

Els inicis del vídeo de creació

Laura Baigorri Ballarín

PID_00198351



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
Objectius	6
1. Pioners del vídeo de creació	7
1.1. Context històric. Art i cultura als anys seixanta i setanta	7
1.2. El moviment Fluxus	7
1.3. Happenings, concerts... i aparells de televisió	10
1.4. Pioners: Nam June Paik, l'artista visionari	13
1.5. Pioners: l'actitud combativa de Wolf Vostell	18
1.6. Intenció experimental del vídeo en l'art	21
1.7. Robant el foc dels déus	24
2. Primers usos i tendències del vídeo en l'art	27
2.1. El Portapack: un suport per a l'art i la comunicació	27
2.2. Enregistrament d'accions: funció documental / funció artística	29
2.3. Cinta de vídeo i videoinstal·lació	32
2.4. Posada en escena i recorregut en la videoinstal·lació	36
2.5. El temps com a matèria primera del vídeo	38
2.6. Circuits tancats de televisió (CCTV): sense espectador no hi ha obra	40
2.7. Principals formats videogràfics: definicions i caracteritzacions	45
2.8. El procés de legitimació del vídeo en l'art	49
2.9. El vídeo en el mercat de l'art: història d'una paradoxa	52
3. El vídeo com a eina de contrainformació	56
3.1. La lluita contra el sistema	56
3.2. Presa de consciència del poder dels mitjans de comunicació de massa	58
3.3. Vídeo enfront de televisió	60
3.4. El moviment Guerrilla Television	62
3.5. Vídeo comunitari: televisions i centres independents	64
3.6. Un temps segueix un altre temps	66
Bibliografia	69

Introducció

"Els inicis del vídeo de creació" és el primer mòdul de l'assignatura de *Vídeo de creació* en què es pretén contextualitzar històricament l'aparició del mitjà videogràfic i la seva introducció en la pràctica artística. L'entorn i el moment de la seva aparició resultaran decisius a l'hora de fixar-ne les característiques definitòries, ja que neix apadrinat per la ideologia contracultural d'uns corrents artístics que van saber aprofitar el factor mediàtic per a arremetre contra les estructures convencionals de l'art i de la política. Veurem que aquest esperit combatiu i experimental en el vídeo es manté i es transforma al llarg dels anys fins a arribar als nostres dies, i es constitueix com un mitjà de gran influència social i cultural.

Les institucions i els crítics que van intentar caracteritzar i classificar les obres videogràfiques que es començaven a produir en aquella època es van topar amb molts problemes a l'hora de trobar una denominació que n'inclogués totes les facetes i definís al seu torn el mitjà. No obstant això, els motius amb els quals van començar a treballar a la fi dels anys seixanta mai van ser incompatibles: molts dels autors que van utilitzar el vídeo com a eina van treballar simultàniament i indistintament en el territori de l'art i en el de la comunicació. Tots aquests condicionants de base continuen marcant avui el caràcter experimental i l'esperit transgressor del vídeo en l'art i en la comunicació.

Objectius

Els objectius d'aquest mòdul són:

- 1.** Situar els orígens del vídeo de creació.
- 2.** Analitzar el context i les implicacions del videoart.
- 3.** Comprendre les tipologies i els objectius del videoart en els seus inicis.
- 4.** Conèixer obres i artistes pioners en el videoart.
- 5.** Analitzar críticament el paper del vídeo de creació en el context de l'art i de la comunicació al segle XX.

1. Pioners del vídeo de creació

1.1. Context històric. Art i cultura als anys seixanta i setanta

L'aparició i implantació del vídeo de creació en el món de l'art es va produir en un moment cultural propici, com és la dècada dels anys seixanta i setanta del segle passat. En aquestes dècades, no solament conflueixen una determinada situació política (maig del 68) internacional i uns determinats avenços tecnològics (l'establiment de la televisió com a mitjà hegemònic), sinó un sentiment cultural que va possibilitar tot un seguit de moviments artístics.

El trasllat dels centres d'interès de l'art contemporani als EUA després de la Segona Guerra Mundial, amb l'aflorament de l'expressionisme abstracte, van donar pas en les dècades següents a moviments contestataris i autoreflexius del propi sistema artístic que van donar lloc a l'art conceptual, l'art d'acció i la *performance*, el *land art*, i el *body art*, entre d'altres. És en el context de tots aquests moviments on tenen lloc experiències artístiques com el moviment Fluxus, que tindrà una influència determinant en el desenvolupament del videoart.

El vídeo va sorgir a mitjan anys seixanta del segle passat com una proposta d'acció al si de Fluxus, un moviment artístic transgressor que es declarava en contra de l'art academicista. I també va aparèixer simultàniament com una oportunitat de rèplica als mitjans de comunicació de massa tradicionals (en especial a la televisió) en el sentit que es dedicava a subvertir i transgredir totes les seves normes i que reclamava una implicació no contemplativa per part de l'espectador. Durant les seves primeres dècades de vida, el vídeo va intentar propiciar la reflexió incitant l'espectador que es qüestionés dos assumptes fonamentals: el sentit d'un art tradicional sostingut pels condicionants i les característiques del seu mercat, i la dependència d'una televisió concebuda com a indústria de la conscienciació i orientada a la manipulació social.

Així doncs, des del principi el vídeo va desplegar el seu radi d'acció a dos sectors aparentment diferenciats: l'artístic i el de la contrainformació; al primer li correspondria més tard l'apel·latiu definitiu de *videoart*, i el segon seria el territori del vídeo activista i comunitari, dominat per una vocació política i revolucionària.

1.2. El moviment Fluxus

El 1958, va tenir lloc a Dusseldorf (Alemanya) una exposició antològica sobre el dadaisme que va influir poderosament sobre la pràctica i les idees dels artistes més alternatius de l'època. Aquest corrent neodadaïsta va ser promogut per

creadors procedents d'Europa i els Estats Units que actuaven des de les disciplines artístiques més variades i va acabar constituint-se en un grup completament heterogeni, internacional i nòmada, liderat pel lituà George Maciunas.

Durant el Festival de Wiesbaden, organitzat el setembre de 1962, el grup va assumir per primera vegada el nom de *Fluxus* –que significa 'fluïdesa', 'el que flueix'– amb l'objectiu de configurar d'una manera fluida els límits entre les arts, però també entre **l'art i la vida**.

Aquest festival seria el primer d'una llarga sèrie d'actes que incloïen la destrucció d'un piano, l'instrument clàssic per excel·lència i un dels símbols més preats de la vida burgesa. La falta de respecte envers les institucions oficials de l'art i de la música es manifestava en una agressió directa contra els instruments que les representen.

Un dels seus membres, l'artista Robert Fillou, proporcionaria dues idees clau que defineixen molt bé el menyspreu de Fluxus envers el mercat de l'art:

"Mentre ho fas, és art;
quan l'acabes, és no-art;
quan l'exposes, és antiart."

Principi d'equivalència: "ben fet = mal fet = no fet".

Però seria el seu principal teòric i líder Maciunas qui millor establiria els principis d'aquest moviment avantguardista per mitjà d'una sèrie de diagrames i manifestos¹ la meta dels quals era transgredir els canons acadèmics, artístics i culturals.

⁽¹⁾**Fluxmanifesto on art amusement de George Maciunas, 1965**

FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT -VAUDEVILLE -ART? TO ESTABLISH ARTIST S NONPROFESSIONAL ,NONPARASITIC ,NONELITE STATUS IN SOCIETY, HE MUST DEMONSTRATE OWN DISPENSABILITY, HE MUST DEMONSTRATE SELFSUFFICIENCY OF THE AUDIENCE, HE MUST DEMONSTRATE THAT ANYTHING CAN SUBSTITUTE ART AND ANYONE CAN DO IT. THEREFORE THIS SUBSTITUTE ART-AMUSEMENT MUST BE SIMPLE, AMUSING, CONCERNED WITH INSIGNIFICANCES, HAVE NO COMMODITY OR INSTITUTIONAL VALUE. IT MUST BE UNLIMITED, OBTAINABLE BY ALL AND EVENTUALLY PRODUCED BY ALL. THE ARTIST DOING ART MEANWHILE, TO JUSTIFY HIS INCOME, MUST DEMONSTRATE THAT ONLY HE CAN DO ART. ART THEREFORE MUST APPEAR TO BE COMPLEX, INTELLECTUAL, EXCLUSIVE, INDISPENSABLE, INSPIRED. TO RAISE ITS COMMODITY VALUE IT IS MADE TO BE RARE, LIMITED IN QUANTITY AND THEREFORE ACCESSIBLE NOT TO THE MASSES BUT TO THE SOCIAL ELITE.

<http://www.artnotart.com/fluxus/>



<http://www.fluxus.org/museum/maciunax.jpg>

Art

"Per a justificar el seu estatut professional parasitari, elitista en la societat, l'artista ha de demostrar que és indispensable i exclusiu, que l'auditori depèn d'ell, que només l'artista pot fer art.

Conseqüentment, l'art ha de semblar complex, pretencions, profund, seriós, intel·lectual, inspirat, hàbil, teatral, significatiu. Ha de semblar que té un valor mercantil a fi de ser, per a l'artista, una font d'ingressos. Per a augmentar el seu valor (ingressos de l'artista i profit dels seus patrons), l'art ha d'aparèixer com una cosa rara, quantitativament limitada, i per tant accessible tan sols a l'elit i a les institucions d'una societat."

Art / joc de Fluxus

"Per a establir el seu estatut no professional en la societat, l'artista ha de demostrar que no és indispensable ni exclusiu, que l'auditori es pot bastar a si mateix, que tot pot ser art, que qualsevol pot fer art.

Conseqüentment, l'art/joc ha de ser simple, divertit, sense pretensions, s'ha d'interessar en les coses insignificants, no ha de demanar ni habilitat particular ni repeticions innombrables i no ha de tenir cap valor mercantil o institucional. El valor de l'art/joc serà reduït perquè serà quantitativament il·limitat, produït en massa, accessible a tothom i eventualment produït per tothom. L'art/joc de Fluxus és una rereguarda sense pretensions i no necessita oposar-se a l'avantguarda en la lluita per la supremacia. S'acontenta amb unes prioritats monoestructurals no teatrals d'un simple fet natural, d'un joc o un gag. És una barreja de vodevil, de gag, de joc de nens, de Spike Jones i de Duchamp."

Característiques de Fluxus

- Art = vida / vida = art
- Anarquia i multidisciplinarietat
- Desprestigi de la noció de treball en l'art
- Interès per la reflexió teòrica
- Proclamació d'una obra d'art oberta i incompleta
- Desmitificació de l'art i de l'artista per mitjà de l'humor i el joc

Lectura recomanada

En l'esperit de Fluxus (1994).
 Barcelona: Fundació Antoni
 Tàpies de Barcelona / Walker
 Art Centre of Minneapolis.

- Rol anti belles arts que rebutja les especialitats:
"no importa qui, no importa com, no importa on"

Activitat

Reflexioneu sobre les nocions d'art i art/joc proposades per George Maciunas i relacioneu-les amb l'art actual.

Els membres de Fluxus van ser tan nombrosos i canviants que més de tres-centes persones van entrar i van sortir del grup durant les gairebé dues dècades que va durar la seva existència, i va ser la mort de Maciunas el 1978 la que marcaria el final d'aquest moviment avantguardista. Posteriorment, la major part dels seus components van continuar produint en nom de Fluxus, encara que el seu esperit dadaïsta i antimercantilista va quedar definitivament corromput.

1.3. Happenings, concerts... i aparells de televisió

"Per al primer festival Fluxus a Wiesbaden, Maciunas va fer venir cinc violinistes vienesos, però la vigília del concert els va fer fora a tots. Sense immutar-se, va comprar cinc violins i ens va demanar que forméssim els quartets de cordes. Cap de nosaltres no havia tocat un violí en la vida. Havíem de compondre sobre la marxa tres hores de música antiviolí. De moment estàvem bastant escassos d'idees, així és que vam començar per compondre els noms d'uns compositors ficticis."

Nam June Paik (1993). Paik. Du cheval a Christo et autres écrits. Brussel·les: Leeber Hossmann.

Els artistes de Fluxus van utilitzar l'humor subversiu des de tots els fronts, però en especial des del terreny polivalent d'un nou art d'acció, també denominat *manifestació Fluxus*, que no establia límits entre el happening i la música; de fet, encara que algunes obres s'anunciaven sota el títol de **concerts**, en moltes ocasions el públic no va arribar a escoltar cap nota i quan sonaven tampoc es reconeixien com a música.

SYMPHONY ORCHESTRA CONDUCTED BY KUNIHARU AKIYAMA

FLUXUS PRESENTS



FLUXUS SYMPHONY ORCHESTRA

JUNE FLUXUS CONCERT 8:30 PM
27th SAT

Carnegie Recital Hall 154 W. 57th St.

TICKETS \$2, NOW ON SALE AT CARNEGIE HALL BOX OFFICE
OR CARNEGIE RECITAL HALL BOX OFFICE BEFORE CONCERT

PROGRAM

GEORGE BRECHT: 3 LAMP EVENTS. EMMETT WILLIAMS: COUNTING SONGS. LA MONTE YOUNG: COMPOSITION NUMBER 13, 1960. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-PRELUDE. GEORGE BRECHT: PIANO PIECE 1962 AND DIRECTION (SIMULTANEOUS PERFORMANCE) ALISON KNOWLES: CHILD ART PIECE. GYÖRGY LIGETI: TROIS BAGATELLES. VYTAUTAS LANDSBERGIS: YELLOW PIECE, MA-CHU: PIANO PIECE NO. 12 FOR N.P. CONGO: QUARTET DICK HIGGINS: CONSTELLATION NO. 4 FOR ORCHESTRA. TAKEHISA KOSUGI: ORGANIC MUSIC. ROBERT WATTS: SOLO FOR FRENCH HORN. DICK HIGGINS: MUSIC FOR STRINGED INSTRUMENTS. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-INTERLUDE. AYO: RAINBOW FOR WIND ORCHESTRA. GEORGE BRECHT: CONCERT FOR ORCHESTRA AND SYMPHONY NO. 2. TOSHI ICHIYANAGI 新作. JOE JONES: MECHANICAL ORCHESTRA. ROBERT WATTS: EVENT 13. OLIVETTI ADDING MACHINE: IN MEMORIAM TO ADRIANO OLIVETTI. GEORGE BRECHT: 12 SOLOS FOR STRINGED INSTRUMENTS. JOE JONES: PIECE FOR WIND ORCHESTRA. NAM JUNE PAIK: ONE FOR VIOLIN SOLO. CHIEKO SHIOMI: FALLING EVENT. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-POSTLUDE. PHILIP CORNER: 4TH. FINALE. G. BRECHT: WORD EVENT.

Fluxus Symphony Orchestra. Carnegie Recital Hall.
<http://www.artnotart.com/fluxus/fluxussympphonyorchestra.html>

Els membres de Fluxus més identificats amb aquest nou tipus de música/acció van ser el coreà Nam June Paik i l'alemany Wolf Vostell. I és que no hem d'oblidar que tots dos es van introduir al món de l'art per mitjà de la música: Paik va fer la seva tesi sobre el compositor Arnold Schönberg i Vostell es va interessar per l'experimentació amb la música electrònica; tots dos van coincidir en l'Estudi de Música Electrònica de Ràdio Colònia, fascinats per la música de Karlheinz Stockhausen.

"Cuando conocía a Nam June Paik no era videoartista, sino músico. Se hizo videoartista en los años sesenta. Cuando le conocí era compositor: rompía pianos. Y después de romper pianos comenzó a romper televisores. Más tarde se preguntó por qué rompía pianos y televisores si podía conseguir más belleza utilizándolos para crear objetos. Por eso empezó a hacer esculturas y a utilizar los televisores como material escultórico."

Shigeo Kubota (la seva dona), a: José Ramón Pérez Ornia (ed.) (1991). *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Madrid: RTVE.



Piano Piece (1994), Paik.
<http://www.museum.tv/archives/etv/P/htmlP/paiknamjun/paiknamjun.htm>

Un any després de constituir-se Fluxus, Paik i Vostell van començar a introduir aparells televisius en les seves manifestacions multidisciplinàries. El 1963, Wolf Vostell va fer *happenings* en els quals enterrava televisors, disparava contra ells, i agredia l'objecte que representava la manipulació mediàtica dels mitjans de comunicació de massa. També aquell mateix any, durant la seva primera exposició individual titulada "Exposition of Music-Electronic Television" a la galeria Parnass de Wuppertal (Alemanya), Nam June Paik començaria a barrejar la música i la televisió en les seves exhibicions. Al costat d'un dels seus "**pianos preparats**" i altres instruments, hi havia escampats alguns aparells de televisió la imatge dels quals apareixia distorsionada per efecte del so. Els **13 Distorsed TV Sets** estaven connectats a tretze magnetòfons que emetien diferents sorolls, alterant les imatges i convertint-les en ratlles i signes abstractes en perpètua inestabilitat. En Paik, el pas de la música al vídeo es va produir, no tant mitjançant l'agressió, sinó mitjançant la transgressió: la transgressió de la imatge electrònica per mitjà del so.

L'aparició del vídeo en el context del moviment Fluxus serà determinant per a comprendre la seva **vocació artística transgressora i experimental**.

Seguint el concepte de *ready made* proposat per Duchamp, Paik i Vostell van decidir **triar la televisió com un nou objecte artístic**.

1.4. Pioners: Nam June Paik, l'artista visionari

Nam June Paik és considerat el gran pioner del vídeo de creació, ja que va ser el primer artista a qui se li va acudir gravar una cinta de vídeo i mostrar-la en públic com un fet artístic.

La història és la següent: amb els diners que va guanyar en una beca de la Rockefeller Foundation va comprar un dels primers Portapacks que es van comercialitzar als Estats Units –equips compostos per una càmera i un magnetoscopi portàtil. Un dia que tornava a casa des de la botiga de música Liberty, el taxi en el qual viatjava es va creuar amb la comitiva del papa Pau VI en la seva visita a Nova York. Paik va gravar la seva arribada des del seient posterior del taxi i aquella mateixa nit va mostrar les imatges en un espai privat sota el títol *Electronic Video Recorder*. Va succeir el 4 d'octubre de 1965, al cafè Go-Go de Nova York, durant les vetllades *Moon Night Letters* organitzades per Fluxus a la manera de Cabaret Voltaire.



Concerto for TV Cello (1971), Paik i Moorman.

Aquella mateixa nit, també va interpretar amb la concertista Charlotte Moorman una peça musical de John Cage on el violoncel va ser substituït per l'esquena nua de Paik. Tots dos col·laborarien durant molts anys en diverses *performances*, com en el *Concerto for TV Cello* (1971) que Paik va idear especialment per a ella. La peça constava de tres televisors de diferents mides, col·locats els uns sobre els altres a tall de violoncel, units per les cordes i enganxats al seu cos. Les imatges de les pantalles eren de dos tipus: un enregistrament simultani de Moorman en circuit tancat i un programa de televisió, que variaven segons els sons que produïa la concertista en tocar-lo. Totes les accions que van fer en col·laboració es van dur a terme al marge de Fluxus, ja que Maciunas mai no va acceptar Charlotte Moorman en "el seu grup".

A més d'aquest vessant performàtic, Paik va crear nombroses videoescultures i videoinstal·lacions que versionarà repetidament al llarg dels anys. El 1963 va fer la primera de *Zen for TV*, una televisió la imatge de la qual es reduïa a una línia. I a *Magnet TV* (1965), va adossar un imant a la part superior del televisor perquè en ser manipulats pels visitants es produïssin distorsions en les imatges. En els dos casos, Paik pretenia reduir els continguts televisius a purs senyals lluminosos.



Zen for TV (1963), Paik.



Magnet TV (1965/1999), Paik.

"La meua televisió experimental no és sempre interessant, però tampoc no interessant; com la naturalesa, la qual és bella, no pels seus bells canvis, sinó simplement perquè canvia. La meua televisió és més (?) que art, o menys (?) que art."

Nam June Paik (1986). "Videa, Vidiot, Vidiologie". A: John Handhardt (ed.). *Video Culture. A Critical Investigation*. Nova York: Visual Studies Workshop.

Una de les seves peces més conegudes és *Buddha TV* (1974), composta per una escultura de Buda col·locada davant un televisor i una càmera que el grava en circuit tancat. El Buda, que es contempla a si mateix a la pantalla de televisió, apareixerà durant els anys següents en diferents versions: algunes vegades té el rostre del mateix Paik, i d'altres és substituït per *El pensador* de Rodin –*TV Rodin* (1982) o *TV Thinker*. En aquesta obra l'artista pretén la confrontació entre dues cultures diferents i també entre la meditació i la tecnologia.



Buddha TV (1974), Paik. *Los mundos de Nam June Paik*. J.G. Handhardt (2001). Guggenheim de Nova York i Bilbao.



Garden TV (1974), Paik.
A *Garden TV* (1974-2000) Paik confronta tecnologia i naturalesa.

Paik ha realitzat nombroses pel·lícules i vídeos al llarg de la seva trajectòria. Les primeres pertanyen a la seva primera època a Fluxus i es van realitzar en col·laboració amb Jud Yalkut (a *Fluxfilm Anthology*). Entre els seus vídeos destaquen *Guadalcanal Requiem* (1977-1979), *Merce By Merce By Paik* (1978), o *Wrap Around The World* (1988); però les seves obres més emblemàtiques han estat, sens dubte, el vídeo *Global Groove*² (1973) i la retransmissió via satèl·lit de *Good Morning Mr. Orwell* (1984), per dues raons fonamentals: perquè mostren la seva visió profètica d'una televisió global composta per nombrosos canals i perquè són la millor mostra del seu peculiar estil, de la seva escriptura electrònica.

(2) Global Groove (28 min 30 s) (1973), color, so

Aquest vídeo, que va ser emès per primera vegada per la cadena WNET de Nova York el 1984, representa el primer zàping televisiu entre imatges d'Orient i Occident. Paik va estructurar la cinta com un *collage* d'imatges procedents de les fonts més variades: a la pantalla se superposen fragments de cinema d'avantguarda –d'autors com Robert Breer i Jonas Mekas– amb anuncis japonesos de Pepsi-Cola, podem veure Allan Ginsberg tocant uns platerets tibetans mentre recita una oració budista, seguit d'actuacions en el Living Theatre, el rostre distorsionat de Richard Nixon, algunes *performances* de John Cage, trossos d'informatius televisius, danses populars coreanes i música *rock*; fidel a tot tipus de reciclatges, una gran part d'aquestes imatges pertanyen a obres anteriors –en particular a la cinta *The Selling of New York* (1972) i a *TV Cello* (1971). En aquest cas, Paik utilitza la polisèmia *groove* "amb el mateix sentit que li donen els amants del jazz: l'estat d'esmussament que es pot produir en les persones que abusen d'aquesta música" [Jean-Paul Fargier (1986). "Paik et la video fût...". A: *Cahiers du Cinéma* ("Hors Serie", 14)].



Global Groove (1973), Paik. *Los mundos de Nam June Paik*. J.G. Handhardt (2001). Guggenheim de Nova York i Bilbao.

"*Global Groove* és una espècie de videopaisatge imaginari que anticipa el que passarà quan tots els països del món es connectin els uns amb els altres mitjançant la televisió per cable."

Nam June Paik a *Paik du cheval a Christo*.

El 1984, aquesta cinta es va ampliar a un projecte de satèl·lit global denominat *Good Morning Mr. Orwell* emès simultàniament a París i Nova York l'1 de gener de 1984 en homenatge a George Orwell. S'hi convidava a participar a artistes de qualsevol part del món per aconseguir un producte internacional compost per la barreja d'imatges sintetitzades que Paik recombinava entre si en temps real. Com assegura Jean-Paul Fargier, "Tot *collage* de Paik tendeix cap a l'infinit" [Jean Paul Fargier (1989). "Nam June Paik". *Art Press*. París].

La carrera artística de Nam June Paik evolucionarà cap a un progressiu allunyament dels ideals de Fluxus, amb la realització d'obres plenament integrades en el mercat de l'art. De fet, a partir dels vuitanta, Paik fa nombrosos "encàrrecs" proposats per museus i galeries de tot el món: és prou representativa d'aquesta nova manera d'actuar la sèrie de robots que fa durant aquesta dècada i la posterior. Després de la gran *Família de robots* (1986), Paik crea, el 1989, diverses peces d'uns 3 m d'alçària que s'exposen en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris per commemorar el bicentenari de la Revolució Francesa; i a partir d'aquí els robots es convertiran en un dels seus motius més recurrents.



Eagle Eye (1996), Paik.

Durant els noranta, Nam June Paik fa una sèrie d'exposicions internacionals titulades "Electronic Super Highway: Nam June Paik in the 90's" en que, a més de presentar més de quaranta peces individuals, fa diferents versions de l'obra del mateix títol, *Electronic Superhighway*, que consisteix en un plafó de cinc-cents monitors que mostren milers d'imatges triades a l'atzar de xous televisius, videoclips, noticiaris i dibuixos animats. Aquest terme el va encunyar ja el 1974 per descriure la connexió entre Los Angeles i Nova York com una macroxarxa de comunicació composta per satèl·lits, ones, cables i fibres òptiques.



Electronic Superhighway (1995), Paik.

Les seves últimes peces, fetes a partir de 2000, són gegantines instal·lacions que, a més del vídeo, incorporen la tecnologia làser de diverses maneres. Resulta paradigmàtica la gran instal·lació multimèdia que Paik va crear especialment amb motiu de la retrospectiva "The Worlds of Nam June Paik" organitzada el 2000 en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nova York.

"En realitat jo volia simplement anar allà on ningú no havia arribat. Tot el món mirava la televisió com si fos la cosa més normal del món. Jo volia saber què s'hi podia fer: pur Fluxus. Fluxus és trepitjar terra verge."

Nam June Paik a "Marcel Duchamp n'a pas pensé a la vidéo" (Bochum, 16/9/1974), a *Paik, du cheval a Christo et autres écrits*.

Lectura recomanada

J.G. Hanhardt; R. Salomón (2001). *Los Mundos de Nam June Paik*. Nova York / Bilbao: Museu Guggenheim de Nova York / Museu Guggenheim de Bilbao.

Vídeos recomanats

Global Groove (28 min 30 s) (1973) de Nam June Paik.

Nam June Paik (30 min) (1989). Monografia del programa *Metrópolis* de Ràdio Televisió Espanyola.

1.5. Pioners: l'actitud combativa de Wolf Vostell

"Si Paik va ser el primer amb el vídeo, Vostell va ser el primer amb la televisió."

El 1958, Wolf Vostell ja havia inclòs un aparell televisiu en funcionament com a element d'una de les seves obres. Va ser en *La mirada alemanya* (*Deutscher Ausblick*), en la qual el televisor emetia la programació del moment. El 1959, l'obra *TV Dé-collage* incorporava un televisor embolicat en filferro de pues que apareixia després de la tela esquinçada d'un quadre. El títol de l'obra va donar origen a un terme ideat per Vostell per a nomenar una nova forma de *collage/assemblage* que a partir de llavors va començar a realitzar amb teleserigrafiades i tacades i en els quals les imatges televisives apareixien entre els esquinçaments que practicava en la tela, a tall de *collage* electrònic.

Decollage

Wolf Vostell havia estudiat Belles Arts a París i des de mitjan anys cinquanta desenvolupava la pràctica del *decollage* als murs públics on s'enganxaven cartells d'anuncis. El seu treball, completament efímer i atzarós, consistia a desenganxar els trossos de paper de manera aleatòria fins que donava per conclosa l'obra.



Ihr Kandidat (1961), 140 x 200 cm, Vostell.
http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/KontinuitaetUndWandel_decollageVostellIhrKandidat/index.jpg

"El concepte de *decollage* se li va acudir a Vostell mentre llegia a París una notícia publicada en la primera pàgina del diari *Le Figaro*, el dilluns 5 de setembre de 1954: 'Poc després del seu enlairament [*décollage* en francès] [...] un avió *Super-Costellation* cau i s'enfonsa en la ribera Shannon'. A Vostell li va semblar genial aquell terme, aquella contradictòria circumstància de caure a terra al mateix temps que pren el vol. Aquest vocable francès que significa tant l'enlairament de l'avió com l'acte de desenganxar o desencolar un material, és utilitzat per Vostell com a signe del procés constructiu-destructiu de la vida i de la creació artística. Va trobar en aquella paraula 'tota la plasticitat, tota la tragèdia, tot el procés d'acció, tot el ritual de la nostra societat: un avió cau durant el seu enlairament. Vaig tenir la impressió d'haver trobat una mina estètica d'or.'" [Jean-Paul Fargier (1982, febrer). "Video Art: Wolf Vostell. Le grand trauma". *Cahiers du Cinéma* (núm. 332, pàg. 28).]

Posteriorment, durant el Yam Festival que va tenir lloc el maig de 1963 a Nova York, Vostell va organitzar un *happening* en el qual va enterrar un televisor en funcionament embolicat en filferro de pues. I el setembre d'aquell mateix any



Foto de Nam June Paik (Seül, 1932).
http://www.michaelromanos.com/pictures/stock_photos/nam_june_paik.jpg

va conduir el públic de la galeria Parnass de Wuppertal (Alemanya) a una pedrera i va disparar amb un fusell sobre un televisor que emetia la programació en directe.

Amb l'enterrament d'un televisor "viu" i amb el seu afusellament, l'artista no deixava dubtes respecte a la seva posició davant el mitjà. Des de llavors, Vostell ha continuat agredint sistemàticament la televisió quant a tecnologia transmissora de valors negatius i sempre ha usat l'aparell de televisió com un element més del repertori de materials que utilitza. D'altra banda, en les seves instal·lacions i *happenings* va evidenciar el seu profund menyspreu envers els continguts televisius deixant que la televisió retransmetés qualsevol programa que s'emetia en aquell moment, desintonitzant-la (*neu* o *soroll* televisiu) o mantenint-la apagada.

A partir de 1969, Vostell va començar a encofrar els objectes més representatius de la comunicació i del desenvolupament industrial: cotxes, motos, ràdios... i, sens dubte, televisors. Les seves accions simbòliques van ser sempre una metàfora de la destrucció del que representa la tecnologia i una vertadera destrucció física dels objectes tecnològics.



Voaex (*Viaje de (H) Ormigón por la Alta Extremadura*) Vostell (1976).
<http://www.rtve.es/rne/r3/fr/fr020830/vostell.jpg>

Al Museu Vostell de Malpartida (Càceres), fundat l'octubre de 1976, es troba permanentment exposada una de les seves obres més representatives: es tracta d'una de les múltiples versions de la *Depresión endógena* (1975-1986). En aquest cas, l'espai d'exhibició està ubicat a les golfes del museu i conté estris de conreu junt amb diversos televisors encofrats –alguns d'apagats, d'altres de sintonitzats amb un programa de televisió– col·locats sobre pupitres d'escola i coberts amb els excrements de les orenetes que nien a la sala. Durant l'exposició que va tenir lloc en la Fundació Miró de Barcelona, el 1979, van ser ànecs vius els que es passejaven per un entorn similar i els pupitres van ser substituïts per mobles d'oficina.



Depresión endógena (1980) versió Los Angeles, Vostell.
Wolf Vostell. M. del Mar Lozano (2000). Madrid: Nerea.

"Es absurdo que la gente tire a la basura los televisores viejos. Esos televisores han estado educándoles durante diez o más años, han formado parte de su sistema nervioso. La gente cree que el televisor que compra es suyo, pero nosotros recibimos en préstamo una técnica. La gente se deja hipnotizar por los programas. Les da igual que sea un reportaje sobre África, sobre una guerra o erotismo. Lo más importante es que la televisión funcione. Esta inundación de programas puede crear una confusión de valores, puede crear una depresión endógena incurable. La depresión consiste en que los pensamientos se atascan en el cerebro."

Wolf Vostell (1991). "La Depresión endógena".

A: *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. RTVE.

La trajectòria de Wolf Vostell ha estat sempre coherent amb l'esperit Fluxus que va mantenir fins al final i ha estat un dels artistes més fidels a la noció d'**art = vida** que ell mateix va proposar i va defensar amb aquestes paraules: "L'art com a espai, l'espai com a ambient, l'ambient com a esdeveniment, l'esdeveniment com a art, l'art com a vida". Una de les seves últimes obres, realitzada el juliol de 1989, va consistir a executar un *happening* Fluxus que va titular *TV Ramat*: "Una pastora desnuda lleva a las espaldas un zurrón-televisor que transmite en circuito cerrado las imágenes de una cámara de vídeo 8 situada en la cabeza del carnero del rebaño. Las ovejas y los corderos marchan detrás de la pastora. En uno de los planos finales, el perro del rebaño se acerca a comer un pedazo de carne cruda adherida al televisor que sigue retransmitiendo las imágenes que envía la cámara. El artista alemán propone una metáfora cruel sobre el medio, sobre la condición de las audiencias masivas y el círculo cerrado que se crea entre emisor y audiencia. El producto del medio, las imágenes, constituyen para Vostell la carnaza que a su vez alimenta a los guardianes y dueños del sistema" (Obra produïda per Ràdio Televisió Espanyola per a la sèrie *El arte del vídeo*).

"Marinetti dijo: 'El coche de carreras es más bello que la Victoria de Samotracia'. Yo empiezo a darme cuenta de que el televisor, el coche, el avión, son esculturas de la segunda mitad del siglo XX, son objetos que influyen en nuestro comportamiento, en nuestro pensamiento y forma de ser. Me pareció muy lógico transformar, enseñar el uso artístico de estos objetos producidos por la sociedad."

Wolf Vostell a *El arte del vídeo*.

Activitat

Feu un comentari crític sobre els diferents punts de vista de Nam June Paik i Wolf Vostell sobre el vídeo.

1.6. Intenció experimental del vídeo en l'art

Gairebé tots els artistes interessats pel vídeo van demostrar la seva predisposició per a manipular tecnològicament la imatge generada pel televisor, però seria l'experimentació sistemàtica de Nam June Paik i la parella formada per Steina i Woody Vasulka la que va permetre la invenció de nombrosos recursos tecnològics que després s'aplicarien al vídeo. Es tractava de **crear un llenguatge plàstic específic del vídeo, generat a partir de la seva pròpia tecnologia**.

Ja a partir de 1963, Nam June Paik havia començat a col·laborar amb l'enginyer electrònic Shuya Abe i junts van crear les primeres eines videogràfiques treballant directament sobre el sistema. Amb ell va realitzar els *13 Distorted TV Sets* i dos anys més tard va presentar una exposició basada en l'experimentació amb imants: a *Demagnetizer* (1965) els televisors podien ser manipulats pels espectadors mitjançant l'aplicació d'un desmagnetitzador³ que feia girar les imatges i les deformava. Aquest tipus d'imatges van ser reincorporades a vídeos posteriors, com *McLuhan Caged* (1967) o *Global Groove* (1973), on el rostre de Richard Nixon girava vertiginosament fins a desaparèixer.

⁽³⁾El desmagnetitzador és un electroimant circular que pertorba la trajectòria del feix electrònic i provoca deformacions en la imatge. Va ser molt utilitzat pels pioners del vídeo en el context experimental d'aquells primers anys, on l'aïllament en el qual treballaven feia pràcticament inevitable que qualsevol tipus de manipulació, absurda o no, fos assajada primer "sobre" el mateix artista.

En un article titulat "The Fatal Experiment", Bill Viola ens relata la seva pròpia experiència amb un desmagnetitzador:

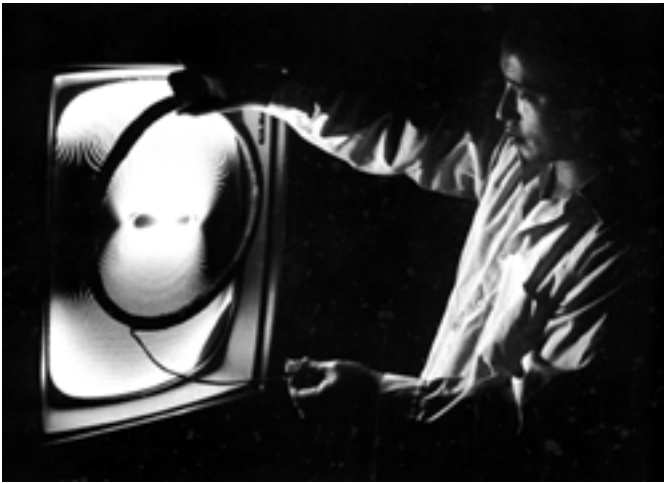
"Una nit en què havia tingut una sèrie de problemes amb el color d'un dels monitors, em vaig dirigir a l'armari i vaig treure el desmagnetitzador. Un 'desmagnetitzador' és un potent electroimant, en forma de dònut pla, que s'utilitza per a neutralitzar les acumulacions magnètiques sobre la pantalla de televisió (i de vegades, per a esborrar les cintes veïnes si no es va amb compte). Aquella nit vaig pensar que podria ser interessant veure què passava si col·locava el desmagnetitzador sobre el meu cap i el posava en marxa. El cervell treballa segons un procés electroquímic. Per tant, el desmagnetitzador hauria de ser capaç d'alterar alguns dels efectes conscients del cervell. Vaig aixecar l'imant i me'l vaig posar al cap. Llavors vaig pensar: 'No, estic sol aquí i si passa alguna cosa rara? I si em quedo paralytitzat? I si el meu sistema nerviós cau dominat per la bogeria? Em trobarien al terra, jaient com una patata massa fregida?'. I després d'això, el pensament més horrible: 'i si la meua consciència queda definitivament alterada? I si les pulsions de les neurones del meu cervell es barregen d'una manera completament nova? Com sabré què és el que ha canviat? Recordaré qui sóc?'. Vaig esperar bastant estona amb l'imant a la mà. Finalment, i mai no he comprès per què, vaig decidir utilitzar-lo: vaig estrènyer l'interruptor i el desmagnetitzador va començar a emetre un soroll familiar. Durant un instant vaig pensar que sentia el cap molt lleuger, però també m'ho podia estar imaginant. El vaig apagar. No va passar res. Vaig mirar al meu voltant: res no havia canviat. Em vaig precipitar al bany i em vaig mirar al mirall. Tot semblava correcte, cap estranya contorsió facial

Vegeu també

Vegeu la imatge de Nixon manipulada per Nam June Paik amb el desmagnetitzador al nucli de coneixement "Preses de consciència del poder dels mitjans de comunicació de massa".

permanent. Vaig tornar a l'estudi i vaig començar a sentir el cansament de les hores. De tota manera, m'havia oblidat del que volia fer. Vaig tornar a casa i em vaig adormir. Tot ha estat normal des de llavors".

Bill Viola (1982). "Sight unseen. Enlightened squirrels and fatal experience". *Video 80*.



Nam June Paik manipulant un desmagnetitzador.
Los mundos de Nam June Paik. John G. Handhardt, Guggenheim Nueva York y Bilbao, 2001.

També la parella formada per la violinista Steina i l'enginyer Woody Vasulka es van interessar pel vídeo assajant tot tipus de pertorbacions que poguessin alterar les imatges. "Nosaltres ens iniciem alterant les imatges videogràfiques mitjançant els equips bàsics llavors disponibles. Podíem manipular les línies d'escombrada alterant els controls del monitor, utilitzar el magnetoscopi per a congelar les imatges, avançar o retrocedir manualment les cintes i examinar quins processos es podien desenvolupar en una trama aïllada. Cap a la meitat de la primera generació de material videogràfic de ½ polzada, vam aprendre a realitzar muntatges forçats i sobreimpressions asíncrones i vam practicar tots els mètodes d'escombrada entre càmera i monitor, ja que per a nosaltres era l'única manera de capturar i conservar la distorsió que podíem infligir a un senyal de televisió estàndard." [Steina Vasulka (1978). "Raw tapes". A: *Albright-Knox Art Gallery*. Buffalo.] El seu objectiu era crear "noves imatges" originades amb la intervenció directa en els elements electrònics que generen la imatge a la pantalla.

Però si al principi els artistes experimentals van treballar amb les eines que ja hi havia en el mercat –com el Portapack–, les limitacions que hi van trobar els obligarien molt aviat a crear la seva pròpia infraestructura tecnològica. Així, els Vasulka de seguida van començar a experimentar amb els senyals sonors. Van partir de la idea que els senyals de vídeo, com els sonors, estan constituïts per ones electromagnètiques similars: per tant, els sons podien generar imatges i viceversa. Aquest raonament els va impulsar a treballar amb un sintetitzador de so destinat a modificar i distorsionar les imatges. I la formació musical de Steina va determinar que molts dels seus projectes estiguessin orientats en aquesta direcció. Entre 1970 i 1978, l'artista va crear una sèrie d'obres sota

el títol genèric de *Violon Power* en la qual utilitzava el violí per a controlar la imatge videogràfica: connectant aquest a un commutador de vídeo, va aconseguir que el so de la música clàssica generés diferents distorsions en la imatge.



Violon Power (1970-1978), Steina Vasulka.
<http://www.fondation-langlois.org/e/collection/vasulka/archives/essais.html?fdl>

També Nam June Paik havia ensopgat amb aquest mateix repte; una vegada va haver esgotat totes les variacions possibles manipulant els controls i mecanismes de l'aparell televisiu, va començar a inventar els seus propis instruments. El primer model de videosintetitzador Abe-Paik, finançat per la cadena WGBH de Boston, es va inaugurar el 1970 durant una emissió en directe titulada *Video Comune*. Un videosintetitzador es caracteritza per la seva capacitat per a generar formes a partir d'elements electrònics sense necessitar la informació exterior proporcionada per una càmera. No obstant això, i seguint el més pur estil contracultural de l'època, Paik definia així el seu invent en la revista *Radical Software*: "El videosintetitzador és la condensació de 9 anys de merda televisiva (si vostès em permeten l'expressió) transformat en videopiano de temps real gràcies als Dits d'Or de Shuya Abe, el meu eminent mentor". [Nam June Paik (1970). "Video Synthesizer Plus". *Radical Software* (núm. 2).]

El 1973, els enginyers Steve Rutt i Bill Etra perfeccionarien aquest model de videosintetitzador afegint-li noves prestacions que aconseguien una gran plasticitat: les imatges es podien encongir, corbar, torçar, girar i plegar.

Rutt i Etra van ser, junt amb Shuya Abe, George Brown, Dan Sandin, Eric Siegel i Stephen Beck entre d'altres, investigadors que es van dedicar a idear i construir eines electròniques per als artistes del vídeo, i algun d'ells es va aventurar fins i tot a fer les seves pròpies creacions i es va convertir també en videoartista.

Vídeo

Podeu consultar fragments d'obres dels principals experimentadors de l'època en el programa 5, "Performance of Video Imaging Tools", de l'antologia *Surveying the First Decade* (vol. 2).

Col·laboració entre artistes i tècnics

La relació de mútua col·laboració que unia artistes i tècnics queda de manifest en aquest fragment d'una entrevista a Nam June Paik:

"Paik: Actualment, necessito tècnics que m'ajudin perquè les meves idees sempre van per davant de la meua competència tècnica. I no tinc massa temps.

IL: Allan Kaprow ha escrit que tècnicament, vostè fa tot allò que no és necessari fer i que obté excel·lents resultats gràcies a aquest mètode.

Paik: Evidentment, sóc creatiu. Einstein deia que no fa falta ser matemàtic ni físic per a tenir una bona idea. Jo només puc dibuixar un esquema aproximatiu, però per a poder-lo realitzar, he de treballar amb els tècnics."

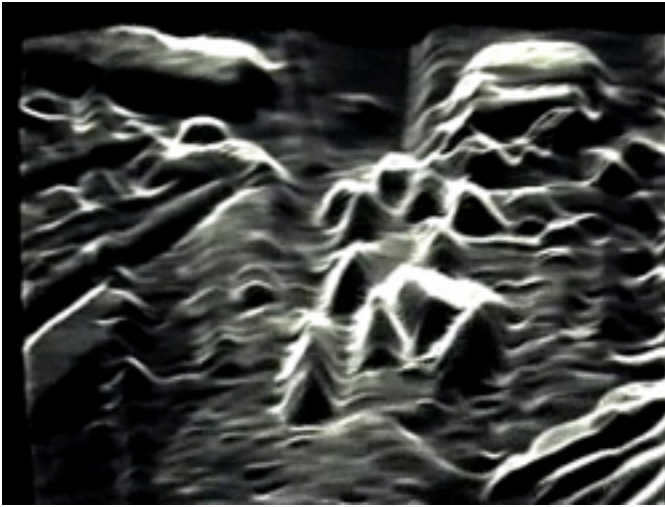
Entrevista d'Irmeline Lebeer (1993) a Nam June Paik a Paik. *Du cheval a Christo et autres écrits*. Brussel·les: Lebeer Hossmann.

Simultàniament a aquestes iniciatives individuals, les emissores de televisió es van començar a interessar per les noves possibilitats artístiques del senyal electrònic. El 1965, la cadena WGBH de Boston va convidar com a residents els artistes que demostraven un interès experimental pel mitjà sota la premissa que artistes i tècnics col·laboressin intensament en un entorn que reunia totes les facilitats tecnològiques. Ja el 1968, va organitzar un grup de treball que tres anys més tard formaria l'Experimental Television Center, activa avui en dia. Anteriorment, l'emissora KQED de San Francisco ja havia organitzat el primer taller de vídeo experimental que després es va convertir en un centre destinat a experiències televisives, el National Center for Experiments in Television (NCET) (1967-1975). La finalitat d'aquest tipus d'iniciatives era doble: per una banda, s'incentivava la creació de manera que els artistes tenien accés a uns mitjans i infraestructura impossibles d'aconseguir per compte propi; per l'altra, les televisions s'aprofitaven dels seus invents i renovaven així la seva oferta televisiva. Tant és així, que gairebé tots els efectes aconseguits per mitjà de processadors d'imatges de què podem gaudir en l'actualitat van ser inventats pels artistes experimentals del vídeo.

1.7. Robant el foc dels déus

Entre altres estris, Steina i Woody Vasulka van inventar al costat dels seus tècnics un incrustador d'imatges (1971), el primer coloritzador (1972) i un processador de memòria digital programable (1974). Sobre aquest últim, Woody Vasulka escrivia: "Vaig demanar a George Brown que construís una màquina que pogués violar la jerarquia natural de les imatges. Un sol davant d'una muntanya i aquesta davant d'una vall" [Woody Vasulka (1984). *Steina & Woody Vasulka Vidéastes. 1969-1984: 15 années d'images électroniques*. París: CINE-MB-XA/CINEDOC.] En efecte, l'objectiu d'aquests experimentadors era violar tots els principis fonamentals de la imatge televisiva, treballar més enllà de les regles, encara que de vegades algun d'aquests invents acabés dependent més de l'atzar que del control. Així per exemple, els Vasulka reconeixen que van descobrir "la derivació horitzontal de la imatge" el 1979, gràcies a un cable defec-

tuós. No obstant això, el seu mètode de treball s'ha basat sempre en la transgressió sistemàtica i contínua de totes les regles físiques que intervenen en la creació de la imatge electrònica.



Reminiscence (1974), Woody Vasulka.
<http://www.fondation-langlois.org/f/collection/vasulka/archives/reminiscence.html>

Vídeos i fotos

Podeu veure fotos i el vídeo *Reminiscence* (1974) de Woody Vasulka en l'adreça següent de [vasulka.org](http://www.vasulka.org):

http://www.vasulka.org/Videomasters/pages_stills/index_64.html

Steina Vasulka va treballar a partir de 1975 en un important projecte genèricament titulat *Machine Vision*, que comprenia diverses instal·lacions en circuit tancat i delegava la manipulació de la càmera a diversos dispositius cinètics que movien eines òptiques. La peça més representativa d'aquesta sèrie és "All-vision" (1975-1978), el complicat muntatge de la qual podem veure en aquesta fotografia.



All-vision (1975-1978), Steina Vasulka.
http://www.fondation-langlois.org/f/collection/vasulka/archives/selection_oeuvres.html

Finalment, es pot destacar una anècdota altament representativa del caràcter d'aïllament d'aquests artistes, i també de la seva predisposició experimental. I és que alguns dels descobriments d'aquella època no van ser "veritablement

originals", ja que la dispersió i incomunicació entre ells va propiciar que en moltes ocasions diversos creadors treballassin en el mateix projecte sense saber-ho. No obstant això, assegura Steina Vasulka, el sentiment d'estar desenvolupant una tasca pionera va convertir aquest període en una cosa especialment excitant: "El nostre descobriment era un descobriment perquè nosaltres ho havíem descobert. Ignoràvem que d'altres ho haguessin descobert abans. Això va ocórrer amb la realimentació: apropar la càmera a l'aparell de televisió és una invenció que no ha deixat de ser reinventada. Quan el 1972 la gent descobria la realimentació, cada vegada creia que **robava el foc dels déus**" [Steina Vasulka (1984). *Steina i Woody Vasulka Vidéastes 1969-1984: 15 années d'images électroniques*. París: CINE-MBXA/CINEDOC.]



Foto de Steina i Woody Vasulka al seu estudi de Buffalo durante els anys setanta.
<http://www.fondation-langlois.org/f/collection/vasulka/archives/intro.html>

2. Primers usos i tendències del vídeo en l'art

2.1. El Portapack: un suport per a l'art i la comunicació

El Portapack és un equip de vídeo portàtil compost per una càmera i un magnetoscopi. Els primers models van ser comercialitzats per la firma japonesa Sony i l'holandesa Phillips durant 1964 i 1965, cosa que va permetre l'accés a aquesta tecnologia a escala popular i va provocar tota una revolució en el món de la imatge. Per primera vegada, un particular podia gravar imatges amb una càmera de vídeo portàtil per veure-les i escoltar-les tot seguit per mitjà d'un magnetoscopi que podia portar a sobre a qualsevol part.



Model Sony AV-3400 EIAJ Portapack (1970).
http://www.labguysworld.com/AV-3400-Flyer_002.jpg

Els formats professionals de vídeo utilitzaven una cinta de dues polzades en equips molt pesants, però els primers Portapack funcionaven amb cintes de bobina oberta de ½ polzada, la qual cosa va permetre magnetoscòpis molt més lleugers. El 1975, va aparèixer el format U-Matic de ¾ de polzada en equip Portapack, que va ser el més utilitzat en tota la història del vídeo experimental.

Nam June Paik va comprar el 1965 el model de Portapack Sony CV 2400, comercialitzat aquell mateix any a Estats Units, per realitzar el seu primer enregistrament en vídeo amb finalitats artístiques. A partir d'aquell moment, el sistema va ser adoptat pels artistes i activistes de l'època que van trobar en aquest equip una excel·lent eina de treball. Fins llavors, molts d'ells havien realitzat les seves obres en cinema super 8, amb la popular càmera Bolex, però el canvi es va imposar gràcies a la facilitat i immediatesa de reproducció simultània d'imatge i so, i sobretot, a la possibilitat d'esborrar les parts que no els interessaven i regravar-hi a sobre tantes vegades com volien.



Portapak Sony CV 2400.
http://www.labguysworld.com/DV-Prototype_003.jpg

Però també es van enfrontar a alguns obstacles tècnics. El magnetoscopi del Portapak –malgrat la seva publicitat– pesava molt més que una càmera cinematogràfica lleugera –Termcatx i la qualitat de la imatge videogràfica era pobre, en comparació amb la imatge fílmica. No obstant això, molts van convertir aquest aparent desavantatge en un avantatge. L'artista Francesc Torres, pioner del vídeo espanyol en els setanta, ho explica així: "El vídeo té una màgia tan gran en part perquè la imatge és deficient, la definició del vídeo és poca comparada amb la del cinema o la d'una diapositiva projectada. Aquesta qualitat a mig camí entre la fotografia i la fotocòpia que té el vídeo, és a dir, aquest element relacionat amb la textura, és el que a mi m'ha interessat. La imatge apareix automàticament amb una sèrie de connotacions dels mitjans de comunicació i de la televisió o amb una pàtina històrica. És com una fotografia, que és un document, i alhora et permet manipular-la i treballar-la com un dibuix o una tela" [Francesc Torres en una entrevista de Julià Guillamón (1991, octubre). "Francesc Torres, format americà". *Barcelona* (núm. 27). Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura].

El Portapak va permetre als artistes gravar les seves pròpies accions davant de la càmera i experimentar creativament amb el mitjà per trobar un llenguatge específic del vídeo. D'altra banda, els activistes compromesos amb el seu entorn social i polític el van utilitzar per a oferir el seu punt de vista als ciutadans, en contraposició amb les informacions que oferien els mitjans hegemònics, i més especialment la televisió.

A grans trets, el vídeo independent va desplegar el seu radi d'acció a dos sectors diferenciats que erròniament han estat considerats com a irreconciliables: l'artístic i el de la contrainformació; al primer li correspondria l'apel·latiu de *videoart* o *vídeo de creació*, i el segon seria el territori del vídeo activista i comunitari, dominat per una vocació política i revolucionària.

Malgrat aquesta distinció, els motius dels que van començar a treballar amb el vídeo durant aquelles dècades mai no van ser incompatibles: la majoria d'ells van treballar simultàniament i indistintament tant en el territori de l'art com en el de la comunicació. D'acord amb el lema que va adoptar la majoria dels moviments avantguardistes de l'època, **la fusió entre art i vida** va trobar un magnífic aliat en el vídeo.

Durant els anys seixanta i setanta, els realitzadors de vídeo independent van utilitzar aquest suport en el camp de l'art i en el de la comunicació, de manera que els seus treballs es van orientar principalment cap al següent:

- 1) L'enregistrament d'accions (documents i *video-performances*)
- 2) L'experimentació creativa i tecnològica
- 3) La contrainformació

És molt important remarcar que aquestes tendències no eren excloents i que els autors d'aquesta època van treballar indistintament en qualsevol d'aquestes tres opcions.

2.2. Enregistrament d'accions: funció documental / funció artística

Molts artistes van utilitzar el vídeo per a enregistrar *happenings*⁴ o *performances*, dues de les denominacions aplicades a l'art d'acció que es podrien definir com a accions compartides en temps real per artistes i espectadors. Es caracteritzen perquè generalment es desenvolupen fora dels límits de les galeries o els museus, ocupant qualsevol tipus d'espai quotidià, i perquè segueixen pautes o guions, però solen deixar un gran marge a la improvisació. En qualsevol cas, es tracta d'intervencions molt difícils de tipificar, ja que estan condicionades per la personalitat de cada artista.

⁽⁴⁾Els artistes de Fluxus, *pop art*, *minimal* i art conceptual van practicar *happenings* i *performances* durant les dècades dels seixanta i els setanta. Les arrels d'aquest tipus d'art d'acció són en les representacions teatrals del dadaisme i en les vetllades del futurisme italià.

A partir de 1957, Allan Kaprow va començar a organitzar els primers *happenings* en vetllades particulars amb els seus amics, però no va ser fins al 1959 quan va decidir mostrar davant del públic el seu primer *happening* a la galeria Reuben de Nova York. Es tractava de la peça *18 happenings en 6 parts*, una acció que incloïa música, ball, diapositives i "l'acte de pintar un quadre". Segons Kaprow, un *happening* era "una cosa espontània, una cosa que només succeeix perquè sí", i Marshall McLuhan el definiria com "una situació sobtada sense argument".

En la seva forma pura –és a dir, tal com el va concebre inicialment Kaprow–, el *happening* es resistia al mercat de l'art tradicional remarcant el seu caràcter d'esdeveniment, de representació única, ja que a diferència de les obres plàstiques, només existeix una vegada i, per tant, no es pot col·leccionar. Però molt aviat aquesta "puresa" desapareixerà quan alguns artistes comencen a necessitar algun tipus de prova de les seves obres per documentar-les o amb intencions comercials: apareixen llavors les primeres fotografies, les pel·lícules i els vídeos que registren l'acció.

Per a Kaprow va ser sempre molt important la noció d'esdeveniment i d'immaterialitat que comporten aquest tipus d'accions: els seus *happenings* eren processos que desapareixien sense deixar rastre una vegada s'havien produït. Però quan aquestes accions es comencen a gravar, la cinta de vídeo es converteix precisament en "aquest rastre" i, a més, possibilita la repetició d'una acció suposadament "única". No obstant això, ell mateix va realitzar algunes accions durant els setanta amb l'única finalitat de ser mostrades en vídeo.

"Creo firmemente que la grabación de una performance cambia su sentido. En cualquier caso lo creía en los años setenta, en los que teníamos incluso la costumbre de juzgar a los artistas en virtud de la pureza por la cual rehusaban ser grabados. [...] La performance más pura, la que queda en el acontecimiento happening, es la que se desarrolla y que se termina cuando se acaba la performance. No hay huellas. Sin embargo, necesidades económicas del mercado, y también necesidades de comunicación, han hecho que se graben, que se fotografíen o se realicen en vídeo. Después, los artistas han empezado a hacer *performances* que coqueteaban, evidentemente, con el videoarte, porque estaban hechas en función de su posible grabación. Y todo eso es perfectamente legítimo."

Thierry de Duve (1991). "La performance nace de la pintura". A: José Ramón Pérez Ornia (ed.). *El arte del vídeo*. RTVE.

A partir de la intervenció del vídeo es poden distingir dos tipus d'enregistraments d'accions:

- La *performance* gravada o documental reproduceix una acció en el temps. El vídeo assumeix aquí el caràcter de simple enregistrament.
- La *video-performance* és una acció concebuda només tenint en compte la càmera, la qual adquireix un paper determinant indissociable d'aquesta acció.

Els vídeos que enregistren les *performances* dels artistes tenen un valor merament testimonial del seu treball en el camp de l'art d'acció. Són representatius d'aquest tipus d'obres els documents recopilatoris de la trajectòria dels *performers* Marina Abramovic/Ulay i Chris Burden.

En el nostre cas, ens interessen especialment les *video-performances*, ja que l'artista fa les accions amb l'única finalitat de ser gravades en vídeo. Es caracteritzen perquè "muchas de estas obras no están editadas. Coinciden el tiempo real y el tiempo de la imagen. Adolecen de un lenguaje cinematográfico primario: largos planos secuencia en los que la cámara no modifica su posición; inexistencia de planificación, pobreza, en fin, de los recursos propios de la imagen. Estas *performances* se efectúan, por lo general, sin testigos, ante la sola presencia de la cámara, hecho que refuerza el aislamiento y soledad del artista. [...] Se distinguen por el uso ingenioso –conceptual– de la tecnología, a pesar de utilizar medios de extremada sencillez; en otros casos, ni siquiera es cuestión de tecnología, sino de una puesta en escena". [Extracte d'*El arte del vídeo*, José Ramón Pérez Ornia (ed.) (1991). RTVE.]

Vídeo recomanat

Performances (30 min). A: J.R. Pérez Ornia (ed.) (1991). *El arte del vídeo* (núm. 2). RTVE.

Els pioners més destacats en el terreny de la *video-performance* van ser Bruce Nauman i Vito Acconci, que també simultanejaven aquesta pràctica amb altres disciplines artístiques. Tots dos continuen actius avui en dia.

Entre 1967 i 1969, Bruce Nauman va realitzar tots les seves *performances* tenint en compte la càmera, en el seu propi estudi i confrontant el seu cos als límits de la pantalla. Es tractava d'accions repetitives i molt simples, absurdes fins i tot: en la sèrie *Art Make Up* (1967-1968), es maquillava el rostre en quatre colors –blanc, rosa, verd i negre– durant 10 minuts per color; i a *Bouncing in the Corner* (1968), l'artista feia rebotar el seu cos rítmicament contra la cantonada d'una paret i així evitava mostrar el seu rostre. A *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (1967-1968), *Playing A Note on the Violin While I Walk Around the Studio* (1967-1968) i *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-1968), es va dedicar a fer exactament les accions descrites en el títol. Són treballs conceptuals en els quals l'autor investiga com una acció es pot convertir en obra d'art, mentre tracta d'explorar al màxim les nocions de temps i espai en el vídeo. Nauman va utilitzar indistintament el cinema i el vídeo en les seves accions, va supeditar la durada de l'acció a la durada de la pel·lícula o de la cinta i va muntar les accions en bucle.

"Mis primeras cintas se inspiraron en cierto modo en las películas de Andy Warhol. Películas que siguen y siguen. Puedes verlas o no verlas. Puedes entrar y quedarte un rato. Te vas y vuelves al cabo de 8 horas y aquello sigue. Esa idea me gusta."

Bruce Nauman a *El arte del vídeo*.

Durant la dècada dels setanta, Vito Acconci va realitzar nombrosos treballs autobiogràfics amb l'objectiu d'arribar a una forma d'autoconeixement. Les trenta-tres cintes que va gravar entre 1971 i 1974 van ser concebudes segons un mateix model de pla únic fix o subjecte a lleugers desplaçaments: "Acconci es representa gairebé sempre a si mateix: d'esquena, de cara, dempeus, ajagut, sol o amb algú, davant un monitor o una pantalla de diapositives, més o menys de manera fragmentada, de vegades, reduint-se només a un detall (la seva gran boca oberta). De vegades calla o murmura, però gairebé sempre parla amb un interlocutor imaginari, o més directament, amb l'espectador. El text, generalment se centra en una situació determinada, l'acció (física) en curs, el dispositiu en marxa. La imatge, en blanc i negre, és sempre d'un gris uniforme, trista i bruta". [Madeleine Grynztajn (1987). *Vito Acconci: Domestic Trapping*. La Jolla Museum of Contemporary Art.]

"Lo que hice fue grabar mi cara en relación a la cara de los espectadores. Cuando empezaba una cinta de vídeo pensaba y me preguntaba siempre: dónde estoy; estoy directamente frente a ti; frente al supuesto espectador. La performance significa para mí establecer una relación con el espectador. La performance era una forma de compromiso y una especie de actividad cara a cara."

Vito Acconci a *El arte del vídeo*.

En aquestes obres radicals i provocatives, l'autor domina l'espectador amb els seus actes i per mitjà de monòlegs interminables, mentre intenta establir una comunicació directa amb ell. Així per exemple, a *Centers* (1971) Acconci situa el seu cos entre la càmera i el monitor mentre assenyala amb el dit aquest últim. Durant els 22 minuts de durada de la cinta l'espectador se sent amenaçat pel seu discurs agressiu i per un dit que en realitat només assenyala la càmera i el reflex del mateix autor.

Arran d'aquestes obres, la crítica nord-americana Rosalind Krauss es va arriscar a etiquetar el vídeo com a intrínsecament narcisista. El 1976, escrivia a propòsit d'Acconci: "En aquesta imatge d'autocontemplació es configura un narcisisme tan endèmic que es podria arribar a generalitzar, com si aquest fos una condició extensible a la totalitat del vídeo". [Rosalind Krauss (1978). "Video: The Aesthetics of Narcissism". A: G. Battcock (ed.); E.P. Dutton. *New Artists Video: A Critical Anthology*. Nova York.]

En qualsevol cas, el subjectivisme marcat que es dona en la majoria de les *video-performances* està supeditat a les condicions d'aïllament d'uns autors que treballen sols en la intimitat dels seus estudis i que solen utilitzar la pantalla com a mirall. Certament, podem assegurar que en la major part de les *video-performances* hi ha el culte a la individualitat, però també hem de tenir en compte que la principal preocupació dels artistes d'aquesta època és la de representar l'ésser humà, els seus problemes i preocupacions més íntimes, per mitjà del seu propi cos. Això queda demostrat a *The Red Tapes* (1976-1977), l'obra d'Acconci que expressa millor l'essència del retrat autobiogràfic. Consta d'una sèrie de tres vídeos en els quals l'autor efectua una "topografia de si mateix" inserida en el seu context històric, social i cultural, i que revela la seva identitat mitjançant la literatura, la psicoanàlisi, el cinema, l'art i la cultura popular. "A mediados de los setenta, muchos empezamos a ver al 'yo' de otra manera. El 'yo' no era aislable ni aislado. El 'yo' podía ser como un sistema de antenas. No existía sino formaba parte de un sistema social, de un sistema político, de un sistema cultural. Poco a poco me deshice de mi persona." [Vito Acconci a *El arte del vídeo*.]

2.3. Cinta de vídeo i videoinstal·lació

Els dos principals suports del vídeo de creació són la cinta de vídeo i la videoinstal·lació. La diferència més evident entre totes dues és espacial i afectiva, consegüentment, el tipus d'exhibició i la vivència de l'obra per part de l'espectador.

La **cinta de vídeo** implica la visió frontal d'una imatge en un monitor de televisió, o en una pantalla de projecció, davant dels quals l'espectador roman immòbil observant.

La **videoinstal·lació**, tanmateix, mostra les imatges en un espai que ha de descobrir o ha de recórrer l'espectador. Així, es podria definir com una obra d'art que recull conjuntament les possibilitats de la imatge videogràfica i les de l'entorn físic.

Però a més d'aquesta diferència en l'exhibició, les dues parteixen de condicionants molt diferents durant el procés d'elaboració de l'obra. Qualsevol artista que treballi els dos camps, el de la cinta de vídeo i el de la videoinstal·lació, sap que tant el plantejament com els resultats seran molt diferents en un cas i l'altre.

Fins ara hem parlat de la importància del temps en la realització d'una cinta de vídeo, però aquest paràmetre també varia en la videoinstal·lació. Quan s'elabora una videoinstal·lació, la forma de treball canvia de manera substancial, ja que l'artista no solament ha de tenir en compte aquell temps lineal, inherent a les imatges seqüencials que mostrarà la cinta (o les cintes) de vídeo, sinó que ha de pensar simultàniament en l'espai on es mostraran aquestes imatges i en els possibles punts de vista que adoptarà l'espectador. Es produeix aquí un desdoblament en el qual l'experiència del temps queda desplaçada per l'experiència física de l'espai; l'artista treballa les imatges alhora en el temps-espai de la cinta, i en el temps-espai de l'entorn.

Analitzarem, llavors, una obra de l'artista belga Mari-Jo Lafontaine que resulta paradigmàtica per la manera que té de tractar el temps de les imatges en la instal·lació. La peça es titula *A les cinc de la tarda* (1984) i és composta per quinze monitors encastats en monòlits negres que formen un cercle i quatre altaveus ocults. Les imatges que mostren aquests monitors es corresponen a cinc cintes de vídeo amb idèntic contingut, connectades a tres monitors cada una; és a dir, cada grup de tres monitors mostra una mateixa cinta de vídeo. A l'interior d'aquest espai, l'espectador pot veure, mitjançant un muntatge en bucle, les imatges lleugerament dessincronitzades d'una cursa de toros ambientada amb música de Malher, i d'una balladora de flamenc que balla al ritme d'una melodia de percussió àrab.



A les cinc de la tarda (1984), Mari-Jo Lafontaine.
<http://www.marie-jo-lafontaine.com/?p=138>

La peculiaritat d'aquesta videoinstal·lació resideix en la manera de mostrar les imatges amb un mètode que l'autora denomina *decalatge* i que consisteix en la projecció simultània a totes les pantalles de cintes de vídeo amb idèntic contingut, però amb un lleuger desfasament de temps (retards d'1, 2 o 3 segons), de manera que cada imatge es pot veure sempre repetida o anticipada mirant el monitor contigu: "Una sola pantalla no aporta gran cosa, uno lo ve como si estuviese ante un aparato de TV. Al contrario, ante una instalación, el espectador es presa de un mecanismo de seducción. En mis videoinstalaciones –asegura Lafontaine– el espectador puede ver al mismo tiempo el pasado, el presente y el futuro, porque el tiempo se puede estirar como una goma elástica. En una sola mirada se ven muchas más imágenes: pasado, presente y futuro" [Mary-Jo Lafontaine a *El arte del vídeo*.] Així doncs, aquest decalatge permet que a la primera pantalla veiem el principi de l'acció amb l'espasa a punt de clavar-se en el toro, mentre que en unes quantes més enllà permet que puguem veure ja la seva mort. A les pantalles intermèdies es pot observar simultàniament el desenvolupament de l'acció dilatat en el temps; i com que està muntat en bucle, quan a la pantalla final es torna a iniciar l'acció, en la primera ja està finalitzant.



Imatge d'*A les cinc de la tarda* (1984), Mari-Jo Lafontaine.
<http://www.marie-jo-lafontaine.com/?p=138>

El títol de l'obra fa referència al poema "La cogida y la muerte" de Federico García Lorca i utilitza la disposició en cercle com una metàfora de la plaça de toros: col·loca l'espectador a l'arena i l'obliga a ocupar el lloc del torero... o potser el del toro. Els suports monolítics i de color negre al·ludeixen també als cercles sacrificials de pedres sagrades. La càmera capta plans tancats del torero girant sobre si mateix en torejar i de la balladora de flamenc fent voltes sense cessar. La narració enllaça el principi amb el final creant una història circular, de manera que el muntatge en bucle de l'escena es repeteix sense cessar mentre la instal·lació és accessible al públic; fins i tot la disposició dels monitors obliga a una lectura circular, no lineal. Les imatges, l'espai, l'espectador... tot gira sense cessar en aquesta instal·lació.

Pautes per a la crítica d'obres i per a la realització pràctica

Aquesta excel·lent estratègia de creació de Mari-Jo Lafontaine resulta idònia per a il·lustrar una idea de l'artista Francesc Torres que ens ajudarà a saber distingir les vertaderes videoinstal·lacions: "Una verdadera videoinstalación es aquella que tiene el vídeo como centro de gravedad de la pieza" [Francesc Torres en una entrevista d'R. Oliverares (1990). "Francesc Torres. Arte es lo que hago, pero no en lo que pienso". *Lápiz* (núm. 77).]

En la videoinstal·lació, el vídeo funciona com una part del discurs total, però una part imprescindible, fonamental. Davant d'una obra d'aquest tipus, intentem respondre les preguntes següents:

- Resulta fonamental la inclusió del vídeo a la peça? Es podria explicar el mateix amb imatges estàtiques? Aporta res de diferent de manera substancial la imatge en el temps?
- S'utilitza la imatge anecdòticament, com en una espècie de joc que es limita a substituir la imatge real per la seva imatge en vídeo? La relació entre imatge i objecte és merament circumstancial o decorativa? S'utilitza el vídeo tan sols com a "curios recurs tecnològic"?

La imatge videogràfica ha d'aportar una potent càrrega significant a l'obra. És necessari que es donin certes relacions fonamentals entre la imatge de vídeo i l'espai o els objectes d'aquest espai. S'ha de produir una tensió, una confrontació entre totes dues que doni sentit a l'obra, que l'enriqueixi, que aportin noves sensacions o informacions. Aquest tipus de percepció no es pot limitar a un truc, a una anècdota, sinó que ha de desencadenar una percepció diferent i ha de provocar una reflexió. A partir del moment en què un artista decideix incorporar el vídeo a una instal·lació, ha de voler expressar una cosa concreta que no pot dir amb altres mitjans. En l'elecció d'un suport hi ha d'haver una

intencionalitat expressa que el converteixi en el més adequat per a expressar una idea. Si aquesta intencionalitat no existeix l'obra perd el seu poder.

Per a redundar en aquesta idea traduïm i transcrivim a continuació l'extracte d'un irònic article de l'historiador Chris Boicos (1990) en el qual descriu, segons el seu criteri, diferents "mals usos" del vídeo en la instal·lació: "Where Can Video Art Go Now?". *Art International* (núm. 13).

- **Com a efecte decoratiu.** Com una font de llum de color que parpelleja contrastant amb la resta d'elements, tal com fa Nam June Paik en els seus treballs dels vuitanta. Això quant a la imatge, però si continuem fent al·lusió a Paik, la finalitat sembla no diferir gaire respecte a l'objecte; per tots és sabut que en aquests últims anys, les seves videoescultures han degenerat en veritables "engendres de discoteca".
- **Com a resolució d'un problema merament tècnic.** Molts treballs videogràfics es basen en les estranyes actituds que adopten els monitors i en les creatives solucions a problemes tècnics. A *Bathroom Triptych -the Bathtub* (1989) d'Alain Longuet, el problema més evident va ser com podia evitar electrocutar-se amb tres minimonitors, hermèticament tancats en caixes, que flotaven sobre un líquid turquesa.
- **Com a acte teatral d'il·lusionisme.** *Video-Opereta*, de Michel Jaffrenou, és una obra que il·lustra la història del món en la qual un mag de *music-hall* llança dins d'un monitor un ou que es transformarà en un ocell que vola a través de les seqüències que apareixen a la pantalla. Simples efectes com aquests haurien estat impossibles de realitzar sense un sincronitzador de vídeo com els que han aparegut recentment en aquests últims deu anys. A mesura que els efectes tècnics van sent més usuals, l'inicial sentit de novetat i plaer desapareix i es necessiten efectes cada vegada més sofisticats que augmentin aquesta sensació.
- **Com a simple projecció d'imatges.** La recent evolució de la videoinstal·lació sembla deixar de banda la seva faceta escultural i material per mostrar, en la foscor de les sales, una sèrie d'imatges en un munt de monitors anomenats *video walls*.
- **Com a mostrar de paletes gràfiques.** Terreny gairebé exclusiu de les cintes, però incorporat en nombroses ocasions a la videoescultura, algunes obres es constitueixen com a veritables mostraris de trucs i efectes que abans haurien de ser divertiment de tècnics en les seves hores lliures que tema d'artistes. De tota manera, es podria pensar si els artistes actuals no s'han convertit precisament en això, en laboriosos operadors de videojocs de luxe.
- **Com a efectes d'animació per ordinador.** Des que els ordinadors es van introduir en el món de la imatge, les barreres entre una disciplina artística i l'altra han anat desapareixent cada vegada més fins a diluir-se en una amalgama de productes que conviuen en el mateix aparador, de tal manera que l'animació i el videoart han acabat essent sinònims en la ment dels que es dediquen al mitjà.

Finalment, hem de recordar aquí que el naixement del videoart és determinat per la utilització de la televisió com a objecte artístic abans que per la realització d'una cinta de vídeo. La primera obra d'art que va incorporar un aparell de televisió va ser *La mirada alemanya*, realitzada el 1958 per l'artista alemany Wolf Vostell i, posteriorment, els *13 Distorsed TV Sets* que Nam June Paik va exposar el 1963. *La primera cinta de videoart*, també de Paik, no es va realitzar fins al 1965.

2.4. Posada en escena i recorregut en la videoinstal·lació

A l'hora d'exhibir una obra, qualsevol artista sempre té en compte una escenografia ideal en la qual pugui mostrar el seu treball. Quan un pintor penja els seus quadres en una galeria, per exemple, va amb molt de compte a triar-ne la il·luminació i la disposició. Els artistes que realitzen cintes de vídeo treba-

Lectures recomanades

B. London (1995). "Time as Medium: Five Artists 'Video Installations'". *Leonardo* (vol. 28, núm. 1).

Ch. Boicos (1990). "Where Can Video Art Go Now?". *Art International* (núm. 13).

llen exclusivament amb les imatges durant el procés de creació de l'obra, es concentren en el sentit i idees que transmetran, i només es plantegen la seva exhibició davant del públic en el moment d'exposar la seva obra.

Els artistes que treballen amb la videoinstal·lació parteixen *a priori* de l'espai de l'exposició i del tipus de recepció de l'obra per part del públic; tenen en compte, abans que res, quin serà el recorregut de l'espectador, què és el que veurà i des de quins diferents punts de vista ho veurà. En certa manera, es podria dir que la videoinstal·lació és un "art de l'escenificació".

Per a comprendre millor aquest procés de treball, analitzarem les obres de dos artistes que es plantegen conscienciosament l'escenificació dels seus projectes, encara que parteixen de plantejaments gairebé oposats; el primer treballa la cinta de vídeo; el segon, la videoinstal·lació.

Patrick de Geetere és un artista parisenc que realitza cintes de vídeo, però que aborda d'una manera específica les seves exhibicions (*premières*), creant un entorn particular adequat a cada una de les seves obres. Aquest va ser el cas de *Les Contaminations*, una obra homenatge a Andy Warhol i la Velvet Underground, amb entrevistes a John Cale, Paul Morrissey, Jonas Mekas, Nam June Paik, o James White. La cinta està estructurada com un dens *collage* de música, poesia, narració i imatges i el seu títol al·ludeix a la contaminació d'idees i ambients, ja que recupera la filosofia de Warhol per mitjà de la vida de personatges marginals dels noranta que mantenen un esperit molt similar al de La Factory. En realitat, l'obra és un **documental de creació** realitzat "a la manera" de Warhol. Llavors..., com es pot presentar aquest treball al públic "de la millor manera possible"? Doncs muntant una festa "a la manera de Warhol"!

El dia de la seva presentació davant del públic, Patrick de Geetere va organitzar una gran festa simultània en una galeria de París i en una altra de Nova York –ja que els personatges entrevistats vivien en aquestes dues ciutats– que va enllaçar amb una connexió via satèl·lit que permetia als participants parlar entre ells en directe. L'ambientació, sens dubte, remetia a l'estètica pop.

Evidentment, l'obra original mai no ha estat una videoinstal·lació (ni tan sols un espectacle), ja que es distribueix en format vídeo. De Geetere no la va pensar en termes d'"espai" i "exhibició" durant la seva realització i només va crear aquesta gran posada en escena *a posteriori*, en aquesta ocasió única.

Fabrizio Plessi és un artista italià que realitza videoinstal·lacions espectaculars, basades en un desplegament de mitjans i estratègies orientades a la completa captació de l'espectador. Segons les seves pròpies declaracions, la seva obra està relacionada amb la tradició barroca de l'espectacle a Itàlia (segle XVII) que buscava impactar en l'espectador i meravellar-lo amb la simultaneïtat de dis-

ciplines: l'enginyeria, el dibuix, l'escultura, la pintura i l'escenari teatral. Així doncs, Plessi treballa les videoinstal·lacions a partir d'una posada en escena que pretén "electritzar els sentits".

En la Documenta 8 de Kassel va presentar *Roma*, una videoinstal·lació que ocupava per complet una sala i que il·lustra molt bé aquesta idea. La gent que circulava al voltant primer sentia una música i després es trobava amb una escala negra i fosca. A mesura que anaven pujant per l'escala, la música creixia gradualment fins a arribar al lloc que ocupava l'obra. Però encara no podien veure la instal·lació, havien de pujar tres o quatre escales més i... llavors la veien finalment! Una gran sala en penombra amb les parets repletes d'arcades, tota pintada en vermell pompeïà; una cadena mecànica, similar a les que s'utilitzen per a treure pedres dels rius, en perpetu moviment; un enorme cercle obert format per multitud de monitors que mostren a les seves pantalles aigua del Tíber circulant sense cessar, al voltant d'ells i recolzades contra les parets, lloses de marbre de Carrara. El públic, finalment, es podia introduir a la instal·lació, podia recórrer-la, sumir-s'hi; perquè tot el que veia, tocava o sentia estava destinat a saturar els seus sentits.

"Sóc italià en la mesura que he viscut en certa sensibilitat manierista. M'estic referint, per exemple, als Jardins de Tívoli o al Palau de Caserta, en els que els artistes havien de meravellar i sorprendre. Per a això utilitzaven artificis: l'aigua, el foc, l'aire. Se servien de la posada en escena, d'una teatralitat que no era només teatre, sinó que era també una forma subtil, jo diria conceptual, d'electritzar els sentits. Els sentits s'electritzen si es té consciència d'ells, però s'activen si són estimulats amb fets emotius, a través del teatre. El teatre fa que un se'n vegi embolicat en una mecànica sentimental-humoral que fa perdre les connotacions de la butaca. La instal·lació no està feta només d'objectes, hi ha llums, ombres, penombres, sons... i d'aquesta forma l'espectador és alhora raptat i captat per aquesta mecànica global de la teatralitat".

Fabrizio Plessi (1988) en una entrevista de Santiago B. Olmo per al catàleg *Plessi. Videosal*. Palma de Mallorca: Palau Solleric.

2.5. El temps com a matèria primera del vídeo

Les cintes de vídeo, igual que les pel·lícules de cinema, són seqüencials; és a dir, la seva construcció es basa en una progressió temporal d'imatges i sons que l'autor ordena creativament per transmetre un sentit.

"El temps és el que és intrínsec al vídeo, i no la visió tal com impliquen les seves arrels etimològiques" assegura l'artista Gary Hill [Gary Hill (1992). *Gary Hill*. París: Centre Georges Pompidou].

La noció de temps resulta tan fonamental en el procés de creació de l'obra videogràfica que alguns autors han arribat a qualificar d'"escriptures temporals" els diferents estils dels videoartistes. De fet, l'artista que realitza un vídeo es concentra en un temps lineal determinat pel muntatge de la imatge i el so, un temps similar al de la lectura i l'escriptura, que més tard reproduirà de la mateixa manera l'espectador durant el visionatge. Així, l'artista "escriu" i el públic "llegeix" l'obra.

Lectura recomanada

F. Plessi: *Videocruz* (1987).
Madrid: Museo Español de
Arte Contemporáneo.

Per a comprendre-ho millor establim una comparació entre música i vídeo, ja que en ambdues disciplines el concepte de temps es tracta d'una manera similar. En primer lloc, tant en una composició musical com en una cinta de vídeo, les obres no es donen completes i d'una vegada, no s'inclouen en un simple instant com passa amb la pintura i l'escultura, sinó que es desenvolupen en **el temps**; només podem conèixer l'obra completa quan aquesta ja ha acabat. En segon lloc, tant l'artista que treballa amb el vídeo com l'interpret musical utilitzen com a "material de treball" el concepte abstracte de temps, un concepte difícilment manipulable i poc comprès en altres camps de l'art. Nam June Paik així ho assegura quan escriu sobre la seva pròpia obra: "Crec que comprenc el temps millor que els videoartistes que procedeixen de la pintura i l'escultura. La música és la manipulació del temps, totes les formes de música tenen diferents estructures i construccions. Així com els pintors comprenen l'espai abstracte, jo comprenc el temps abstracte" [Nam June Paik (1974). *Videa 'n' Videology 1959-1973*. Syracuse (Nova York): Everson Museum of Art]. Un altre gran artista del vídeo, Bill Viola, reflexiona en el mateix sentit i ens transmet d'una manera molt poètica la seva manera de treballar el temps en el vídeo.

"El tiempo es la materia prima del vídeo [...] Todos mis intereses están dirigidos, a fin de cuentas, hacia este terreno, y es por esto por lo que siempre he afirmado que el vídeo está más cerca de la música que de la escritura, la pintura o la fotografía. Componer imágenes en vídeo es lo mismo que componer música: en los dos casos se ordenan los acontecimientos según un tiempo determinado [...] Si yo hubiese querido, habría podido realizar mis obras mediante la fotografía y la pintura, pero me atrae trabajar con el vídeo porque es la expresión del tiempo. El pensar, la experiencia y la emoción transcurren en el tiempo. La tecnología que teníamos a nuestra disposición hasta hoy, que nos permitía solamente ver imágenes fijas, ha creado una ilusión de la imagen misma como algo estático, cuando es la transformación de la imagen lo que resulta más interesante. En la vida humana eso es lo más básico, cómo cambiamos en el mundo y en el tiempo. Cuando hago un vídeo, el punto de partida es la imagen, pero lo que estoy haciendo realmente es *el movimiento de la imagen en el tiempo*. Ese es el oficio de hacedor de vídeos."

Bill Viola en una entrevista d'Octavio Zaya (1989). *El Paseante* (núm. 12). Madrid.

Totes les obres de Bill Viola –que també tenia una vasta formació musical quan es va iniciar en el vídeo– estan conscientment construïdes amb la matèria primera del vídeo, encara que en moltes aquest aspecte predomina per sobre de qualsevol altre. Aquest és el cas de *The Reflecting Pool*, en el qual un home queda suspès a l'aire i desapareix mentre salta a un estany, per a després reparèixer de sobte a l'aigua: "Cualquier movimiento o cambio en una escena tranquila no son otra cosa que los reflejos y ondulaciones sobre la superficie de un estanque en el bosque. El tiempo se convierte en algo alargado y puntuado por una serie de acontecimientos vistos solamente como reflejos en el agua" [Bill Viola (1993). *Bill Viola. Más allá de la mirada (imágenes no vistas)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía].



The Reflecting Pool (7 min) (1977-1979), Bill Viola.

Lectura recomanada

J. Sucari. "El Vídeo de creació: una nova funció del temps". <http://www.arrakis.es/~jsucari/escritos/escritos6.htm>

L'artista i professor Josu Rekalde, que ha reflexionat especialment sobre aquest tema, afirma: "La condició temporal del material electrònic és la seva major especificitat i marca el punt de unió entre el ritme visual i el sonor. Com en la música, podem parlar de temps simultànies, de capes diferents que simultaneant-se en el present constitueixen una polifonia. No es tracta d'explorar solament la seqüencialitat d'un llenguatge narratiu, sinó de concebre la seqüència temporal com un territori per a la creació. Podem a més analitzar el temps ralentitzat, el temps accelerat i el temps retardat, com possibilitats de la tecnologia que nos permeten explorar més enllà de les percepcions sensorials (sonores i visuals) directes. Processos que per la seva duració ínfima (la rotura d'un cristall o l'estallidament d'una gota al xocar contra el sòl) o per la seva lentitud (el creixement d'un vegetal) se escapen al llindar de percepció humana, poden ser representats en una finestra temporal apropiada per a la nostra percepció" [Josu Rekalde (2001). "De la il·lusió del cinematògraf a la immersió cibernètica. Un passeig per les vies de lo cinètic en l'art contemporani". *Universo Fotogràfic* (núm. 4). Universitat Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/rekalde.htm>].

2.6. Circuits tancats de televisió (CCTV): sense espectador no hi ha obra

"Ce sont les regardeurs qui font les tableaux".

Marcel Duchamp

"Són els que miren els qui fan els quadres". Aquesta cèlebre frase de Marcel Duchamp, formulada al començament del segle XX, es refereix a la competència i responsabilitat de l'espectador en la creació d'una obra d'art. Segons aquest gran artista i teòric,

"l'acte creatiu no el realitza només l'artista; l'espectador posa en contacte el treball amb el món exterior per la representació i interpretació de les seves qualificacions internes i d'aquesta manera suma la seva contribució a l'acte creatiu" [Marcel Duchamp (1957, estiu). "The Creative Act". *Art News* (núm. 4).]

El grau de participació i d'interacció de l'espectador amb una obra pot assumir diferents nivells, alguns de tan bàsics com el descrit per Billy Name, fotògraf de The Factory: "Andy Warhol creia que hi havia nombrosos graus de participació del públic en una obra i si en la projecció d'una pel·lícula l'espectador s'aixecava, se'n anava de la sala i després hi tornava, considerava l'acció com a part integrant de la pel·lícula" [Billy Name, en el vídeo *Les Contaminations* (1992) de Patrick de Geetere]. Sens dubte, es tracta d'una posició extrema; a l'altre plat de la balança ens trobaríem amb la participació inevitable de

l'espectador en les videoinstal·lacions realitzades amb circuits tancats de televisió (CCTV, *Closed Circuit Television*), un tipus d'obres en el qual es desenvolupa una vertadera interactivitat entre el dispositiu i l'espectador.

En les videoinstal·lacions que incorporen CCTV o càmeres de vigilància, l'espectador no solament no es pot evadir de la participació en l'obra, sinó que es converteix en el seu protagonista. Sense espectador no existeix l'obra.

El sistema del CCTV consisteix a connectar una càmera a un monitor, i d'aquesta manera l'espectador s'integra a l'escena i en rep una visió directa en poder-hi observar la seva pròpia imatge.

Són obres efímeres perquè només existeixen en el moment en què intervé l'espectador davant de la càmera i perquè no tenen suport definitiu, ja que no es graven amb la intenció d'aconseguir un producte acabat. El seu valor és eminentment processual.

Moltes d'aquestes videoinstal·lacions es caracteritzen per utilitzar una càmera oculta o camuflada amb la intenció de sorprendre l'espectador i posar de manifest el control que exerceixen les càmeres de seguretat sobre els ciutadans. Altres vegades, només pretenen confrontar l'espectador amb la seva imatge, i utilitzen el vídeo com si es tractés d'un mirall que li permet comprovar les seves pròpies reaccions com a "observador observat".

Aquest tipus d'obres van ser desenvolupades en els primers temps del vídeo per artistes com Ira Schneider, Peter Campus, Bruce Nauman i Dan Graham, d'entre els quals aquest últim és qui hi va experimentar més conscienciosament. El nord-americà Graham va realitzar videoinstal·lacions en CCTV des del 1974 fins al 1977 i, malgrat que resulta complicat descriure aquestes obres, intentarem fer-ho amb algunes de les seves peces més representatives.

A *Time Delay Room 2* (1974) l'espectador que entra a la sala pot veure dues imatges diferents de si mateix als monitors de televisió, captades per dues càmeres en CCTV des de diferents angles. La peculiaritat resideix en el fet que les imatges a la pantalla no succeeixen en temps real, sinó que mostren les seves accions uns quants segons abans. En la fotografia següent veiem com el subjecte aixeca una mà mentre la seva imatge a la pantalla encara no ha iniciat aquest moviment.



Dan Graham, "Time Delay Room", 1974
<http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/>

Això és possible gràcies a un dispositiu ideat per Graham denominat *desfasament temporal (time delay)* que funciona de la manera següent: les imatges que capta la càmera en CCTV es registren en una cinta de vídeo en un primer magnetoscopi, però són llegides per un segon magnetoscopi que recull físicament la cinta (una sola cinta desfila pels dos magnetoscopis), de manera que la distància que recorre la cinta determina un desfasament de més o menys de temps, sempre mesurat en segons.

A Present Continuous Past(s) –una obra que podem experimentar en el Centre George Pompidou de París, ja que pertany a la seva col·lecció permanent–Graham afegeix una nova dimensió a l'obra confrontant l'espectador, alhora, a la seva imatge al mirall. Consta d'una sala on dues parets contigües són miralls i la tercera té un petit monitor amb una càmera a sobre. La càmera transmet en CCTV les imatges dels espectadors que es col·loquen davant amb un desfasament temporal de 8 segons, de manera que l'espectador pot observar simultàniament diverses imatges de si mateix: la seva imatge en temps real als miralls laterals, la seva imatge amb un retard de 8 segons a la pantalla del televisor, l'"eco" d'aquesta imatge que es reflecteix de nou al mirall amb un desfasament de 16 segons... i així successivament.



En l'obra *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay* (1974), de Dan Graham, es dona un túnel d'imatges en el temps.
<http://www.sfmoma.org/>

Bill Viola reflexiona sobre l'èxit que van tenir aquest tipus d'obres entre el públic:

"En aquella època la major part de la gent no havia vist mai la seva pròpia imatge en un monitor i, sobretot, mai no havia fet l'experiment de veure's en un monitor en diferit: el fet de transmetre la imatge d'una persona amb alguns segons de retard incrementa el procés d'autoconsciència generat per la confrontació amb la pròpia imatge" [Bill Viola a Valentina Valentini (ed.) (1993). *Bill Viola. Vedere con la mente e con el cuore*. Taormina: Arte Gangemi Editori.]

A mesura que ens hem anat acostumant a veure'ns a nosaltres mateixos en una pantalla de televisió, la rudimentària tecnologia d'aquestes primeres experiències en CCTV també ha evolucionat i ha estat superada àmpliament pels treballs realitzats en aquestes últimes dècades. Paul Garrin, per exemple, utilitza una interfície ideada per David Rokeby per a realitzar la videoinstal·lació *Border Patrol* inspirada en els videojocs tipus *Quake*. La situació és la següent: l'espectador entra en una sala on s'ha aixecat un mur que conté diversos monitors. Sobre el mur, hi ha diverses càmeres embolicades en filferro de pues i connectades a un sistema de seguiment o *tracking* espacial que detecten on és ubicat l'espectador i el segueixen, de manera que aquest està permanentment localitzat. Tan bon punt és detectat, apareix un cursor de disparament a la pantalla (*target*) i es produeix una simulació de tret. Evidentment, l'espectador intenta eludir-lo desplaçant-se en l'espai, però sempre és localitzat i amenaçat per les càmeres. Aquesta obra tracta de la tecnologia com a instrument de control i poder, i dels ciutadans que hi estan sotmesos involuntàriament.



Border Patrol (1994-1996), Paul Garrin i David Rokeby.

Jim Campbell és un artista que a partir de 1978 va començar a realitzar vídeos i pel·lícules mentre seguia la carrera d'enginyer. Deu anys més tard va començar a dissenyar les seves pròpies eines electròniques per realitzar videoinstal·lacions interactives que envoltessin l'espectador. *Memory Recollection* és una peça basada en un sofisticat sistema de CCTV que sorprèn i intriga el públic. La instal·lació controla de cinc aparells de televisió sense carcassa, disposats en fila l'un al costat de l'altre sobre una tarima elevada 1,5 m. En un extrem, una càmera en CCTV capta la imatge de l'espectador i la torna als monitors, però les imatges en temps real dels espectadors que hi ha a la sala apareixen barrejades amb imatges d'altres persones que apareixen i desapareixen a la pantalla com si fossin fantasmes. Com és possible? Durant dos anys, Campbell ha anat emmagatzemant imatges de persones gravades en CCTV que apareixen barrejades aleatòriament amb les imatges en temps real dels individus que són en aquell moment a la sala.



Memory Recollection (1990), Jim Campbell.

Si Dan Graham creava amb les seves obres una sensació de temps continu, on el passat recent i el present són simultanis, Jim Campbell fa un pas més enllà i incorpora la memòria d'"un altre temps i un altre lloc" a una situació actual: "Utilitzant les eines tecnològiques i els models científics com a metàfores de la memòria i la il·lusió, el meu treball pretén interpretar, representar i reflectir els

Lectura recomanada

Dan Graham (1997). Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura.

processos i estats psicològics, i també les seves disfuncions" [Jim Campbell a Timothy Druckrey (ed.) (1993). *Iterations: The New Image*. Massachusetts: MIT Press.]

Activitat suggerida

Comentari crític sobre l'obra d'un dels principals autors analitzats en aquest mòdul: Mari-Jo Lafontane, Fabrizio Plessi, Jim Campbell o Dan Graham.

2.7. Principals formats videogràfics: definicions i caracteritzacions

Cinta de vídeo i videonstal·lació són els dos formats bàsics del vídeo de creació, però hi ha altres productes videogràfics definits pels teòrics i pel mercat. Així, per exemple, els circuits tancats de televisió (CCTV) i les videoescultures es poden definir independentment, encara que molts autors consideren que són un tipus de videoinstal·lacions. No obstant això, hi continua havent-hi nombroses iniciatives videogràfiques d'impossible classificació ja que són a mig camí entre la *performance*, l'espectacle, el teatre i la instal·lació; i fins i tot de vegades resulta difícil assegurar si ens trobem davant d'una videoinstal·lació o si es tracta d'una simple projecció; en aquest cas la indeterminació només és equiparable al potencial d'hibridació del mitjà.

Per a poder distingir els principals formats del vídeo de creació repassarem algunes definicions significatives aportades al llarg d'aquests anys pels principals analistes del vídeo, il·lustrades amb exemples, amb la intenció de presentar una visió panoràmica de totes les seves variants. Obviarem els CCTV, ja que ja han estat àmpliament caracteritzats en l'apartat anterior.

Eugeni Bonet descriu la videoescultura de la manera següent: "En el **video-objeto** o **video-escultura** suele enfatizarse el carácter objetual/escultural de la caja-monitor, a través de su transformación o su integración en construcciones volumétricas harto singulares; aunque no hemos de olvidar el contenido ecránico –el programa vídeo mostrado en esta construcción específica– y la relación que pueda establecerse entre ambos elementos" [Eugeni Bonet (1987, març-abril). "El polivídeo en plural". *Telos* (núm. 9, *El vídeo*). Madrid.]

Nam June Paik atribueix a la seva esposa, Shigeko Kubota, la "invenció" de la paraula *videoescultura* a partir de diverses peces que aquesta va realitzar en homenatge a Marcel Duchamp. Entre la sèrie *Duchampiana* destaca *Nude Descending a Staircase* i *Video Chess*.



Video Chess (1968-1975), Shigeko Kubota.
http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/music/chen/popup_9a.html



Videoescultura *Cariàide dels pobres* (1998),
 Fabrizio Plessi.



Nude Descending Staircase (1975-1976), Shigeko Kubota.
http://www.kamakura-g.com/KG-html/exhibitions/kubota_98/kubota_98.html

Nude Descending Staircase consisteix en una escala de fusta de quatre esglaons que evoca la cèlebre pintura cubista de Duchamp del mateix títol. A la part vertical de cada esglaó Kubota va inserir un televisor que mostra la imatge d'una dona nua que va baixant per les escales, manipulada electrònicament amb reflexos i colors sintetitzats.

I a *Video Chess*, Kubota va presentar un suport de fusta que contenia un televisor de cara per amunt, cobert per una fusta amb un forat 10 cm al centre pel qual es podia veure la pantalla; sobre aquella hi havia disposades peces d'escacs de plàstic transparent que podien manipular els visitants. Les imatges mostren les fotografies acolorides d'una mítica partida d'escacs entre Marcel Duchamp i el músic John Cage, organitzada per Shigeo Kubota el 1968 sota el títol de *Reunion*.

John Hanhardt diferencia molt clarament entre un format i l'altre: "La **video-instal·lació** o el **video-entorno** puede definirse como una organización o disposición de elementos objetuales que determinan un peculiar espacio de lectura de la obra, y constituyen a la vez parte de ella. Las imágenes vídeo constituyen el centro de atención y, muy probablemente, la propia razón de ser de aquella disposición" [John Hanhardt (1991). "La videoescultura no es una videoinstalación". A: *El arte del vídeo*]. Malgrat les evidents diferències entre totes dues, hi ha autors que es dediquen a realitzar versions de videoescultures a partir de les seves videoinstal·lacions, i passen de l'una a l'altra mitjançant una simple qüestió de sostracció d'elements.

Eugeni Bonet incideix en una definició de videoinstal·lació oberta que no està supeditada a la planificació d'un recorregut. "La **video-instal·lació** o el **video-entorn** pot definir-se com a una organització o disposició d'elements objetuales que determinen un peculiar espai de lectura de l'obra, i constitueixen alhora part d'ella. Les imatges vídeo constitueixen el centre d'atenció i, molt probablement, la pròpia raó de ser d'aquella disposició" [Eugeni Bonet (1987, març-abril). "El polívideo en plural". *Telos* (núm. 9, *El vídeo*). Madrid.]



Videoinstal·lació *Clown Torture* (1987), Bruce Nauman.

<http://www.pbs.org/art21/artists/nauman/card2.html>

Josu Rekalde inclou en la seva explicació dues opcions fins ara no recollides, però molt habituals en aquest tipus d'obres: l'exposició *nua* de l'aparell televisiu i les projeccions simultànies a diverses pantalles. "En las **videoinstalaciones** el monitor televisivo puede formar parte de una obra tridimensional, conformando un todo formal único o como contrapunto iconicista. El hecho descontextualizador que supone trastocar la posición estándar del televisor conlleva además una trasgresión, ya que el televisor es el nuevo objeto fetiche de los hogares, es el sustituto del fuego en las chimeneas de las casas. Si a esto le unimos la difusión multicanal; es decir, la difusión simultánea de una o varias imágenes en pantallas diferentes dispuestas en el espacio según una propuesta del autor, la ya fragmentada imagen vídeo se presenta multiforme, rompiendo la lógica espacio-temporal de la imagen secuenciada en una pantalla." [Josu Rekalde (2001). "De la ilusión del cinematógrafo a la inmersión cibernética. Un paseo por los caminos de lo cinético en el arte contemporáneo". *Universo Fotográfico* (núm. 4). Madrid: Universidad Complutense].



Videoinstal·lació *Sip My Ocean* (1996), Pipilotti Rist.
<http://www.afsnitp.dk/aktuelt/10/Resources/sipmyocean.jpg>

Una videoinstal·lació no ha d'incloure forçosament objectes, sinó que la posada en escena es pot donar per la disposició de les imatges en un espai que ofereixi a l'espectador una lectura "diferent" de la que ofereixen les imatges en un televisor. Aquest és el cas de moltes videoinstal·lacions basades en projeccions simultànies; fins i tot algunes multiprojeccions frontals, com els tríptics de Bill Viola, són considerades sota aquesta categoria pel seu autor.



Tríptic de *The City of Man* (1986), Bill Viola.

<http://www.artnet.com/Magazine/reviews/moore/Images/moore9-29-9.jpg>

Com assegura Christine Van Assche, es tracta sempre d'activar la percepció física, psíquica i emotiva de l'espectador: "Las **videoinstalaciones** transforman al espectador en sujeto activo. El espacio y los tiempos ficticios, los significantes visuales y sonoros, los objetos y las formas esculturales propuestos en los dispositivos vídeo, la multiplicidad de los elementos relacionados entre sí, se usan como pretexto para aprehender en sinopsis múltiples percepciones, tanto físicas como emotivas, psíquicas y mentales y para la auto-investigación" [Christine Van Assche (1986). "Acerca de las instalaciones de vídeo". A: *II Festival Nacional de Vídeo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.]

2.8. El procés de legitimació del vídeo en l'art

"To write about... to write... about... tape is like explaining a trip to someone who's never dropped acid."

Marc Vassi (1970) a *Radical Software* (núm.1).

Aquesta citació de Marc Vassi ens ubica directament en la *drug-culture* dels anys setanta amb la intenció d'evidenciar les dificultats que trobaven els que volien escriure sobre el vídeo de creació. Durant molt de temps, parlar del vídeo no va ser una tasca fàcil; bàsicament per dues raons: en primer lloc, per la mateixa complexitat del mitjà, inscrit al seu torn en el context d'un art contemporani multidisciplinari; i en segon lloc, a causa de les dificultats, de vegades simplement "dialèctiques", de crítics i artistes en el seu propi intent de classificació del mitjà videogràfic. Aquesta obsessió per la catalogació té el seu origen en un desesperat intent de legitimar el vídeo com a art.

I per què es persegueix tant sí com no aquesta legitimació? Perquè des de la seva aparició el vídeo va tenir dos principals enemics "contra" els quals diferenciar-se, de manera que els seus traços característics es van acabar establint a partir d'una autoimposada obligació a definir-se en relació –i per contraposició– amb el cinema i la televisió.

El vídeo de creació o videoart utilitza un llenguatge que transgredeix els codis i llenguatges tradicionals del cinema i de la televisió:

- Proposa el seu propi estil narratiu al marge de convencions.
- Busca una escriptura plàstica específica per mitjà de noves imatges i sons.
- Desbarata la noció de temps (muntatge i durada dels plans) dels mitjans audiovisuals tradicionals.

El principal objectiu dels pioners que van experimentar amb el vídeo de creació era subvertir els codis cinematogràfics per establir una nova forma d'art audiovisual al marge de la indústria del cinema, i subvertir els codis televisius per qüestionar la relació de l'espectador amb la televisió.

Quan un nou mitjà de comunicació de massa apareix al costat d'antics mitjans de comunicació de massa, qüestiona els sistemes de legitimació dels poders econòmics, culturals i polítics preexistents i, inevitablement, té lloc una lluita per adquirir la seva pròpia legitimació i convertir-se en "vertader nou mitjà de comunicació de massa".

I el mateix succeeix en el terreny de l'art. En aquest cas, els que defensaven els mitjans ja establerts –el cinema i la televisió– exercien la seva resistència desvirtuant les qualitats de l'"intrús", mentre que els defensors del vídeo, en el seu intent per trobar la seva especificitat artística, van caure moltes vegades en un ridícul positivisme: "Hi ha una absurda i persistent concepció positivista, aliada a una lògica de la comunicació i a l'estètica, tant del realisme com de la simulació, que consisteix a creure que tot progrés tecnològic d'un mitjà artístic correspon a un progrés estètic. Així, hi hauria un progrés de la pintura a la fotografia, de la fotografia al cinema, del cinema mut al cinema sonor, del cinema en blanc i negre al cinema en color, del super 8 al 35 mm, i del cinema al vídeo". Aquesta lluita sense sentit va tenir lloc durant les dues primeres dècades del vídeo de creació entre crítics i teòrics d'un bàndol i de l'altre.

A mesura que els artistes van anar ideant noves maneres de treballar amb el vídeo, els crítics es van afanyar a definir-les i caracteritzar-les escrivint "històries del vídeo", de tal manera que l'artista Bill Viola va arribar a dir que "el vídeo ha estat l'única forma d'art a tenir una Història, abans de tenir una història" [Bill Viola (1984). "History, 10 Years, and The Dreamtime". A: K. Rae Huffman (ed.). *Video a Retrospective 1974-1984*. Long Beach Museum of Art.]

En la seva primera època, va aparèixer una gran varietat de formes videogràfiques que es van classificar segons la seva forma de presentació, l'espai i la disposició d'imatges i objectes en aquest espai: la cinta monocanal i multicanal,

el circuit tancat, la videoescultura i la videoinstal·lació..., però també el videoentorn, el plafó multipantalla, i fins i tot hi ha qui es va atrevir a descriure els "dispositius de funcionament autònom" (*sic*).

Al seu torn, aquesta varietat de formats es va agrupar en múltiples gèneres i subgèneres: la videodansa, el vídeo musical, la *video-performance*, el vídeo documental, el vídeo de ficció, etc.

Tot és vàlid en el vídeo, però "tot" havia d'estar definit; també les tècniques i recursos que utilitzaven els artistes per a realitzar les seves obres: la càmera objectiva, el sistema d'entrevistes, el tractament gràfic de la imatge mitjançant coloritzacions i sintetitzacions, l'apropiació o *scratch*⁵, etc. Ara no sembla tan estranya la frase de Marc Vassi que iniciava aquest text, oi?

⁽⁵⁾L'*scratch* és una tècnica videogràfica hereva directa del cinema experimental, en el context del qual s'ha denominat *found footage*. Ambdós termes descriuen un mateix procés que consisteix en l'apropiació de diversos materials audiovisuals d'altres autors i el seu posterior acoblament i recontextualització amb l'objectiu d'explicar una cosa completament diferent. Bàsicament, es tracta d'un *collage* d'imatges i sons reciclats i, generalment, els artistes utilitzen aquest recurs per a abordar de manera irònica i crítica alguns temes.

Encara que aquesta pràctica és gairebé tan antiga com el mateix cinema, al final dels anys cinquanta alguns realitzadors independents nord-americans, com Bruce Conner, van reactivar el *found footage* (o material trobat) creant un nou corrent alternatiu especialitzat a utilitzar pel·lícules educatives, documentals industrials, espots publicitaris, ficcions de sèries B, preses d'arxiu i tot tipus de descarts i residus cinematogràfics.

Posteriorment el vídeo adoptaria aquesta tècnica sota el nom de *scratch* televisiu. Aquesta manera de fer vídeos sense càmera –és a dir, obviant el procés d'enregistrament– comporta uns avantatges evidents, però també determina la creació. L'autor ha de tenir molt clara l'elecció del material que ha de treballar (en el cas que sigui una única obra) o bé necessita tenir accés a un bon arxiu de pel·lícules i vídeos.

Un bon exemple de l'*scratch* es dona en el vídeo *Utopia* (1994) de Max Almy i Tery Yarbrow, en el qual les autores juguen amb la noció d'interactivitat i plantegen a l'espectador una espècie de videojoc on ha de triar sempre entre dues opcions que el conduiran a la utopia o la distopia.

Després d'una primera època d'intens esforç per classificar i definir totes les noves propostes que ideaven els artistes, es va concloure en una estandardització que inclou les principals formes de presentació del vídeo de creació. Nosaltres evitarem una classificació exhaustiva, sobretot perquè moltes d'aquestes distincions ja no resulten representatives en l'actualitat; tan sols farem referència aquells formats, gèneres i tècniques que amb el temps han adquirit un vertader pes específic. És més, en aquest moment la tendència de molts crí-

Vídeo

Utopia (5 min) (1994) de Max Almy i Tery Yarbrow
<http://www.vdb.org/titles/utopia>

Lectura recomanada

M. Sturken (1989). "La elaboración de una historia. Paradojas en la evolución del vídeo". *El Paseante* (núm. 12). Madrid: Ediciones Siruela.

tics, comissaris i festivals d'art –els principals responsables de la legitimació de l'art– està orientada cap a l'inespecificitat del mitjà i cap a un tractament indiferenciat del vídeo en el context de l'art.

2.9. El vídeo en el mercat de l'art: història d'una paradoxa

El naixement del vídeo va estar marcat per una vocació antimercantilista que molt aviat seria contrarestada per les iniciatives institucionals i pels interessos personals dels artistes, necessitats dels diners i el reconeixement que només els podia proporcionar el circuit artístic tradicional. Després d'una primera etapa contestatària i independent, el vídeo es va enfrontar a una problemàtica d'integració en el mercat de l'art, mediatitzada pel caràcter efímer de les seves manifestacions.

Referència

Moltes de les dades històriques que es manegen en aquest apartat han estat extretes de diversos textos de l'especialista Eugeni Bonet.

Per al mercat de l'art tradicional, la cinta de vídeo era una obra de difícil comercialització perquè el seu suport –aquesta caixa de plàstic negre– no tenia unes qualitats artístiques equiparables a les de qualsevol peça plàstica i perquè la seva reproducció fàcil i il·limitada desposseïen el vídeo del caràcter de "peça única" que havia de tenir tota obra d'art. La cinta de vídeo atemptava directament contra els principis d'autoria, originalitat i objectualitat sobre els quals sempre s'havia fonamentat el mercat de l'art.

Per la seva banda, encara que les videoinstal·lacions fossin obres objectuals, la necessitat de grans espais va ser el principal inconvenient per a la seva introducció en el mercat: la monumentalitat de moltes d'aquestes peces en dificultava l'exhibició en galeries i festivals i n'impossibilitava l'adquisició als col·leccionistes i les relegava a comptades mostres representatives als museus. De fet, la videoinstal·lació, com qualsevol tipus d'instal·lació, no ha estat mai un producte "coleccionable"; al contrari que la videoescultura, considerada com l'"objecte comercial" per excel·lència del vídeo.

L'artista Dan Graham incideix expressament en aquesta idea quan les descriu:

"La **videoescultura** es un híbrido de la escultura artística y del vídeo, resaltando ambos, pero sin dejar de ser escultura. Quiero decir que respeta las convenciones de la escultura: que sea algo que se puede coleccionar, que tenga relación con la historia de las formas esculturales, y que sea trasladable." [Dan Graham. "Utopías y circuitos cerrados". A: *El arte del vídeo*, 1991.]

La seva comercialitat queda en evidència amb aquestes dues obres del mateix nom, *Bronx*, de l'artista Fabrizio Plessi.



Videoescultura *Bronx* (1998) i videoinstal·lació *Bronx* (1998), Fabrizio Plessi.

"Museus: cementiris!... Idèntics, veritablement, per la sinistra promiscuïtat de tants cossos que no es coneixen. Museus: dormitoris públics en els quals es reposa per sempre al costat d'éssers odiats o desconeguts! Museus: absurds escorxadors de pintors i escultors que es van massacrant de manera ferotge a cop de colors i línies, al llarg de parets disputades!".

F. T. Marinetti. "Manifiesto Futurista". A: M. D. Gambillo; T. Fiori (ed.). *Archivi del futurismo*. Roma / Milà: Mondadori.

Independentment de les característiques del suport, la resistència comercial del vídeo va ser causada per l'actitud dels creadors dels anys seixanta i setanta, que reprenen l'ímpetu revolucionari de les avantguardes del principi de segle, criticant i enfrontant-se sistemàticament a les institucions i al mercat de l'art. Recordem l'acció de Robert Morris contra el MOMA i la seva teoria sobre The Iron Triangle, compost per museus, galeries i els mitjans de comunicació de massa

Artistes i activistes van intentar instaurar el seu propi sistema de distribució i comercialització basat, abans que res, en la fàcil reproduïbilitat de les obres. I ho van fer creant els seus propis centres de producció i difusió, i aconseguint interessar les galeries més alternatives, com la galeria Parnass de Wuppertal a Alemanya i les galeries Smolin, Bonino o Howard Wise de Nova York. El 1969, Bruce Nauman va decidir incloure algunes cintes de vídeo en la seva exposició de la galeria Nicholas Wilder de Los Angeles, i allà es va produir la primera venda d'una cinta de vídeo a un col·leccionista d'art.

Encara que la seva activitat inicial se situés al marge dels circuits oficials, en molt pocs anys, i contra tot pronòstic, el vídeo va ser objecte d'una institucionalització. La primera exposició de vídeo que va tenir lloc en un museu va ser organitzada el 1970 per Russell Connor en el Rose Art Museum de la Universitat de Brandeis (Estats Units) amb el lema "Vision and Television". D'altra banda, durant la dècada dels setanta, es van crear departaments de vídeo a nombrosos museus dels Estats Units, el Canadà, Alemanya, Holanda i París. "El 1974, quan neix el projecte de la creació d'un departament de vídeo en un museu, ja ha finalitzat la primera fase del videoart" –assegura Bill Viola. "Ja havien passat cinc anys després de la mostra de la Howard Wise, 'TV as a Creative Medium'. Raindance ja s'havia dissolt. Electronic Arts Intermix ha-

via llançat la distribució de les seves cintes de vídeo un any abans, el 1973. EAT havia col·locat els primers videoartistes, mentre que la galeria Leo Castelli havia començat a distribuir els videoartistes en el 'món de l'art'. [Bill Viola a K. Rae Huffman (ed.) (1984). *Video. A Retrospective 1974-1984*. Long Beach: Museum of Art.]

El mercat artístic va emmotllar a les seves pròpies exigències l'exhibició i comercialització del vídeo, i fins i tot va treure partit dels obstacles inicials. Com la fotografia, la cinta de vídeo es podia distribuir millor que una obra pictòrica o escultòrica: el seu reduït volum i el seu lleu pes li permetien viatjar més fàcilment a festivals, a museus, a galeries i a emissores de tot el món.

Finalment es va arribar a un cert consens a l'hora determinar el lloc que ocupen aquestes obres a l'interior del circuit artístic: a la cinta de vídeo li correspondria la televisió i a la videoescultura i la videoinstal·lació, les galeries i els museus.

Però el temps ha demostrat que les televisions no estan interessades en aquest tipus d'obres. Ja en els anys noranta, Vito Acconci assegurava que havia deixat de fer cintes de vídeo perquè li semblava que

"el vídeo está destinado a los hogares, no a este tipo de espacios teatrales en un museo o en una galería. Puesto que no sabía cómo distribuir mis vídeos por la televisión, decidí que no había ninguna razón para hacer vídeo". [Vito Acconci a *El arte del vídeo*, 1991.]

D'altra banda, Acconci sempre ha criticat l'interès de galeries i museus per legitimar artísticament el vídeo, actitud que, segons ell, els ha conduït a concentrar-se en la preservació i col·lecció del vídeo abans que en la desinteressada intenció de donar a conèixer aquest tipus d'obres. [Vito Acconci (1984). "Television, Furniture and Sculpture. The Room With The American View". A: D. Mignot (ed.). *The Luminous Image*. Amsterdam: Stedelijk Museum.]

Com a contrapartida, Francesc Torres opina que l'espai més adequat per a la videoinstal·lació és el museu:

"És lògic que l'entitat o institució capaç d'absorbir aquest tipus de pràctiques sigui justament el museu. Perquè han estat els que les han possibilitat, els que les han exposat, els que moltes vegades les han produït i a més els que tenen el tipus d'infraestructura i de condicions mínimes per a poder preservar aquest tipus de treball dins de les seves col·leccions permanents. [...] Amb aquest tipus de treball, el que ha passat és que a nosaltres ens han pagat *per fer* el que fèiem més que *per vendre* el que fèiem i en aquest sentit hem estat molt a prop de la performance, del teatre, de la música, d'aquest tipus d'arts que no són purament plàstiques quant al seu funcionament". [Entrevista de J. Guilla-món (1991, octubre). "Francesc Torres, format americà". *Barcelona Cultura* (núm. 27, pàg. 12-21).]

La utopia del vídeo com a nova forma d'art anticomercial es va anar diluint a mesura que avançava la seva acceptació en el mitjà, perquè el seu reconeixement artístic –és a dir, la seva legitimació– passava inevitablement per la seva integració al mercat i la institució sota els condicionants d'exhibició i comercialització que tots dos imposaven.

"La elevada cotización es síntoma de una elevada calidad que abre las puertas del museo, lo que permite a su vez, por esa misma consagración, elevar aún más la cotización. El proceso descrito es la transformación de un producto artístico en una mercancía, transformación sin la que el producto no puede entrar en el mercado y cumplir así su destino."

A: "Constructivismo". *Comunicación* (sèrie A, núm. 19), Albero Corazón (ed.) (1973), Madrid.

3. El vídeo com a eina de contrainformació

3.1. La lluita contra el sistema

El vídeo no existeix com a fenomen independent: ni la seva incorporació a l'art va tenir lloc en un únic moviment artístic, ni tampoc es va produir com un fet aïllat, desconnectat de la situació cultural, social i política de la seva època. Els qui van treballar amb aquesta eina van anar més enllà del context de l'art i la van utilitzar també com a alternativa mediàtica per a abordar les qüestions socials i polítiques de tota una generació.

Són els anys de Kennedy, Johnson i Nixon (Estats Units), de Mao (Xina), de Fidel Castro i el Che Guevara (Cuba); són uns anys de crisi i de profunds canvis en els quals els joves se senten frustrats davant de la corrupció d'una societat els valors de la qual rebutgen i es comencen a revelar contra "el sistema"; és a dir, contra l'ordre social establert.

Al final dels seixanta i durant els setanta, es produeix un esclat en els camps universitaris que culmina amb el naixement de les primeres organitzacions estudiantils d'esquerra que denuncien la guerra i la discriminació racial. Són els anys de la guerra del Vietnam (la primera guerra televisada), dels Panteres Negres (Black Panthers), de Malcom X i de Martin Luther King. Les manifestacions estudiantils i les revoltes culturals més radicals s'estenen pel món sota l'esperit del Woodstock dels Estats Units o del Maig del 68 de França. En molts casos seran durament reprimides pels estats, com va succeir en la Primavera de Praga i a la plaça de Las Tres Culturas de Mèxic.

Aquests moviments expandeixen ràpidament el seu interès a tot tipus de lluites socials: s'ataquen els tabús sexistes i comença una lluita en favor dels drets de la dona i dels homosexuals. El 1968 es consoliden als Estats Units i la Gran Bretanya els cinc primers moviments d'alliberament de la dona i, el 1970, el front d'alliberament gai.

Els estrictes valors religiosos també entren en crisi, s'abandonen les velles i desprestigiades creences i es busquen noves experiències místiques com a alternativa o via d'escapament davant de l'agressivitat i competitivitat social. Apareix l'interès per les religions orientals, per una vida en contacte amb la naturalesa, pel sexe lliure i per les drogues; apareix el moviment *hippy* basat en el culte a la llibertat individual i la fraternitat, al cos humà i al plaer.

Els artistes, interessats a aproximar l'art a la vida i implicats en els esdeveniments de la seva època, no romanen impassibles davant d'aquests fets i comencen a criticar les injustícies socials i polítiques en les seves obres i a reflec-

tir les noves situacions. Així, per exemple, Nam June Paik assistirà el 1965 al Third Annual New York Avant-Garde Festival al costat de Charlotte Moorman –acompanyats d'una gran bomba que els va escortar durant tot el festival–, i Vostell, sempre crític i compromès, realitzarà obres com el *collage* titulat *Miss Amèrica*, en el qual la serigrafia d'una dona està mig oculta per la famosa imatge televisiva de l'assassinat d'un vietnamita emmanillat.

Durant aquesta època té lloc una intervenció cultural i artística en la vida social sense precedents i es replanteja el paper de l'artista en l'art i en la societat. El 1970 John Reilly i Rudi Stern, del col·lectiu Global Village, escriuen: "L'art no pot ser un bé limitat i preciós. Per a l'art, romandre immòbil, o al marge dels moviments revolucionaris, significa perdre qualsevol possibilitat de nutrició i negar les pròpies raons de no ser res més que una joguina a les mans de la política cultural senil de les fundacions" [John Reilly i Rudi Stern (1970, desembre). "El mezzo è il videotape". *Ubu I* (núm. 1).] Aquesta reflexió posa en evidència el qüestionament i la crítica dels mateixos artistes cap al sistema de l'art i les institucions que els representen.

Però no solament es tracta de paraules, sinó també de fets. El maig d'aquell mateix any, l'artista Robert Morris va liderar un grup de manifestants que sol·licitaven en els seus pamflets que el Museu Metropolità d'Art (MOMA) de Nova York romangués tancat durant tot el dia en solidaritat amb la seva actitud sobre la participació dels Estats Units en la guerra de Vietnam, el recent bombardeig de Cambodja i el tiroteig de quatre estudiants que protestaven en la Kent State University. A la seva pancarta es podia llegir "Art Strike Against Racism, War and Repression". En resposta als vaguistes, el museu va repartir els seus propis pamflets en els quals es llegia que "el MOMA simpatitza amb les necessitats i desitjos de la comunitat artística, però reafirma la seva negativa respecte al tancament perquè la seva responsabilitat cap al poble de Nova York es compleix millor romanent obert i permetent que l'art faci el seu saludable efecte en la ment i esperits de tots nosaltres". Certament, la lluita dels artistes no era la mateixa que la de les institucions de l'art.

L'acció de Morris contra el MOMA es basava en la creença que les institucions culturals formen part dels instruments repressius del poder, i que al costat d'altres opcions de difusió artística –les galeries i els mitjans de comunicació de massa– constituïen una fortalesa compacta que ell denominava "The Iron Triangle": "Els artistes viuen dins dels límits de les estructures repressives del món de l'art: el triangle d'acer està compost per museus, galeries i els mitjans de comunicació de massa. Tots tres plegats manegen amb el seu poder els artistes mentre mantenen una simbiòtica dependència cap a ells. En molts casos, l'*statu quo* dels interessos econòmics mantenen aquest triangle d'acer i els efectes policíacs apareixen a cada una de les seves cantonades" [Robert Morris (1989). "The Iron Triangle: Challenging The Institution". A: M. Berger (ed.).

Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and The 1960s. Nova York: Icon Editions.] En rebel·lar-se contra el suport paternal de les institucions, els artistes intentaven adquirir una consciència gremial, però també provaven els límits del seu propi poder com a personatges culturals i polítics.

"Un gran nombre de moviments (dels anys seixanta i setanta) compartien un compromís amb l'experiència directa, la presència física dels materials i, per extensió, els mons socials i culturals on els artistes vivien. [...] Seria un error definir aquest període com una fase marginal en l'extensa trajectòria de la història de l'art; més aviat, m'agradaria dir que aquest període no va ser perifèric, sinó que va representar l'esforç de demolició de les fronteres entre les formes i pràctiques de l'art i els alts bastions que van autoritzar l'art des d'un vessant polític i social que va admetre el quotidià flux i reflux de la vida. Un d'aquests ineludibles fets de la vida diària va ser l'omnipresència de la televisió."

John G. Hanhardt (1990, setembre). "Video in Fluxus". *Art & Text* (núm. 37).

3.2. Presa de consciència del poder dels mitjans de comunicació de massa

"Al margen de lo que pensemos de la televisión comercial, consideremos estos hechos: cada receptor de televisión funciona una media de 5 horas y 45 minutos por día; el 97% de las familias norteamericanas tiene, como mínimo, un receptor de televisión; entre los 2 y los 65 años, un norteamericano medio habrá pasado nueve años de su vida ante el televisor: una cuarta parte de su vida vígil. La televisión ha modificado nuestra concepción de la información y ha cambiado nuestra manera de gastar el tiempo; ha alterado nuestros hábitos de comer y dormir. La televisión es la niñera electrónica de los más jóvenes y el compañero constante de los mayores. Gracias a la televisión, la gente sale menos de noche, acepta productos con más facilidad y participa en acontecimientos en los que nunca hubiera participado."

Colectivo Telethon (1965). "Telethon: The TV Environment". A: Bonet; Dols; Mercader; Muntadas (ed.). *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Durant els anys seixanta la televisió es va consolidar com a nou símbol del poder polític i com a mitjà de control de les masses. En els països del món occidental els mitjans de comunicació de massa estaven sota el control absolut dels interessos polítics de l'estat i difonien tan sols les versions oficials i eludien qualsevol proposta que les pogués contrariar. Després del Maig del 68, a França es fa famós l'eslògan "la policia us parla totes les nits a les 20 h", i als Estats Units la situació es va tornant cada vegada més greu: si a John F. Kennedy se'l coneixia com "el president televisiu", amb Richard Nixon s'arribarà a parlar de "la dictadura de la televisió"; a més de ser recordat per l'escàndol del Watergate, Nixon romandrà en la memòria dels nord-americans com "el president que més vegades ha aparegut en televisió".



Imatge de Nixon manipulada per Nam June Paik amb un desmagnetitzador.
<http://www.artnet.com/magazine/features/robinson/robinson6-17-7.asp>

Com assegura l'especialista Marita Sturken, "durant els anys cinquanta, la televisió va envair les llars americanes i va contribuir a influir en la societat. Deu anys més tard, aquest mitjà popular que tot ho sap i tot ho diu va provocar una autèntica presa de consciència del poder dels mitjans de comunicació. L'eterna omnipresència de la televisió en la societat de consum suscitava ressentiment". [Marita Sturken (1986). "La vidéo aux Etats-Unis. Quelques notes sur l'évolution d'un mode d'expression". A: R. Payant. *VIDEO*. París: Art Textes.] Una de les primeres persones a analitzar profundament aquesta situació va ser el teòric Marshall McLuhan, la famosa tesi del qual sobre les conseqüències psicosocials dels mitjans de comunicació de massa –"el mitjà és el missatge"– es convertiria en l'eslògan dels anys seixanta.

"Les indústries de la conscienciació transformen la consciència de les persones i després la cultura, l'art i les formes de conducta. La dependència dels mitjans de comunicació dóna lloc a "una persona determinada des de fora", un ésser disponible i dirigible, com un peó en un gran joc social. El terme mitjans de comunicació de massa és equivalent a la indústria informativa, la recreativa, la indústria del consum i la de la conscienciació. El mitjà no solament transmet missatges, no solament és forma i vehicle d'una comunicació, sinó que és el seu propi tema, el seu missatge i, en darrer terme, l'objectiu en si mateix. Els mitjans de massa estan essencialment interessats en si mateixos."

Marshall McLuhan (1964). *Understanding the Media*. Nova York: McGraw-Hill.

Les idees de McLuhan van exercir una gran influència sobre els artistes i activistes que llavors descobrien el vídeo: "En aquella època tots havíem llegit Marshall McLuhan" –assegura Bill Viola–, "l'ambient dels orígens del vídeo estava molt influït pels corrents dels intel·lectuals d'aquell període: McLuhan, Wiener, Fuller, una constel·lació de personatges conscients de si mateixos i de la cultura dels mitjans de comunicació de massa" [Bill Viola (1984). *Video: A Retrospective 1974-1984*.] Actualment, la tasca iniciada per McLuhan en aquest camp té la seva continuïtat en el McLuhan Program in Culture and Techno-

logy, un centre de la Universitat de Toronto (Canadà) l'objectiu del qual és promoure la comprensió de l'impacte de la tecnologia en la cultura i en la societat des d'una perspectiva teòrica i pràctica.

3.3. Vídeo enfront de televisió

Els que es mostren en desacord amb la manipulació televisiva decideixen lluitar contra la televisió des del mateix mitjà, tant sota la forma d'emissores i centres independents com mitjançant la difusió de cintes de vídeo: "El vídeo, en la euforia de aquells moments, fue acogido como 'la otra televisión', como la negación de centralismo, inmovilismo y control informativo" [Eugeni Bonet a Bonet; Dols; Mercader; Muntadas (ed.) (1980). *En torno al video*. Barcelona: Gustavo Gili.] Alguns proposen nous models alternatius per intentar crear aquesta televisió que volen; els més radicals, tanmateix, ataquen durament tot el que aquesta representa. No deixa de ser significatiu que la primera mostra de vídeo que va tenir lloc en una galeria el 1969 portés per títol "TV as a Creative Medium". Però al seu torn, els ambients alternatius de la contracultura adopten com a lema l'expressió *VT is not TV –VideoTape is not Televisión*. En realitat, el que pretenen els uns i els altres és "no ser la televisió coneguda", distanciar-se dels continguts televisius posant en marxa un nou model més participatiu o generant un nou llenguatge.

Un dilema: ser o no ser televisió

"Así Gene Youngblood insistirá en aquello de que 'el vídeo no es TV' (*VT is not TV*), pero el capítulo de su libro en que trata del vídeo lleva por título 'Television as a Creative Medium'; justamente el mismo de la que pasa por ser la primera muestra colectiva de vídeo en un contexto artístico (la galería Howard Wise en Nueva York, 1969). Esta aparente paradoja –la TV será un medio creativo a través del vídeo, que sin embargo no es TV– acota de hecho todo discurso utópico en torno al vídeo, que buscará ser y no ser televisión en diversos sentidos. Serlo, por ejemplo, en forma de televisión alternativa a través del cable, de emisiones de bajo poder o incluso del satélite; pero también a través de la adopción de formatos populares y de la capacidad de responder a una cierta demanda de frescura y novedad en la imagen televisiva. Y no serlo, al buscar también otras vías, al ir a los límites, los territorios fronterizos, desbordándose a su vez en el 'vídeo expandido' de las instalaciones, la videoescultura, las *performances*, el video interactivo."

Eugeni Bonet. "El Futur(ism)o de la imagen en movimiento". A: *Biennial de la Imagen en Movimiento'90*.

Les cintes de vídeo creades sota una perspectiva antitelevsiva rebutjaven i transgredien els seus codis, gèneres i estils de programes. L'artista minimalista Richard Serra, per exemple, va realitzar el 1973 una cinta de vídeo de factura molt simple titulada *Television Delivers People*, el contingut de la qual atempta contra el mitjà televisiu i en denuncia la comercialitat i l'unidireccionalitat. Sobre un fons de color blau i amb música ambiental, desfilen lentament per la pantalla frases com aquestes: "A la televisió comercial, l'espectador paga pel privilegi de ser venut", "el consumidor és el consumit, vostè és el producte de la televisió", "vostè és lliurat a l'anunciant, ja que vostè és el client", "vostè rep el 75% de les informacions a través de la televisió", "el que vostè sap està en relació amb el que passa a través dels programes informatius".

Vídeo

Podeu consultar fragments de diversos vídeos en el programa 7 "Critiques of Art and Media as Commodity and Spectacle" de l'antologia *Surveying the First Decade* (vol. 2) en l'adreça següent: <http://www.vdb.org/titles/surveying-first-decade-volume-2>

Una altra obra representativa és la intel·ligent i irònica cinta de Douglas Davis, *Images From Present Tense* (1971), en la qual l'autor incita obertament l'espectador a reaccionar físicament contra la televisió: "Hem mirat la televisió des de l'altre costat tot el sant dia. Fa anys que la mirem així. Hem arribat al final del dia i és l'hora de girar la televisió. Voldria demanar-los que m'acompanyin en un experiment, una meditació, una *performance* que es pot dur a terme a tota la ciutat. Primer s'ha d'aixecar de la butaca, anar fins al televisor i girar-lo cap a la paret. Així. Aquest és el primer pas. El segon és buscar un canal sense programació, sense imatges i pujar-ne el volum lentament. Així, cada vegada més i més fort. I, finalment, apagui tots els llums de l'habitació. Torni a la butaca i assegui's, mediti i miri el major temps possible, durant hores, potser fins a la matinada, i descobreixi què ens diu la televisió... des de l'altre costat". El que sembla tan evident en aquesta cinta és, en el fons, el que persegueixen tots aquests autors: incitar el públic a reflexionar, combatre la manipulació televisiva, l'acceptació sense resistència i els punts de vista únics.

El terreny de la *performance* s'ha prestat especialment a aquest tipus de denúncia i, en aquest context, el grup californià Ant Farm va realitzar durant els setanta diverses accions concebudes sota una perspectiva lúdica que qüestionaven la mitologia d'"el típicament nord-americà", especialment el seu fetitxisme respecte a l'automòbil i a la televisió. El 1975 va dur a terme una de les accions contratelevisives més emblemàtiques de l'època, registrada documentalment en vídeo sota el títol de *The Media Burn*. Tot estava muntat com un típic espectacle americà en el qual els artistes feien proeses que posaven en perill la seva integritat física i l'esdeveniment es clausurava amb una paret de televisors en flames contra la qual s'estavellava un Cadillac de nom molt significatiu: el *Dream Car*. L'acció va tenir lloc la mítica data del 4 de juliol en un pàrquing a l'aire lliure i es va iniciar amb l'arribada d'uns cinc-cents amics dels artistes que acomplien el paper d'espectadors. En un moment donat, va irrompre al recinte un Lincoln negre descapotable del qual va descendir "John F. Kennedy" –Doug Hall, en el seu paper d'artista president– per pronunciar el seu discurs del Dia de la Independència des d'una tribuna televisor en el qual llançava frases com les següents: "Els monopolis dels mitjans de comunicació de massa controlen la gent per mitjà del control de la informació... Qui negarà que som una nació addicta a la televisió i a la constant invasió dels mitjans de comunicació de massa? I ara us pregunto, compatriotes nord-americans, qui no ha desitjat alguna vegada fer una puntada de peu al televisor?". La multitud va aplaudir. Quan va tornar a desaparèixer al seu Lincoln negre, dos pilots professionals es van pujar al Cadillac, que anava equipat amb una càmera en circuit tancat, i van envestir la paret de televisors en flames. [Descripció a partir d'un text original d'Ant Farm: Chip Lord, Doug Michels, Curtis Schrier i Uncle Buddie, "Ant Farm: The Media Burn", publicat a *En torno al vídeo* (1980).]

Images From Present Tense

Una versió de *Images From Present Tense* (1971), de Douglas Davis està inclosa en la cinta *Performances* de la sèrie *El arte del vídeo*, vídeo referenciat i recomanat en anteriors apartats d'aquest mòdul. [*Performances* (30 min). A: J. R. Pérez Ornia (ed.) (1991). *El arte del vídeo* (núm. 2). RTVE.]

Finalment, seran els canals alternatius de televisió, i també els centres i associacions independents, els que exerciran millor aquesta crítica. Els diferents exemples del **vídeo comunitari** representen una tendència dominada bàsicament per una voluntat de servei a la comunitat, mentre que el sector més radical i combatiu està representat pel moviment **Guerrilla Television**.

3.4. El moviment Guerrilla Television

Guerrilla Television és el títol d'un llibre, publicat el 1971 per Michael Shamberg i el grup Raindance, que va generar un corrent contratelevisiu molt radicalitzat i va proporcionar al moviment un nom i un manifest.



Portada del llibre *Guerrilla Television* (1971).
M. Shamberg; Raindance Foundation (1971). *Guerrilla Television*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston.
<http://www.radicalsoftware.org/images/guerrilla.jpg>

"El texto de Shamberg empieza refiriéndose a 'Media-America', al papel alienador que tienen en la sociedad norteamericana los mass-media (TV, radio, prensa). La tesis general es que los portapacks, la TV por cable y los video-cassetes – los frutos recientes de la 'tecno-evolución'– constituyen una alternativa a 'Media-America'." [En torno al vídeo.] En aquest llibre, Michael Shamberg expressa ingènuament que el vídeo crearà un sistema d'informació que revolucionarà la política, tant si és de dretes com d'esquerres. De fet, el moviment estava animat per l'eufòria tecnològica i no seguia una ideologia política concreta, tan sols manifestava el seu rebuig cap als valors del "sistema".

La **Guerrilla Television** era constituïda per diferents grups que actuaven principalment als Estats Units, però les seves idees es van estendre també a Europa. A Amèrica del Nord trobem, entre d'altres, Open Channel, Global Village, Raindance, TVTV, Ant Farm, Telethon, Optic Nerve i Video Free America, als quals es van sumar Videoheads a Holanda, Telewissen a Alemanya i TVX a Anglaterra. Durant la dècada dels setanta, aquests col·lectius van centrar el seu interès en l'enfrontament televisiu i van tirar endavant una concepció gairebé evangèlica de la televisió com a instrument destinat a revolucionar el món.

Telethon realitzava cintes de vídeo en les quals barrejava i contraposava diferents imatges televisives a tall de *collage*, amb les quals evidenciava les contradiccions de la televisió comercial. I el grup TVTV (Top Value Television), fundat per Michael Shamberg, estava "especialitzat" en mítings polítics. El seu documental més representatiu va ser *Four More Years*, en el qual barregen imatges de la Convenció Republicana Nacional de 1972 –en la qual Nixon es presentava com a president per a "quatre anys més"– amb d'altres de manifestants en contra de la guerra del Vietnam. La seva estratègia consistia a no fer cap tipus de comentari, a dir-ho tot amb imatges que ridiculitzaven els seus adversaris.

Raindance era un grup fundat el 1969 per Frank Gillette, Paul Ryan, Michael Shamberg i Ira Schneider, el lema dels quals era "You are information". Els seus membres, influïts per les teories de Marshall McLuhan i Buckminster Fuller, estaven interessats en la cibernètica, l'ecologia i en qüestions mediàtiques. "Después de haber acumulado cintas que provenían de la calle, entrevistas en su estudio y extractos de emisiones de televisión, los miembros de Raindance combinaron estos elementos en sus 'Media Primers' que constituían comentarios irónicos sobre la complejidad de las relaciones de poder tal como se manifiestan en nuestra vida cotidiana." [*En torno al vídeo.*]

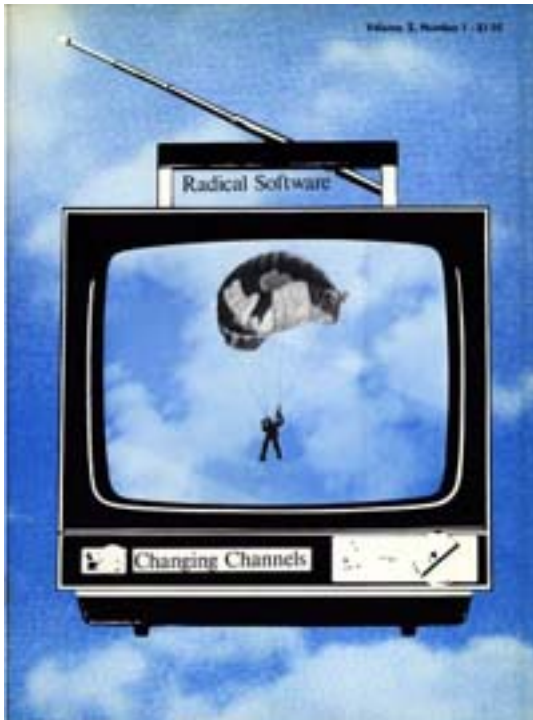
A més dels vídeos, Raindance va publicar la revista *Radical Software* (1970-1974), que no solament va facilitar l'intercanvi d'idees entre els components d'aquest moviment, sinó que va proporcionar adreces i consells tècnics sobre les noves eines videogràfiques i fins i tot manifestos delirants influïts pel moviment *hippy* i la *drug culture*.

Vídeo

Podeu veure un fragment de *Four More Years* (1972) de TVTV en l'adreça següent de Video Data Bank:
<http://www.vdb.org/titles/four-more-years>

Vídeo

Podeu consultar fragments de *Proto Media Primer* (1970) de Raindance en l'adreça següent de Video Data Bank:
<http://www.vdb.org/titles/proto-media-primer>



Portada de *Radical Software* (vol. II, núm. 1, *Changing Channels*, 1972).
<http://www.radicalsoftware.org/ff/volume2nr1.html>

Tots els grups de la Guerrilla Television van utilitzar el format del documental i el van ironitzar i reinterpretar creativament. Generalment juxtaposaven les imatges i informacions televisives amb les seves pròpies, cosa que evidenciava les contradiccions. Tanmateix, i a diferència del periodisme documental televisiu, mai no van pretendre "ser objectius": ells van realitzar les seves obres de manera subjectiva i implicada per intentar mostrar aquesta altra cara de la moneda que els mitjans de comunicació de massa tradicionals obviaven.

"La televisió apareix com a mitjà de participació i integració sota una òptica mcluhanesca de 'veinatge universal', de democràcia electrònica. Paral·lelament, el vídeo es transforma en una arma al servei del poble. Es difonen imatges en la bogeria d'un moviment contestatari, es practica la retransmissió de debats per a confrontar opinions i intercanviar informacions. El vídeo també permet la crítica als mitjans de comunicació de massa, a causa de la possibilitat de registrar emissions televisives a fi d'analitzar-les i revelar el seu contingut ideològic."

Anne-Marie Duguet (1981). *Vidéo, la mémoire au point*. París: Hachette.

3.5. Vídeo comunitari: televisions i centres independents

Els artistes i activistes que van intentar crear una televisió alternativa no necessàriament combativa, però al marge de la televisió comercial, van abordar la transformació del mitjà de diferents maneres, cosa que va donar lloc a l'anomenat *vídeo comunitari*.

Alguns ho van fer utilitzant les instal·lacions de cadenes de televisió que els oferien l'oportunitat de desenvolupar les seves idees i experiments, encara que sempre es va tractar d'experiències molt puntuals i atípiques. Així, per exemple, el 1969, el productor Fred Barzyk de la cadena WGBH de Boston va convidar sis artistes –entre els quals hi havia Nam June Paik i Allan Kaprow– a

Lectures recomanades

D. Gigliotti. "A Brief History of RainDance". *Radical Software*. <http://www.radicalsoftware.org/e/history.html>

D. Boyle (1992). "From Portapak To Camcorder: A Brief History of Guerrilla Television". *Journal of Film and Video* (vol. 44, núm. 1-2). <http://www.experimentaltvcenter.org/portapak-camcorder-brief-history-guerrilla-television>

treballar en el programa *The medium is the medium*. Per a aquesta ocasió, Kaprow va realitzar la *performance* televisiva *Hello* (1969) la finalitat de la qual era connectar, per mitjà d'una emissió en directe, persones que eren en diferents llocs de Massachusetts. Aquesta idea de comunicar els espectadors els uns amb els altres, de possibilitar la participació del públic, o fins i tot de permetre que aquests manegessin lliurement les càmeres –és a dir, aquesta proposta de trencar l'unidireccionalitat del mitjà– era a la base de totes aquestes experiències.



Allan Kaprow en la performance televisiva *Hello* (1969).
<http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/imgs/cutup/kaprow.jpg>

En altres ocasions, el caràcter d'enfrontament de la cultura antitelevísiva excloïa la possibilitat de participació en les emissores oficials i als activistes no els quedava una altra opció que crear uns canals independents des dels quals oferien les seves pròpies informacions. Va aparèixer llavors la denominada *televisió comunitària* en forma de petites estacions de televisió que cobrien les necessitats de comunicació i informació de nuclis locals. Aquest és el cas de l'estació Lanesville-TV, fundada per Videofreex després d'una peculiar trajectòria en la qual van ser coneguts pel nom de *Media Bus*, ja que durant els anys setanta el grup va viatjar pels Estats Units en camionetes, gravant i projectant els seus vídeos allà per on passaven.

Els principals centres independents que van recollir la feina dels activistes del vídeo i que van impulsar la producció i difusió van iniciar la seva etapa el 1972. Al Canadà, el centre Vidéographe de Mont-real, actiu en l'actualitat; i als Estats Units, Alternate Media Center de la Universitat de Nova York, Portable Channel de Rochester i Woodstock Community Video. Però sens dubte, un dels més emblemàtics seria Downtown Community Television Center, fundat per Jon Alpert i Keiko Tsuno en una antiga estació de bombers del Chinatown de Nueva York i també actiu avui en dia. Des del DCTV, tots dos van produir nombrosos documentals que també s'emetrien en televisions públiques. Entre altres activitats, el DCTV va organitzar tallers per ensenyar l'ús del vídeo com

Vídeo

Podeu visionar fragments del programa *The medium is the Medium* en l'adreça següent de la WGBH:

<http://main.wgbh.org/wgbh/NTW/FA/TIT-LES/Medium291.HTML>

a eina de contrainformació, als participants dels quals després enviava a documentar situacions i conflictes. L'èxit d'aquests cursos va ser tal que alguns estudiants es van independitzar i van establir els seus propis centres de vídeo.

Entre les obres més importants d'Alpert i Tsuno destaca *Health Care: Your Money or Your Life* (1978), un documental que mostra la saturació de pacients i les deficiències de l'equip sanitari d'un hospital de Nova York. "De hecho, se trataba de una protesta contra el recorte presupuestario por parte del gobierno. Una secuencia mostraba un anticuado aparato de rayos X del centro oncológico que los técnicos sanitarios habían bautizado como 'el matador'. En otra secuencia, un paciente sufría un ataque cardíaco y moría ante la cámara, debido a la antigüedad del equipo y a la falta de medios. Evidentemente, la cinta suscitó numerosas polémicas." [*En torno al vídeo.*]

Posteriorment, tots dos van gravar documentals sobre el Vietnam, Cambodja, Nicaragua, l'Iran, l'Afganistan i altres països on van intervenir militarment els Estats Units.

3.6. Un temps segueix un altre temps

Malgrat totes aquestes iniciatives, l'enorme poder de la televisió va continuar seduïnt els telespectadors. La consciència social d'artistes i activistes –és a dir, d'una minoritària elit cultural– va topar contra la comoditat mental del gran públic i, finalment, va perdre la batalla. "La confiança d'aquells entusiastes en el determinisme tecnològic els va portar a suposar que tot el vídeo –vídeo comunitari, videoart, producte, procés– produït per un Portapack tenia alguna cosa en comú [...] Els entusiastes pensaven que aquesta 'alguna cosa' era necessàriament radical i esquerrà. Es va dir que el Portapack donava a qualsevol el poder de fer televisió. Així va ser, però en un sentit tècnic i només per a aquells que el volien utilitzar i s'ho podien permetre. Les esperances d'atorgar al públic de televisió el poder de fer televisió, van morir aviat. Els activistes del vídeo van resultar ser gent molt diferent de l'espectador típic de televisió". [Peter Bloch i John Howkins (1976). "Video: Take Two". A: Pool; Graz. *Video End.*]

El principal error del moviment contratelevisiu va ser creure que accés era igual a poder. Perquè aquesta equació sigui certa, l'accés no es pot limitar a les eines, sinó que s'ha d'estendre a tot el procés i, sobretot, s'ha d'emprar a fons amb el sistema de difusió i distribució, supeditat a un poder econòmic que mai no van tenir. Com assegura el grup Critical Art Ensemble, "la revolució del vídeo fracassó por dos razones: falta de acceso y ausencia de deseo" [Critical Art Ensemble (1996). "Plagio utópico, hipertextualidad y producción cultural electrónica". A: *Tecnología y disidencia cultural*. Sant Sebastià: Arteleku.] Falta d'accés als mitjans de distribució i difusió; desinterès i paràlisi davant de la idea de produir més imatges al si d'una societat saturada ja d'imatges.

Vídeo

Podeu consultar un fragment del vídeo *Healthcare: Your Money or Your Life* (1 h) (1978) del Downtown Community Television Center en l'adreça següent de Video Data Bank: <http://www.vdb.org/titles/healthcare-your-money-or-your-life>

Lectura recomanada

K. Marsh (1977). "Community Video: An Inner Look". *Videoscope* (vol. 1, núm. 2). <http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php3?id=55&page=1>

Aquest període d'entusiasme idealista es va anar apagant a poc a poc, i encara que els guerrillers del vídeo van trobar els seus espais d'influència en l'opinió pública, el vídeo no es va convertir, com ells esperaven, en l'eina definitiva per aconseguir una informació participativa i democràtica. No obstant això, la tasca iniciada per aquests pioners en el terreny de la contrainformació ha trobat la seva continuïtat en les emissores d'accés públic i en els centres independents que actuen en aquesta mateixa línia des de la dècada dels vuitanta, i també en els nous portals Indymedia d'Internet.

Lectura recomanada

D. Boyle. "Un Epílego para la Guerrilla TV". *Acción Paralela* (núm. 5). <http://www.accpar.org/numero5/guerrilla.htm>.

Bibliografia

Ars Electronica (1992). *Eigenwelt der Apparate-Welt. Pioneers of Electronic Art* (catàleg en anglès. Format PDF, 240 pàg. 41,8 Mb). <http://www.vasulka.org/archive/eigenwelt/pdf/p001-009.pdf>

Baigorri, L. (1997). *El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Barcelona: Ediciones Universitat de Barcelona ("Textos Docentes").

Battcock, G. (ed.) (1978). *New Artists Video: A Critical Anthology*. Nova York: EP Dutton.

Baumgärtel, T. "Paik = Arte + Tecnología" en Beta_test. http://betatest.ubp.edu.ar/0005/0005_5.htm

Berger, M. (ed.). *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and The 1960s*. Nova York: Icon Editions.

Bloch, P.; Howkins, J. (1976). "Video: Take Two". A: Pool; Graz. *Video End*.

Boicos, C. (1990). "Where Can Video Art Go Now?". *Art International* (núm. 13).

Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas, A. (1980). *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bonet, E. "El Futuro(ism)o de la imagen en movimiento". A: *Bienal de la Imagen en Movimiento'90*.

Boyle, D. (1992). "From Portapak To Camcorder: A Brief History of Guerrilla Television". *Journal of Film and Video* (vol. 44, núm. 1-2). <http://www.experimentaltvcenter.org/portapak-camcorder-brief-history-guerrilla-television>

Boyle, D. "Un Epílogo para la Guerrilla TV". *Acción Paralela* (núm. 5). <http://www.acccpar.org/numero5/guerrilla.htm>

Corazón, A. (ed.) (1973). *Comunicación* (sèrie A, núm. 19). Madrid.

Diversos autors (1992). *Il Novecento di Nam June Paik*. Roma: Ed. Carte Segrete.

Diversos autors. "Textos sobre Fluxus". <http://www.artnotart.com/fluxus/archives-essays-.html>

Diversos autors. "fLuXuS deBriS!". <http://www.artnotart.com/fluxus/index2.html>

Diversos autors. "The Fluxus Home Page". <http://www.nutscape.com/fluxus/homepage/>

Diversos autors. "Video History Project". <http://www.experimentaltvcenter.org/history/index.html>

Duchamp, M. (1957). "The Creative Act". *Art News* (núm. 4).

Druckrey, T. (ed.) (1993). *Iterations: The New Image*. Massachusetts: MIT Press.

Duguet, A. M. (1981). *Vidéo, la mémoire au poing*. París: Hachette.

Grynztejn, M. (1987). *Vito Acconci: Domestic Trapping*. La Jolla Museum of Contemporary Art.

Gigliotti, D. "A Brief History of RainDance". *Radical Software*. <http://www.radicalsoftware.org/e/history.html>

Guillamón, J. (1991, octubre). "Francesc Torres, format americà". *Barcelona Cultura* (núm. 27, pàg. 12-21).

Handhardt, J. (ed.) (1986). *Video Culture. A Critical Investigation*. Nova York: Visual Studies Workshop.

Handhardt, J. (1990, setembre). "Video in Fluxus". *Art & Text* (núm. 37).

Huffman, K. (ed.) (1984). *Video. A Retrospective 1974-1984*. Long Beach Museum.

- Jiménez, J.** "No haber olvidado nada". <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/marcelo/criticamarcelo.html>
- Krauss, R.** (1978). "Video: The Aesthetics of Narcissism". A: G. Battcock (ed.); E. P. Dutton. *New Artists Video: A Critical Anthology*. Nova York.
- London, B.** (1995). "Time as Medium: Five Artists 'Video Installations'". *Leonardo* (vol. 28, núm. 1).
- Marinetti, F. T.** "Manifiesto Futurista". A: M. D. Gambillo; T. Fiori (ed.). *Archivi del futurismo*. Roma/Milà: Mondadori.
- Martí, O.** (1994). "Con los pómulos en las cejas". *El País*, 12 d'abril de 1994. http://elpais.com/diario/1994/04/12/ultima/766101602_850215.html
- McLuhan, M.** (2009). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Moure, G.** (ed.) (2002). *Vito Acconci: Writings, Works, Projects*. Ediciones Polígrafa.
- Mignot, D.** (ed.). *The Luminous Image*. Amsterdam: Stedelijk Museum.
- New Media Encyclopedia. "Historia del vídeo". <http://www.newmedia-art.org/>
- Olivares, R.** (1990). "Francesc Torres. Arte es lo que hago, pero no en lo que pienso". *Lápiz* (núm. 77).
- Paik, N. J.; Herzogenrath, W.; Abe, S.** (2000). *Fluxus/Video. Nam June Paik*. Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Paik, N. J.** (1993). *Du cheval a Christo et autres ecrits*. Brussel-les: Leeber Hossmann.
- Paik, N. J.** (1974). *Videa 'n' Videology 1959-1973*. Siracusa (Nova York): Everson Museum of Art.
- Plessi, F.** (1987). *Videocruz*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.
- Pérez Ornia, J. R.** (1991). *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Madrid: RTVE / Ediciones Serval.
- Rekalde, J.** (2001). "De la ilusión del cinematógrafo a la inmersión cibernética. Un paseo por los caminos de lo cinético en el arte contemporáneo". *Universo Fotográfico* (núm. 4). Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/rekalde.htm>
- Ricaldone, S.** "What We Talk About When We Talk About Fluxus". Fluxusgenova.org. <http://www.hozro.it/fluxusgenova/riconeng.html>
- Salomón, R.** (2001). *Los Mundos de Nam June Paik*. Nova York / Bilbao: Museo Guggenheim de Nueva York / Museo Guggenheim de Bilbao.
- Shamberg, M.; Raindance Foundation** (1971). *Guerrilla Television*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston.
- Stern, M.** (1970, desembre). "El mezzo è il videotape". *Ubu I* (núm. 1).
- Sturken, M.** (1989). "La elaboración de una historia. Paradojas en la evolución del vídeo". *El Paseante* (núm. 12). Madrid: Ediciones Siruela.
- Vasulka, W.** (1984). *Steina & Woody Vasulka Vidéastes. 1969-1984: 15 années d'images électroniques*. París: CINE-MBXA/CINEDOC.
- Zutter, J.** (ed.) (1991). Bruce Nauman. *Scultures et Installations. 1985/1990*. Brussel-les/Lausana: Musée Cantonal des Beaux-Arts / Ludion.
- Valentini, V.** (ed.) (1993). *Bill Viola. Vedere con la mente e con el cuore*. Taormina: Arte Gangemi Editori.