto Di Tella, compuesta por “una sala iluminada por diecisiete televisores que transmiten ruido de señal y sonidos vagos e indeterminados”¹⁶. A través de esta operación minimalista, Lamelas ofrece al público una vivencia temporal con la transmisión repetitiva de los ruidos electrónicos del cuadro videográfico presentes en

los diecisiete televisores. Según esta lógica, la televisión es vista tanto como proceso de subjetivación como de entropía y negación del propio sistema de comunicación al cual pertenece. Lamelas realizó una serie de otros trabajos, entre ellos, los videos *Scheherazade* (1980), *Dictator Returns* (1984) y *Manila Run* (1987), junto con Hildegarde Duane.

La producción argentina de arte y tecnología en los años setenta fue desarrollada en gran medida gracias al trabajo de Jorge Glusberg, fundador y director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Este centro logró promover intercambios entre la producción local e internacional, tanto en el terreno artístico como en el científico, dirigidos a las artes y a los medios de comunicación. Según Alonso, el CAYC “también mantuvo contactos fluidos con artistas argentinos afincados en el extranjero, como Jaime Davidovich o Lea Lublin, incorporándolos a sus actividades”¹⁷. En este caso, es posible observar a partir de aquel momento en Argentina la introducción del medio audiovisual en nuevos contextos significativos, tan apreciados por las artes visuales, el cine y la televisión, en la ruptura de las estrategias tradicionales de representación de la imagen.

A partir de mediados de los años ochenta, con la finalización de la dictadura, surgió en Argentina una corriente de jóvenes intelectuales que exploraban a fondo los presupuestos del lenguaje del video, tanto en términos artísticos como teóricos. Entre ellos, destacó Jorge La Ferla, uno de los creadores más importantes en este ámbito hasta la actualidad, que estableció en el campo del pensamiento y de la acción cultural –tanto en el contexto argentino como en el latinoamericano– un nuevo horizonte de descubrimientos y debates sobre el audiovisual electrónico. Junto a La Ferla, esa generación también formada por Laura Buccelato, Carlos Trilnick, Rodolfo Hermida, Andrés Di Tella y Diego Lascano, entre otros, estimuló y cuestionó nuevos circuitos para el arte, no tradicionales e interdisciplinarios, apoyados en las redes de información. Esa generación preconizó en Argentina el campo experimental en los medios de comunicación, conforme a la lógica de las relaciones estéticas sustancializadas por los medios electrónicos. [...]

En el panorama de actividades videográficas en Chile podemos destacar como punto de partida la presencia fundamental tanto del artista Juan Downey como la importancia de los Festivales Francochilenos de Videoarte a lo largo de las últimas décadas del siglo xx. Referencias mundiales obligatorias en las experiencias y debates acerca del videoarte dotaron de una gran vitalidad e inquietante radicalidad a toda la producción audiovisual chilena y, en algunos casos, incluso latinoamericana.

En Perú, sin duda alguna uno de los principales articuladores del videoarte es José Carlos Mariátegui, que ha desarrollado un trabajo continuo y

consistente en las últimas décadas, tanto en su práctica artística como teórica, en la recuperación de todo un acervo de información e historia sobre el vídeo en su país, siendo el fundador de la Alta Tecnología Andina (ATA) y del Festival Internacional de Vídeo/ Arte/ Electrónica. En el contexto peruano, destacaron en el periodo pionero de los años setenta y ochenta las trayectorias de realizadores como Francisco Mariotti y Rafael Hastings.

El vídeo en Latinoamérica: pluralidad, hibridez y descentralización

El pensador argentino Tomás Maldonado, pionero del movimiento del arte concreto en su país, al hablar sobre la trayectoria del arte a lo largo del siglo xx en Latinoamérica, particularmente en Argentina, señaló la dialéctica siempre presente entre la noción de autonomía y heteronomía con relación a las culturas europea y norteamericana. Para él, así como para el poeta brasileño Oswald de Andrade, hay que realizar gestos críticos, no necesariamente sumisos, esto es, gestos antropófagos capaces de metabolizar la cultura del otro y, de esta forma, tornarla híbrida.

Los gestos pioneros producidos por el vídeo tanto en Brasil como en Argentina, Chile y Perú son ejemplos precursores de un ideario propio en la conducción de la creación contemporánea en Latinoamérica en la medida en que, a través de la contaminación cultural y del lenguaje, intentan redimensionar el medio electrónico a partir de una visión plural, limítrofe y descentralizada. A partir de esa nueva realidad, existe la posibilidad de iniciar un proceso de mezcla del vídeo en Latinoamérica con los medios convencionales de las artes visuales, del cine y de la televisión. Cabe señalar igualmente que ha existido un gran sentimiento de desacralización con relación a la producción televisiva. Como siempre –y no sería diferente con el vídeo en este momento–, la distribución en masa de los equipos tecnológicos acabó por reflejar el surgimiento de nuevas poéticas.

Machado, en su *A arte do vídeo*, pone de manifiesto que el tipo de trabajo producido y difundido fuera del circuito televisivo y que hizo avanzar la experimentación de las posibilidades del lenguaje electrónico se encuentra de forma más evidente e intensa en este universo del videoarte, así como en el de la producción independiente. En su opinión, es en ese contexto donde “la imagen electrónica está destilando otra sensibilidad, al mismo tiempo que plantea nuevos problemas de representación, derriba antiguas certezas en el plano epistemológico y exige la reformulación de conceptos estéticos”¹⁸.

Fue a partir del surgimiento de nuevas poéticas del vídeo en Latinoamérica cuando existió la posibilidad de comenzar un proceso de entrecru-

zamiento creativo, principalmente con relación al cine, la televisión y las artes visuales. De esa manera, para comprender la presencia del videoarte en estos países entre los años setenta y ochenta, en sus tránsitos y diálogos, es preciso entenderlo en primer lugar como proceso híbrido de significación y como pensamiento, como una manifestación que coexiste en un flujo continuo alrededor de las circunstancias de su aparición electrónica. Las lecturas críticas al respecto se encuentran, de esa manera, en movimiento, en proceso, en los desplazamientos, saliendo del campo de la observación de las especificidades exclusivas tanto de sus países de origen como de su lenguaje, y penetrando en el análisis de sus influencias en el campo general del arte y de la cultura.

Christine Mello investiga en el campo del lenguaje y de los medios de comunicación (especializada en videoarte), es también profesora, comisaria y directora del primer posgrado de vídeo de Latinoamérica, que se cursa en São Paulo (Brasil). Mello ha dado numerosas conferencias críticas sobre artistas multidisciplinares y ha estado implicada en proyectos relacionados con los medios electrónicos. Participó en las tres ediciones del *Projeto Arte/Cidade (97-94)* y fue comisaria de *Representação Brasileira* en la sala Net Arte durante la 25ª Bienal de São Paulo (2002) y de la exposición *Vorazes, Grotescos e Malvados* (Paço das Artes, São Paulo, 2005).

1. Costa, C. T. da. "Introdução e texto", en *Wesley Duke Lee* [2ª ed.] São Paulo: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura-Banco do Brasil, 1992, p. 21.

2. Krauss, R. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999, p. 30.

3. *Ibíd.*, pp. 30-31.

4. Antonio Dias aportó esta explicación especialmente para la tesis doctoral *Extremidades do Vídeo*, vía Internet, el 7 de julio de 2002.

5. Según Arlindo Machado, se trataba de la "marca registrada del primer grabador/ reproductor portátil de 1/2 pulgada, fabricado por Sony y responsable del éxito del vídeo como medio de comunicación de masas" (Machado, A. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 216).

6. Para una mejor comprensión de este contexto, ver más información en las declaraciones realizadas por algunos de estos artistas en la publicación coordinada por Daisy Peccinini en 1985.

7. Para una mejor comprensión del trabajo de Anna Bella Geiger en vídeo, ver "Anna Bella Geiger: um depoimento", en Machado, A. (coord.) *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

8. *Ibíd.*, p. 79.

9. Texto que integra la sinopsis de su trabajo, escrito por la propia artista, que fue amablemente cedido para la tesis doctoral *Extremidades do vídeo* por su hijo, André Parente, en julio de 1998.
10. Costa, C. T. da. "Videoarte no MAC", en Machado, A. (coord.) *Op. cit.*, pp. 70-73.
11. Bruscky, P. "Cinema de inversão/invenção", en Machado, A. (coord.) *Op. cit.*, pp. 83-84.
12. França, R. 1997, p. 54.
13. Costa, H. (coord.) *Sem medo da vertigem Rafael França*. São Paulo: Paço das Artes, 1997, p. 59.
14. Alonso, R. "Arte, ciencia y tecnología: sus vínculos y desarrollo en Argentina: los primeros años". Palermo: tesis doctoral, 2005.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. Machado, A. *Op. cit.*, 1988, p. 10.

Eugènia Balcells

TV Weave (1985)

“Cada objeto, bien contemplado, crea en nosotros un nuevo órgano de percepción”.

J. W. Goethe

TV Weave parte de un descubrimiento que surgió cuando trabajaba en un proyecto consistente en una serie de partituras visuales (*Sound Works*, 1981). En una de estas partituras, *Flight*, las líneas del pentagrama cruzan la pantalla del televisor sobreponiéndose a las vueltas y piruetas de un vuelo de palomas filmado desde mi tejado de Little Italy en Nueva York. Observando el movimiento de los pájaros deseé de repente que la información y el ritmo no se produjesen sobre el fondo sino sobre las propias líneas del pentagrama. Se trataba pues de oscurecer el fondo e iluminar las líneas, de modo que comencé a cubrir la imagen con cinta adhesiva negra, y así fui tapando sucesivamente la pantalla hasta que quedaron solamente unas ranuras de luz.

Y fue muy sorprendente, pues me di cuenta de que los fragmentos sugerían algo más grande que la imagen completa, apuntaban a una realidad más extensa. Los puntos de luz, concentrados, formaban bolitas de distintos colores y se deslizaban mostrando claramente la estructura de tejido luminoso que es en realidad la televisión. La energía de los electrones recorriendo el televisor en un tejido permanentemente cambiante se hacía visible de una forma nueva, y sugería también el tejido energético mucho más amplio de líneas invisibles que nos comunican.

Fui probando el sistema con distintos canales de televisión y fue una nueva sorpresa comprobar que con tan pocas líneas se podía determinar de qué tipo de programa se trataba: un telediario, una serie, un documental sobre la naturaleza o un partido de fútbol. *TV Weave* explora así las condiciones que determinan los límites de la percepción: por un lado nuestro cerebro tan entrenado, capaz de componer imágenes a partir de mínimos puntos de luz en movimiento y, por otro lado, los hábitos de nuestra cultura, los dogmas de nuestra educación que en realidad restringen nuestra visión.

Me viene a la memoria la historia de Virgil, relatada por Oliver Sacks, en la que un ciego de nacimiento, gracias a una operación quirúrgica, recupera la vista a los 50 años. A partir del momento en que es capaz de ver, este hombre se convierte en una persona insegura que se asusta, por ejemplo, frente a una copa de cristal, porque le parece un objeto amenazante, hasta el punto de que necesita volver a “leerla” con el tacto. De modo que llega a sentirse más inválido que cuando estaba ciego. Su vida se convierte en un infierno hasta que se las arregla para perder de nuevo la vista y esta vez recibe la ceguera como un don.

Además de la luz exterior y el ojo, la vista requiere una “luz interior” cuyo resplandor complementa la exterior y transforma la pura sensación física en una percepción dotada de sentido.

En *TV Weave*, gracias a una estrategia muy sencilla, la información, los mensajes de la televisión quedan anulados y transformados para convertirse en un juego de luz, de partículas de color en movimiento que aparecen gracias a que se oculta la imagen completa.

Las líneas sugieren así pentagramas luminosos, partituras de luz en movimiento. La música de Peter van Riper, producida por la percusión de bates metálicos de béisbol cortados a distintas longitudes y suspendidos por cables, crea un espacio sonoro continuo que se relaciona de forma aleatoria con la vibración de las líneas luminosas.

Eugènia Balcells

Una conversación con Eugènia Balcells

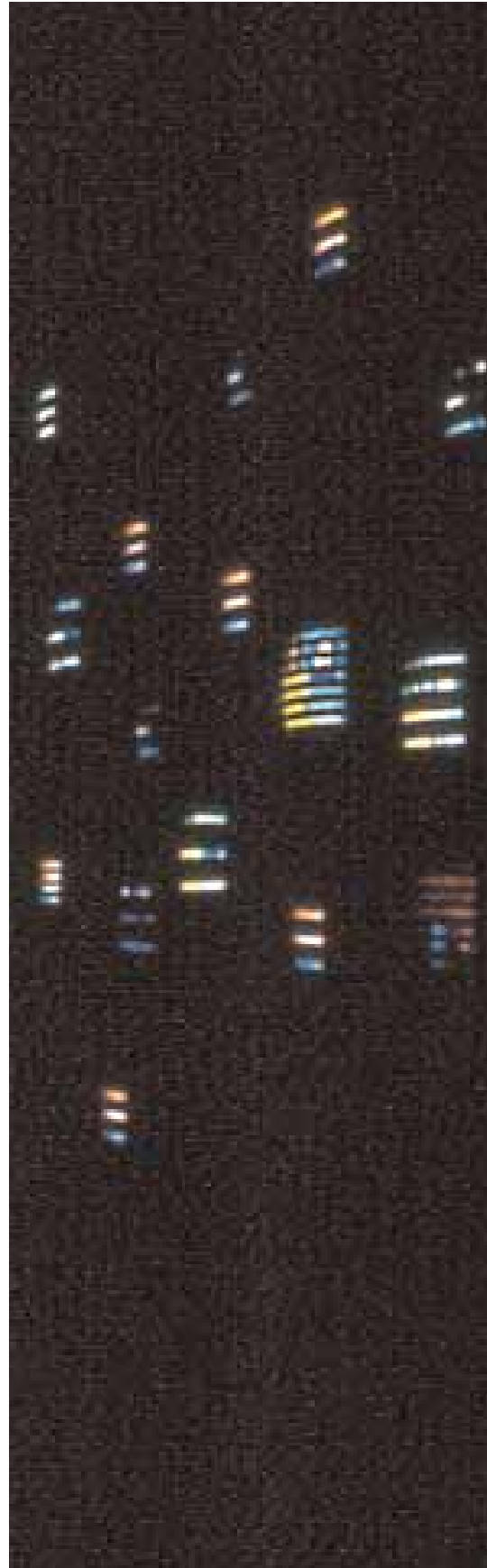
Carlota Álvarez Basso: ¿Por qué comenzaste tu carrera artística trabajando con medios no convencionales?

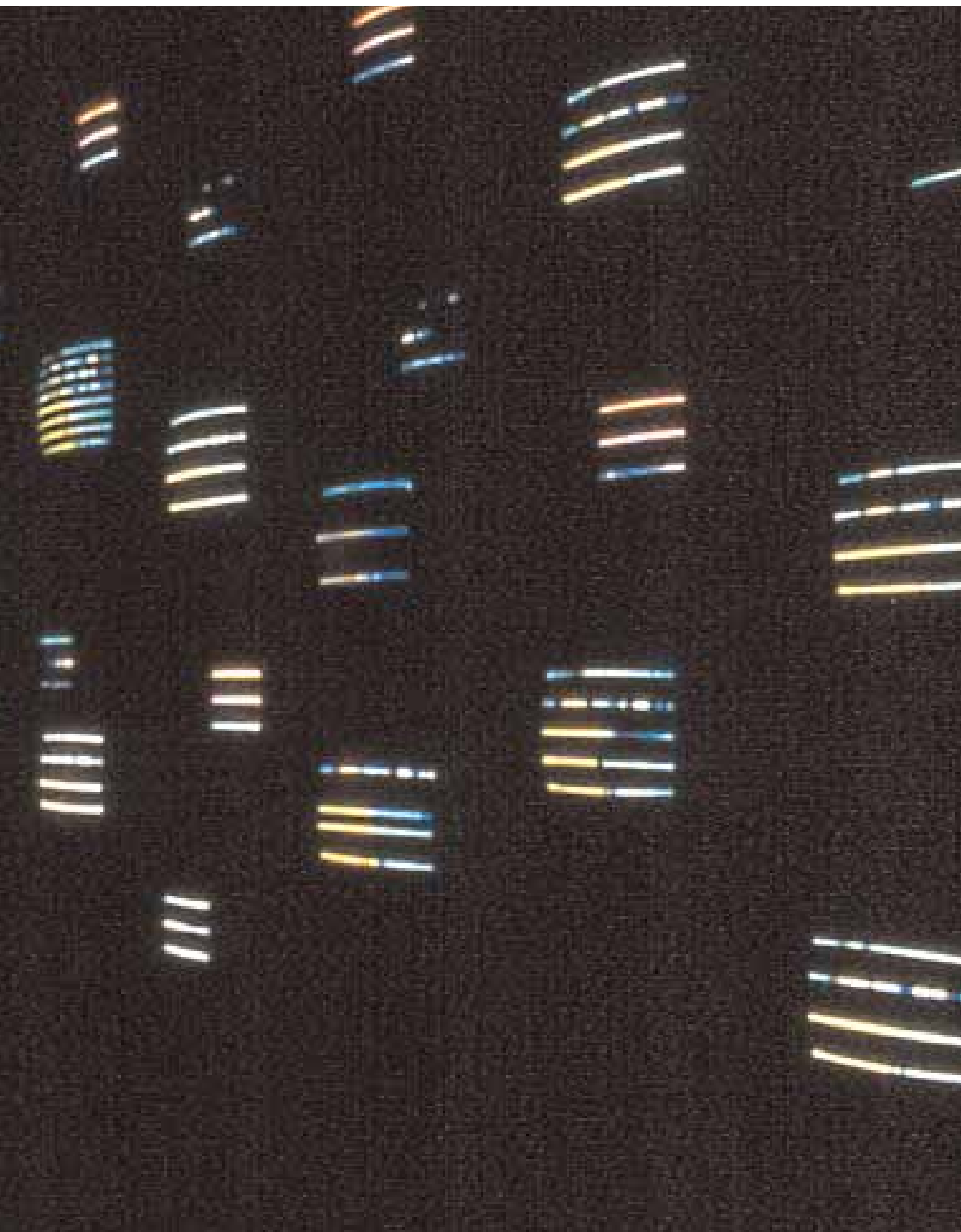
Eugènia Balcells: Bueno, seguramente la contestación es múltiple. Desde los 15 años mi ilusión era hacer una película de cine comercial. Entonces hice la primera película, *Más allá de lo que se espera*, que no se acabó de rodar.

Después, con 24 años, pude ir a la Universidad de Iowa, en EE.UU., donde hice un máster en Arte. Allí empecé a trabajar en medios muy distintos simultáneamente. Utilicé la fotografía y mi tesis fue el libro *Möbius Spaces*, que eran dos secuencias invertidas que iban de claro a oscuro, un poco basadas en la cinta de Möbius. Cuando presenté la tesis todos me dijeron: "esto es una película".

Simultáneamente estaba realizando dibujos, ya que desde entonces coexistían en mí estas distintas maneras de hacer. Me interesaban muchísimo todos los trabajos de performance, también los *earthworks*, trabajos a partir de la Tierra. Todo esto configuró mi trabajo como artista. Mi presencia en EE.UU. en los años 1969 y 1970, en la universidad, fue decisiva. Bob Wilson, por ejemplo, estaba ya realizando en Iowa la obra *Deafman's Gance*, que luego se presentó en Nueva York y en Europa. Fue una experiencia vital que se correspondía con un momento político e ideológico concreto. Estábamos intentando eliminar barreras y traspasar límites, y dábamos protagonismo a lo vivencial, al ser humano frente a todas las estructuras de poder.

Me ha interesado más el arte como experiencia que el arte como producto o como participación en un sistema de compra-venta. El arte como sistema de signos y símbolos que nos permiten llegar a un cierto conocimiento.





CAB: ¿Crees que la elección del soporte está en función del contenido, es decir, que el fin justifica el medio que vas a emplear, o es el medio un mensaje en sí mismo?

EB: Yo, en este caso, no los separaría. Creo que cada medio en cierto modo prefigura los fines, y, obviamente, cada fin va totalmente ligado a los medios. Cada lenguaje configura sus propias reglas. No puedo pensarlos separadamente. [...]

CAB: A lo largo de tu carrera has luchado por eliminar los límites intrínsecos a cada soporte, partiendo de una voluntad de integración de diferentes medios artísticos. Me interesa hacer un recorrido diferenciado por cada uno de los medios con los que has trabajado a fin de intentar encontrar un común denominador. Empezando con el cine, ¿cuál es tu relación con este medio?

EB: Lo que más me interesa en el cine es que el movimiento se consigue a base de imágenes fijas, de muchas imágenes, con lo cual ya había un cierto paralelismo con mi idea de aglomeración, de entender las cosas por acumulación. Esto para mí fue muy interesante, trabajar a base de 24 imágenes por segundo. De aquí salieron algunas obras, como por ejemplo *Boy meets Girl*, realizada a partir de cientos de imágenes de la mujer en los medios de comunicación y de una igual cantidad de imágenes del hombre. Simplemente las encontré, las recorté, las filmé y con ello edité una pieza de animación imagen por imagen. Era un poco como esas maquinitas de Las Vegas en las que te pasan distintos signos, una zanahoria, una flor, una manzana hasta que salen dos iguales. En la película las dos secuencias de tanto en tanto se paran y forman parejas. Utilizando este mecanismo tan simple, la pregunta que yo me hacía era: "¿Qué imagen tendrían del hombre y de la mujer en nuestra época si alguien viniera de otro planeta, no hubiera visto jamás un ser humano vivo, y se formarían una imagen a partir de los medios de comunicación?"

Fue muy interesante porque, por ejemplo, en la secuencia de la imagen de la mujer, básicamente las mujeres que la componían eran anónimas y estaban en unas posturas totalmente artificiales. En el otro lado, por el contrario, la mayoría de las imágenes de hombres eran de personas concretas, conocidas.

Se ve la utilización por parte de los medios de comunicación del cuerpo humano, un tema que luego exploro en más profundidad, en el trabajo que se llama *Atravesando lenguajes*, que realicé en colaboración con Noni Benegas, la escritora y poeta, y con Marta Moya, que es antropóloga. Es una contraposición de la imagen de la mujer vehiculizada por los medios de comunicación –en este caso concretamente el programa de *Miss Universo* del año 1981– y el cuerpo de la mujer que yo denominó *estando/ siendo*, es decir, el cuerpo de la mujer sin ninguna finalidad. Un cuerpo habitado o un cuerpo utilizado. En el caso de *Miss Universo* es un cuerpo codificado, es decir, evaluado desde fuera, desde la mirada del hombre, desde una cámara que sigue unos cánones de plano general, plano medio y *close-up* (primer plano). Unos planos lineales de aproximación, mientras que paralelamente yo utilicé una cámara sin punto de vista fijo y sin un objetivo predeterminado, es decir, una cámara montada sobre ruedas que se movía constantemente, que buscaba y descubría.

Es la gran diferencia entre la cámara consumista y la cámara exploradora. A mí me interesa la cámara que va buscando lo que no conoce, que busca lo que no ve, que va a sorprenderse. Por eso he trabajado mucho con el azar, con las relaciones de las imágenes de mis instalaciones que no están marcadas por un programa fijo sino que están libres, como en la obra que presentaré en el Reina Sofía *Sincronías*. [...]

CAB: ¿Cómo se produce tu aproximación a la música?

EB: Mi relación con la música viene de una serie de encuentros. Cuando yo volví a Nueva York en el año

1979, conocí a varios músicos, primero a Barbara Held, después a Malcom Goldstein y luego a Peter van Riper. A partir de este momento surgieron colaboraciones y un interés por mi parte por desarrollar partituras y trabajos con sonido. Con Peter, y a partir de la lectura del libro *Silence* de John Cage, empecé a entender los sonidos en su existencia *-per se-*, igual que había hecho el trayecto de la comprensión y de la percepción de los colores y de las formas *-per se-*. Los sonidos limpios, antes de la formación de una melodía, hacen que mis oídos se abran hacia la percepción y mi comprensión del mundo sonoro.

Durante esos años realicé la partitura en vídeo de *Flight*, en la cual las palomas se mueven entre las líneas del pentagrama y el músico tiene que hacer la performance en vivo. Ahí se produce una tensión interesante entre el vuelo de las palomas y la interpretación del músico que lee estos ritmos y movimientos, las configuraciones que las palomas realizan en el cielo.

Después realicé *Clear Music*, unas proyecciones de formas transparentes, que de alguna manera distorsionan o alteran las líneas del pentagrama. Son diapositivas que se proyectan a gran tamaño sobre la pared y el músico las toca interpretando la difracción y refracción de la luz a través de estas piezas transparentes superpuestas a las líneas del pentagrama, música clara. [...]

CAB: ¿Y cuál es tu relación con el vídeo?

EB: El vídeo era casi obligado. Había trabajado en el cine y en la fotografía y me interesaba muchísimo la imagen en movimiento. El vídeo es el 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 lo 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, como sucede en *Indian Circle*.

También me posibilita explorar la coexistencia de imágenes en movimiento en el mismo espacio, como en *From the Center*. Esta posibilidad es específica del vídeo: la coexistencia de imágenes de una forma sencilla, con monitores. Ahora es mucho más fantástico, ya que la proyección de la imagen permite liberarla de la caja del monitor en la que estaba prisionera.

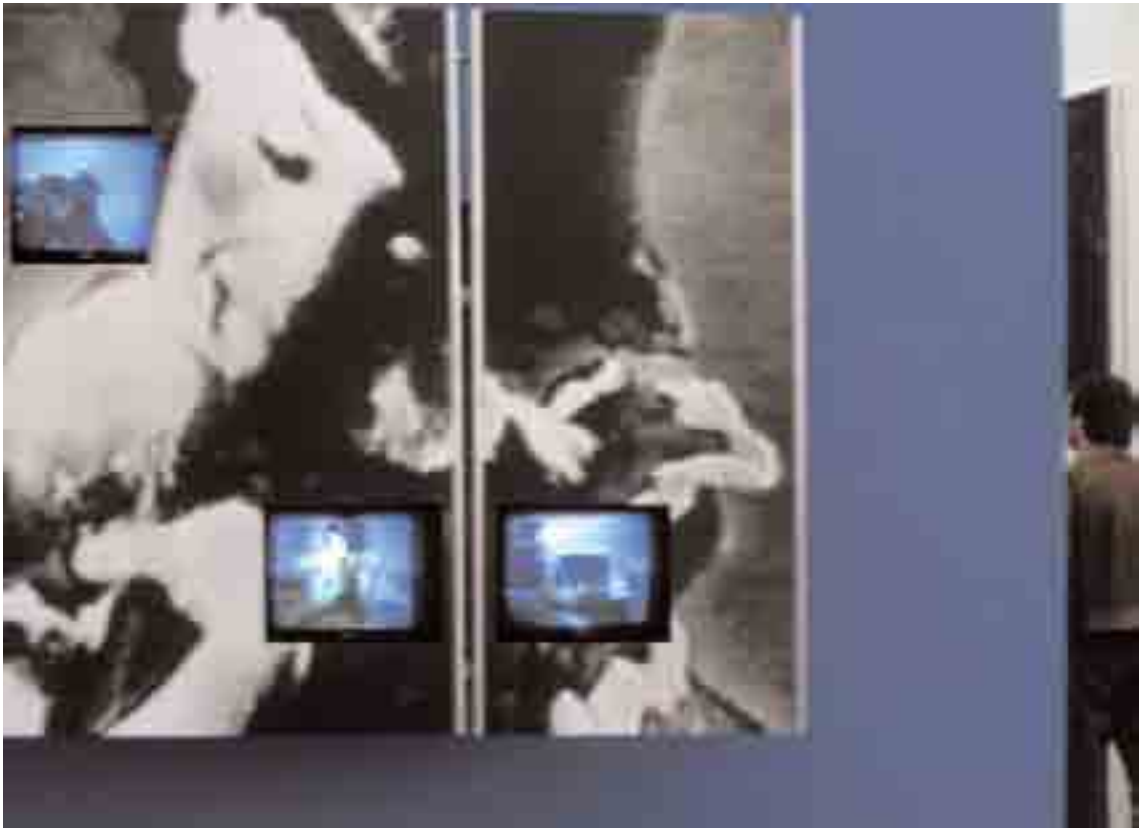
CAB: Después de analizar el uso que has hecho de todos estos medios, en una especie de investigación "científica" sobre la imagen, ¿cuál crees que puede ser el factor unificador que permite hablar de una personalidad artística?

EB: Es una pregunta un poco difícil de contestar. Lo unificador sería la trenza que he ido componiendo entre todos estos distintos medios que no solo he utilizado al mismo tiempo sino también en conjunción los unos con los otros. La voluntad es de mirar alrededor y de no simplificar lo visto, de presentarlo en su complejidad y en su multiplicidad pero siempre desde un centro operativo, en este caso el mío como artista. Por otro lado, dejándole al espectador que ocupe su propio centro y tenga que hacer a su vez su propia trenza, sin la cual todas estas obras tienen un sentido parcial. Esto es así en todo, en la propia naturaleza de nuestra experiencia, que se enriquece por suma, por coexistencia, y se empobrece con los dogmatismos. Mi obra yo la distinguiría por esa voluntad de coexistencia, de pluralidad de visión y por una mirada en todas las direcciones. Hacia arriba, hacia abajo, hacia lo estrecho, lo ancho, hacia lo grande, lo pequeño, en un recorrido múltiple que todavía no ha acabado.

Álvarez Basso, C. "Una conversación con Eugènia Balcells" (fragmentos), en *Eugènia Balcells. Sincronías* (cat. exp.). Madrid: MNCARS, 1995, pp. 79-94.

Dara Birnbaum

PM Magazine (1982/2006)



Fantasmagoría de los medios— La última videoinstalación de Dara Birnbaum trata de la contradicción fundamental de la sociedad tecnocrática: el alza irresistible de lo irracional en una civilización basada en las aplicaciones prácticas del pensamiento racional y científico.

La filosofía de la representación –del original, la primera vez, la semejanza, la imitación, la fidelidad– se está disolviendo; y la flecha del simulacro lanzada por los epicúreos se dirige hacia nosotros. Hace nacer –renacer– una “fantasmafísica”. (Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*.)

En *PM Magazine*, una instalación audiovisual multicanal basada en el programa de televisión del mismo nombre emitido en horario de máxima audiencia, Dara Birnbaum hace uso de avanzadas técnicas electrónicas de procesamiento de imágenes para producir una fantasmagoría de los medios. Trabaja con material apropiado de la televisión –tanto la secuencia de apertura y el tema musical de *PM Magazine*, como un anuncio de ordenadores personales–, selecciona un conjunto de diferentes imágenes emblemáticas, principalmente de escenas de ocio, para después combinarlas y recombinarlas formando cuatro



bucles de tres minutos estrechamente controlados y aún así delirantes. Estas cintas, que se muestran de manera simultánea en cuatro monitores instalados en un entorno cuidadosamente dispuesto para simular e intensificar nuestra percepción de los medios, descansan sobre los mismos efectos que las primeras fantasmagorías:

El tamaño de las figuras aumenta y disminuye rápidamente y éstas avanzan, retroceden, se disuelven, desaparecen y penetran unas en otras de una manera que era entonces considerada maravillosa. (*Encyclopedia Brittanica*, 1865.)

La referencia inmediata de Birnbaum son, por supuesto, las retransmisiones televisivas; sin embargo, su obra también pertenece a una tradición mucho más antigua, la de la fantasmagoría, que tuvo su punto de partida durante los comienzos de la era industrial. La fantasmagoría fue una invención francesa introducida en Inglaterra en 1802 en el espectáculo de la linterna mágica de Philipsthal: sobre una pantalla transparente de muselina se creaba la ilusión de que espectros y esqueletos volvían a la vida desde el reino de los muertos. A pesar de que tuvo una influencia inmediata

sobre el arte visual y literario de la época (*Las tentaciones de San Antonio*, de Flaubert, es una fantasmagoría virtual), el potencial de la fantasmagoría solo se desarrolló plenamente muchas décadas más tarde, con la invención del cine, y ahora del vídeo, que se han convertido en sus principales vehículos. De hecho, la fantasmagoría se anticipó a ambos medios, no solo porque su espectacular efecto dependía de cambios abruptos en el tamaño, escala y dirección de las figuras en movimiento que se proyectaban sobre la pantalla, sino también en virtud del peculiar modo de existencia atribuido a los fantasmas: emanaciones incorpóreas o membranas extremadamente delgadas que se separan de las superficies de los objetos para imprimirse directamente en nuestra imaginación, sin necesidad de que un objeto haga de intermediario. El cine y el vídeo, por tanto, parecen ser medios tecnológicos sumamente sofisticados de producción de fantasmas.

Un fantasma no tiene una existencia física objetiva; no es una representación sino un simulacro. A lo largo de la historia del pensamiento occidental, comenzando por Platón, se ha denunciado a los simulacros como “apariencias falsas”; sin embargo, la filosofía no ha conseguido jamás contener o exorcizar con éxito a los fantasmas, porque éstos no son, como se ha afirmado, la antítesis del pensamiento racional, sino su fondo oscuro. (Así, Freud describió las imágenes que el inconsciente presenta al consciente como “fantasmas”). No es sorprendente, por tanto, que la fantasmagoría surgiera en una época de rápida expansión industrial, o que a lo largo de su historia haya estado fundamentalmente asociada a modos industriales de producción de imágenes. Tal como escribiera Régis Debray, “el surgimiento de lo irracional corre paralelo al surgimiento de un nuevo mundo de aplicaciones científicas; *es su efecto compensatorio*. Cuanto más se ‘racionaliza’

el mundo ‘objetivo’, mayor es el control que lo irracional ejerce sobre lo subjetivo” (*Writers, Teachers, Celebrities*; la cursiva es mía).

En la fantasmagoría posmoderna de Birnbaum, por consiguiente, el extraordinario nivel de sofisticación técnica logrado por el matrimonio reciente de la informática y la tecnología del vídeo, se explota como un “medio de producción de delirio” (Debray). (Es la televisión la que le da el pie aquí a Birnbaum: los medios no representan la realidad, la simulan). No obstante, a diferencia de otros artistas que trabajan con una tecnología similar, la razón principal por la que Birnbaum la usa no son los deslumbrantes efectos visuales que posibilita –aunque *PM Magazine* sea ciertamente una proeza visual y tecnológica–. Más bien, su obra aborda una contradicción estructural fundamental de la sociedad tecnocrática (en la actualidad mediocrática): el irresistible ascenso de lo irracional en una civilización basada en las aplicaciones prácticas del pensamiento racional y científico.

Birnbaum no es ni racionalista ni irracionalista. No critica la irracionalidad de los medios en nombre del pensamiento (desmistificación) racional; más bien, usa la racionalidad y la irracionalidad para enfrentar la una contra la otra con el fin de poner al descubierto su implicación mutua. Se concentra en la *ambivalencia* de nuestras relaciones con los medios: somos simultáneamente seducidos y alienados por ellos, nos sentimos fascinados y al mismo tiempo somos críticos con esa fascinación nuestra –incluso cuando nuestra actitud crítica funciona simplemente como un pretexto–.

En *PM Magazine* Birnbaum no solo hace alusión a esta ambivalencia; la *pone en escena*.

Lo que nos fascina es siempre aquello que nos excluye radicalmente en nombre de su perfección o lógica interna.

(Jean Braudillard, *Fetichismo e ideología*.)

Ninguno de los efectos técnicos utilizados en los vídeos de *PM Magazine* resultará desconocido para los espectadores de la televisión comercial; sin embargo, Birnbaum ha diseñado una situación de observación en la que percibimos esas técnicas de una manera física e inmediata, como parte de un entorno natural. De ahí la importancia de la instalación: Birnbaum ha ocupado una galería relativamente pequeña en la planta baja del Hudson River Museum, pintando una de sus paredes de un rojo abrasador, otra de un brillante azul nocturno –tonalidades elegidas para que hagan juego con la clave cromática de los fondos que aparecen en las cintas–. Como resultado de esto, una incandescencia artificial inducida por el vídeo baña toda la galería; este efecto se ve intensificado por unos reflectores de colores estratégicamente colocados.

Las mismas paredes funcionan también como “esteras” para dos impresiones de bromuro de seis pies por ocho –ampliaciones descomunales de fotos fijas sacadas directamente de las cintas– montadas por medio de un sistema de suspensión comercial diseñado para facilitar las labores de ensamblaje y desmantelamiento (y que por tanto se utiliza principalmente en ferias de muestras comerciales y no tanto en instalaciones museísticas). Las imágenes de Birnbaum flotan frente a las paredes; los monitores están situados directamente en estos paneles. La relación de estos paneles con sus “esteras” de colores reproduce, a una escala grotescamente aumentada, la relación de las imágenes de las propias cintas con la clave cromática de sus fondos. De esta manera Birnbaum escenifica un simulacro de los medios ampliado a unas proporciones arquitectónicas.

Montada sobre paredes paralelas, la instalación literalmente nos rodea con los medios. (Este efecto se ve acentuado por el acompañamiento musical, que se basa en el tema

de *TV Magazine*, grabado en cuatro pistas y reproducido a través de altavoces situados en las esquinas de la sala). No vemos la televisión, nos vemos arrojados de cabeza a su interior; la conciencia que tenemos de nuestras circunstancias físicas reales da paso a un vértigo inducido por los medios. De esta manera, Birnbaum ofrece una experiencia directa y visceral del enorme (y a menudo imperceptible) poder de la televisión; al mismo tiempo, nos invita a analizar nuestra relación con la misma de una manera crítica.

En este desorientador entorno, solo dos elementos dan la impresión de ser estables –las dos fotos fijas– y a ellas regresamos de continuo. Se trata de imágenes familiares –una niña saboreando un cucurucho de helado, y una mujer sentada en casa delante de su ordenador (un monitor real ocupa el lugar de la pantalla del procesador de textos)–, representativas del tipo de imágenes que los medios suministran constantemente. Es sabido por todos que los medios proyectan estereotipos para su emulación e imitación, aquí éstos parecen tener la función de claves para descifrar la instalación.

Tal vez la imagen de la niña sea la más seductora –y cuando se trata de los medios es siempre una cuestión de seducción–. La chiquilla parece no tener historia, ni defectos, y por lo tanto tampoco deseos. Es una imagen de una completa autosuficiencia, está absorta en su propio placer, que no puede ser perturbado por nada. En su ensayo de 1914 “Sobre el narcisismo”, Freud proponía que “el encanto de un niño en gran medida reside en su narcisismo, su autosuficiencia e inaccesibilidad, al igual que el de ciertos animales, como los gatos y las grandes bestias de presa, que dan la impresión de no prestarnos demasiada atención”. Freud compara esta suerte de narcisismo al de esas mujeres que “solo se aman a sí mismas, con una intensidad comparable a la del amor que el hombre siente

por ellas”, observando que “tales mujeres ejercen la mayor de las fascinaciones sobre el hombre, no solo por razones estéticas, dado que como norma son las más bellas, sino también debido a ciertas constelaciones psicológicas de interés”. De esta manera, asociaba la seducción con la alienación: las cosas que más nos fascinan son aquellas de las que nos sentimos más separados.

Debido a su capacidad especular de recepción y proyección simultánea de una imagen, el propio aparato de vídeo se ha descrito como algo esencialmente narcisista; este análisis toma en consideración solamente el equipo, y no la *institución* de la televisión y su dependencia de precisamente esas constelaciones psicológicas de interés de las que Freud hablaba. La mayoría de las imágenes de los vídeos de *PM Magazine* son imágenes caracterizadas por la misma autonomía satisfecha de sí misma y, por ende, la misma inaccesibilidad; chicas que hacen malabares con sus batutas, profesionales del patinaje sobre hielo, expertos en artes marciales –es decir, cuerpos implicados en la exhibición de su propia perfección física, su propia autosatisfacción.

Sin embargo, los medios no nos enajenan simplemente con sus contenidos, sino también en virtud de su propia estructura. A menudo se critica a la televisión por no ser interactiva, sino un canal de no-comunicación de una sola dirección. Para el espectador resulta imposible dar una respuesta, como no sea en la forma de los índices de audiencia. Los defensores del potencial “revolucionario” de los medios insisten hasta el infinito en esta posibilidad de reacción por parte del espectador; pero se trata de una reacción meramente estática que es resultado de la incorrecta sintonización de un micrófono, es decir, un fallo en el sistema que debe ser paliado y, si es posible, eliminado.

Así, los medios nos excluyen de una manera radical en virtud de su incesante búsqueda de la

perfección de los medios de la propia representación; respondemos, sin embargo, con una fascinación carente de sentido crítico por su aparente autonomía, su indiferencia total con respecto a nuestra existencia (tal y como George Bataille ha escrito sobre la economía del *potlatch*, el poder reside en el que da algo a lo que no es posible corresponder con nada). La seducción y la alienación, por tanto, o la fascinación y la separación, no son alternativas sino que más bien se inscriben mutuamente dentro del mismo aparato de los medios, la fuente del extraordinario poder que ejercen sobre nuestra imaginación.

Por lo general, los artistas de la modernidad subscribieron el mito ilustrado del progreso tecnológico ilimitado como la llave que liberaría a la humanidad de los grilletes de la necesidad; a menudo unieron sus fuerzas con la tecnología en aras de la transformación del entorno de acuerdo con los principios generales de la razón y la utilidad (productivismo, la Bauhaus). Los artistas posmodernos como Birnbaum, sin embargo, se muestran escépticos con respecto a la creencia modernista en la ilustración racional; la ven como una agente del incremento del control y la dominación social. No obstante, estos artistas no emprenden la retirada hacia modos de producción preindustriales; tampoco intentan redimir la tecnología usándola de una manera desinteresada, es decir, estética. A este respecto, el *PM Magazine* de Birnbaum es ejemplar, pues es un simulacro de los medios que se enfrenta a la televisión de manera crítica y siguiendo sus propias reglas, para revelarla como la fantasmagoría de finales del siglo xx.

Craig Owen

Owen, C. “Phantasmagoria of the Media”, en *Art in America*, mayo de 1982, Brant Publications, pp. 98-101.



Peter Campus

head of a sad young woman (1977/2005) head of a misanthropic man (1977/2005)



nada más morir mi padre, se me apareció en sueños. se sentó frente a mí y se quedó mirándome durante un largo rato.

caminaba por el bosque por long island, en *jessup's neck*. era invierno. volví la vista atrás por casualidad y vi un enorme búho blanco sentado en un árbol, a unos tres metros de distancia. estaba totalmente inmóvil. nos miramos el uno al otro durante mucho tiempo. me acerqué a él: se alejó volando despacio.

head of a sad young woman.

head of a misanthropic man.

llevé a cabo estas dos obras hace casi 30 años. tenía un estudio en la calle franklin, en tribeka, nueva york, y corría el año 1977. fueron las dos últimas piezas de video que haría en 18 años. dejé el video y me pasé a la foto fija.

cuando llegaban los intérpretes los sentaba en una silla rodeada de luces que estaba enfrente de mi cámara, apoyada en un trípode. solíamos hablar un rato antes de empezar.

para entonces ya había preparado la cámara: abría el panel lateral y hacía unos ajustes en los circuitos. estos ajustes afectaban al gamma, los niveles de blanco y negro. los blancos "se



inflaban”, confiriendo a la cabeza un marco blanco, los negros alisaban el espacio. utilicé estos ajustes en todos estos retratos.

los doce minutos de cada sesión venían determinados por la duración de la cinta de vídeo más corta existente. mis únicas instrucciones consistían en mirar al objetivo de la cámara e intentar comunicarle algo, contarle una historia. no dirigía en el sentido habitual de la palabra, no le dije a la mujer que estuviera triste, por ejemplo. si lo pienso ahora, sin embargo, creo que es obvio que la colocación de la cámara y mi comunicación no verbal con los actores hicieron que ejerciera una influencia sobre el contenido.

después de cada grabación veíamos la cinta de vídeo y ajustábamos el ángulo de la cámara, la iluminación, la composición y en lo que se refiere a los intérpretes, corregíamos lo que intentaban transmitir.

cada vez me interesaba más la estasis, y la falta de significado del tiempo mecánico: a la par, trabajaba con máquinas que vivían exclusivamente en el reino de lo mecánico. la constancia de la mirada no marcaba el tiempo mecánico; al principio esto no suponía una carga pero hacia el final la tensión física había ido en aumento.

en este sentido el tiempo percibido era más corto (por segundo) al principio que al final. no creo que los intérpretes estuvieran en un estado meditativo. sino que pienso que lo que se revelaba era un estado más profundo y desprevenido, algo bastante parecido al aspecto que pueda tener el rostro de alguien que hace un largo viaje en tren.

en mi instalación anterior los espectadores veían una imagen de vídeo de ellos mismos proyectada sobre un muro blanco. se enfrentaban a una interpretación de uno de sus atributos. en esta obra los espectadores se enfrentan a la imagen de otra persona que los mira obnubilada. la interactividad proviene de la relación de los espectadores con esa persona. se les pide que entiendan a esa persona en algún plano, para que intenten comprender quiénes son. es más fácil que los espectadores se proyecten en esta imagen, al imaginar equivocadamente lo que esta persona puede estar pensando. esto hace referencia a la relación que establecemos con los actores cuando estamos sentados en una sala de cine, o los vemos en la pantalla de la televisión: los asumimos como una prolongación de nosotros mismos. incluso los malos son una proyección de nuestros demonios internos.

en estas obras la relación entre uno mismo y el otro es ambigua. los espectadores pueden elegir identificarse con la imagen, o tratarla como un objeto. en mi opinión esto refleja nuestras decisiones diarias en lo que se refiere a las relaciones con las personas que nos rodean: hasta qué punto tratamos a la gente como una prolongación de nosotros mismos, hasta qué punto hacemos de la gente algo ajeno a ella misma. creo que todo esto es muy normal. se parece mucho a cómo reaccionaría el miembro de una tribu: se parece mucho a cómo reaccionaría un niño.

si pasamos suficiente tiempo viendo estos vídeos, finalmente nos enfrentamos al misterio de esta gente. podemos entender muchas cosas observándolos, podemos sacar muchas conclusiones acerca de ellos, pero en realidad son lo desconocido, lo que no se puede conocer.

peter campus



El yo y el cuerpo— A diferencia de las primeras manifestaciones de la modernidad en el siglo xx, cuando los artistas describían e incluso celebraban lo incierto de la identidad individual, Campus mostraba más interés por las posibilidades técnicas que el vídeo ponía a su disposición. (Dicha celebración de la incertidumbre se podría ejemplificar con autores como Luigi Pirandello en *Uno, ninguno y cien mil* (1926), Fernando Pessoa con sus heterónimos y, en el ámbito de las artes visuales, Umberto Boccioni en su obra *Io Noi Boccioni* (1907-10), o la paráfrasis que Duchamp hizo de esa pieza en *Marcel Duchamp around a Table* (1917). Esta última obra era un fotomontaje casi cómico compuesto por el torso del protagonista quintuplicado por medio de espejos, lo cual implicaba una reacción subversiva a las recientemente introducidas fotografías obligatorias en el pasaporte. En todos los ejemplos citados, se trata de obras que se siguen lógicamente del solemne verso de Rimbaud “Je est un autre”¹. Por lo que respecta a las posibilidades técnicas del vídeo, en primer lugar y de forma más destacada, encontramos la dimensión temporal de la imagen en movimiento a la hora de investigar la constelación del yo en el ámbito comunicativo. La obra de Campus tiene más correspondencias con la división socio-psicológica del individuo que Paul Ricoeur trató de establecer en su ensayo *Soi-même comme un autre* (1990), texto en el que el autor buscaba la separación del yo respecto al ego para de ese modo poder describirlo en relación con el otro sobre la base dialéctica del *ipse* y el *idem*.

Campus utiliza las condiciones de la imagen de vídeo en tanto que medio para investigar las diferencias entre el *yo* y el *cuerpo*: “el Medio es el Medio –y no el Mensaje–”. Este artista siempre trabaja con las modalidades específicas del medio, como por ejemplo la reproducción del cuerpo en la imagen de vídeo, la cual resulta

discernible –a diferencia de la imagen de televisión– durante su aparición y tiene la posibilidad de generar significación artística por medio de la cámara, el “espejo electrónico”, en oposición al espejo real. Al reducir el mecanismo de sus imágenes y el contenido narrativo de lo que se muestra, Campus centra la atención en su yo que actúa y en la diferencia entre éste y su cuerpo tanto en el espacio como en el tiempo. Gracias al empleo del vídeo como medio, el artista aparece en interacción con una imagen de su propio cuerpo. En estas grabaciones, Campus se alterna en sus roles como director y actor; en las instalaciones de vídeo, el público visitante –entendido como espectador y también usuario–, puede verse y formar imágenes de sí mismo de manera simultánea. En ambos casos, el actor –ya se trate del artista como modelo para su propia ficción, ya del espectador en tanto que usuario de una instalación– reconoce o experimenta la distinción existente entre sí mismo, el yo que actúa y su cuerpo; es decir, entre el yo “interior (incorpóreo)” y el yo “exterior (corpóreo)”, según Ronald Laing. En tanto que medio, el vídeo tiene la posibilidad de hacernos percibir esta distinción de manera muy diferente a la ofrecida por un espejo, cuyas imágenes solo tienen una cualidad de indexación, ya que la imagen de vídeo logra una cualidad icónica en el contexto de un montaje artístico. [...]

Hans Dickel

1. “Yo es otro” sería una versión fiel. (N. del T.)

Dickel, H. “The Medium is the Medium. On the Art of Peter Campus”, en *Peter Campus: Analog + Digital Video + Foto 1970-1973* (cat. exp.). Bremen: Kunsthalle, 2003, pp. 27-28.

Jaime Davidovich

The Live! Show (1978-84/2005)

La proclama de *The Live! Show*— La televisión por cable me empezó a interesar hacia 1975. En esa época el cable era una nueva manera de recibir la señal de televisión y solo algunas zonas de Manhattan estaban cableadas. Como parte del acuerdo de franquicia, los inversores donaron a la ciudad de Nueva York dos canales destinados a uso público –conocidos en inglés como *Public Access*–. Esto significaba que las personas interesadas podían acceder a estos canales y realizar los programas más diversos, con una gran variedad que iba desde lo intelectual a lo grotesco. No había concursos ni casi ningún tipo de trámites burocráticos, lo que funcionaba era la regla americana: el primero que llega es el primero que pide.

Como artista, me interesaba el cable porque proporcionaba una oportunidad de llegar al público en sus propias casas. Por aquel tiempo, los videos se veían en salas de pocos asientos. La televisión por cable ofrecía la posibilidad de salir del entorno seguro de la galería o el museo e ir directamente a los hogares de la gente. Esto era algo en lo que pensaba mucho porque, en ese momento concreto, los artistas de vanguardia deseaban eliminar los canales regulares de distribución del arte, lo que incluía las galerías de arte, y hacer que los artistas se dirigieran directamente al público. Era la época de las performances de Fluxus, el arte efímero, el arte instantáneo, las intervenciones, etc.

En 1975 expuse por primera vez mi obra sobre la televisión por cable. En el año siguiente, junto a otros artistas, fundamos el Cable Soho, una organización dedicada a promover el uso de la televisión por cable como una vía para mostrar nuevas obras creadas específicamente para este medio. Empecé a pensar en hacer un programa *antitelevivo*. Algo así como una mezcla de dadá, comedia inexpresiva y cultura popular. La idea adoptó forma en 1979.

El 21 de diciembre de 1979 se estrenó *The Live! Show* en el canal J de la emisora Manhattan Cable. *The Live! Show*, una producción de bajo presupuesto financiada con la ayuda de amigos, voluntarios y estudiantes, seguía, sin embargo, un modelo conocido desarrollado por la televisión comercial, el del programa de variedades/ entrevistas. “Un programa de variedades de la vanguardia” que presentaba a personalidades tanto reales como inventadas del mundo del arte, con entrevistas, opiniones, performances, llamadas telefónicas en directo, lecciones de arte, y mucho más, todo ello en media hora de entretenimiento en directo. Yo oficiaba de presentador (*antipresentador*), editorialista, profesor de arte, entrevistador y, por supuesto, el doctor Videovich, un terapeuta televisivo que afirmaba haber estudiado manipulación de los medios con profesores alemanes en una universidad de mi Argentina natal. El doctor Videovich era un simpático personaje que fue descrito por el *New York Times* como alguien a medio camino entre Bela Lugosi y Andy Kaufman. Yo solía llevar una chaqueta blanca y ofrecía mis peculiares recetas para el futuro, expresadas en un contexto procedente del teatro del absurdo. En 1979 predije que “dentro de unos cuantos años tendremos 500 canales y nada que ver”. En 2006 se puede acceder a mil canales en la ciudad de Nueva York y seguimos sin tener nada que ver. Cuestionaba de manera persistente la naturaleza de la televisión y su lugar dentro de nuestra cultura. Incentivé una forma activa de ver la televisión y apremié a la gente para que reflexionara acerca de la televisión y las razones por las que está estructurada de la forma que conocemos. Siguiendo la tradición de las performances dadá, hice que el público general se enfrentara a un programa que ampliaba los límites de lo que era permisible en televisión. Al mismo tiempo, pronunciaba una proclama en el contexto de un mundo de arte muy elitista. Escribí el manifiesto del videoarte, donde expresaba que el videoarte debería estar en los grandes almacenes y no en el marco limitado de una galería o museo y sus visitantes.



Creé la red de teletiendas antes de que ésta se convirtiera en una realidad en la televisión americana. En la tienda de video vendía productos que yo mismo diseñaba y también muchos artículos Fluxus. Arte para las masas. También creé *TeeVEE, el alma pobre de la televisión*, una especie de serie de la televisión del hombre de la calle, que aparecía regularmente cuestionando una y otra vez su propia existencia, analizando sus propios defectos y limitaciones, percibiendo de alguna manera que no estaba siendo todo lo que podía ser, deseando ser más de lo que era, pero sin saber cómo.

The Live! Show recibía regularmente a invitados de la vanguardia, como yo mismo. Se trataba de creadores de arte efímero, artistas conceptuales, dadaístas, gente que desafiaba las ideas y los conceptos populares. Por medio de la creación de arte en la televisión, cuestionaba la propia naturaleza del arte.

Elegí retransmitir en directo, exponiéndome así delante de todos. El programa llegó a su fin en 1984. Dije entonces: "fue el comienzo de la televisión por cable y como tal probablemente la primera oportunidad, y posiblemente la última, de poder participar en todo el proceso cultural... El momento era perfecto". Creía que el cable podía ofrecernos toda la diversidad y riqueza de puntos de vista diferentes de los que la televisión de emisión en cadena carece tan penosamente.

Jaime Davidovich



El interés por lo híbrido.

Jaime Davidovich: El humor como arma de reflexión

Mireia Sentís: Se hizo usted conocido especialmente por su personaje: el doctor Videovich. Periódicos y revistas del momento hablaron extensamente de él y de la ATN (Artists Television Network, cadena televisiva del artista), que fundó. Entre otros, el crítico de televisión del New York Times, John O'Connor, los analizaba regularmente en su columna.

Jaime Davidovich: Era un personaje humorístico que comentaba cosas serias. Iba vestido con bata blanca de médico y acentuábamos, con maquillaje, la cicatriz

que tengo en la mejilla. Era un físico muy antitelevivo. Su pronunciación –la mía– también era chocante en un medio donde el acento ha de ser estándar y no puede provenir ni de una región específica del país, ni, sobre todo, del extranjero. El doctor era un especialista en terapia de la manipulación del medio cuyo principal campo psiquiátrico eran las curas de la adicción producida por la televisión. La gente llamaba en directo y yo –el doctor– explicaba el porqué de sus problemas y daba remedios. Resultaba bastante trágico-cómico.

MS: ¿Qué otras secciones incluía *The Live! Show*?

JD: Entrevistas que hacía yo mismo, o el doctor Videovich, o alguien invitado para la ocasión, a gente como el crítico Less Brown, que luego fundó la revista *Channels of Communications*, a Nicholas Johnson, entonces comisario del FCC (Comisión Federal de Comunicación), a Norman Lear, el productor televisivo de las *sitcoms* (comedias de situación) más seguidas del país.

En todas ellas se analizaba la televisión y no quedaban exentos los toques de humor. Existía un espacio donde se ofrecían los últimos videos de artistas. Charlas, entrevistas y actuaciones de gentes de la vanguardia que luego se han hecho muy famosos como Laurie Anderson y Ann Magnuson, cuyas primeras apariciones televisivas fueron en este programa; Eric Bogosian, que ahora escribe y actúa en Hollywood; Les Levine, uno de los pioneros del *media-art*; el artista *mixed-media* Roberto Longo; Marta Wilson, artista de performance y fundadora de Franklin Furnace... Hacíamos reportajes *sui generis* como, por ejemplo, seguir a unos visitantes en un museo y contar los minutos de atención que prestaban a un importante cuadro abstracto; luego seguíamos a compradores de esas miniciudades que son las galerías comerciales de este país o *shopping malls* y cronometrábamos, también, el tiempo que dedicaban a un inútil objeto de consumo... Cosas de este tipo, experiencias sobre hechos corrientes que aclaran la psicología de la mayoría del país. Otras veces cubríamos festivales como el de Fluxus con

Nam June Paik, Yoko Ono, Charlotte Moorman, etc. Creé un personaje de cómic llamado TeeVee, cuya cabeza era un televisor. El pobre siempre estaba muy confuso acerca de su personalidad y no paraba de hacerse preguntas. Sus aventuras se seguían en viñetas dibujadas. Algunas de sus andanzas forman parte de los dibujos expuestos anteriormente.

The Live! Show era uno de los programas de la ATN. También existía el *Soho Cable*. *Soho Cable* también era semanal. Yo era productor, pero no presentador. El programa cubría actividades que proponían algo nuevo, ya fueran performances, reportajes, actuaciones, documentales, etc.

MS: ¿Cómo se financiaba ATN?

JD: Nuestro presupuesto era reducidísimo. Como éramos una empresa sin ganancias, el New York Council on the Arts [organismo estatal] y el National Endowments for the Arts [federal], nos ayudaban en gran parte, pero no cubrían todo. Amigos, voluntarios y estudiantes trabajaban por muy poco o por nada. La producción y la posproducción la hacíamos nosotros. ¡El plató era el salón de mi casa!

ATN aparecía en el Manhattan Cable's Public Access. En EE.UU. cada cadena por cable tiene que tener dos "líneas" de acceso público, es decir, gratis.

MS: ¿Por qué se suspendió la actividad de la ATN?

JD: El esfuerzo requerido era muy grande, la dedicación total y la situación económica fatal. [...] En cinco años se experimentó mucho, y llegó la hora de hacer otras cosas. Entregamos nuestro material a la Universidad de Iowa, ciudad donde está el Centro de Comunicaciones Internacionales. La Universidad, por su parte, ha abierto un departamento llamado *The Artists TV Project*, cuya función es la de archivar todo lo relacionado con la televisión alternativa. [...]

The Live! Show se copió, hace dos o tres años, casi al pie de la letra en *Live from the Center*. [...]

Cuando una actividad está políticamente muerta, es muy fácil que el sistema la reconozca.

Lo que se necesita es el reconocimiento mientras está vigente. No se entiende que la televisión comercial no le hiciese ninguna oferta a este programa tan diferente, divertido e informativo. La televisión comercial de EE.UU. busca éxitos –o sea ingresos– inmediatos. No está para demasiados experimentos. Mi programa tardó unos cuantos años en ser entendido después de su finalización. Así pues, fue copiado pero se suprimió el humor, el cinismo y la autorreflexión. La burla es un arma, un filtro para que no nos laven el cerebro. No interesa a la televisión comercial.

MS: Si ahora le ofreciesen hacer un programa en una de las cadenas comerciales, ¿aceptaría?

JD: No les intereso. Yo pertenezco al contexto artístico. Tampoco a mí me interesa entrar en el campo comercial. Quizá sea anticuado, pero soy artista plástico. Soy un investigador de ideas. Mi trabajo es, a fin de cuentas, conceptual.

MS: ¿Cómo vincula su trabajo plástico y "televisivo"?

JD: Forman parte de lo mismo, puesto que el enfoque en uno y otro campo es igual. En la plástica utilizo materiales ficticios como si fuesen reales. Por ejemplo, el llamado *AstroTurf*, el césped sintético, o la piel ficticia que imita pieles de animales, no los utilizo para lo que fueron fabricados, sino como materiales tan reales y directos como la tela o la pintura al óleo. Lo ficticio se transforma, así, en real. Sigo explorando la relación entre realidad y ficción. También utilizo la pintura como teatro. Mi última obra combina fotografía, pintura y vídeo. Resulta en una especie de teatritos. Es el mismo tratamiento: pintura y televisión como teatro. La televisión es la versión moderna de los teatros de títeres.

Sentis, M. "El interés por lo híbrido. Jaime Davidovich: El humor como arma de reflexión" (fragmentos), en *Mensaje y medios*, n.º 10, enero de 1990, pp. 16-19.

Juan Downey

Video Trans Americas (1976/1997)



Cuaderno de viaje de *Video Trans Americas*

Tennessee, 19 de julio de 1973

Estamos impacientes por cruzar la frontera de México. La pasada noche hemos estado conduciendo hasta la extenuación. Un par de horas antes del amanecer, hemos parado a un lado de la carretera para descansar. El aroma de las flores salvajes; la hierba de un amarillo verdoso; las montañas azules en la atmósfera pura del amanecer; y entonces nos despertó la pasma, ordenándonos que siguiéramos circulando.

Nuestra postura es comprender la energía de cada lugar y cada ocasión, entretejernos en cada circunstancia, disolvernos en las fuerzas circundantes.

Cerca de la frontera mexicana, 20 de julio de 1973

Onondagas, cheroquis, navajos, apaches, hopi, aztecas, olmecas, mayas, incas, mapuches y alacalufes: todos estos pueblos participan de una naturaleza mítica común en cuanto a la muerte y al tiempo. Un indio de cualquier parte de América estaba acostumbrado a verse a sí mismo reaccionar frente a su propia cultura, y a enriquecer los procesos espirituales por medio del diálogo con lo desconocido. Este mito se torna contemporáneo en el trayecto hecho a cuestras de la televisión en circuito cerrado: poder observarse a uno mismo aumenta la concentración de la propia mente.

Más allá de informar o de documentar, tenemos que compartir el amor a los choques culturales. Hagamos estallar las mentalidades y demos a los acontecimientos la oportunidad de suceder en la inmensidad de los tres continentes americanos. Y nunca olvidar el armonioso e interconectado equilibrio de esta vasta isla que, no hace mucho tiempo, fue devorada por el judeocristianismo industrializado.

El vídeo es un espejo que puede ser manipulado tanto en el tiempo como en el espacio.

En los últimos años de mi infancia, tomé la decisión de conducir a lo largo y ancho de los continentes americanos. Más tarde, quedé hechizado por la lectura de Jack Kerouac y su épica de la vida en la carretera. Cuando tenía 20 años, tras haber conocido el mundo del arte de Nueva York, decidí volver al sur y recuperar mi propia cultura. Después de haber pasado diez años en España, Francia y EE.UU., me di cuenta de que nunca podría adaptarme al mundo desarrollado y, en una oposición al modo de un espejo, mi propio tercer mundo nunca podría ser un mercado para mis producciones estético-culturales.

Un choque cultural perpetuo era fácil de manejar al principio; sin embargo, la edad no hizo sino aumentar la distancia y la *saudade* por un país que ya no existe.

Alguien me contó una vez que a Jorge Luis Borges se le había atribuido una descripción muy precisa del destino de uno mismo encontrándose con el propio destino y, en consecuencia, el propio yo se concentra en una sola línea de experiencia. En otras palabras, uno mismo está alegremente atascado.

Con el vídeo, la distinción entre el arte y la vida se ha convertido en una bruma escasamente funcional.

Deseamos erotizar la política. Un erotismo entendido como la búsqueda de la supervivencia de nuestra especie en conexión con otras por medio del mismo sistema circulatorio, que brota de las mismas entrañas con un grito de vida.

La estética social se remite al inconsciente colectivo y a un erotismo a gran escala que implica a la humanidad en la política en tanto que ritual de supervivencia y perpetuación de la raza humana.

Los símbolos populares del poder dan ganas de llorar. La propaganda política opera en el nivel de las emociones rápidas y agitadas, las cuales no tienen nada que ver con el arte.

Proponemos una estética que manipula a la misma sociedad como si fuera un material tridimensional. No es el poder político lo que deseamos obtener por medio del arte, sin la supervivencia, la reproducción y el placer de nuestra especie. Dar a cada ser humano el derecho al misterio exclusivo. El enfrentamiento con lo desconocido es la única búsqueda con valor.

San Luis Potosí, México, 25 de julio de 1973

Los españoles utilizaron la artesanía tradicional de la talla de la piedra de los indígenas para imponer su religión. Los indios fueron esclavizados para lograr la permanencia de la economía bifronte de un dogma judeocristiano distorsionado. En ese caso, la arquitectura fue el medio; y la conquista mantuvo el control de la red de comunicación dominante: el misticismo.

Artesanos incas de gran sofisticación labraron y levantaron muros de piedra que iban a resistir siglos de terremotos. Esas mismas manos fueron dirigidas por los conquistadores incrustados de oro para labrar la piedra con una geometría diferente, basada en los 90 grados, en el nombre de un Dios abstracto cuyas iglesias no aguantaban un terremoto. En este caso, la arquitectura se divorcia de los medios de comunicación masiva, de la energía, y también de Dios. "Fragmentación europea".

No es un conjunto de ideas políticas lo que tratamos de expresar por medio del arte. La experiencia estética, puesto que no es nada excepto el goce de lo impensable, en ocasiones manipula los sistemas sociales como si fuesen materiales de escultura. Aunque el arte surge del inconsciente, descifra símbolos y genera luz interior, es primordialmente erótico por naturaleza dado que se introduce en la cruenta supervivencia de nuestra especie; y esta bella lucha resulta política y está profundamente arraigada en las entrañas del mundo.

En 1938, Diego Rivera pintó un mural en el Rockefeller Center. El muralismo mexicano ha tratado

de politizar a una masa ingente de campesinos analfabetos. Las ventanas con vidrieras del feudalismo gótico oprimían a los siervos iletrados con la agonía del dogma. Los casos citados ilustran la homeostasis controlada por los ricos, según Wiener.

Últimas horas de la tarde, un paseo en coche por el centro de la ciudad. Comida especiada y picante en un restaurante, unos tragos en un bar con música en directo. Una noche entera angustiado por el destino de mi país. Miedo, rabia, impotencia. Sin poder dormir.

México D. F., a la mañana siguiente, 28 de julio de 1973

Noticias sobre el asesinato del decano de la marina chilena, nombrado recientemente por el presidente Salvador Allende. ¡Esos cerdos están asesinando a los chilenos mientras duermen!

Hacer un arte
de fuertes implicaciones políticas;
un arte de placer ritual,
un arte con capacidad cerebral,
un arte con infinitud espacial,
un arte con raíces:
para arrancar, liberar,
para cegar con la luz,
para la rebelión y el canto.

Tajín, México, 30 de julio de 1973

Al alba estuvimos conduciendo muy lentamente entre unos templos que son mitad pirámide y mitad montículo. Exorbitante jungla baja tropical sobre las ondulantes colinas cónicas. Bananos, racimos de fruta colgando, grandes hojas de color púrpura y, de repente, la esquina de un templo: proporciones que cortan la respiración cuando se consideran a escala humana. Complejidad en la ornamentación dentro de una estructura simple bien fundamentada. Ricas arcillas del primer misticismo de los indios.

Tengo que diseñar una estrategia que asegure el mantenimiento de esta expedición. Ahora estoy comprometido con una nueva sensibilidad que aún ha de definirse.

Zempola, México, 1 de agosto de 1973

Les hemos dado una vuelta en coche a dos hermanas muy viejas y a su centenaria madre, después de haber acampado junto a su cabaña la noche pasada. A una de ellas la conocen por el apodo de "la Gringa" y realmente lo parecía. Nos detuvimos en un pueblo de pescadores en el que las mujeres tenían familia, grabamos un poco de cinta y nadamos entre el fuerte oleaje. No dejo de pensar en la mexicana centenaria, que hace 80 años se tiró a un americano al que amaba y dio a luz a "la Gringa". Hoy odio ese amor.

Nueva York, 11 de septiembre de 1973

NUNCA NUNCA NUNCA
TE PODRÉ PERDONAR LA MUERTE DE MI
PRESIDENTE
SALVADOR ALLENDE.

Quinteros, Chile, julio de 1974

El océano oscuro y el olor de los brotes de pino en el viento desbocado. Sangre estallando en las arterias. Cúpulas negras y azules de nubes cambiantes, luna, estrellas. Ciego y ansioso caí al suelo, penetrando la vagina de la tierra: atrapo con ambas manos el rocío de la hierba fresca; pero la hierba huele como las sobras podridas de una marisquería, es el vertedero de basura de un hotel cercano. Del placer a la repulsión repentina, sentí que una fina culebra gris me bajaba por la columna. Ese olor se quedó para siempre incrustado en la bufanda de lana que llevaba esa noche. Ese trozo particular de tierra baldía y el olor a pescado podrido fueron durante muchos años la materialización de la ponzoña del pecado.

Me costó pasar por muchas experiencias religiosas hasta llegar a purificarme de tan horribles monstruos.

En este momento estoy de pie en los acantilados de la costa chilena, una exdemocracia que hoy está completamente controlada por monstruos rabiosos, tiburones ávidos de carne. Y el olor de organismos muertos puebla la ya-nunca-pura atmósfera de aquel lugar frente al océano.



Santiago, Chile, agosto de 1974

Mi vestuario ha aumentado con varios camuflajes durante el verano para poder permitirme la realización de un arte de crítica social en este contexto de represión política. He puesto en peligro a otras personas y a mí mismo con la convicción de que el vídeo puede preparar a un millón de mentes para compartir el inconsciente.

Sobre el arte público. Nueva York, mayo de 1975

El vídeo ha acercado mis esfuerzos estéticos a las cuestiones sociales y políticas con mayor claridad que cualquier tipo de material o procedimiento artístico.

Video Trans Americas, proyecto profundamente arraigado en suelos antropológicos y cibernéticos, se convirtió en una vigorosa pasión cuando nos fuimos de Washington, D. C. Este choque entre dos tipos de belleza (la estructura conceptual y, por otro lado, la política entendida como la supervivencia erótica de la sociedad) generó un elevado nivel estético en quienes participaban en *Video Trans Americas*.

El desarrollo de la estética social apareció en mi trabajo en Washington, D.C.; aunque la pasión por elaborar una obra semejante se amoldaba bien a la apariencia de mi potencia sexual. El semen y la acción social han de ser igualados con los poderes individual y político. Ambos se ocupan de los mitos privados y colectivos sobre los ciclos de la vida y de la muerte. El arte público me pareció en principio la poesía de la teoría de la información.

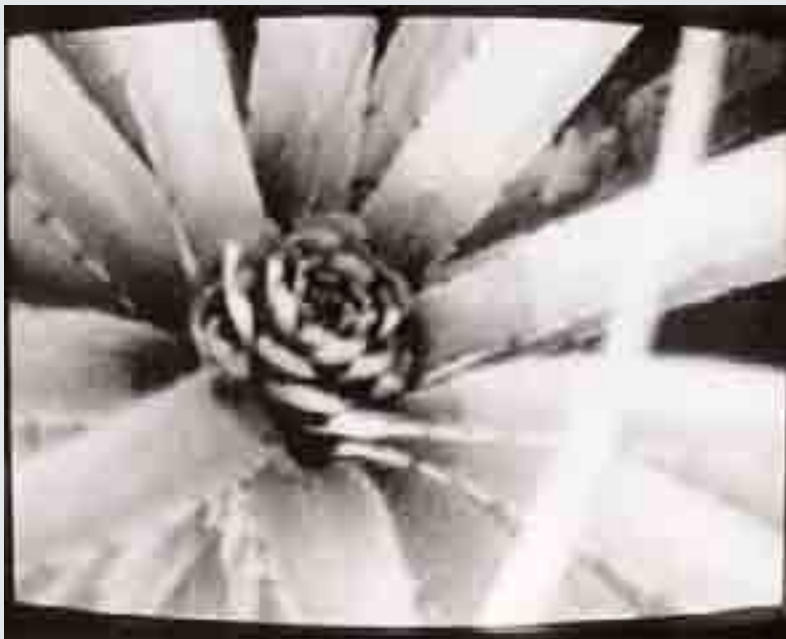
Retroalimentación total: poner un espejo frente al mundo.

Nueva York, 1975

Guardo una cinta con la voz de mi padre: "Trabaja como un campesino". La neurosis fue un periodo de mi vida en el que afirmé con entusiasmo mi libertad y mi masculinidad.

Mi madre nació en un archipiélago verde. Cuando era niña montaba a caballo por la umbría de una selva húmeda subtropical para descubrir el rojo sorprendente de la flor del copihue. Siempre era muy brillante después de la tormenta purificadora.

La conciencia de una persona contiene los recuerdos de muchas.



Nueva York, mayo de 1975

Las expediciones en blanco y negro de *Video Trans America* se han completado.

Como un catalizador químico, yo esperaba quedar como antes después de que mi intercambio de vídeo tratara de ilustrar a muchos pueblos americanos por medio de las referencias cruzadas entre sus culturas. Probé que yo era un falso catalizador: me devoraba la efervescencia de los mitos, de la naturaleza y de las estructuras lingüísticas. ¡El capullo presuntuoso se rebajaba! Sólo entonces llegué a crecer creativamente y en múltiples direcciones. Yo, el agente del cambio, manipulando videos para descodificar mis propias raíces. Estaba descifrado para siempre y me transformé en la verdadera descendencia de mi tierra, menos intelectual y más poético.

Se alcanzó un nivel inesperado por los extraños caminos del corazón...

Nueva York, primavera de 1975

Decidí aprender sobre mí, descubrir mi centro radiante, recuperar la seguridad del feto, la iluminación del santo y el nivel alfa de las mentes en

meditación. Descubrir mi esfera interior de calma e inducirte en la autointrospección.

Un refugio y una invasión.

Una concha de magnetismo benéfico y una invasión de poesía.

Nueva York, 25 de agosto de 1975

Hoy se cumplen dos décadas de mi confirmación como soldado de Cristo por el arzobispo de "un lugar de cuyo nombre no quiero acordarme". Aún me queda por decir que el vídeo aclaró cada etapa de este proceso consistente: lograr los impactos adecuados y acelerar cada experiencia sobre cuya totalidad no puedo expresar en palabras. Su significado está encerrado en las grabaciones de *Video Trans America*.

Juan Downey. *Video Trans Americas*. White Street, n.º 39. Nueva York, NY 10013.

Downey, J. "Travelogues of Video Trans Americas", en Schneider, I. y Korot, B. (eds.) *Video Art: an Anthology*. Nueva York: Harcourt Brace Javanovich, 1976, pp. 38-39.



VALIE EXPORT

Adjungierte Dislokationen III (1978/1996)

Adjungierte Dislokationen III es una videoinstalación sin grabación en vídeo, es decir, un vídeo sin banda magnética (como una película sin celuloide).

La videoescultura *Adjungierte Dislokationen III* se desarrolló principalmente a partir de la *Expanded Cinema Aktion Adjungierte Dislokationen (1973)* y de la videoacción *Adjungierte Dislokationen II*. Pero también tiene que ver con la idea de la presentación visible de una imagen sin que ésta haya sido grabada previamente, puesto que el medio de retransmisión está ausente y la imagen solo vuelve a componerse en el monitor, igual que ocurría en la videoacción *Adjungierte Dislokationen II*. Así, la reproducción de la imagen se consigue gracias a las salidas (*output*) de las cámaras pero sin una grabación magnética que transporte la imagen.

Tanto en las performances como en *Adjungierte Dislokationen III*, el tema principal es la representación y una experiencia específica del espacio para las que he utilizado el vídeo como instrumento de investigación, pues a través de él es posible mostrar simultáneamente diferentes partes del espacio y unirlos. *Dislokationen* [dislocaciones] significa algo como distribución espacial, situación, cambio, y *adjungierte* [adjuntada], en este contexto, sería la asociación o atribución de elementos que se consideran por separado (nunca aparecerían juntos).

Dos cámaras de vídeo están colgadas del techo sobre una base que rota recogiendo imágenes desde el centro del espacio artístico de la instalación. Éste está delimitado por tres paneles con líneas pintadas en horizontal, en vertical y en diagonal respectivamente; el lado que queda libre está reservado para el público integrando así a los espectadores en la videoescultura. Delante de cada uno de los paneles hay dos filas superpuestas de cuatro monitores. Una de las cámaras envía sus imágenes a la fila superior, la otra, a la inferior. De esta manera, las imágenes recogidas por las cámaras, en la alineación de los monitores, se convierten en movimientos arquitectónicos del espacio artístico. Ambas cámaras investigan su entorno separadas respectivamente por 180 grados.

En principio, la escultura sería el grupo formado por las cámaras de vídeo en el centro del espacio artístico, sin embargo a partir de la representación se crea una escultura más que consigue representar y expresar la relación entre espacio y objeto, entorno e imagen, imposible de reflejar con la escultura clásica.

VALIE EXPORT



El arte de la mujer

Manifiesto de la exposición *MAGNA*, en la que solo participaron mujeres. Marzo de 1972.

LA POSICIÓN DEL ARTE EN EL MOVIMIENTO DE LAS MUJERES ES LA POSICIÓN DE LA MUJER EN EL MOVIMIENTO DEL ARTE¹.

LA HISTORIA DE LA MUJER ES LA HISTORIA DEL HOMBRE, pues el hombre ha determinado la imagen que los hombres y las mujeres tienen de la mujer. El hombre crea y controla los medios sociales y de comunicación tales como la ciencia y el arte, la palabra y la imagen, la vestimenta y la arquitectura, las relaciones sociales y la división del trabajo. Los hombres han impuesto su imagen de la mujer en los medios, han moldeado a las mujeres de acuerdo con estos modelos mediáticos y las mujeres se han moldeado a sí mismas de la misma manera. Si la realidad es una construcción social y los hombres son sus ingenieros, esto significa que estamos ante una realidad masculina.

Sabed que se les han negado estos medios. Por eso exijo, ceded la palabra a las mujeres, para que puedan encontrarse a sí mismas. Para llegar a una imagen de la mujer determinada por nosotras mismas y, por tanto, a una manera diferente de representar la función social de las mujeres, nosotras las mujeres debemos participar en la construcción de la realidad a través de los medios.

No se permitirá que esto ocurra sin ofrecer resistencia, por consiguiente ¡será necesario luchar! si nosotras las mujeres queremos alcanzar nuestras metas: igualdad social, autodeterminación, una nueva consciencia de las mujeres, tendremos que expresarlas en todas las áreas de la vida. Esta lucha tendrá consecuencias de largo alcance no solo para nosotras, sino también para los hombres, los niños, la familia, las iglesias, en una palabra, para el estado, y afectará a todos los aspectos de la vida.

La mujer debe hacer uso de todos los medios y emplearlos como herramientas de la lucha y del progreso social con el objeto de liberar la cultura de los valores masculinos; también hará esto mismo en el arte. Durante milenios los hombres expresaron sus ideas acerca del erotismo, el sexo, la belleza, su

mitología del poder, la fuerza y la severidad en esculturas, pinturas, novelas, películas, obras de teatro, dibujos, etc., influyendo de esta manera en nuestra consciencia.

HA LLEGADO LA HORA de que las mujeres empleemos el arte como un medio de expresión capaz de influir en la consciencia del mundo entero, de hacer que nuestras ideas penetren en la construcción social de la realidad, con el propósito de crear una realidad humana. Hasta el momento los hombres han producido la mayor parte del arte, y han sido quienes habitualmente han tratado los problemas de la vida: los problemas de la vida emocional; y han aportado únicamente sus testimonios, sus respuestas, sus soluciones. ¡Ahora nos toca a nosotras expresar nuestros testimonios!, destruir todas las ideas acerca del amor, la fe, la familia, la maternidad y el compañerismo femenino que no fueron creadas por nosotras y crear en su lugar otras nuevas que se correspondan con nuestra sensibilidad y con nuestros deseos.

La cuestión acerca de lo que las mujeres pueden aportar al arte y lo que el arte puede aportar a las mujeres se puede contestar de la siguiente manera: transferir la situación específica de la mujer al contexto artístico sirve para establecer signos y señales que constituyen por una parte nuevos mensajes y formas de expresión artística y por otra transforman la situación de la mujer con carácter retroactivo.

EL FUTURO DE LA MUJER SERÁ LA HISTORIA DE LA MUJER

VALIE EXPORT

1. La artista utiliza letras mayúsculas en su firma y en sus textos. [N. de la Ed.]

EXPORT, V. "Woman's Art" en *Split: Reality VALIE EXPORT* (cat. exp.). Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1997, p. 205. Publicado originariamente en *Neues Forum*, 1972, n.º 228, p. 47.



Rafael França

Third Commentary (1981)

Una experiencia radical— Rafael França ocupa una posición intermedia dentro de la historia del videoarte brasileño¹, o mejor dicho, una posición de paso. Por un lado se trata de un artista desplazado con relación al movimiento brasileño de videoarte, dado que aparece fuera del eje Río-São Paulo (él era gaucho, de Porto Alegre), donde se concentraban las producciones, y realizó buena parte de su obra videográfica en Chicago, a donde fue inicialmente a estudiar y después a enseñar. Además él es contemporáneo de la segunda generación del vídeo brasileño, conocida generalmente como la generación del vídeo independiente. Esa generación tiene como horizonte, ya no el circuito sofisticado de los museos y galerías de arte, sino el universo masivo de la televisión y el intento de conquistar un público más amplio, no necesariamente compuesto por iniciados o especialistas. Sintomáticamente, esta segunda ola de realizadores se opone al videoarte de los pioneros por su tendencia al documental y a la temática social. França, por su parte, nunca se dejó avasallar pasivamente por la generación de los independientes. Se mantuvo firme en su visión crítica de la televisión y creía, igual que toda la generación de los pioneros, que el vídeo era otra cosa, algo así como una operación de radicalidad y densidad significativa que nunca podría penetrar, sin hacer concesiones, en la pantalla doméstica.

En ese sentido, si bien surgiendo en un periodo posterior al de la generación de los pioneros (que inmediatamente abandonó el vídeo y se encaminó hacia otras experiencias plásticas), França fue uno de los pocos que se mantuvieron fieles a sus principios básicos y que dio continuidad a su tradición a lo largo de la década de los ochenta. De hecho, la mayoría de los trabajos producidos por la primera generación consistía fundamentalmente en el registro del gesto preformativo del artista —exclusivamente el enfrentamiento de la cámara con el artista.

A modo de ejemplo, en uno de los trabajos más perturbadores de los años setenta, la artista Leticia Parente inscribió las palabras *Made in Brazil* sobre la planta de sus propios pies, apuntando la cámara en una *big close up*. En cierto sentido, la experiencia de los pioneros brasileños se hacía eco de una cierta corriente del vídeo norteamericano del mismo periodo, representada por: Vito Acconci, Joan Jonas y Peter Campus, entre otros, cuya obra consistía —como observó en su época Rosalind Krauss— en colocar el cuerpo del artista entre dos máquinas (la cámara y el monitor), de modo que se produzca una imagen instantánea, como la de un Narciso mirándose al espejo².

La fatalidad de la muerte— Nadie dio continuidad al proyecto estético de los pioneros (su simplicidad formal, la utilización moderada de la tecnología, la inserción “narcisista” del propio realizador en la imagen, la autoexposición pública) mejor que Rafael França. Como ocurría en casi toda la obra de la primera generación, el personaje principal de los vídeos de França es casi siempre él mismo, ya sea figurando personalmente como protagonista, ya sea proyectándose en otro. França encontró en el vídeo un medio adecuado para meditar y especular sobre sus propios conflictos interiores, ante todo sobre su mayor obsesión: la fatalidad de la muerte. Su obra, con un sello muy personal, estuvo también centrada en una indagación dramática sobre la cuestión de la homosexualidad. Quizá sea posible decir que *Without Fear of Vertigo* ocupa un lugar destacado en su obra. En ese vídeo, França y varios amigos brasileños y norteamericanos discuten las experiencias del suicidio y del enfrentamiento con la muerte, exactamente en un momento (1987) en que el sida comienza vagamente a surgir como un flagelo, pero un flagelo restringido (hasta aquel momento) a la comunidad homosexual. Al final, el artista muestra un supuesto interrogatorio



policial de Peter Whitehall, condenado a cinco años de cárcel en EE.UU. por haber colaborado en el suicidio de su compañero Yann Bondy.

França murió en 1991, víctima de sida, tras habernos presentado uno de los testimonios más auténticos de fidelidad a sí mismo. Su último vídeo, *Preludio de una muerte anunciada* (1991), terminado tan sólo algunos días antes de su muerte, es una verdadera celebración de los valores que guiaron su vida y de los cuales nunca abdicó, ni aun en los momentos de más intensa angustia y agonía. En el vídeo, el propio França intercambia caricias con su compañero Geraldo Rivello, mientras aparecen en pantalla todos los amigos brasileños y norteamericanos víctimas también ellos del sida, y la banda sonora deja caer una lacerante interpretación de *La Traviata*, cantada por la soprano brasileña Bidu Saião,

grabada en 1943. La última cosa que aparece en el vídeo es el texto: *Above All They Had No Fear of Vertigo*, lo que clarísimamente enlaza *Without* con *Preludio*.

Si, de una parte, França dará continuidad en los años ochenta al proyecto estético de los pioneros, en términos de postura existencial, radicalidad de la empresa y rechazo de la subordinación a los valores del mercado, por otra parte, será también uno de los primeros en romper con ese proyecto en lo que tiene de indiferencia semiótica, aversión a las cuestiones relacionadas con la retórica del medio y una cierta concepción instrumental del vídeo (el vídeo meramente como dispositivo de registro). França, será uno de los primeros videoartistas brasileños que se dedicó con seriedad a la investigación de los medios expresivos del vídeo

y a apuntar hacia caminos creativos para la organización de las ideas plásticas y acústicas en términos de adecuación al medio. Esa preocupación jamás fue marginal en su obra, a pesar del hecho de que los aspectos semánticos fueran tan contundentes y llamativos, que muchas veces saltaban al primer plano con el mayor énfasis, oscureciendo las innovaciones en el plano sintáctico. França fue también un investigador de los medios electrónicos: él enseñaba, escribía para periódicos y revistas de arte, era comisario en muestras de videoarte y es imposible imaginar que toda esa actividad metalingüística no tuviera repercusión en su trabajo. Sus ideas sobre el potencial expresivo del vídeo influyeron, no solo en su trabajo, sino en el de muchos de sus contemporáneos de la generación del vídeo independiente. Se puede incluso decir que las nuevas generaciones de artistas del vídeo brasileño se desarrollaron gracias a las ideas y caminos abiertos por él. Aún hoy, sus vídeos constituyen uno de los mejores repertorios de ideas creativas que se puedan hallar en Brasil, y podrían seguir sirviendo a modo de fuente de inspiración si no fuera porque todo lo que es bueno queda inmediatamente relegado a lo *underground* en nuestra pobre cultura colonizada.

Ficción videográfica— Desde los orígenes del videoarte, en los años sesenta, una de las discusiones más complejas y aún hoy no del todo resuelta, tiene relación con el problema de la ficción en el medio electrónico. Hubo, incluso, quien defendería la idea de que el vídeo no es un medio adecuado para propuestas narrativas, afirmación esa que, a pesar de haber sido contestada en el plano teórico, está siendo corroborada por la práctica efectiva del medio. De hecho, en sus 40 años de historia, el vídeo ha acumulado escasas experiencias narrativas realmente merecedoras de atención, mientras que la televisión demostraba, por otro lado, que

las formas narrativas (series, novelas) propuestas para la pequeña pantalla no pasaron nunca de meras estilizaciones o de disoluciones de modelos ya probados por el cine. Uno de los aspectos más enriquecedoras de la obra de França es justamente la experimentación de alternativas para la ficción videográfica. Se puede incluso decir que, exceptuando precisamente los dos trabajos ya mencionados, *Preludio* y *Without*, ejemplos raros de registros documentales en su obra, los restantes trabajos constituyen siempre experiencias de invención de formas narrativas, sin perder su aspecto autoconfesional o testimonial básico.

No se espere, empero, encontrar en los vídeos de França narrativas clásicas, a la manera en que una cierta literatura o un cierto cine nos tienen acostumbrados con algunos modelos canónicos de ficción. Sus narraciones son totalmente experimentales, absolutamente elípticas y discontinuas, explorando cosas tales como el contraste dinámico entre cortes muy rápidos y muy lentos, secuencias enteras presentadas cuadro a cuadro (como si se tratara de una proyección de diapositivas), *faux records* con planos seccionados en plena duración de una frase, imágenes fuera de foco, ausencia de sincronía entre sonido e imagen, diálogos presentados de final a comienzo, utilización de distintas texturas de colores o el blanco y negro, y muchas otras. *El silencio profundo de las cosas muertas* (1988), por ejemplo, es una historia de amor y traición entre dos amantes homosexuales, donde el presente y el pasado, la realidad y la memoria, la experiencia y el deseo, se entremezclan de un modo intrincado, y todo ello con la intromisión de lo social y de lo urbano (la ciudad, el tráfico, el carnaval) en la intimidad de los amantes. *Reencuentro* (1984) parece una interpretación moderna (ambientada en los duros tiempos de la dictadura militar con referencias explícitas a métodos de tortura) de la parábola de *William Wilson*, conocido relato de Poe sobre un personaje perseguido por su *alter*



ego, y que termina matándose para huir de sí mismo. *Getting Out* (1985), es una narración tensa y claustrofóbica sobre una mujer que simula la situación de estar encerrada en un edificio que se incendia. *Combat in Vain* (1984) y *Fighting the Invisible Enemy* (1983), trabajan con la apropiación creativa del efecto *zapping* (superposición caótica de imágenes y sonidos) de modo que sugiera la fragmentación de narraciones, a un paso de la completa disolución.

A este esfuerzo de repensar la ficción en el medio electrónico se debe sumar otro, igualmente sistemático: el de reinterpretar los recursos técnicos del vídeo desde una perspectiva de autor y de invención. Contrariamente a lo ocurrido con buena parte de sus compañeros de generación en el vídeo independiente, França no se dejaba seducir por las máquinas de efectos especiales, cada vez más frecuentes en los medios electrónicos, pero tampoco las rechazaba. Más bien, hay que decir que él fue uno de los pocos creadores empeñado con seriedad en la investigación de la funcionalidad expresiva de cada uno de dichos efectos, en términos de rentabilidad dramática. En *Insomnio* (1989), por ejemplo, una adaptación libre de un texto de

Graciliano Ramos, de nuevo ambientada en el mundo homosexual, se puede ver una utilización bastante contenida y casi minimalista de ciertos efectos especiales utilizados en la televisión, tales como la compresión de la imagen, o la multiplicación de pantallas dentro del cuadro videográfico. França llegó a hacer una versión de ese vídeo para *videowall*, un dispositivo caracterizado por la presentación excesiva y espectacular, utilizado casi exclusivamente en ámbitos publicitarios. En esa versión, consigue lo que hasta entonces parecía imposible: una utilización intimista, concentrada y reflexiva del *videowall*, logrando, de este modo, ponerlo al servicio de la narración y no de la ostentación tecnológica. Para una generación que creció a la luz de las imágenes excesivas de la MTV, la intervención de França supuso un contrapunto iluminador y necesario.

Arlindo Machado

1. Ver artículo de Mello, C., pp. 157-80. [N. de la Ed.]
2. Ver artículo de Krauss, R., pp. 43-60. [N. de la Ed.]

Machado, A. "Una experiencia radical", en folleto *Retrospectiva Rafael França*. Madrid: MNCARS, 2000.

Anna Bella Geiger

Mapas Elementares n.º 3 (1976)

En 1975 me preguntaron la razón de mi interés por usar el vídeo y respondí que:

- Me interesaba trabajar con el vídeo como si fuera un borrador
- O a veces como imagen que se presta a redundancias (por la posibilidad de crear bucles)
- A veces como reflexión sobre el arte
- O el espacio
- Y a veces no me interesaba absolutamente nada usar el vídeo en mi trabajo.

En cierto modo sigo pensando lo mismo, en el sentido de que no necesariamente me interesa precisar o determinar a priori el desdoblamiento de mi trabajo estando condicionada por sus medios técnicos, sino en términos de la idea, del concepto, esto sí es fundamental para mí. No me interesa enfatizar el uso de este o de aquel medio con el fin de establecer una identidad de carácter tecno-ideológico de mi obra con el arte. Creo que los principios y procedimientos estrictos solo tienen significado artístico si están relacionados con la totalidad de las cuestiones del arte. Si no me permito pensar de forma maniqueísta en lo relativo a las demás cuestiones del mundo, aun menos las acepto en el campo del arte. Quiero decir con esto que no puede haber espacio para fundamentalismos en el arte, ya que sus temas deben ceñirse exclusivamente al campo estético, con sus propias leyes.

Cuando inicié mi trayectoria, las premisas del arte pasaban por aspectos de orden ético y estético de otra naturaleza y durante un largo periodo desarrollé mi trabajo dentro de los márgenes de aquellas exploraciones.

El hecho de haber utilizado materiales como tinta, carboncillo, pintura al óleo, guache o grabado en metal no me llevó a descartarlos como medios; de hecho, sigo usándolos actualmente.

Creo que no fueron simplemente los medios en sí los que anularon el carácter de contemporaneidad de ciertas obras modernas, sino algunas de sus premisas, que se desnaturalizaron y se volvieron obsoletas por su propio discurso. Del mismo modo, no se puede concebir que, por el hecho de que alguien decida usar en su trabajo medios mecánicos, electrónicos y virtuales, se considere arte automáticamente. Tampoco es la mera ausencia de la mano lo que legitima alguna señal de contemporaneidad de una obra.

A finales de los años sesenta, creí necesario registrar (ya usaba este término) mis cursos, desde el momento en que realizaba las propuestas hasta su desarrollo completo, además del resultado de las experiencias terminadas. Usaba una cámara de Super 8 y una máquina fotográfica. De los simples registros iniciales pasé enseguida a trabajar de forma más independiente, a utilizar las posibilidades de edición de la película Super 8 fragmentándola y volviendo a montarla de otro modo, como solo era posible hasta entonces con la película, el cine. Hice lo mismo con las diapositivas fotográficas, lo que me permitía unir en un solo objeto imagen, texto, sonido, tiempo, luz y el aumento de la escala proyectada. Era el audiovisual.

Algunos de mis trabajos fueron expuestos en la Expo-proyección *GRIFE-1973*, *CIRCUMAMBULATIO*, un trabajo que presenté en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1972 y en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo en 1973, y que se compone de varios elementos. Está integrado por un audiovisual y una película en Super 8. A finales de 1974, con ocasión de la celebración de *JAC (Jovem Arte Contemporânea)* dentro de un programa paralelo del Museo de Arte Contemporáneo, presenté mis primeros vídeos: *Passagens*, *Centerminal* y *Declaração em Retrato n.º 1*. En aquel momento, el uso de la imagen



en movimiento me llevó necesariamente a cambios en la misma relación con la forma del objeto. Ya no se trataba solo del uso de los medios, de los constituyentes físicos del trabajo, sino de un cambio de otra naturaleza con el empleo de esos medios tecnológicos. También con la utilización del video, del Super 8 y de la fotografía, mi trabajo iba, a través de esa necesidad de una acción performática, a asumir diversas formas. Y esto iba a desplazar aun más mis indagaciones, las incógnitas sobre el campo estético en el que podría desarrollar mi trabajo.

Comprendo cada vez mejor el significado de aquellas actitudes e intuiciones. Sería, entre otras cosas, la búsqueda de unas posibilidades mayores de investigar sobre un mundo en el que, cada vez más, las experiencias individuales adquieren un carácter colectivo. Eso generaba sentidos concretos dentro del contexto de la época.

En esa misma etapa pasé a utilizar en mi trabajo algunas nociones e ideas derivadas principalmente de la geografía humana y la lingüística, ésta última como parte de mi formación universitaria de los años cincuenta. Sus repertorios de contenido ético-político influyeron y transformaron el campo estético de mi trabajo. Esta profunda necesidad de incorporar nociones desconocidas consideradas hasta entonces como ajenas al arte y de mimetizarlas a veces en mi trabajo, pudo radicar, más allá de los probables sentidos polisémicos contenidos en una obra, en el deseo de contar la realidad de aquel momento. Realidad entendida como campo en el que el artista resulta modelado por el tiempo en el que vive y en el que, como artista, intenta reflexionar sobre estas contingencias. Cuando busqué apoyo en otros modelos operativos, como el uso de imágenes electrónicas, no los consideré –ni los considero– únicamente factores externos, sino elementos fundamentales para poder plasmar esa otra realidad, en una transformación que también es de orden ético y estético.

Pienso que lo fundamental para el artista es comprender el arte como idea, intentar constantemente entender el porqué del desgaste y de la pérdida de sentido de ciertas reglas o métodos que anteriormente se consideraban válidos. Es decir: adoptar una actitud de análisis y revisión inherente al proceso de relación del artista con su obra.

Romper con los propios dogmas, que solo consiguen paralizar el pensamiento, exige humildad y cierta fe en el sentido utópico del arte.

La única posibilidad del arte es ser experimental y la única condición del artista es, en realidad, actuar experimentalmente.

Anna Bella Geiger

Anna Bella Geiger, obras entre 1975 y 1995

[...] En 1976 Geiger publica un pequeño libro titulado *Sobre el Arte*. Bajo la apariencia de cartilla, este libro examina el contexto ideológico definitorio de la producción artística en Brasil, que era, y todo indica que sigue siendo, determinante. Una de las páginas muestra un mapamundi, en el cual los continentes aparecen rodeados de mares de letras mecanografiadas. Un mar compuesto por corrientes culturales dominantes, dependientes y, en un determinado lugar, recesivas, que son, de acuerdo a la hegemonía cultural actual, “debidamente” situadas. Las corrientes culturales, tal como se presentan desde el punto de vista internacional, supuestamente objetivo, dividen el mundo en centros culturales y sus respectivas periferias, así también constituyen “el espacio social del arte” en la realidad sociopolítica brasileña. En el *Nuevo Atlas I* de 1977 Geiger dedica a este espacio un segundo mapamundi, en el que traza los límites y la esfera de referencia del arte dentro de los cuales el/la artista y su obra tienen que situarse, sobre todo si él o ella viven en Brasil.

En esas relaciones y alusiones, se espejan representaciones del mundo y concepciones de arte que, así como los mapas, también producen una realidad, en la medida en que lo representan.

La pseudo-objetividad de la cartografía, que en su representación rigurosa establece criterios, es desenmascarada en los cuatro mapamundis de la secuencia del *Nuevo Atlas I*. La imagen del mundo surge determinada por diferentes indicadores: en la trama del cuadrículado regular del espacio, como división de las reservas de petróleo, en la relación entre regiones desarrolladas y subdesarrolladas y en la dependencia de la primacía cultural de occidente.

La fabricación de ficciones se basa en procesos de selección e identificación en los que se transmiten y desarrollan identidades. La artista analiza las leyes de esta fabricación desde el inicio de los años sesenta, en su discusión con

la abstracción geométrica y el informalismo...

El pasaje de la mancha amorfa y anónima para el contorno nuevamente reconocible de un determinado continente, como muestra la estampa manchada del *Nuevo Atlas I*, es un juego con los esquemas de percepción que despliega su potencial en el ámbito de un determinado contexto, a través de la transformación, metamorfosis y alteración. Geiger muestra esas metamorfosis de manera ejemplar en su video *Mapas Elementares n.º 3*, en el que la artista dibuja cuatro figuras que luego se revelan juegos, que permiten reconocer la imagen cliché de América Latina. Las semejanzas semánticas entre el Amuleto, la Mulata, la Muleta y América Latina se transforman en la superficie visual como distorsiones anamórficas de una identidad que se determina por límites y fronteras vistos desde fuera. El Amuleto representa el misticismo, la Mulata encarna la sensualidad y el mestizaje de las razas, la Muleta señala el desamparo y la dependencia, y la geografía del continente nivela diferencias políticas, históricas, nacionales y culturales. Todo eso (las cuatro cosas) constituye los modelos según los cuales se forma la imagen de América Latina.

No es por casualidad que estas imágenes se forman bajo la mirada aparentemente objetiva de la cámara, cuando en la realidad ella las presenta filtradas o concretizadas de acuerdo a sistemas, dentro de cuadros fugitivos, dibujados, aparentes e incorpóreos.

En combinaciones e interpretaciones de diferentes sistemas de representación espacial, siempre nuevos y más radicales, Geiger desarrolla una poética contemporánea del espacio.

Karin von Stempel

Von Stempel, K. *Anna Bella Geiger, arbeiten Von 1975 bis 1995* (fragmentos) (cat. exp.). Frankfurt am Main: galería Bernd Slutzky, 1995.

David Hall

TV Interruptions (7 TV Pieces): The Installation (1971/2006)

Sin previo aviso y sin títulos de crédito, la televisión escocesa transmitió entre agosto y septiembre de 1971 diez obras encargadas por el Scottish Arts Council. Con posterioridad, siete de ellas fueron recopiladas bajo el nombre *TV Interruptions (7 TV Pieces)*.

“Estas [obras] han llegado a ser consideradas como el primer ejemplo de televisión hecha por artistas británicos y se estima que su aparición constituyó un momento igualmente determinante para la formación del videoarte británico”¹.

“Las esculturas que hice en los años sesenta se fotografiaban, aunque las imágenes en dos dimensiones no decían gran cosa de mi obra. Si la gente no veía las esculturas, más o menos creía que lo había hecho si veía las fotografías. Formulaban juicios sobre ellas; a fuerza de mirar las imágenes se habían acostumbrado a hacerlo. Decidí que las imágenes probablemente eran más importantes que las esculturas, así que comencé a hacer obra fotográfica. Entonces decidí que la ilusión resultaba aún más convincente cuando había movimiento y sonido –como forma de señalar el paso del tiempo– y empecé a hacer películas. Pero usaba la ilusión sólo como un medio para llegar a la visión misma. Si la hubiera negado por completo sería conveniente y ‘fiel’ a la mecánica y proceso del cine, pero la ilusión seguiría estando ahí porque eso es lo que la gente quería. Eso es lo que esperaban de la experiencia de ver películas. A mí me interesaban sus expectativas, pero no deseaba necesariamente darles lo que tal vez estaban esperando. Pronto la televisión empezó a interesarme. En tanto que medio, la televisión, y su vástago, el vídeo, eran una propuesta diferente. Ver la televisión no era un acontecimiento especial que mantenía cautiva a la audiencia, sino que llegaba a todo el mundo, en el caso de la televisión la mayor parte de la gente recibía lo que esperaba y mi interés por el cine se trasladó a la televisión, pero el contexto era muy diferente y la obra tenía que responder a este factor [...]”.

“*TV Interruptions (7 TV Pieces)* fueron mis primeras obras para televisión y son una selección de las diez originarias. Fueron concebidas y hechas pensando específicamente en su retransmisión, que realizó la televisión escocesa durante el Festival de Edimburgo de 1971. La idea de insertarlas como interrupciones de los programas habituales fue crucial y tuvo una influencia fundamental en su contenido. El hecho de que no llevaran títulos de crédito y de que no se anunciara su aparición (dos o tres veces al día durante diez días) fue esencial. Estas transmisiones eran una sorpresa, un misterio. Sin explicaciones, sin excusas. Las reacciones fueron variadas. Vi una de las piezas en un viejo club de caballeros. La televisión estaba permanentemente encendida pero nadie le hacía el menor caso, la gente leía los periódicos o echaba una siestecita. Cuando la televisión empezó a llenarse de agua la gente dejó caer los periódicos, se acabó la siesta. Cuando la pieza llegó a su fin se reanudó la actividad normal. Cuando, en una tienda de televisores del barrio, anuncié a dependientes y técnicos que estaban a punto de poner otra pieza, me invitaron a entrar. Al terminar, me vi obligado a marcharme rápidamente por la puerta trasera. Me tomé estas reacciones como algo positivo [...]”.

“No pretendía que estas piezas fueran declaraciones de arte por derecho propio, no se arrogaron ese privilegio. Eran gestos y planteos dentro del contexto de la predecible forma e infinita falta de trascendencia de la televisión”.

David Hall

1. Libbey, J. (ed.) *Diverse Practices: A Critical Reader on British Video Art*. Arts Council of England, 1996.

Hall, D. *Signs of the Times* (fragmentos). Oxford: Museum of Modern Art, 1990 y *19-4-90: Television Interventions* (fragmentos). Channel 4 Television, 1990.



TV Interruptions (7 TV Pieces) (1971), como instalación (2006)

Estas piezas se retransmitieron originariamente como intervenciones televisivas, pero posteriores visionados en una pantalla única dentro de una galería son incapaces de recrear el contexto original. En el MNCARS, se muestran como una instalación multifacética, las siete al mismo tiempo, cada una de ellas en un bucle continuo en siete monitores diferentes colocados arbitrariamente muy cerca unos de otros en un único espacio expositivo. El sonido se mezcla, entra en conflicto, y los espectadores ven varias partes al tiempo que intentan concentrarse en una sola. Se produce confusión, que es lo que ocurrió cuando aparecieron en televisión por primera vez, creando "dificultades" análogas a las de la experiencia original... Se siente como una intervención, aunque esta vez sea en el entorno de una galería. David Hall



Los inicios del videoarte: otra mirada a una historia controvertida

“Los artistas que trabajan con este medio [el vídeo], están explorando las implicaciones perceptivas y conceptuales del proceso; y esto de una manera que se dirige específicamente tanto a la destrucción de la naturaleza especializada y categórica de la experiencia artística, como a la creación de una perspectiva integral sobre las actividades artísticas en tanto que generalización de un tipo de comunicación humana”¹.

Esta cita de David Ross, fechada en 1973, resume de manera muy apropiada el impulso que guiaba a los primeros videoartistas británicos. En aquel momento, las tendencias “especializadas y categóricas” de la modernidad en bellas artes –nutridas en un espacio cerrado y bien establecido, al modo de los Salones decimonónicos– ejercían muy claramente una presión considerable sobre las nuevas líneas de pensamiento. Sin embargo, algunos autores han incurrido en un error al proponer que los primeros artífices de vídeo suscribían esa ideología de manera intencionada; en lugar de eso, estaban absortos desde el principio en construir con cautela marcos de actuación alternativos y nuevos procedimientos en aquel ambiente predominante. No obstante, la documentación de la obra en ese momento era limitada y esporádica al mismo tiempo, y la escribían, por necesidad, los propios artistas. No fue sino mucho más tarde cuando empezaron a surgir las “historias” de la primera década, aunque en ocasiones se referían a los escasos relatos anteriores, y muchas de ellas mostraban signos de elaborar explicaciones alternativas de ese pasado. Junto a los intentos de poner las intenciones originales contra el marco del debate teórico posterior –probablemente en un esfuerzo por acomodar las preocupaciones en boga–, este procedimiento acababa en una simplificación excesiva, en una distorsión y, en última instancia, en una tergiversación de los rasgos fundamentales de las primeras prácticas. En consecuencia, con el paso de los años este proceso afectó de manera particular a las obras más alejadas de este contexto, provocando que se convirtieran en algo

prácticamente irreconocible. En este breve ensayo trataré de brindar, desde la posición privilegiada que proporciona ser uno de los primeros en utilizar el medio, algunas observaciones sobre este curioso fenómeno en el que el desarrollo historiográfico a menudo tiene muy poco que ver con la situación y los objetivos originales, tal y como se definían en aquel momento.

A lo largo de los años setenta, las obras realizadas en vídeo (o televisión) no atraían toda la atención que probablemente merecía, y eso mismo era lo que había esperar en Inglaterra. Sin embargo, y al contrario de lo que se insinúa en algunos testimonios, no había un deseo explícito de alcanzar el gran escenario de las galerías de arte comerciales en el conjunto de los pocos artistas del medio. Lo realmente importante es que buscaban una mayor cantidad de público, un lugar en el contexto cultural más amplio. Las intervenciones ocasionales y poco comprometidas en las emisiones de televisión proporcionaron algo de sustancia a estas tentativas, al tiempo que ganaron tiempo de exposición en cualquier espacio que se pudiera hallar. Con un apoyo mínimo por parte de las emisoras y de las sobradamente cautelosas instituciones que financiaban las obras, no era algo fácil y nadie esperaba que lo fuese. Sin embargo, tras el inicio de los años ochenta –teniendo que afrontar las presiones del pujante régimen del Thatcherismo, pero con las nuevas oportunidades que iban a ofrecer las iniciativas comerciales independientes, además de con el aliciente del nuevo y prometedor Channel 4– algunos de los artífices del medio, cuyo número aumentaba, acabaron por enredarse en sus intentos de justificar la viabilidad política e institucional. Al mismo tiempo, una significativa nueva ola de teoría semiótica, psicoanalítica y de género estaba en continua evolución, siendo adoptada con gran entusiasmo, lo que a menudo suponía una coherencia narrativa específica y se iba a convertir en una influencia incuestionable en un buen número de obras posteriores. Así pues, en este momento nacieron tanto las reivindicaciones de la libertad “nuevamente recuperada” y pluralista, como

el "retorno" a la representación. Mientras tanto, a lo largo de ese periodo empezaron a surgir testimonios sin precedentes acerca de las obras más radicales de los inicios, algunos de dichos testimonios achacaban a ese tiempo los defectos de las élites de la modernidad.

No obstante, las dificultades surgieron al producirse diversos intentos de construir los fundamentos de una fase alternativa, e incluso "antimoderna", en el videoarte. Mientras que el nuevo y popular debate posmoderno estaba enfocado hacia otras prácticas artísticas, y permanecía en un estado de comprensión de los parámetros más amplios de dichas prácticas, por aquel entonces el videoarte no estaba sino perdido en la confusión de una atmósfera en la que se defendían argumentos para su inclusión en una nebulosa cultura del video, así llamada, (o de la imagen en movimiento). En este caso, los problemas surgieron al intentar identificar críticamente nuevos parámetros para las actividades que de manera evidente aún insistían (aunque en ocasiones no la admitían) en la etiqueta de videoarte, lo cual, no solo por su inclusión sino por definición, implicaba una

petición de principio sobre si tal cosa era posible. Esta paradoja atraía una curiosa estrategia: un intento de construir la fase precedente como algo aislado, a menudo dicha fase se calificaba como *formalista* de manera oportuna pero equivocada, presumiblemente con la creencia de que tal vez el desplazamiento de lo "viejo" podría en cierto modo dar credibilidad a lo "nuevo" alternativo. Sin embargo, al adoptar esta táctica aparecieron fallos descomunales. En primer lugar, no existía esa única y sostenida ortodoxia de la coherencia entre los primeros artistas del medio, como esto podría sugerir, aunque las influencias ambientales provocaron de manera inevitable alianzas poco rígidas, como ha sucedido siempre. En segundo lugar, los pocos ejemplos citados como típicos de esta primera fase no encajaban limpiamente en el papel que se les había atribuido (lo cual, de manera bastante extraña, se había asumido en algunos estudios). En último lugar, y lo más importante, una buena parte de los trabajos producidos en ese momento, y a menudo evitados en las discusiones, no se adhería a los criterios definitivos, entendidos como algo inherente a las prácticas formalistas en otros ámbitos artísticos.

Las tácticas paralelas aplicadas en otras áreas artísticas pueden haber tenido un cierto fundamento, pero los argumentos a favor de la deflación del "poder heroico" de la objetualidad, algo que a menudo se ilustraba muy oportunamente al restringir los ataques al arte objetual minimalista, resultaban problemáticos cuando se aplicaban a los primeros ejemplos de video. El elemento "marginal" en desarrollo desde los últimos años sesenta, y desde el que surgieron estos trabajos, era uno que ya estaba implicado en la "desmaterialización" esencial del objeto y que se apartaba de las preocupaciones dominantes, ampliamente arraigadas en los principios teóricos de Greenberg.



Todo esto fue apropiadamente continuado e impulsado con el advenimiento del video y, aunque con toda seguridad había más de un vestigio de "apariencia" formalista en gran parte de las nuevas obras, el hecho de percibir esto último como su sentido final ha sido un caso grave de mala interpretación de intenciones más progresistas: en particular su impulso a los "actos de significación", más allá de aquellos específicos a la "sustancia del objeto".

De manera retrospectiva, se puede percibir en consecuencia que las primeras obras deben más a las consideraciones conceptuales que a las formalistas. Esta importante distinción (aunque a menudo ha sido mal interpretada) fue el origen de la distancia, tanto en la producción como en los dispositivos de exhibición, no solo respecto a las obras de vanguardia más formalistas, con los que a menudo se han equiparado los primeros trabajos en video. Se entendía que el conceptualismo implicaba una liberación de las trabas impuestas por el objeto y, por consiguiente, de su correspondencia filmica (la preocupación por la materialidad), alentando en algunos artistas una posibilidad de mayor compromiso social. Sin embargo, esto fracasó en cierto sentido no tanto por sus intenciones ideológicas, sino porque el mercado del arte tuvo la oportunidad de rápidamente seducir, remodelar, empaquetar y consumir esa propuesta. En consecuencia, el trabajo en las galerías fue identificado, tal vez de manera equivocada, como el rasgo definitivo de la modernidad tardía, en lugar de ver en él al heraldo de nuevas y diversas posibilidades. Pero la carencia de interés comercial en el primer videoarte británico le dio la seguridad, afortunadamente, de que nunca iba a caer en la misma trampa. Resulta irónico que sean ciertas obras posteriores las que parezcan hacer concesiones a modos más retrógrados de representación, proclamando que son más "populares" o "accesibles", lo que en sí mismo supondría andar cortejando un apoyo ideológicamente más opresivo.

En las primeras obras, los procesos de deconstrucción resultaban evidentes desde el inicio, como ya apunté en 1976, en un intento de "descifrar las expectativas condicionadas de ese conjunto de estrechas convenciones conocido como televisión"² y, en contra de reivindicaciones posteriores, muy poco comprometido de modo exclusivo en declaraciones de su "propia presencia", como ya he indicado previamente. Por ejemplo, la reflexividad única del video era un componente utilizado como parte significativa de la construcción formal, pero muy pocas veces era el objetivo primordial del trabajo. Algunas de las primeras instalaciones no estaban concebidas para "referirse a sí mismas" –en las que "de manera inflexible, el espectador era constantemente remitido a las especificidades tecnológicas"³–, sino que en principio estaban diseñadas como un complicado espejo analógico en el que el espectador, por medio de la interacción con su propia imagen más que como espectador, era "de modo simultáneo el espectáculo, en un proceso percepción autorreferencial"⁴. Parece bastante evidente en este contexto que los artistas tenían la intención de explorar ciertas relaciones, hasta ese momento imposibles de alcanzar, de respuesta e innovación psicológica, en las que el marco formal y físico (o tecnológico) era en esencia el lugar de la experiencia. Por lo tanto, aunque en ocasiones se implicaba en los dispositivos formalistas, la preocupación por poner el significante en un lugar prominente fue escasa desde el principio, al contrario de lo que indica buena parte del debate y del trabajo fácilmente perceptibles en el cine. Incluso así, en un primer momento los artistas buscaban desligarse de los modos de expresión dominante y, de manera preferente, por medio del uso del significante y sus dispositivos técnicos, lo cual precisaba de investigación no solo en cuanto a las propiedades inherentes del medio, sino por medio de algo más relevante, la implicación evidente e incluso el compromiso manifiesto con las estructuras políticas empleadas en la televisión.

Sin embargo, tal y como Ross también apuntó en 1973, "algunos críticos han confundido el

videoarte con el movimiento político liberal a favor de la descentralización de la industria televisiva⁵. Éste nunca fue un intento de promover un cierto tipo de “antitelevisión” insurgente, como podría definirse la ingenua aspiración de algunos colectivos estadounidenses o de ciertos activistas de *agit-prop* en el Reino Unido; tampoco era un producto del determinismo tecnológico que venía ejemplificado en la producción de los primeros “*video-freaks*” ni, por supuesto, en la del movimiento análogo de los “*tecnoartistas*” en tiempos posteriores. Tampoco era un intento de algunos artistas serios con el propósito de liberarse de la televisión y la esperanza de establecer una cierta “*contracultura*”, ni tenía que ver con el interés por reclamar de manera independiente el derecho a una parte del medio para su propio trabajo, de abrir un espacio para la práctica autónoma (que en este contexto define una práctica desligada de las ideologías predominantes, pero no se refiere a la autonomía de la “*introversión*” típica de la modernidad, sometida a objeciones en otros textos).

No obstante, la inevitable y necesaria postura “de oposición” de los primeros tiempos, llevada a cabo para afrontar una cierta contención monolítica, fue un gesto que casi nunca acabó en el callejón sin salida del reduccionismo antiilusionista. La fenomenología de la mirada hacia cualquier obra en vídeo está sin duda dominada por la experiencia (de la retransmisión) televisiva, y los artistas más sagaces estaban muy al tanto de las estrategias psicológicas del espectador a la hora de derivar “significado” de las obras, algo que estaba fundamentalmente arraigado, si bien de modo subconsciente, en las expectativas televisivas del espectador (las cuales, a mi juicio, nunca pueden eliminarse o “purificarse” por completo en la interpretación de un vídeo o de una instalación); y muchos artistas (entre los que me incluyo) tuvieron que afrontar este aspecto de modo específico en tanto que cuestión central de una buena parte de las obras. Con todo, fue la aproximación conceptualmente provocativa, tanto en la forma como en el contenido, aquello que hizo frente por

medio de presentaciones inverosímiles –aunque convencionalmente provocase compromiso perceptivo (en lugar de alineación)– a las tentadoras (y manipuladoras) expectativas inevitablemente presentes en el proceso de la mirada. En algunas ocasiones, una parte de estas obras “objetivaba” los dispositivos de exhibición, pero muy pocas veces era ésta en todo caso la única intención. Sin embargo, un reconocimiento consciente de la especificidad de los dispositivos era en este caso identificable en tanto que productor de la ilusión que ponía en tela de juicio los modos predominantes de representación. Pero las mejores obras no se detuvieron en esta negación, y en pocas ocasiones hubo negación de una imagen coherente o de significado más allá de la sintaxis formal. Así pues, en este contexto del primer videoarte, había “mensajes” implícitos; con frecuencia de tipo metafórico, con una clara trasgresión de los límites de la estética formalista, y que aparecían como signo de independencia política, fuera de los límites tanto de la ortodoxia de la modernidad, como de la televisión institucionalizada.

David Hall

1. Ross, D. A. *Introduction to Art + Cinema*, vol. 1, 1973, p. 5.
2. May, D. “British Video Art: Towards an Autonomous Practice”, en *Studio International*, n.º 981, vol. 191, mayo-junio de 1976, p. 249.
3. Marshall, S. “Video: from Art to Independence”, en *Screen*, n.º 2, vol. 26, marzo-abril de 1985, p. 69.
4. May, D. “The Video Show”, en *Art and Artists*, n.º 2, revista n.º 110, vol. 10, mayo de 1975, p. 22.
5. Ross, D. A. *Op. cit.*, p. 5.

Hall, D. “Early Video Art: A Look at a Controversial History”, en Knight J. (ed.) *Diverse Practices: A Critical Reader on British Video Art*, Arts Council of England y John Libbey, 1996. El artículo se basa en otro anterior más breve, “Before the Concrete Sets”, en *And: Journal of Art*, n.º 26, 1991, y en el catálogo de distribución de London Video Acces en el mismo año. © David Hall, 1994.



Gary Hill

Primarily Speaking (1981-83/1990)

El título *Primarily Speaking* debería en gran medida ser tomado en sentido literal. Es lícito decir que curiosear en las cosas simplemente para orientarse es algo que debería evitarse a toda costa. Nadie quiere montar en bicicleta, especialmente a toda velocidad, solo para descubrir que las ruedas no tienen radios y preguntarse cómo llegaron tan lejos como lo hicieron la primera vez. La obra, que consiste en once partes segmentadas por himnos, tiene como base un monólogo construido a partir de unidades constituidas por locuciones idiomáticas –pues el lenguaje en general reside en el dominio público–. La voz sube y baja como una pelota de ping-pong de un lado a otro de un pasillo acumulando los modismos, colocando los objetos lingüísticos en los lugares que les corresponden, a veces respondiendo y otras preguntando. Siempre hay una reciprocidad de lo dado. Pienso en la figura de un columpio (recuerdo cuando me columpiaba en mi barrio y de lo que se trataba era de dejar a tu compañero o compañera de juego varados en lo alto abandonando de un salto el columpio en el momento en que tu asiento tocaba el suelo, lo que provocaba la caída brusca del otro o la otra debido a su propio peso –cortando así, de hecho, la visión¹).

El texto facilita la capacidad de concentración que se ofrece como un cruce. Las imágenes son señalizaciones silabeadas por la lengua, expulsadas y abandonadas al borde del camino –descartes, siempre hay sitio para más–. La serpiente muda la piel. No se trata de algo nuevo, ni de una recapitulación, es un modo diferente de entender las películas habladas –son las imágenes las que revelan la historia–. (Las palabras y las imágenes se desplazan juntas como en ocasiones hacen los viejos caminos y sus emplazamientos, y de vez en cuando comparten un tramo de tiempo donde la historia no permite las excavaciones necesarias).

En realidad, todo se reduce a esto: entré en una historia, el campo de visión y todos los diálogos estaban dados y había innumerables accesorios, accesorios y más accesorios, más de los que podría utilizar en toda una vida, y era todo en colores vivos, colores coloreados –todo tal y como tú o yo podríamos esperar–. A nivel del ojo y asombrado, me sorprendí mirando fijamente y de manera bizca a la palma de una mano que se encuentra a la distancia de un brazo extendido. Era una mirada de tamaño real que derivaba su capacidad de indicar el interés por la idea de la literalidad.

1. En el inglés original *sawing off the seeing*, juego de palabras formado a partir de la palabra inglesa para columpio, *seesaw*, compuesta por la unión de *see* (ver) y *saw* (cortar, serrar), que es también el pasado de *see*, y tiene además, rizando el rizo de los juegos de palabras, la acepción de refrán o dicho. [N. del T.]



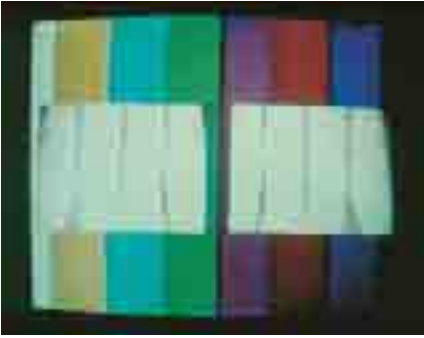
Entre-vista

Usted empezó como escultor, trabajando con acero, ¿qué le hizo acercarse al vídeo?

La primera vez que usé el vídeo fue en 1973. Por esa época estaba incorporando el sonido a la escultura. Trabajaba casi exclusivamente con barras de acero de relleno para soldaduras que dio la casualidad de que resultaban tener unas posibilidades sonoras muy ricas. Esto me llevó a utilizar grabadoras de sonido, cintas, el *feedback* y, en última instancia, el sonido generado electrónicamente. Realicé algunas grabaciones con un vídeo portátil y la naturaleza fluida de la cinta de

vídeo liberó mi manera de pensar de una manera muy radical. De repente, la escultura que había estado haciendo durante una serie de años me parecía muy aburrida y alejada de este proceso tan del momento presente. De alguna manera el vídeo permitía actuar en tiempo real, daba la posibilidad de “pensar en voz alta”. Se trataba de un proceso al que se podía acceder de manera inmediata, algo aparentemente mucho más cercano al pensamiento.

Dentro del arte contemporáneo, ¿cuál es para usted la diferencia fundamental entre el vídeo y



otros medios, particularmente en el contexto del arte conceptual y otras prácticas con las que guarda relación?

El tiempo es el elemento esencial del vídeo, no la acción de ver, como indican las raíces etimológicas de la palabra. La característica intrínseca esencial del vídeo es la retroalimentación. De manera que no estamos aquí ante un tiempo lineal sino que se trata de un movimiento que está absorto en el pensamiento: una tipología del tiempo que resulta accesible. La experiencia del tiempo se da dentro de unos parámetros electrónicos específicos que, para el ojo, son una pantalla rectangular, pero una pantalla que dista mucho de ser un proceso cibernético que lo incluya a uno mismo. Creo que esta paradoja de intimidad y enajenamiento con el tiempo es lo que me llevó a emplear el habla, y específicamente el habla en lugar de cualquier forma de texto escrito sobre la pantalla. La vocalización era una manera de marcar físicamente el tiempo con el cuerpo por medio de la articulación de palabras: la voz que habla actúa como una suerte de motor que genera imágenes. Esta idea coloca a uno dentro del tiempo del discurso. Cada sílaba se liga a una imagen: de repente las palabras parecen cobrar una dimensión muy espacial y el espectador adquiere conciencia del tiempo de una sola palabra.

Tal vez la obra que ilustra de manera más completa estas construcciones de imagen/ palabra sea *Primarily Speaking*. Da la impresión de ser una pieza clave que además anticipa ideas muy posteriores, por ejemplo, el orden dentro del desorden, tal como aparece en *Why Do Things Get in a Muddle?*, *Crux* y *Site Recite (a Prologue)* entre

otras. También está presente la posible construcción de múltiples relatos a partir de un único conjunto de imágenes. Y asimismo tenemos una serie de imágenes de gran fuerza, como la de usted en posición fetal, o la del vino que se derrama sobre la mesa, etc.

Primarily Speaking también tenía que ver simplemente con el número de imágenes que eran necesarias para que hubiera un intercambio entre los dos canales, dada la relación proporcional de imagen a sílaba que quería mantener. Se podría pensar que existe un número infinito de imágenes, pero llega un momento en que te preguntas: ¿qué puedo capturar, encuadrar, grabar, (poseer) ahora? Se convierte en un proceso de coleccionismo. ¿Se ha percatado usted alguna vez de la relación entre poseer y ver: lo ves y necesitas tenerlo? De todas maneras, los modismos resultaban fáciles, ya habían sido reunidos en diccionarios y libros de aforismos. Simplemente seleccioné algunos y eliminé otros. Una vez que empecé a juntarlos era como si ellos mismos encajaran solos en el lugar que les correspondía.

Su arte ha pasado del sonido al lenguaje y ha incorporado una serie de textos literarios. No da la impresión de que estas investigaciones partan de un único planteamiento. Su obra, al menos en apariencia, cambia drásticamente en breves periodos de tiempo bastante cortos. ¿Es posible identificar algún hilo conductor?

Yo diría que el elemento común que la vincula tiene que ver con la búsqueda de lo físico que tiene el lenguaje y con la descomposición de esas categorías. Supongo que comparto algunas preocupaciones con los poetas del lenguaje, pero por otro lado yo parto



generalmente de una situación de mayor proximidad a las normas del “significado” y lo que hago después es buscar las grietas. Deseo suspender la relación binaria del sentido y el sinsentido; ver qué ocurre dentro de la experiencia del lenguaje, a medida que el significado arraiga o se extirpa, cualquiera que sea el caso. Lo que yo cuestiono tiene más que ver con cuál es la naturaleza del lenguaje, ya que se mueve entre el sonido, la lingüística y la literatura. El compositor La Monte Young habla de entrar en el sonido; esa sintonización es en última instancia una función del tiempo (tiempos muy largos). Parece estar diciéndonos que la música/ sonido no es un objeto muerto que está en el aire sino más bien unas vibraciones que se mueven por el aire y que uno debe escuchar y sintonizar continuamente. Resulta interesante pensar que pueda existir una relación análoga con el lenguaje; entenderlo como un continuo que “sintoniza” el mundo.

La mayor parte de su trabajo trata de la interrelación de palabras e imágenes –cómo ambas se enfrentan–. ¿Diría usted que esta preocupación es más propia del arte europeo que del americano, digamos en la tradición de la semiología?

No cabe duda de que en lo que se refiere a algunas de mis obras de comienzos de los ochenta, *Primarily Speaking*, *Around & About* y *War Zone*, resultaría difícil negar la relación con la semiología, pero ésta nunca ha constituido un elemento central. Mis obras no son tan teóricas; desconfío bastante de la polémica y soy propenso a buscar incoherencias –averías–. Mis ideas parecen cambiar, girar, invertirse, contradecirse, en lugar de evolucionar, refinarse y sucederse en serie. Por supuesto, al trabajar de esta

manera me topo de frente con algunos escritores o artistas concretos a los que se identifica con ciertas teorías. La diferencia fundamental es que mi preocupación por el lenguaje comenzó con nociones muy escultóricas provenientes del sonido, el cuerpo, la vocalización y el habla. Por otra parte, esto tuvo lugar dentro del discurso de los medios electrónicos: cuando trabajas en tiempo real, la mediación de los signos es muy diferente a cuando estás dentro de un contexto de lectura o escritura. Si alguien va a hablar de mi trabajo dentro de un contexto deconstruccionista, creo que merece la pena recordar que se dice que Derrida, de quien originariamente proviene este concepto, es ante todo un lector. Yo soy antes que nada un creador de imágenes. El video incorpora un espacio reflexivo de diferencia por medio de la producción simultánea de presencia y distancia. Creo que tiene una realidad visceral que abarca más que la escritura y aun con eso permite que podamos meditar sin que seamos víctima de la imagen. Y sin embargo, aunque todo mi arte se basa en las imágenes, me siento muy implicado en la labor de mina de esas imágenes por medio del lenguaje.

El proceso de deconstrucción se inicia una vez que usted comienza a escribir seriamente los textos que constituyen la banda sonora de sus videos, la inversión de la imagen dominando al sonido.

Escribir fue una liberación después de un intenso periodo en el que me había centrado en las posibilidades de la imagen electrónica y su transformación. Llegué todo lo lejos que pude y simplemente quería hacer algo de ruido. Me sentí muy desconectado. Hablar y charlar fueron una especie de reentrada. El hallazgo de una

dependencia sintáctica entre el habla y la imagen me señaló por sí mismo qué dirección seguir.

¿Cuál es el primer vídeo en el que habló?

En *Elements* se escuchan pedazos de las palabras que representan los cuatro elementos, fuego, agua, aire, tierra, que se mezclaron electrónicamente. De vez en cuando se puede reconocer una palabra. Pero no fue hasta que empecé a escribir mis propios textos que comencé a ver que se podía establecer una conexión entre los sistemas electrónicos y la lingüística. Fue cuando hice *Picture Story*, *Procesual Video* y *Black/White/Text*. Esta última obra se estructura precisamente en torno a un texto que es una descripción literal de la retroalimentación negativa del vídeo. Inicialmente el texto tiene un número exacto de sílabas que aumentan matemáticamente al doble con cada frase que se va añadiendo. Empezando por el final, "rectángulo", "dentro de un rectángulo", "el marco de referencia dentro de un rectángulo", y así sucesivamente, cada frase tiene el doble de sílabas que la anterior. En cierto sentido, las frases y voces habladas se acumulan hacia atrás hasta que se que el párrafo entero queda comprensible leído hacia delante; es un retroceso en el tiempo. La imagen apenas cambia. La retroalimentación del vídeo sigue las capas del texto expandiéndose y contrayéndose lentamente. En estos vídeos, la imagen se parece más a un compás o un gráfico lingüístico. La imagen te centra en el espacio del lenguaje.

Teniendo en cuenta que el lenguaje es el impulso que "mueve la imagen", ¿de qué manera se relaciona esto en su obra con la idea de narración?

Tal vez con la excepción de *Incidence of Catastrophe*, donde incluso el flirteo con la narración tradicional se hace de una manera considerablemente cohibida, trabajo en un dominio diferente de la narración que tiene más que ver con una suerte de metanarrativa: las obras evolucionan desde una práctica autoreflexiva que me incluye en

tanto que autor/ realizador en la puesta en escena. Mis argumentos están más cerca de la entropía, la memoria, la conciencia y la muerte que de personajes y localizaciones, existan éstos o no literalmente. Esta otra manera de narrar plantea una red de cuestiones interrelacionadas que siento que están, una vez más, profundamente engastadas en el tiempo. Una vez que se pronuncia o se lee una palabra (o que se "lee" una imagen) el tiempo se convierte en un elemento en cuyo interior el espectador "narra" una experiencia. Incluso la cognición se vuelve parte de la estructura narrativa.

En *Site Recite*, vemos huesos, hojas, conchas y textos filmado con un movimiento laberíntico y mecánico. De modo parecido a como ocurre en algunas de sus primeras obras, la conexión entre el habla y el movimiento de las imágenes se da prácticamente sin solución de continuidad. Usted ha dicho que esta pieza era precursora del video-disco interactivo. ¿Era ésta una forma de exponer en profundidad este "otro tipo de narración" del que habla?

La intención era que las imágenes de *Site Recite* se vieran como una suerte de cosmología de la muerte. Utilicé objetos particularmente asociados con la decadencia de la acción de ver. Y sí, en efecto, estas imágenes se grabaron para un video-disco interactivo y esa es en parte la razón por la que se llama "un prólogo". Debido a la naturaleza del proyecto del disco tuve que planear por anticipado todos los segmentos de las imágenes, de modo que pudieran interconectarse más tarde en cuadros idénticos. El hecho es que, pese a que da la impresión de ser una sola toma continua de cámara, cada cambio –izquierda, derecha, dentro o fuera– es un punto de edición. En cierto sentido *Site Recite* podría verse como la grabación de un lector/ escritor/ espectador cuando se sienta con el disco. Así que este movimiento laberíntico que usted ha mencionado es en parte una solución técnica que hará posible que alguien pueda vagar por el sitio sin necesidad de montaje o señales que informen al

participante de que debe interactuar –hacer una elección–. La intención del disco, por medio de algo así como una insistencia fenomenológica, será hacer que los participantes se sientan hiperconscientes de su propio proceso de mediación ya que descubren un texto mientras vagan por una especie de “naturaleza muerta”.

Se ha referido usted a “lector”, “escritor”, “espectador” como una sola cosa. ¿Es esto tal vez resultado de la realización de *Incidence of Catastrophe* y la relación de esta pieza con *Tomás el Oscuro*, de Maurice Blanchot? ¿Puede usted hablarnos de la conexión existente entre el vídeo y el libro?

He usado textos de Blanchot, o me han servido de inspiración directa para vídeos e instalaciones, en varias ocasiones. La lectura de este libro en particular supuso para mí una experiencia excepcionalmente impactante que me llevó a hacer *Incidence of Catastrophe*. A medida que lo lees, el propio libro te lee a ti. Personifica esa suerte de viaje de vuelta o repliegue de lo físico al interior de la conciencia tan característico del vídeo –no habría sido de ninguna manera posible *no* hacer algo con él–. Ser el protagonista no fue una elección. No iba a verbalizar mi experiencia de este libro a través de una tercera persona; quería “ser” esto; quería enfrentarme a este texto y a su cuerpo (el libro), como otro cuerpo real (yo mismo). [...]

Usted ha trabajado tanto con vídeos monocal como con instalaciones durante bastante tiempo. Conceptualmente, ¿qué diferencia observa entre ambos en lo que se refiere al tiempo, el uso de la escala y la metodología?

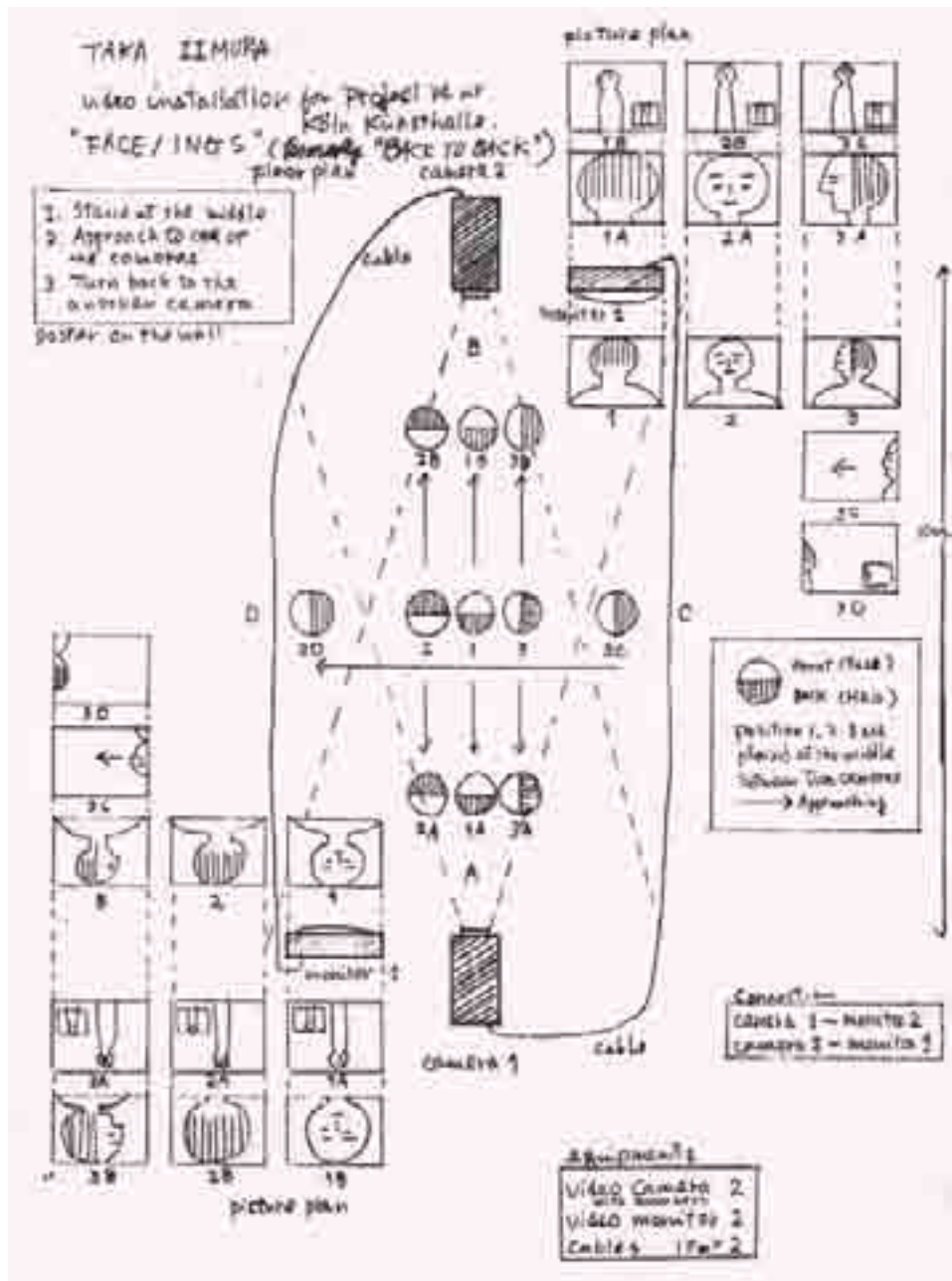
Hacer un vídeo, lo mismo que ver un vídeo, guarda semejanzas con leer y escribir. La cinta de vídeo existe en un tiempo lineal; es siempre un montaje –una imagen/ sonido después de otra (un único pixel después de otro)–, se escribe de izquierda a

derecha. Aunque el proceso de edición permite jugar a fondo con la naturaleza no lineal de la memoria, una obra monocal no está *en el mundo* de la manera en que sí están la escultura y la instalación. La imagen en movimiento dentro de una caja no puede tener la misma relación física con el espectador. No hay duda de que existe una especie de negociación. En el caso de las instalaciones se da una inevitable teatralidad que yo intento minimizar. Deseo que el espectador se incorpore a la obra; que tenga conciencia del significado del lugar que ocupa dentro de la estrategia conceptual de la pieza en concreto. La experiencia física desplaza la experiencia temporal en una medida considerablemente mayor. Con suerte, el espectador se enfrenta a cosas, imágenes e ideas de una manera visceral. Creo que lo más difícil cuando se usa vídeo en una instalación es conseguir que la atención del espectador no enfoque el propio objeto físico del televisor y su imagen infinita. ¿Cómo logra uno alejarse de esa seducción cotidiana que ejerce el continuo flujo de imágenes presentadas como información? Yo intenté hacerlo de diferentes maneras. Por ejemplo, en *Beacon...* el televisor desaparece completamente en tanto objeto que se ve como el doble haz de luz de un faro. La luz como fuente y la imagen como fuente devienen intercambiables. No solo se ha separado físicamente al televisor de su marco de referencia, sino que el objeto que produce la imagen es una metáfora vuelta sobre sí misma que conversa con su propia imagen. En *And Sat Down Beside Her*, la televisión se ve como una araña y en *I Believe It Is an Image in Light of the Other* la pantalla se ha incorporado a una bombona –algo parecido a una botella de oxígeno, tal vez–. Solo vemos imágenes proyectadas cuyo marco lo forman unos libros abiertos. [...]

Fragmentos de entrevistas reescritas por Gary Hill. Hill, G. “Inter-view”, en *Gary Hill* (cat. exp.). Ámsterdam y Viena: Stedelijk Museum Amsterdam y Kunsthalle Wien, 1992, pp. 13-17.

Takahiko iimura

Face/Ings (1974)



Vídeo en circuito cerrado 1972-2002— En 1970, Roland Barthes afirmó que Japón era el modelo para un cierto tipo de sistema libre de cualquier sobrecarga de significación (occidental); y esto en un momento importante de esa época en la que, tanto en el arte de Occidente como en el de Oriente, se iniciaba el establecimiento de una cierta alianza con la tecnología. Pero, o mejor dicho, dado que el “autor” y el “sujeto” ya estaban muertos o justo en el proceso de morir, la producción artística de esa época empezó a recibir con alegría los estímulos nacientes y vitales de índole tecnológica e intercultural. La aparición de un nuevo medio, el vídeo, se convirtió en algo sintomáticamente significativo y, a la vez, responsable de los cambios que iban surgiendo. Se reveló la función inherente al vídeo en tanto que “espejo electrónico” y, de manera relevante, por medio de su utilización directa como instrumento cultural: se percibe como un símbolo en Occidente debido a que todavía está considerado como un medio saturado de sujeto y, en consecuencia, expuesto a que se le tache de narcisista. En cambio, en Oriente se percibe como un significante de la vacuidad de los símbolos. “El espíritu del hombre absoluto es como un espejo”, apunta Barthes citando a un maestro taoísta. “Con nada se queda, pero nada rechaza. Consume, pero nada retiene”¹. La capacidad de recibir y dar al mismo tiempo, sin absorción ni distorsión, el ideal inherente al *haiku* de exposición sin comentario y el rechazo a todo tipo de interpretaciones; todo ello puede interpretarse como el paradigma del zen. La negación de la diferencia entre “interior” [*uchi*] y “exterior” [*soto*], además de la superación de la diferencia “en tanto que tal” en la proximidad carente de mediación del “simple” presente (la mera presencia), también llega a ser sumamente agradable: según la interpretación de la corriente budista Mikkyo, el presente, el

“ahora” se describe como el “máximo placer”².

Incluso si la labor artística de Takahiko iimura (1937) se puede ver como una obra que se adhiere a lo que de manera característica se ha denominado “arte a la manera japonesa”, no se puede reducir definitivamente a esto, ni tampoco puede ser esa la explicación más convincente: todo esto queda claro desde el primer vistazo a la carrera artística de iimura. Este artista, nacido en Tokio y miembro de la escena *underground* neoyorquina de los años sesenta, inició su carrera como cineasta independiente. Asimismo, iimura obtuvo un reconocimiento muy temprano en Europa, gracias a sus filmes *Ai (Love)* –de 1962, con música de Yoko Ono– y *Onan* (1964). Su relación con Fluxus y especialmente con el movimiento europeo de cine estructuralista, hizo que iimura se embarcara en una investigación artística muy profunda sobre los procesos fundamentales de construcción del significado, como demuestra en su trabajo sobre el problema de la identidad (la relación sujeto-objeto), factores que a menudo quedan registrados en los dispositivos semióticos y lingüísticos. En este sentido, sus investigaciones –que nos llevan a percibir un vínculo indisoluble entre el concepto y la experiencia– se expresan con mucha claridad por sí mismas, en la práctica y de manera explícita, por medio de las coordenadas de una interpretación espacio-temporal en lo que respecta a los diversos niveles de “producción” y “recepción”. Estas investigaciones se llevaban a cabo formalmente tanto en las películas del artista japonés, como en sus instalaciones y performances con vídeo en circuito cerrado. En palabras de iimura:

Las expresiones utilizadas en los lenguajes occidentales pero especialmente en inglés, como película³, imagen animada o cinematografía, todas hacen hincapié en el movimiento; pero si nos fijamos en el

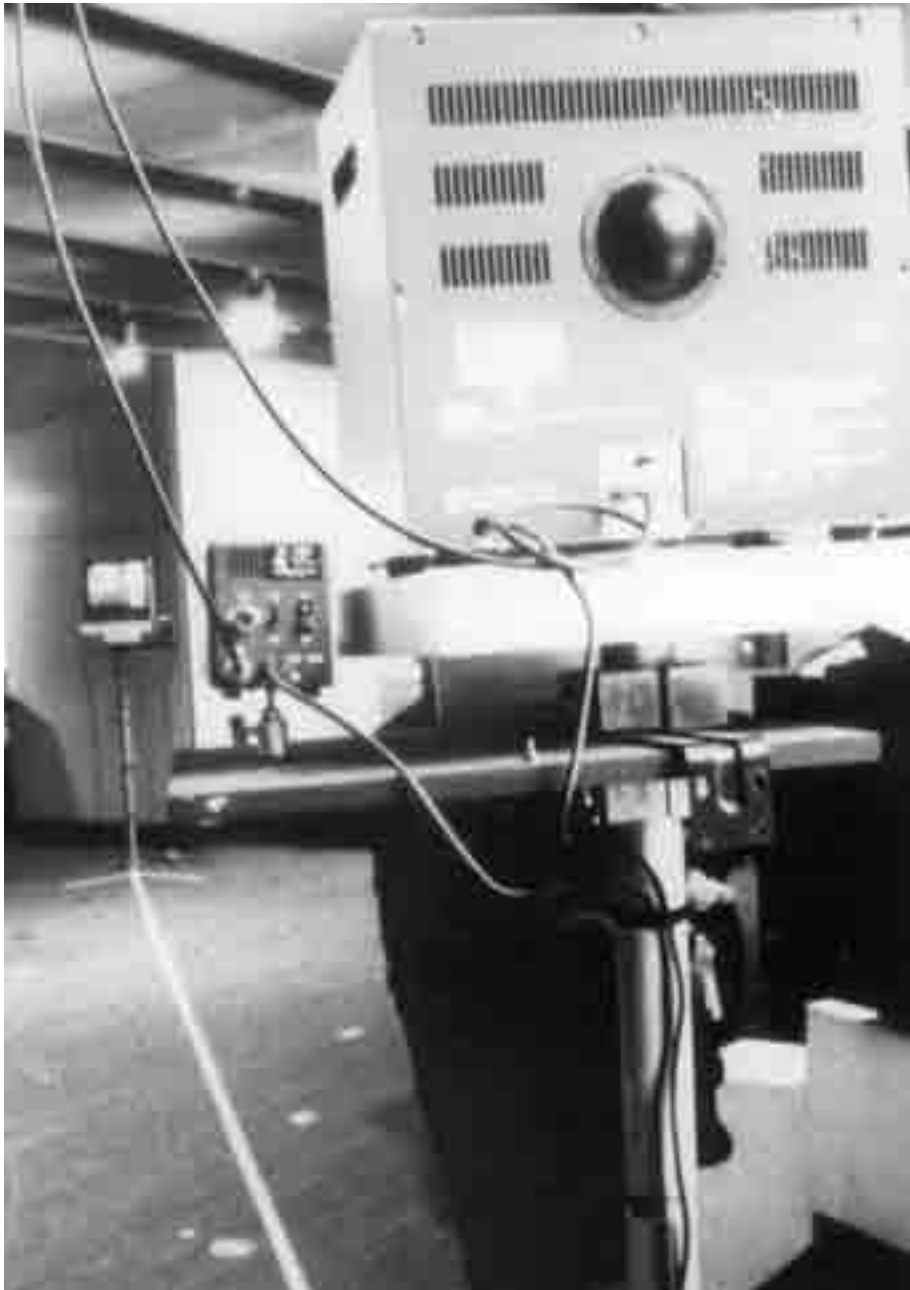
japonés, la palabra empleada para las películas es *eiga* que literalmente significa “imagen reflejada”: el énfasis se pone en el hecho de la reflexión, en lugar de ponerlo en el movimiento. De igual manera, la palabra china que nombra el cine significa literalmente “imagen eléctrica de sombras”. [...] Supongo que esta idea viene del teatro de sombras chino. [...] En consecuencia, también yo estoy presentando una producción con imágenes de sombra: la mía, sentado frente al proyector. Esta idea también surge de mi deseo de ser la audiencia y el intérprete al mismo tiempo, de manera que pueda ver lo que estoy haciendo. [...] De este modo, por tanto, puedo ofrecer la estructura habitual de visionado de películas y utilizarme a mí mismo como objeto, además de como sujeto [...] Así, estoy sentado como vosotros, y en mi interior tengo mi propia audiencia, lo que resulta particularmente adecuado para la estructura del vídeo, porque el vídeo tiene esta respuesta simultánea. [...] Si comparo el cine con el vídeo, considero que el vídeo se parece más al sistema nervioso que a los músculos del cuerpo, puesto que siempre puede haber interacción y retroalimentación entre uno mismo y el objeto que se está mostrando o grabando⁴.

El catálogo disponible de la obra de iimura se centra exclusivamente en las instalaciones de vídeo en circuito cerrado, que aún desempeñan un papel crítico en su obra. Su primera instalación con vídeo en circuito cerrado consistía en el emplazamiento de una cámara de vídeo y un espejo yuxtapuestos que producían retroalimentación. El (espectador) participante se sienta en una silla frente al monitor, pero dando la espalda a la cámara; se le asigna la tarea de firmar en una hoja de papel mientras va diciendo su nombre en voz alta. El título de la

obra consiste en una declaración digna de tener en cuenta: *Register Yourself: Unless You Register You Are No Person*⁵ (1972), lo que ejemplifica una eficacia semántica ambivalente, casi multifocal, que va más allá de la crítica causal centrada en una sola dimensión de las reglas que gobiernan el juego (de los medios).

iimura incluye una ambivalencia análoga, entre la exposición del espectador-participante a los medios y el rechazo de la percepción que aquél tiene simultáneamente garantizada con la demanda *Protect Yourself*, en una instalación de vídeo en circuito cerrado⁶ de 1973 con el mismo título. A la persona sentada en la silla se le pide que hable o que realice una acción durante un minuto. Otros espectadores pueden llegar a ver a dicha persona y la transmisión en vivo de manera simultánea; sin embargo, la persona “intérprete” no se puede ver a sí misma. Como en la instalación descrita más arriba, la transmisión puede ser grabada y emitida de nuevo en algún momento posterior. El problema de la “proyección-del-yo”/ “interiorización-del-mundo” y la esquematización correspondiente de la identidad son materias exploradas por iimura de manera muy interesante; de forma particular, en lo que concierne a su conclusión de que no solo las acciones, sino también y especialmente el lenguaje de una persona, desempeñan una función muy significativa en la formación de la identidad, aunque el lenguaje (y en consecuencia también la cultura) se pueda entender como un conjunto de estructuras idiomáticas⁷.

De 1975 a 1976, iimura intentó analizar las “partículas elementales” del lenguaje visual y del verbal al preparar la producción de su trilogía en vídeo: *Camera, Monitor, Frame* (1976), *Observer/ Observed* (1975) y *Observer/Observed/Observer* (1976). El propósito del proyecto era la creación de una “semiótica del vídeo” que mostraba de manera consciente su apoyo al trabajo de



semiólogos del cine como Christian Metz, o de teóricos y directores cinematográficos como Sergei Eisenstein y Dziga Vertov, aunque al mismo tiempo expresando cierta distancia al respecto.

El vídeo todavía es un medio muy joven y no ha sido objeto de tanto análisis aún. [...] Mientras que la postura semiológica de Metz se ocupa del cine (de tipo dramático), yo trabajo con el vídeo, que tiene ciertos elementos en común con el cine, si bien dispone de sus propios procedimientos. De modo particular, estoy interesado en la estructura del vídeo, en su funcionamiento en tanto que sistema. Mi trabajo [...] tendría que considerarse en el contexto de la manipulación de la imagen a través del sistema en su integridad. De esa manera, la estructura del vídeo como circuito cerrado se puede entonces comprender⁸.

Este análisis ya se adelantaba en la precisión formal de instalaciones de vídeo en circuito cerrado como *Face/Ing* (anteriormente *Back to Back*) y *Front and Back* (ambas de 1974), entre otras. En *Front and Back* iimura yuxtapone un espejo a un dispositivo de vídeo en circuito cerrado: una cámara de vídeo sobre un trípode graba al espectador mientras que éste permanece frente a la cámara. Esta imagen en vivo puede verse en un monitor emplazado en la pared de enfrente. Esto también origina, en consecuencia, una imagen por medio de retroalimentación en el monitor. Junto a éste, se ha instalado en posición vertical un espejo del tamaño de una persona, con lo que el espectador puede verse en la pantalla tanto de frente como de espaldas a un tiempo. Cuando el espectador se acerca al espejo, la imagen reflejada aumenta de tamaño, mientras que la imagen del monitor de vídeo disminuye sus dimensiones de forma simultánea.

Aunque esta obra parece similar a la primera instalación con vídeo en circuito cerrado de Bruce Nauman, *Video Corridor for San Francisco*, de 1969, tiene gran importancia la consideración de todo el conjunto de investigaciones llevadas a cabo por iimura en el ámbito de las relaciones estructurales entre el lenguaje y el vídeo. Según su propio testimonio, iimura siempre ha abordado esto desde la perspectiva de la lengua inglesa, si bien ha tenido en cuenta el japonés todo el tiempo:

El vídeo es un sistema único en lo relativo a la aplicación de estos estudios de lingüística comparada, ya que se puede grabar la imagen y el sonido de forma simultánea. En un sistema de vídeo en circuito cerrado (lo referencial), la cámara (el observador) se conecta a un monitor (lo observado) [...], lo que da lugar a una estructura similar a la de una frase. Del mismo modo, no me interesa en términos lingüísticos la palabra en tanto que objeto, sino la frase y su estructura⁹.

Con este enfoque conceptual, el trabajo de iimura reivindicaba una posición especial dentro de la primera generación de artistas japoneses que trabajaban con medios electrónicos. Especialmente cuando se considera en relación con el ideal de espontaneidad del grupo Gutai, la obra de iimura llega a ser de forma sorpresiva un tanto “occidental”. En última instancia, esto se debe a que su obra no se pliega a los clichés deterministas extendidos en Occidente respecto al pensamiento artístico japonés. [...]

Sin embargo, la popularidad de esos dos ejemplos “clásicos” de la “iconoclastia tautológica” propia de iimura –según la opinión del mundo artístico– quedaría superada con *I=You=He/She* (1979) y, de forma particular, con *This is a Camera Which Shoots This* (1980). En este último trabajo, dos cámaras de vídeo sobre trípodes y dos monitores sobre pedestales

aparecen los unos frente a los otros a la misma altura del campo visual. Esto resulta muy parecido a la situación invocada en *Face to Face* (1977) con la misma conexión por cable. La cámara 1 filma la cámara 2 y muestra su imagen en directo en el monitor de enfrente, de manera que ambas cámaras y ambos monitores, con su correspondiente imagen en directo, están colocados muy cerca. Sobre la pared contigua, entre ambos pares de cámara y monitor, se ha puesto la siguiente inscripción: [...]

ESTO ES UNA CÁMARA QUE GRABA ESTO
ES UNA CÁMARA QUE GRABA ESTO¹⁰.

Slavko Kacunko

1. Barthes, R. *L'Empire des signes*. Ginebra: Éditions d'art Albert Skira S. A., 1970, p. 109 (ed. española: *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1991).
2. Nakajima, K. *Video from Tokyo to Fukuy and Kyoto*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1986 (ed. Barbara London).
3. En inglés, *movie*, cuyo campo semántico también incluye *motion picture* o *moving image*; ambas significan "imagen en movimiento". [N. del T.]
4. iimura, T. *From "Time" to "See You"* (cat. exp.). Roma: Istituto Giaponese de Cultura, 1997, pp. 52-53. Texto ya publicado en *Cantrill Film Notes*, n.º 45-46, Melbourne, 1984, pp. 31-32.
5. Título que podría traducirse como *Inscríbete-grábate: si no te inscribes-grabas no eres persona* y así recoger cabalmente los matices a los que se refiere Kacunko. [N. del T.]
6. Mostrada por primera vez en la Akademie der Kunst, Berlín, 1973. También estuvo en la Kölnischen Kunstverein, 1974.
7. iimura, T. *Takahiko iimura at the Lux*. Londres: London Filmmakers Co-op, 1998, pp. 12-13.
8. *Ibid.*, p. 26.
9. "Según mi punto de vista, no es el aspecto visual de los caracteres lo que diferencia al japonés del chino, sino la estructura. Esto es algo que convierte al japonés en un sistema único de comunicación. En japonés se dice 'yo TE veo' (*watakushi wa ANATA o miru*) por lo que respecta al orden de las palabras; en inglés se dice 'I see YOU' (yo TE veo). La diferencia en la posición del objeto señala la prioridad en la

comunicación: en japonés, el objeto 'tú'; en inglés, el verbo 'ver'. En japonés el sujeto está conectado con el objeto de forma directa, mientras que en inglés es necesario tener el predicado delante del objeto. Si se toma 'yo' como sujeto, el caso de la frase anterior, en inglés parece que el ego ha de colocarse a cierta distancia del objeto. Sucede todo lo contrario en japonés, lengua en la que la contigüidad sintagmática del sujeto y del objeto (como si no precisase de la mediación del predicado) conduce a la suposición de un ego preestablecido. En inglés, es el sujeto lo que está más claramente destacado; en japonés, éste no es el caso". iimura, T. "The Visuality in The Structure of Japanese Language", en *Takahiko iimura Film and Video*. Nueva York: Anthology Film Archives, 1990, p. 40. Publicado anteriormente en *Art and Cinema*. Nueva York, diciembre de 1978, p. 16. Pueden encontrarse formas de expresión análogas en otras lenguas del tronco indoeuropeo, como por ejemplo "je te voi" en francés o "ja te vidim" en serbocroata.

10. En el original: THIS IS A CAMERA THAT SHOOTS THIS// IS A CAMERA THAT SHOOTS THIS. [N. del T.]

Kacunko, S. "Takahiko iimura: Closed Circuit Video 1972-2002", en AA.VV. *Reviews of Takahiko iimura (2). Film, Video, Multimedia (1978-2004)*. Tokyo: Takahiko iimura Media Art Institute, 2004, pp. 59-64. Extraído de *Closed Circuit Videoinstallations. On the history and theory of media art*. Karlsruhe: ZKM, 2004.



Joan Jonas

Glass Puzzle (1974/2000)

En el proceso de elaboración de una retrospectiva de mi obra, que incluye algunas de mis primeras performances convertidas en instalaciones, vídeos basados en performances y vídeos monocal me impliqué con interés en las oportunidades que ofrecía esta segunda recontextualización (construida originariamente en 1994 para el Stedelijk Museum, Ámsterdam). Estas obras no son simplemente documentos de eventos pasados sino que posibilitan nuevas experiencias para el público contemporáneo. He dispuesto ciertos elementos originarios (decorados, accesorios, vídeos, dibujos, vestuario, sonidos) con la intención de que en algunos casos sean todo lo fieles posible a la pieza original, y he experimentado en otros con nuevas combinaciones que incluyen material adicional del mismo periodo descubierto recientemente. Deseo, esencialmente, sugerir una sensación, el ambiente de una época.

Recientemente me preguntaron si querría mostrar uno de mis vídeos de los años setenta en una exposición en la Villa Merkel, en Esslingen. Elegí *Glass Puzzle*, una pieza que hice tras haber terminado *Vertical Roll* [incluida en la exposición], donde lo que se grababa era un monitor. Por aquellos meses de 1974, deseaba avanzar en la experimentación con esta situación peculiar del vídeo, y por consiguiente, *Glass Puzzle* es también la grabación de un monitor. Las dos piezas atañen a este objeto. En *Vertical Roll* se trataba de la barra negra giratoria que produce la recepción de una señal mal sintonizada, mientras que en *Glass Puzzle* la atención se centraba en la ilusión de espacio que se produce dentro de la caja. Deseaba alterarla, trepar en su interior, usar la superficie reflexiva, grabar las capas de reflexión y la imagen interior que suministra al monitor una segunda cámara. El monitor se encendía y apagaba como el movimiento de un performer. Es un vídeo en blanco y negro. Para algunas escenas –con el objeto de crear un lugar para el movimiento y definir el espacio interior de la caja– construí un decorado que tenía como telón de fondo papel fotográfico en blanco y negro, y que estaba basado en el decorado de *Funnel*, una pieza de videoperformance de 1974. Lois Lane fue mi doble. Caminábamos, nos arrastrábamos, bailábamos alrededor del decorado de papel esquivando una oscilante barra de madera. Hace poco, examinando unas viejas cintas rescatadas del olvido con Electronic Arts Intermix, encontré 40 minutos de imágenes en color compuestas de tomas desechadas de una misma escena de *Glass Puzzle*. Nunca pensé en utilizar las imágenes en color y me había olvidado completamente de ellas. Para la exposición, reconstruí el decorado de *Funnel* y proyecté la versión original montada en blanco y negro de *Glass Puzzle* sobre la pared de papel. El nuevo material en color se exhibía simultáneamente en un monitor situado sobre el suelo, junto al papel que colgaba del techo. También se reconstruyeron para la ocasión un pupitre infantil y conos de diferentes tamaños hechos de papel.

Las fotografías de H. Belocq de prostitutas de Nueva Orleans a finales del siglo anterior fueron originariamente una de las fuentes de esta pieza. A menudo se las fotografiaba usando una sábana colgante como telón de fondo. Se trataba de mujeres que estaban sentadas, o esperando con sus accesorios, objetos y pertenencias varias. La yuxtaposición del vídeo original, cuidadosamente editado en blanco y negro, con las tomas eliminadas en color, que repiten continuamente variaciones de una misma escena, otorga una nueva dimensión a esta obra tal y como la percibimos casi 30 años después de su creación. El vídeo de los años setenta en color parece extrañamente contemporáneo.

Joan Jonas



Joan Jonas, *Glass Puzzle* (1974/2000). Colección MNCARS.

Espacios de reflexión: el cine y el vídeo en la obra de Joan Jonas— Toda la obra de Joan Jonas está conectada por una compleja estructura de significado, cuya forma es análoga a los espacios laberínticos y especulares de las historias borgianas que la informan. Sus performances, películas, dibujos, vídeos, objetos y fotos se arraigan en un amplio contexto enciclopédico que comprende el *land art*, la nueva danza, el teatro, los rituales antiguos, el *body art*, el cine y el vídeo. Este ámbito extensísimo describe la condición del posminimalismo, del cual Jonas fue una figura clave, pues contribuyó además a definir con su obra uno de los rasgos característicos del mismo: el trabajo centrado en el proceso.

La ruptura de las fronteras del objeto de arte autónomo que tuvo lugar a comienzos de los años sesenta, la época en que la artista se formó como escultora, es un elemento esencial para entender la obra de Jonas en general y la manera en que supo integrar en la misma el cine y el vídeo en particular. Desde un comienzo, Jonas abrazó el cambio radical que estaba acaeciendo en el arte, consistente en el paso del objeto al sujeto encarnado, y que resultó en la creación de obras que tenían carácter de performance, que se ejecutaban colectivamente, poseían una estructura abierta y evidenciaban un profundo interés en asuntos relativos a los espacios real y simbólico. El cine y el vídeo eran herramientas esenciales para construir su investigación particular. El empleo por parte de Jonas de medios basados en el tiempo, junto con el cuerpo, la sensualidad, la emoción y el ritual, reflejaba el enfoque plural, basado en el proceso, de una nueva generación de mujeres que surgió a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta y extendió los parámetros de la creación de arte hasta alcanzar un nuevo y más expresivo territorio, legitimando asimismo el papel de la experiencia femenina.

La obra de Jonas describe una trayectoria que va de una extensa relación con la danza, el cine, el *land art* y el espacio escultórico en sus primeras piezas a un espacio más específicamente interno, femenino, trazado por la interacción de la cámara de vídeo con el espacio y el tiempo reales. Hacia finales de los años setenta, este espacio llegó a articularse por medio de una estructura más teatral y narrativa en una serie de performances donde predomina el dibujo. En su obra más reciente emplea elementos de cada una de las fases anteriores, combinando vídeo, objetos, dibujos y performance en vivo para crear espacios que son a un tiempo más formales, más separados y más contenidos. A lo largo de todas estas fases, la imagen en movimiento ha sido siempre el hilo que une su obra en performance, dibujo, danza y construcción de objetos.

Diversos factores resultaron cruciales para la creación de las primeras obras de Jonas y la incorporación de la imagen en movimiento dentro de una estructura performativa más amplia. De 1964 en adelante Jonas vio muchas de las radicalmente innovadoras piezas de danza de Ivonne Rainer y del Judson Church Group, en las que la performance se combinaba a veces con el cine. Asimismo, a finales de los años sesenta empezó a ver el trabajo de diversos cineastas de vanguardia, cuya obra estaba adquiriendo mayor visibilidad. En 1965 trabajó en Green Gallery, una galería de una importancia decisiva, a través de la cual entró en contacto directo con el pensamiento experimental de los artistas que desarrollaban allí sus proyectos. Entre 1967 y 1969, participó en talleres con los bailarines del Judson Steve Paxton, Rainer, Trisha Brown y Deborah Hay. El hecho de trabajar con los bailarines clave de su generación tuvo un impacto profundo en la morfología de las performances de Jonas, en las que incorporó movimientos basados en la nueva danza y fue,

excepción hecha de Carolee Schneemann (otra miembro del Judson), algo único en el contexto de las performances creadas por mujeres durante finales de los sesenta y comienzos de los setenta.

La evolución de la obra de Jonas se vio asimismo influida por su relación con Richard Serra y su estrecha amistad con Robert Smithson, Nancy Holt, Gordon Matta-Clark y Peter Campus, muchos de los cuales participaron en la exposición de gran repercusión del Whitney Museum *Anti-Illusion: Procedures, Materials*, en 1969. El empleo que hacía Jonas del cine y el vídeo en relación con los espacios real y simbólico estaba determinado por su interés en el *earth art* y en las nuevas y ampliadas definiciones de escultura que se venían dando en el último tramo de los años sesenta, que equipararon su obra con la de las figuras centrales del arte posminimalista y del grupo de artistas cuya obra en vídeo se mostraba en las galerías de Leo Castelli e Ileana Sonnabend.

Dentro de este contexto, del que se salió a fin de desarrollar una carrera que transcendía la filosofía basada en el objeto de los años ochenta para adquirir un nuevo impacto en el mundo del arte pluralista y dominado por la imagen en movimiento del nuevo milenio, la singular contribución de Jonas estriba en el diálogo entre la fusión de danza, ritual y proceso que se da en sus primeras obras en cine y performance, y su transformación en los espacios más interiores y simbólicos de videoperformances posteriores. Es a través de este diálogo que el pluralismo, la antiforma y la subjetividad femenina se fueron articulando, a medida que se alejaba del legado del minimalismo, conservando simultáneamente algunos de sus rasgos. De ahí que en sus películas encontremos formas elementales y referencias topológicas, y en sus videoperformances repetición, serialidad y un desplazamiento fenomenológico del significado que pasa del objeto concreto al espectador en el espacio.

También encontramos una clara tentativa de definir el problema del sujeto femenino. El reciente surgimiento del movimiento de la mujer, que estaba desempeñando un papel importante en el desarrollo del pensamiento posmoderno a comienzos de los años setenta, constituyó un marco de trabajo para los experimentos de Jonas y muchas otras artistas femeninas. Jonas se enfrentó a las cuestiones escultóricas relativas a la escala y la materialidad, dominadas por el punto de vista masculino, y las transformó traduciéndolas a su propio lenguaje. Al redefinir la escultura y el dibujo por medio del movimiento y el tiempo, Jonas amplió los términos de la escultura basada en el proceso para crear espacios subjetivos y simbólicos.

En *Wind* [en mediateca de la exposición], su primera película, realizada en el invierno de 1968, Jonas creó su primer espacio simbólico, uniendo su interés por la tierra y el ritual con un conocimiento directo de la nueva danza del grupo de Judson Church. La inmensidad de una playa nevada en Long Island se convirtió en la localización para una performance de grupo, coreografiada por Jonas y filmada por Campus, con quien montó el filme. Al paisaje natural, que artistas como Smithson, Michael Heizer y Walter De Maria tratan aplicando conceptos de escultura formal, se le otorga en *Wind* un aspecto humano. No se define con marcas abstractas hechas por medios mecánicos, sino por cuerpos humanos colocados en puntos diversos a distancias varias que van del primer plano a lontananza. Sus tentativas de delimitar el espacio sufren la mediación de la considerable fuerza de un vendaval. A medida que luchan por mantenerse rectos en medio del viento, unidos unos a otros espalda contra espalda, intentan quitarse y ponerse sus abrigos, en acciones simples que evocan los movimientos en forma de tarea de los bailarines del Judson.



A lo lejos, una enigmática pareja que lleva un atuendo hecho de pequeños espejos cosidos en la ropa se mueve con rigidez de costado y hacia delante en dirección al mar. Su presencia introduce otros varios elementos que son recurrentes en todas las performances, películas y vídeos de Jonas. En primer lugar, el concepto del doble, expresado algunas veces por medio de dos performers y en otras ocasiones por la propia Jonas y el reflejo de su imagen en un espejo o imagen de vídeo. De manera significativa, el arquetipo del doble masculino y femenino que aparece en *Wind* se convierte en exclusivamente femenino en las videoperformances y vídeos de *Organic Honey*, donde para la exploración del *alter ego* recurre ya a un simbolismo específicamente femenino.

Jonas también había desarrollado un gran interés por el ritual y los símbolos arquetípicos, estimulado por sus estudios de Historia del Arte, textos míticos como *La rama dorada*, las películas de gran carga simbólica de Kenneth Anger, el haber presenciado las danzas tribales de los hopi –incluyendo el ritual hopi de la danza de la serpiente, raramente visto– y una ceremonia en Ancoma en la que se aparecían unas figuras disfrazadas a gran distancia en el desierto. Esta última experiencia dio forma a la coreografía de Jonas para los movimientos

distantes y ritualistas de la pareja en *Wind*, que contrastan brutalmente con los movimientos en primer plano del resto del grupo. La tensión entre la distancia y la proximidad habría de convertirse en un elemento esencial de las videoperformances de Jonas. Subsiguientes viajes a Japón e India infundieron en su obra imágenes simbólicas y referencias a rituales antiguos. En *Wind* contemplamos la primera aparición de una figura chamánica, reflejada literalmente como en un espejo por su doble masculino/ femenino. Esta figura mantiene una relación más controlada con las fuerzas de la naturaleza, lo que la separa de las figuras que se debaten frente a los elementos.

Tal vez la acción más poderosa de todas, pues contiene todos los demás elementos, es la manera en que Jonas emplea el espejo. Así como la artista había transformado los elementos escultóricos formales del *earth art* en un espacio subjetivo de performance, la incorporación en su obra del espejo, y de su equivalente tecnológico, la cámara de vídeo, llevó el uso escultórico formal que de las superficies reflectantes hacían Smithson, Robert Morris, Dan Graham y otros a un territorio femenino, subjetivo y de gran carga psicológica. Durante el primer tramo de los años setenta, el espejo se convirtió en el símbolo de un interés generalizado por la identidad, la teoría



social, las cuestiones psicológicas y la autoexploración personal, encarnado en la obra en vídeo y performance de artistas como Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Martha Rosler y Hannah Wilke. Jonas usa el espejo y la cámara de vídeo de manera que se diferencian significativamente de los respectivos planteamientos de los mencionados.

Aunque Jonas se ajustó al uso generalizado del espejo y la cámara de vídeo en tanto que herramientas psicológicas a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, creando reflejos visuales y espaciales que representaban su *alter ego* y dislocaban la percepción que tenía el espectador de los límites del espacio pictórico, llevó el significado de su empleo de los reflejos a lo más hondo mediante la incorporación de las antiguas propiedades simbólicas y espirituales del espejo. El arqueólogo Robert Heizer, padre del artista Michael Heizer, estudió en profundidad los espejos cóncavos de los olmecas hallados en La Venta, en el estado de Tabasco, y los describió como “obras maestras [...] [hechas] para encender el fuego ritual”. Una de las imágenes arquetípicas de las videoperformances de Jonas es un dibujo a tiza, realizado a partir de un bosquejo de Leonardo da Vinci, que representa unos rayos que se reflejan en un espejo cóncavo.

Lo que más se aproxima a la sensibilidad de Jonas es la manera en que Smithson usa los espejos, residiendo esta conexión en el hecho de que ambos alteran el espacio de forma transgresora por medio del mito y el ritual antiguo. Smithson describió el efecto de desplazamiento causado por uno de sus espejos de Yucatán de la siguiente manera: “El doble atractivo del terreno y los espejos da lugar a apariciones. De unos reflejos verdes salieron las redes de Coatlicue, a quien los mayas conocían como la Señora Serpiente: la Madre Tierra”¹. Sin embargo, tal como observa Bruce Ferguson, Jonas usaba el espejo “no para cosificar el impulso estructuralista (donde la naturaleza y la cultura y otras oposiciones semánticas eran intercambiables de manera sistemática y masculina [en la obra de] Smithson [...] Heizer [y otros] [...] y donde los índices se transferían pero jamás se transformaban) sino para, en su lugar, examinar sus espacios de transición”².

Este examen conllevaba una suerte concreta de compromiso con el simbolismo antiguo. En las culturas semita y japonesa el espejo representa a una divinidad femenina, o diosa del sol, y en el cristianismo a la Virgen María. La cultura mexicana le atribuye propiedades tanto solares como lunares –cuyos símbolos aparecen una y otra vez en la obra de Jonas–, de la

enigmática pareja hombre/ mujer vestida con espejos, a los dibujos a tiza sobre pizarra de sus videoperformances, en los cuales crea una forma lunar borrando la mitad del sol. En este sentido, aunque jamás esté implícita una lectura única, se podría entender que lo que está representando al dibujar es el mismo simbolismo de la dualidad que aparece en otras facetas de sus videoperformances, en donde negro y blanco, luz y oscuridad, y positivo y negativo se yuxtaponen de manera continua³.

En todas las culturas el espejo representa tradicionalmente la verdad, el autoconocimiento y, en el nivel más profundo, el alma. La manera en que Jonas empleaba el espejo hallaba su inspiración en los textos del escritor y poeta argentino Jorge Luis Borges, cuyas múltiples referencias al espejo, de carácter arquitectónico, psicológico y espiritual, incorporó directamente a su obra. En un breve relato de Borges titulado *La biblioteca de Babel* el universo se describe en forma de biblioteca, una biblioteca construida a partir de un número infinito de galerías hexagonales en cada uno de cuyos angostos zaguanes hay un espejo que duplica el espacio hasta el infinito. Las primeras performances con espejo de Jonas provocaban una sensación de infinitud espacial, debido al uso de grandes espejos verticales sostenidos por 15 performers de ambos sexos que se movían lentamente por el espacio de la performance. Tales espejos mandaban de vuelta al público el reflejo de dicho espacio y de los espectadores. Como observara la propia Jonas, el resultado era una fragmentación del espacio, en la que insistiría con amplitud en siguientes videoperformances, en que mezclaba los reflejos de los performers y del público, uniendo los dos grupos y sugiriendo la imposibilidad de una única y fija realidad espacial.

La transición de las primeras performances, películas y piezas con espejos al aire libre de

Jonas a la fusión, característica de sus videoperformances, de sus pesquisas en cuestiones relativas a la psicología, el ritual y el espacio, queda ilustrada de manera meridianamente clara en *Choreomania*, una performance de 1971. El rasgo distintivo de esta performance de interior era un accesorio diseñado y construido por Serra que adoptaba la forma de un gran muro rectangular de madera que colgaba, sostenido por unas cadenas, del techo del *loft* de Jonas en Grand Street. Un tercio del muro, que los performers escalaban por la parte de atrás por medio de cuerdas y agarraderas para hacer que se ladeara –bien de un lado a otro o de adelante hacia atrás–, era un espejo. Con este flotante panel de espejo, la señalización y ruptura de la perspectiva renacentista efectuada por Jonas se desplazaba del cuerpo a la superficie arquitectónica. El panel delineaba el espacio de la performance, haciendo simultáneamente las veces de escenario, pantalla de cine, reflejo, pared y objeto escultórico. Su forma reflejaba la transición de la pintura a la escultura acaecida en los años sesenta. Tal como sostiene Benjamín Bulloch, los objetos híbridos resultantes, basados en el formato del cuadrado o el cubo, sugerían tanto la opacidad de la pintura, consecuencia del paso del lienzo al tejido, la madera o el metal, como su transparencia, aquí representada por el espejo⁴.

En la performance de Jonas estas propiedades escultóricas híbridas se funden con referencias al cine. Las secuencias de la performance, a menudo iluminadas de manera teatral por bombillas de colores que hacían que la superficie del espejo pasase de lo transparente a lo opaco, o encuadraban el panel desde detrás convirtiéndolo en un espacio negativo, prefiguran la forma en que Jonas usará la cámara de vídeo y remedan el lenguaje cinematográfico. Tal como describe Douglas Crimp, en un momento determinado

“dos performers, ambos equipados con bombillas de colores, permanecen cada uno a un lado diferente de la pared, ligeramente detrás de ella. A medida que el lento balanceo de la pared oculta a uno de los dos, va revelando al otro, que hace una mueca particular con la cara y enciende y apaga intermitentemente una luz de colores. Cuando la pared se balancea en la otra dirección, vemos a su compañero... La pared actúa como ‘las cortinillas’ en el montaje cinematográfico”⁵.

Chrissie Iles

1. Smithson, R. “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan”, [1969], en Flam, J. (ed.) *Robert Smithson, Collected Writings*. University of California Press, 1996, pp. 125-26.
2. Ferguson, B. “Ameriflyerycontemplationonthesagaof-JoanJonas”, en Mignot, D. (ed.) *Joan Jonas* (cat. exp.). Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1993, p. 18.

3. Tenemos ejemplos llamativos de esto en el vídeo *Glass Puzzle* (1974), en el que Jonas y Lois Lane aparecen juntas, en una evocación de las fotografías de prostitutas de Nueva Orleans de Belloq, haciendo a menudo de sombra de los movimientos de Jonas, y en *Disturbances* (también de 1974), donde se ven dos mujeres vestidas de blanco reflejadas en la superficie de una piscina.

4. Buchloh, B. “Conceptual Art 1962-69: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions”, en *Octubre*, n.º 55, invierno de 1990, pp. 130-33.

5. Crimp, D. (ed.) *Joan Jonas, Scripts and Descriptions 1968-1982* (cat. exp.). Berkeley y Eindhoven: University Art Museum y Stedelijk van Abbemuseum, 1983, pp. 22-24.

Iles, C. “Reflective Spaces: Film and Video in the Work of Joan Jonas” (fragmentos), en Schmidt, J.-K. (ed.) *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2001, pp. 154-63.



Shigeko Kubota

Duchampiana. Nude Descending a Staircase (1976)

Del *ready made* a la videoescultura. Pasando por Duchamp

Quiero crear la fusión entre el arte y la vida, Asia y América, la furia duchampiana y levi-srtaussiana, la forma fría y el vídeo caliente, enfrentándome a todos estos complejos problemas, difundiendo la memoria tribal de los nómadas asiáticos que cruzaron el estrecho de Bering hace diez mil años. (Shigeko Kubota, 1976.)¹

En el principio fue... Marcel Duchamp.

El primer vídeo de Shigeko Kubota, realizado en 1972, culmina con un homenaje ante la tumba de Duchamp². Es el inicio de una amplia serie de trabajos videográficos que muestran las dos grandes cualidades de Kubota: su capacidad de riesgo e intuición para apostar por un nuevo medio en el arte y la habilidad de saber homenajear a Duchamp.

Militante por derecho de Fluxus, más tarde esposa del mítico Nam June Paik, esta artista japonesa llega a Nueva York en 1964, y ese mismo año George Maciunas la nombra vicepresidenta del grupo. En ese periodo Kubota realiza obras objetuales y performances, pero enseguida descubre en la combinación del vídeo y la escultura los medios idóneos para su expresión creativa.

El encuentro personal con Duchamp, principal referente de Fluxus e idolatrado maestro, marca profundamente su trayectoria artística: “Conocí a Duchamp en un vuelo de American Airlines a Buffalo para la inauguración de *Walk Around Time* de Merce Cunningham. Era el frío invierno del 68. El avión no pudo aterrizar en el aeropuerto de Buffalo porque había una tormenta de nieve sobre las cataratas del Niágara”³. Como tuvieron que desviarse a Rochester, la prolongación del viaje permitió a Kubota entablar amistad con el artista

y ese mismo año, en Toronto, fotografió la mítica partida de ajedrez de Duchamp contra John Cage en el concierto *Reunion*⁴.

Muchos de los elementos que participaron en estos hechos acabaron convirtiéndose en obras donde Kubota se apropia y reinterpreta las ideas de Duchamp en clave de vídeo. Así, alude a este encuentro la videoinstalación *Niagara Falls* (1985) y también la videoescultura *Meta-Marcel: Window (Snow)* (1975-76), una réplica de *Fresh Widow* (1920) de Duchamp, con una variante: en lugar de tener los cristales cubiertos por un trozo de cuero negro, la ventana de Kubota deja ver tras ellos la “nieve” televisiva⁵. Esta pieza, que interrelaciona las ideas de sus dos grandes maestros, Duchamp y Cage, es, según apunta Eugeni Bonet, “una metáfora de la realidad de una no-imagen”, haciendo constar la paradoja que supone la denominación “ruido” –que también se da a la “nieve” televisiva– y la de “silencio” que Cage proponía como quintaesencia del sonido⁶.

Otra referencia directa al evento se halla en la videoescultura *Video Chess* (1968-1975) de la serie *Duchampiana*. La obra consta de una sencilla caja de madera que contiene un televisor boca arriba; sobre éste, existe una plataforma de madera donde hay dispuestas unas figuras de ajedrez de plástico transparente que puede manipular el espectador. En el centro del tablero, Kubota hizo un agujero a través del cual se pueden ver imágenes de las fotografías coloreadas y manipuladas de *Reunion*, la partida de ajedrez entre Duchamp y Cage⁷.

A esta misma serie pertenece *Duchamp's Grave* (1972-75), un monumento funerario consistente en una gran columna de madera que contiene insertados 12 monitores, uno sobre el otro hasta el techo, que emiten una toma de la tumba de Duchamp en Ruán con su irónico epitafio: “Al fin y al cabo, siempre son los otros quienes mueren”⁸. Alineado con los monitores,



un largo espejo refleja la estructura y las imágenes en el suelo, invirtiendo la perspectiva.

En la *Duchampiana Door* (1976-77), Kubota construyó una pequeña sala dentro de la galería René Block de Nueva York, a la cual se accedía a través de una puerta similar a la *Porte 11, rue Larrey* (1927) de Duchamp. Dicha puerta estaba encajada en una esquina de 90° entre dos vanos, de manera que cada vez que cerraba un lado abría el contiguo. En el interior de esta sala, dos televisores transmitían la imagen fotográfica de Duchamp fumándose un puro, mientras se oía su voz repitiendo la sentencia: *Art is mirage*⁹.

La obra que culmina *Duchampiana* se titula *Nude Descending a Staircase* (1976), quizás su pieza más importante. Está formada por una escalera compacta de madera que evoca la

célebre pintura de Duchamp del mismo título.

En la parte vertical de cada uno de sus cuatro peldaños ha encastrado un monitor que reproduce la imagen de una mujer desnuda descendiendo por unas escaleras (la realizadora cinematográfica Sheila McLaughlin bajando las escaleras del Anthology Film Archives de Nueva York). Si en el cuadro de Duchamp podíamos ver el movimiento de la mujer descompuesto en múltiples visiones a lo largo de la acción en una suerte de página final del futurismo pictórico, las imágenes de Kubota están manipuladas electrónicamente, de manera que el movimiento se descompone mediante efectos de montaje, cortando fragmentos y ralentizándolos, mezclando reflejos y colores sintetizados; se trata de una curiosa mezcla de vídeo y Super 8, montada en un bucle de tres minutos.



El homenaje se prolonga a una primera versión de *Bicycle Wheel* (1983), apropiación del primer *ready-made* del artista realizado en 1913, donde adosa un monitor en miniatura con imágenes de paisajes a los radios de una rueda que gira sin cesar.

Más allá de la objetualidad de las obras, Kubota también adquiere el gusto por las sentencias ambivalentes e irónicas que tan acertadamente manejaba Duchamp y pinta frases en las paredes de las salas de sus exposiciones: *Video is window of yesterday. Video is window of tomorrow*, en *Window (Snow); Door to open your mind. Door to close your mind*, en *Door; Video is a Vacant Apartment, Video is Vacation of Art... Viva Video*¹⁰, en *Nude Descending a Staircase*.

La sombra de Duchamp se ha proyectado con demasiada insistencia sobre el arte del siglo xx. Si bien es cierto que se ha recurrido a su iconografía hasta la saciedad, también debemos admitir que su eterna omnipresencia ha dejado pocas vías de escape a la creatividad de los artistas: allí donde pretendían llegar, Duchamp ya había estado antes. “Estoy convencido –asegura Paik– de que Duchamp lo hizo todo excepto el vídeo. Creó una gran puerta de entrada y una pequeña puerta de salida. Esta puerta es el vídeo. Por ella se puede salir de Duchamp”¹¹.

Kubota supo abrir y cerrar esta puerta. A través de sus videoesculturas consiguió hacer versiones de las obras de Duchamp con el respeto y la admiración de quien se aproxima a un gran mito; más allá incluso de la reformulación de sus obras e ideas a la luz de los nuevos presupuestos estéticos, la serie *Duchampiana* es el devoto homenaje de una discípula a la memoria de su maestro. El maestro.

Laura Baigorri

1. “Shigeo Kubota”, en Jacob, M. J. (ed.) *Shigeo Kubota. Video Sculpture* (cat. exp.). Nueva York: American Museum of the Moving Image, 1991.

2. *Europe on 1/2 inch a day* (1972) es un vídeo-diario de viaje donde Kubota responde a la pregunta *¿Qué pasaría si viajase por Europa con una Portapak en vez de una tarjeta American Express?* Esta es en realidad su primera obra videográfica, pues las fechas dobles que figuran en otras de sus piezas (por ej., *Video Chess*, 1968-75) corresponden al momento de recopilación de material y a su primera exposición.

3. “Shigeo Kubota”, en Jacob, M. J. (ed.) *Op. cit.*, También en *Shigeo Kubota: Video as a Form of Spiritual Collision with the World*. Italia: Fondazione Mudima, 1994.

4. Todo sobre *Reunion* en “Somewhere between Dream and Reality: Shigeo Kubota’s Reunion with Duchamp and Cage”: [http://www.toutfait.com/duchamp.jsp?postid=1457&keyword=Ya-Ling Chen](http://www.toutfait.com/duchamp.jsp?postid=1457&keyword=Ya-Ling+Chen), en *Tout-fait Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 2002. Y también en *Reunión: John Cage, Marcel Duchamp, Música Electrónica y Ajedrez* de Lowell Cross, en *Ólolo*, 2 *Arte Sonoro*, José Antonio Sarmiento, UCLM, diciembre 2001. <http://www.uclm.es/artesonoro/ololo2/Reuni%97n/reuni%97n.html>.

5. Otras versiones posteriores de *Meta-Marcel* son: *Window (Flowers)*, de 1983, *Window (Stars)*, de 1982, y *Window (Snow whith Computer Wrinting)*, de 1991.

6. Bonet, E. “El polivideo en plural”, en *Telos*, Monográfico *Video*, n.º 9, Cuaderno Central. Madrid: Fundesco, marzo-mayo de 1987.

7. En 1970 publicó *Marcel Duchamp and John Cage*, una edición limitada de 500 ejemplares de un libro de artista y un disco que contenían las fotografías y los sonidos de *Reunion*. También con ese título, Kubota editó un vídeo de 28 min del concierto performance *John Cage Homage to Marcel Duchamp*, que tuvo lugar en Bremen (Alemania), en 1972.

8. *D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent*.

9. *Mirage* en francés significa “espejo”, y en inglés, “espejismo”.

10. “Shigeo Kubota”, en Jacob, M. J. (ed.) *Op. cit.* Son también las frases que recita Kubota en *Video Poem* (1968-76).

11. Nam June Paik: entrevista con Irmeline Lebeer, en “Marcel Duchamp n’a pas pensé a la vidéo” (Bochum, 16/9/1974), en Lebeer I. y Decker, E. *Paik. Du cheval a Christo et autres écrits*.

Thierry Kuntzel

Time Smoking a Picture (1980/2006)

Como en casi todas las cintas de Thierry Kuntzel, *Time Smoking a Picture* (1980) sigue la estela dejada por *Nostos I* (1979) en el fulgor repentino que une, a esta obra inaugural, *Still*, *Echolalia* y *La desserte blanche*.

Todas estas cintas se han grabado con *la paluche*, una cámara de video de pequeñas dimensiones en blanco y negro que se sostiene con la mano como un micrófono y que ofrece dos grandes ventajas. Para empezar, como dijo Jean-André Fieschi, el primero en otorgarle un uso artístico en sus *Nouveaux mystères de New York*, es como tener “un ojo en la punta de los dedos”. Consigue una nueva intimidad en el acercamiento al cuerpo y a la escena y a la relación entre ambos. En segundo lugar, y esto redundando en lo anterior, gracias a su extraordinaria sensibilidad, permite filmar con muy poca luz y así llevar las imágenes a límites improbables, al tratarlas después con el sintetizador, que introduce los colores a partir de los niveles de gris.

Dentro de estas cinco cintas, absolutamente dispares en cuanto a su inspiración, *Time Smoking a Picture* goza del privilegio singular de haber sido concebida, casi inmediatamente, como una instalación. Y así se mostró en su primera presentación realizada en el marco de una pequeña exposición colectiva (*Video about Video*, en el University Art Museum de Berkeley, acompañada por un catálogo presentado por Jean-Paul Simon). Éste fue también el caso de *La Desserte blanche*, presentada más tarde con motivo de la exposición *Les Immatériaux* (1984), concebida en el Centre Pompidou por Jean-François Lyotard. Sin embargo, de una cinta-instalación a otra, la lógica de la transformación es totalmente diferente. En el caso de *La Desserte*, se buscaba sobre todo la posibilidad de ver una imagen blanca y pálida, envuelta en la repetición infinita de movimientos imperceptibles: la solución consistió en





Thierry Kuntzel, *Time Smoking a Picture* (1980/2006). Colección MNCARS.

encerrarla en un espacio íntimo de una blancura intensa para crear, blanco sobre blanco, una atención y fascinación nuevas. En cambio, en el caso de *Time*, se trataba principalmente de responder al principio mismo de la lógica en la que se basa la obra, rodeando de forma totalmente improvisada el monitor donde se proyectaba la cinta con unas cuantas fotografías extraídas del propio filme.

Time consta de un plano fijo de 38 minutos de duración en el que se muestra una habitación vacía. En ella se pueden observar dos ventanas altas en la parte izquierda y una puerta cerrada en la parte derecha. En este marco, en el centro de la imagen, hay un segundo marco que encierra una chimenea con un hogar más oscuro dentro del cual se repite hasta el infinito un último marco como último punto de perspectiva. Todo responde al hecho de que las variaciones de luz insistentes que afectan de manera incesante a la imagen difieren en el marco central, oscilando de lo más oscuro a lo más claro, en una progresión continua, de modo que los marcos parecen ir desvaneciéndose unos dentro de otros hasta casi desaparecer, mientras que la mayor parte del tiempo parecen estar flotando sobre el resto de la representación. Con este juego de luces se consigue que la imagen se transforme doblemente sobre sí misma, a menudo de manera imperceptible y, a veces, por los destellos producidos al abrirse y cerrarse caprichosamente los diafragmas. Así, el color pasa del marrón al malva, al amarillo, al ocre, al blanco, al violeta azulado, siguiendo las inflexiones de la luz natural, que sigue, al final de la cinta y en tiempo real, la curva descendiente de una puesta de sol.

“En el grabado de Hogarth, *Time Smoking a Picture*, –escribe Kuntzel–, el Tiempo, que ha clavado su guadaña en una tabla, sopla sobre el paisaje pintado de volutas de humo que en parte lo difuminan”. Tal es el drama pictórico que consume y traslada esta cinta, mostrando como un solo acto de ficción la andadura, atravesando la habitación y su doble marco, de un cuerpo, el del autor, que apoya los codos en la ventana para fumarse un cigarrillo. El Tiempo se consume en su gesto y en su imagen, hasta el postrero instante, en que los últimos versos del poema de Raymond Roussel, “La vista”, desfilan como su metáfora y su comentario:



William Hogarth, *Time Smoking a Picture* (1761).

Mis ojos se sumergen en un rincón de azul;
mi pensamiento
sueña ausente, perdido, indeciso y forzado
al mirar al pasado: pues es la exhalación
de los sentimientos vividos de toda una
estación
que para mí surge con fuerza de la vista,
gracias a la intensidad súbitamente
adquirida
del vivo y latente recuerdo de un verano
ya extinto, rápidamente arrebatado y de mí
lejano.

Lo que añade el formato de instalación al simple visionado de la cinta es un segundo drama, del que cada visitante, transformado en espectador, dará prueba. Encontramos, en el perfecto mural de 34 imágenes en que se ha convertido hoy, una sola imagen en movimiento, en la parte superior derecha, en la que puede verse la cinta de principio a fin. Las demás 33 imágenes son instantes extraídos de los 57.000 fotogramas (25 x 60 x 38) o imágenes fijas posibles. Aunque la mirada se rendirá a una vorágine contra la que nada o muy poco puede hacer, virtualmente se puede aventurar a concentrarse en la imagen en movimiento para seguir un destino singular. O, si lo prefiere, puede aferrarse a través de las fotografías a esta sucesión de puras densidades de colores y formas plenamente visibles, casi palpables en su mutabilidad, como si de una película se tratase. Pero lo más probable es que se deje seducir por el juego que la irá guiando de la cinta animada a una u otra de las imágenes fijas que se suponen a su representación. Y una vez ahí, no podrá sino sentirse huérfana ante lo que cree ver o entrever, puesto que jamás podrá estar segura de si una determinada imagen de la cinta es igual a la imagen fija captada por el ojo. Esta mirada, posada en tal pantalla, vaga en el intervalo que dibuja la parrilla que forman en el

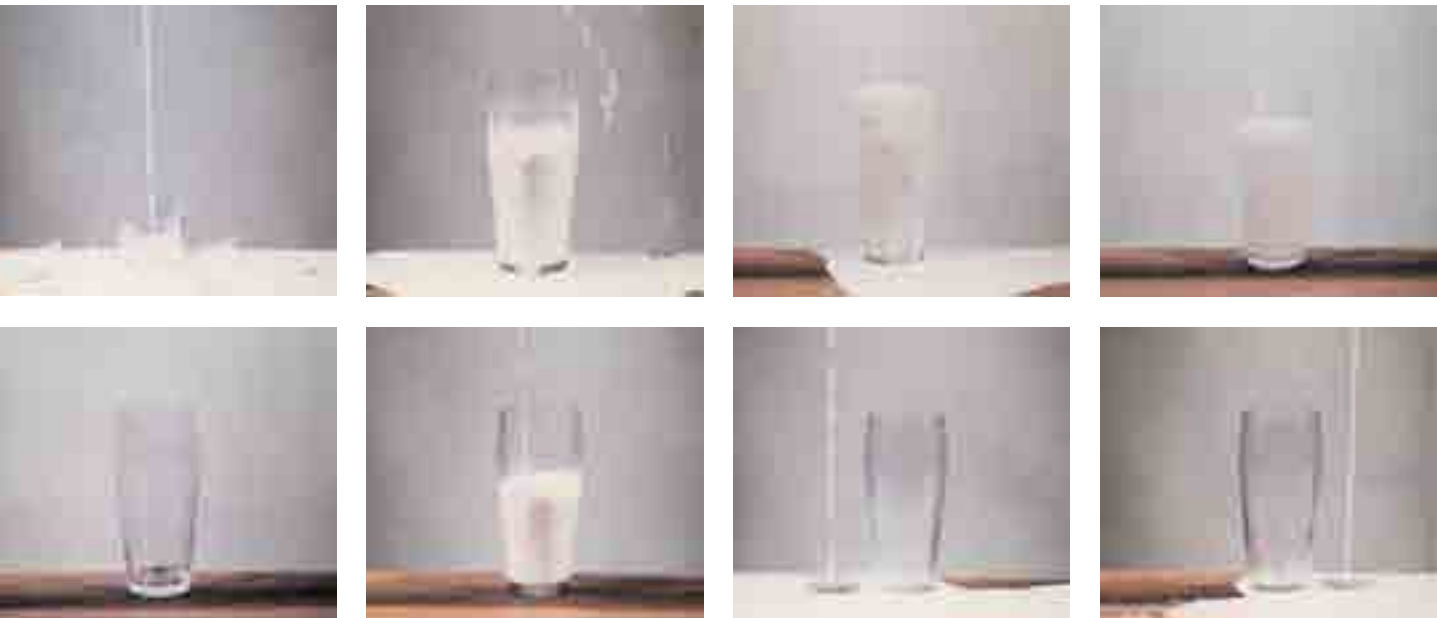
mural todas las pantallas. Pero, curiosamente, si el espectador reflexiona sobre lo que está contemplando, comprenderá que va y viene incesantemente, a la vez cruel y agradable, y que lo que lo atrapa ante el mural de imágenes guarda sin duda una analogía con el visionado de la cinta por sí sola.

Los que la han visto lo saben: *Time Smoking a Picture* desafía, aunque intrínsecamente lo requiera, una mirada fija, tanto por las variaciones demasiado repentinas de las luces como por la intermitencia natural que experimenta el ojo ante un espectáculo demasiado estático, aunque la lógica de la instalación sea una repetición y una justificación de la de la cinta, tanto estética como teóricamente.

Raymond Bellour

David Lamelas

To Pour Milk into a Glass (1972)



To Pour Milk into a Glass representa la culminación de un proceso de simplificación del pensamiento en la obra filmica de David Lamelas a inicios de los años setenta. Había desarrollado sus filmes sobre una base que combinaba la influencia de la filosofía del lenguaje en el arte conceptual británico con su interés por la semiótica del pensamiento francés posterior a 1968. Su definición de la idea de uso del “lenguaje oral y escrito como una forma de arte” se había iniciado en su libro de artista *Publication*, editado en 1970 por Nigel Greenwood Inc. Ltd. en Londres.

Entre los filmes de Lamelas propios de este periodo se incluyen *Reading of an Extract from “Labyrinths” by J. L. Borges*, *Reading Film from “Knots” by R. D. Laing*, e *“Interview” with Marguerite Duras*, todos ellos de 1970. Estas obras exploraban la imagen muda de una boca que estaba hablando, examinaban la relación de

las imágenes con los subtítulos y la yuxtaposición del texto con la imagen de la lectura y el sonido. Asimismo, filmó una entrevista que funcionaba de forma paralela a fotos fijas y a textos. *Cumulative Script*, de 1971, inicia un proceso de deconstrucción de cualquier narración implícita en el orden de una serie de secuencias filmadas con dos hombres jóvenes. La manipulación de las secuencias se explora en toda su extensión por medio de la foto fija. *Filmscript (Manipulation of Meaning)*, de 1972, investiga la relación entre una secuencia sencilla de película y la proyección en paralelo de diapositivas con fotos fijas a tres velocidades diferentes, para crear de ese modo diferentes recuerdos y yuxtaposiciones de la secuencia.

To Pour Milk into a Glass se aparta de esta exploración del lenguaje, y del análisis de la narración y el significado, con el propósito de crear la estructura más simple posible. Esta obra

representa una acción, pero sin la representación de la presencia humana. La posición de la cámara es constante a lo largo de todo el filme. En la primera toma el vaso está vacío. En la segunda, el mismo vaso vacío se llena hasta el borde de forma gradual. La tercera repite las dos primeras hasta que el vaso se desborda. La información se va construyendo de manera progresiva, extendiendo la capacidad de observación del espectador por medio de la repetición, lo cual aumenta tanto el valor como la resonancia de la memoria.

Lamelas trataba de encontrar una imagen que fuese el equivalente de una sola palabra, una acción que representara la autonomía total. La palabra que remite a una cosa es muy diferente a la imagen de esa misma cosa; ambas forman parte del objeto, pero ninguna es el objeto real. Ambas representan una parte de la misma realidad. *To Pour Milk into a Glass* trata de llevar el lenguaje de la estructura filmica al mismo punto en el que se halla la imagen. Forma y contenido se reúnen en un proceso de identificación recíproca. Todo esto implica una estructura que estimula las conexiones en un cerebro humano receptivo, un proceso incluido en las teorías psicológicas de la época, además de hallarse en la cultura psicodélica del mismo periodo.

Acerca de *To Pour Milk Into a Glass*, escribió el artista en el catálogo *David Lamelas: A New Refutation of Time* (editado por Dirk Snauwaert para el Kunstverein de Múnich y el centro de arte Witte de With de Rotterdam):

Esta obra es una prolongación de mi interés en el modo en que la cámara cinematográfica evoca el significado por medio del encuadre. Yo quería encontrar un símbolo para el continente y el contenido de manera que representase los encuadres de la cámara y lo que se mostraba en la pantalla. Como forma más simple de representar esa idea, decidí

usar un vaso y leche. Las ocho secuencias terminan con toda la mesa salpicada, lo cual implica que no hay forma de contener la información.

El cine contemporáneo hace recaer ciertas expectativas en el espectador: por ejemplo, que este último acepte un rol pasivo o que interprete el tiempo y la realidad tal y como desea el cineasta, todo ello sin cuestionar manipulaciones básicas como la representación del tiempo, los ángulos de cámara o, incluso, la imaginación del propio cineasta. Sin embargo, a lo largo del siglo xx ha habido tradiciones radicales tanto en el cine de masas como en el de arte y ensayo que han cuestionado todo eso, como ya señaló Peter Wollen en su ensayo "The Twin Avant Gardes", publicado en *Studio International* en 1975. El cine ha continuado siendo figurativo, mientras que la modernidad en las artes plásticas ha llegado a ser sinónimo de abstracción.

La decisión de que la obra ha de tomar la forma de una película llega de forma tardía en el proceso creativo de Lamelas. La continuidad se origina en sus ideas y no en el medio. El contexto artístico en el que se suelen mostrar sus filmes fomenta que éstos sean interpretados como objetos artísticos, en lugar de la interpretación tradicional de dicha obra filmica en tanto que forma que contiene imágenes de objetos. Sus películas son una representación documental de una idea. Una idea individual elegida para representar todo un conjunto estructural de significados, los cuales pueden remitir a las relaciones sociales y económicas o al pensamiento abstracto.

En 1973 trabajé con él en la elaboración de un artículo, "David Lamelas: An Introduction to the Structural Development", destinado al número de *Studio International* que se publicó en enero de 1974. Lamelas empezaba con "la idea en abstracto", basada en su trabajo anterior,

la cual llevaba por deducción a un “tema” y después a la elección de un “medio”. La parte más compleja, que dimos en denominar “estructura de la línea argumental”, era la identificación entre idea y tema. Lamelas reducía la idea a la estructura más simple posible, pero manteniendo un nexo de unión con el cine comercial por medio del uso de la noción de idea preconcebida del relato. Estos aspectos no tienen un significado relevante por sí mismos, excepto en el significado estructural de la obra.

Lamelas decía que el material temático de sus películas no tenía ninguna importancia añadida. El tema es un medio para la estructura del filme, y la estructura proporciona el significado de la obra. Aun así, las imágenes de estas películas sobresalen por su naturaleza visual digna de ser recordada, especialmente vistas con una distancia de 30 años. El hecho de que las imágenes contengan connotaciones subjetivas no se puede pasar por alto, sin que importe cuánto nos concentremos en su estructura. Recuerdo el anuncio producido en aquella época por la Comisión Nacional de Productos Lácteos, el cual presentaba un vaso de leche como la imagen fundamental de una vida sana –un ejemplo aparentemente irrelevante para el proceso creativo del artista.

La obra que produjo al inicio de los setenta representaba el cambio que estaba teniendo lugar en el significado del conocimiento. El conocimiento ya no podía representar algo que formaba parte del pasado, sino que se trataba de algo que tenía mucho que ver con el presente y se expresaba en presente. Las ideas aparecen en el trabajo de los artistas mucho antes de que se tengan en cuenta en nuestra cultura, entendida en un sentido más amplio. En el pasado, esto podía tener lugar dentro de una generación de artistas en una ciudad determinada, en un periodo temporal preciso. Pero a finales de los años sesenta e inicios de los setenta, a causa del

desarrollo de los medios de comunicación de masas, los movimientos artísticos comenzaron a aparecer en muchas ciudades simultáneamente. Lamelas relacionaba esto con su propia práctica artística en Buenos Aires, donde los movimientos de Arte Cinético, Fluxus y Grupo Zero tuvieron una presencia destacada. El uso que daban los artistas inmersos en dichos movimientos a la electrónica, al cine, al sonido, a los manifiestos, libros, publicaciones, a la performance y al *mail art*, es algo que tiene su reflejo en la obra.

Lamelas había observado con atención la forma en que una obra de arte queda legitimada por el contexto en el que se muestra. En su obra *Two Modified Pieces*, que presentó en la Bienal de São Paulo de 1967, dirigía la atención al espacio de la sala de exposición en forma de espiral que había diseñado Oscar Niemeyer. El edificio de Niemeyer había sido uno de los primeros grandes palacios de la cultura moderna tras la Segunda Guerra Mundial. En la muestra *Situation of Time*, en el Instituto Torcuato Di Tella en 1967, se examinaba lo que comunican los medios de comunicación en tanto que tales. La gente podía acceder a una parcela mayor del mundo, pero esa experiencia estaba mediada por la electrónica en lugar de por la vida real.

La obra que Lamelas presentó en la Bienal de Venecia de 1968, *Office for the Dissemination of Information about the Vietnam War*, consistía en una máquina de télex conectada a las principales agencias de información que imprimía noticias sobre Vietnam. Esta obra no es política en un sentido obvio; tiene que ver con las estructuras que están detrás de los hechos, y este tipo de conocimiento es poder.

Su primer filme, *A Study of the Relationship Between Inner and Outer Space*, de 1969, fue producido para el Camden Arts Centre. El interior y el exterior de un edificio servían como metáfora para las dimensiones interior y exterior de la psicología de una persona, además de



remitirse al espacio en tanto que estructura en el interior de la obra de arte. La estructura escrita evasiva que había fijado con sumo cuidado para el rodaje se vio superada por las sorprendentes noticias de última hora respecto a la misión estadounidense a la luna, llevada a cabo por el Apolo el 21 de mayo de 1969. Una obra que se definía como un estudio del espacio –establecido como una estructura interior y exterior en el guión de la estructura del filme–, se vio superada por el control de los medios sobre el contenido de nuestra mente por medio de una emisión en directo, que no solo venía desde el otro lado del mundo, sino también desde el espacio exterior. Esta película logra reunir las grandes imágenes de la modernidad con un destello fugaz de aquel momento destacado en el tiempo, en las calles del norte de Londres el 21 de mayo de 1969. El artista creaba con su obra una estructura que funciona como metáfora de nuestra experiencia del espacio y del tiempo, las abstracciones que definen la época moderna. Lamelas continuó pensando en lo que había salido bien cuando esa película había salido mal. Su obra había sido secuestrada por los acontecimientos. Trabajó y

vivió en Buenos Aires, Londres, París, Bruselas, Berlín, Nueva York y Los Ángeles. Ciudades muy diferentes que implican la idea de que el significado existe fuera de las palabras empleadas en cada idioma. Esta obra se mostró de nuevo como parte de la documentación en la muestra de Konrad Fischer en Leverkusen, *Konzeption-Conception*, de 1970.

Más que ningún otro de los artistas de ese periodo, Lamelas trajo a Londres una forma de abordar intelectualmente el arte contemporáneo. Nos enseñó a dar valor a la experiencia de estar ahí, de ver y de escuchar, de guardar experiencias reales. De la misma manera en que se fijaba en la estructura del filme, así consideraba la estructura de su propia conciencia a través del psicoanálisis. En una entrevista para *Frieze* en julio de 2006, estableció un paralelismo entre los intelectuales franceses y el *rock and roll* inglés. Cuando le pregunté qué quería decir, me respondió: “Sólo quiero decir que eso era lo que las personas comentaban entre sí en los bares y restaurantes de ambas ciudades”.

Lynda Morris

Joan Logue

Nam June Paik: Freight Elevator (1979/2006)

El retrato en vídeo titulado *Nam June Paik: Freight Elevator* tuvo lugar entre la cuarta y la quinta planta del número 110 de Mercer Street. Eso fue en la época en la que los artistas se metían en los espacios industriales y los transformaban en *lofts* donde vivir y trabajar. Empezó a ser conocida como una comunidad de artistas en el lugar que había sido bautizado como Soho (South of Houston).

Nam June Paik, el abuelo del videoarte, y la videoartista Shigeko Kubota vivían en el quinto piso, mientras que yo ocupaba el cuarto. Al saber que Nam June se marchaba ese mismo día a Dusseldorf, en Alemania, decidí montar la cámara para atrapar su imagen mientras el ascensor pasaba por mi piso.

El ascensor de Mercer Street era un montacargas de principios de siglo; tenía un mecanismo de poleas con cadena. Cuando necesitabas el ascensor, tenías que abrir la puerta y gritar "¡Ascensor!" en el hueco del montacargas. Si eso no funcionaba, tenías que estirar la cabeza en el hueco, tratar de ver en qué piso estaba y entonces telefonar para pedir que te enviaran el ascensor hacia arriba o hacia abajo. Manejar ese ascensor era un asunto complicado y un poco peligroso. El secreto estaba en las dos piezas de metal que hacían el contacto eléctrico, colocadas en la parte alta de la puerta y en el marco de ésta. Al introducir un palo en una de las piezas metálicas se lograba el contacto eléctrico y entonces podías decir a la persona que estaba esperando en su planta que ya podía tirar de la cadena, enviando el ascensor por sus propios medios hasta su misma puerta. Entonces debías gritar "¡Para!" cuando el ascensor llegara a tu puerta (por lo general, se pasaba del rellano tres o cuatro centímetros). Al hacerlo de esa manera, todos ahorrábamos tiempo; así no tenías que tomar el ascensor en persona, llevarlo hasta el piso y de vuelta otra vez.

Ese mismo día, el 27 de octubre de 1979, abrí las puertas e inserté el palo en los dos interruptores metálicos de seguridad, dejando al ascensor que "pensara" que la puerta estaba cerrada. Instalé el equipo portátil de vídeo, la cámara y el trípode, a la vez que trataba de enfocar la zona donde yo pensaba que estaría Nam June, y entonces esperé hasta escuchar cómo se abría la puerta y se tiraba de la cadena, lo que me daría la señal de que el retrato estaba bajando.

Primer viaje

La puerta se abre, cierra; las cadenas se mueven y comienza la música del ascensor. Cuando Nam June baja en el montacargas ve que mi puerta del ascensor está abierta y, con su generoso buen humor, dice: "Ah, vaya. Tengo que volver". Me río y le digo: "Sabía que te iba a pillar de alguna manera". El ascensor continúa bajando, sale del plano y se le puede oír decir (para mi regocijo): "Creo que éste es el mejor de los nuevos retratos". Nada parecía sorprender a Nam June en ningún momento, aunque realmente lo estuviese. El ascensor continúa con su estruendo metálico hasta que se oye tirar de la cadena en sentido inverso, lo que detiene el montacargas. Y entonces, nada...





Segundo viaje

Oigo de nuevo el traqueteo y el movimiento ruidosamente metálico que regresa en dirección ascendente. Cuando el ascensor entra en el encuadre de la cámara, observo en esta ocasión que Nam tiene un invitado. El visitante mira hacia la cámara y sonríe: capturado por la cámara, eso tiene que ser arte. Se oye el movimiento agitado de los viejos contrapesos y cadenas que ayudan a moverse a este cansado ascensor; y después nada. La puerta se cierra.



Tercer viaje

Una vez más la puerta se abre, se cierra y se tira de la cadena para bajar, indicando que Nam vuelve a bajar. Se le oye decir fuera de cámara: "Oye, estamos pasando. No te voy a prestar la más mínima atención". Yo contesto: "Eso está bien". Nam June continúa la conversación con su invitado en voz baja:

"Ya sabes que tengo muchos gastos. Y tengo algunas ideas muy buenas".

Él se sale del encuadre de la cámara y dice: "Adiós". Le contesto: "Que tengas un buen viaje" (pensando que ya se marcha). "Dale a Shigeko un beso de mi parte".

Nam June dice: "He perdido uno de los dos regalos... Uno de ellos". Expreso mi queja: "Oh, no". Él dice: "¿No tiene eso hierba?" "No, no –le contesto–, son calcetines". Me pregunta: "¿Unos calcetines?" Le contesto: "Son calcetines brillantes". Y él repone: "¿Eh?". Le repito: "Son calcetines brillantes". Me dice: "Está bien, tienen que estar por ahí".

Aún creo que está a punto de marcharse y le digo: "Está bien; adiós, cielo". Todavía está preocupado por el regalo para ella. Le digo: "No, calcetines brillantes para sus pies". Se oye el ascensor que continúa bajando hasta la planta baja. Nada, absolutamente...



Cuarto viaje

De nuevo oigo el ascensor que retorna hacia arriba. Vuelvo a conectar la cámara. Esta vez él viene solo. Me dice: "Adiós; un viaje corto, ¿no?". Me saluda con la mano y sigue subiendo hasta el quinto piso. Ambos nos reímos y repite otra vez: "Un viaje corto". Intento tranquilizarle, los regalos que voy a enviar son calcetines. "Eso es todo lo que son, Nam June, calcetines; calcetines amarillos chispeantes que hacen juego con ese vestido amarillo, el nuevo".



Quinto viaje

Y vuelta a bajar. Una vez más la puerta se abre, se cierra y escucho el tirón de las cadenas para bajar, el ruido metálico del ascensor que baja en su último trayecto, de nuevo pasando por el cuarto piso.

Nam está preocupado ahora por la cédula de ocupación del edificio y por todo el trabajo que ha de hacerse.

Me dice: "Tal vez tu amigo Stan (Gilula), ¿crees que le podría interesar hacer el trabajo del techo?". Le contesto: "Lo del techo, pues sí; te escribo y te lo hago saber". Me dice: "Claro, no, mira a Peter (van Ripper). También le interesa a Al Robinson, ya sabes". Le contesto: "Ah, vale". Nam continúa: "Lo más importante es que sean dos personas". Le repongo: "De acuerdo, cielo... Pásatelo muy bien, Nam June". Me dice: "Sí, señora". Le digo: "Te vamos a echar de menos". Y él me contesta: "Te echaremos de menos, te queremos".



Joan Logue



Mary Lucier

Untitled Display System for Laser Burned Vidicon Tubes (1975-77)



Luz y muerte

I. Hacia 1970 llegó a obsesionarme la idea de que el vídeo había sido inventado para satisfacer un viejo anhelo: permitir que el ojo humano mirara directamente al Sol sin que la retina fuera dañada. A diferencia de Ícaro, que murió por volar demasiado cerca del Sol, o de Prometeo, castigado por apropiarse del fuego, hemos obedecido a un antiguo tabú a causa de un profundo e instintivo miedo a la pérdida. La confrontación directa y sin mediación con la fuente de luz supone, de manera paradójica, la muerte de la visión –cae la niebla sobre el ojo que se atreve a mirar, que se rinde ante el triunfo del deseo sobre la razón.

La tecnología del vídeo hizo que para el ojo humano fuera seguro mirar directamente al interior de la fuente de energía pero, al mismo tiempo, nos mostró que semejante acto de hybris no quedaba libre de pena por completo. El precio que había que pagar, hasta que la tecnología reciente reemplazó el tubo vacío de la cámara con los chips más avanzados, consistía en unas marcas irreversibles en el propio elemento de registro de la imagen, una cicatriz de quemadura permanente en la sustancia fosfórica del tubo vidicón.

A medida que el Sol sale en *Dawn Burn* (1975), dando calor, luz y vida a la ciudad que queda debajo, deja impresa en el aparato tecnológico la marca del deterioro; de esta manera, la luz aparece como un agente dual de creación y destrucción, que lleva a lo material a sufrir el martirio de la idea, y a la tecnología el de la naturaleza¹.

Estas cicatrices en el ojo antropomórfico de la cámara sirven como metáfora gráfica de la relación vicaria que se establece entre lentes/ tubo/ aparato de vídeo e iris/ retina/ cerebro. El resultado de este encuentro original es un trauma tan profundo que sus cicatrices no pueden borrarse sino que, bien al contrario, se acumulan sobre la superficie de la imagen como una forma de memoria, y cualquier imagen que grabe esa cámara con posterioridad

debe verse a través del tejido de las cicatrices del trauma anterior.

II. Fire Writing

La performer escribe en el aire con una cámara de vídeo portátil, permitiendo que una fuente de luz intensa tal como la de un rayo láser atraviese el tubo vidicón. A medida que escribe, mientras la cámara pasa repetidamente por un área dada, la luz del láser hará que se vayan grabando trozos del texto de manera acumulativa hasta que, pasado un tiempo, la caligrafía de las quemaduras se inscribe en la superficie del tubo cubriéndolo por completo. La performer se sitúa sobre una plataforma elevada, y los rayos láser formando un arco alrededor de la periferia del espacio y apuntando directamente a la cámara. La imagen de vídeo se ve en unos monitores colocados cerca de la performer y enfrente del público.

(Mary Lucier, *Performance Piece*, 1975.)

La aplicación de la metodología de la escritura a las técnicas de manejo de la cámara era un medio con el que perseguía extender los referentes del vídeo más allá de su propia y limitada historia. Me interesaba el desplazamiento que tiene lugar cuando se asigna a una herramienta la función de otra, pues ello resulta en que un conjunto de prácticas estéticas inspiran y enriquecen las de otro sistema considerado comúnmente incompatible. El artista y crítico Douglas Davis ha sido citado ampliamente a propósito del manifiesto donde afirma que “la cámara es un lápiz”. La cámara es un instrumento como cualquier otro que pueda usar un artista para representar signos y símbolos en un medio receptivo. Al equipararla con una de las herramientas más elementales de un artista, somos capaces de desmitificar la tecnología, de salvar el vacío que nos separa de los atributos de privilegio y distinción especial que a menudo se adhieren a la tecnología avanzada, y, al mismo tiempo, de elevar el estatus de la cámara en virtud de su potencial capacidad para crear gran arte.

Al margen de su accesibilidad física y de ser el medio más conveniente y manejable de transferir imágenes e ideas, el lápiz hace las veces de conducto de comunicación entre el cerebro y el papel. Se trata de un objeto cuya sola presencia en la mano estimula extraordinariamente la capacidad de reflexión así como una respuesta cinético-estética enormemente organizada. Por supuesto, la abrasión directa y física de una superficie no es el medio que tiene una cámara de inscribir su marca; para llevar a cabo esta tarea se requiere un paso de conversión entre el sujeto y el instrumento, durante el cual el sujeto se ve, en cierto sentido, absorbido dentro del propio instrumento y su apariencia se imprime en un medio a través de la grabación electromagnética. En *Fire Writing*, la luz parece haber sido transferida al interior de la cámara y retenida en la substancia fosfórica del tubo vidicón por medio del acto de la escritura. La inscripción luminosa que va apareciendo durante la performance consiste en capas de texto en las que cada línea de lo escrito se funde con las líneas precedentes hasta que el tiempo, el espacio y el movimiento llegan a comprimirse en un grabado bidimensional formado por el tejido de la cicatriz. El tubo queda como un artefacto permanente de ese proceso que es posible exhibir.

Las cicatrices del tubo vidicón representan una suerte de conocimiento. Si se pudiera postular la autoconsciencia de un sistema inanimado, es aquí donde residiría: encarnada en los jeroglíficos de las quemaduras que han dañado la sustancia fosfórica se halla una memoria que se depositará sobre cada uno de los nuevos sujetos que se coloquen delante de esa cámara hasta que su tubo sea reemplazado por uno nuevo que aún no haya sido expuesto a la violenta impresión de sus propias limitaciones. La quemadura es el emblema de la capacidad del vídeo para la autorreflexión y, de esta manera, tal vez, una plantilla de la nuestra propia. Fuerza al espectador a investigar la tecnología, haciéndonos conscientes de sus límites y apremiándonos a hacer preguntas acerca de la manera en que un medio se compone y descompone a sí mismo.

III. Es posible sostener, tal como hizo Malevich, que los 20 cuadros que Monet pintó a comienzos de la década de los años noventa del siglo XIX representando la fachada de la catedral de Ruán, vista a diferentes horas del día y en diferentes condiciones meteorológicas, constituyeron la prueba sistemática final de que la historia de la pintura ya nunca volvería a ser la misma. Esa historia tendría que admitir, de ese momento en adelante, que toda apariencia podía concebirse como una mutación y que la visibilidad misma debía ser considerada un flujo. (John Berger, *The Eyes of Claude Monet*.)

Monet pintaba al aire libre, de cara al Sol. Visto de esta manera, las escenas parecen transformarse en una irradiación que proviene del interior, ya que luz e imagen se mezclan en la retina para ser después "proyectadas" otra vez al exterior, sobre el lienzo. Dirigid una cámara en dirección a la luz y la luminosidad queda "capturada" dentro del objeto, que la difunde a través de un velo reticular. Conforme Monet fue perdiendo la vista, su pincelada se fue volviendo cada vez más abstracta, casi violenta. Sus últimos cuadros son campos cargados de luz y oscuridad, color y pura energía –la angustiosa energía de un hombre que está pasando de lo familiar a lo desconocido, atrapando de vez en cuando un destello de la luz que irradia, mientras se va hundiendo cada vez más en un mundo de oscuridad y formas mutantes.

La nueva relación entre la escena y el vidente era tal que ahora la escena era más pasajera, más quimérica que el vidente.

(John Berger, *The Eyes of Claude Monet*.)

Monet se aisló del mundo en general, creando un motivo "eterno" que valía como arte y como naturaleza. El jardín alimentó su paleta, lo que, a su vez, enriqueció los matices cromáticos de sus parterres y estanques de nenúfares. El maestro jardinero y el maestro pintor llegaron a hacerse indistinguibles en este universo hermético donde ni siquiera la guerra se entromete. El jardín es un



paisaje construido e íntimo, a la vez natural y artificial, metafórico y literal. El servicio fundamental que desempeña en la sociedad humana consiste en familiarizarnos con los ciclos de nacimiento, muerte y regeneración y proporcionarnos cierta sensación de poder y control sobre nuestra propia condición efímera.

Ohio at Giverny (1983) era un intento de hacer concretas las cosas efímeras y de establecer vínculos entre entidades dispares –geografías, historias y personajes– mediante una exploración común de la luz en el paisaje. El desplazamiento de Ohio a Giverny, inspirado por el dulce, pese a lo improbable, enlace de mis tíos, él procedente del medio-oeste y ella, a quien la obra está dedicada, de Francia, es solo una de esas conexiones. Las distancias entre observación y memoria, presente y pasado, ocaso y regeneración se salvan por medio del acto de la grabación. La yuxtaposición de mi Ohio natal y los jardines restaurados de Monet es el ancla de una travesía circular que nos lleva hacia delante y hacia atrás en el tiempo, con la ayuda de un grupo accesible de cuadros franceses que hacen las veces de señalizaciones en esta personalísima aventura –una aventura de enfrentamiento y reconciliación entre el “nuevo” y el “viejo” mundo, la juventud y el envejecimiento, el arte y la vida, la representación y la abstracción, la tecnología y la naturaleza.

IV. El artista americano guarda como un tesoro en lo más profundo de su ser el impulso de rechazar por completo el evangelio de la civilización, a fin de preservar resueltamente el estado salvaje de su corazón.

(Perry Miller, *Errand into the Wilderness*.)

Dejadme vivir donde sea mi voluntad, a este lado está la ciudad, a ese otro la tierra virgen [*Wilderness*] y cada vez abandono la ciudad con más y más frecuencia y me retiro a la tierra virgen... Debo caminar hacia Oregón, y no hacia Europa. (Henry David Thoreau, *Walking*.)

Wilderness (1986) reescenifica la travesía Ohio-Giverny como una odisea en dirección al interior de

un pasado colectivo americano –una visión panorámica de imágenes paisajísticas con antecedentes visuales y literarios del siglo XIX–. Invoca el río Hudson y la pintura luminista en tanto vehículos para visitar una historia cultural y psíquica compartida y, en última instancia, mecanismos para reflexionar sobre el presente, a la vez que plantea una visión irónica de la transformación del paisaje en objeto de consumo por medio del arte ante la aparente fragilidad del propio medio ambiente. Mientras que el jardín de Monet se creó como un motivo eterno –una especie de bucle infinito y cerrado que regenera continuamente tanto la paleta del pintor como a sí mismo– el paisaje americano se percibe como algo vulnerable, como algo que tiene una breve, si bien, gloriosa, vida antes de ser transformado por las fuerzas de la industrialización y el desarrollo.

Los vídeos se estructuran como una aventura que recorre la geografía costera, isleña y meseteña del noreste, y concluyen con una coda en las aguas heladas que besan las costas de Terranova. Cada una de las cuatro principales secciones geográficas está definida por la simulación de un marco de oro que va envolviendo en forma de bucle un paisaje que se va batiendo en retirada a medida que se alcanza un motivo particular. Estos episodios motivados se disponen a lo largo de la pieza entre secciones más amplias de exposición “narrativa” que hacen que el viaje avance de lugar en lugar.

La cámara viaja sobre el agua, hasta que descansa en el mástil decrepito de una goleta que ha naufragado, haciendo un encadenado a través del agua (el fondo del mar) que lleva al interior del dormitorio vacío del capitán, saliendo de ahí por medio de otro encadenado que nos presenta la imagen del heroico pequeño obrero que se transforma en una nube o en el propio Sol en el cielo, hasta que finalmente lo borra el embate de las olas. Más tarde, las primeras naturalezas muertas americanas de estantes de cartas y peltre en forma de pez peto surgen de una tormenta de nieve, después la mansión de las bellas artes, ecléctica estancia y las gárgolas

que personifican los disparates de los magnates ladrones [*Robber Barons*]², acompañadas en la banda sonora por la llamada de los cuervos y una referencia a la serie de televisión *Masterpiece Theatre*, se funden con la postiza aristocracia americana jugando con sus chaquetas rojas, cornetas y sabuesos, y una abundancia de culos de caballos y colas de perros, que se encadenan con la novela gótica que es la mansión en ruinas, deteniéndose en un himno contemporáneo –“sexo, drogas y *rock and roll*”– borrado por el ruido del fuego, que se transforma en agua que corre por rápidos, hasta convertirse en la cascada del bosque, fluyendo lentamente sin solución de continuidad hacia el eje del mundo –el calma, profundo estanque que podría ser el mismo Walden hace cien años, pero deviene las sonoras aguas del lago George de Kensett.

Las “rupturas” tecnológicas son el reflejo invertido de los marcos de oro, desinflan la imagen desde el centro hacia fuera como una cortinilla de recuadro saliente:

Los caballos atraviesan la naturaleza muerta interior –los libros, el pequeño cofre, el cuerno de pólvora (que simboliza el aprendizaje, el ahorro y la batalla)–; el paradigmático caballo de hierro embiste desde el centro del valle luminista aislado por la nieve; su rugido se mezcla con el ruido del temporal de invierno; el vagón de la mina a cielo abierto rompe estruendosamente el ensueño de montaña que sin embargo reabsorbe el cielo del crepúsculo; él mismo un *graffiti* impreso con vapor a chorro.

La tierra virgen original americana representaba tanto el jardín del Edén como las puertas del Infierno. Para los colonos puritanos, la nueva tierra ofrecía una promesa múltiple de munificencia, belleza, riqueza y confort, pero solo si antes se podían domesticar sus supuestos males y si se abría la tierra, se arrancaban sus malas hierbas, se la limpiaba de sus espantables “bestias y salvajes”, se la convertía en campos de pastoreo, pueblos y

grandes carreteras en pro de la civilización. A medida que la naturaleza silvestre empezó a desaparecer de hecho, la idea de tierra virgen fue adquiriendo tintes cada vez más nostálgicos, y el concepto de conservación se convirtió en una causa. Dando un giro de 180 grados, los americanos del siglo XIX empezaron a llegar a la conclusión de que era importante preservar algunos aspectos concretos de lo salvaje a fin de conservar una identidad nacional auténtica. La industrialización, claramente el resultado más importante de las vidas creativas de los americanos del siglo XIX, era percibida por los pintores y escritores como una fuerza inexorable, destinada a transformar el medio ambiente y alterar para siempre la relación del hombre con la “naturaleza”.

Este aspecto dual de la modernidad, con su mezcla de prodigios de ilustración y destrucción, se personifica en el paisaje, convertido ahora en un foco de la lucha. Al igual que el tubo vidriado y sus cicatrices en forma de *graffiti* –nacidas de una crisis, incorporando a la vez esperanza y visión frustrada– la tierra ha devenido una ruina estetizada. Finalmente, lo que tenemos es un sucedáneo de tierra virgen, una tierra virgen de televisión/ vídeo, similar a las esculturas que descansan sobre los postizos pedestales neoclásicos: los pedestales postizos que sirven de soporte a las televisiones “reales” que representan la tierra virgen del vídeo que se transforma en la simulación de un cuadro dentro de un marco de oro sintético, dentro de otro marco, dentro de otro marco.

1. Los fragmentos de texto sangrados hacia dentro cuya autoría no se identifica con una persona diferente proceden de textos anteriores de Mary Lucier.

2. Los magnates ladrones [*Robber Barons*] eran un grupo de empresarios norteamericanos del siglo XIX (John D. Rockefeller, Andrew Carnegie, John Pierpoint Morgan, Henry Ford...) que marcaron la historia de la economía de Estados Unidos. [N. del T.]

Lucier, M. “Light and Death”, en Barlow, M. (ed.) *Mary Lucier*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 249-54. Publicado originariamente en Hall, D. y Fifer, R. J. (eds.) *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. Nueva York: Apertura, 1990, pp. 456-63.

Video Art: Expanded Forms— La cámara de vídeo es un sistema óptico que registra e interpreta el mundo que nos rodea. En este proceso, la luz converge a través de la lente de la cámara en la superficie fotosensible de los tubos vidriados de la cámara de vídeo. La superficie de estos tubos está compuesta por puntos diminutos que cambian su resistencia en función de la cantidad de luz que los golpea. El material fotosensible de la superficie del tubo sufre una alteración permanente, o se “quema” cuando una luz intensa, como la que proviene del Sol o del láser, converge directamente sobre el tubo (las cámaras de vídeo más recientes usan chips informáticos en lugar de tubos y, por consiguiente, no están expuestas a quemarse).

A comienzos de los años setenta, Mary Lucier desarrolló el empleo de este tipo de “manchas” en el tubo como recurso estético en una serie de performances. Manipulaba la cámara y orientaba la lente de ésta hacia un rayo láser que era a su vez dirigido hacia el espacio de la performance. En el curso de esta interacción los tubos se quemaban, creando dibujos que el público podía ver en monitores de televisión. Este proceso halla su reflejo en dos instalaciones, *Dawn Burn* (Nueva York, 1975-76) y *Paris Dawn Burn* (1977), que filmaban a diario la salida de sol en ambas ciudades. La grabación repetida en una cinta de vídeo de la salida del Sol por la mañana, reflejado en el tubo por la aparición de la mancha que dejaba el tajo de luz en el mismo, se mostraba en una instalación multicanal sobre la pantalla de unos monitores colocados en el espacio expositivo según una disposición determinada. La técnica de grabar el tiempo y el movimiento por medio de las sendas que trazaban el Sol y los rayos láser a través del tubo de la cámara se convirtió en un medio de reconocer el fundamento material de la imagen en la tecnología del vídeo. Las marcas de las

quemaduras se convirtieron también en una suerte de caligrafía por medio de la cual podemos ver las subsiguientes imágenes.

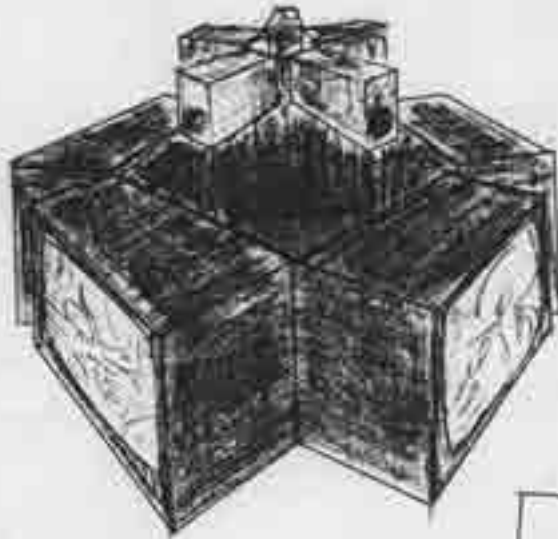
La pieza de Lucier *Untitled Display System* (1975-77) se desarrolló en primer lugar en 1975 como un elemento de la instalación expuesta aquí por primera vez como objeto escultórico. Las estructuras que albergan los monitores y cámaras se transforman en dos centinelas de la galería, mientras que la luz y el movimiento, tal como son vistos por la cámara, se convierten en un dibujo abstracto en la pantalla. El ojo de la cámara, transformado por la luz de láser de manera traumática, ofrece a través de su óptica cicatrizada una imagen y una presencia al tiempo misteriosas y abstractas.

John G. Hanhardt

Hanhardt, J. G., en *Video Art: Expanded Forms* (cat. exp.). Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1988.

UNTITLED DISPLAY SYSTEM FOR LASER-BURNED VIDICON TUBES
(DIAGRAM FOR ALTERNATIVE CONFIGURATION) 1975-1977

- Optional 5 or 6 monitor display: 5 channels camera → monitor showing laser-burned vidicon tubes; 1 channel playback of FIRE WRITING tape. Or, 4 channels camera → monitor plus 1 channel of playback.



Mary Lucier
1977

Ana Mendieta

Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks) (1974)

Tras el rastro de Ana Mendieta— Ana Mendieta talló y esculpió la tierra y la piedra, y en julio de 1981 lo hizo en las paredes de unas cuevas casi inaccesibles en el parque Jaruco en Cuba: siempre el símbolo del cuerpo femenino, el cuerpo de la mujer viviente fundiéndose con la tierra o la piedra o los árboles o la hierba, en una representación del cuerpo viviente transformándose en otra sustancia. Este ritual repetitivo, nunca el mismo, siempre igual, era en suma una constelación de diminutos planetas –la marca femenina, la vulva, sin rasgos, sexual, excavada en la tierra.

Sola con sus herramientas, se iba caminando al sitio elegido, se tumbaba y marcaba su cuerpo en la tierra, cavaba unas zanjas que luego rellenaba con pólvora y las encendía para que ardiesen “con locura”. Celebrando la pequeña silueta embarrada de una abstracta figura de mujer. Un ritual violento, pero a la vez contenido. Eventualmente el terreno cubría los rastros de la acción, así que su arte se erosionaba, y la tierra volvía a su estado anterior. La única documentación consiste en las fotografías y los vídeos que hizo la artista.

Ana no destruyó la tierra para controlarla ni dominarla, tampoco para crear grandiosos monumentos de poder y autoridad. Ella buscó espacios íntimos y ocultos, hábitats protectores, una tregua temporal para la comodidad y la meditación.

La marca del paso de una mujer que se erosiona y desaparece, el (re)crecimiento de la hierba, el corrimiento de la arena o un relieve fragmentado, un ciclo infinito interrumpido momentáneamente, recibiendo la silueta de una mujer –un rastro, como la borrosa marca que dejaría el cuerpo de una víctima del fuego, o una sombra, la marca hueca de una víctima de la bomba de Hiroshima o Nagasaki...

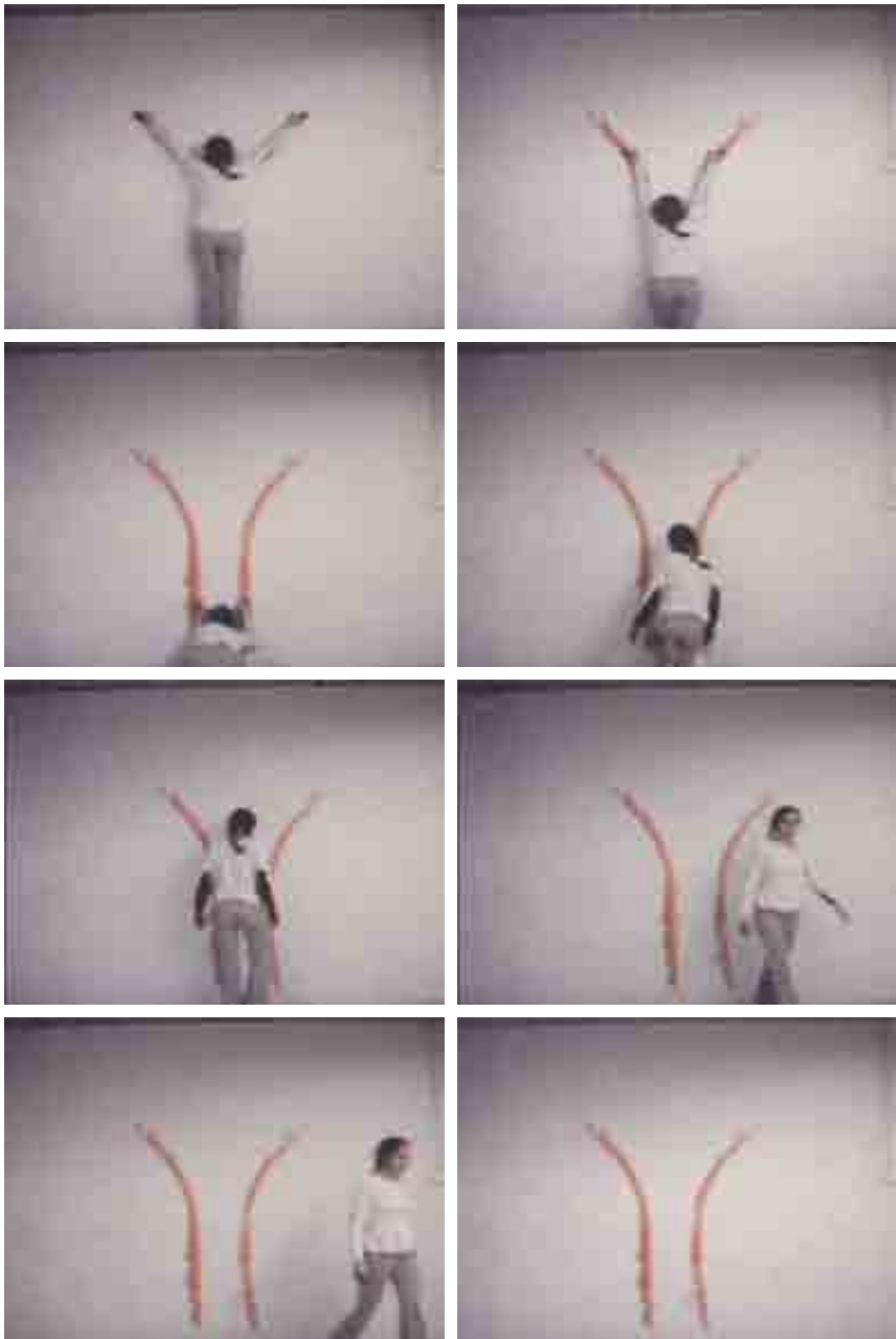
La furia de Ana alimentaba su deseo de crear obras de resistencia, trabajos hechos para el

exorcismo –con sangre, con fuego, con piedra, con tierra, con tensión– de su profundo sentido del desplazamiento. Su arte es una fuerza elemental, radicalmente separado de accidentes de la individualidad, que habla de la vida y de la muerte, del crecer y el pudrirse, de la fragilidad de una voluntad indomable. Es una obra intensa y unificada que abarca las violentas piezas de fuego y los líricos trabajos en los que ella, tumbada en el suelo cubierta con hojas y flores, observa la transmutación de la materia y espíritu que marca los ritos de la naturaleza y de la recuperación de ésta. Si se enviara una de sus esculturas a un planeta lejano o si se guardara sellada durante miles de años en la tierra, seguiría expresando la imagen, la fuerza, el misterio y la sexualidad de la forma femenina –la inscripción del cuerpo y el espíritu de la mujer.

Paseando por el parque de Washington Square, a veces me parece ver a Ana corriendo, dando vueltas al parque como solía hacer. Nos saludaríamos la una a la otra y seguiríamos cada una con nuestra rutina.

Nancy Spero

Spero, N. “Tras el rastro de Ana Mendieta”, en Ruido, M. *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea, 2002, pp. 93-94.



La huella de una tragedia

Mientras que la autobiografía se centra en los datos de una vida, aquella que cuenta, el autorretrato se abre a una totalidad sin fin. Su autor nos anuncia: “No voy a contarles lo que he hecho, pero voy a tratar de decirles quien soy”¹. (Raymond Bellour.)

En su autorretrato sin fin, Ana Mendieta trató siempre de averiguar quién era, e intentó también decirnos quien *hubiera querido ser*. Su presencia física en la obra es ineludible: desde 1972 hasta 1985 realizó esculturas, instalaciones y performances que fotografió, filmó o grabó; en todas aparecía ella misma o el rastro de su persona fundiéndose con el paisaje.

Sus dramáticas circunstancias personales determinaron esta elección: a los 12 años se produjo el desarraigo de sus padres y de su Cuba natal, seguido del triste paso por un asilo y por varias familias de adopción en Iowa. El deseo de ser cobijada y protegida, junto con la búsqueda de su origen cultural y espiritual, se materializó en la obsesiva repetición de un gesto ritual donde su cuerpo se diluye con la naturaleza.

La exploración de mi relación con la naturaleza en mi producción artística ha sido el evidente resultado del desarraigo de mi patria durante mi adolescencia. Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria y mi nuevo hogar. Es una manera de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la cual vivo es parte de mí, mis raíces e identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana².

El trabajo artístico de Mendieta es una singular combinación de *body art* y *earth art* que se inscribe de pleno en la nueva corriente performática de la época –Bruce Nauman, Vito

Acconci, Ulrike Rosenbach, Joan Jonas, Marina Abramovic o Carolee Schneemann–, en un momento en que la política *de la diferencia, de la identidad y de la nueva subjetividad* se constituía en objetivo prioritario del enfoque posmoderno. Por encima de cualquier otra consideración –reivindicación feminista incluida– en su obra prevalece una afirmación de la identidad que tiene su origen en su desesperada necesidad de pertenencia a un lugar: “Mi arte proviene de la rabia y el desplazamiento”³, asegura Mendieta.

La constante referencia a su experiencia vital es una de las claves para comprender su obra y, a su vez, el elemento que propicia el impulso mitificador occidental (que asumirá mayores proporciones tras su sobrecogedora muerte en 1985). Para Kevin Power, Mendieta “sirve como símbolo para muchos de los discursos principales de nuestro tiempo: el feminismo, el ‘otro’, la hibridad, el origen, lo espiritual, el nomadismo, la identidad y la nueva subjetividad”⁴. Es más, las connotaciones étnicas, raciales y chamanísticas de sus propuestas facilitan su clasificación bajo la etiqueta del exotismo latinoamericano.

La sangre cobra un gran protagonismo en las performances de su primera etapa, las más truculentas y viscerales. La utiliza por primera vez durante sus estudios universitarios, en una acción de 1972 titulada *Death of a Chicken* donde corta la cabeza a una gallina y la sostiene por las patas mientras se desangra convulsamente. Poco después, en *Feathers of a Woman*, cubre el cuerpo desnudo de una mujer con plumas blancas dejando su sexo al descubierto. Ambas acciones, junto con el autorretrato *Feather Woman* (1973), encuentran su continuidad en *Untitled (Blood and Feathers)*, una película de 1974 donde Mendieta baña su cuerpo desnudo en sangre a la orilla de un río y después se revuelca en un lecho de plumas blancas. Se trata de una alusión directa



a antiguos ritos indígenas asociados a la vida y la muerte que refleja la influencia de sus viajes a México.

Aunque su espacio prioritario de intervención es la naturaleza, Mendieta también filmó performances en su estudio, sola ante la cámara. *Sweating Blood* (1973) es otra metáfora de la vida y la muerte, “de la vida como un desangramiento lento pero seguro”⁵, que muestra su rostro en primer plano mientras un chorro de sangre mana de su cabeza y resbala lentamente hacia su cara. En *Untitled (Blood Sign/Body Tracks)* (1974) aparece de espaldas al espectador frente a una pared blanca con los brazos elevados en forma de “V”; poco a poco se desliza hacia abajo arrastrándolos y mancha la pared con la sangre en la que están impregnados. Cuando se marcha, en la imagen solo queda una huella ensangrentada en forma de pubis.

Hay en estas acciones una violencia metafórica donde no tiene cabida la laceración o el desgarró, una violencia que dista mucho de las agresiones y mutilaciones que se infligen otros artistas contemporáneos inscritos en la corriente más abyecta del *body art*. Y es que a Mendieta le interesa el simbolismo de la sangre antes que la exploración de los límites del sufrimiento o la sublimación del dolor. Su fascinación por la sangre procede del convencimiento de su poder mágico, pero también la utiliza como *materia (orgánica) femenina*, para distanciarse de los (*asépticos*) *materiales masculinos*.

Empecé inmediatamente a utilizar sangre, supongo, porque pienso que es algo con gran poder mágico. No la veo como una fuerza negativa. Yo lo iba a conseguir realmente porque estaba trabajando con sangre y con



mi cuerpo. Los hombres estaban en el arte conceptual y hacían cosas que eran muy limpias⁶.

Los cambios sociales de la época, junto con la situación personal que vivió Mendieta en su juventud, le condujeron a extrapolar la lucha por los derechos de las mujeres a otros terrenos peligrosamente movedizos. A esta visión feminista paradójica e incierta⁷, se suma una afirmación de arriesgada duplicidad: “yo lo iba conseguir” –¿en el arte, o en el mercado del arte?.

Sus trabajos más conocidos son las *Siluetas* que realizó en parajes de Iowa y México (1973-80), donde amasó, recreó y esculpió su figura en la tierra o en la piedra. Relacionada con esta serie, *Corazón de Roca con Sangre* (1975) [en la mediateca de la exposición] muestra el vaciado de un cuerpo femenino en la roca; a su lado, la artista coloca un corazón en el pecho y derrama un cuenco de sangre sobre él; después se tiende boca abajo encajándose en el espacio de la silueta y aplastando el corazón ensangrentado. Se hace aquí más patente el vínculo de la muerte

con la naturaleza: el hueco que Mendieta ha cavado en la roca es la tumba donde reposa su cuerpo. Su trayectoria vital y artística se cruza precisamente en esta huella de sangre y piedra que trae malos presagios.

Volvemos a encontrar a la muerte en todo su esplendor al principio y al final de *Burial Pyramid* (1974) [en la mediateca]. La primera imagen solo muestra un montón de rocas apiladas; al cabo de un rato, éstas comienzan a moverse por el efecto de la respiración de la artista, enterrada bajo ellas. Primero asoma la cabeza, le sigue el pecho y después todo su cuerpo que se mueve convulsamente para sacudirse las piedras; al final, recupera el reposo y descansa semienterrada, mimetizándose con el entorno. Acabamos de asistir a la resurrección de un muerto... que vuelve a morir. Mendieta concibe la naturaleza –generadora de vida y última morada– como la Madre Tierra y su objetivo es disolverse en ella.

“Mediante mis esculturas *earth-body* me uno completamente a la tierra... Me convierto

en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo”⁸.

Con el tiempo, su presencia física irá desapareciendo paulatinamente de sus obras dando paso solo a sus rastros. La artista interviene de forma sutil en la disposición y modificación de elementos naturales (cenizas, flores, ramas..., sangre) que conforman siluetas femeninas para que éstas se integren cada vez más en el paisaje. Después las registra con el paradójico objetivo de evidenciar su carácter efímero. Mendieta insiste en marcar una y otra vez las huellas que evoquen su existencia; mientras que, una y otra vez, éstas acaban borrándose por efecto del viento, el fuego, el agua o el tiempo. “La obra de Mendieta –asegura Merewether– planteó la cuestión de la huella en la línea que Levitas describía cómo ‘lo que, hablando con propiedad, nunca ha estado ahí, lo que siempre es pasado’”. O sea, que lo que es constitutivo de la huella es su eliminación, una falta de origen o presencia originaria, pues la huella nunca remite a la marca original. “Su inscripción –escribe Derrida– solo tiene lugar cuando se elimina”⁹.

Pero si la fugacidad es consustancial a la huella, el registro audiovisual es *la huella definitiva*, el testimonio y certificación del suceso, la marca indeleble que, además, puede repetirse tantas veces como se quiera¹⁰. Con sus películas y vídeos Mendieta estaba asegurando su permanencia y su pertenencia a un lugar, estaba construyendo su memoria.

La última huella que imprimió Mendieta fue la que dejó su cuerpo sobre el pavimento de una calle de Manhattan, cuando murió al caer desde la ventana del piso 34 de su apartamento. Su vida y su muerte comparten, irónicamente, el mismo epitafio: *cuerpo, sangre y piedra*.

Laura Baigorri

1. Raymond Bellour, en Pérez Ornia, J. R. (ed) *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Madrid: RTVE, 1991.

2. Transcripción de *Ana Mendieta: Fuego de tierra* (1987) 52'. Vídeo de Nereyda García-Ferraz, Branda Miller y Kate Horsfield.

3. Cockroft, E. “Culture and survival: Interview with Mendieta, Willie Birch and Juan Sánchez”, en *Art and Artist*. Nueva York, febrero de 1984, p. 16. También en Ramírez, J. A. “La huella del cuerpo”, en *Corpus Solus: Para una mapa del cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

4. Power, K. en “Ana Mendieta: representando *lo cubano*”, en *Ana Mendieta* (cat. exp.). San Sebastián: Galería DV, 1984.

5. Villasmil, A. “Ana Mendieta: Earth and Body”, en *Arte al Día Internacional*, julio de 2004. <http://www.artaldia.com/content/view/full/34394>

6. Wilson, J. “Ana Mendieta Plants Her Garden”, en *The Village Voice*. Nueva York, 13-19 de agosto de 1980, p. 71.

7. No deja de ser paradójico que una supuesta visión feminista propicie el sexismo en los materiales; por otra parte, la afirmación es incierta porque son varios los artistas que desde mediados de los sesenta utilizaban su cuerpo desnudo en el arte: ya en 1967 Bruce Nauman maquilló su rostro y torso en cuatro colores; a principios de los setenta Vito Acconci introdujo en sus performances *otros fluidos orgánicos*, como las lágrimas o el semen; y el accionismo vienés (años cincuenta y sesenta) de Hermann Nitsch, Otto Muehl o Günther Brus generó unas sangrientas acciones que eran de todo menos *limpias*.

8. Kuspit, D. “Ana Mendieta, cuerpo autónomo”, en Moure, G. (ed.) *Ana Mendieta* (cat. exp.). Barcelona: Fundació Tàpies y Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997.

9. Merewether, C. “De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Mendieta”, en Moure, G. (ed.) *Op. cit.* Cita de Levitas, E. *En decouvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris, Vrin, 1949, p. 201. Cita de Derrida, J. *Psyche: Invention de l'autre*. Paris. Galilée, 1987, pp. 88-89.

10. La filmación y la grabación desvirtúan la *noción pura de happening* propuesta por Allan Kaprow, para quien siempre fue más importante el carácter de acontecimiento e inmaterialidad que conlleva la acción, que las “pruebas” o “resultados” que restan cuando ya ha sucedido. Para Kaprow, una vez ha tenido lugar el *happening*, éste debía desaparecer sin dejar rastro, mientras que el vídeo es en sí mismo “el rastro”, *la huella*, la certificación de permanencia y la posibilidad de repetición de algo que una vez sucedió.

Marta Minujín

Comunicando con Tierra (1976)

Entrevista con Marta Minujín, 12-14 septiembre de 2000.

Elsa García y Hemma Schmutz: ¿Puede contarnos algo acerca de los *happenings* y sus aspectos sociales?

Marta Minujín: Pues bien, al principio comencé con *happenings* muy violentos: Paul Armand Gette, vestido como un verdugo en *La destrucción*, empapaba la obra de gasolina y entonces también estaban los pájaros y los conejos. Me sacaron en todas las revistas. Hice otro trabajo en Argentina, el segundo para una cadena de televisión –Canal 7–, con unos caballos que pintaban sobre colchones por medio de unos cubos de pintura atados a sus colas. También estaban los forzudos. En todos mis *happenings* siempre había forzudos, caballos, prostitutas, parejas (de hombres y mujeres), pollos...

EG y HS: ¿Por qué ha trabajado con ídolos populares como los forzudos? En esa época nadie trabajaba con forzudos, que eran famosos por su fuerza y usted destruyó ese mito.

MM: No, se trataba más bien de una broma. Les ataba alfileres a los brazos y ellos hacían estallar globos. Era una broma, no estaban utilizando su fuerza. Al fin y al cabo, estaban usando alfileres para romper globos.

EG y HS: ¿Eso era también un componente feminista de la obra? ¿Toma usted los ídolos para después deconstruirlos?

MM: Tal vez ese componente de la obra sea muy feminista, pero también estaba muy influido por Federico Fellini –los pájaros, el crimen, la exageración de la personalidad de la gente y de los rasgos físicos, como las mujeres gordas–. Me encantan las gordas. Adoro las figuras gordas y extremas..., gordas, gordas, gordas como globos... También porque me gusta el humor. Al principio de mi trabajo estaba el humor, contra la solemnidad.

Hago lo mismo en la actualidad. Quiero hacer pedazos la dureza; encontrar la belleza de lo no-bello, la concepción de la belleza, las diferencias y, simplemente, la gran mezcla de la vida; todo ello reunido en una escena.

EG y HS: ¿Podría decirnos algo acerca de la participación?

MM: Todavía hago lo mismo en los *happenings*. Un *happening* es algo que yo invento, como lo que vamos a hacer mañana. Se trata de un evento en el que ni tú ni yo ni nadie más sabe lo que va a suceder. En eso consiste el *happening*; podemos planear, pero en realidad nunca nadie sabe nada, ni siquiera yo. No sé si el caballo tratará de escaparse, si la gente se quitará la ropa, o si va a llover con mucha fuerza y la vaca no va a dar leche. No lo sabemos, y en eso consiste el *happening*. Con posterioridad, comencé a transformarlo en algo más estable, es decir, como el entorno de *La Menesunda*, una instalación. La acción y la secuencia temporal se diferencian dependiendo de las personas implicadas. Tú puedes ensayar una performance, casi siempre sabes de qué manera va a acabar, pero con un *happening* casi nunca sabes cuál va a ser el resultado –se trata de un collage de situaciones sin conexión que has preparado– a diferencia de la performance. [...]

EG y HS: ¿Conocía a Allan Kaprow en esa época?

MM: Bueno, yo inventé el *happening* junto a él... Yo fui la primera en hacer un *happening* en Iberoamérica; igual que Wolf Vostell en Alemania y Kaprow en EE.UU.

EG y HS: ¿Se refiere a *Simultaneidad en Simultaneidad*?



MM: Sí, pero yo inventé igualmente el *happening* en 1961, antes que ninguna otra persona. En realidad estaba en París cuando oí hablar de los *happenings*, pero yo ya estaba haciéndolos en Argentina antes de eso, aunque no como *happening* en público. Sucedió en el momento en que cogí mis colchones, armé un buen escándalo y salí a la calle. (A menudo tiraba pintura desde el balcón a la cabeza de la gente que pasaba por la calle).

EG y HS: ¿Alberto Greco y su obra *Vivo-Dito* fueron una influencia en ese caso?

MM: Sí, tal vez una de las influencias principales. No usé sus ideas, pero sí su concepto de "vida". [...]

EG y HS: En aquel momento, ¿cómo era el mundo artístico en Argentina?

MM: Fantástico, revolucionario... gracias al Instituto Di Tella y al crítico Jorge Romero Brest.

EG y HS: ¿Existía también una cultura del arte elevado para los ricos?

MM: Tal vez, pero eso cambió de repente con Greco. Esto sucedía al mismo tiempo que el movimiento informalista en España, con Antonio Saura y Antoni Tàpies... En realidad fue un movimiento extendido por todo el mundo. Eran los años sesenta. La música y la moda de los sesenta...



EG y HS: ¿Así que quería protestar contra ese mundo del arte elevado?

MM: Sí, pero Greco estuvo antes que yo. Él era un pintor muy famoso que se volvió un poco loco y empezó a mearse delante de la gente. En Roma se meó en una obra después de conocer a Fellini. Esa es la razón por la que he dicho que toda mi obra estaba influida por Fellini... ¡Fellini era un *happening*, la película *8 1/2* es un *happening*!

EG y HS: Usted habla con mucha frecuencia de las películas y de las estrellas de cine...

MM: Siempre me han fascinado, los ídolos y los admiradores... Tiene que ver con la fantasía y los arquetipos; es lo que Marshall McLuhan trataba de decir cuando mencionaba ese arquetipo... Yo soy un arquetipo de Argentina [...], si tienes un arquetipo metido en la cabeza, no tienes que intentar ser tú mismo, no necesitas intentar ser tú mismo... Quieres ser como esa persona [...], es tan relajante...

EG y HS: ¿Considera que es posible cambiar su identidad?

MM: No, no, porque yo soy por completo yo misma [...], no quiero cambiar. Me gusto tal y como soy [...], ésa fue la influencia real que Greco ejerció sobre mí. Cuando yo tenía 16 años le conocí en un bar; por aquel entonces él tenía 16 ó 20 años más que yo. Me dijo: "Marta, todo esto no es nada; dime quién te gusta y yo te diré quién eres". Así que si tú me dices que eres el mejor, entonces eres el mejor. Él era

como yo, con mucha confianza en sí mismo, quería ser el mejor, se quería mucho a sí mismo... Yo no me quiero a mí misma, pero puedo decir que soy la mejor. La misma cosa llegaba a decir Salvador Dalí de sí mismo (en una ocasión me encontré con él y Greco también le conocía...). Todos somos iguales, con el mismo tipo de personalidad, como Andy Warhol...

EG y HS: ¿Podríamos hablar un poco más sobre el momento de su vuelta a Argentina, de su periodo en el Instituto Di Tella? ¿Fue entonces cuando trabajó junto a David Lamelas?

MM: Trabajamos juntos en *La Menesunda* durante 1965, después de que me dieran el premio Di Tella... También colaboré con Rubén Santantonín, Pablo Suárez, Floreal Amor, Rodolfo Prayón, Leopoldo Maler y Lamelas; pero Lamelas era mi mejor amigo y teníamos una cierta sensibilidad en común.

También tiene mucha afinidad con las instalaciones [...]. Me encantan los *happenings*; yo hice 35 y 17 instalaciones. *La Menesunda* fue la primera instalación que llevé a cabo. Dieciséis habitaciones en las que el público hacía sus propios *happenings* [...]. La organización es algo muy cansado, tienes que conseguir todos los caballos, los colchones y los conejos, además de implicar a mucha gente solo para conseguir ocho minutos de trabajo; así que me dije: "Vamos a gastar el dinero haciendo una instalación en la que el *happening* será para una persona nada más". *La Menesunda* es una instalación en la que el *happening* es sólo por y para ti. Un millón y medio de personas visitaron el Di Tella, algo que cambió por completo el Instituto.



EG y HS: Tras este periodo en Argentina, usted se fue a EE.UU.

MM: Nueve años... Pero eso tiene mucho más que ver con razones familiares... En Argentina, obtuve el premio Di Tella y, en 1966, una beca Guggenheim y después 13 becas seguidas y me fui a vivir a Nueva York. Era muy pobre, pero enseguida me hice muy famosa. Ya había tenido a mi hijo. Me hice *hippie* y empecé a tomar drogas... Eché a perder mi éxito, porque había tenido mucho éxito en Nueva York. Conocí a todo el mundo allí: Claes Oldenburg, Robert

Rauschenberg, Warhol... Conocí a todo el mundo que era alguien en ese momento. En los sesenta yo estaba en lo más alto, porque allí y en ese tiempo no había otros artistas latinoamericanos... La gente me reconocía por las calles de Nueva York. Trabajé con La Monte Young, Carolee Schneemann. Yo estaba flipada...

García, E. y Schmutz, H. "Entrevista con Marta Minujin, 12-14 septiembre 2000" (fragmentos), en *Vivencias* (cat. exp.). Viena: Generali Foundation, 2000, pp. 232-36.

Comunicando con Tierra

1976, b/n, sonido, 10'50". Cortesía de Braga Menéndez Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

Reflexión sobre la gestación de las vanguardias en Latinoamérica a través de la comunicación con los artistas. Marta Minujín llenó 23 bolsas con un kilo de tierra tomada en las ruinas de Machu Picchu y las envió a un artista de cada país de América Latina que debía mezclarla con la tierra más próxima y enviarla a Buenos Aires. Una vez allí, la artista la devolvió a su lugar de origen.

Antoni Muntadas

Between the Lines (1979/2006)

Este proyecto está formado por una instalación y un vídeo que pueden funcionar por separado o juntos. Ambos se basan en el concepto de lo visible/ invisible y los límites mentales/ físicos de la televisión.

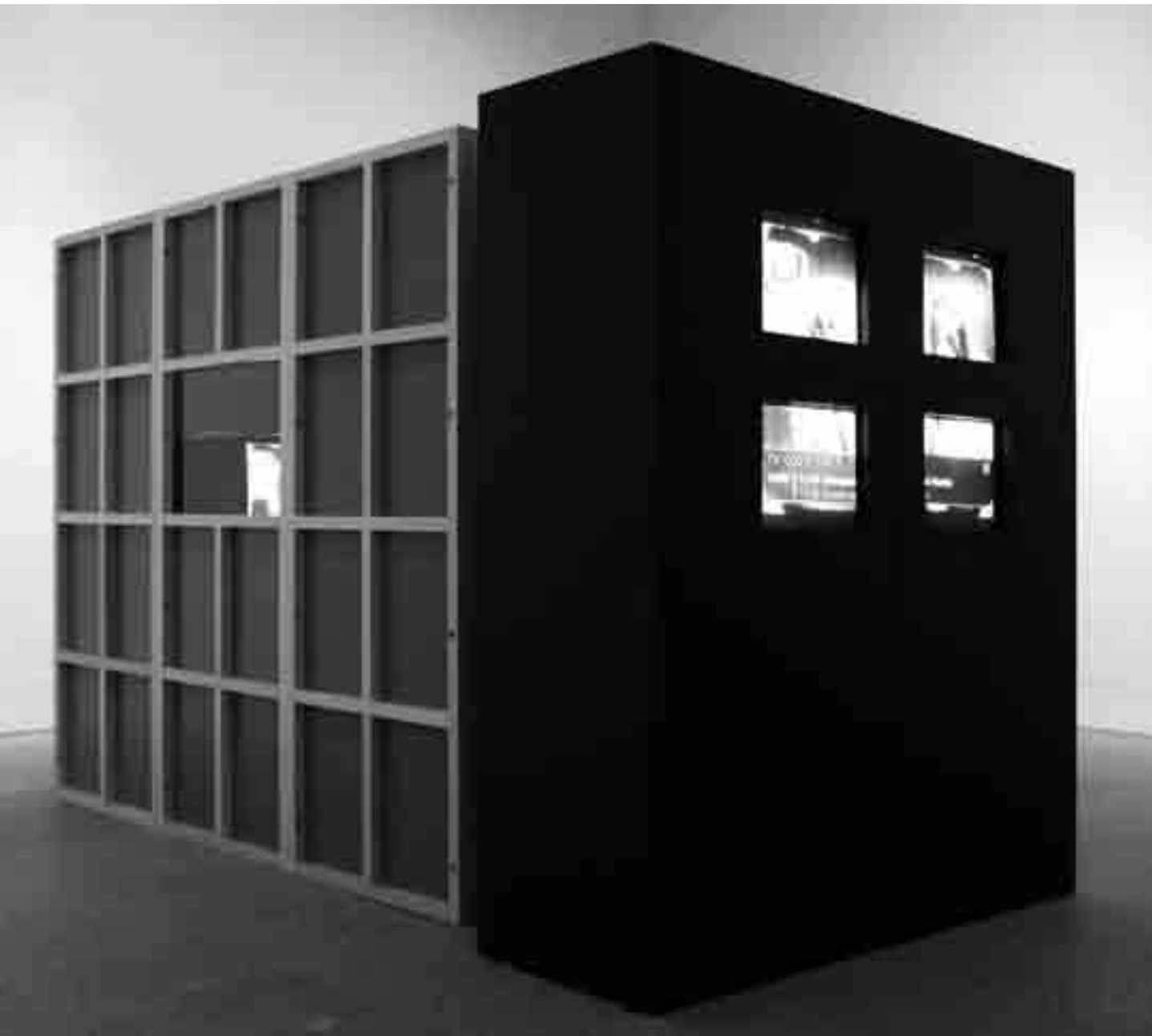
El vídeo *Between the Lines* trata de los límites de la información. La selección de noticias, la programación, las decisiones, los horarios, el montaje, el tratamiento de las imágenes, en particular aquellas que conciernen a las noticias de actualidad, juegan un rol primordial. El lugar del periodista, que se sitúa entre las noticias y el público, es central en este vídeo que examina los "mecanismos invisibles" que controlan y contextualizan la información de los medios de comunicación. Analiza un informe de las noticias para evidenciar cómo los hechos se ven mediatizados por los límites de la televisión, centrándose en el papel y la responsabilidad del informador –persona situada entre los hechos y el público.

Siguiendo a una periodista de la emisora de televisión WGBH de Boston, Sharon Stevens, mientras cubre una reunión entre el alcalde Kevin White y un grupo de desarrollo social comunitario, se observan las decisiones, las selecciones, los programas y la edición que determinan cómo la "noticia" se fabrica y como finalmente se transmite en la televisión.

La instalación *Between the Lines* trata de los límites formales de la televisión.

Antoni Muntadas, 1979





Entrelíneas— *Between the Lines* es un proyecto creado en 1979 que consiste en una instalación y un vídeo de 25 minutos, en el que ambos pueden funcionar juntos o por separado. Los dos se basan en el concepto/ dualidad de lo visible/ invisible y en la consideración de los límites mentales y físicos de la televisión.

El título alude a la conocida expresión “leer entre líneas” que Antoni Muntadas define así: “completar la información textual con nuestros procesos personales de pensamiento y conocimiento, experiencias, reflexiones e intuiciones. Al plantear el tema en relación con la televisión se hace evidente que hay una diferencia cualitativa entre las posibilidades de leer un texto ‘entrelíneas’ y las que el nuevo medio ofrece, ya que el texto permite detenerse, volver atrás, releer, etc..., mientras que la televisión no solo no permite nada de esto sino que liga el texto a unas imágenes en movimiento que nos arrastran inevitablemente y nos dificultan la reflexión”.

La instalación tiene por objeto llamar la atención sobre los límites formales de la televisión mediante la enfatización de éstos, tanto en el campo visual como en el sonoro. Consiste en un espacio en el cual vemos un monitor en color y, del otro lado, cuatro monitores más formando un cuadrángulo. Éstos reciben de cuatro cámaras cuatro imágenes fragmentarias (los ángulos de las esquinas), de un monitor que repite las imágenes del primero. Así, los espectadores pueden comparar la visión entera, pero evidentemente parcial, de éste con las cuatro visiones fragmentadas. El vídeo de 25 minutos hace referencia a los límites de la información y al papel que desempeña el periodista en su manipulación, que priva al espectador de ver y de sentir gran parte de los hechos observados, y que le cambia, en última instancia, su sentido.

Muntadas escoge un tema cargado de interés: la transmisión por la emisora de más audiencia

de la región, una estación WGBH de la PBS, de la reunión del alcalde de Boston, Kevin H. White, promovida por la periodista afroamericana Sharon Stevens, con la ABCD (Acción por el Desarrollo de la Comunidad de Boston), organización defensora de las minorías marginadas, negros, hispanos, indios, etc.

La entrevista real había durado tres horas y la televisión la emitió comprimida en un minuto y cuarenta segundos. La finalidad del trabajo de Muntadas era mostrar cómo y por qué se había hecho esta reducción.

El mensaje de entrelíneas— El acto al que se refiere formaba parte del plan electoral de White para captar el voto de las minorías. La discusión con un negro y con la gente de la ABCD era una buena imagen que mostrar a las minorías directamente interesadas. Pero White sabía que el público de la televisión era básicamente WASP [Blanco Anglosajón Protestante], en absoluto simpatizante de éstas, y la preparación informativa consistió básicamente en esconder la figura del periodista para no permitir ver que era negro, y en cortar todas las intervenciones del grupo ABCD que pudieran definirlo como una entidad activa y con ideas. Así, se daba la impresión de que la ABCD era un grupo sometido y reverencial ante White, que reivindicaba nada más que asuntos comunes al resto de los ciudadanos, como la gestión de los impuestos o el precio del agua. Cuando surgía el tema de los derechos de las minorías en la TV, parecía que era White quien llevaba la iniciativa como consecuencia de su magnanimidad liberal. Las agudas intervenciones de la ABCD se silenciaban.

El vídeo de Muntadas nos muestra el diálogo con el periodista en el cual éste, sin quererlo, nos hace comprender los mecanismos del juego de transformación deformativa que había convertido una sesión reivindicativa de las

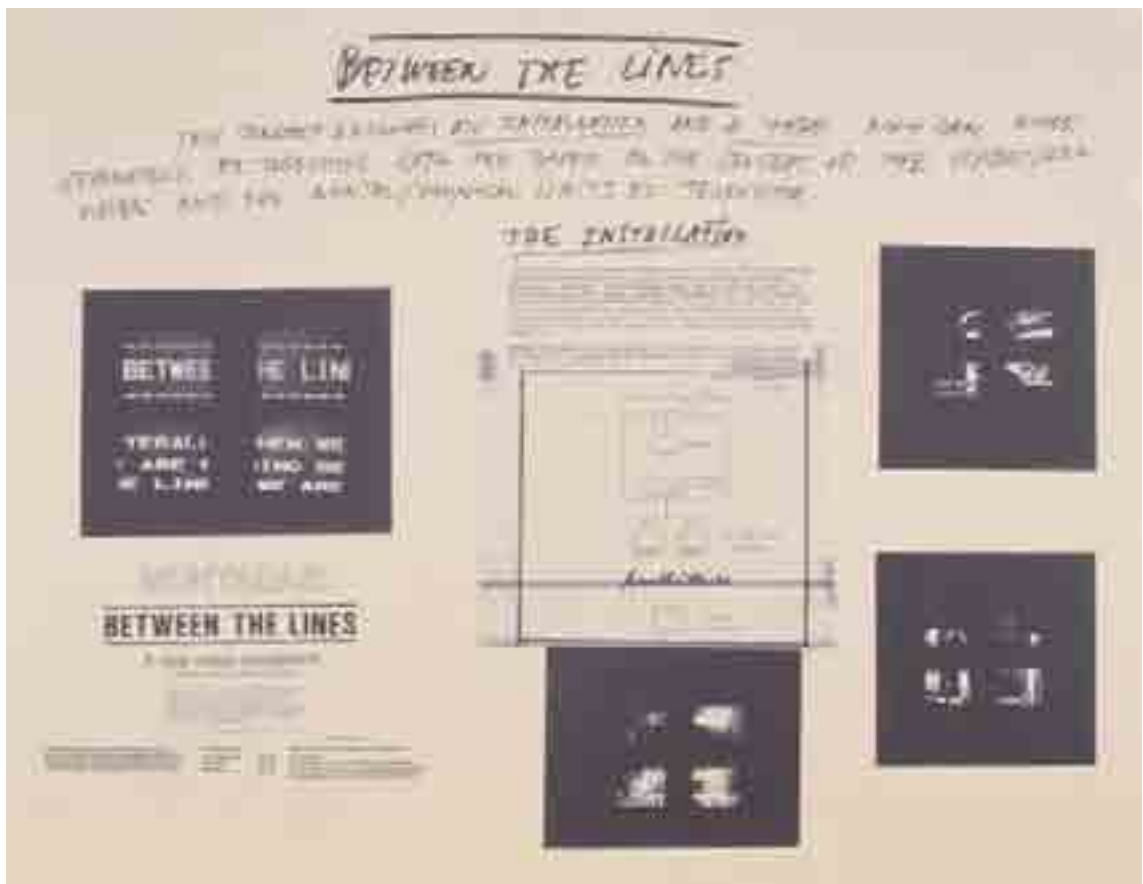
minorías raciales marginadas en una glorificación del liberalismo del grupo social dominante.

Queda claro que el sujeto, motor de la transformación, no da ninguna consigna. El espacio secreto, el entorno invisible, se nos hace visible: fue el mismo periodista Stevens quien operó el cambio de sentido ya que, un puesto de trabajo en la poderosa cadena PBS (Public Broadcasting Service) produce, por instinto de

conservación, una espontánea adaptación al sistema de valores dominante. Este sistema llega a determinar una ética del trabajo convencional basada en el consenso con los poderes establecidos y con la marginación de estas minorías.

Alexandre Cirici Pellicer

Cirici Pellicer, A. "L'entornament invisible d'Antoni Muntadas", en *Revista Serrat'or*, octubre de 1979, pp. 49-51.





Una subjetividad crítica— Mi colaboración a este libro [*En torno al vídeo*, 1980] está inevitablemente ligada a mi propia práctica con el medio vídeo; es, pues, una visión personal y parcial, un acercamiento al medio a partir de una concepción y una práctica concretas. Así, mi atención se ha dirigido primordialmente hacia unos trabajos determinados que creo se encuentran en una misma línea y que trato de agrupar en torno al concepto de “subjetividad crítica”.

En cierta manera se podría decir que, en relación al vídeo, aun teniendo en cuenta su reciente aparición (por ello, la falta de perspectiva histórica) y sin olvidar sus características específicas, se

perfila una situación y un desarrollo similar al del medio de la fotografía. Esta consideración es especialmente relevante en cuanto a su amplísimo espectro de utilización, tal como ha quedado demostrado en la experiencia de estos primeros años.

El momento de la aparición de los equipos portátiles corresponde también a los orígenes de un determinado movimiento de carácter independiente y no-comercial, que surge de manera espontánea y en el que coinciden diferentes sectores o grupos especialmente interesados en la perspectiva abierta por el nuevo medio. Entre ellos es fácil advertir la presencia de dos núcleos bastante diferenciados:

a) Grupos comunitarios en general: grupos étnicos, políticos, etc.; grupos minoritarios que tratan de autoabastecerse y procuran ofrecer “otra información”. (Muchos de estos grupos se crean en el momento en el que el medio empieza a ser accesible).

b) La comunidad artística en concreto: también un grupo minoritario, pero con diferentes preocupaciones que los anteriores. Es una situación de búsqueda de nuevos lenguajes y de nuevos canales. (Hay, por otra parte, diversos precedentes de un interés patente por el uso de determinadas tecnologías).

Las direcciones apuntadas desde estos dos ámbitos se han mantenido separadas, aunque a veces se han establecido conexiones o relaciones entre ambas; por ejemplo, en determinados trabajos de tipo documental, en proyectos de animación o interacción, en realizaciones de índole interdisciplinar, etc.

Personalmente, en mi experiencia con el medio, he tratado de diferenciar de una manera explícita estas dos opciones:

Práctica individual/ personal	(asumiendo su subjetividad	intención crítica
Práctica colectiva	(buscando una) objetividad	intención alternativa

Se entiende que la opción de tratar de ofrecer o plantear una alternativa está en función, en primer lugar, de que exista un acercamiento colectivo al proceso de información, siendo observados y analizados los hechos a través de diferentes puntos de vista. A mi modo de ver, ello requeriría también la realización de estudios en profundidad en lo que se refiere a planificación y desarrollo de la utilización de sistemas de comunicación, estudios que deberían ser emprendidos por grupos de trabajo de carácter interdisciplinar que contasen con las distintas aportaciones de sociólogos, urbanistas o economistas.

Por otro lado, en el trabajo individual del artista (“autor”) no parece dejar una opción a la objetividad. De hecho, la subjetividad, queramos o no, se encuentra en la base de toda actividad artística/ creativa a nivel individual. El dualismo subjetividad-objetividad no se da, ni parece tener por qué darse, en el caso de medios como la pintura o la escultura. Únicamente en determinados proyectos colectivos (muralistas mexicanos, pintura campesina china, talleres cubanos, etc.) se ha conseguido una dimensión social, con una utilización de la información que a veces llega a niveles de “propaganda”.

En cualquier caso, el término objetividad resulta polémico y quizá deberíamos prestar atención a su replanteamiento a través de nociones como “subjetividad relevante” (Xavier Rubert de Ventós) o “intersubjetividad” (Vilem Flusser).

Por mi parte, con el concepto de “subjetividad crítica” pretendo referirme a la dimensión crítica que puede partir de una práctica individual (personal). La visión personal actúa entonces a nivel de observación y señalización de unos hechos, situaciones o fenómenos que interesan, conciernen y preocupan, y ante los cuales manifiesta su desacuerdo. Por supuesto, dicho concepto no es exclusivo del trabajo con un medio determinado, como es en este caso el vídeo (y así, por poner tan solo unos pocos ejemplos, pienso en el trabajo de artistas como Hans Haacke en EE.UU.; Clive Robertson en Canadá; Alberto Corazón, Eulàlia [Grau] y Joan Rabascall en España).

Los trabajos documentados en las páginas siguientes –los trabajos vídeo en este caso, antes que los textos reproducidos– pueden ejemplificar un aspecto de esta “subjetividad crítica”. Los textos hacen referencia generalmente a trabajos (vídeo) concretos, y han sido recogidos aquí con el conocimiento y la participación de cada uno de sus autores (se trata de textos que habían aparecido anteriormente en otras publicaciones, o bien de textos expresamente redactados para su inclusión aquí, siempre de acuerdo con el enunciado propuesto en la idea de la “subjetividad crítica”). [...]

Sobre los “Mecanismos invisibles”— Todas las actividades artísticas se han apoyado en sistemas de representación que tratan de dar forma visible a los diversos discursos o percepciones personales. Entre estos sistemas se encuentran el dibujo, la pintura, la escultura, etc. El espectro de los temas representados por estos sistemas varía entre la representación de la realidad y la representación del fenómeno de irrealidad; entre la dura realidad y la ficción mítica, entre el panfleto político y la alucinación. A estos sistemas y técnicas tradicionales de visualización, se han unido otros sistemas que han ido surgiendo de recientes desarrollos técnicos en la esfera de los *media*. Los *media*, que nacen como portadores neutrales de puro discurso, se ven manipulados por sistemas invisibles.

Dentro del contexto de la lucha política actual, tanto los grupos dominantes como los de oposición articulan y diseminan la información a través de la aceptación y manipulación de estos “mecanismos invisibles”. La retención del poder depende de la “seducción de las masas”. Las distintas estrategias de medios, las técnicas subliminales, etc., son “el perfume y las flores” utilizados para esta seducción.

A través de campañas, carteles, radio y televisión, el poder se impone; no por las armas, sino más bien por el sonido y la imagen.

La manera en que leemos esta información y hasta qué punto somos conscientes de su poder persuasivo, tiene que ver con nuestro tratamiento subjetivo y objetivo de la información, a medida que nos enfrentamos con ella. La naturaleza y volumen de la transmisión, así como el de nuestra recepción, junto con nuestras concepciones culturales, históricas y espacio-temporales, afectan nuestra definición del carácter del mensaje.

En mi trabajo reciente hay un interés por tomar conciencia de estos mecanismos, a partir del mismo contexto público en el que están funcionando. Las descripciones siguientes se refieren a dos proyectos que comparten el título *On Subjectivity*.

1. *On Subjectivity: Cincuenta fotografías de The Best of LIFE (una publicación)*— Cada imagen tiene una lectura diferente para cada persona; cada imagen tiene un número infinito de interpretaciones. Cada uno de los significados que se atribuye a una imagen es el resultado del conocimiento, la personalidad y las influencias recibidas individualmente por cada persona (*background*, información, etc.).

Se seleccionaron cincuenta fotografías de *The Best of LIFE*, un libro que contiene cientos de fotografías aparecidas originalmente en la revista *Life*.

Se escogió este libro, ya que las fotografías tienen importancia por dos razones distintas:

- Valor como fotografía / trabajo fotográfico: estética, comunicación.
- Valor de actualidad “candente” / testimonio actual de los acontecimientos: documentación, comunicación.

Se hicieron cinco copias de cada una de las fotografías seleccionadas y se distribuyeron a cinco personas diferentes. Las fotografías no tenían pies de foto. Para este proyecto se reunieron en total 250 participaciones. El resultado es una publicación, con la reproducción de las 50 fotografías y los diferentes pies de foto redactados por los participantes.

2. *On Subjectivity: “About TV” (un videotape)*—

Esta cinta trata de televisión: sobre, en torno a, y en relación a la televisión. Cuestiona el modo en que se distribuye la información, el modo en que la gente lee, visualiza e interpreta imágenes, el modo en que funcionan sus mecanismos y el modo en que se articula la información. En parte son fragmentos entresacados de los propios programas de televisión y las reacciones y opiniones de diferentes personas ante la televisión, y en parte también una reflexión sobre la televisión como medio.

¿De qué manera nos vemos condicionados por la información que deciden darnos las compañías? y ¿cómo decidimos interpretar lo que vemos?



On Subjectivity considera las diferentes interpretaciones en función de: diferencias culturales, niveles de percepción y grado de manipulación del mensaje; constituye una invitación a investigar el potencial de la televisión y a considerar la influencia, intencional o no, que tiene este medio en nuestra vida cotidiana.

Estos dos proyectos toman como punto de partida las siguientes consideraciones:

- La existencia de diferentes niveles de percepción y comprensión.

- La dependencia de una percepción clara de cualquier transmisión con respecto a la participación activa del espectador.
- La combinación de pensamiento y sentimiento en el espectador.
- El hecho y los usos de la imagen persuasiva.
- La distinción entre discurso y estilo.
- La relación entre medio y mensaje.

Muntadas, A. "Una subjetividad crítica" (fragmentos), en VV. AA. *En torno al video*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, pp. 241-43 y 264-67.

Nam June Paik

Horizontal Egg Roll TV (1963/1995) **Vertical Roll TV** (1963/1995)

Sound Wave Input On Two TV Set (Vertical/Horizontal) (1963/1995)

Oscilloscope Experiment TV (1964/1995) **Magnet TV** (1965/1995)

TV Experiment (Donut) (1969/1995) **TV Rodin – The Thinker** (1976-78)

Mirage Stage (1986)

Mirage Stage de Nam June Paik

El mundo entero es un escenario,
y todos los hombres y mujeres no son
sino actores. (William Shakespeare.)

La era del espectador ha concluido.
La televisión es un aparato de rayos x.
La gente se introduce en las cosas.
(Marshall McLuhan.)

La imagen en movimiento siempre ha formado parte de la cultura humana¹. Según se iba desarrollando la tecnología, del mismo modo lo hacía la imagen en movimiento: desde la interpretación en vivo, pasando por el cine o la televisión en directo, hasta llegar a la televisión grabada (es decir, falseada). Nam June Paik comenzó su carrera artística como creador-intérprete de performances, trabajando con artistas tales como John Cage, Joseph Beuys y Charlotte Moorman. En los últimos años de la década de los sesenta este artista empezó a experimentar con los recientemente inventados aparatos de grabación de vídeo, a jugar con el vídeo, para finalmente dedicarse por completo al medio de la televisión. La obra monumental de Paik, *Mirage Stage* (1986)², está saturada con lo que ya en los años ochenta se consideraba como televisión banal, plena de nociones ambiciosas acerca de la imagen en movimiento. De forma simultánea, con este trabajo Paik transporta a los espectadores al interior del *Global Groove* [ritmo global], como a él le gustaba llamarlo: el teatro del mundo, en el que gentes de cualquier lugar del globo llegarán a escuchar el mismo lenguaje de la cultura de los medios electrónicos de expresión.

En 1956, a la edad de 24 años, Paik se marchó de Corea para dedicarse a la música de vanguardia en Alemania. Mientras estaba allí, conoció nuevos tipos de música y de performance: los desarrollados por Cage. Este último ya había realizado contribuciones decisivas al movimiento Fluxus (como el objeto anti-artístico o el colectivo anti-musical que florecía en la ciudad de Nueva York). Paik se metió de lleno en un tipo de performance similar a la de Fluxus. Entre los ejemplos más célebres de estas primeras performances se cuenta *Etude for Pianoforte* (1960), que fue ejecutada en el estudio de Mary Baumeister de Colonia. En este trabajo, Paik salió a escena con la gracia y la rapidez habituales en él, para después saltar repentinamente al lugar de la audiencia armado con unas tijeras; con ellas le cortó a Cage la corbata y acto seguido le roció de espuma de afeitar. Tras esto, Paik se marchó del escenario a la carrera, dejando a la concurrencia en el más completo de los asombros. Sonó el teléfono. Era Paik, para decirle al público “la performance ha concluido”.

Este tipo de “acontecimientos escenificados” depende en buena medida de la audiencia y de la interacción que ésta mantenga con el acontecimiento, por muy tenue que pueda ser esta relación. El escenario, el lugar de *una actuación*, estaba perdiendo sus límites hacia 1960. En este lugar se da un proceso dialéctico entre el espectador y el intérprete, algo semejante al lenguaje –el cual depende no solo de la comprensión verbal que haya desarrollado una persona, sino más bien de una percepción cultural común de la relación de convergencia entre el intérprete y la audiencia, entre el





escenario y la vida real-. Además, como ha sugerido John Hanhardt, la relación de Paik con el público expresa “las negociaciones con su propia identidad cultural”³. Dicho de otro modo, el salto geográfico experimentado por Paik –de Corea a Colonia, de Oriente a Occidente– puso en tela de juicio su sentido del yo. La identidad cultural y los cambios globales habían encontrado la forma de llegar al escenario de Paik.

No hay nada que ilustre con mayor claridad el interés de Paik en la naturaleza global del escenario que sus tres programas en directo por satélite, que eran contemporáneos a *Mirage*

Stage. El primero de estos tres programas es el muy conocido *Good Morning, Mr. Orwell* (1984). George Orwell, autor de la novela anti-utópica *1984* –que introdujo la figura del Gran Hermano omnisciente–, es un tema muy adecuado para las exploraciones tecnológicas de Paik. Orwell utiliza la televisión como dispositivo de control mental, aunque a juicio de Paik la televisión vía satélite está al servicio de fines menos agresivos. En realidad, lo que Paik trata de afirmar en su programa es que la televisión es la clave de la comunicación intercontinental, una afirmación estrechamente relacionada con el concepto de “aldea global” propuesto por Marshall McLuhan. *Good Morning, Mr. Orwell* logró una audiencia mundial de 25 millones de personas, sobre todo en EE.UU. y Francia⁴. A través de este proyecto, Paik desafiaba la aparente dicotomía entre cultura de élite y popular; la televisión, posiblemente la forma más baja de lo bajo, queda liberada para convertirse en lo contrario de lo anterior, en un mecanismo de comunicación intelectual, literaria y estética. En este programa vía satélite se incluían performances a cargo de Cage, Laurie Anderson, Merce Cunningham, Peter Gabriel, Allen Ginsberg, Salvador Dalí, Beuys y otras “superestrellas del arte”⁵.

El segundo programa vía satélite de Paik, *Bye Bye Kipling*, tuvo lugar en 1986, el mismo año en el que produjo *Mirage Stage*. El título se enfrenta –con la intención de refutarlos– a los famosos versos del escritor inglés Rudyard Kipling: “Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet”⁶. Paik estaba viviendo en EE.UU. a mediados de los años ochenta, y el mismo era un ejemplo del “encuentro” que Kipling describe como imposible. En lugar de acentuar esta separación, *Bye Bye Kipling* relacionaba con toda intención Oriente y Occidente –en concreto, Japón, Corea y EE.UU.– gracias a uno de los medios más

poderosos a la hora de mostrar la naturaleza ilusoria, o el espejismo, de la distancia: el escenario global de la televisión.

El tercer y último programa vía satélite, *Wrap Around the World*, tuvo lugar dos años más tarde. En lugar de centrarse en Oriente y Occidente, o en la relación de unas ciudades con otras, Paik aprovechó esta oportunidad “para crear un vínculo que involucra(se) a todo el mundo”⁷. Paik sabía que aquél sería su último programa, y sacó buen provecho de ello: *Wrap Around the World* conectó entre sí a las audiencias de América del Norte, América del Sur, Europa y Asia. Paik incluyó en el programa secciones de cultura de élite, como puedan ser los trabajos de la Art Orchestra de Viena, de Merce Cunningham y del músico japonés Ryuichi Sakamoto, además de fenómenos de la cultura de masas como la música de David Bowie, una carrera de coches en Irlanda y un partido de fútbol entre elefantes en Tailandia.

De esta forma, Paik hace que su audiencia derribe las fronteras estrictas establecidas entre la cultura de élite y la de masas, de manera que al final ambas están al mismo nivel. En un sentido bastante más amplio, el cruce de fronteras efectuado por Paik se extiende al sentido geográfico más literal. Los lenguajes aislados abundan en nuestro planeta, pero la televisión ha proporcionado los medios (ya sean los programas de televisión de Paik, ya los de la MTV) para crear un nuevo lenguaje, el cual se centra por completo en la cultura. Con buena parte de la población mundial educada en la imagen electrónica, no es muy difícil llegar a preguntarse –como hizo Paik– por qué la televisión siempre ha de ser tan embrutecedora e ineficaz.

En los años ochenta, mientras Paik se ocupaba de esta idea del “Global Groove”, este artista también llegó a comprender el poder de las imágenes en movimiento desligadas de su

contexto, algo sobre lo que había empezado a reflexionar a mediados de los años sesenta. Este nuevo tipo de imagen, como el torbellino de imágenes aceleradas que se muestra en *Mirage Stage*, es un montaje con arreglo a lo real; sin embargo, como todas las imágenes desligadas del contexto, es “una ficción por completo”⁸, algo que tendría lugar sobre un escenario; una performance. Se trata de algo que no permite un fácil acceso a la imagen en movimiento. Es un espejismo, intangible, irreal. El espectador no puede controlar la velocidad ni el torbellino de canales en la obra de Paik –aunque sea diestro en el manejo del mando a distancia–. Así pues, es precisamente aquí donde Paik ha logrado recrear el escenario destinado a las generaciones globales: hasta ahora, dice el artista, la televisión ha sido algo neutral, en flujo constante, un espejismo, incapaz de salvarnos. Sin embargo, el oasis potencial está ahí.

Laura James

1. Para más información acerca de la “imagen en movimiento”, véase Handhardt, J. G. *The Worlds of Nam June Paik*. Nueva York: Guggenheim Museum Publications, 2000.

2. De hecho, 1986 fue el año en el que Paik inició la creación de sus esculturas televisivas de gran formato.

3. Handhardt, J. G. *Op. cit.*, p. 31.

4. Kac, E. “Satellite Art: An Interview with Nam June Paik”, en *O Globo*, 10 de julio de 1988, pp. 8-9.

5. *Ibid.*

6. “Oriente es Oriente, y Occidente es Occidente, y nunca los dos llegarán a encontrarse”. Poema “The Ballad of East and West”, de Rudyard Kipling. John J. O’Conner escribió una crítica excelente del programa vía satélite en “Bye Bye Kipling on 13, a Video Adventure”, en *The New York Times*, 6 de octubre de 1986.

7. Kac, E. *Op. cit.*, p. 9.

8. Handhardt, J. G. *Op. cit.*, p. 78.



Nam June Paik, *TV Rodin - The Thinker* (1976-78). Depósito de la Colección René Block en el Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg, Nuremberg.

El nómada dentro de la red global— El joven coreano que, en otoño de 1961, actuó en el Theater am Dom de Colonia, en la acción-multimedia musical *Originale* de Karlheinz Stockhausen realizando extrañas “acciones”, como tirar a gran velocidad judías blancas o deshacer muy lentamente un rollo de papel larguísimo, es elegido casi 40 años más tarde, en mayo de 1999, por la revista de arte americana *ARTnews* como “uno de los artistas más influyentes de este siglo” junto a Pablo Picasso, Marcel Duchamp o Robert Rauschenberg. El joven músico –que dentro del evento Fluxus *Neo-Dada in der Musik*, en 1962, en el teatro Kammerspiele de Dusseldorf, durante su acción *One for Violin* destrozó su violín a golpes en una sala oscura donde de repente se encendía la luz–, se convierte 20 años más tarde en el primer profesor de videoarte en una academia de Bellas Artes europea, en la misma ciudad de Dusseldorf.

En los primeros 15 años de su trabajo sólo celebró dos exposiciones¹, una en la neoyorquina galería Bonino y otra en la galería René Block, ambas en Berlín. Sin embargo, fue invitado a festivales organizados por artistas, a actos vanguardistas, matines de música o cine, eventos de performance –por ejemplo, con John Cage–, así como a muchas exposiciones colectivas –a *The Machine*², por ejemplo, en 1969 en el MoMA de Nueva York–. Solo diez años más tarde, importantes museos celebran exposiciones individuales de su obra: el Stedelijk Museum de Ámsterdam, en 1977, es el primero de una larga lista. En 1991 el Kunsthau Zürich y la Kunsthalle de Basilea muestran simultáneamente su obra completa –y la Daimler invita a Nam June Paik a crear una videoescultura permanente para el edificio Debis en la plaza de Potsdam de Berlín.

En 1961, con solo 29 años, el artista de acciones no realiza obras que se puedan adquirir; pinta con su corbata impregnada en tinta china grandes papeles que regala a sus mejores amigos.

Treinta años más tarde figura entre los artistas *top ten* de la clasificación mundial de la revista económica *Capital*, establecida según los parámetros de éxito en museos, galerías, revistas, etc. Paik es uno de los muy pocos –posiblemente solo comparable con Andy Warhol, Rauschenberg, Ilya Kabakov o Joseph Beuys– que realiza grandes exposiciones en solitario en diferentes ámbitos geográficos –en Seúl, Tokio, y en grandes capitales americanas y europeas–. Es un nómada en la red global de las diferenciaciones culturales.

¿Qué bases, qué cambios o qué estrategias persistentes convierten a un provocador y artista Fluxus en artista estrella reconocido por el mundo museístico y el mercado del arte? ¿Cómo Paik, artista y antiartista a la vez, consigue ser teórico y practicante en el “mundo en red” (red global) mientras, en su calidad de nómada, mantiene su irónica distancia? Primero dos respuestas sencillas y después sus causas: desde el principio su objetivo fue no solo aceptar los progresos mediáticos del desarrollo técnico para la transformación artística, sino también impulsarla con imaginación, traspasando los límites inquebrantables entre la “S” (el arte “serio”) y la “E” (el “entretenimiento” para las masas).

El nacimiento del arte de los medios a través del espíritu de la música a principios de los años sesenta— Paik (un nombre que los coreanos y los americanos pronuncian “Peik”) estudió en Japón, donde leía a Hegel en alemán y escribió una tesis de musicología sobre Schönberg. Paik siempre resaltaba que en 1957 Alemania fue tan atractiva para él porque era allí donde se encontraba el centro de la música contemporánea. Lejos de Corea y Japón, tuvo como profesor al compositor Wolfgang Fortner en Friburgo y más tarde conocería, a través de su encuentro con Cage en unos cursos de verano,

los *Internationale Ferienkurse für neue Musik*, en Bad Kranichstein, cerca de Darmstadt, las tendencias más nuevas y transgresoras de la música. A partir de ahí solo le restaba un pequeño paso hasta llegar a la escena musical avanzada en Europa, en Colonia. Alrededor de 1960, en el estudio de la pintora Mary Bauermeister y de Stockhausen, su entonces pareja y el compositor más activo del estudio electrónico de la WDR en Colonia, se reunía un grupo de artistas e intelectuales que quería unificar la música, la acción y la literatura en una nueva gran “obra completa”. Los elementos tiempo y movimiento, sonido y acción, estructura y choque eran algunos de los nuevos componentes de las obras en esta escena artística llena de vida, a la que pertenecían artistas jóvenes tan diferentes entre sí como el arquitecto Stefan Wewerka, el escultor Christo, el compositor argentino Kagel, el literato Hans G. Helms, el *Labyr*-artista Arthus C. Caspari, el músico Gottfried M. Koenig, el galerista Haro Lauhus, el restaurador Wolfgang Hahn y el editor Ernst Brücher. A estas nuevas ideas de una obra completa pertenecen tanto el cine como las nuevas posibilidades electrónicas en el ámbito acústico –y de ahí para Paik ya solo había un paso consecuente hacia el arte electrónico visual-. Él quería introducir esta experiencia musical de un nuevo mundo sonoro electrónico dentro del arte plástico.

El padre del videoarte: de 1963 hasta hoy— Paik abrió diversos caminos al medio de la *onda electrónica visual*, el videoarte: en marzo de 1963, en la *Exposition of Music-Electronic Television* (un título programático maravilloso), con el empleo del televisor para hacer pintura electrónica y con la participación del espectador individual (*Participation TV*); en 1965, con las primeras cintas de vídeo en Nueva York; en 1969-70, con la construcción del primer

sintetizador de vídeo financiado por la Fundación Rockefeller para la emisora de televisión WGBH en Boston; a partir de 1974, con las grandes instalaciones multicanal (*TV-Garden*, primero para el Philadelphia Museum of Art, luego para *Documenta 6*); en 1977, con las primeras transmisiones vía satélite en directo con obras artísticas para la inauguración de *Documenta 6*, en colaboración con Beuys y Douglas Davis³; a partir de 1985, realizando videoesculturas figurativas (entre ellas la *Family of Robots*); desde 1987, con paneles *multiscreen*⁴ (la primera fue *Beuys-Voice* para *Documenta 8*, 1987); desde mediados de los años noventa, con una combinación de láser y vídeo, y a partir de febrero de 2000, también a gran escala para la exposición del Guggenheim de Nueva York.

En marzo de 1963, en los comienzos del videoarte, Paik no solo fue el primero en manifestar pública y notoriamente toda una serie de usos artísticos del medio televisivo, sino que también profetizó el avance tecnológico, filosófico y social de la televisión, el vídeo, el ordenador y el láser, a la vez que participó como ninguno, en los años siguientes, en ese desarrollo en el ámbito de las artes plásticas. Y al contrario que otros movimientos artísticos, a lo largo de las décadas, esto ha sido aceptado mayoritariamente tanto por parte de sus colegas como por la crítica especializada. Aunque si bien es cierto que los que encuentran algo nuevo, los que desarrollan nuevos métodos o medios, no tienen por qué ser los artistas influyentes, en el caso de Paik sí era así, ya que siempre recreaba, simultáneamente, de manera artística, el otro extremo de la tecnología puntera del momento, a saber: la reducción, la minimización, en definitiva, la no-aceptación de ésta. Así como el yin y el yang se corresponden, en la obra de Paik son decisivas la coexistencia y la simultaneidad de obras con *demasiado* y *demasiado poco* (con exceso de elementos o casi “minimalistas”).

La antitecnología— La anteriormente mencionada y extensa serie de avances artístico-tecnológicos en el ámbito artístico solo supone una vertiente de la obra de Paik. La otra se basa en la negación del uso de estas nuevas posibilidades tecnológicas: en 1963, Paik coloca un televisor con su tubo de imagen boca abajo, mirando hacia el suelo, de tal modo que se ve el nombre de la marca *Rembrandt Automatik*. A partir de 1974, con unas estatuas de originales Budas crea circuitos cerrados de televisión donde, por ejemplo, una escultura mira su propia imagen emitida simultáneamente en un televisor. Aquí siempre se tematiza lo contrario del arte *high tech*: la poesía de la composición artística juega irónicamente con la riqueza de la tecnología. “Amo la llamada tecnología antitecnológica”, dice en uno de sus comentarios más ingeniosos y reveladores en una entrevista con Russell Connor en 1975.

Paik realiza una performance en la que unos peces pequeños nadan en un acuario que es una carcasa de televisor vacía (*Fish-TV, Sonatine for Goldfish*, 1975, colección Hahn, en el Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Viena), con la que juega irónicamente con la ilusión de la riqueza de las imágenes eternamente cambiantes como variaciones de los programas que en el fondo siempre ofrecen lo mismo. Quince años más tarde, una emisora de televisión alemana, la ORB, retoma la misma idea para rellenar los pocos huecos vacíos existentes entre la emisión de programas propios. Hoy en día, se pueden adquirir a través de distribuidores comerciales cintas de vídeo con relajantes imágenes de peces en el acuario televisivo.

Con relación al tema de la tecnología antitecnológica, una de las obras culminantes es el gran *RobotK 45* (1964) de 160 cm de altura, algo menos que la del artista. Este robot se construyó con la ayuda de su amigo ingeniero Shuya Abe, quien más adelante desarrollaría

junto con Paik el sintetizador de vídeo. Aunque su aspecto era lastimoso –era más bien frágil y estaba montado a trozos–, podía llevar a cabo diferentes funciones accionado por medio de un mando a distancia; por ejemplo, podía caminar, hacer sonar música o dejar caer judías blancas. La primera actuación del robot consistió en una performance dentro del *Happening 24 Stunden* que se celebró en 1965 en Wuppertal. Once años más tarde, en 1976, el robot ya no era capaz de mantenerse en pie y fue expuesto en una caja y más tarde restaurado. En 1982, durante la retrospectiva de Paik, después de un paseo por la avenida Madison provocó, delante del Whitney



Museum of American Art de Nueva York, el “primer accidente del siglo XXI”: un coche colisionó con el robot. Justamente en la era de los robots de alta tecnología, que no solo ayudan al hombre en el ámbito laboral, sino también en su esfera privada, el *Robot K 456* permite al mismo tiempo reconocer, igual que las máquinas de Tinguely, una nostalgia irónica por la tecnología preindustrial y autocontrolada.

La formulación de visiones— Los textos, declaraciones, comentarios ingeniosos o ensayos de Paik tienen tanta importancia como su obra visual: todo empieza a principios de los años sesenta con su poesía de Fluxus-Acción. Así, termina la *Symphonie Nr. 5* (1964-65) con la frase: “zähle die Wellen des rheins (falls es den rhein noch gibt)” [cuenta las olas del Rin (si es que sigue existiendo)] o redacta las instrucciones para su obra *Read-Music* de 1962 de la siguiente manera: “See your right eye with your left eye” [mira tu ojo derecho con tu ojo izquierdo]. Al principio, tal frase parece tener solo una gracia dadaísta, sin embargo, Paik enfatiza simultáneamente la discusión sobre la reproductibilidad de las cosas, la verdad de cada reflejo real y la pregunta sobre lo que es la reproducción auténtica de la realidad: la imagen invertida del espejo o la de “lados correctos”, para nosotros inusual y solo posible a través de los medios electrónicos. Su grito de guerra “Das Fernsehen hat uns ein Leben lang attackiert – jetzt schlagen wir zurück!” [¡La televisión nos ha atacado durante toda la vida – ahora contraatacamos!] tuvo una gran influencia en la discusión mediática alrededor de 1970 acerca de la utopía de un acceso libre a los canales de cable, la influencia política de las minorías y el intercambio de comunicación mundial por medio de cintas de vídeo, sin contar con que él, consecuente desde el principio, entendía la participación del espectador como un elemento constituyente del videoarte.

A partir de los años sesenta, Paik publicó una revista mensual en cinta de vídeo. Sus textos para revistas y catálogos sobrepasan en mucho el contexto artístico y a menudo describen proyectos aparentemente utópicos, pensamientos o hechos supuestamente secundarios, como la pregunta sobre las soluciones que faltan para uno de los problemas más candentes: el estacionamiento de los abundantes coches particulares. Su declaración –“algún día los artistas trabajarán con condensadores, resistencias y semiconductores, igual que ahora trabajan con pinceles, violas y basura”–, es una de las citas más empleadas, y probablemente después de una década se ha vuelto evidente. En 1968, Paik publicó *Expanded Education for the Paperless Society* y advirtió a los intelectuales de que la poca atención a los efectos de la televisión iba a tener unas consecuencias fatales para el desarrollo político y social del mundo. Su concepción, publicada en 1974, de una “superautopista electrónica” convirtió su texto *Media Planning for the Postindustrial Society* –que había escrito para la Fundación Rockefeller en 1976, y que fue traducido al alemán en el catálogo del Kunstverein de Colonia– en algo muy cercano a la realidad. Así, en su catálogo de la Bienal de Venecia en 1993, escribió con ironía que Bill Clinton, con su campaña electoral, le había robado su idea.

Creando el tiempo— Aunque Paik fue uno de los primeros que colocó la televisión en nuevos contextos –la colgaba o tumbaba (en el suelo y debajo de plantas, en *TV-Garden*, 1974, o en el aire *Fish Flies on Sky*, 1975), o componía figuras con televisores (como el *Kölner Dom*, en 1985, para Sony, en la *Photokina*) o los numerosos miembros de la *Family of Robots* (a partir de 1985)–, su tema principal a menudo es el tiempo, las diferencias en las posibilidades de creación, pero también de su percepción.

La simultaneidad es un elemento básico del videoarte. Ya durante el proceso de creación el resultado está presente y en las *Closed-Circuit-Installations*, posibles por primera vez gracias a la técnica del vídeo, lo reproducido y la reproducción se han vuelto obvios para el ojo humano. Incluso antes de trabajar con el vídeo, Paik formula su visión de las actividades simultáneas: *Play in San Francisco the left hand part of the Fugue Nr. 1 (C Major) of the Wohltemperiertes 1 (J. S. Bach) – Play in Shanghai the right hand part...* (de: *Do it Yourself – Answer to La Monte Young, 1961-62*, en *Kalender POPART, Dusseldorf, 1963*). Casi 25 años más tarde, el 1 de enero de 1984, Paik pudo realizar esto a través de la televisión en su emisión por satélite, celebrada en homenaje al autor de *1984*, George Orwell, ya que Cage en Nueva York y Beuys en París, en directo respectivamente, aparecían juntos en una imagen compuesta. Este programa se emitió en diferentes países, en directo o al cabo de un pequeño intervalo de tiempo. Sin embargo, la primera tematización visual de la simultaneidad de Paik fue programática y minimalista: en 1974, para su exposición en la galería Bonino de Nueva York, sentó por primera vez un Buda delante de su imagen en el monitor, una imagen que había sido grabada con una cámara de vídeo. En 1976, lo amplió para el festival *Pro Musica Nova* de Hans Otte, en la Kunsthalle de Bremen, presentando una estatua de un Buda monumental y seis monitores escalonados. A las instalaciones interactivas –como diríamos hoy– Paik las llamaba *Participation TV*, e igualmente se basan en la simultaneidad; se accionan con pedales (Wuppertal, 1963), con un imán (*Magnet TV*, Nueva York, 1965), con señales acústicas o con cámaras (galería Howard Wise, Nueva York, 1969).

Por su formación como músico, el tema del Tiempo le era en un principio más cercano que

a otros artistas que venían del campo de la literatura (como Vito Acconci), de la performance, del *body art* (como Bruce Nauman) o de la psicología (como Peter Campus). Ya en 1964 publicó su visión de la simultaneidad al observar los transcurso paralelos de numerosos movimientos independientes, lo que por entonces aún no se podía llevar a cabo sin grabadora. Joyce tenía que escribir linealmente, Warhol podía proyectar dos películas paralelamente; con el vídeo Paik vio una posibilidad que una década más tarde se convertiría mediante las *multi-video-screens* en una importante forma de uso artístico.

La diferencia en la percepción del tiempo es otro de los temas principales que Paik emplea en las obras artísticas y analiza en los textos. En los videocollages que hacía en los años setenta, a menudo usa los contrastes de secuencias demasiado lentas y demasiado rápidas. En su vídeo *Waiting for Commercials* (1971) enfatiza esta cuestión en el aspecto comercial: los pocos segundos de publicidad cuestan una fortuna y por eso se realizan de manera compacta y visualmente atractivos. También por ello una voz envolvente de orador nos recomendaba, en su ya clásico *Global Groove* (1973), “cerrar tres cuartas partes de nuestros ojos” en las secuencias abstractas, es decir, en las “artísticas”.

Una línea, una figuración espacial, la forma de planificación urbanística puede ser cambiada o corregida –la acción que transcurre en el tiempo es irrevocablemente tiempo pasado, y no hay ningún botón de rebobinado–. Esta concienciación de Paik del tiempo que transcurre seguramente puede explicarse en su origen en el pensamiento del Este asiático y quizás en un binomio arte-vida (Fluxus). Así, en su texto *Input-Time and Output-Time* (1974), lleno de comentarios ingeniosos, hablaba de la diferencia entre “el arte bueno y aburrido” y “el arte malo y aburrido” y añadió: “el aburrimiento no es una cualidad negativa en sí. En Asia es más bien signo de élite”.





La percepción del tiempo depende de coordenadas subjetivas: una persona que teme morir puede ver transcurrir toda su vida en segundos y un Marcel Proust se centrará toda su vida en unas pocas experiencias vividas en su juventud.

Rompiendo tabúes: el piano y la televisión— En 1963, cuando Paik añade unos objetos con sonidos nuevos (*Klavier Integral*), fija el teclado (*Hommage à Addi Koepcke*) o lo vuelca violentamente para conseguir un nuevo sonido completo, incluso los críticos bienintencionados hablan de *choque*. Sin embargo, su esfuerzo por inventar nuevos objetos de sonido o generar nuevos sonidos apenas se tuvo en cuenta. Estábamos (y estamos) demasiado obsesionados con emplear solo los instrumentos musicales para conseguir sonidos que sean notas musicales. El trabajo con monitores de televisión y los montajes que criticaban a los medios, como *Erinnerung an das 20. Jahrhundert*, con su colección de material de las publicaciones sobre la muerte de Marilyn Monroe (1962), apenas fueron registrados por la escena artística porque estos temas todavía estaban considerados fuera de las artes plásticas.

En 1960, para el ciudadano culto, no había mayores opuestos que el piano y la televisión: con Paik el piano era transformado en objeto de acciones y convertido en un cuerpo sonoro en el sentido más auténtico; y el televisor por primera vez era tomado realmente en serio como parte de nuestro mundo vital. Simultáneamente –y éste es uno de los logros destacados de Paik– mostraba las posibilidades de cambiar ese poder de la programación *Big Brother* desde abajo, desde el usuario individual, sin necesidad de tener en cuenta la información emitida. En el mismo instante en que la televisión entraba en el discurso cultural, Paik reconoció un cambio en la estructura del poder mediante la “participación” como tema importante del arte mediático.

Así, la exposición en la mansión burguesa del matrimonio de arquitectos Jährling en Wuppertal (galería Parnass), en marzo de 1963, supone una ruptura del tabú con respecto al piano: en la entrada había (de pie o tumbados) cuatro pianos transformados y, en el jardín, había doce televisores manipulados. El entonces casi desconocido Beuys realizó una acción espontánea, sin acuerdo previo con Paik o con Jährling, consistente en la experiencia tonal de los pianos tumbados en el suelo; no solo los “tocaba” con los pies, tal como quería Paik, sino que los apaleaba fuertemente con piezas sueltas de madera y los destruía parcialmente. Por otra parte, en varios televisores, los invitados podían cambiar individualmente las imágenes emitidas mediante unos pedales –y esto supone la doble ruptura de los tabúes– para “dibujar con las ondas electrónicas”, tal como lo expresó Paik. No es de extrañar que la crítica (a excepción de dos casos) apenas reparara en la ruptura de tabúes que supuso esta acción, por lo que podría considerarse que el nacimiento del videoarte quedó sin documentar.

Tabú: el sexo en la música— El escándalo que causó la aparición de un pecho desnudo en una de las acciones de los años sesenta apenas se comprende hoy. Después de casi cuarenta años, resultan lejanos aquellos tiempos puritanos. Sin embargo, la farsa Clinton-Lewinski que los medios estadounidenses convirtieron en un asunto internacional indica la actitud aún mojigata de muchos americanos. Así no extraña que la pequeña *Young Penis Symphonie* (dichas partes del cuerpo sobresalen de un lienzo blanco), publicada como concepto en 1962 en la revista *Dé-coll/age* de Vostell, no se mostrara públicamente hasta 1986 en el Kölnischer Kunstverein. Paik constató con asombro que el sexo había conquistado todos los ámbitos de la cultura, a excepción de la música, que se

representaba todavía visualmente uniforme, mayoritariamente en blanco y negro.

Su “figura artística”, la violonchelista Moorman, de formación clásica, fue la primera en atreverse a abordar las piezas de Paik, que, entre otras cosas, se debían tocar en *topless*. No podemos subestimar la labor de Moorman y su participación en la realización de las ideas de Paik. Su personalidad vital, su valor al arriesgar su carrera como concertista de violonchelo (después de “romper con los tabúes” dejaron de contratarla en EE.UU.) y dedicarse totalmente a la vanguardia, forman ahora parte de la historia del arte de las performances de los años sesenta y setenta: *Sonata Nr. 1 in C Major – for Adults Only* (1965), en la que se apreciaba la sombra de Moorman proyectada a modo de sombra chinesca en una pared transparente (se desnudaba y tumbada tocaba el violonchelo que estaba apoyado sobre ella); otro ejemplo es la famosa *TV-Cello* (1971), en que tocaba vestida de muchas maneras, pero nunca –como dice la leyenda– desnuda, sino, la mayoría de las veces, en sujetador. Espectaculares fueron la detención de Moorman en la Filmmaker’s Cinemateque en Nueva York, el 9 de febrero de 1967, y la posterior condena por “desnudo indecoroso” (había tocado la pieza *Opera Sextonique* de Paik en *topless*). Russell Baker se refirió con ironía en el *New York Times* al comentario del juez Milton Shallock de que Casals no se hubiera convertido en el violonchelista más famoso si no hubiera llevado un trozo de tela entre sus piernas y el violonchelo. En los mojigatos sesenta un bonito pecho desnudo, apenas visible, de una violonchelista, podía causar debates cultural-filosóficos, en particular sobre la cuestión planteada por Paik del porqué los músicos de orquesta debían ir siempre vestidos de pingüinos –como si no viéramos y quisiéramos disfrutar un concierto también con la vista–. También en este sentido, y no sólo

directamente como con sus cintas de vídeo (*Global Groove*, 1973), Paik es un pionero de los videoclips musicales de hoy.

La “S” y la “E” hacen las paces— Para el círculo artístico, tal vez la mayor proeza de Paik en los años setenta fue la inclusión inusual de estrategias populares en oposición al arte pop: Paik llamó conscientemente *Edited for TV* a una de las cintas de vídeo, y en su video *A Tribute to John Cage* las escenas documentales con Cage están interrumpidas por anuncios comerciales japoneses, entonces actuales, que eran muy agresivos y muy rápidos, incluso para el espectador americano. Justamente este homenaje a Cage, influyente pero solo conocido por un grupo pequeño de amigos vanguardistas, unido a un brutal comercio, explican la doble estrategia de Paik: la obra artística más exigente y “seria” puede ir acompañada de un entretenido anuncio comercial-profesional. Paik aceptó obras por encargo para la televisión: *Suite 212* fue una serie de anuncios de tres minutos sobre Nueva York que se emitió en 1975 durante un mes por el canal neoyorquino WNET Channel 13; en 1984, colaboró con un programa de tarde que por entonces llegaba a unos diez millones de espectadores. El presentador del programa, Alfred Birolek, no solo le invitó a su programa sino que Paik también desarrolló una amplia exposición televisiva con obras susceptibles a la transmisión electrónica y con intervenciones efectivas en la pantalla. Éstas eran por una parte lúdicas (un micrófono de contacto plasma visualmente los pasos de unos bailarines y el público participa con unos paneles *Blue-Box*); por otra parte irónicas (Birolek aparece duplicado, Paik saluda desde el decorado antiguo); o ilustrativas (Paik explica *Participation TV* con la ayuda de un micrófono). Anteriores videoesculturas fueron incorporadas como elementos del decorado y se realizaron dos obras

nuevas (*TV-Baum* y *Die hängenden Gärten der Semiramis*). En las emisiones por satélite, en total tres, que se llevaron a cabo después de la inauguración de *Documenta 6*, en 1977, Paik volvió a combinar lo popular con lo que entonces era la vanguardia; estas tres emisiones se comercializaron igualmente como objetos de arte.

El éxito en el mercado del arte con pasos estratégicos bien calculados— El éxito en el ámbito artístico y el éxito en el mercado del arte no tienen por qué ir de la mano; y menos para los artistas que trabajan como performers en los nuevos medios, los que fuera del contexto del arte se centran en referencias locales, los que desarrollan sistemas complejos o cuyas obras son por cualquier otra razón difícilmente transportables a las ferias de arte. Considerando cuánto tiempo tardó la fotografía en ser valorada en el mercado del arte, uno puede imaginar la difícil situación del artista mediático. En los primeros años y hasta 1973, aparte de las composiciones musicales, las acciones y los textos, los objetos Fluxus, *collages* y montajes de texto e imagen para carteles o revistas, Paik no realizó trabajos para el mercado artístico. Todas las obras de estos años son regalos que Paik hace a sus amigos o mecenas y que posteriormente llegaron a través de Bauermeister o Wolfgang Hahn al Archivo Sohm en la Staatsgalerie Stuttgart o a coleccionistas. Mirando atrás, en un debate con motivo de la entrega del premio Kaiserring, Paik dijo a los alumnos que un artista a los treinta debería ganar con las ventas de su obra como mínimo la mitad de sus gastos. Sin embargo, él no creó nada para vender hasta que tuvo cuarenta años: a partir de 1973 aparecen dibujos y *collages* independientes; en 1974 se publica su primera litografía impresa, un grabado de helio con el título *TV Dream*, realizado por el maestro tipógrafo Ketelhön en Wamel,

Sauerland, según un dibujo a lápiz, de la que se hizo una edición de cien ejemplares firmados. En los años siguientes se generaron muchas ediciones para el Kunst und Museumsverein de Wuppertal, el Philadelphia Museum of Art, para Edition Staeck y para editoriales de litografías o revistas.

Los primeros óleos los realiza en 1980, aproximadamente, como moneda de cambio para un largo tratamiento odontológico. El éxito de estos cuadros, que se expusieron por primera vez en Nueva York, sorprendió a Paik y le motivó a pintar más. Se trataba de representaciones de televisores, formas expresivas en color, realizadas por el artista que unos 20 años antes había pintado con líneas electrónicas⁵. Aquellos primeros cuadros inmateriales habían revolucionado la Historia del Arte pero nadie podía ni quería comprarlos. El músico de jazz Peter Brötzmann reconoció su valor fotografiándolos con su cámara. ¡Estas fotografías de las manipulaciones de 1963 ahora son los únicos cuadros originales conservados de los años sesenta!

En 1986, con *The Family of Robots* comienza otra etapa creativa. Esta obra se mostró en Europa por primera vez en 1988, en la Nationalgalerie de Berlín. Esta familia está formada por niños, nietos, tíos y tías, duendes, caballos, jinetes o motoristas. Carl Solway desde Cincinnati, Jochen Saueracker desde Europa y otros colaboradores desde Nueva York hicieron grandes esfuerzos para que la familia robot se pudiera realizar. Con estas videoesculturas Paik está presente en grandes galerías comerciales, en las ferias de arte y en importantes colecciones privadas, públicas y corporativas. Además, Paik colabora artísticamente en proyectos de obras arquitectónicas —con la gran pared *multi-screen* en la Kunstakademie de Stuttgart o en la casa Debis en Berlín—. Ninguno de los artistas del ámbito Fluxus ha logrado un éxito parecido.

Este cambio de antiartista a estrella del mercado del arte se puede comparar con los casos de Beuys y Andy Warhol. Los trabajos de Warhol en el cine, las proyecciones dobles que criticaban los medios en los años sesenta, el concepto sofisticado de su tal vez obra maestra, la revista *Interview*, en un principio no se podían vender en el mercado pero sí constituyen la base de su fama. Sin embargo, Warhol siempre creaba simultáneamente cuadros aceptados por el mercado. Encarnó de manera perfecta el doble rol de vanguardista intelectual que sostenía una posición más cercana al “antiarte” combinada con el conocimiento de la sociedad mediática moderna. A esta posición pertenecía la creación de una imagen paralela al mercado del arte real, la infiltración lenta y el suministro de obras adecuadas al mercado artístico. La opción de Paik fue más complicada, ya que la popularidad de la televisión y la no-cultura, consolidaron la distancia con los medios electrónicos para la escena artística.

En comparación con Paik, Beuys tuvo éxito relativamente pronto en el mundo del arte con sus dibujos y esculturas, por ejemplo, en *Documenta 3*, 1964. Sus obras en vídeo, sin embargo, entran en el mercado solo a finales de los años ochenta. Esto afectó a muchos artistas de la primera generación, como Bruce Nauman, Dan Graham o Peter Campus, y a los más jóvenes, como Bill Viola, Gary Hill, Tony Oursler, Klaus vom Bruch, Marcel Odenbach, Ingo Günther, Marie-Jo Lafontaine o Ulrike Rosenbach; la siguiente generación –en la que destacan Pipilotti Rist, Diane Thater, Douglas Gordon y Stan Douglas–, pudo aprovecharse de esta situación a partir de mediados de los años noventa.

Warhol, Beuys y Paik conocían la influencia mediática de sus *acciones* y el hecho de que su posición independiente favoreciera y precediera al éxito en el mercado artístico. Beuys consiguió

el éxito popular con actividades sociales –igual que Paik, que invitó a grandes del pop, como David Bowie, Sakamoto o Laurie Anderson, a sus espectáculos por satélite y en otras obras de televisión traspasó también el límite del “entretenimiento”, sin perder el nimbo intelectual.

El nómada global— Los conceptos “innovación”, “cualidad” y “continuidad dentro de la obra” solo se pueden entender a través de los análisis individuales de las obras. No obstante, preocupa más la estructura de su desarrollo global: Paik es posiblemente el único que, dentro del ámbito artístico, a partir de los años sesenta se vuelve cada vez más internacional y que, como un nómada, en realidad estudió intensamente tres realidades culturales (la asiática, la europea y la norteamericana), las conoció y las utilizó en su obra. El nómada lleva consigo su tienda heredada, sus raíces permanecen visibles, y sin embargo, se apropia de lo extraño a través de la convivencia. De esta manera, Paik combina lo asiático (y es muy sorprendente que siendo coreano tenga también éxito en Japón), lo alemán o europeo y lo norteamericano. Muy pocos artistas combinan dos mundos de manera tan característica y logran que se vuelvan visibles los puntos fuertes de los diferentes ámbitos y que se refuercen mutuamente. Los más importantes en este sentido son Duchamp, el intelectual francés que como francés integró el mundo consumista de Nueva York en su obra, y Cage, que combinaba la apertura y el “nada” del zen oriental con el pragmatismo americano (y triunfó con ello en Europa). Paik respetaba mucho a ambos. Hay que destacar que la mayoría de los artistas de los últimos 40 años han tenido un gran éxito a través de la exaltación de ciertas raíces nacionales o de las particularidades regionales. Esto es válido para los artistas del *pop art* en EE.UU., para los

pintores alemanes que se refieren a su mitología, o para la nueva pintura italiana. Justamente su procedencia regional y sus temas eran la base de su éxito internacional. Paik es el primer artista que triunfa creativamente en los tres ámbitos culturales, incorporando las particularidades de cada cultura, claramente diferenciadas –a la vez que incluye la conexión en red y la globalización, es decir, las estructuras unificadoras que ya formuló hace un cuarto de siglo–. Cuando, a principios de los años sesenta, Paik escribe *Yellow Peril c'est moi*, no solo juega con el miedo ancestral de los europeos hacia el Este “amarillo”, sino que al elegir el idioma francés y la asociación *L'état c'est moi* también lo emplea como frase de poder.

Introducir conscientemente lo asiático en lo europeo era insólito en la Alemania de entonces, que estaba bajo la influencia de la Segunda Guerra Mundial y EE.UU. e inmersa en la Guerra Fría. El hecho de que siglos atrás Corea y Hungría mantuvieran relaciones culturales a través de pueblos nómadas y de que hace siglos los lazos culturales, al menos dentro de las conexiones continentales de China a Europa, parecieran más estrechos que al principio de éste, hicieron que Paik considerara la idea de una “superautopista electrónica”, como el desarrollo consecuente de la naturaleza nómada del hombre. Tal vez esta será una de las tesis del gran libro sobre China que Paik anuncia desde hace años: posiblemente una de sus obras principales para el nuevo siglo, igual que la síntesis visual de vídeo y láser o el desarrollo de un nuevo lenguaje visual con nuevos medios de transporte.

Wulf Herzogenrath

1. Algunos críticos incluyen la exposición de Paik en la galería Parnass, 1963, no así el autor; probablemente porque la galería se encontraba en una residencia particular. [N. de la Ed.]

2. El título completo de esta exposición fue *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*. [N. de la Ed.]

3. El documento de esta performance puede verse en esta muestra. [N. de la Ed.]

4. Hay que distinguir entre *multiscreen*, la proyección del mismo canal en varias pantallas, y *multi-video-screen*, la posibilidad de proyectar diferentes canales en una sola pantalla. [N. de la Ed.]

5. Se refiere a las primeras manipulaciones de la señal de la televisión por Paik. [N. de la Ed.]

Herzogenrath, W. "Der ost-westliche Nomade im globales Netz - zurückgezogen", en *Nam June Paik Fluxus / Video* (cat. exp.). Bremen: Der Kunstverein in Bremen, 1999, pp. 10-15.



Otto Piene

Sky TV (1986/2006)

Acerca del génesis de *Sky TV*, 2006

She is with us,
we can continue.
Scarlet is the color of her dress:
the cello is a double heart
quadrupled when we
see it turning,
the bow a wand,
the color earth
appearing polished
by the sunset [...]¹.

Estas líneas las escribió Otto Piene con motivo del *Memorial for Charlotte Moorman*, presentado en el Whitney Museum of American Art el 15 de febrero de 1992. La profunda amistad que unía a Piene a su compañera sentimental y futura esposa, la artista Elizabeth Goldring, y a la famosa chelista y artista de performance Charlotte Moorman, fallecida a causa de un cáncer en 1991 a la edad de 57 años, había comenzado 25 años atrás en Nueva York.

La evolución artística de Piene es un fenómeno excepcional si comparamos su carrera con la de otros artistas plásticos: toda su creación siempre se ha basado en procesos de dinámica de grupo, amistades, en el intercambio de ideas creativas no solo con otros artistas y otras formas de arte, sino sobre todo a través del contacto con disciplinas ajenas como la técnica, las ciencias naturales, la filosofía y la sociología.

El anhelo de la conquista del cielo, de la superación de la gravedad, fue una de las visiones artísticas centrales de Piene. Ya en los años 1952 y 1953² surgieron los primeros dibujos de personas que volaban en sintonía con el cielo. En el año 1957, cuando Piene y Heinz Mack formaron el grupo Zero en la ciudad de Dusseldorf, el nombre elegido por ellos hacía referencia a un fenómeno que “estaba en el aire”: la navegación espacial. Zero equivale al punto

cero de la cuenta atrás, el momento de lanzamiento de un cohete al espacio³.

El ya legendario *Lichtballett*⁴ [Ballet de luces] de Piene, una coreografía lumínica a modo de instalación espacial, fue creado en los años de Zero en Dusseldorf y se convirtió en una experiencia clave para el joven músico y compositor Nam June Paik. Cuando fue representado en 1960 en el estudio de Mary Bauermeister en Colonia, su “weightless aesthetics before the moonlanding”⁵ impactó de tal manera a Paik que le inspiró la creación de obras visuales propias. Fue el comienzo de una larga amistad artística entre Piene y Paik.

Ambos artistas se mudaron a Nueva York a mediados de los años sesenta. El círculo galerístico neoyorquino había descubierto las notables cualidades de los artistas contemporáneos de Dusseldorf. Paik y Piene ahora evolucionaban en paralelo, algo que Paik describió así: “Certainly we were always the parallel rails of one single track”.

A través de Paik, Piene conoció a la chelista de orquesta Moorman, una de las figuras clave de la vanguardia neoyorquina de los años sesenta y setenta y la persona que en 1963 había fundado el New York Avant Garde Art Festival⁶. Tanto Paik como Piene participaron en él en varias ocasiones y el primer encuentro evolucionó hacia una estrecha colaboración y buena amistad.

A lo largo de varias décadas, Piene siguió desarrollando la idea de la “conquista del cielo” y acabó acuñando en consecuencia e independientemente de Zero la denominación de un nuevo género artístico: *Sky Art*. En lugar de forzar su carrera en Alemania con Zero (Zero existió oficialmente hasta 1966), Piene se quedó en Nueva York, donde fundó el Black Gate Theater junto a Aldo Tambellini. La obra multimedia de Piene *The Proliferation of the Sun* fue estrenada allí en 1965⁷. En este mismo año, Piene fue invitado por el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachusetts Institute



of Technology, donde trabajó de 1968 a 1971 como *resident fellow* y desde 1972 como catedrático. En 1974 pasó a ocupar el cargo de director del CAVS.

En mayo de 1968 Piene organizó su primer *Sky Event* en el MIT: el *Light Line Experiment*, en el que participaron unos 25 artistas, científicos y estudiantes del CAVS, se convirtió en un acontecimiento pionero del *Sky Art*. Sobre la base de los resultados de este experimento de cuatro horas, Piene diseñó su proyecto para la primera *Sky Performance* tripulada. Tuvieron que pasar casi 20 años hasta que los primeros bocetos y litografías pudieran hacerse realidad. En 1969, el año del primer alunizaje, en el marco de la grabación de televisión *The Medium is the Medium*⁸, Piene elevó al cielo por primera vez a una persona, la joven Susan Peters de 17 años, con una escultura de helio.

La idea de actuar en la ingravidez como escultura voladora cautivó a Moorman de tal forma que insistió en que Piene creara para ella una situación de este tipo.

El fenómeno del *Sky Art* no quedó limitado a las obras de Piene. Al hilo de la democratización y expansión del arte, numerosos artistas, técnicos, músicos y artistas de performance hicieron suyo este nuevo género⁹. En 1972, el *Olympia Regenbogen* [Arco Iris Olímpico] fue el acontecimiento artístico cumbre de la fiesta de clausura de la XX Olimpiadas de Múnich. En los primeros años ochenta, Piene siguió realizando grandes eventos de *Sky Art* –la primera conferencia *Sky Art* se celebró en 1981 en el CAVS y la segunda en 1982 en el marco de la *Ars Electronica* en Linz (Austria)¹⁰–. Este fue el momento en que Piene pudo hacer realidad el gran deseo de Moorman. Logró que la artista se elevara en lo alto apoyada en un “ramo” de tubos de polietileno llenos de helio¹¹ y acompañada de su chelo. Mientras ella tocaba la composición *Sky Kiss* de Jim McWilliams, el

mismo Piene aseguraba los cables que la sostenían. La música llenaba el cielo de tal manera que parecía que Charlotte flotaba gracias a su propia música¹². Ella quedó tan hechizada con este momento de música en suspensión libre que manifestó que el acontecimiento había sido un verdadero “elixir de vida”. Le encantaba el reto de volar. Ya por entonces diagnosticada de cáncer, la artista repitió el evento junto a Piene en otras dos ocasiones en el marco de las *Sky Art Konferenzen* en Múnich en 1983 y en Boston y Lone Pine, California, en 1986: fue a su vez la chispa inicial del nacimiento de la obra en vídeo *Sky TV*. Esta conferencia *Sky Art* contó con la presencia de Paik, entonces conocido como fundador del videoarte, invitado por Piene como principal ponente de la conferencia. En reconocimiento y agradecimiento por la invitación, Paik dibujó el boceto *Sky TV* que regaló a Piene¹³. El mismo Paik tituló el dibujo *Sky TV* en consonancia con su teoría del paralelismo que existe en su evolución artística y la de Piene.

El dibujo muestra tres monitores esbozados y varias aves en pleno vuelo. Según interpretación de Piene¹⁴, éstas, o bien representan el sonido que acompaña a las imágenes de televisión o bien los flujos de información de la televisión que se propagan a través del *broadcasting*. Piene interpretó este dibujo como una notación y la entregó a Moorman después de finalizar la conferencia *Sky Art* pidiéndole que interpretara la hoja como una partitura en el marco de una performance.

Detalles de *Sky TV*– Moorman toca bajo la dirección de Piene delante de una cámara de vídeo que está rodando una interpretación libre del dibujo de Paik en el auditorio vacío del CAVS, MIT Boston. Un elemento bien visible de la escena es el atril, pero el dibujo colocado en él no se revela al espectador debido al ángulo

frontal de la cámara. Ella lleva un traje de noche rojo carmesí. Se trata de uno de sus vestidos preferidos que un modisto neoyorquino le había regalado a modo de homenaje. El color puede interpretarse como signo del honor y de la libertad de Moorman. Toda su creatividad y su virtuosismo lo entregó a la causa de la vanguardia contemporánea. En el momento de grabar *Sky TV* ya estaba muy débil, y cinco años más tarde murió a consecuencia de su enfermedad.

La performance está dividida en tres “actos” –análogos a los monitores que se adivinan en el dibujo de Paik–. Las pausas fueron elegidas por Piene durante la posproducción en función de la calidad intrínseca de la performance. Después de finalizar el tercer acto se escuchan los aplausos de Piene que a continuación entra en la imagen para felicitar a la artista y darle las gracias. Con ello termina la grabación.

Una persona cuya identidad no se le revela al espectador fotografía la escena, entrando en la imagen una y otra vez de forma consciente y como parte de la performance. Se trata de la artista Goldring, que en 1975 era investigadora en el CAVS/ MIT, siendo nombrada directora de exposiciones y proyectos (de 1976 a 1995). Fue también, a partir de 1981, codirectora de la conferencia *Sky Art*¹⁵. A pesar de una falta de visión que en ocasiones la llevaba a estados de ceguera completa, fotografió numerosos eventos y performances de Piene, desarrollando para ello una técnica que denominó “visión sentida”. La plasmación de imágenes tal y como son percibidas por personas con déficit visual se convirtió en el tema central de su propio trabajo artístico.

Piene y Goldring se casaron en 1988. Moorman tocó el chelo concertante durante la boda celebrada en la capilla Thorn Crown en Eureka Springs, Arkansas, de E. Fay Jones.

Johanna Rieseneder

1. Piene, O. “Charlotte”. Redactado con motivo del *Memorial for Charlotte Moorman*, Whitney Museum of American Art, 1992. Publicado en Piene, O. *Kunst, die fliegt*. Ostfildern: DuMont, 2001.
2. Piene, O. *Sky Art 1968-1996*. Colonia: Wienand, 1999.
3. *ZERO*, Museum Kunst Palast. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
4. Wissmann, J. *Otto Piene*. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1976.
5. Paik, N. J. “Two rails make one single track”, en Piene, O. *Kunst, die fliegt*. Ostfildern: DuMont, 2001.
6. “Charlotte Moorman”, en Wikipedia: de.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Moorman
7. *Otto Piene. Retrospektive 1952-1996*, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof. Colonia: Wienand Verlag, 1996.
8. *The Medium is the Medium*, producido por WGBH 1969, 27’50”, color, sonido.
9. “Sky Art Conference”, Cambridge, MA: Center for Advanced Visual Studies, MIT, 2004.
10. Piene, O. “Sternbilder und Sphärenklänge”, en *Ars Electronica*, www.aec.at
11. Piene, O. y Hubert, P.A. *Erde-Wasser-Feuer-Luft*. Düsseldorf: DüsselART, 2002.
12. Piene, O. *Op. cit.*, pp. 162-63.
13. *Sky TV*, Zeichnung von Nam June Paik, 1986, patrimonio de Elizabeth y Otto Piene.
14. Según una conversación de Johanna Rieseneder con Piene, Groton (Berlín), julio de 2006.
15. Elizabeth Goldring es, junto con Piene y Lowry Burgess, coautora de “Sky and Space Artists’ Manifesto” de 1986, en Piene, O. *Op. cit.*

Joan Rabascall/ Benet Rossell

Bio Dop (1974)



Cinco veces seguidas oímos esta trompeta tan aguda que despierta a las almas, luego vemos el tubo Bio Dop, la cabellera de una dama, el mar y un árbol cuyo tronco se separa en dos para luego unirse creando un vacío de forma oblonga. Hay cinco mujeres, grabadas en interiores diferentes, en camas diferentes, su pelo es diferente, se levantan de manera diferente, de frente, de lado; a todas les gusta Bio Dop.

Cada mañana estas mujeres se acercan al lavabo, cogen un tubo de Bio Dop, lo abren, lo presionan inclinándolo ligeramente hacia la palma de la mano, y en el hueco dejan caer un poco de crema. El dedo de la otra mano, en un gesto circular y lento extiende la crema, luego acercan un cepillo que recoge con sus cerdas esta fina capa cremosa para ponerla con fuerza enérgica en su cabello. A estos cinco despertares les siguen cinco

aplicaciones de la crema Bio Dop. Las cinco mujeres salen de su habitación y se encuentran en la ciudad o en el campo y tienen mucho éxito con su pelo, triunfando entre los hombres, que cantan cándidamente: “Bio Dop pasó por aquí”. Entre estas cinco secuencias se han colado otras imágenes, más grises, más turbias, menos visibles, imágenes mostradas rápidamente, imágenes del mundo real, sucesiones de caras oscuras, procesiones religiosas, bendiciones, sermones o coros de niños o dibujos desdibujados, presentando fragmentos de cuerpos en actitudes más o menos distorsionadas. La última secuencia muestra dos huevos al plato rodeados de beicon, seguida de otra toma en la que aparece el tubo Bio Dop aplastado y abierto de donde sale la crema blanca. Se trata por supuesto de un filmemontaje de *found footages*, estilo de escritura

cinematográfica de esta época nacido en plena explosión del *pop art* en la pintura, que tomaba de los medios tanto sus eslóganes como sus imágenes para pervertir su sentido, efecto y estética. A pesar de los surrealistas y de los cubistas, el *collage* de imágenes así montado tenía también vocación crítica y de-construía con sentido humorístico el discurso publicitario.

Bio Dop, la película, montada y pegada, despliega además esta noción crítica, una rara cualidad erótica, donde cada gesto toma en el contexto del *collage* un significado particular desde la primera imagen del tubo lleno y redondo, a la última en la que se muestra magullado y vaciándose... Imágenes variadas durante el curso de la película.

Gisèle Breteau Skira, abril de 2006.



“*Bio Dop* constituye una reutilización de un trozo de filme publicitario para el famoso champú *Dop, Dop, Dop* que tanto torturó nuestros oídos de niños en la radio por los años cincuenta, con el inimitable animador Zappy Max. Se da aquí como un desvío de filme y humor en la línea de François Maurice Lemaître, del americano Bruce Conner, de los italianos Baruchello y Griffi o... de los jóvenes catalanes Eugènia Balcells y Eugeni Bonet”. (Dominique Noguez.)

Ulrike Rosenbach

Herakles – Herkules King Kong (1977/2005)

En 1977, Ulrike Rosenbach ya llevaba años trabajando en el tratamiento artístico de temas que reflejaban las ideas feministas de los años setenta.

Ese año invitaron a la artista a participar con unos vídeos y una nueva instalación que combinara diferentes medios en *Documenta 6* en Kassel.

Para ello, creó la instalación llamada *Herakles – Herkules King Kong*. El título se remonta a *Hércules Farnesio*, la escultura de la antigüedad romana cuya reproducción, un monumento emblemático de Kassel, otea la ciudad desde un zócalo alto ubicado encima de una colina, la Wilhelmshöhe.

Por entonces, en algunos vídeos anteriores Rosenbach ya había ahondado en el tratamiento conceptual y artístico de las manifestaciones artísticas femeninas arquetípicas en el arte antiguo de Europa. Por lo tanto, la obra mencionada no fue la primera¹ en la que se aludía un motivo habitual del arte occidental, pero sí la primera en la que tomó como modelo un arquetipo masculino, el llamado “guerrero”.

Rosenbach había encajado una reproducción fotográfica en blanco y negro del histórico *Hércules Farnesio*, del mismo tamaño que la escultura de Kassel, en la fachada del Museum Fredericianum. Esta reproducción, de la cabeza hasta los genitales, ocupaba toda una pared.

Debajo del brazo izquierdo de la imagen del Hércules monumental –en la pared y dentro de la fotografía– había montado un monitor de vídeo en el que se podía ver la obra de vídeo *Frau-Frau* [Mujer-Mujer]: en el monitor, la cabeza de la artista que se mueve al compás de una respiración regular hacia delante y hacia atrás, susurrando con cada expiración la palabra “mujer” en dirección al espectador.

La monumentalidad de la reproducción masculina que tiene a la mujer “amarrada debajo del brazo” remite sin rodeos a la declaración intencionada de la obra: la represión del principio femenino, pequeño y débil, por parte del masculino, grande y fuerte.

En la documentación del vídeo que acompaña la obra, el/ la espectador/ a puede ver los cuadros y textos que formaron parte de la investigación y que la artista encontró en la historia de la figura arquetípica. A partir de esta documentación se entiende el paralelismo que planteó la artista entre el héroe de la antigüedad y el moderno personaje de cómic King Kong, un paralelismo a primera vista sorprendente. Sin embargo, se hace referencia a dicha relación entre Hércules, en la antigüedad venerado como un semidios y el personaje tragicómico de cómic, King Kong, el mono, sólo en el título conceptual y el subtítulo: *Herakles – Herkules King Kong; Die Vorbilder der Mannsbilder* [Los modelos de los machos].

La obra, que con sus tendencias feministas llamó la atención de los medios (*Der Spiegel*, agosto de 1977), está desprovista de una teatralidad dramática.

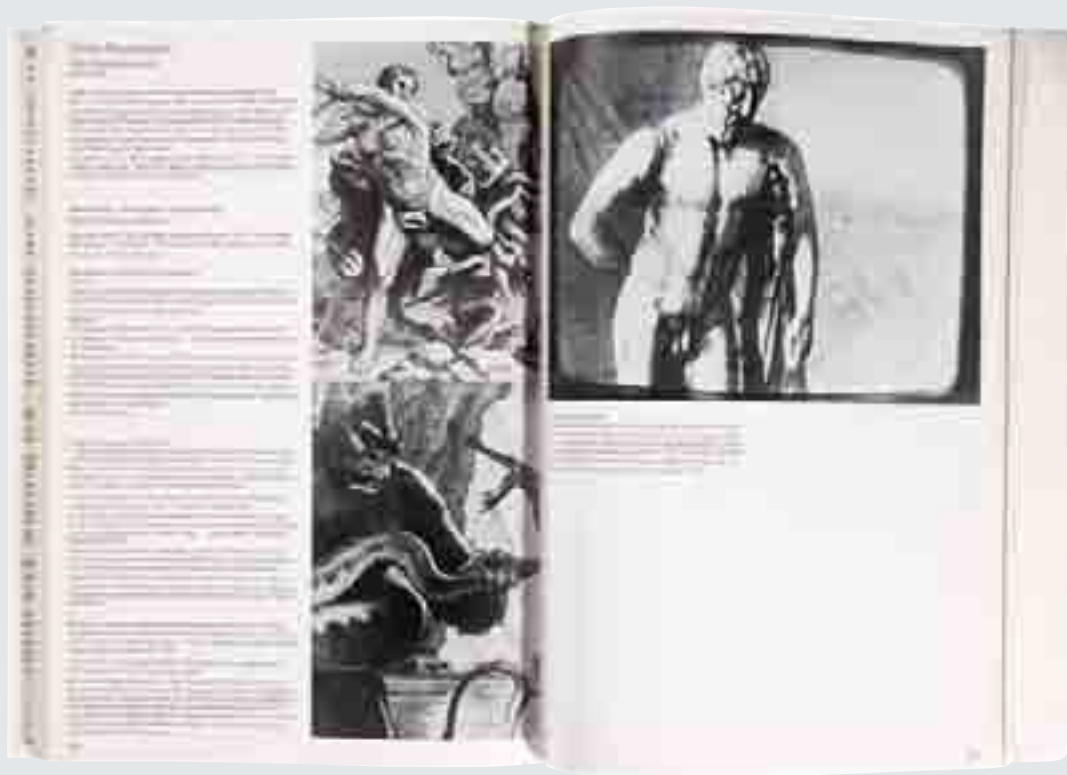
En el vídeo *Frau-Frau* reconocemos el retrato de una mujer moderna –visible en el medio visual más moderno de todos– una pantalla de televisión. Sus palabras, que se repiten, emanan con un ritmo con marcada neutralidad de unos labios pintados con carmín. No se pretende el atractivo erótico. Las conclusiones del/ la espectador/ a en este sentido quedan rápidamente destruidas por la conceptualidad fría y distante de la obra.

El estímulo y el encanto de la unión de una temática antigua e histórica con la técnica de la imagen moderna crean un puente a través de los siglos de “recepción de imagen”, muestran un modo de pensar vivo y un guiño lleno de humor de la artista, que se había centrado en la cuestión de un problema de emancipación social y sin resolver: tematiza la eterna lucha evidentemente llena de sufrimientos entre el principio masculino y el femenino.



Al fin y al cabo el *Farnesio* es la representación del héroe Hércules con las insignias de poder (la piel de tigre y la maza) de Omphale –reina de las amazonas libia, que le había robado a ella–, según las explicaciones del especialista de la investigación de Hércules, el doctor Oehler. Así que Hércules era un héroe patriarcal que había engañado a una representante del antiguo poder matriarcal. Sin embargo, hay otras razones que le convierten un vencedor poderoso. Es cierto que la performance de la mujer moderna en el monitor impide la formación de una opinión, sin embargo, invita al espectador a entender o reconocer un logro que, por la omisión de la vencida Omphale en la escultura antigua, tampoco se valoraba como importante: la eterna existencia de lo femenino por encima de todas las luchas de poder, el equivalente de lo masculino “que no se deja doblegar”, al que la artista aquí en su obra le pone un monumento en el siglo xx.

Rosenbach ha sondeado los diferentes aspectos de la estética del vídeo, medio aún joven en los años setenta –la cabeza de la mujer está encerrada dentro del marco o el monitor–; la muestra del vídeo como videoproyección es impensable, ya que los límites del monitor adquieren una importancia significativa. Hay que entender el monitor también temáticamente como limitación. La imagen, el movimiento de la cabeza, que se vuelve nítida cuando está



delante y es exageradamente borrosa cuando está detrás, crea una profundidad espacial, como si la cabeza quisiera huir del marco restrictivo al menos mediante este movimiento. Se refuerza la limitación con la repetición monótona de la palabra *Frau* [mujer].

En 1980, la artista retoma una estética similar para su obra *Jactatio*, parte de la videoescultura *Konzert im Gewaltakt* [Concierto en el acto de violencia].

El hecho de que la acción del vídeo, más bien de un formato pequeño, destaque en relación con la fotografía de tamaño grande de Hércules está reforzado con un truco sencillo. Al mostrar el vídeo en color pero con la fotografía grande en blanco y negro, Rosenbach consigue crear para el ojo una admirable equivalencia plástica de las dos imágenes. La reducción de la figura enorme de Hércules en una fotografía estática en blanco y negro tiene como consecuencia visual la equiparación con la cabeza de la mujer en el vídeo que se mueve y está grabada en color.

El plano de la expresión –y del control del autorretrato y de la reflexión sobre el atributo de lo femenino determinado histórico-culturalmente (en la publicidad, etc., ocurre igualmente con los atributos de lo masculino)– nunca abandona el marco y/ o se desvía hacia lo personal; además, la imagen propia como memoria plástica profana permanece unida al contenido común de los anuncios publicitarios.

Formalmente se usa el plano de la reflexión formal para ejemplificar que la visión y la audición del aparato sensorial dependen de intervenciones subjetivas en la realidad presentada mediáticamente [...] para indicar la discrepancia entre la identidad autodeterminada y la identidad determinada por fuerzas ajenas [...]².

Rosenbach ha creado con la instalación de medios mezclados *Herakles – Herkules, King Kong* una obra ejemplar para los comienzos del arte feminista de los años setenta. Época en la que el tema social también era un tema en el arte, en el que, después del arte pop predominantemente “poético”, las obras estaban basadas en los temas candentes de su momento.

Ulrike Rosenbach³

1. Otras obras de la artista con el tema de los arquetipos femeninos son: *Madonnas of the Flowers*, 1973, *Glauben sie nicht, das ich eine Amazone bin* [No crea que soy una amazona], 1975, y *Female Energy Change*, 1975.

2. Spielmann, Y. *Video, das reflexive Medium*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

3. Texto inédito de la artista sobre su obra, escrito en tercera persona. [N. de la Ed.]

Carolee Schneemann

Up to an Including Her Limits (1973-76/2005)

En enero de 1973 el crucero *SS Canberra*, que viajaba desde Inglaterra a Sudáfrica, cambió su itinerario para recoger a unos pasajeros en Nueva York y luego continuar su camino hacia el sur. Se ofrecía un billete de clase y precio único (150 dólares, equipaje incluido) en un intento de completar el pasaje parcialmente. El barco, que contaba con su tripulación al completo, funcionaba como una ciudad en miniatura, con su periódico, su panadería, sus cabarets, peluquerías, sauna, sala de juegos, bares, etc., y espléndidas comidas en un gigantesco comedor servidas por jóvenes y elegantes soldados británicos de uniforme impecable. Tan inusual oferta hizo posible que Anthony McCall y yo trasladáramos nuestra vida juntos de Londres a Nueva York: llenamos las maletas de libros y obras de arte y encontramos la manera de esconder a [mi gato] Kitch a bordo (los animales están prohibidos en los barcos británicos).

El barco estaba medio lleno y nos parecía muy lujoso. Había pasajeros de todo tipo, desde David Bowie y su cortejo, hasta desertores, familias numerosas, artistas, recién casados, turistas europeos, emigrantes indios... Un grupo de pasajeros fue a ver al capitán para decirle que fumaban marihuana y que no querían molestar a los demás, y que si por favor les podía asignar un lugar adecuado. Se les cedió la terraza de una de las cafeterías de cubierta llamada *Alice Springs*, desde la que se divisaba una piscina sin agua y, más allá, la agitada superficie del mar. Un animado grupo envuelto en mantas se reunía allí antes de comer, acompañado por el ocioso encargado del mantenimiento de la piscina. La primera mañana en alta mar alguien deslizó el periódico del barco por debajo de la puerta. Los titulares decían: "La guerra del Vietnam ha terminado" (el día antes de nuestra partida había muerto Lyndon B. Johnson). (También estaba la Sala de Escritura de Cristal, donde te daban papel de cartas y sobres del barco, plumas y tinta. Los pasajeros escribían asiduamente y metían sus cartas ¡en el buzón del barco!)

Aterrizamos en la calle 42 al final de una tormenta de hielo.

El *loft* en el que había trabajado desde 1963 estaría subarrendado durante cuatro años, así que Anthony y yo comenzamos arduamente y con mucha ilusión a reorganizar nuestra vida. Algunos amigos nos ayudaron a buscar conferencias y programas de cine. Para mí significaba comenzar de nuevo en un territorio que ya conocía; para Anthony, partir de cero. Durante esos primeros meses di conferencias y mostré mis películas en instituciones como Rutgers, la School of Visual Arts, New York University, University of Massachusetts, State University of New York (Búfalo), Moore College of Art..., me hicieron una entrevista en la radio, en la emisora WBAI, y el Whitney Museum organizó un ciclo retrospectivo de mis películas.

Había vendido todo mi equipo de cine y, después de dar una conferencia y proyectar mis películas en la New School, un alumno me preguntó: "¿Con qué films?", y tuve que responder "Con lo que me prestan". Generosamente, se ofreció a dejarme su cámara. Yo me imaginaba que sería una Beaulieu o una Bolex, por lo que me llevé una gran sorpresa cuando abrí la caja y me encontré con una cámara de hierro: ¡una Super 8!

[...]

Durante nuestro primer año de vuelta en EE.UU. pasábamos parte de la semana en el campo, donde filmaba. Un día de primavera de 1973, un vecino vino a podar un manzano. Tenía un arnés y cuerdas para subir y bajar por el tronco, y herramientas metidas en las ramas. Kitch salió y se quedó mirándole, y entonces yo me puse a filmar a Dwight trabajando. Aunque era abril y hacía mucho frío, nos sentamos a comer bajo el árbol. Desde que había hecho *Water Light / Water Needle*, las cuerdas y poleas me parecían irresistibles, así que le pregunté si podía

probarlas. Dijo que claro, y probablemente se quedó tan alucinado como yo cuando me vio seguir mi impulso de colgarme desnuda del arnés. Anthony vino y me filmó flotando. Una vez suspendida en el arnés –libre de la gravedad– comenzó algo que, durante los siguientes cuatro años, fue lentamente evolucionando y se convirtió en una performance nueva. Se fue gestando en paralelo a *Kitch's Last Meal*, que acabó incorporando mis primeras secuencias “volando” en el árbol.

Ese verano, Anthony y yo fuimos invitados al festival de performance de Fylkingen en Estocolmo; él hizo una versión ampliada de su *Fire Cycles*, en una colina sobre Estocolmo (hasta que la policía clausuró el evento); yo presenté *Cooking with Apes* –una pieza que no incluía las cuerdas–. De vuelta en casa, colgué una cuerda del manzano y con el tiempo fui descubriendo un tipo de ejercicio que, a la vez que me fortalecía físicamente, era una forma de meditación. Cuando Charlotte Moorman me invitó al Avant Garde Festival #10, pensé que lo mejor que podía hacer era colgarme de una cuerda. Moorman había organizado el festival en la Estación Central de Nueva York, en un andén flanqueado por dos filas de vagones: todas las performances eran simultáneas y ocurrían dentro de los vagones; los espectadores podían ir de uno a otro, como si estuvieran en una feria agrícola.

En los vagones hacía muchísimo frío para estar desnuda y el techo era demasiado bajo para utilizar el arnés. Pero una vez colgamos la cuerda del techo me di cuenta de que si me ataba diversas partes del cuerpo –un brazo, una pierna, el torso– sí se podía alcanzar un grado de suspensión y torsión que me permitiera concentrarme y lograr una conexión interior con el sutil movimiento de la cuerda. El proceso provocaba una meditación (un proceso que John Cage llama “alteración del yo”) que no se realizaba en absoluto para que lo viera el público (aunque la pudieran presenciar). Por aquel entonces, lo titulé *Trackings*: tenía una mano extendida con una tiza, y todos los cambios de peso, posición y movimiento eran registrados por el libre movimiento de la mano sobre la superficie de las paredes y el suelo que iba tocando. El principio físico subyacente que se me aparecía en la imaginación era el de un sismógrafo o el tablero de una ouija.

La evolución de *Trackings* y *Up to and Including Her Limits*, junto con su película contemporánea *Kitch's Last Meal*¹, tratan de experiencias y procesos normalmente invisibles: un momento íntimo de meditación, la vida privada del artista que se hace pública. Las relaciones en ellas entrelazadas se tratan de una manera no-secuencial y no-lineal: indistintamente se avanza y retrocede, o incluso se repite.

Lo que hace que estos trabajos estén relacionados es que dependían de que yo desnudara formas y dimensiones con las que ya había trabajado. Cuando *Up to and Including Her Limits* se convirtió en un trabajo independiente que incorporaba el cine y la presencia arbitraria de un público, me di cuenta de que pretendía deshacerme de lo siguiente:

- | | |
|-----------------------|---------------------------------|
| 1. Performance | 6. Secuencias |
| 2. Una audiencia fija | 7. Una intención consciente |
| 3. Ensayos | 8. Improvisación |
| 4. Performers | 9. Trucos tecnológicos |
| 5. Duración fija | 10. Una metáfora o tema central |

Después de eso, ¿qué es lo que queda?





Apuntes de la performance realizada en el University Art Museum de Berkeley (California) el 11 de abril de 1974.

Concepto estructural de las acciones:

I. Marcas: las marcas en el espacio son el mapa de un proceso en el tiempo— Visibles e invisibles, durables y no durables, se refieren a las acciones que las han producido.

Suspendida de la cuerda, el "dibujo automático" crea un mapa del proceso en el tiempo y el proceso en el tiempo es registrado por señales espaciales.

II. El espacio arquitectónico del museo: político y personal— Lo que impone, provoca, permite, lo que yo descubro, adapto y cambio: formas implícitas de comportamiento y una estética ideal que se da por supuesta –supuestos culturales invisibles.

Dibujos y notas antes de ver el espacio en concreto, una pre-vista, proyectiva (como la escritura automática).

Trabajo preparatorio: imaginar la arquitectura, la geografía, la comida, la temperatura, la luz, tonalidad fuera y dentro, recursos de agua, de energía –las propias y las del lugar (materiales, dimensiones, el sitio del cuerpo...).

La primera vez en California.

La historia del museo ¿cómo es su comunidad?

¿En qué se diferencia Berkeley de otros lugares?

¿Cuándo y por qué se invita a una artista viva a un museo?

III. Desmantelar la rigidez de los esquemas y presupuestos culturales del museo— Llegar al museo cuando abre –cuando llega el personal de limpieza, los guardas, las secretarias, la gente de mantenimiento–, quedarme hasta el cierre.

No hay performance: el museo se convierte en mi casa, mi estudio: mi gato Kitch vive allí conmigo.

Construir, crearme una "casa", un espacio de trabajo: recipiente para los excrementos del gato, mesa, silla, cuencos de agua, comida para Kitch, plantas verdes, reloj, máquina de escribir, mudas, periódicos, libros, material de dibujo, alfombra, cojines.

ENCENDER & APAGAR el lienzo.

La artista, desnuda –en casa, trabajando.

Objetos de una naturaleza muerta: fruta, huevos, ropa, platos –utilizados en acciones de exploración y organización del espacio.

Aromas: fuera del lienzo –trapos empapados en trementina (los antiguos olores del arte)–; pintura al óleo fresca, paletas (sin usar).

IV. Las marcas— Colgar una cuerda al techo, de 25 m de alto, de la galería inferior.

Suspendida de la cuerda –la duración continuada hasta que se rompe la concentración.

Tiza en mano –el movimiento del cuerpo por la tensión-relajación de la cuerda, marcas del movimiento en el suelo, paredes..., acumulativas.

Mujer desnuda (artista) anda por el museo.

Déjeuner sur l'herbe: una persona desnuda, en el exterior, sobre la hierba, comiendo.

La gente la rodea para observarla.

El gato anda sobre la hierba.

La gente y la persona desnuda en conversación.

Marcas invisibles; mi pie y la zarpa del gato en cazos llenos de harina; nos seguimos mutuamente sobre el suelo –marcas entrecruzadas, paralelas, separadas, etc.

Escribir una partitura mientras se desarrollan estos eventos.

Huevos flotando entre los peces del estanque del jardín.

Hacer rodar un huevo sobre el codo, la rodilla, la nariz... por todo el museo los espectadores participan.

Las marcas de Kitch en el exterior; duración sostenida (filmica) mientras la gente observa su movimiento fuera del museo, a lo largo de los arbustos; perímetro definido de las paredes y del jardín –luz y sombra, manto de follaje, espacio abierto. Nuestra relación con las 50 o más personas que llegan a “nuestro” jardín. Impresiones de cuerpos permanecen en la hierba.

Intervalos de tiempo: esquema del día con y sin la cuerda, intervalos espaciales que traen gente directamente a los espacios que habito. Llegan bajando una larga rampa. Nuestro contacto.

Los materiales de la habitación: comida y cena, grasa, vino, cáscaras, servilletas, platos, tazas, ropa, etc.

Video: un equipo de tres mujeres tiene instrucciones de observar, esperar y filmar acciones en el momento en que alcanzan su plenitud (son más inconscientes). Su centro de atención son mis movimientos en la cuerda; el gato, los espectadores y eventos relacionados se graban también. Repetición, duplicación, *replay*. [...]

Elementos de *Up to and Including Her Limits* en el Artists Space (Nueva York), The Kitchen (Nueva York) y Studiogalerie (Berlín)².

Paredes en ángulo recto cubiertas de 1,83 m de papel blanco; la cuerda está atada a ganchos de acero en el techo. Entre las paredes: 4,724 m.

Proyección doble continua (vertical) de la película en Super 8 *Kitch's Last Meal* (ocho bobinas, 1973-76) junto al área de performance.

Cintas de sonido junto a la película.

Grupo de monitores de vídeo (de tres a seis), mostrando cintas de trabajos anteriores con la cuerda y de acciones en curso. (Las cintas de cada performance-instalación son acumulativas y acaban sustituyendo a la acción en vivo.)

Un área de lectura, apartada de la cuerda y de la proyección; escritos relacionados con la pieza.

Proyección continuada de diapositivas relacionadas con la pieza –la superficie de la imagen no supera los 23 x 48 cm.

Paredes entre el área de lectura y la instalación-performance con textos que describen los componentes. (Los componentes se adaptan a cada espacio; las puertas y ventanas se utilizan como elementos activos del entorno).

1. *Kitch's Last Meal* es así debido a la naturaleza misma de la Super 8: cercana al cuerpo, compacta, de película barata y cartuchos de tres minutos de duración –inmediatez y simplicidad–. Duración fija.

2. *Up to and Including Her Limits* ha sido instalada en ocho lugares. La primera vez en el Avant Garde Festival. Estación Central, Nueva York (1973). [Ver ficha catalográfica.]

Ira Schneider

Manhattan is an Island (1974/2006)



Audio Video Playback— Una veintena de monitores de vídeo muestran la vida en Manhattan “tal como es”.

Imagínense una gran sala llena de persianas negras con 23 monitores de vídeo agrupados de manera que reproducen la configuración de Manhattan. En un extremo, una señal indica el Norte; en el extremo opuesto otra señal indica el Sur. Salvo en un caso, una pletina suministra las imágenes de todos los monitores, que muestran escenas grabadas en el lugar que representan: la zona de los teatros por la noche, el área de Wall Street, panorámicas aéreas de los rascacielos, los sucios barrios de la periferia, jugadores de ajedrez, el mostrador de un establecimiento de comida rápida, puestos de periódicos, los

pasajeros de un vagón del metro, una manifestación con motivo del día internacional de la mujer, gente que holgazanea o come en la acera, gente que hace la compra en el supermercado, un *tête-a-tête* en la pista de hielo del Rockefeller Center, vendedores callejeros —toda la variedad de la vida de la ciudad...

Esa, al menos, es la idea general de *Manhattan is an Island* un “videoentorno topográfico” de Ira Schneider. No siempre funciona de un modo tan exacto. De hecho, tres pletinas son la fuente de un grupo de monitores que reproducen imágenes de lugares específicos, y otras tres son la fuente de otro grupo que reproduce imágenes de viajes a través y alrededor de la ciudad. Una sencilla división



valdrá para demostrar que algunos de los monitores se duplican mutuamente, como en efecto así es. Además, habría sido desmesurado hacer que las escenas de seguimiento de las cintas de los viajes se propagaran saltando de un monitor a otro por toda la disposición de televisores. Una cinta reproduce una excursión turística en barco alrededor de la isla, junto con la narración del guía. Otra nos da una vuelta en autobús, metro y coche por la ciudad. Una tercera, grabada desde un helicóptero, nos presenta la isla a vista de pájaro y, de manera apropiada, se reproduce en un monitor colocado boca arriba. Una de las 23 pantallas, cerca del extremo meridional, muestra imágenes “en directo”. Está conectada por cable a una cámara

de televisión que ofrece una mirada furtiva, a través de un corte limpio en una de las persianas justo en el exterior de The Kitchen, donde se exhibía la obra, en la calle Wooster del Soho. El objetivo de Schneider es “crear una conciencia de Manhattan como isla. Muchos sucesos diferentes acontecen de manera simultánea, exactamente del mismo modo que ocurre en la ciudad. He traducido todo esto en una presentación multivista”. Sin duda alguna, deambular por el grupo de monitores echándoles un vistazo se parece mucho a dar un paseo por la ciudad, y nunca se tiene la sensación de estar “atrapado”, tal como ocurre cuando solo hay una pantalla. Tanto el ojo como la mente son libres de vagar a su antojo.

La duración de las cintas va de los diez minutos –el caso de la vuelta en helicóptero, en bucle– a una hora. El bucle no tiene final y los otros vídeos se rebobinan automáticamente, de manera que la exposición es continua. En total hay cerca de tres horas y media de grabación. Hay cuatro bandas sonoras de ambiente –como la del estruendo del helicóptero– y dos principales: la del guía turístico en barco, y otra compuesta por una selección de diferentes temas musicales, como *New York, New York*, *A Wonderful Town* y *I'll Take Manhattan*.

Schneider empleó un mes y medio en la grabación de las imágenes, que se llevó a cabo en cintas de 1/2 pulgada con una Sony Portapak. Con el fin de pasar desapercibido y registrar acciones reales cuando grababa en espacios tan reducidos como el del vagón del metro, a menudo utilizaba un gran angular 1,5 que ponía en su regazo. Después las cintas se transferían a una película virgen de 1 pulgada, tras lo cual se editaban electrónicamente –un trabajo de dos semanas– y se volvían a volcar después en una casete de 3/4 pulgadas, bucle de 1/2 pulgada y cartucho. El proyecto fue comisionado por el Everson Museum de Syracuse, Nueva York, donde se expuso por primera vez (1974), durante dos semanas. En esa ocasión el monitor 23, que reproduce la acción en directo, tuvo que ser descartado. Este primer montaje llevó una semana; con toda esa práctica, solo fue necesario un día para la “segunda temporada” en *The Kitchen*. [...]

Schneider estudió neurofisiología en la Universidad de Wisconsin, donde se concentró en los fundamentos bioquímicos de la memoria. Una secuela lógica era hacer películas interesadas en la percepción, el aprendizaje y la memoria, en las que emplea una técnica de montaje de cortes rápidos.

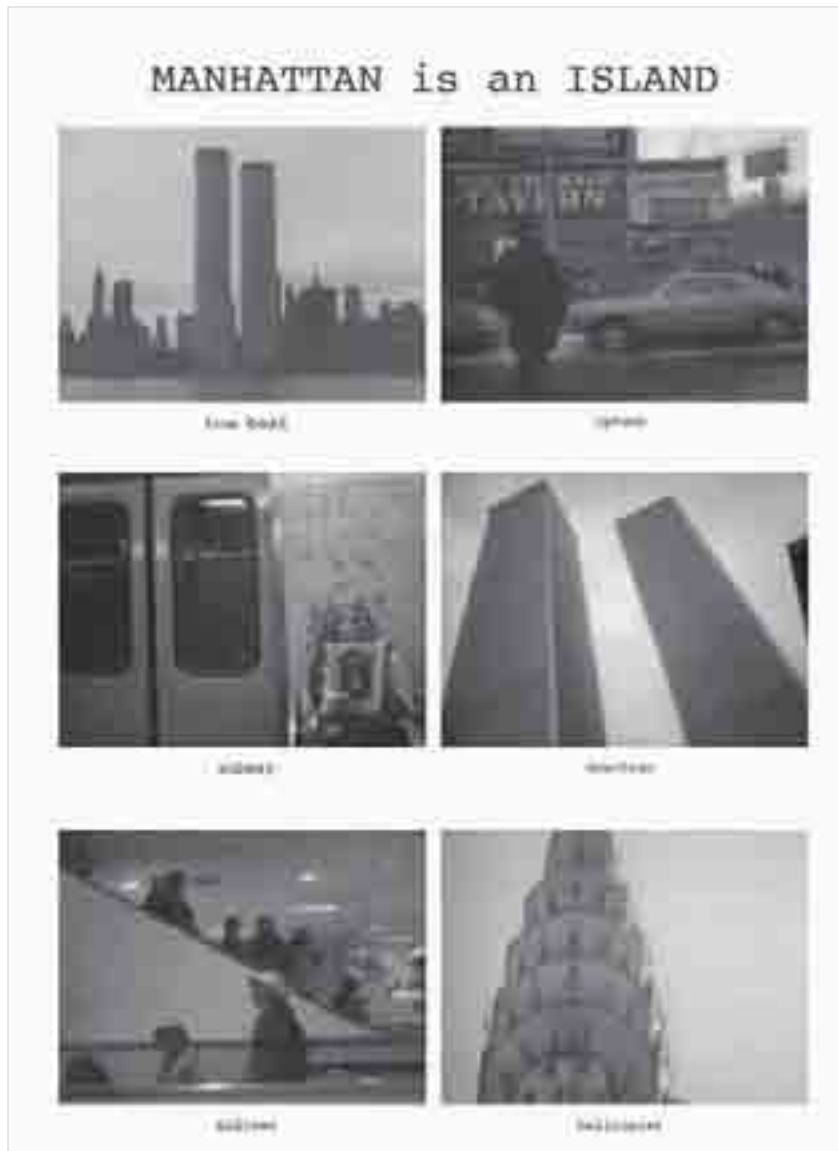
En total, ha hecho ocho *collages* informativos, o documentales abstractos. Cuando fue invitado

como artista residente del estudio de vídeo por el departamento de cine del Antioch College, creó videoinstalaciones y realizó un documental, también en vídeo, sobre una pequeña ciudad del medio-oeste –*Yellosprings, Oh, Home of The Antioch*. [...]

[Dirigió] *Radical Software*, una publicación trimestral con el objetivo, entre otros, de fomentar el desarrollo de una red de distribución de cintas de vídeo. La revista, como su director, estaban abiertos a una amplia gama de ideas. [...]

La isla de Manhattan—La isla de Manhattan, llamada así por sus primeros habitantes, los indios manhattan, está situada en la bahía de Nueva York y rodeada por los ríos East, Harlem y Hudson. Tiene 21 km de largo y llega a alcanzar un máximo de 3,2 km de ancho. El extremo sur de la isla se encuentra a nivel del mar y desde ahí se va elevando lentamente hacia el norte hasta alcanzar 82 m por encima del nivel del mar en Fort Tryon Park. Hay roca viva desde unos pocos pies por debajo de la superficie hasta profundidades de 12-30,5 m. Esta base rocosa y lo llano de la isla han contribuido a la excepcional densidad de las construcciones en altura que la caracterizan.

Manhattan es uno de los cinco distritos municipales de la ciudad de Nueva York. Está conectada con los otros distritos y con Nueva Jersey por una serie de túneles, puentes y transbordadores. Ocho grandes líneas de metro, 40 líneas de autobús, cuatro líneas de trenes de cercanías, dos terminales centrales de trenes, tres terminales centrales de autobuses, cuatro túneles para vehículos, catorce puentes, dos transbordadores, un servicio de taxi en helicóptero, 814,3 km de carreteras y cientos de taxis; todos están virtualmente ocupados en las horas punta, se encargan de servir las necesidades de los millones de trabajadores y residentes de la isla.



Manhattan is an Island es una videorrepresentación topográfica del entorno de la isla de Manhattan. El videosespacio se compone de 22 monitores de vídeo instalados de forma que guarden una relación aproximada con los lugares alrededor, encima de y en la isla de los que se extrae la información de los vídeos. Hay seis canales de (vídeo) información audiovisual pregrabada que representan: 1) una vuelta en barco alrededor de la isla y un

recorrido en coche a lo largo del cinturón de autopistas que la bordean; 2) transportes en autobús, metro, taxi y coche en la isla; 3) el corazón de Manhattan; 4) el centro comercial de Manhattan; 5) las afueras de la ciudad; y 6) una vuelta en helicóptero por encima de la ciudad.

Leendert Drukker

Drukker, L. "Audio Video Playback" (fragmentos), en *Popular Photography*, vol. 75, n.º 2, agosto de 1974.

Bill Viola

Room for St. John of the Cross (1983)



Bill Viola, *Room for St. John of the Cross* (1983). The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. The El Paso Natural Gas Company Fund for California Art.

Lo sublime contemporáneo— “Dar forma a lo inefable” es una de las intenciones y prioridades que Bill Viola se ha marcado a lo largo de su trayectoria como una de las vías para lograr actualizar el concepto romántico de lo sublime. Lo inefable aparece a lo largo de las diferentes etapas de su producción monocanal y de instalaciones audiovisuales. Darle forma, concretamente, por medio de la construcción de la imagen, dentro de una rebuscada inmersión sensorial –que es tanto visual y auditiva como física–, que ha permitido su recepción completa por parte del espectador. Ésta ha sido una de sus preocupaciones básicas y sin duda el inicio de su definitiva aceptación por parte del público artístico, incluso aquel más contrario a las manifestaciones de la imagen en movimiento. Pero es que Viola ha sabido ganarse a todo tipo de espectadores mediante una combinación de belleza y sublimidad, virtuosidad técnica y voluntad de trascendencia espiritual.

Así, no es de extrañar la atracción que el pensamiento y la poesía mística española han ejercido sobre el artista norteamericano, no siendo privativa, puesto que también, en una especie de panteísmo espiritual, ha detenido su curiosidad y hacer en ciertas manifestaciones orientales que han influido decisivamente en la elaboración de algunos de sus trabajos. Lo inefable y lo sublime están aquí, sin embargo, de la mano de san Juan de la Cruz, como muestra del deseo de fusión de lo humano en lo divino. La poesía, el canto del alma y la metafísica se confunden en una concisa puesta en escena. La escenografía de lo oscuro, el dominio de los escasos y escogidos elementos en el espacio, combinados con imágenes proyectadas o reproducidas, construyen un tipo de instalación que ha gozado no sólo de gran éxito y expansión, sino también una actualización de lo sublime a la contemporaneidad artística por medio, en muchas ocasiones, de referencias al pasado, de

guiños a la Historia del Arte y de alusiones literarias. Todo dentro de un halo de espiritualidad inconcreta y expandida que adquiere su máxima eficacia con una virtuosidad visual que permite a muchos reconciliar al vídeo con la maestría de los pintores del pasado.

Viola se involucró, con esta obra, en *La noche oscura del alma*, como trasunto también de la habitación oscura, en la que el movimiento siempre es lento e inseguro, ya que nos adentramos en un espacio especialmente diseñado como anulación del preexistente y propicio para el triunfo de la ilusión. Como ha señalado H. Asley Kistler, “la habitación negra evoca un espacio interno, transportando al espectador de una realidad ordinaria al mundo de la mente y las emociones”. Si compartimos, además, la declaración de Chrissie Iles, según la cual “el espacio oscurecido de la galería invita a la participación, al movimiento, a compartir puntos de vista múltiples, a desarmar la pantalla frontal única, y a una forma de ver analítica y distanciada”, tendríamos cómo la conjunción de caja negra y cubo blanco ha dado a las imágenes en movimiento unas posibilidades de exposición que, como en el caso de Viola, han sido ampliamente exploradas.

Barbara London ha escrito que “Viola alcanzó un nuevo nivel con *Room for St. John of the Cross*, en la que representa metafóricamente lo intercambiable del subconsciente con el consciente”. La escenografía desplegada por el artista es simple y efectiva. Una habitación dentro de la habitación expositiva y algunos objetos significantes que completan un decorado en el que las imágenes tienden a ser ventanas. En el espacio mayor, una gran proyección en blanco y negro de un paisaje de cumbres nevadas “grabado con una inestable cámara de mano, estas imágenes caóticas inducen a un sentimiento general de desorientación, incluso vértigo, que es acentuado por el rugir del viento emanado desde

la correspondiente banda sonora”, describe H. Ashley Kistler, para quien ésta es una pieza “seminal” en la trayectoria del artista. Pero no es el único sonido en esta instalación, ya que también, como en murmullo, se escucha la declamación de unos versos de san Juan de la Cruz, en los que habla de cómo volar sobre montañas y viajar a través de la noche. Tampoco son las únicas ventanas abiertas en esta obra, puesto que como en un juego de muñecas rusas, siempre hay otra menor dentro de la mayor. En la sucesión de ventanas, hay una físicamente real, la que en la celda construida permite ver un interior iluminado en el que poder contemplar una pequeña mesa y una silla, una jarra y un vaso de agua, junto a un pequeño monitor que es otra ventana y en la que vuelve a repetirse, en esa ocasión en color, la imagen de una cumbre nevada. La celda iluminada, dentro del espacio oscuro mayor expositivo, intenta recrear el lugar en el que san Juan de la Cruz fue recluido durante meses y donde escribió algunos de sus poemas místicos y de éxtasis, que ahora apenas se escuchan en la grabación que se reproduce.

La ventana, pues, como invitación a la contemplación y al viaje mental que transita a través de muros y barreras aparentemente infranqueables. El espacio anulado por la ausencia de referentes que propicia las capacidades de la imaginación y la narración, las imágenes proyectadas que sirven tanto de ventanas como de elementos fijadores del fluir de una historia que es real y que va más allá (al ser capaz de traspasar las barreras impuestas por la fisicidad en los escritos de san Juan de la Cruz), el corte en el muro de la celda que permite ver un interior iluminado pero en el que el espectador –a diferencia del mayor– no puede penetrar... todos estos elementos hablan de una estudiada escenografía que implica imagen en movimiento, sonido, literatura, espacio y espiritualidad en un mismo intento por convocar una ilusión y capacidad de evocación que permitan sumergir al espectador dentro de un concepto de lo sublime que es metafísico y contemporáneo (al menos en sus recursos).

Juan Antonio Álvarez Reyes



Wolf Vostell

6 TV Dé-coll/age (1963/1995) **Sun in Your Head** (1963) **New York Stuhl** (1976)

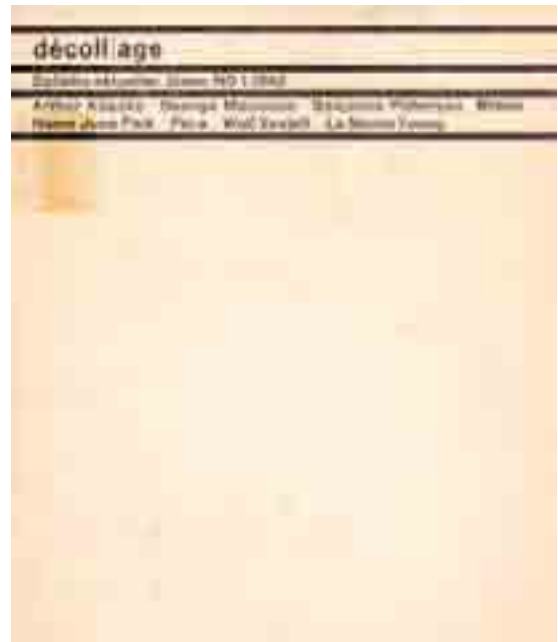


“El artista alemán del *happening* Wolf Vostell llegó a bordo del trasbordador de línea Estados Unidos la semana pasada. Llevaba una maleta marrón estropeada repleta de copias de su revista *Dé-coll/age* y una máscara de elefante de goma sobre su cara. Fue recibido por una selección representativa de artistas de *happenings* de Nueva York encabezados por Allan Kaprow y el editor Dick Higgins, con corbatas negras y largas colas [...]”¹.

El ojo del elefante— Esta crónica de sociedad nos remonta al preciso momento en que el artista fenomenológico de origen germano Wolf Vostell (Leverkusen, 1932-Berlín, 1998) pisa por vez primera América, y es recibido en clamorosa bienvenida por sus amigos, los artistas de *happenings* y Fluxus norteamericanos. A algunos de ellos los había conocido personalmente en el pasado Fluxus Internationale Festspieler Neuester Musik, en septiembre de 1962 en Wiesbaden (Alemania), festival en cuya organización Vostell había intervenido junto a George Maciunas y Nam June Paik. Aquella ocasión fue la primera en que los fluxistas norteamericanos y europeos se reúnen, se conocen y se interesan unos por otros —por sus personas y lo que hacen—, lo que permite señalar a la experiencia de Wiesbaden como el punto de partida de este movimiento internacional.

En mayo de 1963 Vostell llegó a América con su destaralada maleta repleta, no obstante, de un enorme bagaje artístico acumulado: apenas con treinta años Vostell había ya descubierto el principio estético del *Dé-coll/age*; había iniciado en Europa nuevas formas de expresión como el *happening Skelett* (Wuppertal, 1954) y *Le Théâtre est dans la rue* (París, 1958), manifestaciones que él llamaba entonces acciones —*Dé-coll/ages*—; había desarrollado algunos *assamblages*, *environnements* y cuadros-objetos ciertamente premonitorios de las líneas que adoptaría el arte en la década de los sesenta; y había finalmente proyectado su creatividad sobre numerosas actividades de diseño, composición y organización —por ejemplo, fue tipógrafo en los talleres del cartelista Cassandre, maquetista en la redacción de la revista *Neue Illustrierte* y editor de *Dé-coll/age* desde junio de 1962 hasta 1969, cuando concluye la edición con el n.º 7—. *Dé-coll/age* fue la primera publicación donde se incluyó y mencionó con profusión a Fluxus.

Vostell quiso iniciar su experiencia norteamericana con el significativo gesto de cubrir su rostro con una máscara de un elefante, su animal preferido: un gigante pesado e inocente, inteligente y, al contrario de lo que muchos piensan, con una gran memoria. No hay cosa tan diminuta y profunda como la pupila del ojo de un elefante, ni mirada tan insondable y recóndita como la de aquel animal que se pierde más allá de lo que los demás vemos. Un claro designio de la misión artística de Vostell, un paquidermo del arte para quien nada pasa desapercibido y mucho menos el fenómeno que mayor consecuencia tuvo sobre la sociedad en la que vivió: la revolución de los medios de comunicación de masas y, entre ellos, la presencia y el poder de la endiosada televisión. La televisión como hito e icono del siglo XX es capturada ávidamente por los profundos y





meditativos ojos de Vostell, quien posa su mirada sobre aquella pequeña pantalla colmada de luces y sombras, fascinante teatro de insospechado poder que es capaz de modificar hábitos, crear nuevos rituales, cambiar los comportamientos y formas de pensar de sociedades enteras.

Durante apenas una semana de mayo de 1963, Vostell puso en escena en su cita neoyorquina varios acontecimientos protagonizados por la televisión en los que resumía el bagaje creativo contenido en aquella maleta. No obstante, el artista había sido el primero que dio a la televisión una nueva

dimensión, que la elevó a “objeto artístico” y la introdujo en la Historia del Arte por medio de ciertas prácticas iniciadas en Europa a finales de los años cincuenta, experiencias todas que abrieron la brecha de lo que la imagen tecnológica llegaría a suponer un poco más tarde para toda una sociedad y una nueva generación de artistas.

El domingo 19 de mayo tuvo lugar en la granja del pintor norteamericano George Siegel en South Brunswick (Nueva Jersey) “una tarde de *happenings*”², otra más de las contribuciones de la Smolin Gallery al Yam festival. Aquel día

se pusieron en escena obras de los artistas Chuck Ginnever, Dick Higgins, Allan Kaprow, Ivonne Reiner, La Monte Young y Vostell, que representó su pieza *Televisión Dé-coll/age*. En el curso de esta acción-*dé-coll/age* la televisión fue maltratada físicamente con intervenciones directas sobre el aparato: se produjeron interferencias intencionadas en el mismo con la aproximación de un molinillo de café o una taladradora; se lanzó un helado sobre la pantalla y luego se esparció, emborronando su superficie; se envolvió el televisor en alambre de espino; y, finalmente, fue enterrado “vivo” mientras funcionaba –escena tan reveladora y provocativa que acabó dándole título a la acción: *TV-Burrying* (Entierro de la televisión)–. En todo momento, el trabajo estuvo documentado por el importante fotógrafo neoyorkino Peter Moore, y fue más tarde editado por la 3rd Rail Gallery de New York el pequeño librito *Televisión Dé-coll/age & Morning Glory. 2 pieces by Wolf Vostell*, en el que se recoge la partitura, concepto y desarrollo de este *happening*.

Desde finales de los cincuenta Vostell había pensado en la televisión y el fenómeno televisivo como excelentes materias primas. Mientras la utilización del propio aparato fue reservada a sus cuadros-objetos y *environments*, el *happening* se constituía en un extraordinario vehículo para intervenir en quien está frente al televisor, sentado en el cómodo sillón de su casa. En 1959 escribió el guión de *TV Dé-coll/agen für Millionen*³, un *happening* que proponía a los sorprendidos telespectadores ejecutar en directo delante de su televisor acciones de peso: “ponga su tripa desnuda contra la pantalla del aparato e introduzca tierra entre ella y su cuerpo”. Naturalmente, la WDR de Colonia, a quien se propuso su emisión, no aceptó la iniciativa *vostelliana*, despreciándose probablemente una de las primeras obras de interactividad artística. Perdida la primera batalla, era preciso no perder

la guerra: desde el arte se comienza denodadamente a luchar para liberar al hombre de ese embrujo hipnotizante que la televisión ejerce sobre millones de espectadores, capaz de paralizar con su fuerza las aptitudes cognoscitiva, emocional y conductual⁴. Se ha dicho, basándose en la raíz dadaísta de Fluxus y en los radicales manifiestos de su autoproclamado “presidente” Maciunas en los que se clamaba: “Purguemos el mundo de la enfermedad burguesa, la cultura ‘intelectual’, profesional y comercializada”⁵, que fueron los artistas Fluxus los que iniciaron, en Alemania, mediante su arte un frontal rechazo contra el televisor como forma de combatirlo ante la fascinación y devoción popular por él sentida. Aun siendo cierto que muchos de estos artistas intentaron generar entre la intelectualidad una especie de “telefobia”, nuevamente volvemos a encontrar en Vostell un precursor de la lucha contra la vida atrapada por la fatalidad del universo tecnológico, siendo su primera forma de contestación la obstrucción/destrucción propia de la poética *dé-coll/agista* inventada por él⁶. Los *happenings* fueron un magnífico campo de batalla donde poner a la vista el conflicto pues para los artistas que los hicieron el arte no solo está en los objetos –a la manera de Marcel Duchamp– sino también, y prioritariamente, en el ritual del hombre con los objetos. Con los *happenings* se ponen en escena fragmentos de una realidad inventada cuyo resultado final se deja al azar y a la creatividad de los participantes que perciben una nueva “vida encontrada”, liberada, artística (“arte=vida=arte”. Vostell, 1961).

Antes que Fluxus, fue el *happening* con sus antigestos el que puso en entredicho el enfrentamiento de los artistas –especialmente del visionario Vostell– con la televisión y lo que aquella nueva cultura llamada de masas representaba. De modo que hoy podemos considerar a la mencionada demostración

TV-Burrying de 1963 como la primera práctica estética donde se representan las múltiples destrucciones y alteraciones que sufrirá el televisor. A partir de aquí, numerosos fueron los casos posteriores de accionismo artístico en Vostell, en los que la televisión quedó mal parada: por ejemplo, en los *happenings NEUN-Nein-Dé-coll/agen* (Wuppertal, septiembre de 1963) los asombrados espectadores pudieron asistir al fusilamiento de un televisor en una cantera y en *You* (Nueva York, abril de 1964), los participantes pudieron toparse con tres aparatos “enfermos” echados sobre camas de hospital y presenciar la quema de una televisión a color como si se tratara de un inquisitorial ritual medieval contra su hipnosis, hechizo y paralización. Esta virulencia contra el medio que, sin embargo, fascinaba a una gran mayoría, no dejaba de resultar extremadamente perturbadora para muchos que no comprendían los motivos de aquellos artistas para atacar tan atroz y desafortunadamente un invento tecnológico tan entretenido, inofensivo y maravilloso⁷. Apenas nadie vislumbraba entonces la agonía actual de estos medios, el desastre y el esperpento de ese “gran circo del siglo xx”.

Pocos días después de aquel *happening*, el 22 de mayo de 1963 tuvo lugar en la Smolin Gallery de Nueva York una exposición de nuestro artista en la que volvió a presentar formas de acción y participación relacionadas con el principio *dé-coll/age*. De nuevo es preciso detenerse unos instantes ante aquella voz que llamó a Vostell y que, probablemente, le hizo consagrarse al oficio de artista. En París, en septiembre de 1954, escuchó por vez primera la palabra *dé-coll/age* e inmediatamente intuye que en su significado se guarda un extraordinario principio creativo de carácter fenomenológico, una pura analogía del proceso constructivo-destructivo de la vida; esto es, un principio de arte y vida fundamentado en que cuanto con más intensidad se destruye, con

más fuerza se vive y se crea⁸. Vida como extrema contradicción, como estación perpetua de la disolución, como paradigma de choques y absurdidades. La obra de arte que reflexiona sobre la vida *dé-coll/age* no puede sino mediante la crítica convertirse en soporte del análisis, el compromiso, la denuncia y la valoración del comportamiento del hombre y de la realidad social que le envuelve; una obra de arte que ha de rebelarse contra las contradicciones y lo inexplicable de la vida. Y eso constituye, en esencia, el fundamento del arte de Vostell, un arte híbrido que demuele, rompe, borra, difumina, destiñe, decolora, distorsiona mediante los fragmentos de carteles, la foto movida, las ilustraciones de revistas, la sobreimpresión, las interferencias de la televisión o los rituales de “vida encontrada” que hallamos en sus conciertos y *happenings*; todo aquello con lo que a diario tropezamos en las casas, en las calles, el aeropuerto, el supermercado, las autopistas (los accidentes, el sexo, la violencia, la burocracia, el consumo, las formas de opresión impuestas por el sistema)... Todo objeto, todo espacio, todo gesto, toda idea es perfectamente útil y digna de ser utilizada.

En la exposición de la Smolin Gallery tres fueron las manifestaciones estéticas a las que se aplicó el *dé-coll/age* como principio creativo. Una consistía en un *dé-coll/age* comestible. Sobre un gran lienzo Vostell había pegado varios trozos de pollo asado –aún calientes cuando se inauguró la muestra– y pequeñas incubadoras que contenían huevos cuyos pollos estaban a punto de romper el cascarón. Los espectadores podían “cenar pollo”⁹ al tiempo que construían-destruyendo una pieza de arte. La utilización con fines estéticos de “las cosas del comer” pretende ser por parte de Vostell una respuesta a las fórmulas que desde 1960 empleaba en Europa el nuevo realismo y especialmente a los *fallenbild* de Daniel Spoerri¹⁰ –artista por excelencia del



Wolf Vostell, *6 TV Dé-coll/age*, versión original (1963), Smolin Gallery, Nueva York.

Páginas 336-37: Wolf Vostell, reconstrucción de la instalación *6 TV Dé-coll/age* (1995), Bienal de Lyon. Colección MNCARS.





eat art-, cuyas prácticas se basaban en el resultado de las sobras y restos de la comida más que en la propia acción de comer. Vostell planteó el proceso de la digestión como un verdadero *dé-coll/age*¹¹ vital y artístico que tiene su origen más allá de las incubadoras y un desarrollo que trasciende al pensamiento como forma de energía mental, que concentra arte y vida, binomio que tanto defendió su generación. Una segunda propuesta gravitó en torno a la acción *Do it Yourself*, consistente en la creación por el público de un *dé-coll/age* sobre imágenes de portada de la revista *Life*. En la invitación enviada por la galería se había reproducido previamente el enorme collage que sería desfigurado, pudiendo reservar los asistentes el área o espacio en el que deseaban trabajar. El día de la inauguración, cada uno de los inscritos recogió una probeta de cristal que contenía tetracloruro de carbono, sustancia que impregnada en un poco de algodón serviría para emborronar frotando las imágenes del citado *collage*. En esta demostración Vostell pone en relación sus experiencias en *happenings*, en las que incita al público a participar en la acción con otros hallazgos técnicos como el *verwischung* [emborronado], el cual suscitará a partir de 1961 grandes e importantes obras dentro de su producción. Tanto en el *happening* como en el emborronado confluyen la temporalidad gestual del proceso, el discurso efímero y vital de la acción y la expresión del compromiso de un artista con una sociedad cubierta siempre de sombras que denunciar.

Tanto las acciones del público de engullir el pollo como de borrar las portadas de revistas no eran sino una transposición a la vida de lo que el artista había querido ensayar previamente desde una perspectiva más escultural con el *environment 6 TV Dé-coll/age*, que también se mostraba en el marco de aquella misma exposición. Se trataba de un ambiente

compuesto por seis aparatos de televisión situados sobre archivadores de oficinas. Las imágenes emitidas desde sus pantallas fueron alteradas –*dé-coll/ageadas*– manualmente por el artista mediante la manipulación directa de los mandos que controlan las funciones del aparato, de tal manera que se hicieron borrosas, “indigestas”. La instalación se completó con otros sencillos objetos: un teléfono dispuesto sobre el mueble de una de las televisiones y encima de otras tres se sitúan varios semilleros con pequeños brotes de berro que germinan constantemente. Un perpetuo siseo producido por el ruido simultáneo de los aparatos envuelve el espacio. La tienda de venta y arreglos de electrodomésticos Merit Radio TV & Hi Fi colaboró prestando las televisiones, y fue en el estudio del artista Al Hansen donde Vostell preparó la instalación. La pieza, documentada por Peter Moore, se desmontó al acabar la muestra, pero fue reconstruida por expreso deseo del artista en 1995 para la III Bienal de Lyon. En la reconstrucción, los televisores emiten vídeos de los programas *dé-coll/ageados* por Vostell en aquella primera versión, pues el artista tuvo la precaución de registrar en película la imagen electrónica televisiva deformada de aquellos aparatos.

Era esta la segunda vez que Vostell jugaba con la televisión como objeto de indiscutibles posibilidades psicoestéticas. En 1958 había realizado un *assemblage* escultórico titulado *Deutscher Ausblick*, primera obra de arte de la historia que integraba un televisor y su imagen con objetos de desecho como maderas, periódicos, latas, hueso y alambre de espino. Este, junto a otros *assemblages* como *Treblinka* y *568 Auschwitz Scheinwerfer*, conformaban su primera escultura-*environment* *Schwarzes Zimmer*, un espacio que evoca un campo de exterminio nazi desde el que se ejerce una perspectiva atroz sobre la reciente y terrible



historia de Alemania, cuyo recuerdo el arte debe mantener siempre vivo mediante la permanente lucha contra la amnesia que los medios de comunicación querían imponer. Al mismo tiempo, Vostell trabaja en el ciclo de tres cuadros-objetos titulado *Transmigración*, donde se combina la pintura con la imagen televisiva mostrada a través de un desgarro producido en el lienzo. Y poco después, en la primera versión de *TV-dé-coll/age*, de 1959, el artista prescinde de

lo pictórico y enseña ahora sólo el flujo semioculto de ondas herzianas a través de diversas perforaciones realizadas a modo de heridas sobre un inmenso lienzo crudo. Todos estos trabajos son los primeros en la Historia del Arte que reúnen en un mismo objeto referencias artísticas asociadas al gesto personal con referencias visuales unidas a la realidad más próxima, a la actualidad más candente. En todas estas manifestaciones de bricolaje artístico

–*assemblages, environments*, cuadros-objetos–, el artista sobrepone la información en tanto que proceso al propio gesto creativo individual, yuxtapone la viveza de la imagen televisiva frente a la “naturaleza muerta” que representan los objetos o la pintura; una muestra más del típico *dé-coll/age* *vostelliano* como proceso de acción e intervención que pretende incluir en sus obras la producción y la actividad de otras personas, en este caso, la vida producida y documentada a través de la televisión. Por ello, estas piezas pueden ser muy bien consideradas como el arranque embrionario del futuro videoarte.

Los aparatos de *6 TV Dé-coll/age*, cuyas imágenes en blanco y negro habían sido descompuestas directamente y de forma distinta, están situados sobre archivadores metálicos que recrean de manera aparentemente simple una atmósfera de trabajo anónima. En la utilización del monitor de televisión y de su imagen manipulada está presente toda la denuncia del sistema de medios de comunicación y la sociedad capitalista que los acoge. Se trataba de trasladar al objeto artístico, al espacio artístico, lo que el artista ya había conseguido por medio de la acción artística: crear una nueva cultura visual que sirviera para reeducar al hombre, rehumanizar al hombre. Por medio de las distorsiones y deformaciones de la televisión como *collage* electrónico –*dé-coll/age* del *collage*–, Vostell aborda el hecho social y político de que la televisión es un instrumento de control incluso mayor que el dirigismo impuesto desde los despachos oficiales. Y pone el dedo en la llaga de una sociedad como la americana, tan tempranamente fascinada por la modernidad y sus ambigüedades. Por ello, la primera manera de denuncia consistirá en oponerse frontalmente a la imagen limpia y clara de una transmisión sin parásitos, tal y como la desean los ingenieros en electrónica y los embelesados espectadores; agredir la representación fiel de una realidad que

también se quiere “limpia y clara”, aunque para ello haya que encubrir las formas criminales presentes en la sociedad, los medios de violencia organizada, los elevados costes del desarrollo, el aplastamiento de los débiles, los comportamientos recalcitrantes... Alterar la pantalla por medio de interferencias electrónicas para conseguir calidades “sucias” es poner en entredicho la fuerza del medio y dejar ver que también existen trozos de una realidad interrumpida y rota.

La persona que se pone delante de *6 TV Dé-coll/age* ha de enfrentarse a su soledad, al silencio de un teléfono colgado, al cansancio de una imagen móvil que no dice nada, a un espacio nulo y sin sentido. Muchos años después, en 1968, Beuys sustituyó en su *Filz-Tv-Apparat* el cristal de la pantalla por un trozo de fieltro; era su manera de negar el espacio mediante la negación de la imagen. Sin embargo, en *6 TV Dé-coll/age* el espacio existe y en él, aún retroalimentándose de tantas falsificaciones y mentiras, sigue manifestándose de manera casi imperceptible la vida: los pequeños brotes del oloroso berro –que pueden comprarse en cualquier supermercado y se mantienen frescos en casa para condimentar las ensaladas– crecen allí. Siempre en las obras de Vostell se vislumbra una luz al final del túnel: la toma de consciencia de una situación es auténtica expresión de que el individuo permanece vivo y que puede descubrir el trasfondo de su humanidad en los acontecimientos cotidianos. Los persas consideraron el berro como el alimento ideal para los niños. Quizá por ello la casualidad llevó a Vostell a incluir berro en su instalación, para alimento del arte Fluxus, aquel que en palabras de Gino Di Maggio constituía “la infancia de un nuevo y humanísimo modo de ser”¹²; un arte, el Fluxus, que salió al reencuentro de las cosas simples y sencillas, del ruido de la vida. El propio siseo de la emisión televisiva, el sonido no audible de las plantas al

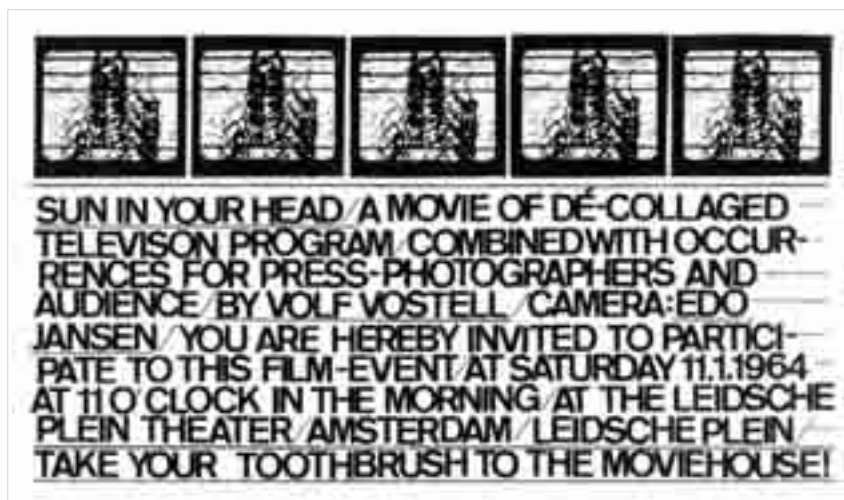


crecer, es todo un acontecimiento para quien desde el principio entendió el ruido como una obra de arte por ser información y por ser bello.

Hoy se sigue discutiendo si corresponde históricamente a Vostell o a Paik, unidos ambos por el mismo espíritu Fluxus, la paternidad en el descubrimiento, exploración y desarrollo del nuevo arte que apareció con el uso estético de la televisión y el vídeo. El crítico Jean Paul Fargier repartió salomónicamente esta contribución asignándole a Vostell la primogenitura sobre la televisión y a Paik la del vídeo. En realidad, esto apenas importa, pues lo sustancial no es pasar el puente sino cómo se pasa y cada cual –Paik y Vostell– lo cruzó a su manera. Lo cierto es que viniendo de procedencias distintas, llegaron al mismo tiempo casi al mismo destino, tomando luego rumbos diferentes. Provenían cada cual de un campo de expresión distinto: Vostell era un artista plástico que se interesaba por el sonido y Paik era un músico que quería tratar al sonido desde postulados plásticos. Ambos se encontraron en un mismo ambiente –Alemania a principios de los años sesenta– rodeados e

inmersos en corrientes de vanguardia como Fluxus, arte conceptual, arte *minimal*, *body art*, etc., donde siempre convergían la técnica y el arte. Basándose en el conocimiento y en una intensa admiración mutua llegaron casi en el mismo tiempo a firmar obras que coincidían en los materiales usados (la televisión) y en el modo de trabajo (la distorsión de imágenes). Sin embargo, siendo el campo muy extenso, los caminos se separaron: Paik se especializó en el descubrimiento de las potencialidades artísticas de la electrónica y en la comunicación por medio del vídeo y la televisión; Vostell, mientras, extendió su campo de acción hacia otros múltiples objetos, formas y maneras cuyo resultado y finalidad era siempre contestar la anticomunicación que le envolvía. Es inabarcable aquí expresar las sendas que ambos abrieron.

En la cabeza de Vostell quedó guardada para siempre una idea que le obsesionó los últimos años de su vida: él creía firmemente que un día, tal vez no muy lejano, podría hacerse visible el pensamiento humano a través de una pantalla de televisión; esto es, ver lo que pensamos sin



necesidad de cámaras ni intérpretes que se interpusieran, llevar a imágenes los impulsos mentales que se producen en el cerebro, descubrir la trama del pensamiento. Esta será la aurora de la próxima gran revolución del arte augurada por Vostell: la producción psicoestética televisada. Aún queda por descubrir qué se guarda en lo más profundo del ojo del elefante.

José Antonio Agúndez García

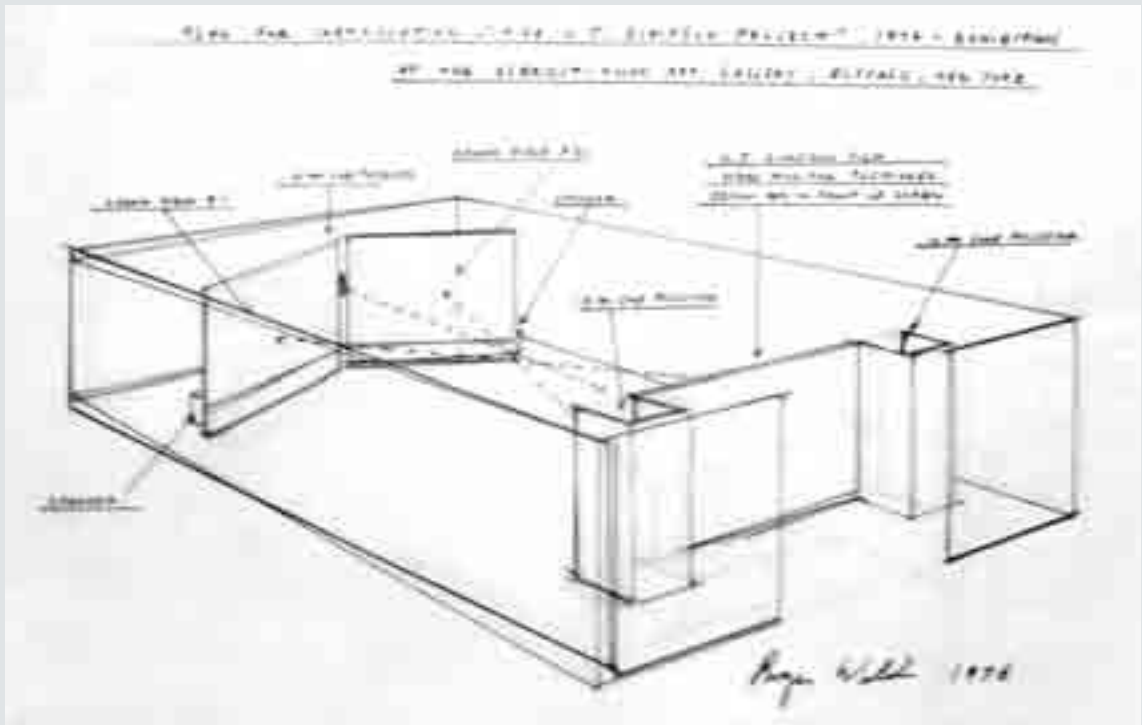
1. Fragmento de un artículo suelto sin fecha titulado "Artista Alemán de *Happenings*" encontrado en el Archivo Happening Vostell (Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura).
2. Para su documentación véase el catálogo de exposición *Happening & Fluxus. Materialien. Zusammengestellt von H. Sohm*. Colonia: Koelnischer Kuntsverein, 1970.
3. Vostell, W. *Happening & Leben. LD8*. Neuwied y Berlín: Hermann Luchterhand Typoskript Verlag GMBH, 1970.
4. Vostell argumentaba que la soberbia exposición sobre el dadaísmo que vio en Dusseldorf en 1958 acabó por cambiarle la vida y orientar definitivamente su camino artístico. En ella contempla con meridiana claridad que el arte es un principio de vida, una forma de comportamiento, un estudio crítico de la conducta humana; ello le permite poner su énfasis en la denuncia de las condiciones alienantes en las que vive la sociedad y en el propósito de activar la reflexión sobre los espectadores que contemplan su obra.
5. Held, J. Jr. "De Dada a Diy", en *Factsheet5*, n.º 63, pp. 10-12 (trad. Luis Navarro). "Purguemos el mundo de arte muerto, de imitación, de arte artificial, arte abstracto, arte ilusionista, arte matemático, -¡Purguemos el mundo de 'europeísmo'!-. Promovamos un flujo revolucionario y anegemos el arte, promovamos el arte vivo, el antiarte, la realidad no-artística para que esté al alcance de todo el mundo, no sólo de los críticos, diletantes y profesionales. Fundemos los cuadros de revolucionarios culturales sociales y políticos en un frente unido y en la acción".
6. El propio Paik destaca esta función de denuncia y provocación de Vostell cuando al hablar del artista dice:

"Nos une el hecho de que publicó mis primeros trabajos. Le estoy muy agradecido por ello. Él trabaja con el aparato de televisión, hace una denuncia. Es su problema, no el mío. Yo solo me intereso por la luz grabada en términos artísticos. Él está más comprometido socialmente. Está más en el campo de la conciencia social, que yo respeto, como ser humano, pero a veces el contexto social no es el mejor camino, no siempre tiene buen resultado artístico. Pero parte de su trabajo es muy fuerte". Pérez Ornia, J. R. *El arte del vídeo*. Barcelona: RTVE y Ediciones del Serbal, 1991, p. 34.

7. Sirva en este sentido el testimonio expresado por Mercedes Guardado, esposa de Vostell, quien en diversas ocasiones ha manifestado la conmoción que sufrió cuando entró en contacto con el círculo de artistas amigos de su marido y vio de qué manera trabajaban: "Yo venía de España, donde la televisión acababa de nacer y donde solo la gente más pudiente tenía acceso a ella. En Alemania, sin embargo, los artistas trabajaban en la transformación de televisores y automóviles, muchas veces destruyéndolos, quemándolos, fusilándolos. Esto supuso un gran choque para mí, aunque enseguida me di cuenta de que estaban augurando lo que iba a pasar después".
8. En numerosas ocasiones se ha escrito sobre la casualidad del descubrimiento y la importancia en la obra de Vostell del principio artístico del *dé-coll/age*. Véase entre otros: Agúndez García, J. A. *10 Happenings de Wolf Vostell* (ed. en castellano), Mérida y Malpartida: Editora Regional de Extremadura y Amigos del Museo Vostell Malpartida de Cáceres, 1999; Lozano Bartolozzi, M^a M. *Wolf Vostell*. Guipúzcoa: Nerea. 2000; Sichel, B. y otros. *Fluxus y fluxfilms. 1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
9. Este y otros comentarios sobre dicha exposición han sido recogidos de la revista *Art News*, septiembre de 1963.
10. En marzo de 1963 Spoerri presenta en la Galerie J de París su exposición de 723 utensilios de cocina. Con las sobras de la comida que había preparado, pues era un excelente cocinero, acabó confeccionando sus famosos *tableaux-pièges* [cuadros-trampas]. Spoerri reprodujo numerosas veces bajo el nombre de *eat art* esta experiencia, integrando lo perecible de la vida en la obra de arte (principio propio del nuevo realismo).
11. "*Dé-coll/age* es tu digestión" dice la primera definición del *Manifiesto Dé-coll/age* que realiza este mismo año.
12. Maggio, G. di. *Che sera, sera*.

Roger Welch

The O. J. Simpson Project (1977/2006)



The O. J. Simpson Project es una videoinstalación acerca de un célebre y carismático héroe deportivo y sus legiones de admiradores anónimos. Sitúa al espectador entre imágenes de vídeo de él y un espectacular panorama del público en uno de sus partidos. El panorama lo forman dos pantallas unidas. La toma de multitud de cientos de espectadores retrocede desde las filas delanteras, que adquieren a la vista un tamaño real. En el lado opuesto de la habitación, una única pantalla muestra a Simpson jugando en el campo y, en otros dos monitores de televisión, una entrevista que el artista hace a Simpson. Las tres películas y el video no están sincronizados, lo que permite que cada una de las mitades del público reaccione de maneras diferentes. Después de unos cuantos minutos, nos familiarizamos con estos espectadores anónimos, que compiten marcialmente con la estrella de fútbol por captar la atención visual del espectador de arte. Como la instalación se percibe plenamente desde el medio de la habitación, el punto de vista está constantemente dividido.

El juicio de Simpson por asesinato de su esposa, una joven blanca, en 1995, añadió interés a la obra. Realizada casi 20 años antes, fue redescubierta y atrajo repentinamente el interés de las cadenas de televisión norteamericanas. Pese a que fue absuelto, O. J. Simpson, el mito y el monstruo, es hasta hoy un tema de debate.

Roger Welch

Roger Welch figura entre los artistas más prominentes de la vanguardia neoyorquina de los años setenta, un miembro, por decirlo así, de ese atrevido grupo de artistas que exploraron los nuevos medios, una actuación radical que, en y por sí misma, contribuyó a definir la época. En el caso de Welch, los nuevos medios eran la performance, la fotografía, el cine y el video, incluyendo complejas instalaciones de video/ cine como *The O. J. Simpson Project*. Así como en la actualidad constituyen un lugar común y son el sello del arte contemporáneo, estas disciplinas eran emocionantes nuevas formas artísticas a finales de los sesenta y comienzos de los setenta. Incluso la fotografía, que aún no era considerada un arte por la mayoría del mundo del arte del momento, no era un medio que se asociara con los grandes artistas de vanguardia que, dado que su trabajo seguía la estela del expresionismo abstracto y el minimalismo, concedían a la pintura y a la escultura una situación de privilegio. Pero en las manos de Welch y su generación, el medio experimentó una redefinición y empezó a ocupar una posición central en la escena artística. Los artistas la empleaban ahora a gran escala y a menudo en un contexto de gran carga conceptual. Las fotografías se alteraban con frecuencia, lo que entonces se consideraba un pecado por parte de los practicantes tradicionales del medio. Llegó incluso a convertirse en el medio preferido de muchos artistas conceptuales, y a Welch se le incluyó durante los setenta en numerosas exposiciones de arte narrativo y conceptual así como de fotografía alterada, incluyendo el hito que supuso el carácter plural de la *Documenta* de 1972, donde estaba representado por TK. (Volvió a ser incluido en *Documenta* en 1977.)

De modo complementario a la fotografía, Welch también realizó trabajos en cine y video y en 1975 y 1977 produjo dos complejas instalaciones filmicas: *The O. J. Simpson Project*, que se expuso en la Albright-Knox Art Gallery

de Búfalo, Nueva York, y *The Niagara Falls Project*.

Se trataba de algo excepcionalmente ambicioso, disponía de una subvención considerable, el sueño de un artista. *The Niagara Falls Project*, es la historia real del niño Roger Woodward, que a los siete años de edad se cayó a las cataratas de el Niágara y sobrevivió milagrosamente. Consiste en un gran monitor donde un Woodward adulto relata la tremenda experiencia. Detrás de él se cierne una enorme pantalla de 3 metros de alto por 20 de ancho donde se proyectan unas amenazantes imágenes del río Niágara. Welch había filmado el río desde un helicóptero con una cámara Panavision de 35 mm, que iba descendiendo sobre las aguas hasta que finalmente el plano terminaba con el río precipitándose en las famosas cataratas por encima de las cuales pasó Woodward. En otras palabras, el espectador vive de manera indirecta la misma experiencia que el niño, siente cómo se lo lleva el río, arrojándolo al espantoso y ensordecedor abismo de la cascada.

The Niagara Falls Project se anticipaba a *O. J. Simpson Project*. Este último era un trabajo también ambicioso y realizado a gran escala, consistente en tres pantallas enormes, tres proyectores de cine y dos monitores de televisión de 24 pulgadas alimentados por un video monocanal (en la actualidad la película y los componentes de video se han transferido a DVD). Dado que las pantallas y los monitores están colocados frente a frente, el espectador se ve encerrado en el espacio de la pieza, un concepto muy frecuente en la actualidad, que raras veces era empleado en los años setenta. Al igual que ocurre en *The Niagara Falls Project*, el espectador se ve inmerso en la energía de la escena, que experimenta de manera indirecta. En un lado están los gritos ensordecedores de la multitud en un estadio de fútbol americano, y en el otro una proyección



de O. J. Simpson jugando al fútbol y monitores que muestran al famoso atleta mientras es entrevistado por el artista.

Welch había estado considerando hacer una obra sobre atletas durante mucho tiempo. En los años sesenta, cuando era estudiante en el Art Institute of Chicago, ideó una pieza llamada *High Jump*, en la cual invitaría a un campeón de salto de altura a intentar batir el récord del mundo con la intención de grabarlo. Le interesaba la manera en que los atletas rompían las barreras físicas. Estaba pensando en hacer algo con boxeadores profesionales cuando Linda Cathcart, comisaria de la Albright-Knox Art Gallery, lo invitó a exponer en la sala. En lugar de boxeadores, decidió tomar como protagonista a Simpson, la estrella de los Buffalo Bills, el equipo local de fútbol americano. Una

celebridad que sería posteriormente el centro de atención mundial tras ser acusado de asesinar en 1994 a su mujer, Nicole Brown Simpson, de la que se había separado, y al novio de ésta, Ronald Goldman.

La obra de Welch, sin embargo, no se limita a capturar la energía y la fuerza psicológica de la interacción que tiene lugar entre un performer, en este caso un atleta, y sus seguidores. La obra, intencionadamente o no, refleja el interés por los medios de masas que ha dominado la mayor parte del arte contemporáneo desde el advenimiento del arte pop. Después de todo, ésta es una pieza que trata del poder del cine y la televisión, especialmente de cómo contribuyeron a crear el mítológico poder de atracción de las celebridades. Así como Andy Warhol capturó de forma trágica y conmovedora la disparidad entre



la imagen pública y la vida privada de Marilyn Monroe en sus serigrafías de la estrella, Welch contrasta de manera parecida el Simpson personal y privado, tal como lo vemos en el monitor hablando de sí mismo y sus proyectos futuros, especialmente su carrera de actor, con la percepción popular desproporcionada que de él tiene un público enérgicamente adulator en el estadio de fútbol. La instalación de vídeo adquirió nuevas dimensiones con el asesinato de la ex-mujer de Simpson, ya que el mundo entero siguió todos y cada uno de los detalles del juicio televisado, que duró 133 días, y especuló acerca de su vida privada. Simpson fue absuelto, su vida privada y lo que en ella haga continúan siendo un misterio.

En alguna que otra ocasión Welch ha descrito esta instalación con la palabra “retrato”, y no cabe duda de que de alguna manera eso es lo que

es. Pero Welch no se queda ahí y explica las razones por las que emplea este término: “La palabra retrato es simplemente un punto de partida. Identifica un género artístico con el que la mayor parte de la gente está familiarizada. Con *The O. J. Simpson Project*, intenté llevar el concepto de retrato a direcciones inesperadas. Las pantallas múltiples son un reflejo de esto. La obra es una representación de Simpson en tanto que héroe deportivo y celebridad mediática pero, en última instancia, en tanto que ser humano incognoscible”. Es también un retrato de sus seguidores, para los que él representa un gran número de sueños y aspiraciones. Los espectadores de arte terminan atrapados entre el individuo y la multitud, el ídolo y los ídólatras.

Joseph Jacobs

Robert Whitman

The Bathroom Sink (1964/2003)

No hay historia del videoarte y videoinstalaciones que no deba comenzar con Robert Whitman y el año 1960. Sin embargo, a menudo se deja a Whitman fuera de esta historia, en parte debido al hecho de que técnicamente no trabajó con vídeo, sino con película de cine. El vídeo no se distribuyó comercialmente hasta mediados de los años sesenta, de modo que en 1960 Whitman hizo uso del cine, un medio que se había hecho popular entre los estadounidenses de clase media, que se habían obsesionado con esta tecnología durante los años cincuenta y la empleaban para realizar películas caseras. Con la llegada del vídeo, Whitman usaría vídeo, y con la aparición de la tecnología digital, recurriría a ésta.

Whitman empleó el cine por primera vez en lo que él denominó “piezas de teatro”, una forma del arte de performance que en esa época generalmente recibían el nombre de *happenings*. Whitman era una excepción, pues el término no le agradaba. Whitman había estudiado con Allan Kaprow en la Universidad Rutgers, en New Brunswick, Nueva Jersey, y en otoño de 1959 éste último había introducido el *happening* en el mundo artístico de Nueva York presentando *18 Happenings in 6 Parts* en la galería Reuben (había presentado su primer *happening* en el Douglas Colleague de la Universidad Rutgers en 1958, performance que Whitman había presenciado). A comienzos de 1960 Whitman presentó su primera pieza de teatro, titulada *American Moon*. Esta performance no-narrativa y cuidadosamente orquestada incluía una sección que consistía en la proyección de una película en un entorno de cartón y plástico, entre otros materiales, que acogía no solo las acciones de los performers sino también al público. De los muchos artistas de *happening* de comienzos de los años sesenta, entre los que se incluyen a Claes Oldenburg, Jim Dine, Red Grooms y Robert Rauschenberg, Whitman es el único que



hoy día continúa haciendo performances que siguen incorporando proyecciones de películas. En 1963 Whitman comenzó a hacer una serie de instalaciones con películas que denominó “piezas de cine”. Estas innovadoras obras se anticipaban a las videoinstalaciones de Bill Viola y Gary Hill que surgieron como una forma de arte de enorme importancia en la década de los ochenta, pero que solo habían aparecido de forma esporádica en los setenta en la obra de fotógrafos y videoartistas como Roger Welch y Peter Campus, también incluidos en esta muestra. Había cinco obras fundamentales en



esta serie. La primera se titulaba *Window*, la segunda, *Dining Room Table* (en la colección del Moderna Museet, Estocolmo), la tercera *Shower* (en la Colección Robert Rauschenberg), la cuarta *Dressing Table* (en la colección del Newark Museum), y la quinta *Garbage Bag* (en la Colección Copley Eisenberg). La sexta y última obra de la serie es *The Bathroom Sink*, también conocida como *Sink*. Una séptima obra, perdida en la actualidad, consistía en una cómoda de plástico sobre la que Whitman proyectaba diapositivas publicitarias, no películas. Asimismo, otros dos trabajos que el

artista también considera parte de esta serie, *Toilet* y *Bathtub*, tampoco tenían ningún componente filmico.

Todas las piezas de cine comparten un tema común, la aparición de objetos domésticos. De manera similar, las películas muestran a personas ocupadas en prosaicas actividades domésticas asociadas con dichos objetos. En *The Bathroom Sink*, la película, proyectada sobre un gran espejo de aproximadamente 75 x 56 cm colgado encima de un lavabo, muestra a una mujer cepillándose el pelo, lavándose los dientes, maquillándose e inspeccionándose el rostro.

Sin embargo, las piezas de cine de Whitman no tienen mucho de cotidiano. Bien al contrario, son mágicas, poéticas, incluso misteriosas. En todas las películas la acción tiene lugar lentamente –no hay un estallido de actividad, de hecho ninguna acción es enérgica–. En lugar de ello, el movimiento de los performers se presenta como algo onírico, metódico, algo incluso semejante al trance. (En cierto sentido, las piezas de cine son como piezas de teatro filmadas, pues contienen un componente propio de la actuación o performance.) Además, las obras están repletas de incongruencias que desafían lo normal o lo esperable. En *The Bathroom Sink*, la proyección rebota en el cristal del espejo y en la pared de enfrente. Los espectadores no solo se ven a sí mismos en el espejo, junto a la mujer de la proyección, sino que también ven sus propias sombras detrás de ellos, ya que sus cuerpos tapan la luz que rebota en el espejo. La obra rebosa ironía, pues las propiedades fugaces, inestables e incesantemente cambiantes presentes en la acción del filme, la luz que se proyecta y refleja y la interacción de imagen, reflejos y sombras socavan la realidad física concreta de lavabo y espejo. De manera gradual, lo prosaico y lo cotidiano se van llenando de matices psicológicos de considerable importancia, así como de los impulsos sensuales que consumen a todos los seres humanos. Y al igual que *The Window*, donde el espectador se ve reflejado en los cristales, y en *Dinning Table*, cuya cubierta de cristal integra al espectador cuando éste o ésta se inclina sobre la superficie, *The Bathroom Sink* es en un sentido interactiva, puesto que incorpora al espectador en la pieza.

En un principio, la intención de Whitman era incluir a un hombre que fuera el equivalente de la mujer, e incluso llegó a filmar la película. Pero este material nunca fue utilizado. “Ya era más que suficiente”, alega Whitman. “A todas estas

cosas les atribuyo un tiempo psicológico de unos 12 minutos de media. Encuentro que es el tiempo apropiado. Es algo instintivo, probablemente. Es cuando las cosas se repiten y producen una suerte de ritmo o zona de meditación”. Cuando en 1972 se expuso *The Bathroom Sink*, junto a otras tres piezas de cine, en el Museum of Contemporary Art de Chicago, el museo ofreció hacer un catálogo de la exposición. En lugar de ello, Whitman decidió realizar una grabación fonográfica (no incluida en la versión adquirida por el MNCARS) que incluía una pieza sonora inspirada por cada una de las cuatro piezas. Dicha pieza sonora consistía en una voz que hablaba y decía:

Aún pasta de dientes. Trapo de lavar caliente. Lavar lo que hay que lavar. Cómo suena el jabón. Algunas veces me muerdo tanto los labios que tengo un pintalabios especial para tapar las heridas. El agua corre, el cepillo de dientes corre, el trazo de lavar. Un cambio de corte de pelo. Qué tal estoy. Me deja ver mi cara y qué tal está. Una cara flaca. Ángulos, ojos de café, nariz fina, aguda.

Joseph Jacobs

Hannah Wilke

Suit Suite (1977)



Hannah Wilke, *Philly* (1977). Colección MNCARS.

Philly es una suerte de documental acerca de Hannah Wilke en el Philadelphia Museum of Art, donde interpretó un *striptease* detrás de *Le Grand verre* de Marcel Duchamp en el verano de 1976 para el largometraje *C'est la vie rose*, dirigido por Hans-Christof Stenzel y producido por Rosemarie Stenzel-Quast para la televisión alemana. También filmaron otras escenas con Wilke en la ciudad de Nueva York –en su estudio-*loft*, en el MoMA y en Washington Square Park– y en Colonial Williamsburg, Virginia.

Filadelfia está a unas 90 millas (144 km) al sur de la ciudad de Nueva York. Allí se redactó y firmó en 1776 la Declaración de Independencia de las 13 colonias americanas y asimismo se redactó y firmó la Constitución de los Estados Unidos de América en 1778. El Philadelphia Museum of Art se inauguró en 1928, en 1950 Louis y Walter Arensberg legaron al museo su colección de arte precolombino y del siglo XX, y en 1954 se inauguró la galería Arensberg con el objeto de exponer 43 obras de Duchamp provenientes de su colección y otra obra del propio Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand verre)*, legada por Catherine Dreier. Filadelfia es también el lugar donde Wilke cursó sus estudios de arte, en la Tyler School of Art, de 1956 a 1961. Había crecido en la ciudad de Nueva York y su periferia, adonde regresó para vivir y trabajar de 1964 a 1993, año de su muerte.

A comienzos de los años cincuenta, Duchamp realizó cuatro objetos eróticos considerablemente abyectos (*Not a Shoe*, *Feuille de vigne femelle*, *Objet-dard*, y *Coin de chasteté*) –todos ellos en yeso galvanizado, aunque tres se vaciarían posteriormente en bronce– que parecen guardar algún tipo de relación con las esculturas de Wilke, realizadas desde el principio en una gran variedad de materiales maleables. Estas esculturas de Duchamp no estaban en Filadelfia cuando Wilke estudiaba y vivía en la ciudad, aunque sin duda la

artista conocía sus obras. En cualquier caso, existe una relación entre ambos que se basa en la manera modernista de entender la escultura, según la cual ésta puede ser un objeto sensual en lugar de, o además de, ser una representación, tal como Constantin Brancusi demostró de un modo tan elocuente.

No solo eso, y esto es algo muy particular de ese momento, sino que ambos artistas hacían una escultura identificada con el cuerpo humano, no solo con su forma externa, sino con su ser interno. Para Duchamp se trataba de un ejercicio en gran parte negativo, literalmente, en la medida en que el arte es, o bien una impresión tomada del cuerpo, como una reproducción (la vagina en *Feuille de vigne femelle*), un mecanismo cuyo propósito es negar la potencia de cuerpo (*Coin de chasteté*), o bien una forma derivada, o reservada, de una representación de un cuerpo (femenino) –*Objet-dard* proviene de un dibujo de la forma femenina para *Étant donnés*–. Estas son sus disquisiciones acerca del misterio o amenaza de lo femenino, o de lo masculino. En *With My Tongue in My Cheek*, de 1959, rellenó parte de un dibujo a escala real del perfil de su cabeza con un molde de escayola de su mandíbula, cuello y mejilla, como si quisiera, irónicamente, conferir vida a su imagen, divertirse con una impresión (fingida) de la realidad tridimensional.

Los objetos de Wilke ciertamente cobran vida, como invenciones de forma vaginal y, ocasionalmente, fálica. Son productos de sí misma, del propio modelado de los movimientos de sus dedos y manos. Esto podría parecer una práctica escultórica tradicional, y sin duda lo es, pero los resultados no son tradicionales en la medida en que existe una identidad completa e inmediata entre la forma y el material, la abstracción y el sujeto. Sus piezas de cerámica de comienzos de los años sesenta están construidas y esculpidas como cajas o formas fálicas,

potentes, pero elegante y minuciosamente tratadas, al igual que sus dibujos del mismo periodo. De 1965 en adelante su obra se volvió cada vez más gestual. En lugar de levantar volúmenes sólidos, creaba formas tridimensionales mediante el pliegue de formas planas de arcilla. Hacia mitad de los años setenta hacía esculturas gestuales con pilas de ropa sucia, gomas de borrar amasadas y chicle. Después de mascar ella misma los chicles (o hacer que otros los mascaran), los extendía formando una, dos o tres capas (por lo general de diferentes colores) y los manipulaba formando diminutas formas vaginales o de mariposa. Estas piezas provenían más de ella o eran más parte de ella que cualquiera de sus obras anteriores, pues llevaban sus huellas dactilares, su saliva, los movimientos de su boca y de sus dedos, de sus ojos y de su mente.

Las piezas de chicle son también parte de una evolución en el arte de Wilke, que tendía a buscar el establecimiento de relaciones con otra gente y su participación en la obra, aspectos de su trabajo que siempre habían sido importantes, pero que ahora se conectaban de una forma más íntima y directa con su manera de hacer arte. En el periodo que va de 1974 a 1976 hizo una serie de performances en Nueva York, París, Filadelfia y Búfalo que conllevaban la creación de esculturas a partir de chicle mascado por los propios espectadores del evento. Estas esculturas se colocaban después en unos papeles que se colgaban en la pared formando una cuadrícula, o a la manera de un friso en el exterior del museo en Búfalo, o sobre su propia piel desnuda, como heridas que hubieran cicatrizado. De aquí salieron varias obras fundamentales, todas ellas llamadas *S.O.S. -Starification Objet Series-*, incluyendo 14 grandes cuadrículas de los propios chicles; una serie de fotografías de Wilke en diferentes actitudes (juguetonas, haciendo tanto de chico como de chica de póster) en las que las

esculturas de chicle forman dibujos sobre su cuerpo y sobre su rostro; y un juego que contiene todos estos elementos más instrucciones y paquetes de chicle sin mascar. El arte y la vida se funden, en la forma, en sí misma.

En *Philly* Wilke masca chicle la mayor parte del tiempo, hasta que comienza su performance detrás de *Le Grand verre*. En tres ocasiones distintas hace esculturas con el chicle: la primera en el cuarto de baño de mujeres del museo donde se ha vestido para la performance, después otra vez antes de que comience la grabación, cuando finge que pega uno sobre la escritura enmarcada de Duchamp; y finalmente en una escena de la película en la que le ofrece uno a I Sa Lo, la actriz que interpreta el personaje duchampiano. Cada una de las tres veces el gesto parece ofrecer una conexión sensual, una conexión de hermandad de hombres y mujeres, con los que están observando y con Duchamp y su obra. En cierto sentido, Wilke está intentando reformar a Duchamp, hacer que salga del escondrijo de sus diferentes disfraces ofreciéndole algo de sí misma.

El museo es un templo en una colina, literalmente en el caso de Filadelfia, pues este gran edificio al lado del extremo noroeste del Benjamin Franklin Parkway es de una pureza clásica sin parangón. Es una oda a la civilización occidental levantada para inspirar, y hacer que cuajen nuestras aspiraciones, y para celebrar las aspiraciones de las personas que lo construyeron. En este caso la galería Duchamp es el sanctasanctórum, lo sagrado de lo sagrado, el lugar donde algunos de sus millones de visitantes rinden tributo a una verdad superior y a su propia buena fortuna de estar ahí. Wilke se apodera de todo esto y le da la vuelta por completo, de manera que el museo y todo lo que contiene son en última instancia expresiones de su arte, de su sensibilidad. Humaniza la masa y el espacio del museo y todo lo que éste encierra,



de manera satírica, sin duda (ella es, después de todo “la novia desnudada”), pero también, y esto tiene más fuerza (y resulta más seductor) con la voluntad de encarnar el edificio y la obra, de dejarlos entrar en nuestro mundo, y en particular de involucrar a Duchamp.

Desde el comienzo del video, Wilke se apropia del museo, al principio caminando bajo

los árboles con Stenzel, por el sendero que conduce a la entrada del edificio de manera inversa a la escena de la expulsión del Jardín del Edén. Fuera del museo, se coloca en un parapeto, como una escultura clásica, y dentro consuela a la *Diana* de Augustus St. Gaudens, pone su propia *Fedora* sobre un busto de Houdon, conversa con el póster de *Se busca* y



otras obras de Duchamp, se sienta en el inodoro del cuarto de baño de mujeres, donde se pone un traje (*suit*)¹ blanco, ensaya diferentes poses y distancias detrás de *Le Grand verre*, habla con la directora de museo, Anne d'Harnoncourt, realiza su *striptease*, se sienta ya desnuda a jugar al ajedrez con I Sa Lo, y finalmente anuncia "jaque mate". Se ha quitado el bonito traje blanco y

ahora es simplemente ella misma, desnuda excepto por un sombrero de hombre y unos zapatos de tacón de mujer. Con posterioridad, Wilke hizo una serie de ocho fotografías, por delante y por detrás, de la chaqueta, los pantalones, el chaleco y el fular del traje, a la que llamó *Suit Suite* (demasiadas alusiones que mencionar).

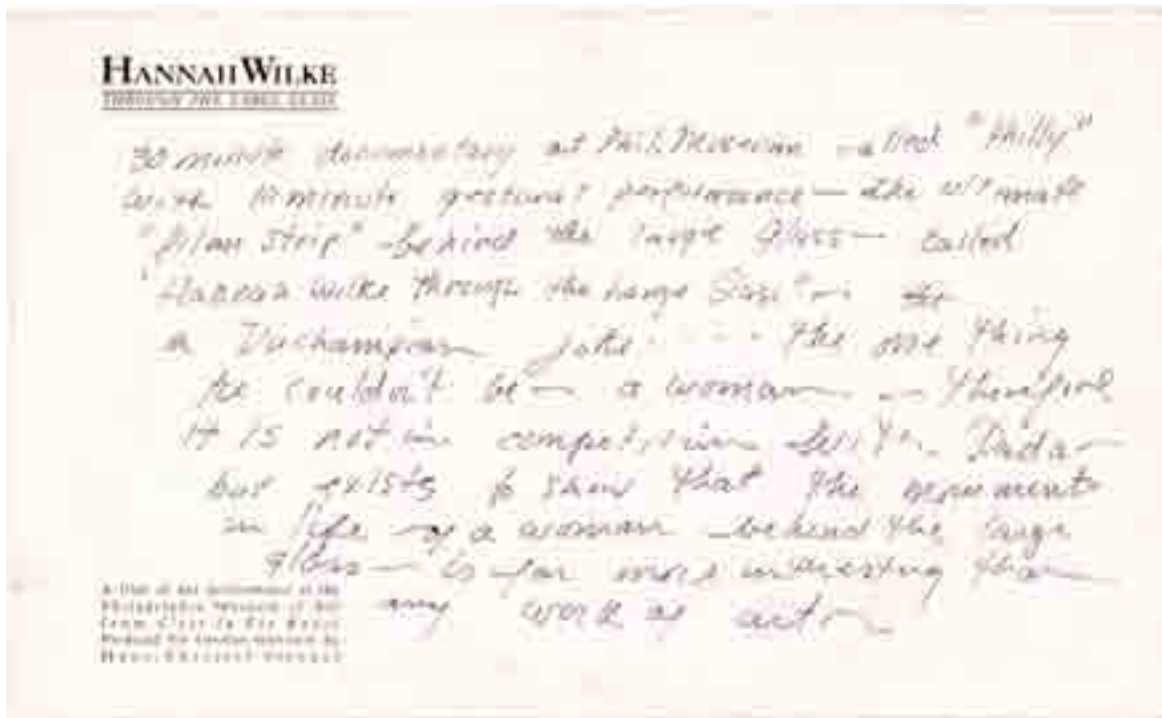
En un momento del vídeo, Wilke y d'Harnoncourt están enfrente de *Le Grand verre* hablando de su simbolismo y de la idea de Duchamp acerca de cómo el hecho de que sea transparente nos invita a sentirnos distraídos por la vida que vemos a través de él. Mientras conversan, la cámara atraviesa el *Vidrio*, así como la ventana del otro lado que da al exterior, al gran patio de entrada por donde la gente pasa caminando lenta y ociosamente. Wilke empezará su performance en breve, y las referencias que hará a los símbolos e imágenes de la novia y los solteros, el molinillo de café y los testigos oculares tendrán el poder de restituirlos, pero

todos ellos serán también subsumidos por la presencia viva de una artista, que los pondrá a salvo de la inconsecuencia de la ficción.

En sus performances, vídeos, fotografías, esculturas de cerámica, pinturas y dibujos de los años siguientes, los que van de finales de los setenta a comienzos de los noventa, la presencia de Wilke se hizo aún más insistente y abarcadora, cerrando el círculo de la vida y el arte.

Donald Goddard

1. En inglés, un juego de palabras: la artista usa un traje masculino (*Suit*) en su performance. [N. de la Ed.]



Sinopsis de obras monocanal

Las obras que se documentan a continuación han sido transferidas de sus formatos de exhibición a Mac mini para su consulta en la mediateca de la muestra. Las proyectadas en las salas indican su formato.

Marina Abramovic

Belgrado, Serbia-Montenegro (antigua Yugoslavia), 1946. Vive entre Ámsterdam y Nueva York.

Art Must Be Beautiful, Artists Must Be Beautiful. 1975, DVD, b/n, sonido, 13'51". Cortesía de Netherlands Media Art Institute. Montevideo/ Time Based Arts, Ámsterdam.

Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful pertenece a las primeras performances de Marina Abramovic. Igual que la serie *Freeing...* (*Freeing the Body*, *Freeing the Voice* y *Freeing the Memory*, 1976), esta obra no trata del dolor físico sino más bien del estado mental que se puede alcanzar a través del dolor. En la grabación se ve a Abramovic con un cepillo en una mano y un peine en la otra, peinándose violentamente, tanto la cara como el pelo mientras repite la frase: "El arte debe ser bello, el artista debe ser bello". Su voz revela que siente dolor, igual que su cara evidencia claramente que se está haciendo daño. Algunas veces parece que está entrando en trance. Entonces su voz se vuelve más suave y la manera en la que se pasa el cepillo y peine por el pelo es menos agresiva.

Vito Acconci

Nueva York, EE.UU., 1940. Vive en Brooklyn, Nueva York.

Three Relationship Studies. 1970, DVD, b/n y color, sin sonido, 12'30". Colección MNCARS.

En este ejercicio de tres partes, Vito Acconci explora la dinámica de la interacción del artista con el otro, o la manipulación que de él o ella hace. Cada estudio conlleva una suerte de efecto espejo. En

Shadow-Play, Acconci tiene como antagonista la imagen de su propia sombra, enfrentándose agresivamente a sí mismo en calidad de otro. En *Imitations*, intenta hacer de espejo de los gestos y acciones de otro hombre. En *Manipulations*, Acconci –al que el espectador ve en un espejo– está frente a una mujer desnuda y dirige los movimientos de las manos de ésta sobre su propio cuerpo moviendo él mismo sus manos.

Three Adaptation Studies. 1970, b/n, sin sonido, 8'05". Cortesía de EAI, Nueva York.

En estos primeros ejercicios cinematográficos, Acconci muestra una vulnerabilidad casi infantil que es al tiempo cómica y extrañamente conmovedora. En *Blindfold Catching*, Acconci aparece con una venda que le tapa los ojos, y reacciona, con estremecimientos y sacudidas, ante las bolas de goma que son arrojadas repetidamente contra él desde fuera de la pantalla. En *Soap and Eyes*, intenta mantener sus ojos abiertos después de haberse enjabonado profusamente la cara, lo que resulta en un tragicómico rostro de payaso. En *Hand and Mouth*, intenta meterse una y otra vez el puño en la boca hasta que le dan arcadas.

Centers. 1971, b/n, sonido, 22'28". Cortesía de EAI, Nueva York.

Acconci se enfrenta a la cámara mostrando un primer plano de su cabeza y brazo mientras señala a su propia imagen en el monitor de video intentando mantener su dedo apuntando al centro exacto de la pantalla. Así, apunta también directamente al espectador –una acción que es paradigmática de la dinámica psicológica del trabajo que Acconci hace en video–. Como la grabación se desarrolla en tiempo real, los únicos cambios en la acción de esta performance consisten en ligeros ajustes de la posición de sus dedos a medida que flaquea su capacidad de resistencia. Acconci ha escrito: "El resultado [la imagen de televisión] le da la vuelta a la actividad: señalo lejos de mí, a un espectador exterior;

Sinopsis



1. Marina Abramovic, *Art Must Be Beautiful, Artists Must Be Beautiful* (1975). Cortesía de Netherlands Media Art Institute. Montevideo/Time Based Arts, Ámsterdam.
2. Vito Acconci, *Three Relationship Studies* (1970). Colección MNCARS.
3. Joseph Beuys, Douglas Davis y Nam June Paik. *Documenta 6, Satellite Telecast* (1977). Colección MNCARS.
4. Shigeko Kubota, *George Maciunas with One Eye* (1976). Colección MNCARS.

termino convirtiendo a los espectadores que pasan en la diana (miro directamente al exterior gracias a que miro directamente al interior)".

Recording Studio From Air Time. 1973, b/n, sonido, 36'49". Colección MNCARS.

Recording Studio From Air Time es un confesionario personal donde el vídeo es tanto un espejo como un mecanismo para meditar. Esta obra, que documenta una performance que tuvo lugar en la galería Sonnabend, es uno de los ejercicios de mayor intensidad psicológica que Acconci ha hecho sobre la inversión de lo público y de lo privado. Solo, en una "cámara de aislamiento" dentro de la galería, un día tras otro durante dos semanas, Acconci está sentado con la cámara enfocando su reflejo en un espejo. Esta imagen en un monitor de vídeo era lo que veían los visitantes de la galería, al tiempo que escuchaban la voz del artista por unos altavoces. Aislado en este confesionario, Acconci comienza la exteriorización de un monólogo interior acerca de su relación de cinco años con una mujer, contando detalles explícitos de su vida juntos y sus sentimientos más íntimos por ella. "Te hablo a ti para poder verme a mí mismo de la manera en que tú me ves", afirma. "Estoy representando para ellos". Poco a poco se va volviendo cada vez más cruel y desdenoso, hasta que finalmente decide poner fin a la relación. En *Air Time*, el vídeo es un vehículo que sirve tanto para realizar una introspección personal extremadamente íntima como para la transmisión a la esfera pública de ese mismo autoexamen.

Max Almy

EE.UU., 1948. Vive en Los Ángeles, California.

The Perfect Leader. 1983, color, sonido, 4'11". Colección MNCARS.

Producida para que coincidiera con la campaña presidencial de 1984, *Perfect Leader* es una historia aleccionadora que da vida a un político prototípico, de los que se fabrican en Madison Avenue. Con una

banda sonora que impulsa la película y una atrevida estética visual, Max Almy presenta de manera satírica esta dinámica simulación de la política mediática en forma de un vertiginoso videoclip. El narrador es un incorpóreo Gran Hermano, un programa de ordenador orwelliano que crea imágenes del candidato –dictador, evangelista, moderado– como modelos para un líder comercializado para las masas. A la imagen del potencial presidente se superponen símbolos gráficos de poder multinacional: tecnología, economía y guerra. Al tiempo que una mujer entona históricamente "Tenemos que tener un líder perfecto", el insipido y telegénico candidato aparece en dos dimensiones en la pantalla de la televisión. Concisa como un anuncio publicitario e insistente como una canción pop, *Perfect Leader* supone el uso más eficaz que de las técnicas televisivas ha hecho Almy para criticar el impacto de los medios de comunicación de masas sobre la vida contemporánea.

Ant Farm 1968-78

Chip Lord: 1944, vive en San Francisco.

Doug Michels: Seattle, Washington, EE.UU. 1943-Eden Bay, Australia, 2003.

Cadillac Ranch Show. 1974/1994, color, sonido, 16'40". Cortesía de EAI, Nueva York.

Cadillac Ranch Show documenta *Cadillac Ranch*, la importante instalación de Ant Farm encargada por el millonario tejano Stanley Marsh III, en la que diez Cadillacs de época fabricados entre 1948 y 1963 fueron enterrados boca abajo en Amarillo, EE.UU., en un campo aledaño a la Carretera 66. La imagen de los diez Cadillacs con las aletas hacia arriba, señalando en dirección al cielo, es un homenaje cómicamente subversivo al auge y caída de la aleta trasera en tanto que icono de los excesos del consumidor americano de posguerra. Las imágenes del enterramiento de los coches se alternan con anuncios de Cadillac que promocionan un ideal fetichista, la materialización definitiva del "sueño

americano". *Cadillac Ranch*, un espectáculo pop que parodia el consumismo con un guiño burlón al *site-art* de los años setenta, es una irónica celebración de la "grotesca y maravillosa" aleta trasera en su calidad de máxima expresión de la naturaleza despilfarradora del diseño de la cultura americana.

El vídeo contiene un epílogo de 1984 que incluye una entrevista con Chip Lord y Hudson Marquez, dos de los antiguos miembros de Ant Farm, realizada por los informativos del canal de televisión de Amarillo Channel 10 con motivo del décimo aniversario de *Cadillac Ranch*. Los artistas comentan la evolución de la pieza, que pasó de ser una escultura conceptual en un emplazamiento concreto a convertirse en una atracción pública de carretera, ahora oxidada y cubierta de *graffiti*.

Eleanor Antin

Nueva York, EE.UU., 1935. Vive en San Diego, California.

Representational Painting. 1971, b/n, sin sonido, 38'. Cortesía de EAI, Nueva York.

La artista explora el maquillaje como modo tradicional de autoexpresión. En tanto que mujer, usa el maquillaje para dar con una representación de sí misma que le permita hacer frente al mundo.

John Baldessari

California, EE.UU., 1931. Vive en Santa Mónica, California.

How We Do Art Now. 1973, b/n, sonido, 12'54". Colección MNCARS.

Serie de incongruencias conceptuales que ilustra la estrategia de John Baldessari de catalogar variaciones de acciones u objetos sencillos hasta el absurdo. En la performance *How Various Persons Spit Out Beans*, una serie de personas, vistas de perfil, escupen judías por la boca. Este acto tan

simple va ganando intensidad cómica a medida que los participantes usan diferentes métodos, tanto ineptos como expertos, para realizar la acción. El divertido *Cigar Lexicon* mezcla el proyecto de Baldessari de compilar un "diccionario de imágenes" con su estrategia de definir la quinta esencia de un objeto por medio de la repetición continua de una acción. Trabajando con un ritmo metódico, demuestra y numera la existencia de quince estadios en la acción de fumarse un cigarrillo. Arranca el filtro del pitillo de un bocado (n.º 1), lo enciende, hace anillos de humo, le da vueltas con ambas manos, lo rompe por la mitad, saca otro cigarrillo y, finalmente, lo descarta. En alusión al cuadro de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* y a la célebre afirmación de Freud de que "a veces un cigarro es solo un cigarro", Baldessari saca partido del significado simbólico de las acciones sencillas y las presenta como algo un tanto absurdo.

Lynda Benglis

Lake Charles, Luisiana, EE.UU., 1941. Vive en Nueva York.

Female Sensibility. 1973, color, sonido, 14'. Colección MNCARS.

Un primer plano muy cerrado enmarca los rostros de dos mujeres que se besan y acarician. Su interacción es muda, Lynda Benglis la silencia sobreponiendo una ruidosa y molesta banda sonora compuesta por la emisión de un programa de radio que resulta de lo más apropiado: chistes verdes de los presentadores y los oyentes que llaman conduciéndose entre ellos con las maneras bruscas que caracterizan la masculinidad normativa; cantantes masculinos de *country-western* bombardeando a las mujeres con sus quejas acerca del amor malo y del café malo; un hombre predicando sobre la creación de Adán y Eva, etc. Puede que el desafío del vídeo se dirija, en parte, al espectador. Así como a uno le puede resultar fácil rechazar los clichés de género de la banda sonora, tal vez sea más difícil resolver la

indiferencia herméticamente sellada y la desconcertante ambigüedad (¿amantes? ¿intérpretes?) de las dos mujeres. A ratos son conscientes de la cámara y en otras ocasiones actúan como si no estuviera ahí. Su ensimismada indiferencia es una reprobación del pernicioso y molesto parloteo que las rodea en el aire y tal vez también de las expectativas de los que están mirando.

Joseph Beuys, Douglas Davis y Nam June Paik

Beuys: Alemania, 1921-Dusseldorf, Alemania, 1986. Davis: Washington, EE.UU., 1933. Vive en Nueva York. Paik: Seúl, Corea, 1932-Miami, Florida, 2006.

Documenta 6, Satellite Telecast. 1977, DVD, color, sonido, 30'. Colección MNCARS.

Documenta, que se celebra cada cinco años en Kassel, Alemania, es una de las más grandes e importantes muestras de arte contemporáneo. En 1977, *Documenta 6* presentó las primeras transmisiones por satélite internacional realizadas por artistas. Las performances de Nam June Paik, el artista conceptual alemán, Joseph Beuys y Douglas Davis fueron retransmitidas en más de 25 países. Vemos a Paik y a Charlotte Moorman en vivo desde Kassel colaborar en unas performances animadas por el espíritu Fluxus que incluyen *TV Bra*, *TV Cello* y *TV Bed*. Mezclan música, performance, video y televisión en un homenaje a los sistemas globales de comunicación. También desde Kassel, Beuys presenta una propuesta que se dirige directamente al público, y que desarrolla sus teorías utópicas sobre el arte en tanto que "escultura social", las cuales fueron cruciales para su proyecto conceptual. Desde Caracas, Venezuela, Davis hace *The Last Nine Minutes*, una pieza de participación en la cual aborda la distancia espacio-temporal entre él mismo y el público que está viendo la televisión.

Dara Birnbaum

Nueva York, EE.UU., 1946. Vive en Nueva York.

Technology/Transformation: Wonder Woman. 1978-79, color, sonido, 5'50". Colección MNCARS.

Technology/Transformation, una deconstrucción incendiaria de la ideología engastada en el medio de la televisión y la iconografía de la cultura pop, se inicia con unas llamaradas explosivas. Apropiándose de imágenes procedentes de la serie de televisión *Wonder Woman*, Dara Birnbaum repite el momento de la transformación simbólica en superhéroe de la mujer "real". Atrapada dentro de su metamorfosis mágica por el montaje tartamudeante de Birnbaum, la mujer fantástica gira vertiginosamente como si fuera la muñequita de una caja de música. Gracias a la manipulación radical de este icono pop femenino, Birnbaum subvierte su significado en el lenguaje televisivo. Al detener el flujo de imágenes por medio de la fragmentación y la repetición, produce una condensación del argumento del cómic –la mujer fantástica desvía las balas con su brazaletes, "se corta" la garganta en una sala de espejos– destilando su esencia para que salga a la superficie el significado oculto. En una deconstrucción textual posterior, deletrea las letras de la canción *Wonder Woman in Discoland* sobre la pantalla. Birnbaum afirma, "abreviar el argumento –correr, girar, salvar a un hombre– permite que el asunto de fondo salga a la superficie: la transformación psicológica contra el producto televisivo. Lo real se vuelve fantástico para poder 'hacer el bien' (tener un comportamiento moral) en una sociedad (a)moral o (in)moral".

Douglas Davis

Washington, EE.UU., 1933. Vive en Nueva York.

Video Against Video. 1971-75, b/n y color, sonido, 28'50". Colección MNCARS.

En cuanto que deconstrucciones de la experiencia de ver la televisión, las primeras obras de Douglas Davis ejemplifican las investigaciones formales

desarrolladas por la primera generación de artistas de vídeo. Esta antología comprende el trabajo pionero de Davis, que subvierte una serie de asunciones acerca de cómo el espacio y el tiempo operan dentro del marco de la televisión. Atravesando la "cuarta pared" de la televisión, Davis interactúa directamente con el público. La entrevista que le hace Russell se alterna con fragmentos de las piezas siguientes: *The Santa Clara Tapes* (1973), *Numbers, A Videotape Event for the Boston Symphony Orchestra* (1972), *Studies in Black and White Videotape I* (1971), *Street Sentences* (1972), *Studies in Color Videotape II* (1972), *Talk-Out!* (1972), *Studies in Myself* (1973), *The Austrian Tapes* (1974), *The Florence Tapes* (1974) y *The Caracas Tapes* (1975).

Dimitri Devyatkin

Nueva York, EE.UU., 1949. Vive en Nueva York.

The Russian Tapes. 1978, color y b/n, v.o.s., 50'46". Cortesía de EAI, Nueva York.

Russian Soul. 1978, color y b/n, v.o.s., 23'58".
Suggestopedia: A Science of Learning. 1974, b/n, v.o.s., 26'48".

Al documentar la vida en la Unión Soviética anterior a la época de Gorbachov y la *glasnost*, Dimitri Devyatkin va más allá del típico reportaje occidental sobre la cultura rusa. *Suggestopedia: A Science of Learning* es una extraña visión del sistema educativo soviético, en la cual, la cámara de Devyatkin pasa desapercibida mientras sigue a una profesora y sus estudiantes a lo largo de un curso de instrucción en una lengua extranjera en el Centro Pedagógico Estatal de Moscú. *Russian Soul* usa técnicas de tratamiento de imágenes y reproducciones de archivos documentales para dibujar un retrato de Rusia como una cultura compleja y multiétnica. Este retrato ecléctico de una sociedad abarca tanto sus aspectos emocionales como psicológicos. Fue transmitido por la cadena de televisión ABC, de Nueva York.

VALIE EXPORT

Linz, Austria, 1940. Vive entre Viena y Colonia.

Syntagma. 1984, color, texto, 17'. Colección MNCARS.

Rica en imágenes referentes a una corporalidad dividida o fragmentada, esta película se resiste a cualquier intento de interpretar la dualidad del cuerpo mediante la oposición habitual realidad-representación. Para ella no existe una realidad corporal que no esté bajo la influencia de la representación y viceversa.

En la secuencia inicial de *Syntagma*, unos pies descalzos con las uñas pintadas suben y bajan las escaleras una y otra vez, a menudo acompañados por unas imágenes superpuestas de unos pies con zapatos de tacón que hacen lo mismo. Al final de estas repeticiones llega una última imagen: un pie de mujer desnudo y en color sobre su propia fotografía en blanco y negro. Por primera vez se nos muestra el pie sin esmalte rojo. Sin embargo, ahora sabemos que no se trata del brutal encuentro de la existencia y una imagen inanimada, sino de un "texto corporal" en dos formas o dos idiomas distintos. Ninguno de ellos tiene prioridad sobre el otro y hay que cuestionarlos continuamente –si no, amenaza la muerte–. Pero ambos invitan a la introducción de la perturbación o renovación de este texto.

Kit Fitzgerald y John Sanborn

Fitzgerald: EE.UU., 1953. Vive en Nueva York.
Sanborn: EE.UU., 1954. Vive en California.

Antarctica. 1982, color, sonido, 19'02". Cortesía de EAI, Nueva York.

Ear to the Ground, 4'25".
Wayne Hays Blues (Secretary), 2'57".
Siberia, 3'38".
The Long Island, 2'45".
And Now This..., 5'17".

Kit Fitzgerald y John Sanborn comenzaron la serie *Antarctica* con el fin de desarrollar innovadoras

colaboraciones con músicos contemporáneos. En *Ear to the Ground*, David van Tieghem emplea el distrito de Manhattan como su instrumento musical, tocando las superficies de las aceras, edificios y cabinas de teléfono con sus baquetas extrayendo una ingeniosa gama de sonidos de percusión. *Wayne Hays Blues (Secretary)* es una sátira de las políticas sexuales de Washington adaptada a la música de Jill Kroesen. Inspirada en la música de Peter Gordon y su banda, la Love of Life Orchestra, *Siberia* yuxtapone los espectrales paisajes de Siberia y la Antártida con el desierto del centro deprimido de las ciudades. *The Long Island* es un ejercicio sobre la percepción que emplea de manera novedosa material proveniente de *The Resolution of the Eye* al compás de la etérea música de Peter Gordon. *And Now This...*, grabado en Saskatchewan, transforma el paisaje por medio de la tecnología, evocando las pristinas hileras de los campos de trigo y edificios de granjas abandonados.

Music Videos. 1982, color, sonido, 12'42". Cortesía de EAI, Nueva York.

Heartbeat, 4'03".

Big Electric Cat, 5'12".

Wild Thing, 3'27".

Heartbeat ejemplifica la lúdica fusión que hacen los artistas de narración no lineal, tecnología y música. Empleando capas de efectos traslúcidos de video, construyen una dinámica historia de amor, pérdida y obsesión sostenida por el flujo de la sugerente música de King Crinsom. Los artistas colaboraron con Dean Winkler en *Big Electric Cat*, uno de sus primeros experimentos con el tratamiento de imágenes que emplea sistemas de infografía y *Paintbox*. Al compás de la música de Adrian Belew, realizan una síntesis de animación y video creando algo que Sanborn denomina un "viaje fluido e ininterrumpido por técnicas psicodélicas, en hipnótica armonía con la canción". *Wild Thing*, adaptada a la música de Jimi Hendrix, es una trepidante reminiscencia repleta de imágenes de la revolución sexual de los sesenta y la sobria manera de ver las cosas a "la mañana siguiente".

Terry Fox

Washington, EE.UU., 1943. Vive en Lieja, Bélgica.

Children's Tapes. 1974, b/n, sonido, 30'. Colección MNCARS.

Uno de los clásicos del primer videoarte, una investigación que traduce la estética del minimalismo, la performance, la percepción y el tiempo real al lenguaje coloquial de lo cotidiano. Terry Fox construye, con inventiva e ingenio, dramas fenomenológicos que parten de la ciencia de lo diario. El suspense y la sorpresa tiñen una serie de episodios anecdóticos que demuestran fenómenos físicos básicos. Crea misterio y tensión dramática con una extrema economía de medios, dirigiendo la mirada de una estática cámara de blanco y negro hacia objetos domésticos cotidianos. Acercándola a estas naturalezas muertas, realiza una serie de experimentos que ilustran principios fundamentales de la física: coloca una fruta bajo una tapa de aluminio cuyo único soporte es una cerilla mientras una mosca se aproxima, confiada, al cebo; sostiene un trozo de hielo hasta que el agua derretida hace que se venga abajo; una vela en un cazo con agua se apaga cuando alguien pone un tarro encima de ella. La visión ampliada, el suspense con el que se desarrollan estos minúsculos acontecimientos en tiempo real, todo ello tiene la función de intensificar las percepciones y expectativas de los espectadores.

Dieter Froese

Aulenbach, Alemania, 1937-Nueva York, 2006.

Endings. 1981, color, sonido, 4'. Cortesía de Kay Hines, Nueva York.

Dominado por el pseudolenguaje de la televisión, Dieter Froese observa simultáneamente en dos monitores de televisión, un grupo preeditado de fragmentos extraídos de emisiones televisivas que sugieren finales o son en realidad las escenas finales de anuncios de televisión, películas, informativos o días de emisión.

Sinopsis



1. Lynda Benglis, *Female Sensibility* (1973). Colección MNCARS.
2. VALIE EXPORT, *Syntagma* (1984). Colección MNCARS.
3. Dara Birnbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79). Colección MNCARS.
4. Kit Fitzgerald y John Sanborn, *Antarctica* (1982). Cortesía de EAI, Nueva York.

Sinopsis



1. Dan Graham, *Rock My Religion* (1982-84). Colección MNCARS.
2. Douglas Davis, *Video Against Video* (1975). Colección MNCARS.
3. Dieter Froese, *Endings* (1981). Cortesía de Kay Hines, Nueva York.
4. Shalom Gorewitz, *Subatomic Babies* (1983). Cortesía de EAI, Nueva York.

The Hiking of the Pyramid Circle #3. 1971-72, b/n, sonido, 7'30". Cortesía de Kay Hines, Nueva York.

Performers: Dieter Froese y David Parsons.

Una docena de adoquines se apilan formando una pirámide irregular que es deshecha más tarde piedra por piedra. Éstas se van pasando en cadena de performer a performer con el fin de reconstruir la pirámide en diferentes paradas que forman un círculo. Cuando las piedras retornan a su posición originaria completando así finalmente el círculo, han pasado en su rotación por seis posiciones diferentes.

Anna Bella Geiger

Río de Janeiro, Brasil, 1933. Vive en Río de Janeiro.

Mapas Elementares n.º 1. 1976, b/n, sonido, 3'30". Cortesía de la artista. Ver pp. 216-19.

Shalom Gorewitz

EE.UU., 1949. Vive en Nueva York.

Dissonant Landscapes. 1984-86, color, sonido, 16'. Cortesía de EAI, Nueva York.

Blue Swee: Some Thoughts on the U.S.

Invasion of Grenada. 1984, 3'32".

Run (It's a Long Way if You're Walking). 1985, 3'41".

Beggar's Prayer. 1986, 2'45".

Black Fire. 1986, 4'41".

En *Dissonant Landscapes*, los ejercicios de introspección social y política de Shalom Gorewitz se articulan por medio de un empleo expresivo del tratamiento de imágenes y la música original. *Blue Swee*, creado como respuesta a la invasión estadounidense de la isla de Granada en 1984, es una protesta contra las políticas interior y exterior del gobierno. Este poderoso *collage* se apropia de materiales extraídos de fuentes que incluyen imágenes de la lucha por los derechos civiles de los

años sesenta, manifestaciones grabadas en el sur del Bronx e imágenes de archivo de soldados.

Run –un juego de palabras basado en la orden que pone en marcha un programa informático– se inicia con la cambiante y continua colisión arritmica de una inconexa serie de imágenes *in crescendo*, música de ambiente realizada con sintetizadores y un texto en forma de rollo. *Beggar's Prayer*, grabado en Marruecos, transforma en abstracción la imaginería naturalista del paisaje marroquí por medio del tratamiento de imágenes. La abstracción y reconstrucción que hace Gorewitz de la imagen refleja y altera el "rediseño geométrico de motivos no figurativos" del primer arte islámico y hebraico. En *Black Fire*, Gorewitz emplea una antigua metáfora proveniente del ritual judío. Traspone la luz de una llama usada por los místicos judíos como fuente de contemplación a un *collage* de ominosas imágenes que estallan. Mediante la yuxtaposición de escenas de decadencia urbana con paisajes bucólicos, llega a transformar la pantalla en un resplandeciente y bruñido icono que remeda el ritual original.

Subatomic Babies. 1983, color, sonido, 8'07". Cortesía de EAI, Nueva York.

Imágenes en colores densos de una pareja haciendo el amor y un primer plano de la cara de un niño se disuelven para formar una nube nuclear en forma de hongo al comienzo de *Subatomic Babies*, una de las obras de Gorewitz con mayor carga. Por medio de un dramático tratamiento de las imágenes y una banda sonora ominosa y vehemente, Gorewitz establece nexos entre sexo, vida y muerte que se resuelven apocalípticamente en lo que él llama "éxtasis próximo al abismo". Figuras humanas –un hombre boxeando con su sombra, cuyos puños se clavan en la pantalla– son virtualmente absorbidas por amenazantes torbellinos de forma y color. Esta obra, grabada en Jamaica y en el sur del Bronx, combina imágenes llenas de resonancias sexuales y significados políticos, reflejando la preocupación de Gorewitz por los niños "nacidos bajo el átomo".

Dan Graham

Illinois, EE.UU., 1942. Vive en Nueva York.

Rock My Religion. 1982-84, b/n y color, v.o.s., 55'. Colección MNCARS.

Rock My Religion es una provocativa tesis acerca de la relación entre la religión y la música rock en la cultura contemporánea. Dan Graham da forma a una historia que comienza con los Shakers (del verbo *shake*: temblar, sacudir, agitar), una primitiva comunidad religiosa que practicaba la autonegación y danzas extáticas conducentes al trance. Tomando el "reeling and rocking" (sacudirse y dar vueltas) de los resurgimientos religiosos como punto de partida, Graham analiza la aparición de la música rock considerándola como una religión para los consumidores adolescentes del aislado entorno de los barrios residenciales de los años cincuenta y ubicando el contexto ideológico y sexual del rock en la América posterior a la Segunda Guerra Mundial. La música y filosofía de Patti Smith, que hizo explícito el tropo de que el rock es una religión, constituyen el centro del trabajo. Este complejo *collage* de texto, metraje filmado y performance forma un ensayo teórico sobre los códigos ideológicos y contextos históricos que informan el fenómeno cultural de la música *rock and roll*.

Doug Hall

San Francisco, 1944. Vive en San Francisco, California.

Songs of the 80's. 1983, color, sonido, 15'53". Colección MNCARS.

Fear of Falling, 2'32".

Sounds of Glass, 1'59".

Through the Room, 5'52".

Leaning forward Gracefully, 39".

These are the Rules, 4'39".

Basados en una serie de performances, los cinco episodios que componen *Songs of the 80's* examinan asuntos como el desplazamiento, la ira y

la contención. Metáforas de las tensiones sociales y políticas y de la fragilidad de la cultura moderna, están realizados con técnicas como la cámara lenta, un abrupto montaje en *staccato* y prolongados encadenados. En *Fear of Falling* y *Sounds of Glass*, centrales eléctricas en llamas, un hombre que se inclina precariamente en una silla y un cristal que se hace añicos son señales de una sociedad rigidamente controlada que se encuentra al borde de la desintegración. *Through the Room* y *Leaning forward Gracefully* exploran el aislamiento y la desorientación de la figura humana por medio de disoluciones y de la fragmentación. En *These Are the Rules*, Doug Hall interpreta a un demagogo que vocifera "reglas" sociales, lo que contrasta con el espectáculo teatral y la retórica hueca de la pompa y boato dictatoriales, la victoria de la forma sobre el fondo, del estilo sobre la substancia.

Gary Hill

California, EE.UU., 1951. Vive en Seattle, Washington.

Selected Works I. 1975-79, color, sonido, 26'20". Cortesía de EAI, Nueva York.

Objects With Destinations, 1979, 3'57".

Windows, 1978, 8'28".

Bathing, 1977, 4'30".

Bits, 1977, sin sonido, 2'59".

Mirror Road, 1975-76, sin sonido, 6'26".

Mudas, o sin apenas sonido, estas primeras obras formalistas exploran la manipulación del color y la densidad de la imagen mediante el empleo de diferentes procedimientos de cámara oscura y tratamiento de imágenes. Gary Hill ha escrito, refiriéndose a estas piezas, que "en gran medida el tema y el método de trabajo expresionista remiten a, y en cierto sentido parodian, el medio de la pintura tradicional". En *Objects With Destinations*, objetos cotidianos como unos alicates, una bolsa de la compra y un martillo se mueven a ritmo *staccato* por una pantalla bañada de tenues colores. En *Windows*, una imagen con las ventanas de una habitación oscura se digitaliza, en capas densas, o bien se

vuelve abstracta formando una serie de composiciones gráficas. *Bathing* lleva aun más lejos este proceso, pues Hill transforma la imagen tradicional de la figura de un bañista por medio de una sutil integración de vídeo en color y fotos fijas digitalizadas y reescaneadas. *Bits* es un breve estudio de detalles minuciosos, texturas y patrones en donde Hill explora diferentes ritmos y técnicas de edición. En *Mirror Road*, Hill crea una armonía de paisajes que se va volviendo cada vez más abstracta.

Selected Works II. 1977-80, b/n, sonido, 19'26".
Cortesía de EAI, Nueva York.

Electronic Linguistics. 1977, 3'39".

Sums & Differences. 1978, 8'24".

Black/White/Text. 1980, 7'23".

En estas primeras obras, Hill explora la relación orgánica y estructural de la lingüística con los fenómenos electrónicos, afirmando que "ciertas propiedades estructurales del vídeo están cerca de revelarse en su sentido original". En *Electronic Linguistics*, pequeñas formas electrónicas que se mueven por la pantalla a un ritmo que va acelerando gradualmente, se presentan como interpretaciones visuales de un sonido electrónico. En lo que tiene de construcción de un lenguaje de sonido e imágenes electrónicas, es una precursora de posteriores y más complejas investigaciones del propio Hill. En *Sums & Differences*, imágenes de instrumentos musicales y sus sonidos correspondientes se alternan en serie a una velocidad cada vez más rápida. El sonido y la imagen se modulan por medio de la alternancia de múltiples pulsaciones verticales-horizontales sincronizadas, lo que crea una simultaneidad de información visual y auditiva. *Black/White/Text* es una deconstrucción lingüística que representa la estructura silábica de las palabras que aparecen como texto en la pantalla.

Selected Works III. 1978-79, color y b/n, sonido, 19'58". Cortesía de EAI, Nueva York.

Mouthpiece. 1978, color, 1'07".

Full Circle (formerly Ring Modulation). 1978, color, 3'38".

Elements. 1978, b/n, 2'13".

Primary. 1978, color, 1'19".

Picture Story. 1979, color, 6'26".

Equal Time. 1979, color, 4'39".

En estas obras de finales de los años setenta, Hill prosigue su construcción de un diálogo entre sonido e imagen, desarrollando analogías entre la lingüística y los fenómenos electrónicos. En *Full Circle*, la pantalla se divide en tres: un primer plano de unas manos doblando una barra de metal hasta convertirla en un círculo, una imagen completa de esta figura, y una imagen circular generada electrónicamente cuya creación se logra mediante la emisión por parte de Hill del sonido "Ah". El resultado es una tensión paradójica entre la acción de esculpir la materia física y la acción de "esculpir" virtualmente usando el material no-físico, la electrónica. En *Mouthpiece*, las vueltas de una boca roja electrónica sobre un fondo azul afectan a la grabación de la imagen. *Elements* es un tapiz electrónico de formas gráficas y sonidos silábicos. El tejido de este paisaje de imágenes y fragmentos de lenguaje vibra en todas direcciones siguiendo capas de ritmos diferentes, a medida que convergen los elementos auditivos y visuales. *Primary* es un estudio cromático formal de los colores primarios, rojo, verde y azul, en donde los labios de Hill, el proveedor de lenguaje, repiten los nombres de los colores mientras las imágenes cambian de color. Hill ha escrito que *Picture Story* está "estructurada siguiendo una escala jerárquica de significado que parte de lo mecanicista y termina con una visión que determina una 'insignificante' intersección de imagen y lenguaje relativa al *d-r-a-w-i-n-g*". Usando letras como fuente textual y visual, traza relaciones entre la lingüística y el vídeo por medio de la formación de una pequeña historia que termina con un chiste estructural. *Equal Time* es una traducción visual abstracta de dos historias opuestas, una acerca del espacio psicológico y otra sobre el espacio concreto.

Nancy Holt y Robert Smithson (con Michael Heizer)

Holt: Massachusetts, EE.UU., 1938. Vive en Galisteo, Nuevo México.

Smithson: Passaic, Nueva Jersey, EE.UU., 1938-73.

Mono Lake. 1968/2004, color, sonido, 20'. Cortesía de EAI, Nueva York.

Primer filme de los dos artistas. Robert Smithson estuvo mucho tiempo interesado por los lagos de agua salada, especialmente por el lago Mono, interés que asimismo le llevó en enero de 1970 al lago Great Salt, donde creó la escultura *Spiral Jetty* y también una película con el mismo título, esta última influenciada por el rodaje de la película *Mono Lake*.

El compromiso de Smithson con la película *Mono Lake* fue extraordinario: eligió la localización, planificó muchas de las tomas, escenificó algunas de las actividades filmadas, seleccionó los extractos que él y Michael Heizer leyeron en la parte narrativa y también eligió la música de Michel Legrand que se incluye al principio y al final de la película. Nancy Holt y Smithson iban a editar la película juntos, sin embargo, las secuencias filmadas fueron apartadas hasta 2004. Entonces Holt transfirió la película y algunas tomas falsas a vídeo, creó el resto de la banda sonora y la edición *Mono Lake*.

Rebecca Horn

Alemania, 1944. Vive entre Berlín y París.

Performances I. 1970-72, color, sonido, 19'.

Colección MNCARS.

Documentación de las performances *Rote Glieder* [Miembros rojos], *Blau-Blau-Blau* [Azul-azul-azul], *Red Breast*, *Zunehmendes Schwarz* [Expansión negra], *Bad Dream*, *Black Cockfeathers*, *Head Balance*, *Shoulder Extensions* y *Feather Instrument*.

En *Performances I* y *II* se recogen las esculturas corporales que se sucedieron a partir de la temporada que la artista pasó internada entre diciembre de 1968 y junio de 1969.

Las esculturas personales de Rebecca Horn se pueden organizar en dos grupos: las que investigan la percepción del propio cuerpo inmovilizándolo artificialmente, y las que exploran esa percepción a través del movimiento y del espacio por medio de apéndices y extensiones. Las películas *Performances I* y *II* documentan, por sus características plásticas y cinéticas, este segundo grupo. La selección recogida en estas películas fue efectuada por la artista mucho más tarde que el rodaje, por eso el material es más antiguo que el año de producción indicado.

Performances II. 1970-73, color, sonido, 36'.

Colección MNCARS.

Documentación de nueve performances realizadas entre 1970 y 1973: *Unicorn*, *Head Extension*, *Weisser Körperfächer* [Abanico corporal blanco], *Handschuhfinger* [Dedos guante], *Feather Finger*, *Gavin*, *Cockfeather Mask*, *Bleistiftmaske* [Máscara de lápices] y *Cockatoo Mask*. Realización de Helmut Wietz con D. Finke, Gavin, Karin Halding y E. Mitzka.

A través de las acciones y las esculturas corporales documentadas en *Performances I* y *II*, asistimos al proceso de curación de la artista, el cuerpo supera sus límites y encuentra reposo y cobijo de la enfermedad y el dolor. *Balancstab* [Vara en equilibrio], *Schwarze Hörner* [Cuernos negros], *Kopf-Extension* [Extensión de la cabeza] y *Weisser Körperfächer* [Abanico corporal blanco], muestran el cuerpo transformándose en una variedad de criaturas míticas. De hecho, el modo en que Horn rodó *Balancstab* y *Schwarze Hörner*, así como *Unicorn*, acentúa la calidad mística del sujeto.

En 1972, Horn fue invitada por Harald Szeemann a la *Documenta 5*, donde efectuó en vivo una acción con su *Head Extension* mostrando algunas películas de otras acciones en el programa complementario. El mismo año, después de disfrutar de una beca en la St. Martin's School of Art de Londres, se marchó a Nueva York. Allí nacieron *Bleistiftmaske* [Máscara de lápices] y *Handschuhfinger* [Dedos guante], pero en adelante sus actividades artísticas se centrarán con mayor intensidad en el rodaje de cine y de las acciones en vídeo.

Sinopsis





Simon-Sigmar. 1971, color, sonido, 3'. Colección MNCARS.

Cortometraje rodado en 1970 que muestra la silueta invertida de Sigmar Polke, el mismo sujeto del dibujo *Sigmar Growing (Red) Hair Under His Arm*, relacionado con esta película. En él se ven unas largas mechas pelirrojas que crecen de las axilas de un hombre. En la película su cuerpo se diluye en la luz del sol.

Berlin-Übungen in neun Stücken. 1974-75, color, sonido, 42'. Colección MNCARS.

Touchar las paredes con ambas manos a la vez
Guiñar
Plumas bailan sobre los hombros
Sujetar las piernas infieles
Dos pececillos recuerdan un baile
Espacios se tocan en espejos
Arrancar la piel entre las escamas húmedas de la lengua
Cortarse el pelo con dos tijeras a la vez
Cuando la mujer y su amante yacen de costado, se miran,
y ella rodea con sus piernas las piernas del hombre –con las ventanas abiertas de par en par– es el OASIS.

Horn, R. en VV. AA. *Rebecca Horn* (cat. exp.). Stuttgart: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, p. 38.

Der Eintänzer. 1978, color, v.o.s., 47'. Colección MNCARS.

Cuando se accede por vez primera a este espacio, se entra en un mundo cerrado en su continuidad, configurado por las personas que lo habitaron, un mundo que vive en sí mismo. Las paredes, los espejos, hasta las ventanas poseen vida propia, respiran y no cesan de transformarse con la luz.

El pasado vivido se percibe en historias que despiertan asociaciones y se convierten al mismo tiempo en espacio libre para la propia fantasía. Si alguien decide habitar este espacio, sus ensoñaciones adquirirán densidad y se independizarán en nuevas historias.

Solo queda por ver si la acción construida específicamente para tal espacio ya se ha producido o si empieza a desplegarse en ese preciso instante. Titubeando, la piel nueva de los acontecimientos se posa sobre el espacio y procura ser idéntica a la vieja.

Horn, R. en VV. AA. *Rebecca Horn* (cat. exp.). Stuttgart: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000, p. 50.

Takahiko Iimura

Tokio, Japón, 1937. Vive entre Tokio y Nueva York.

Fluxus Replayed. 1991, DVD, b/n, sonido, 30'. Cortesía del artista.

Nam June Paik destroza un violín; los intérpretes de un concierto de Yoko Ono tocan luciendo unos vendajes que les cubren todo el cuerpo; esta clase de acciones radicales sirvieron a Fluxus para escandalizar no solo al mundo del arte sino a la sociedad en general. Este documental recoge una serie de performances de este grupo de vanguardia internacional con piezas de Ono, Paik, Dick Higgins, George Brecht, Allison Knowles, Ben Patterson, Jackson Mac Low, etc., e incluye la realizada en Nueva York en 1991 que reprodujo una performance histórica de Fluxus, de comienzos de los años sesenta. Ver pp. 234-39.

Joan Jonas

Nueva York, EE.UU., 1936. Vive en Nueva York.

Vertical Roll. 1972, b/n, sonido, 19'38". Colección MNCARS.

Vertical Roll es una obra fundamental. Con una sorprendente complicidad entre forma y fondo, Joan Jonas construye un teatro de la identidad femenina mediante la deconstrucción de diferentes representaciones del cuerpo y la tecnología del video. Empleando una señal electrónica interrumpida –o “rollo vertical”– a modo de recurso formal, la

artista disloca el espacio, fracturando la imagen y volviéndola a encuadrar. El implacable rollo vertical, cuya presencia es recurrente a lo largo de la cinta, deja al descubierto la materialidad del medio. Usando su cuerpo como objeto performativo y el vídeo como construcción teatral, Jonas pone ante nuestros ojos un autorretrato disyuntivo. Mientras interpreta frente a la cámara –enmascarada, con un tocado de plumas en la cabeza, o disfrazada de bailarina del vientre– sus pies, torso, brazos y piernas dan la sensación de ser fragmentos sin cuerpo. Sujetas a la violencia del rollo vertical y al escrutinio del espejo del vídeo, estas imágenes inconexas del cuerpo alcanzan niveles de abstracción y mediación aun más elevados. El cuadro de las imágenes no para de saltar, apareciendo la consiguiente y repetida barra negra horizontal, lo que tiene el efecto simultáneo de distanciar y hacer frente al espectador, creando una tensión entre subjetividad y objetividad.

El insistente ritmo visual *staccato* del vídeo se ve reforzado por el sonido regular y estridente que hace una cuchara al golpear una superficie, lo que retumba como si Jonas estuviera haciendo pedazos el propio equipo de vídeo.

Wind. 1968, b/n, sin sonido, 5'37". Colección MNCARS.

Wind es la película de una performance de 1968. Alternando imágenes de campos nevados y una playa desolada, Jonas se centra en un grupo de intérpretes que avanzan a través de un inhóspito paisaje azotado por el viento. La película de 16 mm –muda, en blanco y negro, entrecortada y acelerada– evoca los primeros tiempos del cine, mientras que su contenido la sitúa dentro del sobrio minimalismo de finales de los sesenta.

Al igual que en *Songdelay*, otra de las primeras películas de una performance, a Jonas le interesa aquí desnudar el medio y poner en primer plano a la figura humana y sus movimientos rituales en el espacio. Los actores luchan constantemente con el revolotear de sus abrigos y combaten las ráfagas

de un viento que, pese a ser mudo e invisible, define los contornos de esta pieza.

Cámara: Peter Campus. Montaje: Peter Campus y Joan Jonas.

Shigeko Kubota

Niigata, Japón, 1937. Vive en Nueva York.

Europe on 1/2 Inch a Day. 1972, color, sonido, 30'48". Colección MNCARS.

Este vídeo-documento artístico, entre los primeros del medio, responde a la pregunta: "¿Qué pasaría si viajaras por Europa con una cámara portátil en vez de con una tarjeta American Express?" Espontáneo, tecnológicamente sencillo y atravesado por un espíritu de aventura sin censura, el cuaderno de bitácora de Kubota semeja una cápsula del tiempo personal y cultural que aprisiona la Europa de los años setenta y sus subculturas. Ver pp. 248-51.

George Maciunas with Two Eyes. 1972.

George Maciunas with One Eye. 1976. DVD, color, sonido, 7'. Colección MNCARS.

Retrato insólito del fundador de Fluxus, George Maciunas. En él, Kubota rinde tributo a su mentor y colega, impulsor de la rehabilitación del barrio neoyorquino de Soho. En el vídeo-diario de Kubota, vemos a Maciunas circular por los distintos edificios que patrocina en Soho en compañía de artistas y amigos. Ver pp. 248-51.

Rock Video: Cherry Blossom. 1986, color, sin sonido, 12'54". Cortesía de EAI, Nueva York.

Rock Video: Cherry Blossom, una versión monocal de la instalación de Kubota del mismo nombre, es una lírica fusión de naturaleza y tecnología. El punto de partida de este sensual *haiku* virtual son unas ramas de flores rosas de cerezo inscritas sobre un cielo de un azul intenso. Por medio de una aplicación fluida y sofisticada del procesamiento de imágenes, Kubota divide en capas, digitaliza, ralentiza, colorea y finalmente

convierte en abstractas las flores del cerezo, creando poéticas transmutaciones del espacio y la imagen. En la hipnótica y sorprendentemente ingeniosa confluencia de las serenas flores y los energéticos efectos visuales –la transformación de lo orgánico en electrónico– encontramos la quintaesencia de Kubota.

Suzanne Lacy

1945, EE.UU. Vive en Los Ángeles, California.

Learn Where the Meat Comes From. 1976, color, sonido, 14'. Colección MNCARS.

Un clásico del vídeo feminista que nos muestra cómo el gusto de *gourmet* por la carne puede llegar a bordear el canibalismo. Se trata de una parodia de una lección de cocina de Julia Child en la cual los papeles del consumidor y de lo consumido se desintegran y confunden: Suzanne Lacy nos instruye en la terminología correcta del carnicero para referirse a diferentes cortes de carne señalándolos sobre su cuerpo. A medida que la lección progresa, se parece cada vez más a un animal, empieza a gruñir y nos muestra unos incisivos desproporcionadamente grandes. Tal vez, en su papel de cocinera *gourmet*, ella misma es tan consumidora como objeto de consumo.

Joan Logue

Pensilvania, EE.UU., 1942. Vive en Nueva York.

30 Second Portraits (Joan Jonas, John Cage y Nam June Paik). 1982, color, sonido, 2'. Colección MNCARS.

En el verano de 1979, The Kitchen, una asociación artística sin ánimo de lucro de la ciudad de Nueva York, organizó su primer Festival de Nueva Música.

Recuerdo lo increíble que fue ver a tantos artistas interpretando y presentando obras originales por primera vez en un solo espacio,

noche tras noche. Pero también recuerdo que pensé en lo realmente pequeño que era el número de gente que tenía la oportunidad de vivir la experiencia de estar presente en el estreno de las obras de estos compositores.

Después de grabar a Michael Nyman, el primer artista que accedió a que le grabara mientras ensayaba con su "banda" para el Festival de Nueva Música, hablé con otros artistas para hacer lo mismo. Con la ayuda de The Kitchen, conseguí subvenciones del National Endowment of the Arts y el New York State Council for the Arts destinadas a la producción de mi obra así fui haciendo la colección de retratos de artistas de Nueva York. Esta selección incluye dos de Joan Jonas, uno de John Cage y otro de Nam June Paik. (Joan Logue.)

René and Georgette Magritte with their Dog After the War. 1984, color, sonido, 3'42". Colección MNCARS.

Producida originariamente como un vídeo musical para la canción de Paul Simon *René and Georgette Magritte with Their Dog after the War*, esta cinta es un tributo a la obra de René Magritte y una evocadora interpretación visual de la música y letras de Simon. Una fotografía de los Magritte sirve como punto de partida para la canción y para las imágenes, mientras que Logue emplea efectos de vídeo para reflejar y transformar tecnológicamente las misteriosas resonancias de las imágenes surrealistas de los cuadros de Magritte.

Chip Lord

Cleveland, Ohio, EE.UU., 1944. Vive en Santa Cruz, California.

Abscam. 1981, b/n y color, v.o.s., 10'. Colección MNCARS.

Comentario acerca del papel del vídeo como técnica de vigilancia. *Abscam* es la contracción de Abdul-

Scam, que hace referencia a las empresas Abdul, una organización falsa creada por el FBI a modo de tapadera. El congresista Michael "Ozzie" Myers del sur de Filadelfia fue acusado de aceptar un soborno de 50.000 dólares de los agentes Abscam y compartirlo con otras tres personas (también acusadas). El encuentro tuvo lugar el 22 de agosto de 1979 en una habitación del Travel Lodge International Hotel en el aeropuerto Kennedy de Nueva York y fue recogido por cámaras de seguridad. El artista, junto a Skip Blumberg, vuelve a la escena del delito y graba nuevas imágenes con la intención de hacer un nuevo montaje para reflexionar sobre la línea sutil entre ficción y realidad, prefigurando el uso polémico de la reconstrucción dramática como recurso periodístico en las noticias de la televisión.

Easy Living. 1984, color, v.o.s., 18'. En colaboración con Mickey McGowan. Colección MNCARS.

Por medio de la creación de un mundo suburbano residencial en miniatura de coches, gasolineras, espacios motorizados y casas de dos pisos, Lord y McGowan (escultor y coleccionista de artefactos culturales) realizan en *Easy Living* una sátira amable de la complacencia e insularidad de la vida del consumidor contemporáneo. Usando figuras de juguete, los artistas trazan el dibujo de un día típico en las zonas residenciales de la periferia, un paisaje de ocio y pasividad donde las actividades cotidianas adquieren una resonancia inquietante. El creciente volumen de los sonidos de una película de terror procedentes del autocine y la patrulla de un coche de la policía local ubican, bajo esa superficie de próspera tranquilidad, una corriente subterránea de falsedad y desasosiego. En esta simulación satírica de un día en la vida de la América de los barrios residenciales, Lord y McGowan ilustran la manera en que los medios de comunicación han informado la cultura de posguerra con clichés y artificios.

Media Hostages. 1985, color, v.o.s., 22'. En colaboración con Antoni Muntadas y Branda Miller. Colección MNCARS.

Future Language, 6'.

Unset Blvd, 10'.

S.S.S., 6'.

En diciembre de 1984 se levantó una valla publicitaria "viviente" en Sunset Boulevard, Los Ángeles, para promocionar una línea de joyería. En ella, un grupo de aspirantes a actores compitió para aguantar más tiempo que los otros y ganar una prueba cinematográfica. Los artistas Chip Lord, Branda Miller y Antoni Muntadas colaboraron en la producción de tres visiones de este espectáculo público, creando una obra que llevaba el título colectivo de *Media Hostages* [Rehenes de los medios de comunicación]. La pieza de Lord, *Future Language*, hace uso de una estructura de narración documental para presentar la valla publicitaria y contextualizarla en el entorno físico mediático de Sunset Strip. La de Miller, *Unset Blvd*, trata de los sueños y la memoria, de la vigilancia y la cobertura de los medios e investiga las experiencias de la única mujer de la valla. Por último, *S.S.S.*, la pieza de Muntadas, es un personal comentario visual que usa la valla como un "caso mediático" en un contexto más amplio, el de América en torno al año 1985.

Ana Mendieta

La Habana, Cuba, 1948-Nueva York, EE.UU., 1985.

Untitled (Blood and Feathers #2). 1974, color, sin sonido, 3'30". Colección MNCARS.

Parte de una serie, *Untitled (Blood and Feathers #2)* es la documentación de una performance (originalmente en Super 8) realizada en Iowa, EE.UU. Hoy transferida a formato digital, en esta obra de poco más de tres minutos, la artista unta su cuerpo con la sangre de un animal antes de deslizarse, como si fuera en un ritual, por el suelo lleno de plumas. Lentamente, se levanta con el cuerpo cubierto por las plumas y mira al público, abriendo

Sinopsis



1. Terry Fox, *Children's Tapes* (1974). Colección MNCARS.
2. Larry Miller, *Some Fluxus* (1991). Colección MNCARS.
3. Bruce y Norman Yonemoto, *Vault* (1984). Colección MNCARS.
4. Ewa Partum, *Drawing TV* (1976). Cortesía de la artista.

Sinopsis



1. Marcel Odenbach, *Die Distanz zwischen mir und meinen Verlusten* (1983). Cortesía de EAI, Nueva York.
2. Bruce Nauman, *Revolving Upside Down* (1969). Colección MNCARS.
3. Steina y Woody Vasulka, *Participation* (1969-71). Colección MNCARS.
4. Chip Lord, *Easy Living* (1984). Colección MNCARS.

sus brazos en una pose que nos recuerda a una gallina. La transformación es escalofriante. Esta transformación de su cuerpo (y quizás de su identidad, como ha sido señalado por algunos críticos) es un hito en su obra. El uso de sangre y de plumas podría estar relacionado con los rituales caribeños, de origen africano, como también con su conocimiento sobre el accionismo vienés con el que seguramente tuvo contacto mientras estudiaba Intermedia en la Universidad de Iowa.
Ver pp. 270-75.

Burial Pyramid, Yagul, México. 1974, color, sin sonido, 3'30". Colección MNCARS. Ver pp. 270-75.

Corazón de roca con sangre. 1975, color, sin sonido, 3'30". Colección MNCARS. Ver pp. 270-75.

Larry Miller

Misuri, EE.UU., 1944. Vive en Nueva York.

Some Fluxus. 1991, b/n y color, v.o.s., 59'. Colección MNCARS.

Este documental en vídeo explora la envergadura y diversidad de Fluxus. *Some Fluxus* reproduce algunas performances tomadas del amplio archivo de Larry Miller, abarcando obras de Ay-O, Philip Corner, Jean Dupuy, Al Hansen, Geoffrey Hendricks, Milan Knizak, Takako Saito, Mieko Shiomi, Yasunao Tone, Yoshi Wada, Ben Vautier y Robert Watts, entre otros. Partes de la entrevista de Miller a George Maciunas celebrada en 1978, *Interview with George Maciunas*, se compaginan con las performances, estableciendo un contexto histórico para este movimiento de inagotable repercusión.

Peter Moore y Charlotte Moorman

Moore: EE.UU., 1932-Nueva York, 1993.

Moorman: Arkansas, EE.UU., 1933-1991.

Stockhausen's Originale: Doubletakes. 1964/1994, b/n, sonido, 30'. Colección MNCARS.

Documento del estreno en EE.UU. de *Originale*, un *happening* diseñado por el compositor alemán Karlheinz Stockhausen. El montaje escénico corrió a cargo de Allan Kaprow. Entre los numerosos participantes figuran Nam June Paik, Charlotte Moorman, Jackson MacLow y Allen Ginsberg.

Lars Movin

1959, Dinamarca. Vive en Dinamarca.

The Misfits: 30 Years of Fluxus. 1993, color, v.o.s., 80'. Colección MNCARS.

Retrato poco convencional del movimiento Fluxus. La grabación se concretó en gran parte con motivo de la reunión de Fluxus en 1990 en Venecia, cuando muchos miembros veteranos del grupo se reunieron para una importante exposición vinculada con la Bienal. Participaron Eric Andersen, Jon Hendricks y Emmet Williams, entre otros.

Antoni Muntadas

Barcelona, 1942. Vive en Nueva York.

Actions. 1972, b/n, sonido, 13'. Colección MNCARS.

Esta cinta forma parte de una serie de experiencias subsensoriales realizadas entre 1971 y 1973. Consta de cuatro acciones cortas: exploración táctil de un material; escritura de un texto en braille; fricción de un material orgánico con un material inorgánico; y comparación de las pulsaciones cardíacas de dos personas.

Snowflake. 1976, color y b/n, sonido, 24'. Colección MNCARS.

En el zoológico de Barcelona vivía Copito de Nieve, el único gorila albino del mundo, que se convirtió en estrella mediática tras su llegada a principios de los sesenta. En este "retrato" se cuestionan varios aspectos de la libertad. El gorila y los visitantes nos

dan la oportunidad de reflexionar sobre el intercambio entre el observador y el observado.

Liège: 12.9.77. 1977, color, sonido, 18'. Colección MNCARS.

Esta cinta fue producida por la televisión belga de Lieja el 12 de septiembre de 1977. Es una reflexión sobre la información privada y pública en un país multilingüe (francés, inglés, flamenco y alemán) con varias cadenas de televisión. Es un análisis sobre el tiempo televisivo y el tiempo V. T.

Watching the Press/Reading Television. 1981, color, sonido, 11'20". Colección MNCARS.

El video muestra la dicotomía que se produce cuando un medio es presentado a través de otro medio: contrasta la recepción de un texto escrito con la de un texto televisivo. Si "leemos" la televisión y si "vemos" la prensa escrita, se aprecia la fragmentación de la información y su reducción.

Antoni Muntadas escribe: "Es una pieza sobre la fragmentación. Sobre cómo los medios de comunicación –en este caso las revistas *People*, *Money*, *U.S. News* y *World Report*– y la televisión reducen la información". Continuando su investigación sobre el proceso de leer/ mirar información, contrasta imágenes de televisión borrosas con primeros planos de palabras impresas en páginas de revistas que pasan ante la cámara. Reenmarcadas, las imágenes muestran la capacidad de los medios de comunicación para manipular, limitar y restringir la información.

Media Ecology Ads. 1982, color, sonido, 14'. Colección MNCARS.

En esta obra Muntadas subvierte el lenguaje de los anuncios comerciales en una aguda crítica visual de la producción y el consumo de imágenes televisivas. Compuesto por tres anuncios que combinan una imagen "en tiempo real" con un texto electrónico en movimiento, este video es una reacción crítica a la velocidad visual, a la narración y al formato empleado a la hora de realizar y emitir imágenes en

movimiento. Las personas que producen imágenes han sido forzadas –por razones personales y públicas– a acelerar la velocidad de sus trabajos. La cinta nos muestra cómo la sociedad construye sus propios esquemas, estructuras y culturas, y cómo los representa. Los tres segmentos *Fuse*, *Timer* y *Slow Down* son comentarios visuales que desafían los elementos formales específicos de los anuncios de televisión: el tiempo editado; la velocidad visual; la relación entre el texto y la imagen, la narrativa y el formato. En la cinta observamos tres elementos físicos en tiempo real (una mecha encendida, un temporizador y un grifo que gotea), en contraste sosegado con la fragmentación y velocidad del tiempo de la televisión editado, que implica la ecuación "tiempo=dinero" que domina la ideología de mercado del panorama de los medios televisivos.

Credits. 1984, color, sonido, 27'. Colección MNCARS.

En *Credits*, el análisis de Muntadas del paisaje de los medios de comunicación se extiende a lo que él denomina la información "invisible", es decir, la que se halla detrás de las producciones de los medios de masas. Aislado los títulos de crédito de varias producciones de cine y televisión (*The Lawrence Welk Show*, *ABC's Wide World of Sports*, *Star Trek: the film*, entre otros) de su contexto original, nos muestra cómo el lenguaje, el sonido, la música, las imágenes, los gráficos, la tipografía, el formato y el ritmo audiovisual reflejan la manera en que los productores y las instituciones productoras se representan a sí mismos. En esta cinta, que pretende no tener ni principio ni fin, Muntadas deconstruye y relea los títulos de crédito hasta que se convierten en información pura.

Bruce Nauman

Indiana, EE.UU., 1941. Vive en Nuevo México.

Revolving Upside Down. 1969, b/n, sonido, 61'. Colección MNCARS.

Una cámara estática boca abajo ofrece un plano general del estudio y graba a Bruce Nauman con las

manos enlazadas detrás de la espalda repitiendo una serie de pasos parecidos a los de *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*. Este curioso ejercicio combina piruetas, el paso de la oca y hoscas arabescos en ángulo. La imagen invertida contribuye a desorientar aun más nuestra percepción de las maniobras, que parecen estar teniendo lugar sobre el techo.

Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down. 1973, DVD, color, sonido, 60'. Colección MNCARS.

En esta obra la tarea del actor consistía en imaginarse a sí mismo hundiéndose en el suelo. Las imágenes resultantes nos lo muestran tendido en el suelo, unas veces boca arriba y otras boca abajo, en una serie de encadenamientos. Pese a que el vídeo no captura el componente mental del ejercicio, Nauman ha transmitido la muy cargada atmósfera de la sesión de grabación: "Yacía tumbado sobre su espalda y después de unos quince minutos empezó a asfixiarse y a toser. Se sentó y dijo, 'lo he hecho muy rápido y me he asustado'. No quería hacerlo otra vez, pero lo hizo de todos modos. En otra ocasión podíamos ver a través de la cámara que su mano se comportaba de una manera muy extraña. Más tarde le preguntamos acerca de esto y dijo que tenía miedo a mover su mano porque pensaba que podía perder sus moléculas".

Jacques-Louis Nyst

Lieja, Bélgica, 1942-Sprimont, Bélgica, 1996.

Le voyage de Christophe Colomb. 1975, b/n, sonido, 2'30". Cortesía de Argos, Bruselas.

Este vídeo es uno de los primeros experimentos de Jacques-Louis Nyst con el medio. En ese momento, su obra se centraba en la lectura poética de objetos cotidianos y sus vídeos tenían un tema común, es casi como si hubiera utilizado la pantalla como un lienzo en el que se pueden colocar todo tipo de objetos y jugar con ellos: desde cafeteras y huevos

a muñecas y bolsas de plástico. Lo común y lo banal se transforman en poesía pura. La fingida inocencia, el humor poético y el delirio lógico de Nyst son el resultado de asociaciones, metáforas, conexiones, lagunas y juegos de palabras.

En *Le voyage de Christophe Colomb* aparece lentamente un huevo, de la misma forma en que lo hace la tierra cuando un barco se aproxima a ella. Este huevo nos recuerda al de Colón y lleva una inscripción: "terre" (que en francés significa tanto mundo como tierra). La "nieve" de las imágenes sugiere el mar, y los sonidos del radar submarino y los discursos de los astronautas traen a la memoria a los marineros. Un nuevo mundo ha sido descubierto, un viaje ha sido logrado, y todo ello sin haber abandonado el espacio y los objetos del salón de la casa de Nyst. Para él, su Presseux-Village, donde se rodarían sus vídeos, no solo es el centro de su trabajo sino también del universo.

Marcel Odenbach

Alemania, 1953. Vive en Colonia.

Die Distanz zwischen mir und meinen Verlusten [La distancia entre lo que he perdido y yo]. 1983, color, sonido, 10'11". Cortesía de EAI, Nueva York.

En esta obra llamativamente original y de una carga considerable, Marcel Odenbach sitúa la construcción de la identidad y el yo en el reino de la visión, creando un enigmático teatro de la memoria de la representación popular e histórica. *Der Erlkönig*, la ópera romántica de Schubert, se combina con canciones funerarias de Burundi en calidad de oscuro acompañamiento musical de esta investigación del deseo y la pérdida personal y cultural. Empleando una técnica formal de distanciamiento, Odenbach enmascara la pantalla con unas bandas negras horizontales y verticales, lo que hace que el espectador adquiera la mirada parcialmente impedida de un *voyeur*. Las astillas fragmentadas de imágenes visibles –material de archivo que evoca una película de Leni Riefenstahl,

una película pornográfica, una partida de cartas, ambiguos objetos manipulados por Odenbach—parecen aun más provocativas debido a la acción de censura que ejercen las bandas negras. Así como los paneles tapan la visión, frustrándola, ¿acaso las inasibles imágenes que se van revelando sugieren la existencia de otra realidad “bajo” la superficie, el recuerdo? ¿El inconsciente? Odenbach sitúa la identidad en una tensa relación con la historia, la cultura y la sexualidad, donde el yo es solo parcialmente visible y parcialmente cognoscible.

Nam June Paik

Seúl, Corea, 1932-Miami, Florida, 2006.

A Tribute to John Cage. 1973-76, color, sonido, 29'. Colección MNCARS.

Ofrenda de Nam June Paik dedicada al maestro vanguardista, pionero imprescindible del arte y la música contemporánea. John Cage tuvo una influencia fundamental sobre la obra de Paik, además de ser su amigo y frecuente colaborador. En la grabación vemos a Paik realizar piezas fundamentales como *4'33" (Of Complete Silence)* en Harvard Square, o lanzar los dados del I Ching para determinar los lugares de performance.

Nam June Paik y Charlotte Moorman

Paik: Seúl, Corea, 1932-Miami, Florida, 2006.
Moorman: Little Rock, Arkansas, EE.UU., 1933-91.

Global Groove. 1973, color, sonido, 28'30". Colección MNCARS.

Global Groove, cinta fundamental para la historia del videoarte, es un manifiesto radical acerca de las comunicaciones globales en un mundo saturado por los medios. Montado a modo de frenético *collage* electrónico, es una combinación de sonido

e imagen que subvierte el lenguaje de la televisión. Con un humor visual casi surreal y una sensibilidad neodadaísta, Nam June Paik maneja un pastiche emblemático de elementos multiculturales.

Guadalcanal Requiem. 1977-79, color, sonido, 28'30". Colección MNCARS.

Una de las expresiones más angustiadas y políticamente explícitas de Nam June Paik, este *Requiem para Guadalcanal*, un *collage* performático y documental, busca entrecruzar la historia, el tiempo, la memoria cultural y la mitología sobre el emplazamiento de una de las batallas más cruentas de la Segunda Guerra Mundial. Guadalcanal es un topónimo de las islas Salomón, el entorno icónico que sirve de soporte para esta inscripción de gestos y actuaciones simbólicos.

Nam June Paik y Jud Yalkut

Paik: Seúl, Corea, 1932-Miami, Florida, 2006.
Yalkut: Nueva York, 1938. Vive en Ohio.

Video-Film Concert: Electronic Fables. 1965-71, 1992, b/n y color, sonido, 8'45". Colección MNCARS.

Colección recién restaurada de las primeras y poco vistas colaboraciones de Nam June Paik con Jud Yalkut de gran importancia histórica. Grabados entre 1967 y 1972, estos video-filmes deparan nuevas percepciones sobre la evolución de la obra de Paik en el vídeo, la performance y la instalación, figurando entre las primeras exploraciones del interfaz entre cine y vídeo. *Electronic Fables* surge de las primeras experiencias de Paik con la manipulación de la imagen electrónica, anterior a su invención del Vídeo-Sintetizador Paik / Abe. La obra también se apoya en anécdotas referidas a John Cage, un artista que tuvo mucha influencia sobre Paik, además de colaborar con él.

Ewa Partum

Grodzisk Mazowiecki, Polonia, 1945. Vive en Berlín.

Drawing TV. 1976, b/n, sin sonido, 6'. Cortesía de la artista.

Esta producción, una de las últimas de la serie *Tautological Cinema*, constituye una intervención específica en la esfera de los medios de comunicación pública y, por lo demás, indica un avance –además del movimiento hacia una dimensión diferente– respecto a actuaciones anteriores de Ewa Partum. La artista ideó *Drawing of TV* al pintar con un rotulador de punta gruesa sobre la pantalla de un televisor encendido. Estaba inmersa en la creación de comentarios espontáneos acerca del programa en emisión. Sin embargo, el hecho de que la artista solo “interviniese” en telediarios y otros programas informativos, por medio de los cuales se transmitían eslóganes e imágenes propagandísticas, nos permite interpretar su expresión como una crítica a los medios públicos saturados de ideología en la Polonia de los años setenta.

Change. My Problem Is a Problem of a Woman. 1979, color, sin sonido, 8'. Cortesía de la artista.

Desde finales de los años setenta, Partum se alejó gradualmente del arte conceptual autónomo y de la consideración de problemas puramente artísticos para ocuparse de cuestiones feministas en su trabajo creativo. Esta película documenta la performance *Change. My Problem Is a Problem of a Woman*, que tuvo lugar en la galería Art Forum de Lodz en 1979.

Partum se encuentra desnuda para destacar la “ubicación” y la “subjetividad” específicas de su expresión creativa: la necesidad de subrayar que ella es, sobre todo, una mujer que habla. Durante la performance, y con la ayuda de un equipo de maquilladores, la artista lleva a cabo la acción de envejecer solo en la parte derecha de su cuerpo; de ese modo, alude de forma subversiva a la compulsión de hacer que el cuerpo parezca más joven y bello.

Martha Rosler

Nueva York, EE.UU., 1943. Vive en Nueva York.

Semiotics of the Kitchen. 1975, b/n, sonido, 6'09". Colección MNCARS.

Semiotics of the Kitchen adopta la forma de una presentación paródica en la que, según Martha Rosler “una anti-Julia Child sustituye el ‘significado’ doméstico de los utensilios de cocina por un léxico de frustración y cólera”. En esta pieza centrada en la performance, una cámara estática enfoca a una mujer en una cocina. En una encimera que se encuentra delante de ella se hayen una serie de utensilios que la mujer va asiendo uno a uno para demostrar su funcionamiento, pero con gestos que se desvían de los usos normales del objeto en cuestión. Con una irónica gramatología de sonido y gestos, la mujer y sus herramientas entran en el sistema familiar de los significados cotidianos relativos a la cocina para transgredirlo: los signos bien entendidos de la industria doméstica y la producción de comida estallan con ira y violencia. Con este alfabeto de los utensilios de cocina, afirma Rosler, “cuando la mujer habla, da nombre a su propia opresión”.



Carolee Schneemann

Pensilvania, EE.UU., 1939. Vive en Nueva York.

Meat Joy. 1964. Teatro Cinético de Schneemann, color, sonido, 6'. Colección MNCARS.

Es un rito erótico, excesivo, autocomplaciente. Su ímpetu lo lleva hacia el éxtasis, girando entre la ternura, lo salvaje, la precisión y el abandono; todas cualidades que pueden en cualquier momento ser sensuales, cómicas, gozosas o repugnantes. Las equivalencias físicas se trabajan como un flujo psíquico de imágenes en el que los elementos estratificados se funden y crecen en intensidad.

Interior Scroll – The Cave. 1975, color, sonido, 9'. Colección MNCARS.

Originalmente ejecutada en solitario en 1975, se traslada ahora a una cueva subterránea, donde la artista y siete mujeres desnudas realizan las acciones ritualizadas de *Interior Scroll*. La artista lee el texto mientras cada mujer lentamente extrae un rollo de escritura de su vagina. El rollo encarna la primacía de una línea visual extendida, moldeada como concepto y a la vez acción.

Ira Schneider

Nueva York, EE.UU., 1939. Vive en Berlín.

The Rolling Stones Free Concert, 1969/2002, b/n, sonido, 18'55". Cortesía de EAI, Nueva York.

Con esta grabación en blanco y negro realizada con una Portapak, Ira Schneider crea una película casera contracultural sobre el infausto concierto de Altamont en 1969. El documento de Schneider, que incluye imágenes de los Grateful Dead, Flying Burrito Brothers y Crosby, Stills & Nash, culmina con las cautivadoras imágenes de los Rolling Stones tocando en el escenario bajo la vigilancia de los Hell Angels. Schneider está entre el público mientras graba a Mick Jagger y a los Hell Angels, lo que confiere a estas imágenes una sensación de inmediatez y tensión. La crudeza del sonido, la pobreza de iluminación de las imágenes y el hecho de que se tratara de una cámara operada manualmente convierten el documento de Schneider en una visión personal de un momento decisivo en la historia del *rock and roll* y en una cápsula del tiempo alternativa de finales de los años sesenta.



Willoughby Sharp

Nueva York, EE.UU., 1936. Vive en Nueva York.

Willoughby Sharp Videoviews Joseph Beuys. 1972, b/n, v.o.s., 27'06". Cortesía de EAI, Nueva York.

Una entrevista de Willoughby Sharp a Joseph Beuys grabada en video se convierte en una conversación apasionante a medida que Beuys habla de la vida, el arte y su obra.

Fred Stern

Vive en Nuevo México, EE.UU.

Paik and the Originale. 1980, color, v.o.s., 12'20". Cortesía del artista.

Extracto de *Charlotte Moorman and The New York Avant Garde*. Financiado por el U.S. National Endowment for the Arts. En este segmento de la obra, Charlotte Moorman describe su primer encuentro con Nam June Paik en la ciudad de Nueva York, encuentro en el que se plantaron las semillas de su larga y duradera relación creativa. Se presenta una divertida y detallada descripción del estreno en EE.UU. del *Originale de Stockhausen* en 1964, incluyendo cómo Paik es esposado al andamio, el soborno de la policía que asistió al evento, y el piquete que formó George Maciunas con motivo de la pieza. Charlotte describe sus batallas con Maciunas, a propósito del papel que debían desempeñar los artistas Fluxus en las obras de arte.

Steina y Woody Vasulka

Steina: Reikiavik, Islandia, 1940 y
Woody: Brno, República Checa (antigua Checoslovaquia), 1937.
Viven en Santa Fe, Nuevo México.

Participation. 1969-71, b/n, sonido, 62'30". Colección MNCARS.

Participation representa el modo en que los Vasulka vivieron la escena del *downtown* neoyorquino de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta.

En este fascinante retrato de personas, lugares y tiempos salvajemente creativos, los artistas usan el primitivo sistema Portapak de video para documentar, entre otros, a Don Cherry actuando en Washington Square, las superestrellas de Andy Warhol sobre el escenario y un concierto de Jimi Hendrix. Este video-documento pionero es una cápsula de tiempo de forma libre que encierra toda una época.

Bill Viola

Nueva York, 1951. Vive en Long Beach, California.

Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat). 1979, color, sonido, 28'. Colección MNCARS.

Chott el-Djerid es un estudio extraordinario de la percepción y la trascendencia. Bill Viola escribe que:

Chott el-Djerid es el nombre de un enorme lago de sal seco en la parte tunecina del desierto del Sáhara en donde tienden a formarse espejismos con el sol del mediodía. Aquí, el intenso calor del desierto manipula, comba y distorsiona los rayos de luz hasta el punto de que, de hecho, ves cosas que no están ahí. Los árboles y las dunas de arena se despegan del suelo y se quedan flotando en el aire, los contornos de las montañas y los edificios se ondulan y vibran, el color y la forma se funden en una temblorosa y reluciente danza.

En esta pieza, los espejismos del desierto se contraponen a imágenes de las inhóspitas praderas invernales de Illinois y Saskatchewan, donde condiciones climáticas opuestas producen un parecido aura de incertidumbre, desorientación y falta de familiaridad. En última instancia la pieza no trata tanto de los espejismos como de los límites de la imagen,

es decir, en qué punto distante la ruptura de las condiciones normales, o la carencia de información visual adecuada, hace que tengamos que reevaluar nuestras percepciones de la realidad y darnos cuenta de que estamos viendo algo fuera de lo ordinario: una transformación de lo físico en lo psicológico.

Wolf Vostell

Leverkusen, Alemania, 1932-Berlín, 1998.

Sun in Your Head. 1963, DVD, b/n, sonido, 7'. Colección MNCARS.

Película compuesta por imágenes tomadas de un programa de televisión que han sido tratadas mediante el principio *dé-coll/age*. Las imágenes que se apropiaron en el filme aparecen deformadas y borrosas, descompuestas y sobrepuestas. La película se presentó oficialmente el 11 de enero de 1964 en el Leidse Plein Theater de Ámsterdam y está considerada como un antecedente del videoarte. Paralelamente a su exhibición, el público asistente realizó acciones diversas.

Starfighter. 1967, b/n, sonido, 7'. Colección MNCARS.

Se aprecia una imagen con varios aviones de guerra Starfighter alineados en el suelo. Repetitivamente, la imagen va de lo figurativo a lo invisible mediante el empleo por parte de Wolf Vostell de ácido tetracloruro, que disuelve poco a poco la escena hasta casi borrarla.

Desastres. 1972, color, sonido, 45'. Colección MNCARS.

Compuesto fundamentalmente con imágenes del *happening* *Desastres* realizado en homenaje a Francisco de Goya en la Rangierbahnhof Berlin-Grunewald el 7 de septiembre de 1972, en colaboración con la Neuer Berliner Kunstverein. *Desastres* continúa la tradición de los *happenings*

ideados como tránsito de la vida; la acción sucede en una estación de ferrocarril berlinesa donde la presencia incuestionable del Muro, con toda su carga significativa, evoca la represión policial, el bloqueo que provoca el sistema sobre la conciencia y las miserias y desastres que oprimen al ser humano.

William Wegman

Massachusetts, 1943. Vive en Nueva York.

Gray Hairs; Man Ray, Man Ray; Accident. 1976-79, color, sonido, 15'. Colección MNCARS.

Estas exploraciones narrativas cuestionan la separación entre lo que se ve y lo que se oye. *Man Ray, Man Ray* es una parodia irónica del documental biográfico, en la cual el perro Man Ray se usa como sustituto de su homónimo Man Ray, el artista. De manera hilarante, los comentarios de la inexpresiva voz en *off* del narrador, Russell Connor, quien relata la biografía del artista, están reñidos con la correspondiente representación de los hechos por parte del Man Ray canino. Todo esto resulta en un documental del absurdo que hace uso de las tácticas surrealistas y *dadá* con las que el Man Ray original estuvo tan comprometido. En *Accident*, Wegman alterna las narraciones de tres personas que presenciaron el mismo accidente. Sus diferentes versiones, no lineales y no cronológicas, del mismo hecho ponen de manifiesto la subjetividad de toda observación y la disparidad entre la información visual y la información verbal. Al reordenar y yuxtaponer sus historias, Wegman reconstruye la naturaleza azarosa de la memoria. *Gray Hairs* es un estudio en primer plano de Man Ray mientras duerme. Centrándose en el pelaje del perro, un retrato en apariencia simple y humorístico va evolucionando hasta convertirse en un estudio elegantemente compuesto de la tensión presente en las superficies que nos hace pensar en la producción fotográfica de Man Ray.

Hannah Wilke

Nueva York, EE.UU., 1940-Houston, Texas, 1993.

Hello Boys. 1975, b/n, sonido, 12'. Colección MNCARS.

Hello Boys documenta una performance que tuvo lugar en la Galería Gerald Piltzer de París. Contemplada a través del cristal de una gran pecera, Wilke, desnuda, interpreta un repertorio de estudiados gestos eróticos acompañada por música *rock*. Atrapada en su acuario, expuesta detrás del cristal, es a un tiempo sujeto y objeto. Sugiriendo la icónica figura femenina de una sirena, con sus ambiguas implicaciones de poder sexual e impotencia, Wilke explora la representación de la sexualidad femenina y la mirada masculina.

Bruce y Norman Yonemoto

Bruce: California, 1949 y

Norman: Chicago, Illinois, 1946.

Viven en Los Ángeles, California.

Vault. 1984, color, sonido, 11'45". Colección MNCARS.

En esta proeza de deconstrucción estilizada, los Yonemoto reescriben una historia tradicional de deseo: chico conoce a chica, chico pierde a la chica. Empleando la hiperbólica y melodramática sintaxis de la televisión comercial y las películas de Hollywood, descodifican la simbología freudiana y las tácticas manipuladoras que sustentan las representaciones que los medios de comunicación hacen del amor romántico y ponen al descubierto el poder de esta "realidad" mediática para construir ficciones personales.

Usando el lenguaje psicoanalítico de la publicidad, así como motivos televisivos y cinematográficos para contar la historia de amor de una saltadora de pértiga y concertista de chelo y un vaquero y pintor expresionista abstracto, dinamitan la narración con metáforas psicosexuales

y referencias a los medios de comunicación populares y al arte. Signos abiertamente freudianos, reconstrucciones de los traumas de infancia por medio de *flash-backs*, una orquestación wagneriana y estereotipos muy marcados son algunas de las estrategias que se utilizan conscientemente con diestra ironía. *Vault*, a la que se ha calificado de "inexpresivo homenaje a los melodramas *amor fou* (amor loco) de Buñuel", critica y celebra el artificio de las mitologías de los medios de comunicación de masas.

Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock y Aldo Tambellini

The Medium is the Medium. 1969, color, sonido, 27'50". Colección MNCARS.

The Medium is the Medium, producido por WGBH Public Television Station, Boston, EE.UU. es uno de los ejemplos más recientes e intuitivos de colaboración existentes entre la televisión pública y el campo emergente del videoarte en EE.UU. La emisora WGBH-TV en Boston encargó a seis artistas visuales –Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock y Aldo Tambellini– la creación de obras originales para la televisión. Siguiendo su estética individual, cada artista propuso un trabajo que exploraba los parámetros del nuevo medio, desde el tratamiento de la imagen y la interactividad hasta el vídeo, la danza y la escultura.

Cronología



1963

Nam June Paik, *Exposition of Music-Electronic Television*, galería Parnass, Wuppertal, Alemania.

Wolf Vostell. Primera instalación con aparatos de televisión en EE.UU., *6 TV Dé-coll/age*, Smolin Gallery, Nueva York.
9 Nein-dé-coll/agen (happening) y su primera retrospectiva, galería Parnass, Wuppertal, Alemania.

1964

Fred Barzyk, *Jazz Images*, producido para WGBH-TV, Boston. Uno de los primeros programas experimentales para televisión.

Marshall McLuhan publica *Understanding Media: The Extensions of Man*.

Nam June Paik, *Oscilloscope Experiment TV*.

Robert Whitman, *The Bathroom Sink*.

1965

Nam June Paik. Primera instalación de Paik en una galería estadounidense, *Electronic Art*, galería Bonino, Nueva York. *TV Chair*, Tercer Festival de Vanguardia, Nueva York. *Magnet TV*. Compra su primera Portapak y graba *Café Gogo en Greenwich Village*, 152 Bleeker St.

Sony introduce en el mercado americano la primera cámara portátil de 1/2 pulgada en b/n.

Primer festival "New Cinema", Cinemateca de Nueva York.

La Fundación Rockefeller empieza a financiar a artistas para la experimentación con vídeo.

1966

Wolf Vostell, *Verwischugen. Happening-Notationen*, Kunstverein, Colonia, Alemania.

Billy Kluver funda Experiments in Art and Technology (EAT). Potencia la unión entre ingenieros y artistas con finalidad experimental.

1967

Bruce Nauman, galería Nicholas Wilder, Los Ángeles, California.

WGBH-TV inaugura su programa de artistas en residencia.

KQED-TV, creación del taller experimental de la cadena, San Francisco, California.

1968

The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age, MoMA, Nueva York. Primera exposición importante en un museo en la que se incluyen obras en vídeo.

Ant Farm, San Francisco. Chip Lord y Doug Michels. En 1971 se une Curtis Schreier. Otros miembros más son Kelly Gloger,

Joe Hall, Hudson Marquez, Allen Rucker y Michael Wright.

Land Truth Circus, San Francisco. Doug Hall, Diane Hall y Jody Proctor. Colectivo de vídeo experimental.

Young Filmmakers/Video Arts, Nueva York. Organización educativa que ofrecía talleres y recursos de producción.

1969

TV as a Creative Medium, galería Howard Wise, Nueva York. Primera exposición importante de vídeo. Frank Gillette, Ira Schneider, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Earl Reiback, Eric Siegel, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini y Joe Weintraub.

The Medium is the Medium, producido por Fred Barzyk para WGBH-TV, Boston. Paik, Tadlock, Kaprow, Seawright, Piene y Tambellini. Primera presentación de vídeos de artistas independientes en televisión.

Land Art, producido por Gerry Schum y emitido por el canal alemán ARD-TV. Obras de Boezem, De María, Dibbets, Flanagan, Heizer, Long, Oppenheim, Smithson.

Videofreex, Nueva York. Grupo de vídeo experimental. Skip Blumberg, Nancy Cain, David Cort, Bart Friedman, Davidson Gigliotti, Chuck Kennedy, Curtis Ratcliff, Parry Teasdale, Carol

Vontobel, Tunie Wall y Ann Woodward.

Telewissen, Darmstadt, Alemania. Agrupación de vídeo cuyo lema era "Do your own TV".

Bruce Nauman, *Video Pieces A and B*, primera cinta de vídeo adquirida por un particular.

Nam June Paik y Shuya Abe desarrollan el sintetizador Paik/Abe en WGBH-TV, Boston.

Joan y Oriol Durán Benet llevan a cabo su primer experimento con circuito cerrado en España (*Daedalus video*).

Gerry Schum abre TV Gallery, Berlín.

Rencontre, apertura de vídeo-galería en Lausana, Suiza.

Nam June Paik, *TV Experiment (Donut)*.

1970

Happening & Fluxus, Kunstverein, Colonia. Comisariada por Harald Szeemann y Hans Sohn, quienes citaban como artistas Fluxus a Beuys, Brecht, Filliou, Flynt, Higgins, Kosugi, Maciunas, La Monte Young, Yoko Ono, Paik, Spoerri, Vostell.

Information, MoMA, Nueva York.

Vision and Television, Rose Art Museum, Brandeis University, Massachusetts. Frank Gillette, Ted Kraynik, Les Levine, Eugene

Mattingly, Paik y Moorman, John Reilly y Rudi Stern, Paul Ryan, Schneider, Siegel, Tambellini, Yalkut, USCO/ Intermedia, Videofreex y Joe Weintraub.

Identifications, producido por Gerry Schum y emitido por la cadena SWF alemana.

Sony introduce la videocámara portátil a color de 1/2 pulgada.

Fundación de MOCA (Museum of Conceptual Art), Tom Marioni, San Francisco. Espacio alternativo que presenta performances y trabajos multimedia.

Gene Youngblood publica *Expanded Cinema*.

Willoughby Sharp publica *Avalanche*. Revista dedicada a

actividades de vanguardia, relacionadas con vídeo. Dejó de publicarse en 1976.

Radical Software, periódico de vídeo. Ira Schneider, Beryl Korot, Phyllis Gershuny y Michael Shamberg. Más adelante sólo Ira Schneider y Beryl Korot.

Vito Acconci, *Three Relationships Studies*.

1971

Antoni Muntadas, *Espacio (Acción/ Interacción)*, Galería Vandrés, Madrid. Primera instalación de pantallas de televisión en España.

Sonsbeek 71, Arnhem, Holanda.

Electronic Arts Intermix, Howard Wise. En 1973 inaugurará el servicio de distribución de cintas de vídeo de artistas.

The Kitchen Center for Music and Video, Steina y Woody Vasulka, Nueva York.

Videogalerie Schum, Dusseldorf, Alemania. Primera galería comercial especializada en videoarte.

Departamento de Vídeo, Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York. Entre sus conservadores se encuentra David Ross y más adelante Richard Simmons.

Artists Television Workshop, WNET-TV, Nueva York.





Guerrilla Television, Michael Shamberg y Raindance Corporation: pequeño manual y revista de televisión alternativa con ilustraciones de Ant Farm.

David Hall, *TV Interruptions*. Emitido ese mismo año por la televisión escocesa. Primera emisión artística en la televisión británica.

1972

First Women's Video Festival, organizado por The Kitchen Center for Music and Video, Nueva York.

Land Truth Circus, San Francisco, es rebautizado como TRuthco.

Electronic Art Intermix establece un servicio de edición y posproducción de vídeo.

Women Make Movies, Nueva York.

Downtown Community Center, Nueva York. Centro de producción y distribución de vídeo. Financia talleres de vídeo.

Bienal de Venecia y Documenta 5 de Kassel, presentación por parte de Gerry Schum de numerosas cintas de vídeo e información del medio.

Douglas Davis publica *Video Obscura* en *Art Forum*.

David Lamelas, *To Pour Milk into a Glass*.

1973

Bienal, Whitney Museum of American Art. 7 obras en vídeo y una videoinstalación: *Baldessari Sings LeWitt*, John Baldessari; *Tape Project*, Jaime Davidovich; *Sapos*, Joan Jonas; *Sax*, Richard Landry; *Untitled*, Robert Morris; *Mat Key Radio Track*, Keith Sonnier; *Selected Works 1972*, William Wegman; y la videoinstalación de Peter Campus, *Kiva*, seleccionados por los conservadores de pintura y escultura.

Art/Tapes/22, Florencia. María Gloria Biccocchi. Centro para la producción de vídeos de artista y su distribución en Europa, EE.UU. y Japón.

Departamento de Video, Long Beach Museum, California.

Videofreex publica *Spaghetti City Video Manual*, manual práctico de videoproducción.

Nam June Paik, *Global Groove*, en los laboratorios de la WNET, Nueva York.

Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*.

1974

Art Now: A Celebration of the American Arts, John F. Kennedy Center of the Performing Arts, Washington D.C. Vito Acconci, Lynda Benglis, Peter Campus, Douglas Davis, Juan Downey, Terry Fox, Hermine Freed, Frank Gillette, Joel Glassman, Nancy Holt, Joan Jonas, Beryl Korot, Paul Kos, Shigeko Kubota, Andy Mann, Nam June Paik, Ira Schneider, Keith Sonnier, Bill Viola y William Wegman.

Art Vidéo-Confrontation 74, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y Centre d'Activités Audiovisuelles. Exposición colectiva. Obras de artistas americanos desconocidos para el público europeo: Dan Graham, Nam June Paik, Frank Gillette, Takahiko iimura...

Projekt'74, Colonia, Alemania.

Video 'n' Videology: Nam June Paik (1959-1973), Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York.

Departamento de Video, MoMA. Barbara London conservadora jefe.

Open Circuits. *The Future of Television*, MoMA, Nueva York. Congreso internacional que reúne a artistas, críticos y comisarios.

Video and the Museum, Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York. Congreso que reúne a museos, galerías, centros de creación y artistas de todo el país.

Takahiko iimura, *Face/Ings* (originalmente *Back to Back*).

Joan Jonas, *Glass Puzzle*.

Ana Mendieta, *Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)*.

Joan Rabascall, *Bio Dop*.

Ira Schneider, *Manhattan is an Island*, que será exhibida ese mismo año en The Kitchen.

1975

Americans in Florence/ Europeans in Florence, Long Beach Museum of Art, California. Comisariada por David Ross y Maria Gloria Biccocchi.

Bill Viola, *Installation*, Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York.

Radical Software, exposición en Kölnischer Kunstverein, Colonia, Alemania.

Nam June Paik. Retrospectiva, Stedelijk Museum, Ámsterdam.

Southland Video Anthology, exposición en Long Beach Museum, California, proponía 30 horas de cintas de vídeo de 65 artistas diferentes reagrupados por David Ross.

Video-Art, exposición itinerante organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pensilvania.

Departamento de Video, Whitney Museum of American Art. Director John Hanhardt.

Marina Abramovic, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*.

Mary Lucier, *Untitled Display System for Laser Burned Vidicon Tubes (1975-77)*.

1976

Video Art: An Overview, San Francisco Museum of Modern Art, comisariada por David Ross.

Video Show, Tate Gallery, Londres.

London Video Arts, organización de artistas para la promoción y distribución de vídeos.

Arena, programa de cintas de artistas americanos y británicos emitido por BBC2. Presentado por David Hall, quien para la ocasión hace junto a Richard Baker *This Is a TV Receiver*.

Jaime Davidovich, *Artist Television Network*. Producción y emisión por cable de trabajos de artistas.

Redefinitions Film and Video, Whitney Museum of American Art, Nueva York. Ciclo de conferencias organizado por John Hanhardt.

Video-Art, Beryl Korot e Ira Schneider. Publicación de la primera antología de arte del vídeo.

Videography. Primer número de esta revista dedicada exclusivamente al arte del vídeo.

Juan Downey, *Video Trans Americas*.

Anna Bella Geiger, *Mapas Elementares n.º 3*.

Shigeo Kubota, *Duchampiana. Nude Descending a Staircase*.

Marta Minujín, *Comunicando con Tierra*.

Nam June Paik, *TV Rodin – The Thinker*.

Wolf Vostell, *New York Stuhl*.

1977

Documenta 6, Kassel, Alemania. Edición bajo el tema *Art & Media*. Retrospectiva de cintas de vídeo e instalaciones de más de 40 artistas seleccionados por Wulf Herzogenrath. Los trabajos de Paik, Beuys y Douglas Davis fueron retransmitidos en EE.UU.

Art, Artist and the Media, Bienal de Venecia, seminario de vídeo organizado por Marshall McLuhan, Peggy Gale y Wulf Herzogenrath, entre otros.

Peter Campus, *Head of a Misanthropic Man y Head of a Sad Young Woman*.

Ulrike Rosenbach, *Herakles – Herkules King Kong*.

Roger Welch, *The O. J. Simpson Project*.

Hannah Wilke, *Suit Suite y Philly*.

1978

Nam June Paik. Retrospectiva en Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (ARC) precedida por la instalación *Video Garden* en Centre Georges Pompidou, París.

Video Art 78, Herbert Art Gallery and Museum, Coventry.

Ant Farm se disuelve.

Video Viewpoints, MoMA. Ciclo de conferencias organizado por Barbara London.

Museu da Imagem e do Som de São Paulo (Brasil). Primer encuentro internacional de arte del vídeo.

Gregory Battcock publica *New Artist Video, a Critical Anthology*.

Jaime Davidovich, *The Live! Show*.

VALIE EXPORT, *Adjungierte Dislokationen III*.

1979

Everson Video Revue, Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York. Exposición de vídeos recientes de más de 50 artistas.

Re-Visions, Projects and Proposals in Film and Video, Whitney Museum of American Art, Nueva York. Instalaciones de artistas jóvenes poco conocidos aún.

Video from Tokyo to Fukui and Kyoto, MoMA, Nueva York.

Joan Logue, *Nam June Paik: Freight Elevator*.

Antoni Muntadas, *Between the Lines*.

1980

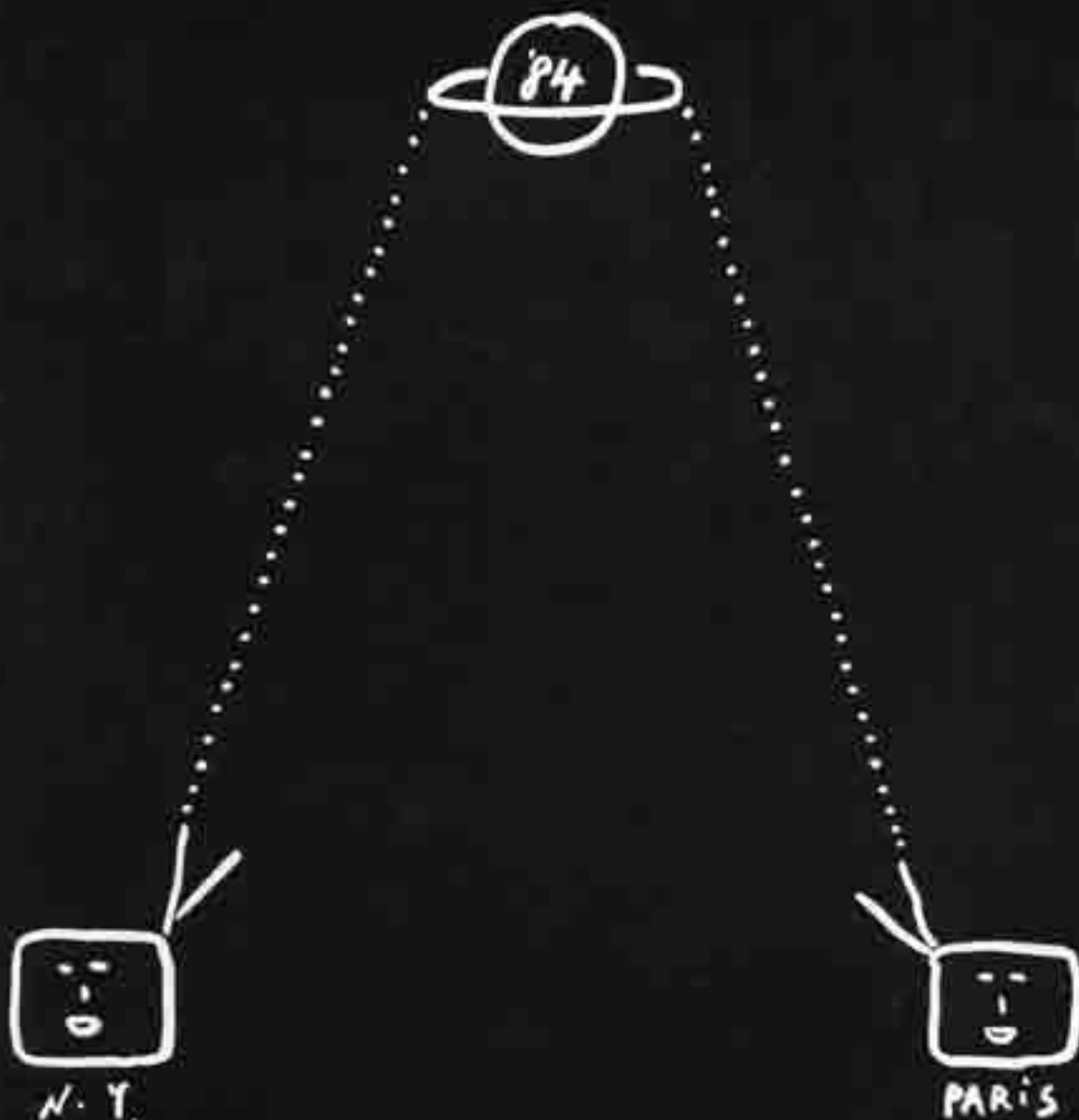
Antoni Muntadas, *Pamplona Grazelema, el ritual del toro en España*, Guggenheim Museum, Nueva York.

Time Square Art Show, N. Y.

Primer Festival de Videoarte de Locarno, organizado por Rinaldo Bianda, director de la galería Flaviana.

Artists' Television Network y Jaime Davidovich publican *TV Magazine*. Revista dedicada a la exploración del potencial de la televisión.

Thierry Kuntzel, *Time Smoking a Picture*.



Nam June Paik's

GOOD MORNING, MR. ORWELL

LIVE FROM PARIS AND NEW YORK ON SUNDAY, JANUARY 1, 1984

1981

Art/Allemagne/Aujourd'hui, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (ARC).

Performance, Video, Installation, Tate Gallery, Londres.

Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York. Cierra el Departamento de Video.

Anne Marie Duguet publica *La Vidéo, Mémoire au Poing*.

Cahiers du Cinema publica un suplemento sobre video.

Rafael França, *Third Commentary*.

Gary Hill, *Primarily Speaking*.

1982

Nam June Paik. Retrospectiva en Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Videokunst in Deutschland 1963-1982, Kunstverein, Colonia. Comisario Wulf Herzogenrath.

Dany Bloch publica *L'Art et Video: 1960-1980*.

Videokunst Foto Aktion/ Performance Feministische Kunst. In German, Ludwig Museum, Colonia. Comisariada por Ulrike Rosenbach.

Dara Birnbaum, *PM Magazine*.

1983

Art Video: Retrospective et Perspective. Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Bélgica.

Bill Viola, en Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (ARC). Instalaciones: *An Instrument of Simple Sensation* y *A Room for St. John of the Cross*, de 1983, junto con una selección de sus cintas de entre 1977 y 1983.

Video Viewpoints, MoMA, Nueva York. Ciclo de conferencias organizado por Barbara London.

AFA (Anthology Film Archives) inicia, con el apoyo de NYSCA un proyecto de conservación de obras de arte en video.

1984

Video: a Retrospective, 1974-1984. Long Beach Museum of Art, California. Comisaria: Connie Fitzsimons.

Primer Festival Nacional de Video, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Concha Jerez, Carles Pujol, Eugènia Balcells, Dan Graham, Michel Jaffrenou, Wolf Vostell, Inge Graf y Zyx, Marie-Jo Lafontaine, Woody y Steina Vasulka y Peter Weibel.

Video 84: Conferencia Internacional de Video, Montreal, Canadá.

Diference: On Representation and Sexuality Videotapes, New

Museum of Contemporary Art, Nueva York. Comisariada por Jane Weinstock.

Nam June Paik, *Good Morning Mr. Orwell*, Centre Georges Pompidou, París.

1985

Video Encounter, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Internationale Video-Biennale, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Viena. Symposium en torno al video.

New Television, programa de videos de artista comienza a ser emitido por WNET de Nueva York.

Eugènia Balcells, *TV Weave*.

1986

Où va la vidéo, La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, Francia.

Apertura del Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, con la muestra *Processors* con instalaciones en video de Antoni Muntadas, Paloma Navares y Paik.

John Hanhardt publica *Video Culture. A Critical Investigation*.

Rene Payant publica *Arttextes*.

Nam June Paik, *Mirage Stage*.

Otto Piene, *Sky TV*.

Compilación: Pablo Martínez.

Fichas técnicas y catalográficas

Marina Abramovic

Art Must Be Beautiful, Artists Must Be Beautiful, 1975. Vídeo monocal. DVD: b/n, sonido, 13'51" (proyección continua). Cortesía de Netherlands Media Art Institute. Montevideo/Time Based Arts, Ámsterdam.

Vito Acconci

Three Relationship Studies, 1970. Vídeo monocal. Betacam SP transferido a DVD: b/n y color, sin sonido, 12'30" (proyección continua). Reg. AD4014. Adquisición: 2006.

Eugènia Balcells

TV Weave, 1985. Instalación audiovisual. Música de Peter van Riper. 54 monitores de TV, señal de TV, 2 espejos, reproductor de CD audio, amplificador y 8 altavoces. Medidas variables. Edición 1/3. Reg. AD04035. Adquisición: 2005.

Exposiciones

1985: *Alternating Currents, Alternative Museum*, P.S.1 Institute for Art and Urban Resources, Nueva York. / *Barcelona/Paris/Nova York. El camí de Dotze Artistes Catalans 1960-1980*, Palau Robert, Barcelona, diciembre 1985-enero 1986. 1998: (d')oída "Índex d'audiència" "TV Weave", Capella Sant Joan, Galería Palma XII, Vilafranca del Penedés, Barcelona, octubre 1997-junio 1998.

Bibliografía

Hanhardt, J. *From the Center* (cat. exp.), 1987.
Rofes y Baron, O. "(d')oída" (cat. exp.). Vilafranca del Penedés: Galería Palma XII, Barcelona.
(Cristina Cámara)

Joseph Beuys, Douglas Davis y Nam June Paik

Documenta 6, Satellite Telecast, 1977. Vídeo monocal. Betacam SP transferido a DVD: color, sonido, 30' (proyección continua). Reg. AD03611. Adquisición: 2004.

Dara Birnbaum

PM Magazine, 1982/2006. Videoinstalación. 5 canales de vídeo en color: 3 con sonido estéreo de 6'30" y 2 sin sonido de 2'56", 2 paneles fotográficos en b/n de 183 x 244 cm. Medidas variables. Edición P. A. Reg. AD04499. Adquisición: 2006. Otras colecciones: Museum of

Contemporary Art, Chicago; The San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; The Israel Museum of Art, Jerusalén, Israel.

Exposiciones

1982: *Documenta 7*, Kassel, Alemania. / *Art and Technology: Approaches to Video*, The Hudson River Museum, Nueva York, 25 febrero-21 marzo. 1984: *Selections from the Permanent Collection*, The Art Institute of Chicago. / *Recontres Internationale Vidéo Montréal-Vidéo 84*, Galerie Graff, Montreal. / *The New American Filmmakers Series*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 4 febrero-4 marzo. / *Dara Birnbaum, Le Coin du Miroir*, Dijon. / *Currents and Prime Time*, The Institute of Contemporary Art, Boston. 1989: *Forest of Signs*, The Museum of Contemporary Art/The Temporary Contemporary, Los Ángeles. / *Image World: Art and Media Culture*, Whitney Museum of American Art, Nueva York. 1993: *Thresholds & Enclosures*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. 1995: *Dara Birnbaum*, Kunsthalle Wien, Viena, 7 octubre-15 noviembre. 1997: *Disrupture: Post-Modern Media*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

Bibliografía

Birnbaum, D. "PM Magazine, 1982", en *Dara Birnbaum* (cat. exp.). Kunsthalle Wien, p. 68, repr. color pp. 67-69.
—. "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", en *Artforum*, septiembre 1982, p. 56, repr. color p. 45.
—. "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", en *October*, n.º 22, 1982, pp. 122-23.
Owens, C. "Phantasmagoria of the Media", en *Art in America*, mayo 1982, pp. 98-101.
Ross, D. "Truth of Consequences", en *The Luminous Image* (cat. exp.). Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1984, pp. 83-84.
(C. C.)

Peter Campus

head of a sad young woman, 1977/2005. Proyección. Proyector, DVD: b/n, sin sonido, 12' (proyección continua). Dimensiones variables. Talla mínima de proyección: 139,7 x 188 cm. Edición 1/5. Reg. AD04010. Adquisición: 2005.

Exposiciones

1978: *Peter Campus*, The New American Filmmakers Series, Whitney Museum of American Art, Nueva York. 1979: *Peter Campus*, Kölnischer Kunstverein, Colonia, 11 mayo-4 junio y Neuer Berliner Kunstverein, Berlin,

Alemania, 10 agosto-8 septiembre. 2005: *The Continuous Present: Peter Campus and Anthony McCall: Works from the 1970s*, Leslie Tonkonow Artworks+Projects, Nueva York.

Bibliografía

Campus, P., Herzogenrath, W. y Smith, R. *Peter Campus* (cat. exp.). Berlín: Neuer Berliner Kunstverein, 1979, repr. s/e.

Duguet, A.-M. "Peter Campus", en *Exposé*, n.º 2, Orléans, 1995.

Doran, A. "The Continuous Present: Peter Campus and Anthony McCall", en *Time Out New York*. Nueva York: 15-21 septiembre, 2005.

"Peter Campus/Anthony McCall", en *The New Yorker*. Nueva York: 12 septiembre 2005.

(Pablo Martínez)

head of a misanthropic man, 1977/2005. Proyección. Proyector, DVD: b/n, sin sonido, 12' (proyección continua) Dimensiones variables. Talla mínima de proyección: 139,7 x 188 cm. Edición 1/5. Reg. AD04009. Adquisición: 2005.

Exposiciones

1978: *Peter Campus*, The New American Filmmakers Series, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

2005: *The Continuous Present: Peter Campus and Anthony McCall: Works from the 1970s*, Leslie Tonkonow Artworks+Projects, Nueva York.

Bibliografía

Doran, A. "The Continuous Present: Peter Campus and Anthony McCall", en *Time Out New York*. Nueva York: 15-21 septiembre 2005.

"Peter Campus/Anthony McCall", en *The New Yorker*. Nueva York, 12 septiembre 2005.

(P. M.)

Jaime Davidovich

The Live! Show, 1978-84/2005. Videoinstalación. 220 objetos en miniatura relacionados con la TV, 6 objetos fluxus en papel, monitor de TV, DVD: color, v.o.s., 60'. Medidas variables. Pieza única. Reg. AD04008. Adquisición: 2005.

Exposiciones

1986: *Television's Impact on Contemporary Art*, The Queens Museum, Nueva York. 1989: *Jaime Davidovich. The Live! Show*, The American Museum of the Moving Image, Nueva York, 10 noviembre-7 enero 1990. 1990: *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980's*,

The New Museum of Contemporary Art, Nueva York.

Bibliografía

Alonso, R. "Identidad quebrada", en *Jaime Davidovich, Video Works 1979-2000* (cat. exp.). Nueva York: The Phatory Gallery, 2004, pp. 15-19, repr. color pp. 81-91.

Hanley, J. A. "Introduction", en *Jaime Davidovich. The Live! Show* (cat. exp.). Nueva York: The American Museum of the Moving Image, 1989.

Rapaport, H. "On Television/Off Television", en *Jaime Davidovich. The Live! Show* (cat. exp.). Nueva York: The American Museum of the Moving Image, 1989.

Sentís, M. "Jaime Davidovich: El humor como arma de reflexión", en *Mensaje y medios*, n.º 10, enero 1990, pp. 14-19.

(C. C.)

Juan Downey

Video Trans Americas, (versión 1) 1976/1997.

Videoinstalación. 14 DVD: b/n, sonido; *Yucatán*, 1973, 28'22"; *Guatemala*, 1973, 27'30"; *New York*, 1974, 20'; *Texas*, 1974, 20'; *La Frontera I*, 1976, 14'18"; *La Frontera II*, 1976, 12'45"; *Lima*, 1975, 28'; *Macchu-Pichu*, 1975, 28'; *Uros I*, 1975, 20'; *Uros II*, 1975, 20'; *Nazca I*, 1976, 10'08"; *Nazca II*, 1976, 10'08"; *Inca I*, 1976, 20'; *Inca II*, 1976, 20'; 14 monitores de TV, silueta del mapa de América. Medidas variables. Edición 1/3. Reg. AD04012. Adquisición: 2005.

Exposiciones

1976: *Video Trans Americas*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, California, 21 febrero-21 marzo. 1976: *Juan Downey: Video Trans Americas*, Houston Museum of Art, Houston, Texas, 4 junio-4 julio. / *Juan Downey: Video Trans Americas*, The Whitney Museum of American Arts, Nueva York, 30 septiembre-10 octubre. 1997: *With Energy Beyond These Walls: Con energía más allá de estos muros*, IVAM, Centre del Carme, Valencia, 28 octubre-11 enero 1998.

Bibliografía

"Video and Environment", en *Radical Software*, Vol. II, n.º 5, invierno 1973, p. 4.

VV. AA. *Juan Downey. With Energy Beyond These Walls (Con energía más allá de estos muros)* (cat. exp.). Valencia: IVAM Centre del Carme, 1998, pp. 92-138.

(P. M.)

VALIE EXPORT

Adjungierte Dislokationen III, 1978/1996.

Videoinstalación. 3 paneles de madera pintados con rayas blancas verticales, diagonales y horizontales, cabezal

rotativo, 2 videocámaras, 24 monitores de TV, DVD de la performance, 1997. "Video Raum Spirale", 1973, dibujo, 34 x 46 cm. 5 fotografías vintage, 1978, b/n, 12 x 18 cm 470 x 600 x 600 cm. Pieza única. Reg. AD04463. Adquisición: 2006.

Exposiciones

1978: *Pro Musica Nova*, Bremen Theater im Packhaus, Packhaus Schnoor, Bremen, 9 mayo. 1979: *Videowochen Essen*, Museum Folkwang, Essen, 5 diciembre. 1997: *Split Reality: VALIE EXPORT*, Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig, 20er Haus, Viena, 25 abril-15 junio. 2003: *VALIE EXPORT*, Centre National de la Photographie, París, 12 septiembre-21 diciembre. 2004: *VALIE EXPORT. Un día en 1967*, retrospectiva, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 22 enero-2 mayo. / *VALIE EXPORT, retrospective*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginebra, 9 junio-12 septiembre. / *VALIE EXPORT*, Camden Art Center, Londres, 10 septiembre-31 octubre. 2005: *VALIE EXPORT- An overview*, ESSL Collection, Klosterneuburg, Viena, 11 febrero-10 abril.

Bibliografía

Sicinski, M. *VALIE EXPORT and Paranoid Counter-Surveillance*. Discourse 22.2, primavera 2000. VV. AA. *VALIE EXPORT*. París: Centre National de la Photographie, Editions de l'Oeil, 2003, repr. color p. 133. (Céline Brouwez)

Rafael França

Third Commentary, 1981. Videoinstalación. 5 monitores de TV, videocámara. Medidas variables. Pieza única. Cortesía de Atelier Hugo França.

Exposiciones

1981: Espaço No, Porto Alegre, Brasil. / *Photo/Idea*, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1982: *Áreas e Comentários*, Paço das Artes, São Paulo. 1997: *Sem Medo da Vertigem, Rafael França*, Paço das Artes, São Paulo.

Bibliografía

França, R. *Third Commentary* (cat. exp.). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea-Universidade de São Paulo, 1987.
—. "Third Commentary", en *Áreas e Comentários* (cat. exp.). São Paulo: Paço das Artes, 1982.
—. *Typewritten Text, Untitled*. Chicago: 1983, p. 2.
Ramiro, M. *Between Form and Force: Connecting*

Architectonic, Telematic and Thermal Spaces. Boston: MIT Press.

VV. AA. *Sem Medo da Vertigem Rafael França*. São Paulo: organização editorial Helouise Costa, Marca d'Água, 1997, pp. 53-58 y 65, repr. b/n p. 52. (C. B.)

Anna Bella Geiger

Mapas elementares n.º 3, 1976. Video monocanal. U-matic transferido a DVD: b/n, sonido, 4'30" (proyección continua). Cortesía de la artista.

David Hall

TV Interruptions (7 TV Pieces): The Installation, 1971/2006. Videoinstalación. 7 monitores de TV y 7 películas en 16 mm transferidas a DVD: color y b/n, sonido, 3' aprox. (proyección continua); *Interruption piece, Window piece, Tap piece, Time-lapse piece, Pans piece, TV Shoot-out piece* y *Two Figures piece*. Edición 1/4. Reg. AD04442. Adquisición: 2006.

Exposiciones

1971: *TV Interruptions*, diez obras transmitidas por la Scottish Television, sin anunciar y sin créditos. / *Inno 70, Artist Placement*, Hayward Gallery, Londres. 1972: *David Hall*, Institute of Contemporary Arts, Londres. 1973: *David Hall*, National Film Theatre, Londres. 1974: *David Hall*, Tate Gallery, Londres. / *David Hall*, Millennium Cinema, Nueva York. 1975: *The Video Show*, Serpentine Gallery, Londres. 1976: *Video: Towards Defining an Aesthetic*, Third Eye Centre, Glasgow. 1977: *Film en Video Manifestatie*, Bonnefantenmuseum, Maastricht. 1978: *London Video Arts*, AIR Gallery, Londres. 1979: *Video: The First Decade*, Museum of Folklore, Roma. / *Videotapes by British Artists*, The Kitchen, Nueva York. 1980: *David Hall*, Institute of Contemporary Arts, Londres. 1983: *Video Art: A History*, MoMA, Nueva York. 1984: *Channel 5 exhibition*, Institute of Contemporary Arts, Londres. 1986: *Channel 6 exhibition*, Institute of Contemporary Arts, Londres. 1987: Emisión televisiva de videos, WGBH/ Channel 2, Boston. / Emisión televisiva de videos, Finnish Television. 1988: *Total Dissent*, Tate Gallery, Londres. 1989: *Revision, videotapes*, Tate Gallery, Londres. / *Videoculture2, videotapes*, Institut Français de Nápoles. 1990: *Four TV Interruptions (1971)* emitidas por el Channel 4. 1991: *David Hall, video retrospective*, Vidéo Art Plastique Festival, Herouville-Saint Clair, Caen, Francia. 1992: *TV Interruptions (1971)* compradas y

emitidas por el Canal+ TV, Francia. / *David Hall*, ELAC, Lyon. / *David Hall*, New Visions Festival, Glasgow Film Theatre. 1997: *Diverse Practices*, Institute of Contemporary Arts, Londres. / *Films and videotapes in 60:70:80:90*, Showroom Gallery, Londres. / *David Hall*, Lux Centre, Londres. 1999: *Video/TV works in Against the Mainstream: Artists' films from the '20s to the '90s*, National Film Theatre, Londres. 2000: *Live in Your Head: Concept and Experiment in Britain, 1965-75*, Whitechapel Art Gallery, Londres. Itinerancia: Chiado Museum, Lisboa. / *Videotapes*, Centre Georges Pompidou, París. 2003: *David Hall*, Tate Britain Gallery, Londres. / *A Century of Artists' Film in Britain*, Tate Britain Gallery, Londres. 2006: *Exploding Television*, 35th International Film Festival, Rotterdam. / *Rewind*, Dundee Contemporary Arts, Dundee. / *Test Transmissions*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow.

Bibliografía

British Film Institute Film Bulletin, febrero 1988.
Hartney, M. "InT/Ventions...", en *Diverse Practices: A Critical Reader on British Video Art*. Arts Council of England y John Libbey, 1996.
Hamlyn, N. "Film Video and TV", en *Coil magazine* 9/10. Londres: 2000.
(C. C.)

Gary Hill

Primarily Speaking, (versión 8 monitores) 1981-83/1990. Videoinstalación. 8 monitores de TV, sincronizador de dos canales de vídeo y sonido, generador de campos de color, ordenador, lector de código de tiempo, 4 altavoces, 2 laserdisc, 15' aprox., y 2 lectores de laserdisc. 2 muebles de madera de 213 x 61 x 254 cm. Edición: 2/2. Reg. AD04011. Adquisición: 2005. Otras colecciones: Stedelijk Museum, Amsterdam.

Exposiciones

1981: Presentado como *work in progress* (versión 8 monitores), The Kitchen Center for Video and Music, Nueva York, 8-31 de octubre. 1982: Galerie H at ORF, Graz, Austria, 6-10 de noviembre. 1983: *Gary Hill. Primarily Speaking, 1981-83. The New American Filmmakers Series 12*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 8 de noviembre-11 de diciembre. 1986: *Video as an Attitude*, University Art Museum, Universidad de Nuevo México, Albuquerque, 23 de mayo-26 de junio. 1992: *Prospectus for a TV Art Channel*, Festival de Vídeo y Televisión Japón 92, Spiral, Tokio, 1-11 de

febrero. 1993: *American Art in 20th Century: Painting and Sculpture 1991-1993*, Martin Gropius Bau, Berlin, 8 mayo-25 julio; Royal Academy of Arts and Saatchy Gallery, Londres, 16 de septiembre-12 de diciembre. 1993: *Gary Hill*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 28 de agosto-10 de octubre. 1993: *Gary Hill: Sites Recited*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, California, 3 diciembre-20 febrero de 1994.

Bibliografía

Barro, D. *Gary Hill: Poeta da Percepção, poet of perception, poeta de la percepción*. Oporto: Mimesis, 2003, pp. 11, 16, 17, 33, 37, 55, 59.
Beckmann, A. "Gary Hill", en *European Photography* 58, 16, 2, 1995, pp. 60, 67.
Bruce, C. *Gary Hill*. Seattle y Washington: Henry Art Gallery, 1994, pp. 48, 50, 62-64, 82, 83.
Dantas, M. *Gary Hill: O lugar do outro/where the other takes place*. Río de Janeiro: Magnetoscopia, 1997, pp. 26, 27.
Den Hartog Jager, H. "Droomwereld", en *HP de Tijd*, septiembre 1993, pp. 113, 115.
Duncan, M. "In Plato's electronic cave", en *Art in America*, n.º 83, 6, junio 1995, pp. 69, 72.
Furlong, L. "A Manner of Speaking: An Interview with Gary Hill", en *Afterimage*, 10, marzo 1983, pp. 12-15.
Hagan, Ch. "Gary Hill, Primarily Speaking at the Museum of American Art", en *Artforum*, n.º 22, febrero 1984, pp. 77, 78.
Morgan, R. C. (ed.) *Gary Hill*. Baltimore: PAJ Books y The Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 10-11, 12, 42-43, 47, 96-103, 117, 190, 247-48, 256, 271-79, 280-81, 291.
Quasha, G., Stein, Ch. *La performance elle même en Gary Hill: Around & About: A Performative View*. Paris: Edition du Regard, 2001, pp. 48-49, 64.
Lebrero Stals, J. *Gary Hill: HandD HeardD -Withershins - Midnight Crossing*. Barcelona: MACBA, 1998, pp. 8, 50.
Vogel, S. B. "Im Licht des Monitors Gary Hill", en *Artis*, diciembre 1994-enero 1995, pp. 44, 45.
VV. AA. *2ª Semaine Internationa de Video*, Ginebra: Bel Veder y Centre Gènevois de Gravure Contemporaine, 1987, pp. 63-66.
VV. AA. *Der elektronische Raum: 15 Positionen zur Medienkunst*. Bonn: Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1998, pp. 147-49, 156.
VV. AA. *Gary Hill en Argentina: textos, ensayos, diálogos*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2000, pp. 30-31, 55.
VV. AA. *Gary Hill Instalaciones*. Córdoba: Ediciones Museo Caraffa, 2000, pp. 12, 15, 37-38, 44.

VV. AA. *Gary Hill Selected Works and catalogue raisonné* (cat. exp.). Wolfsburg: Kunstmuseum, 2002, pp. 111-12.
VV. AA. *The Second Link: Viewpoints on Video in the Eighties* (cat. exp.). Alberta, Canadá: Walter Philips Gallery, The Banff Centre School of Fine Arts, 1983, pp. 29.
Willis, H. "The Unknown that Knows Where the Hole in the Mind Resides: Installations and Videos by Gary Hill at the Long Beach Museum of Art", en *Video Networks*. San Francisco: febrero-marzo 1994, pp. 20, 21.
(P. M.)

Takahiko iimura

Face/Ings (originalmente *Back to Back*), 1974. Instalación audiovisual y videoperformance. Dibujo del proyecto, 2 videocámaras de vigilancia, 2 trípodes, 2 monitores de TV. Medidas variables. Pieza única. Reg. AD04497.
Adquisición: 2006.

Exposiciones

1974: *Projekt 74*, Kunsthalle and Kölnischer Kunstverein, Colonia, julio-agosto. / *Art Video Confrontation 74*, Arc2 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 8 noviembre-8 diciembre. 1975: Istituto Giapponese di Cultura, Roma.

Bibliografía

Noguez, D. *Eloge du Cinéma Experimental*. París: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1979, p. 82, repr. b/n p. 90; reproducido en *Eloge du Cinéma Experimental*. París: Paris Experimental, 1999, p. 132, repr. p. 131.

Kacunko, S. *Closed Circuit Video, On the History and Theory of Media Art* (cat. exp.). Colonia: ZKM, 2003, pp. 60-61.

Herzogenrath, W. y Decker, E. *Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell, 1963-1989* (cat. exp.). Colonia: Du Mont, 1989, repr. b/n pp. 143-44.

(C. B.)

Fluxus Replayed, 1991. Vídeo monocal. DVD: b/n, sonido, 30'. Cortesía del artista.

Joan Jonas

Glass Puzzle, 1974 (reeditada en color en 2000). Videoinstalación. 2 Betacam SP transferidos a DVD: b/n, sonido, 27'17"/ color, sonido, 30'; monitor de TV, proyector, pantalla de papel colgada, pupitre de madera, peonza, prismáticos de madera, campana y anillos. Medidas variables. Pieza única. Reg. AD04498.
Adquisición: 2006.

Exposiciones

2000: *Film and Video Work, 1968-1976*, Dia Center for the Arts, Nueva York. / *Electronic Images: Videokunst 1965-2000*, Villa Merkel, Esslingen, Alemania. / *Performance, Video, Installation 1968-2000*, Galerie der Stadt, Stuttgart.
2004: *Mirror Works 1969-2004*, Wilkinson Gallery, Londres.

Bibliografía

Cantz, H. (ed.) *Joan Jonas. Performance video Installation, 1968-2000*. Stuttgart: Galerie der Stadt Stuttgart, 2001, pp. 120-21, repr. pp. 122, 123.

VV. AA. *Joan Jonas. Scripts and Descriptions 1968-1982*, University Art Museum, University of California, Berkeley, California: 1983, pp. 132-33.

Joan Jonas (cat. exp.). Southampton: John Hansard Gallery y Wilkinson Gallery, 2004, cit. portada y pp. 46-49.
(P. M.)

Shigeko Kubota

Duchampiana. Nude Descending a Staircase, 1976. Videoinstalación. 4 monitores de TV, 1 reproductor de DVD, amplificador, escalera de madera. 130 x 160 x 110 cm. Pieza única. Junta de Extremadura. Museo Vostell Malpartida. 1996, Colección Fluxus-Donación Gino di Maggio instalada en el Museo Vostell Malpartida en 1998.

George Maciunas with Two Eyes, 1972

George Maciunas with One Eye, 1976

Vídeo monocal. Betacam SP transferido a DVD: color, sonido, 7'. Reg. AD03612. Adquisición: 2004.

Thierry Kuntzel

Time Smoking a Picture, 1980/2006. Videoinstalación. Betacam SP transferido a DVD: color, sin sonido, 38', monitor de TV, 39 fotografías color 30 x 40 cm. 300 x 450 cm. Edición 1/3. Reg. AD04493. Adquisición: 2006.

Exposiciones

1980: *Video About Video*, University Art Museum of Berkeley, Berkeley, California y Téléthèque de l'Alliance Française of New York, Nueva York, octubre. 1981: 2 x 4 *Vidéo*, École spéciale d'Architecture, París, 12-21 junio. 1983: *Art Vidéo, rétrospectives et perspectives*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, Bélgica, 5 febrero-17 marzo. 1984: *Rétrospective Thierry Kuntzel*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París, mayo. 1990: *Passages de l'image*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París, 19 septiembre-18 noviembre (itinerancia). 1991: *Projects 29: Thierry Kuntzel*,

MoMA, Nueva York, 28 junio-2 septiembre. / *Thierry Kuntzel*, École Régionale de Dunkerque, Dunkerque, Francia, 1 octubre-15 noviembre. 1992: *Mehr Licht*, Galerie Crousel-Robelin Bama, París, 9 diciembre-30 enero. 1993: *Thierry Kuntzel, rétrospective*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, París, 27 abril-20 junio. Itinerancia: Musée d'Art Contemporain, Montreal, 22 octubre-2 enero 1994. 2000: *Thierry Kuntzel, Si lent*, Galerie Yvon Lambert, París, 29 marzo-13 mayo. 2002: *The First Decade*, Video de EAI Archives, MoMA, Nueva York, 26 febrero-17 marzo. 2004: *Thierry Kuntzel*, FRAC Lorraine, Metz, Francia, 23 octubre-16 enero. 2006: *Thierry Kuntzel, Lumière du temps*, Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing, Francia, 4 febrero-9 abril. / *Quatre saisons (plus ou moins une)*, Musée des Beaux Arts de Nantes, Nantes, Francia, 10 febrero-4 mayo.

Bibliografía

Bellour, R. *L'Entre-Images*. París: Col. Mobile Matière, Editions de la Différence, 1990.
 Duguet, A.-M. *Title T.K* (cat. exp.). París: Musée des Beaux-Arts de Nantes y Anarchive Editeur, 2006.
 Duguet, A.-M. *Les vidéos de Thierry Kuntzel*, en *Parachute*, n° 38, marzo-mayo 1985, p. 26, reproducido en Chambon, J. *Déjouer l'image*. Nîmes: 2002, p. 65.
 Guibert, H. *Été 1989, Passages de l'image* (cat. exp.). París: Editions du Centre Georges Pompidou, 1990; republicado en *Thierry Kuntzel: Été, Hiver* (cat. exp.). Dunkerque: École Régionale de Dunkerque, 1991, p. s/e.
 Kuntzel, T. *Thierry Kuntzel. Notes de travail* (cat. exp.). París: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1993, pp. 102-05, repr. color pp. 103-04.
 H. M. [Odin, Paul Emmanuel]. *Vidéo et après* (cat. exp.). Van Assche, C. (ed.) París: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 180. (C. B.)

David Lamelas

To Pour Milk into a Glass, 1972. Videoinstalación. 8 fotografías en color montadas en un marco de 235 x 26 cm, proyector y película en 16 mm: color, sonido, 7'35". Medidas variables. Edición 1/3. Reg. AD04465. Adquisición: 2006

Exposiciones

1997: *David Lamelas. A New Refutation of Time*, Kunstverein München, Múnich, 11 enero-2 marzo. Itinerancia: Witte de With, Rotterdam, 5 abril-25 mayo.

Bibliografía:

VV. AA. *David Lamelas. A New Refutation of Time* (cat. exp.). Múnich: Kunstverein München, p. 89, repr. color pp. 90-91. (C. C.)

Joan Logue

Nam June Paik: Freight Elevator, 1979/2006. Video monocal. U-Matic transferido a DVD: sonido, color, 15'. Edición 1/6. Reg. AD04469. Adquisición: 2006. (C. B.)

Mary Lucier

Untitled Display System for Laser Burned Vidicon Tubes, 1975-77. Videoinstalación. 4 tubos históricos Burneo, 5 monitores b/n y 4 videocámaras b/n, video *Fire Writing* transferido a DVD. Medidas variables. Pieza única. Reg. AD04073. Adquisición: 2005.

Exposiciones

1977: *Untitled Display System*, American Cultural Center, París. / And/Or Gallery, Seattle. 1978: The Hudson River Museum, Yonkers, Nueva York. 1988: *Video Art Expanded Forms*, Whitney Museum at Equitable, Nueva York, 18 febrero-30 marzo, 1988 (parcial). 1989: *Videoskulptur retrospektiv und aktuell 1963-1989*, Kölnischer Kunstverein, Colonia y Neuer Berliner Kunstverein, Berlín, julio-agosto (parcial). 1997: *Mary Lucier*, Lennon Weinberg Gallery, Nueva York (parcial).

Bibliografía

Barlow, M. (ed.) *Art and Performance: Mary Lucier*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 2000.
 Cassagnac, J.-P. *Le Rendez-vous des amis*. París: American Cultural Center, 1977.
 Hanhardt, J. *Video Art: Expanded Forms*. Nueva York: Whitney Museum of American Art at Equitable Center, 1988.
 Herzogenrath, W. y Decker, E. *Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell, 1963-1989* (cat. exp.). Colonia: Du Mont, 1989, p. 198 y repr. b/n p. 200.
 Lucier, M. "Light and Death", en *Illuminating Video: an Essential Guide to Video Art*. Nueva York: Aperture y Bay Area Video Coalition, 1990, pp. 457-60 y repr. b/n *Untitled Display System* p. 160 y cit. p. 162; *Fire Writing*, repr. b/n p. 459.
 —. *Organic. Art and Cinema*, diciembre 1978.
 —. "Laser Burning Video (1977), Untitled Display System (1977), Fire Writing (1975)", en Barlow, M. (ed.) *Mary Lucier*. Johns Hopkins University Press, 2000.

Perlberg, D. "New Directions in Video Art", en *Videoscope*, vol. 2, n.º 3. Nueva York: 1979.

Princenthal, N. "Mary Lucier", en *Art in America*. Nueva York: mayo 1997.
(C. B.)

Ana Mendieta

Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks), 1974. Video monocal. Super 8 transferido a DVD: color, sin sonido, 1'20". Edición 1/6. Reg. AD04473. Adquisición: 2006.

Exposiciones

2004: *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1 julio-19 septiembre. / Itinerancia: Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C., 14 octubre-2 junio 2005; Des Moines Art Center, Des Moines, 25 de febrero-22 de mayo; Miami Art Museum, Miami, 7 octubre-15 enero 2006. 2006: *Masquerade: Representation and the Self in Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art, Sidney, 23 marzo-21 mayo.

Bibliografía

Viso, O. M. (ed.) *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985* (cat. exp.). Barcelona: Hatje Kantz, 2004, pp. 208-11, 232 y repr. p. 211.

Kent, R. (ed.) *Masquerade: Representation and the self in contemporary art* (cat. exp.). Sidney: Museum of Contemporary Art, 2006, repr. p. 66.
(P. M.)

Marta Minujín

Comunicando con Tierra, 1976. Video monocal. Super 8 transferido a DVD: b/n, sonido, 10'54". Cortesía Braga Menéndez Arte Contemporáneo, Buenos Aires.

Antoni Muntadas

Between the Lines, 1979/2006. Instalación audiovisual. 4 diagramas facsímiles del proyecto, 5 monitores de TV, señal de TV, 4 cámaras con trípode, 4 ópticas de 5-50 mm, ordenador, cabina de madera. Medidas variables. Edición 1/3. Reg. AD04430. Adquisición: 2005.

Exposiciones

1979: *Between the Lines*, Boston Film/Video Foundation, Boston. / Alberta College of Art, Calgary. 1980: *Video, el temp i l'espai* (series informatives 2), Colegio de Arquitectos de Barcelona, Barcelona.

Bibliografía

Alonso, R. (ed.) *Muntadas Con/Textos. Una antología Crítica*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2002, pp. 46, 70, 83, 102, 121, 132, 151, 154, 157, 160, 163-65, 167, 175, 178, 212-13, 237, 247-49, 254, 325.

Atkins, R. "Meditación sobre el arte y la vida en el 'Paisaje de los Media'", en *Des/aparicions* (cat. exp.). Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, 1996.

Birnie Danzker, J. A. "Reading Between the Lines", en *Centerfold*, n.º 5. Toronto: julio 1979, pp. 256-58.

Bonet, E. "Background/Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas", en *Híbridos* (cat. exp.). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pp. 30-31, 37 y repr. pp. 30-31. Reeditado en Alonso, R. (ed.)

Muntadas Con/Textos. Una antología Crítica. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2002, pp. 26-27, 33.

—. "Muntadas. Segundo Intento", en *Muntadas: Trabajos Recientes* (cat. exp.). Valencia: IVAM Centre del Carme, 1992.

—. "Muntadas: Seguimiento del Proyecto [v 2.0]", en *Intersecciones* (cat. exp.). Santa Fe de Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1999.

Gale, P. "El ojo de Muntadas", publicado originalmente en inglés como "Muntadas' Eye", en *4ª Semaine Internationale de Vidéo* (cat. exp.). Ginebra: Saint Gervais, octubre 1991.

Heartney, E. "Re-enmarcando los ochenta", publicado originalmente en inglés como "Reframing the eighties", en *Art in America*, vol. 82, n.º 11, noviembre 1994.

Huffman, K. "Muntadas: selección de trabajos en video 1974-1984", en *Exposición* (cat. exp.). Madrid: Galería Fernando Vijande, 1985. Publicado originalmente como "Muntadas Selected Video Works, 1974-1984", Los Ángeles: Los Angeles Institute of Contemporary Art, febrero 1985.

Marchán Fiz, S. "Una mirada nómada al paisaje de los medios", en *Proyectos* (cat. exp.). Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1998, pp. 16, 18 y repr. p. 138.

Morse, M. "Media-architectural installations", en *Muntadas: Trabajos recientes* (cat. exp.). Valencia: IVAM Centre del Carme, 1992.

Phillips, Ch. "Arquitecturas de información: la obra en video de Muntadas", en *On Translation. The Games* (cat. exp.). Rotterdam: Witte de With, 1999.

Rush, M. *Video Art*. Londres: Thames and Hudson, 2003, p. 21.

VV. AA. *Muntadas. 10 Proyectos/ 10 Textos*. Madrid: Galería Vandrés, 1980, pp. 11-13.

(P. M.)

Bruce Nauman

Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down, 1973. Video monocanal. Betacam SP transferido a DVD: b/n, sonido, 61' (proyección continua). Reg. AD04018. Adquisición: 2005.

Nam June Paik

Horizontal Egg Roll TV, 1963/1995. Videoinstalación. Monitor de TV 20", reproductor de vídeo, generador de sonido, transformador. Collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon.

Sound Wave Input on Two TV Set (Vertical/Horizontal), 1963/1995. Videoinstalación. 2 monitores de TV 20" modificados, 2 magnetófonos. Collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon.

Vertical Roll TV, 1963/1995. Videoinstalación. Monitor de TV modificado, magnetoscopio, amplificador, generador de sonido, transformador. Collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon.

Oscilloscope Experiment TV, 1964/1995. Videoinstalación. Osciloscopio, magnetoscopio, regulador de tensión y transformador. Collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon.

Magnet TV, 1965/1995. Videoinstalación. Monitor de TV modificado, controlador de temperatura, imán y espejo. Collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon.

TV Experiment (Donut), 1969/1995. Videoinstalación. Monitor de TV modificado, 2 amplificadores, 2 generadores de sonido, controlador de temperatura. Collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon.

TV Rodin – The Thinker, 1976-78. Videoinstalación. Monitor de TV b/n, videocámara, tripode, escultura, base, lámpara. 135 x 50 x 110 cm. Edición 2/12. Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg, Nuremberg. Depósito de la Colección René Block.

Mirage Stage, 1986. Videoinstalación. 40 carcasas de TV de madera, 33 monitores de TV color, 3 DVD: color, sin sonido. 8 x 5 x 3 m. aprox. Pieza única. Reg. AD04044. Adquisición: 2006

Exposiciones

1988: *Nam June Paik: Beuys and Bogie*, Dorothy Goldeen Gallery, Santa Mónica, California, 18 febrero-26 marzo.

Bibliografía

VV. AA. *Nam June Paik: eine DATA base*. Cantz, Alemania: Pabellón alemán, Bienal de Venecia, 1993, repr. color p. 150. (C. C.)

Otto Piene

Sky TV, 1986/2006. Video monocanal. VHS-Digital Betacam/ Video DVD: sonido estéreo, color, 8'24". Edición de 5. Cortesía GIMA, Gallery for International Media Art, y Colección Elizabeth y Otto Piene. Interpretada por Charlotte Moorman según un dibujo de Nam June Paik.

Joan Rabascall/ Benet Rossell

Bio Dop, 1974. Video monocanal. Betacam transferido a DVD: b/n, sonido, 6'. Edición 4/7. Reg. AD04039. Adquisición: 2005. Otras colecciones: Centre Georges Pompidou, París; Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires; Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia.

Exposiciones

1974: *Art Voir*, Centre National d'Art Contemporain, París, 9 octubre. 1975: 2^o Foire Internationale d'Art Contemporain, Pavillon d'Expositions Bastille, París, 30 enero-5 febrero. / *Rencontre Internationale ouverte de vidéo*, Espace Cardon, París, 20 febrero. / *Video*, Galleria Wspól-Czesna, Varsovia, marzo. / *Third International Open Encounter on Video*, Galleria Civica de Arte Moderna, Palazzo dei Diamante, Ferrara, Italia, mayo. 1976: *Fourth International Open Encounter on Video*, Centro de arte y Comunicación, Buenos Aires, Argentina, enero. / *Video International*, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Dinamarca, 10-22 febrero. / *Fifth International Open Encounter on Video*, International Cultural Centrum, Amberes, Bélgica, 14-22 febrero. / *Sixth International Open Encounter on Video*, Museo de Arte Contemporaneo, Caracas, 12-20 septiembre. 1977: *Seventh International Open Encounter on Video*, Fundación Joan Miró, Barcelona, febrero. / *Projections*, Atelier Annick Le Moine, París, 29 marzo. 1979: *Third International Avant-Garde Festival Film London*, National Film Theatre, Londres, 9-17 junio. / *Cine qua non*, Capella de Santa Apollonia, Florencia, 10 diciembre-6 enero 1980. 1981: *Filmarte*, Sala de Cultura, Pamplona, 16-17 febrero. 1990: *Benet Rossell an American Exhibition*, Anthology Film Archives, Nueva York, mayo. 1992:

Manifeste, Centre Pompidou, París, 18 junio-19 julio.
1993: *Desmontaje: film, vídeo, apropiación, reciclaje*, IVAM, Valencia, 26 febrero-7 marzo. / Itinerancia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 9 marzo-30 enero; Arteleku, San Sebastián, 5-20 abril; *Kijkuis, World Wide Video Festival*, La Haya, 20 abril-20 mayo; Centro Galego de Artes da Imaxe, A Coruña, 27 mayo-8 junio.

Bibliografía

Bonet, E., Palacio, M. *Práctica filmica y vanguardia artística en España 1925-1981* (cat. exp.). Madrid: Universidad Complutense, 1983, p. 45.
—. "Manuel de desmontaje", en *Desmontaje: film, vídeo, apropiación, reciclaje* (cat. exp.). Valencia: IVAM, 1993, pp 9-36 y repr. pp. 83, 119.
Breteau, G. "Le trouble d'y voir", en *Abécédaire des films sur l'art moderne et contemporain 1905-1984*. París: Centre Georges Pompidou, 1985, p. 7 y repr. p. 187.
Fagone, V. "Il cinema d'artista in Francia e in Italia", en *Cine qua non* (cat. exp.). Florencia: Valecchi, 1979, pp. 79, 81 y repr. p. 87.
Flusser, V. *Reflexion on an exhibition video* (cat. exp.). Varsovia: Revista Galeria Wzpól-Czesna, n° 5, 1975, pp. 14-15 y repr. en p. 7.
Glusberg, J. "Alternative Video (Against TV)", en *Third International Open Encounter on Video* (cat. exp.). Ferrara: Palazzo dei Diamanti, 1975, pp. 7-8, republicado en *Fourth Open Encounter on Video*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1976, pp. 6-7 y en *The Semiotics of Video Art, Seventh International Open Encounter on Video*. Barcelona: Fundación Joan Miró, 1977, pp. 6-11 y repr. p. 24.
Noguez, D. *Filmarte* (cat. exp.). Pamplona: Casa de Cultura, 1981, p. 2 y repr. p. 5.
Van de Pas, A. "A Few Questions for Benet Rossell", en *Benet Rossell an American Exhibition* (cat. exp.). Nueva York: Anthology Films Archives, 1990, pp. 3-4 y repr. p. 6.
(C. B.)

Ulrike Rosenbach

Herakles - Herkules King Kong, 1977/2005.

Videoinstalación. 2 monitores de TV, video *Frau-Frau* (proyección continua), documental DVD: b/n y color, v.o.s., 20', 12 fotografías b/n y color 45 x 30 cm, plóter. Medidas variables. Edición 2/3. Reg. AD04038. Adquisición: 2005.

Exposiciones

1977: *Documenta 6*, Kassel, Alemania.
1990: *Künstlerinnen des 20. Jahrhundert*, Staatl. Museum Wiesbaden, Alemania. 2005: *ART NOW Cologne 2005*, Galerie Brigitte March, Stuttgart, Alemania.

Bibliografía

Glüher, G. *Ulrike Rosenbach. Wege zur Mediekunst 1969 bis 2004*. Colonia: Wienand Verlag, 2005, pp. 50-55 y repr. pp. 50-54.
Documenta 6, vol. 2. Kassel: 1977, p. 320 y repr. pp. 320-21.
(P. M.)

Carolee Schneemann

Up to and Including Her Limits, 1973-76/2005.

Videoinstalación. 6 monitores de TV; 3 dibujos, cera sobre papel, 243 x 243 cm; arnés; 25 m de cuerda; proyector de 16 mm sin película, DVD documental: color, sonido, 29'. Vídeo de dos canales. Medidas variables. Pieza única. Reg. AD04045. Adquisición: 2005.

Exposiciones

1973: Versión inicial, titulada *Trackings*, se presenta en forma de performance, Avant Garde Festival #10, Grand Central Station, diciembre. 1974: University Art Museum-Berkeley, California, performance-instalación, 11 abril. / Arts Meeting Place. Londres, performance-instalación, 18 junio. / London Filmmakers Cooperative, 19 junio. / Artists Space, Nueva York, 1 diciembre. / Anthology Film Archives, Nueva York, 12-13 diciembre. 1976: The Kitchen, Nueva York, 13-14 febrero. / Studiogalerie, Berlín, performance 10 junio, instalación 10-25 junio. / Feria de arte de Basel, 13-20 junio. 1990: Fluxus Flux Forum, Bienal de Venecia. 1995: Kunstraum. Viena, 13 abril-31 mayo. 1996: *Carolee Schneemann - Up to and Including Her Limits*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 21 noviembre-26 enero. / *Carolee Schneemann - Up to and Including Her Limits*. New Museum of Contemporary Art, Nueva York. 21 noviembre-26 enero. 2000: *Tempus Fugit: Times Flies*. The Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, 15 octubre-31 diciembre. 2003: Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Roverto, Italia, 28 octubre-18 enero 2004. / Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University, Chicago, 26 septiembre-14 diciembre. 2004: Museo de Arte de Puerto Rico, 29 mayo-18 julio. 2005: *The Gesture, Visual Library in Progress*, Macedonian Museum of Contemporary Art, Grecia, 21 julio-18 septiembre. 2005: Jack Tilton Gallery, Nueva

York, 21 septiembre-29 octubre. / *How American Women Artists Invented Post-Modernism*, Mason Gross School of the Arts Galleries at Rutgers University, 15 diciembre-27 enero 2006.

Bibliografía

Bonomi, G. y Mascelloni, E. *Promuovere L'alluvione: Fluxus nella sua Epoca 1958-1978* (cat. exp.). Italia: AP Publishers, 1998, pp. 19, 65, 162, 200, 249.

Cameron, D. J., Stiles, K., Levi Strauss, D. y Tucker, M. *Carolee Schneemann Up to and Including her limits*. Nueva York: The New Museum, 1996.

Goldberg, R. *Performance: Live Art Since 1960*. Nueva York: Harry Abrams, 1998, pp. 10, 15, 17-18, 44, 92, 132, repr. p. 92.

Hendricks, G. (ed.) *Critical Mass – Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia at Rutgers University 1958-1972* (cat. exp.). New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2003, pp. 89-92.

Klocker, H. *Herausgeber Kunstraum Wien: Projekte 1994 bis 1996*. Triton, 1996, pp. 20-21, 48-51, 87, repr. p. 90.

McPherson, B. (ed.) *More than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. Nueva York: McPherson & Company, 1997, pp. 224-29, repr. pp. 225, 226, 227.

Murphy, J. "Assimilating The Unassimilable: Carolee Schneemann in Relation to Antonin Artaud", en *Parkett*, n.º 50-51, 1997, pp. 224-31, en alemán pp. 232-39.

Pachmanova, M. (ed.) *Neviditelna zena. One Woman* Press, 2002, pp. 187-89, repr. p. 190.

Princenthal, N. "The Arrogance of Pleasure", en *Art in America*, octubre, pp. 106-09, repr. p. 107.

Rothenberg, J., Clay, S. (eds.) *A Book of the Book*. Nueva York: Granary Books, pp.12, 383, 15, 473-75.

Saxenhuber, H., Wege, A. "Oh Boy It's A Girl", en *Oh Boy It's A Girl: Feminismen in der Kunst* (cat. exp.). Múnich: Kunstverein, 1994, pp. 8-12.

Scheemann, C. *Carolee Schneemann. Imagine her Erotics*. Londres: MIT Press, 2002, pp. 163-65, 229, 263, repr. p. 162.

Strauss, D. L. *Texte Zur Kunst*. March CE, 1999, pp. 60-61.

Baker, S. "Animal rights and wrongs", en *Tate Magazine*, otoño, 2001, pp. 42-47, repr. p. 45.

Warr, Tracey (ed.) *The Artist's Body – Themes and Movements*. Londres: Phaidon Press Limited, pp. 90, 253, repr. p. 90.

Wooster, A.-S. "Up to and Including her Limits", en *Artforum*, mayo, 1976. (P. M.)

Ira Schneider

Manhattan is an Island, 1974/2006. Videoinstalación. Mapa de Manhattan de 10 m de largo, 8 dibujos, 20 monitores de TV, 6 Betacam SP transferidos a DVD: b/n, sonido. Edición 1/3. Reg. AD04466. Adquisición: 2006.

Exposiciones

1974: Primera exhibición en Everson Museum Syracuse of Art, Syracuse, Nueva York. / The Kitchen, Nueva York. 1977: Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Bibliografía

ArtForum, junio de 1974.

Cahiers du Cinéma, n.º especial 337: *Made in USA*, junio de 1982, p. 88.

Huffman, K. R. *Video: A Retrospective. 1974-1984*. Long Beach, California: Long Beach Museum of Art, 1984, p. 32.

Radical Software. Video and Environment, n.º 5, vol. II, invierno de 1973, p. 16.

Ross, D. *Video Art an Anthology*. Schneider, I. y Korot, B. (eds.) Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 248. (P. M.)

Bill Viola

Room for St. John of the Cross, 1983. Videoinstalación. Monocanal en b/n, sonido y canal en color. Monitor de TV, proyector, cubículo, mesa, jarra y vaso. 426,7 x 731,5 x 914,4 cm. Colección The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles; The El Paso Natural Gas Company Fund for California Art.

Wolf Vostell

6 TV Dé-coll/age, 1963/1995. Videoinstalación *environment*. 6 monitores de TV, 6 VHS transferidos a DVD, 6 muebles de oficina, teléfono, antena, brotes de berros. Medidas variables. Pieza única. Reg. AD4429. Adquisición: 2006.

Exposiciones

1963: *6 TV Dé-coll/age*, Smolin Gallery, Nueva York, 22 mayo. / *Neuen Nein Dé-coll/agen*, Galerie Parnass, Wuppertal, Alemania. 1969: *Vostell. Dé-coll/agen 1954-1969. Happenings 1958-1969*, Galerie Block, Berlín. 1975: *Vostell, Retrospektive 1958-1974*, Nationalgalerie, Berlín, 12 abril-1 junio. 1978: *Vostell*, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid, noviembre-diciembre. Itinerancia: Fundación Joan Miró, Barcelona, 4 enero-4 febrero 1979; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979. 1989: *Videoskulptur retrospektiv und aktuell 1963-*

1989, Kolnischer Kunstverein, Colonia y Neuer Berliner Kunstverein, Berlín, julio-agosto. 1992: *Vostell 60, Dokumente und Originale*, Kölnisches Stadtmuseum, Colonia. 1993: Vostell, Kunstgalerie Gera, Gera, Alemania, 7 noviembre-30 enero 1994. 1995: 3ª Biennale de Lyon, Francia, 20 diciembre-18 febrero 1996. Presentación de la obra reconstruida por el artista. 1999: *Vostell*, Chiostro di San Domenico, Reggio Emilia, Italia, 30 octubre-30 enero 2000.

Bibliografía

Agúndez García, J. A. y Makowiecki, W. *Vostell Televisio*. Berlín: Galería Miejska Arsenal w Poznaniu y Galería Vostell, 2002, p. 28.

Bonet, E. (et al.) *En torno al video*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, repr. b/n p. 115.

Borras, M. L. *Wolf Vostell. Happening*. Barcelona: Col·lecció des deu Postals, Art Enllà, 1976, repr. p. s/e.

Celant, G. *Ambiente/ Arte dal Futurismo alla Body Art*. Venecia: Edizioni la Biennale di Venecia, 1977, p. 108.

Celant, G. *Off Media*. Bari: Dédalo Libri, 1977, repr. p. 9.

Davis, D. *Art and the Future*. Londres: Thames and Hudson, 1973, repr. p. 84.

Decker, E. *Paik Wolf Vostell*. Colonia: Du Mont, 1988, p. 50.

Gerhard, H. (et al.) *Video End. Jul, 1976*. Editores Granz, 1976, repr. taller p. 7 y repr. Smolin Gallery p. 8.

Herzogenrath, W. y Decker, E. *Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell, 1963-1989*. Colonia: Du Mont, 1989, repr. b/n p. 22.

Pagé, S., Gassiot-Talabot, G. y Merkert, J. *Vostell. Environnements/ Happening 1958/1974* (cat. exp.). París: ARC 2 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974, repr. p. 52.

Rinke, K. *Räume und environments*. Colonia y Opladen: Westdeutscher Verlag, 1969, repr. p. 87.

Rüdiger, U. *Wolf Vostell. Leben=Kunst=Leben*. Gera: Kunstgalerie Gera, 1993, repr. p. 204.

Schengl, H. y Schmidt, E. Jr. *Eine Subgeschichte des Films*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974, repr. p. 108.

Schilling, J. *Aktionskunst*. Lucerna y Frankfurt: Verlag C. J. Bucher, 1978, p. 114.

Selz, P. *Art in out times*. Nueva York: Hancourt Brace Jaranovich/Abrams, 1981, repr. p. 502.

Sichel, B. y Frank, P. *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, repr. b/n p. 276.

Simon, S. "Wolf Vostell: Aktions-Bild-Sprache", en *Vostell 1*, (ed. 17). Berlín: Galerie René Block, 1969, p. 151-82.

Smith, R. *Wolf Vostell*. Berlín y Los Ángeles: Ars Viva y

Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1980, repr. p. 17.

Vostell, W. *Neuen Nein Dé-coll/agen*. Wuppertal: Galerie Parnass, 1963, repr. p. s/e.

Vostell, W. *Dé-coll/age*, n.º 4, enero 1964. Frankfurt y Colonia: Typos Verlag y Wolf Vostell, 1964, repr. p. s/e.

— *Vostell 1*, (ed. 17). Berlín: Galerie René Block, 1969, repr. pp. 234-37.

— *Wolf Vostell. Elektronisch*. Aquisgrán: Stadt Aachen y Neue Galerie, 1970, repr. p. s/e.

— *Wolf Vostell's Butterfly-TV Monte Video. Das Buch über die 1. Nacht in Monte Video*. Wuppertal: Monte Video y Gesamthochschule Wuppertal, 1980, repr. p. 7.

— y Schmied, W. *Vostell, Retrospektive 1958-1974* (cat. exp.). Berlín: Neuer Berliner Kunstverein y Nationalgalerie, 1975, repr. b/n p. 57.

— y Schilling, J. *Vostell. Das plastische Werk 1953-87*. Milán: Mult(H)ipla, 1987, repr. b/n pp. 66-67.

VV. AA. *Vostell, I disastri della pace* (cat. exp.). Milán: Chatra, Reggio Emilia, 1999, pp. 17, 106; repr. b/n pp. 14, 29, 30, color pp. 88-89.

Walter, O. F. y Heissenbüttel, H. *Vostell, Happening & Leben*. Neuwied y Berlín, 1970, p. 293. (C. B.)

Sun in Your Head, 1963. Vídeo monocal. Betacam transferido a DVD: b/n, sonido, 7'. Reg. AD03788. Adquisición: 2004.

New York Stuhl, 1976. Videoinstalación. Sillón de cuero, cuchillos, monitor de TV, vitrina de cristal. 103 x 128 x 138 cm. Pieza única. Colección particular, Berlín.

Neujahrsansprache 1, 1971. Serigrafía en tres colores. 48,5 x 62,2 cm. Tirada: 1971: 8/1, 25/95. Reg. AD4440. Adquisición: 2006.

Neujahrsansprache 2, 1971. Serigrafía en tres colores. 48,5 x 62,2 cm. Tirada: 1971: 8/2, E. A. Reg. AD4441. Adquisición: 2006.

Roger Welch

The O. J. Simpson Project, 1977/2006. Videoinstalación. 3 videoproyecciones individuales y un vídeo que se reproduce en 2 monitores de TV, películas en 16 mm transferidas a DVD: color, sonido. 9 x 8,5 m. aprox. Edición 1/3. Reg. AD4475. Adquisición: 2006.

Exposiciones

1977: Albright Knox Art Gallery, Búfalo, Nueva York, 30 abril-31 mayo. / Fischer Gallery, University of Southern California, Los Ángeles./ Alberta College of Art Gallery, Calgary, Canadá.

Bibliografía

Bannon, A. "O. J. Is Inspiration in Media Art", en *Buffalo Evening News*, 1977, p. 54.

Muchnic, S. "His Eye Is on the Halfback", en *Los Angeles Times*, art reviews, sección 5, 15 noviembre 1977.

VV. AA. *Roger Welch* (cat. exp.). Calgary: Alberta College of Art.
(C. C.)

Robert Whitman

The Bathroom Sink (conocida como *Sink*), 1964/2003. Videoinstalación. Película 16 mm transferida a DVD: color, sin sonido, 8'24" (proyección continua); proyector, espejo, lavabo. 213,4 x 76,2 x 48,3 cm. Pieza única. Reg. AD4467. Adquisición: 2006.

Exposiciones

1967: *The Projected Image*, Institute of Contemporary Art, Boston, enero-febrero. 1968: *Robert Whitman: 4 Cinema Pieces*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 12 abril-19 mayo. 1974: *Poets of the Cities of New York and San Francisco, 1950-1965*, Dallas Museum of Fine Arts y Southern Methodist University, Dallas, 20 noviembre-29 diciembre. Itinerancia: San Francisco Museum of Art, 31 enero-23 marzo 1975 y Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 23 abril-1 junio 1975. 2003: *Robert Whitman: Playback*, Dia Art Foundation, Nueva York, 5 marzo-20 junio 2004. Itinerancia: Fundação Serralves, Oporto, 23 julio-17 octubre 2004; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 15 septiembre 2005-8 enero 2006.

Bibliografía

Cooke, L. "Through a Glass, Darkly: From Autonomous Artwork to Environmental Spectacle, from Spectator to Specter—Robert Whitman's Art Practice in the 1960s", en *Robert Whitman Playback* (cat. exp.). Cooke, L. y Kelly, K. (eds.) Nueva York: Dia Art Foundation, 2003, pp. 64, 66, 68, 70, 207, repr. b/n p. 71 y color p. 207.

Van der marck, J. *Robert Whitman: 4 Cinema Pieces* (cat. exp.). Chicago: Museum of Contemporary Art, 1968.
(C. C.)

Hannah Wilke

Suit Suite, 1977. Videoinstalación. 8 fotografías vintage enmarcadas por la artista, nota manuscrita en la invitación a la exposición *Hannah Wilke. Through the Large Glass*, monitor de TV, Betacam SP transferido a DVD: *Philly*, b/n, sonido, 32'. Medidas variables. Pieza única. Reg. AD4494. Adquisición: 2006.

Exposiciones

1978: *Hannah Wilke. Through the Large Glass*, Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York, 18 marzo-1 abril.

Bibliografía

Frueth, J. *Hannah Wilke. A Retrospective* (cat. exp.). St. Louis: Gallery 210, University of Missouri, 1989, repr. b/n p. 37, 2 de 8 imágenes.
(C. C.)

Biografías

Marina Abramovic

Belgrado, Serbia-Montenegro (antigua Yugoslavia), 1946. Vive entre Ámsterdam y Nueva York.

Exposiciones seleccionadas (desde 1988)

1992. *Marina Abramovic*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París.

1993. *Cerco*, Bienal Internacional de Obidos, Obidos, Portugal.

1995. Bienal de Lyon, Lyon.

1998. *Marina Abramovic: Objects, Performance, Video, Sound*, Museum of Contemporary Art, Sidney.

1999. *Ulay & Abramovic* (colaboración con Ulay), Musée d'Art Contemporain de Lyon, Lyon.

2000. *Cleaning the House: Travelling Cabinet*, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki.

2003. The Netherlands Media Art Institute, Montevideo/ Time Based Arts, Ámsterdam.

2004. Bienal, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

2005. *Self Portrait with Skeleton* (performance), Art Basel, Art Unlimited, Basilea, Suiza. / *The Biography Remix* (performances), *Avignon Theatre Festival*, Aviñón, Francia.

Becas y premios

2003. Niedersächsischer Kunstpreis. / New York Dance and Performance Award for the House with the Ocean View (The Bessies).

2004. Honorary Doctorate from The Art Institute of Chicago.

Vito Acconci

Nueva York, EE.UU., 1940. Vive en Nueva York.

Exposiciones seleccionadas

1970. *Information*, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

1972. *Documenta 5*, Kassel, Alemania.

1978. *Vito Acconci: Cultural space Pieces 1974-1978*, Kunstmuseum Luzern, Lucerna, Suiza.

1987. *Vito Acconci: Domestic Trappings*, La Jolla Museum of Contemporary Art, California.

1988. *Vito Acconci: Public Places*, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

1994. *Vito Acconci: House of Streets, Parks and Plazas*, L'Usine, Le Consortium, Dijon, Francia.

2001. *Vito Acconci/Acconci Studio: Acts of Architecture*, Milwaukee Museum of Art, Wisconsin.

2002. *Visions form America*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Eugènia Balcells

Barcelona, España, 1943. Vive en Barcelona.

Exposiciones seleccionadas

1976. Bienal de Sidney.

1979. *International Showcase of Women's Films*, Global Village, Nueva York.

1984. I Festival Nacional de Video, Madrid.

1985. *Alternating Currents*, Alternative Museum, Nueva York. / *TV Weave*, Institute for Art and Urban Resources, P.S.1, Nueva York.

1987. *From the Center*, El Museo del Barrio, Nueva York. / *La imagen sublime. Video de creación en España 1970/1987*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.

1995. *La Màgia de la Capsa, La Capsa Màgica*, Fundación "La Caixa", Barcelona. / *Crossing Visions-No man's Land*, Anthology Film Archives, Nueva York. / *Sincronías*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.

1996. *Veure la llum*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona.

2001. *Roda do Tempo*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro.

2002. Avesta Art 2002, Avesta, Suecia.

2003. *Conceptes. Colección Rafael Tous d'Art Contemporani*, Metrònom, Barcelona.

Becas y premios

1988. National Endowment for the Arts, EE.UU.

1989. New York State Council for the Arts, Nueva York. / Art Matters Inc, Nueva York.

1994. Ministerio de Cultura, España.

Joseph Beuys

Krefeld, Alemania, 1921-Dusseldorf, 1986.

Exposiciones seleccionadas

1963. *Festum Fluxorum Fluxus – Musik und Antimusik – Das instrumentale Theater*, Kunstakademie, Dusseldorf.

1964. *Documenta 3*, Kassel, Alemania.

1972. *Documenta 5*, Kassel, Alemania.

1976. Bienal de Venecia.

1979. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

1984. Seibu-Museum, Tokio.

2006. Museum Kunstpalast, Dusseldorf. / Kunstmuseum Bonn. / Museum Hamburger Bahnhof, Berlín.

Becas y premios

1976. Doctor of Fine Arts *honoris causa*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Canadá.

1979. Kasiserring, Goslar, Alemania.

1986. Wilhelm Lehbruck-Preis, Duisburg, Alemania.

Dara Birnbaum

Nueva York, EE.UU., 1946. Vive en Nueva York.

Exposiciones seleccionadas

1977. Artists Space, Nueva York. *Notebooks, Workbooks, Scripts, Scores*, Franklin Furnace, Nueva York.

1978. The Kitchen, Nueva York.

1980. *New York Video*, Kunsthaus Zürich, Zürich.

1982. *Documenta 7*, Kassel, Alemania.

1983. Retrospectiva, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montreal.

1984. *New Voices 4: Women and the Media/New video*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio.

1985. I Internationale Video-Biennale, Viena.

1986. *Kunst und Technologie*, Der Bundesminister für Forschung und Technologie, Bonn.

1990. *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art y The Studio Museum in Harlem, Nueva York.

1992. *Documenta 9*, Kassel, Alemania.

2000. The Biennial of Seoul "media_city seoul 2000".

2003. 50 Bial de Venecia.

2005. Contour Festival, Mechelen, Bélgica.

Becas y premios

National Endowment for the Arts, EE.UU.

Maya Deren Award for Independent Film and Video Artists.

TV Picture Prize, Festival International de la Vidéo et des Arts Electroniques, Locarno.

1987-88. Harvard University's Certificate in Recognition of Service and Contribution to the Arts, EE.UU.

Peter Campus

Nueva York, EE.UU., 1937. Vive en East Patchogue, N.Y.

Exposiciones seleccionadas

1976. Leo Castelli Gallery, Nueva York.

1977. The Kitchen, Nueva York.

1978. *Film & Video*, Whitney Museum of American Art, Nueva York. / 38 Bial de Venecia.

1980. Centre Georges Pompidou, París.

1989. *Image World: Art and Media Culture*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1992. *Recent Digital Photographs*, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio.

1995. III Bial de Lyon, Musée d'Art Contemporain, Lyon.

1996. Bohem Foundation, Nueva York.

2000. *Video ist Kunst ist Video... Rewind to the Future*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin.

2005. *The Continuous Present: Peter Campus and Anthony McCall*, Leslie Tonkonow Artworks+Projects, Nueva York.

Becas y premios

1975. The John Simon Guggenheim Memorial Foundation, EE.UU.

1976. National Endowment for the Arts, EE.UU.

1976-79. Center for Advanced Visual Studies, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA.

Jaime Davidovich

Buenos Aires, Argentina, 1936. Vive en Nueva York.

Exposiciones seleccionadas

1974. *Kunst Systemen in America – Centrum*, Amberes, Bélgica. / *Latin American Week in London*, Institute of Contemporary Arts (ICA), Londres.

1976. *Jaime Davidovich Video VII*, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

1978. *Soho Television*, The Kitchen, Nueva York.

1984. Global Village 10th Annual Documentary Festival, Nueva York.

1989. *Image World – Art and Media Culture*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1989-90. *The Live! Show Retrospective*, American Museum of the Moving Image, Nueva York.

1990. *Jaime Davidovich – Contexto Transcultural Video-Instalaciones*, ICI, Buenos Aires.

1999. *Paintings in Real Time*, Lehman College Art Gallery, Nueva York.

2003. *Paintings in Real Time*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

2006. *The studio visit*, Exit Art, Nueva York.

Becas y premios

1978. National Endowment for the Arts, Visual Arts (también en 1984 y 1990).

Juan Downey

Santiago de Chile, Chile, 1940-Nueva York, 1993.

Exposiciones seleccionadas

1968. *Juan Downey: Environmental Electronic Sculpture*, Judson Church Gallery, Nueva York.

1972. *Juan Downey: Dibujando con los Yanomami*, Galeria Conkright, Caracas.

1973. *Video-Performances and Videotapes*, The Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York. / *Video Trans Americas*, The Electric Gallery, Toronto y Los Angeles County Museum, Los Ángeles.

1974. *Video Trans Americas Debriefing Pyramid*, The Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York. / *Project 74*, Kolnischer Kunstverein, Colonia.
1977. *Juan Downey*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, California.
1980. Kunsthaus Zürich, Zürich.
1983. *Information Withheld*, P.S.1, Institute for Art and Urban Resources, Long Island, Nueva York.
1988. *Trans Americas: Drawings and Videotapes by Juan Downey*, The Rotunda Gallery, Brooklyn, Nueva York y Whitney Museum of American Art, Nueva York.
1989. *Juan Downey*, Institute of Contemporary Art (ICA), Boston.
1993. *Une Forêt "Vidéoformes": Rétrospective Juan Downey*, Festival de la Création Vidéo, Clermont-Ferrand.
1999. III Festival Cinematográfico de Valparaíso, Universidad Federico Santa María, Valparaíso, Chile (retrospectiva de videoarte).

Becas y premios

1971. The John Simon Guggenheim Foundation (también en 1974, 1975, 1976, 1982, 1984, 1985, 1987 y 1992).
1974. New York State Council for the Arts, Nueva York (también en 1978, 1981, 1982, 1984 y 1985).
1981. The Rockefeller Foundation Video Fellowship Award, Nueva York.
1982. Media/Arts: Radio/Film and TV, N.E.A.
1985. Massachusetts Council for the Arts and Humanities.
1989. New York State Council on the Arts. The Rockefeller Foundation.

VALIE EXPORT

Linz, Austria, 1940. Vive entre Viena y Colonia.

Exposiciones seleccionadas

1977. *Documenta 6*, Kassel, Alemania.
1978. Presentación de *Unsichtbare Gegner* [Adversarios Invisibles], en la 38 Bial de Venecia.
1980. *Valie Export*, 39 Bial de Venecia, Pabellón de Austria, Venecia.
1987. *Retrospective*, San Francisco Cinematheque y Roxie Cinema, San Francisco.
1990. *Neue Computerarbeiten*, Matinée, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Viena.
1997. *Split Reality: Valie Export*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Viena.
1998. *Valie Export*, Österreichisches Kulturzentrum, Bratislava.
1999. *Medial Anagrams III*, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

2001. *Valie Export*, Haus der Kunst der Stadt Brunn, Brunn, República Checa.

2003. *Valie Export, Mediale Anagramme*, Akademie der Künste, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlín.

Becas y premios

1969. Premio al mérito del cine de arte otorgado por la municipalidad de Viena.
1985. Nominación para el Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín por su largometraje *Die Praxis der Liebe* [La práctica del amor].

Rafael França

Porto Alegre, Brasil, 1957-Chicago, 1991.

Exposiciones seleccionadas

1979. *Multimedia Internacional*, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
1980. *Television Sets*, Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo, São Paulo.
1981. *Polígonos Regulares*, Pinacoteca do Estado, São Paulo.
1982. *Commentary IX*, Sculpture Gallery, Chicago.
1984. *Projections-Homage a Holbein*, Center for New Television, Chicago.
1985. *Three Video Artists*, Millenium Film Workshop, Nueva York.
1987. *In Sync with Rafael França*, Chicago
1988. *Ist International Show of Scientific Image*, Estação Ciência, São Paulo.
1992. *Speaking out: Film and videos about Aids*, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

Becas y premios

1990. Concorrência Fiat 1990.

Anna Bella Geiger

Río de Janeiro, Brasil, 1933. Vive en Río de Janeiro.

Exposiciones seleccionadas

1974. *Prospectiva 74*, Museum of Contemporary Art of São Paulo.
1978. *Projections XXI*, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.
1980. 39 Bial de Venecia. / Frankfurt Kunstverein, Frankfurt.
1981. XVI Bial Internacional de São Paulo, São Paulo.
1983. *Video Art. A History*, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.
1997. VI Bial Internacional de La Habana, La Habana.

1998. I Bienal do Mercosul, Rio Grande do Sul, Brasil.
1999. Circa 68, Fundação Serralves, Oporto, Portugal.
2002. *II Liverpool Biennial. Virgin Territories*, The National Museum for Women in the Arts, Washington.
2006. *Circa*, Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro.

Becas y premios

1982. Guggenheim Fellowship, Nueva York.
2000. Bolsa Vitae de Artes Plásticas.

David Hall

Reino Unido, 1937. Vive en Kent.

Exposiciones seleccionadas

1968. *Younger Generation. Great Britain*, Akademie der Kunst, Berlín.
1971. *TV Interruptions*, Scottish Television. *Inno 70*, Artist Placement Group exhibition, Hayward Gallery House, Londres.
1973. *Solo Film Show*, National Film Theatre, Londres.
Open Circuit, Scottish Arts Council Gallery, Edinburgo.
1974. *Solo Film Show*, Tate Gallery, Londres. / 5th Experimental Film Festival, Knokke-Heist, Bélgica.
1977. *Documenta 6*, Kassel, Alemania.
1980. *Solo Videotape Retrospective*, Institute of Contemporary Arts (ICA), Londres.
1987. *The Elusive Sign, British Avant-Garde Film and Video (1977-1987)*, Tate Gallery London and Arts Council / Itinerancia internacional del British Council.
2000. Centre Georges Pompidou, Paris. / *Canadá/UK Video Exchange*, Montreal, Vancouver, Winnipeg, Ontario y Buffalo.
2003. *Solo Presentation of Videotapes and Films*, Tate Britain Gallery, Londres.
2006. *Exploding Television*, 35th International Film Festival, Rotterdam.

Becas y premios

1965. Primer premio de escultura en IV Bienal de París.

Gary Hill

Santa Mónica, California, EE.UU., 1951. Vive en Seattle, Washington.

Exposiciones seleccionadas

1971. Polaris Gallery, Woodstock, Nueva York.
1979. *Meet the Makers: Gary Hill*, Donnell Library, Nueva York.
1982. Long Beach Museum of Art, Long Beach, California.
1983. Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
1986. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1987. Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles.

1990. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

1992. *Documenta 9*, Kassel, Alemania.

1994. *Gary Hill*, Hirshhorn Museum, Washington D. C.

2005. *Image, Body, Text: Selected Works by Gary Hill*, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), San Francisco.

2006. *Kairoitic: Mona Hatoum, Gary Hill, Karim Rashid*, Townhouse Gallery, El Cairo.

Becas y premios

1981-82. Rockefeller Video Artist Fellowship.

1990. Guggenheim Fellowship.

1996. CAA Artist Award for Distinguished Body of Work, College Art Association, Nueva York.

1998. John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Grant.

2003. Artist Trust / Washington State Arts Commission Fellowship.

Takahiko Iimura

Tokio, Japón, 1937. Vive en Tokio.

Exposiciones seleccionadas

1966. Film-Makers' Cinematheque, Nueva York.

1968. Canyon Cinematheque, San Francisco.

1972. Japanese House, Nueva York.

1973. Arsenal Kinematek, Berlín.

1975. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

1985. Multe Media Center, Zagreb. / Hara Museum of Contemporary Art, Tokio.

1994. *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, Yokohama Museum of Art, Yokohama.

1995. Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio.

1996. The Kitchen, Nueva York. /

Hiroshima Contemporary Art Museum, Hiroshima.

2001. Laboratorio Arte Alameda, México D.F.

2004. Anthology Film Archives, Nueva York.

Becas y premios

1966. Fellowship, Harvard University International Seminar, Boston.

1972. Fellowship, German Academy Exchange Service (DAAD), Berlín.

1976. Granted, Creative Artists Program, Nueva York.

1979. Granted, National Endowment for the Arts, Washington D.C.

1984. Fellowship, Australia-Japan Foundation, Tokio.

1986. Granted, New York Foundation for the Arts, N. Y.

1991. Granted, Saison Foundation, Tokio.
1998. Artist Residency, Banff Art Centre, Banff, Canadá.
2003. Premio y mención de honor por el vídeo *Seeing/Hearing/Speaking* (2002), NAP Video Biennial, Lehigh Valley and Berks, EE.UU.

Joan Jonas

Nueva York, EE.UU., 1936. Vive en Nueva York.

Exposiciones seleccionadas

1969. Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York.
1970. *Underneath*, Alan Saret's Loft, Nueva York. / *Mirror Piece II* y *Mirror Check*, Emanu-El, YMHA, Nueva York.
1978. *The Self of Self: From Portrait to Autobiography*, Neuberger Museum at Purchase, Nueva York.
1986. *The First Generation: Women and Video: 1970-1975* y *Video Transformations*, organizadas por Independent Curators International; itineraron entre 1986 y 1988.
1994. *Volcano Saga*, Cleveland Center for Contemporary Arts, Cleveland. / *Revolted by the Thought of Known Places...* *Sweeney Astray*, Bienal de Lyon.
1997. *Revolted by the Thought of Known Places, My New Theater I*, World Wide Video Festival, Stedelijk Museum, Ámsterdam.
2003. *Five Works*, Queens Museum of Art, Nueva York.
2004. *Lines in the Sand*, Tate Modern, Londres.
2005. *Joan Jonas: The Shape, the Scent, the Feel of Things*, Dia, Beacon, Nueva York.

Becas y premios

1975. The John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship.
1981. Hyogo Prefecture Museum of Modern Art Prize, Tokyo International Video Art Festival.
1989. Maya Deren Award for Video, American Film Institute.
1998. Anonymous Was A Woman Award.

Shigeko Kubota

Niigata, Japón, 1937. Vive en Nueva York.

Exposiciones seleccionadas

1972. The Kitchen, Nueva York.
1973. Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York.
1978. Art Gallery of Ontario, Toronto.
1981. Museum of Contemporary Art, Chicago.
1982. Kunsthaus Zürich, Zürich.
1984. *Video: A Retrospective*, Long Beach Museum of Art 1974-1984. *Part I*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, California.

1989. *Video Skultur: retrospectiv und aktuell 1963-1989*, Kölnischer Kunstverein, Colonia.

1990. *Ubi Fluxus 1990 Ibi Motus 1962*, 54 Bienal de Venecia.

1991. American Museum of the Moving Image, Nueva York.

1996. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

2000. *Sexual Healing*, Lance Fung Gallery, Nueva York.

Thierry Kuntzel

Bergerac, Francia, 1948. Vive en París.

Exposiciones seleccionadas

1980. XI Bienal de París.
1983. *Video Viewpoints*, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.
1984. *Rétrospective Thierry Kuntzel*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.
1985. *Les Immatériaux*, Musée National d'Art moderne, Centre Pompidou, París.
1988. *Video and the Visual Arts*, Time Based Arts Foundation, Ámsterdam.
1990. *Bienal de la Imagen en Movimiento 90*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (MNCARS), Madrid.
1993. *Thierry Kuntzel, rétrospective*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, París.
1995. *L'air du Large*, 46 Bienal de Venecia.
1997. *Amours*, Fondation Cartier, París.
2002. *The First Decade*, Museum of Modern Art (MoMA), Video de EAI Archives, Nueva York.
2006. *Lumières du temps*, Le Fresnoy-Studio National des Arts Contemporains, Tourcoing.

David Lamelas

Buenos Aires, Argentina, 1946. Vive entre Nueva York y Bruselas.

Exposiciones seleccionadas

1967. IX Bienal Internacional de São Paulo.
1971. *Reading of an Extract from "Labyrinths" by J.L. Borges*, Galerie Yvon Lambert, París.
1973. *To Pour Milk into a Glass*, Wide White Space Gallery, Amberes.
1975. Musée National d'Art Moderne, Palais de Tokyo, París.
1977. University Art Museum, University of California, Irvine, California.
1983. *Film as Installation*, The Clocktower, Nueva York.
1991. *Lavandula, Labiatae, Lamiales*, Galerie des Beaux-Arts, Bruselas.

1997. InSITE 97, Installation Gallery, San Diego, California.

2004. *El Gabinete Abstracto*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.

2006. *Los Angeles-Paris. 1955-1985*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Becas y premios

1967. Premio de escultura, IX Bienal Internacional de São Paulo. / Mención de Honor, Premio Georges Braque.

1968. British Arts Council Fellowship, Londres.

1993. Guggenheim Fellowship, Nueva York.

Joan Logue

Mckeesport, Pensilvania, EE.UU., 1942. Vive en Nueva York.

Exposiciones seleccionadas

1969-72. *Portrait Artist in Residence*, American Film Institute, Los Ángeles, California.

1975. San Francisco Museum of Art, California.

1980. Whitney Museum of Art Downtown, Nueva York.

1983. *Video 83*, Festival de Video de San Sebastián.

1984. Bienal de Venecia.

1985. "Music Video: The Industry And Its Fringes", *René and Georgette Magritte and their Dog After the War*. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

1987. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

1988. *Documenta 8*, Kassel, Alemania.

1992. Musée d'Art Contemporain de Nice, Niza.

1998. *Retrospective of 30 Second Portraits*, The Kitchen, Nueva York.

2003. Beall Center for Art and Technology, University of California, Irvine, California.

Becas y premios

1972. NEA Young Artist Grant.

1978. NEA and Chicago Center for Video.

1980-81. NEA and New York State Council of the Arts / The Kitchen, Nueva York.

1985-86. Ministry of Culture and Centre Georges Pompidou, París.

1989-90. John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, Nueva York.

1989-91. Pew Charitable Trust, Filadelfia, National Endowment for the Arts (individual artist), y Nueva York State Council on the Arts. Human Rights Portraits.

1992. Ministerio de Cultura de Francia, París.

2001. Massachusetts Institute Technology Video Pin.

Mary Lucier

Bucyrus, Ohio, EE.UU., 1944. Vive en Nueva York.

Exposiciones seleccionadas

1977. X Bienal de Paris, Musée d'Art Moderne, París.

1978. The Kitchen, Nueva York.

1983. Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1984. *The Luminous Image*, Stedelijk Museum, Ámsterdam.

1986. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1987. Festival du Nouveau Cinema, Montreal.

1991. 2nd International Biennale, *Artec'91*, Nagoya, Japón.

1995. San Francisco Museum of Modern Art, California.

1999. MoMA, Nueva York.

2001. Clifford Gallery, Colgate University, Hamilton.

Becas y premios

1985. Guggenheim Fellowship.

2001. Rockefeller Foundation.

Ana Mendieta

La Habana, Cuba, 1948-Nueva York, 1985.

Exposiciones seleccionadas

1971. Iowa Memorial Union, Universidad de Iowa.

1982. The University Art Museum, Universidad de Nuevo México, Albuquerque.

1988. Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), Los Ángeles.

1993. Centre d'Art Contemporain, Ile de Vassivière, Francia.

1996. *Ana Mendieta*, Helsinki City Art Museum, Helsinki.

2000. *Ana Mendieta and Vito Acconci: A Relationship Study 1969-1976*, Lelong Galerie, Nueva York. / *Performance works, Siluetas, Drawings and Objects*, Lelong Galerie, Zürich.

2002. *Ana Mendieta (1948-1985) – Body Tracks*, Neues Kunst Museum Luzern, Lucerna, Suiza.

2004. *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

2005. *Beyond the Performance: Ana Mendieta in the 1970's*, Smith College Museum of Art, Northampton, Reino Unido.

Becas y premios

1979. *Creative Arts Program Services Grant*, New York Foundation for the Arts.

1980. The John Simon Guggenheim Foundation Fellowship.

1980. National Endowment for the Arts Fellowship.

1983. Rome Prize Fellowship, American Academy in Rome.

Marta Minujin

Buenos Aires, Argentina, 1941. Vive en Buenos Aires.

Exposiciones seleccionadas

1962. *La pieza del amor*, en colaboración con Mark Brusse, Tokio.

1963. *La caja y su contenido*, Musée Rodin, París.

1966. *El batacazo*, Bianchini Gallery, Nueva York.

1976. *Comunicando con Tierra*, CAYC, Buenos Aires.

1978. *Marta Minujin. Retrospectiva*, Gordon Gallery, Buenos Aires.

1983. XVII Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo.

1987. Barbican Art Gallery, Londres.

1988. *Out of Actions: Between Performance and the Object*, Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA), Los Angeles.

1990. *Plataia y los millones*, Instituto de Cultura Iberoamericana (ICI), Buenos Aires.

1999. *Vivir en Arte*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Becas y premios

1960-62. Beca de la Embajada de Francia.

1966. Beca de la Fundación Guggenheim, Nueva York.

1968. Beca de la Fundación Rockefeller, Nueva York.

Antoni Muntadas

Barcelona, España, 1942. Vive en Nueva York.

Exposiciones seleccionadas

1976. *The Last Ten Minutes*, The Kitchen, Nueva York.

1977. *Documenta 6*, Kassel, Alemania.

1977. Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York.

1982. *Reading Video*, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

1985. *Selected Video Works: 1974 -1984*, Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA), Los Angeles, California.

1992. *Muntadas: Trabajos Recientes*, IVAM, Centre del Carme, Valencia.

1995. Vera List Gallery, Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge, Massachusetts.

1999. *On Translation: The Audience*, Witte de With, Rotterdam, Países Bajos.

2000. *Proyectos*, Museu de Arte Moderno, Rio de Janeiro.

2001. *On Translation: Le Public*, Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montreal.

2004. *On Translation: Spaces of Memory*, Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen, Alemania.

2005. Pabellón Español, LI Exposición de Arte Internacional, Bienal de Venecia.

Becas y premios

Entre otros, Beca de la Fundación Guggenheim, Beca de la Fundación Rockefeller, National Endowment for the Arts, Laser d'Or en Locarno, Suiza, Premi Nacional d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya y 2005. Premio Nacional de Artes Plásticas.

Bruce Nauman

Fort Wayne, Indiana, EE.UU., 1941. Vive en Galisteo, Nuevo México.

Exposiciones seleccionadas

1972. *Films by American Artists*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1974. *Wall with Two Fans*, Wide White Space, Amberes, Bélgica.

1975. *Video Art*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia.

1985. *Selected Video Works: 1974-1984*, Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA), Los Angeles. / Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

1990. *Bruce Nauman: Skulpturen und Installationen, 1985-1190* (itinerancia), Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausana, Suiza.

1993-95. *Bruce Nauman*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. / Walker Art Center, Minneapolis. / Museum of Contemporary Arts (MOCA), Los Angeles. / Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. / MoMA, Nueva York.

1997. *Bruce Nauman: Image/Text, 1966-1996*, Centre Georges Pompidou, París.

2002. *Mapping the Studio II*, Dia, Chelsea, Nueva York.

2004. *The Unilever Series*. Tate Modern, Londres.

Becas y premios

NEA Grant, Artistic Fellowship Award, Washington D.C.

1989. Honorary Doctor of Fine Arts Degree, San Francisco Arts Institute, San Francisco.

1999. León de Oro, Bienal de Venecia.

Nam June Paik

Seúl, Corea, 1932-Miami, Florida, 2006.

Exposiciones seleccionadas

1963. *Fluxus. Internationale Fiestpiele neuester Musik*, Wiesbaden.

1963. *Exposition of Music/Electronic Television*, galería Parnass, Wuppertal, Alemania.

1968. *The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age*, MoMA, Nueva York.

1974. *TV Sea: Electronic Art IV*, galería Bonino, Nueva York.
1982. Retrospectiva en el Whitney Museum of American Art, Nueva York.
1984. Emisión vía satélite de *Good morning Mr. Orwell*, Centre Georges Pompidou, París.
1988. *The More the Better*, Juegos Olímpicos de Seúl.
1993. Pabellón de Alemania en la 45 Bial de Venecia, junto a Hans Haake Venecia.
1999. *Nam June Paik: Fluxus/Video*, Kunsthalle Bremen, Bremen.
2000. *The Worlds of Nam June Paik*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
2001. *The Worlds of Nam June Paik*, Museo Guggenheim, Bilbao.
2004. *Global Groove 2004* y *One Candle*, Deutsche Guggenheim, Berlín.
Becas y premios
1991-92. Beca Goslar Kaiserring.
1998. Kyoto Award.
2000. National Arts Club Award.
Numerosos premios y becas de, entre otros, Guggenheim Museum, the Rockefeller Foundation, y the American Film Institute y la medalla Picasso de la UNESCO.

Otto Piene

Laasphe, Alemania, 1928. Vive en Boston.
Exposiciones seleccionadas.
1959. *Documenta 2*, Kassel, Alemania.
1962. Stedelijk-Museum, Ámsterdam.
1964. *Documenta 3*, Kassel, Alemania.
1977. *Documenta 6*, Kassel, Alemania.
1983. XII Bial Internacional de São Paulo, São Paulo.
1996. Retrospectiva, Kunstmuseum, Dusseldorf, Alemania.
1998. *Lichtraum biografisch*, Kunsthalle Bremen, Alemania.
2002. Gran retrospectiva, Städtische Galerie, Praga.
2004. *Germany 1945-1990*, Davis Museum, Wellesley, Massachusetts.
2005. *Zero 1958-1969 Tra Germania e Italia*, Palazzo Papese, Siena, Italia.
2006. Gran exposición internacional *Zero*, Kunst Palast, Dusseldorf, Alemania.
Becas y premios
2003. Medalla Joan Miró de la UNESCO, otorgada en el Kunsthalle Bremen.
Premio Mundial de Artes Leonardo da Vinci otorgado en la Universidad de Helsinki por el Consejo Cultural Mundial, México.

Joan Rabascall

Barcelona, España, 1935. Vive en París.
Exposiciones seleccionadas
1965. IV Bial de París.
1967. Institute of Contemporary Art (ICA), Londres.
1972. 39 Bial de Venecia.
1973. V Bial Internacional de Cracovia.
1975. Centrum fur Kunst, Vaderz. / Galería Álvarez, Oporto.
1985. Museu Puig CDACC, Perpiñán, Francia. / Galerie Saint-Simon, Angulema, Francia.
1989. Galería Luisa Strina, São Paulo.
1990. Nahan Contemporary Gallery, Nueva York.
2004. *El legado del pop art en Cataluña*, Museu d'Art de Girona, Gerona.
2005. *El Arte Sucede – Origen de las prácticas conceptuales en España*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), Madrid.
Becas y premios
1962. Beca para posgraduados para ampliación de estudios en París de la Diputación de Barcelona.
1973. Premio Europa de Pintura, Ostende (y 1976).
1975. VI Bial Internacional de Grabado, Cracovia.

Ulrike Rosenbach

Alemania, 1943. Vive en Alemania.
Exposiciones seleccionadas
1973. *Video-life-performance*, Art Cologne, Colonia, Alemania.
1975. Biennale des Jeunes, Musee d'Art Moderne, París. / Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA), Los Ángeles.
1977. *Documenta 6*, Kassel, Alemania.
1982. Workshoptour en Canadá.
1987. *Documenta 8*, Kassel, Alemania.
1989. *One-woman-show*, Art Gallery de Ontario.
1999. *Retrospectiva-videoinstalaciones*, Kunsthalle Göttingen, Alemania.
2000. *Expo 2000 Hannover*, Pabellón alemán, Hannover. / *German Artists of the 20th century*, Nationalgalerie, Berlín.
2004. Forum Domus Salamanca.
Becas y premios
1977. Premio estatal para jóvenes artistas, Renania de Norte-Westfalia, Alemania.
1998. Premio Estatal de las Artes, Sarre, Alemania.

Carolee Schneemann

Pensilvania, EE.UU., 1939. Vive en Nueva York.

Exposiciones seleccionadas

1971. *Happenings & Fluxus*, Kunstverein, Colonia.

1977. Centre Georges Pompidou, París.

1980. *Camere Incantate/Espansione dell' Immagina*, Palazzo Reale, Milán.

1982. *Kunstler Wienar Secession*, Internationale Biennale, Viena.

1984. *Artist Call*, Castelli Gallery, Nueva York.

1985. *Modern Machines: Recent Kinetic Sculpture*, Whitney Museum at Philip Morris, Nueva York.

1987. *Sacred Spaces*, Everson Museum, Syracuse, Nueva York.

1989. *The Theater of the Object, 1958-1972:*

Reconstructions, Re-Creations, Reconsiderations, Alternative Museum, Nueva York.

1999. *New Works: 99.1.*, Art Pace Gallery, San Antonio, Texas.

2003. *Xscreen*, Ludwig Museum, Viena.

2005. *¡Faces in the Crowd: Picturing Modern Life from Manet to Today!*, Castello di Rivoli, Turin. / *¡The Gesture, Visual Library in Progress!*, Museo de Arte Contemporáneo de Macedonia.

Becas y premios

1974. National Endowment for the Arts – Individual Artist Grant (y 1977, 1978 y 1983).

1993. Guggenheim Fellowship.

1999. Art Pace Foundation, San Antonio, Texas. Artist Grant.

2001. College Art Association's Distinguished Artist Award for Lifetime Achievement.

Ira Schneider

Nueva York, EE.UU., 1939. Vive en Berlín.

Exposiciones seleccionadas

1969. *TV as a Creative Medium*, Howard Wise Gallery, Nueva York.

1970. *Random Interlace Content Electronics*, Rose Art Museum, Waltham, Massachusetts.

1975. The Kitchen, Nueva York.

1981. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1988. Museum of Image & Sound, São Paulo.

1989. *Wipe Cycle*, Kongresshalle, Berlín; Kölnischer Kunstverein, Colonia, Alemania.

1994. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1998. Neuer Berliner Kunstverein, Berlín.

2000. National Galerie, Praga. / Art Akademie, Budapest. / HDK Berlín.

2002. ZKM Karlsruhe, Alemania.

2005. Art Center, Berlín.

Becas y premios

1971-76. Grants from the Creative Artist Program, Nueva York. / State Council on the Arts & National Endowment for the Arts.

1977. The John Simon Guggenheim Memorial Fellowship.

1978. National Endowment for the Arts.

1993. Fulbright Senior Research Fellowship, Berlín.

2000-02. Zentrum für Kunst & Medientechnology, Premio de restauración de video.

Bill Viola

Nueva York, EE.UU., 1951. Vive en Long Beach, California.

Exposiciones seleccionadas

1973. *New Video Work*, Everson Museum of Art, Syracuse, Nueva York.

1974. *Bank Image Bank*, Lincoln First Bank, Rochester, Nueva York. / *Bill Viola: Video and Sound Installations*, The Kitchen, Nueva York.

1979. *Projects: Bill Viola*, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

1980. *Bill Viola*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, California.

1982. *Bill Viola*, Whitney Museum of Art, Nueva York.

Bienal de Sidney, Art Gallery of New South Wales, Sidney.

1988. *Bill Viola. Survey of a Decade*, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas.

1989. *Bill Viola: Installations and videotapes*, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canadá.

1990. *Bill Viola: Room for St. John of the Cross*, Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield, Michigan.

1992. *Documenta 9*, Kassel, Alemania.

Becas y premios

1976-83. Artista en residencia en WNET/Thirteen Television Laboratory, Nueva York.

1980-81. Japan/U.S. Creative Arts Fellowship.

1983. National Endowment for the Arts. / Gran Premio en el U.S. Film and Video Festival in Park City, Utah. / Premio del Jurado Video Culture/Canada, Toronto.

Wolf Vostell

Leverkusen, Alemania, 1932-Berlín, 1998.

Exposiciones seleccionadas

1959. *TV Dé-coll/age*.

1963. *6 TV Dé-coll/ages*, Smolin Gallery, Nueva York.

1964. *Sun in your head*. Estreno en Amsterdam.

1970. *Concrete Traffic*, Museo de Arte Contemporáneo, Chicago.

1972. *Desastres*, Videoteca de la Nueva Asociación Berlinesa del Arte, Berlín.

1974. Retrospectiva, Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

1978. *Vostell 1954-1978*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

1980. Retrospectiva, Kunstverein, Braunschweig, Alemania. *Depresión Endógena*, Instituto de Arte Contemporáneo, Los Ángeles.

1982. *Vostell en Berlín, 1971-1981*, DAAD Galerie, Berlín.

1985. Exposición. Museo Vostell Malpartida, Cáceres.

1987. *2 Cadillacs en hormigón en forma de Maja Desnuda*, Rathenauplatz, Berlín.

1990. *Ubi Fluxus, ibi motus y Ambiente Berlín*, Bienal de Venecia.

1991. *El arte del vídeo*, Televisión Española.

1994. Reapertura del Museo Vostell Malpartida con la Colección Wolf y Mercedes Vostell.

1995. Exposición individual en la Tercera Bienal de Lyon, Francia.

1996. Kunstverein Lüneburg, Alemania.

Becas y premios

1982. Premio Pablo Iglesias, Madrid.

1997. Premio Hannah-Höch, Berlín.

Roger Welch

Westfield, Nueva Jersey, EE.UU. Vive en Nueva York.

Exposiciones seleccionadas

1972. 98 Greene Street Loft, Nueva York.

1973. Nova Scotia College of Art, Halifax, Nueva Escocia, Reino Unido.

1977. Albright-Knox Art Gallery, Búfalo, Nueva York.

1978. *The Sense of Self*, Neuberger Museum, State University of New York, Purchase, Nueva York.

1980. Museo de Arte Moderno, México. *Cartes et Figures de la Terra*, Centre Georges Pompidou, París.

1982. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1985. 18th Biennale, Museum Middleheim, Amberes, Bélgica.

1986. *Das Automobil in der Kunst 1886-1986*, Haus der Kunst, Múnich.

1990. Ewing Gallery, University of Tennessee, Knoxville.

1998. *Red Dot*, Blue Star Art Space, San Antonio, Texas.

2002. Alcott Gallery, University of North Carolina, Chapel Hill, Carolina del Norte.

Becas y premios

1973. New York State Council on the Arts, C.A.P.S. (y 1976).

1974. National Endowment for the Arts (y 1980).

Robert Whitman

Nueva York, EE.UU., 1935. Vive en Nueva Jersey.

Exposiciones seleccionadas

1958. *Robert Whitman*, Art House, Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick, Nueva Jersey.

1967. *The Projected Image*, Institute of Contemporary Art, Boston. / *Some more Beginnings*, Brooklyn Museum of Art, Nueva York.

1973. *Untitled*, "Project Series", The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

1979. *Palisade*, Hudson River Museum, Yonkers, Nueva York. / *Utopia and Visions: 1871-1981*, Moderna Museet, Estocolmo.

1984. *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance: 1958-1964*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

2001. *Les annés Pop: cinéma et culture Pop*, Centre Georges Pompidou, París.

2001-02. *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

2003-04. *Robert Whitman: Playback*, Dia, Chelsea, Nueva York.

Becas y premios

1994. MPA Kelly Awards Americas 25 Best Magazine Campaign for Dewar's.

1995. RX Club Award of Excellence for Wyeth-Ayerst.

Hannah Wilke

Nueva York, EE.UU., 1940-Houston, Texas, 1993.

Exposiciones seleccionadas

1975. *Art and Landscape*, University of Illinois, Chicago.

1976. *Soho - Downtown Manhattan*, Louisiana Museum, Luisiana.

1978. *19 Galleries*, The High Museum of Art, Atlanta.

Biografías

1979. *Performatist Self-Portraits, 1942-79*, Washington Project for the Arts, Washington D.C.
1981. *The Page as Alternative Space*, Franklin Furnace, Nueva York.
1995. *Hannah Wilke: Intra-Venus*, Nikolaj Contemporary Art Center, Copenhagen.
1997. *Hannah Wilke: Intra-Venus*, Woodruff Art Gallery, College of Art, Atlanta. / *Identity Crisis: Self-Portraiture at the End of the Century*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee.
1999. *The American Century: Art and Culture, 1900-2000*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.
2000. *Uninterrupted Career: Hannah Wilke 1940-1993*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin.
2001. *Century City: Art and Culture in Modern Metropolis*, Tate Gallery, Londres.
2002. *Extra Art: A Survey of Artists' Ephemera, 1960-1999*, Institute of Contemporary Art (ICA), Londres.
2003. *The Last Picture Show: Artist Using Photography*, Walker Art Center, Minneapolis *Pulse: Art, Healing and Transformation*, The Institute of Contemporary Art, Boston.
- Becas y premios
Premios de National Endowment for the Arts y el John Simon Guggenheim Memorial Foundation, entre otros.



MINISTERIO DE CULTURA

Ministra de Cultura
Carmen Calvo Poyato

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Directora
Ana Martínez de Aguilar

Subdirectora de Conservación, Investigación y Difusión
María García Yelo

Subdirector General-Gerente
Fernando Sánchez Pintado

REAL PATRONATO DEL MNCARS

Presidente
Juan Manuel Urgoiti López-Ocaña

Vicepresidente
Carlos Solchaga Catalán

Vocales
José Luis Borau Moradell
Pilar Citoler Carilla
Miguel Ángel Cortés Martín
María García Yelo
Antonio Hidalgo López
Francisco Jarauta Marión
Ana Martínez de Aguilar
Julián Martínez García
Luis Monreal Agustí
Carlos Ocaña Pérez de Tudela
Claude Ruiz Picasso
Fernando Sánchez Pintado
Francisco Serrano Martínez
Rodrigo Uria Meruéndano
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Luis Yuste Grijalba

Secretaria
Charo Sanz Rueda

EXPOSICIÓN

Comisaria
Berta Sichel

Coordinación
Cristina Cámara
Mónica Carballas

Ayudantes de coordinación
Raquel Arguedas
Céline Brouwez
Eva Ordóñez

Registro de Obras de Arte
Carmen Sánchez
Maribel González
Victoria Fernández
Iliana Naranjo
María de Prada

Ayudante de Registro
Miriam Expósito

Restauración MNCARS
Mónica Garrido Borrego
Mikel Rotaeché González de Ubieta
Arianne Vanrell Vellosillo

Gestión de Exposiciones
Ana Torres

Diseño de Montaje
Ángel Borrego

Montaje
Alcoarte

Ingeniero de sonido
Miguel Lugo

Equipos audiovisuales
Ikusi Multivisión

Equipos informáticos
K-tuin

Transporte
Tti

Seguros
FidesSecur Versicherungsmakler GmbH
Poolsecur



CATÁLOGO

Concepto, dirección y edición
Berta Sichel

Coordinación
Cristina Cámara
Mónica Carballas

Ayudante de coordinación
Raquel Arguedas

Gestión
Cristina Torra
Elvira Beltrán
Victoria Wizner
Julio López
Ángel Serrano
Eva Ordóñez

Diseño
Florencia Grassi
www.elvivero.es

Edición de textos
TF Editores:
Catali Garrigues
Eva Rodríguez Jular

Fotomecánica
Cromotex

Impresión
TF Artes gráficas

Encuadernación
Ramos

ISBN: 84-8026-308-3
NIPO: 553-06-016-2
Dep. legal: M-42591-2006

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://publicaciones.administracion.es>

Distribución y venta
www.mcu.es/publicaciones

Este catálogo se publica con motivo de la exposición
Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid,
7 de noviembre de 2006-2 de abril de 2007.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. The El Paso Natural Gas Company Fund for California Art. Foto © Kira Perov y Squidids & Nunns, p. 326.

Cortesía de la Junta de Extremadura. Museo Vostell Malpartida, Cáceres, p. 249.

Collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon, fotos © Blaise Adilon, pp. 96-97, 298-99.

Foto: Neues Museum in Nürnberg (Annette Kradisch), p. 292.

Servicio de Fotografía, MNCARS, pp. 30, 250, 281, 314, 394.

Cortesía de la Graphic Arts Collection. Department of Rare Books and Special Collections. Princeton University Library, p. 254.

Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York, pp. 48-49, 55, 82-83, 244-45, 284, 287, 329, 351, 360, 366-67, 378-79, 384-85.

Cortesía de Netherlands Media Art Institute. Montevideo/Time Based Arts, Ámsterdam, n.º 1 p. 360.

Cortesía de archivo privado, Nueva York, pp. 34, 92, 110-11, 290, 397.

Cortesía del Archivo VALIE EXPORT, n.º 2 p. 366, foto © Walter Kirbisenko, p. 209.

Cortesía del Archivo Happening Vostell, pp. 20, 143, 330, 332, 342, foto © Peter Moore, Nueva York p. 335, foto © Ingeborg Lommatzsch, Berlín, p. 341, foto Wolf Vostell, p. 391.

Cortesía de Anita Beckers Galerie, Frankfurt, p. 313.

Cortesía de Braga Menéndez Arte Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 277-79.

Cortesía de Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York, p. 356, fotos James Dee © Donald Goddard 2006, pp. 354-55.

Cortesía de GIMA Gallery for International Media Art, Berlín, p. 307.

Cortesía de Sean Kelly Gallery, Nueva York, foto © Rebecca Horn, pp. 372-73.

Cortesía de Joan Jonas e Yvon Lambert, Nueva York y París, foto © Joan Jonas, pp. 241, 247.

Cortesía Galerie Lelong, Nueva York © Estate of Ana Mendieta Collection, pp. 271, 273, 274.

Cortesía de Jan Mot, Bruselas, p. 256.

Cortesía de la Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona, p. 283.

Cortesía Leslie Tonkonow Artworks+Projects, Nueva York, pp. 194-96.

Cortesía de PaceWildenstein, Nueva York, foto © Ellen Labenski y Tom Barratt, pp. 348-49.

Cortesía de Rafael Vostell, Berlín, pp. 336-37, foto © Jürgen Baumann, p. 339.

Cortesía de Carolee Schneemann y Elga Wimmer PCC, Nueva York, p. 319, foto © Henrik Gaard, p. 318.

Cortesía de Donald Young Gallery, Chicago, foto © Cary Markerink, p. 229, fotos © Gary Hill, p. 231.

Cortesía de Eugenia Balcells, pp. 184-85. Foto © Dara Birnbaum, pp. 188-89, 193.

Cortesía de Jaime Davidovich, pp. 16-17, 199, 200.

Cortesía de The Estate of Juan Downey, p. 205, foto © Juan Downey, 1974, pp. 174-75; 1976, pp. 202, 206-07.

Cortesía de Hugo França, pp. 213, 215.

Cortesía de Anna Bella Geiger, pp. 162-63, 217.

Cortesía de David Hall, p. 224, foto © David Hall, 2005, pp. 120-21, 221-22, 227.

Cortesía de Kay Hines, Nueva York, n.º 7 p. 83, 367.

Cortesía de Takahiko Iimura, n.º 8 p. 83, p. 234, 237, 239.

Cortesía de Thierry Kuntzel, pp. 252-53.

Cortesía de David Lamelas, foto © Ferruzzi, p. 259.

Cortesía de Joan Logue, pp. 127, 260-61.

Cortesía de Mary Lucier, pp. 68-69, 262, 269, foto © David Arkey, p. 265.

Foto © Roman Mensing, p. 295, 305.

Cortesía de Antoni Muntadas, pp. 280.

Cortesía de Ewa Partum, n.º 4 p. 378.

Cortesía de Joan Rabascall y Benet Rossell, pp. 310-11.

Cortesía de Ulrike Rosenbach, pp. 140-41.

Cortesía de Ira Schneider, pp. 27, 322-23, 325, 393.

Cortesía de Regina Silveira, p. 170.

Foto: Kristina Garcia, p. 289.

Cortesía de Roger Welch, pp. 344, 346-47.

TRADUCCIONES

Diana Araújo Pereira, texto de Karin von Stempel.

Raquel Arguedas Medina, texto de Cirici Pellicer.

aysav, texto de Raymond Bellour.

Céline Brouwez, texto de Gisèle Breteau Skira.

Antonio García Álvarez, textos de Hans Dickel, Juan Downey, Peter Frank, David Hall, Laura James, Slavko Kacunko, Rosalind Krauss, Joan Logue, Elsa García, Hemma Schmutz y sinopsis.

Emilia García-Romeu, textos de Berta Sichel, Douglas Davis, Carolee Scheemann y Harald Szeemann.

Eva Ordóñez Fernandino, textos de VALIE EXPORT *Declaración...*, Wulf Herzogenrath y Ulrike Rosenbach.

Ernesto Ortega Blázquez, textos de Berta Sichel, Gary Hill, Chrissie Iles, Joseph Jacobs, John H. Hanhardt, Mary Lucier, Roger Welch, Leandert Drukker, Martha Rosler, Jaime Davidovich, Peter Campus, VALIE EXPORT *Womans...*, Craig Owen, David Hall, Joan Jonas, Donald Goddard y sinopsis.

Polisemia Traductores, textos de Anna Bella Geiger y Johanna Rieseneder.

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.

© de los textos y traducciones, sus autores

© de las sinopsis de las pp. 359, 361-71, 374-77, 380-88: Electronic Arts Intermix On-Line Catalogue: www.eai.org; "Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful" © 1998 Netherlands Media Art Institute Montevideo/Time Based Arts, Ámsterdam.

© de los textos: *Phantasmagoria of the Media*. © Art in America, May 1982, Brant Publications, Inc.; *Travelogues of Video Transamericas* © 1976 The State of Juan Downey; "Tras el rastro de Ana Mendieta" © 1992 Editorial Nerea.

Primera generación. Arte e imagen en movimiento, 1963-1986. La colección y la exposición han sido concebidas como evaluación crítica de ese momento inicial en que la imagen en movimiento como práctica artística surgió más o menos al mismo tiempo en diferentes países. No es nuestro deseo recrear la leyenda nostálgica de “una era donde la libertad de espíritu abundaba” y en la que artistas y activistas “descubrían un medio nuevo y con él tomaban las calles, seguros de que sus tácticas de guerrilla acabarían transformando la televisión”, sino presentar una selección de 32 instalaciones, 14 videoproyecciones y 80 obras en monocal que refleja cómo los artistas utilizaron nuevos medios de transmisión electrónica no derivados del cine y transformaron los cánones artísticos establecidos.

Primera generación
Arte e imagen en movimiento [1963-1986]

Primera generación
Arte e imagen en movimiento [1963-1986]

