

Context històric del vídeo de creació

Objectius

L'estudi dels primers anys del vídeo en tant que art, tecnologia i sistema de comunicació és decisiu. Per això, aquest mòdul pretén establir les bases de l'aprenentatge del vídeo a partir de l'anàlisi de l'entorn social, cultural i artístic que va originar l'aparició del vídeo en l'art i en la comunicació. Es pretén que estudiant sigui capaç del següent:

- Conèixer els orígens històrics del vídeo en l'art i la seva relació amb les idees de les avantguardes artístiques.
- Localitzar els primers usos creatius del vídeo en l'art i en la comunicació.
- Ubicar i comprendre el rol informatiu i socialitzador del vídeo.

Per a comprendre el paper del vídeo en l'art considerem indispensable establir un recorregut que s'iniciï explicant-ne els orígens, amb la intenció de fer més comprensibles les raons i els fets que en van fomentar la utilització en l'art i així evidenciar-ne l'evolució a través del temps. El plantejament dels pressupòsits estètics dels anys seixanta i setanta hauria de ser seguit pel qüestionament dels actuals i la constatació lògica que hi ha períodes d'idees revolucionàries en l'art i en la cultura, i períodes de "revolucionaris" avenços científics i tecnològics; tots dos fecunds, però no necessàriament d'una mateixa dimensió creativa i estètica. La nostra proposta tracta de revelar quins són els desencadenants que propicien l'aparició d'aquesta nova forma d'art per poder comprendre després, sobre la marxa, el perquè d'algunes actituds i el sentit de moltes propostes artístiques.

Per aquesta raó, el primer mòdul temàtic està dedicat a esbrinar com i quan va sorgir el videoart, qui van ser els pioners d'aquest nou mitjà i quins van ser els corrents artístics que van encoratjar aquesta aparició. Aquest recorregut també analitza l'entorn social i polític dels anys seixanta i setanta –"els anys revolucionaris"– i els moviments de la contracultura que van afavorir l'aparició d'un vídeo activista interessat en la transformació política dels mitjans de comunicació de massa. L'apartat ressenyat sota el títol "El vídeo com a eina de contrainformació" planteja l'inici del vídeo relacionat amb el seu entorn cultural, social i polític com a aspectes dels quals no es pot deslligar la seva evolució.

La importància del vídeo com a eina d'ús social, capaç de construir sentit i oferir altres visions documentals i informatives alternatives a la televisió és tan rellevant com la seva utilització en el camp de l'art. I és important demostrar a l'estudiant que no es tracta d'una iniciativa conjuntural, vinculada a un temps passat i uns condicionants sociopolítics ja caducs. La gran quantitat de cintes gravades pels moviments antiglobalització i difoses pels webs contrainformatius Indymedia demostren que aquest ús social del vídeo no ha quedat relegat a "una època idealista i utòpica", sinó que manté una absoluta vigència en l'actualitat.

Planificació de l'aprenentatge

Unitats	Objectius	Contingut	Propostes d'activitats d'ampliació	Lectures suggerides
1. El vídeo en Fluxus	Conèixer els orígens històrics del vídeo en l'art i la seva relació amb les idees de les avantguardes artístiques.	El moviment Fluxus Happenings, concerts... i aparells de televisió Pioners: Nam June Paik, l'artista visionari Pioners: l'actitud combativa de Wolf Vostell	Activitat 1 Comentari crític sobre els diferents punts de vista de Nam June Paik i Wolf Vostell sobre el vídeo Activitat 2 Feu un comentari crític sobre els diferents punts de vista de Nam June Paik i Wolf Vostell sobre el vídeo.	<i>En l'esperit de Fluxus</i> (1994). Fundació Tapies / Walker Art Centre of Minneapolis. <i>Los Mundos de Nam June Paik</i> (2001). Nova York / Bilbao: Museo Guggenheim.
2. Primers usos i tendències del vídeo en l'art	Localitzar els primers usos creatius del vídeo en l'art i en la comunicació.	El Portapak, un suport per a l'art i la comunicació Enregistrament d'accions: funció documental / funció artística Intenció experimental del vídeo en l'art	Activitat 3. Elecció: – Comentari crític / comparativa entre Vito Acconci i Bruce Nauman – Comentari crític sobre el treball de Steina i Woody Vasulka	V. Acconci. "Pasos hacia la performance (Y lejos de ella)", "Plan de diez puntos a propósito del vídeo" i "Algunas notas sobre espacio habitado". A: <i>Luces, cámara, acción (...)</i> Corten! (p. 15-30). Bruce Nauman a <i>New Media Encyclopedia</i>
3. El vídeo com a eina de contrainformació	Ubicar i comprendre el rol informatiu i socialitzador del vídeo.	La lluita contra el sistema Preses de consciència del poder dels mitjans de comunicació Vídeo enfront de televisió El moviment Guerrilla Television Vídeo comunitari: televisions i centres alternatius Epileg	Activitat 4 Comentari crític sobre el rol socialitzador del vídeo en la dècada dels anys setanta	D. Boyle (1992). "From Portapak To Camcorder: A Brief History of Guerrilla Television". <i>Journal of Film and Video</i> . D. Gigliotti. "A Brief History of RainDance". <i>Radical Software</i> . D. Boyle. "Un Epílogo para la Guerrilla TV". <i>Acción Paralela</i> (núm. 5). K. Marsh (1997). "Community Video: An Inner Look". <i>Videoscope</i> .

El vídeo en Fluxus

- El moviment Fluxus
- Happenings, concerts... i aparells de televisió
- Pioners: Nam June Paik, l'artista visionari
- Pioners: l'actitud combativa de Wolf Vostell
- Material de consulta

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**.



George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Ben Patterson i Emmett Willians destrossant un piano amb una serra en el Festival de Wiesbaden de 1962.
http://www.staatsgalerie.de/media/sammlungen/arc/sohm_fluxus_1.jpg

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 manifestos la meta dels quals era transgredir els cànons acadèmics, artístics i culturals.



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.

Consegüentment, 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.

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



Lectura recomanada

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



Activitat suggerida

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-cents 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.

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 SYMPHONY ORCHESTRA PRESENTS



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. GYORGY LIGETI: TROIS BAGATELLES. VYTAUTAS LANDSBERGIS: YELLOW PIECE. MA-CHU: PIANO PIECE NO. 12 FOR N.J.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/fluxussyphonyorchestra.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."

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



Klavier Integral (1958-1963) Paik.
<http://www.grg23-alterlaa.ac.at/muellprojekt/muelldetektive.html>



Homenatge a Maciunas (1994), Vostell.
<http://www.ifa.de/a/a1/kunst/da1flvos.htm>



Piano Piece (1994), Paik.
<http://www.albrightknox.org/ArtStart/IPaik.html>

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**.

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.

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".



26'1.1499 *For a String Player* (1965), Paik.
<http://www.juntaex.es/consejerias/clt/eco/eco11/f11101b.jpg>



Concerto for TV Cello (1971), Paik i Moorman.
http://www.accad.ohio-state.edu/~ayoungs/260/jpgs/nam-june_moorman.jpg

A més d'aquest vessant performatiu, 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 manipulat 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.
<http://www.artnet.com/magazine/news/newthismonth/walrobinson1-1-14.asp>



Magnet TV (1965/1999), Paik.
http://www.accad.ohio-state.edu/~ayoungs/260/jpgs/nam-june_magnetTV.jpg



"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.
<http://www.terebess.hu/keletkultinfo/img/b10.jpg>



Garden TV (1974), Paik.
<http://www.artnet.com/magazine/features/tuchman/tuchman9-30-4.asp>
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 van ser realitzades 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* (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.



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'es mussament 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.
<http://www.artnet.com/magazine/features/samet/Images/samet2-29-6.jpg>



"*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].



Vídeos en format Quick Time i Real Player

Podeu consultar fragments de diversos vídeos de Nam June Paik a la *New Media Enciclopedia*:
<http://www.newmedia-art.org/>.

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 especialment representativa d'aquesta nova manera d'actuar la sèrie de robots que realitza 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 amb motiu de la commemoració del bicentenari de la Revolució Francesa; i a partir d'aquí els robots es convertiran en un dels seus motius més recurrents.



TV Jackass (1996).
<http://www.artincontext.org/LISTINGS/IMAGES/FULL/M/7AK8OB7M.htm>



Hamlet Robot (1996), Paik.
<http://www.chrysler.org/wom/work1199.html>



Eagle Eye (1996), Paik.
<http://www.ackland.org/art/collection/contemporary/99.8.html>

Durant els noranta, Nam June Paik fa una sèrie d'exposicions internacionals sota el títol "Electronic Super Highway: Nam June Paik in the 90's" en les quals, 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.
http://www.accad.ohio-state.edu/~ayoungs/260/jpgs/nam-june_elect-superhiway.jpg

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.



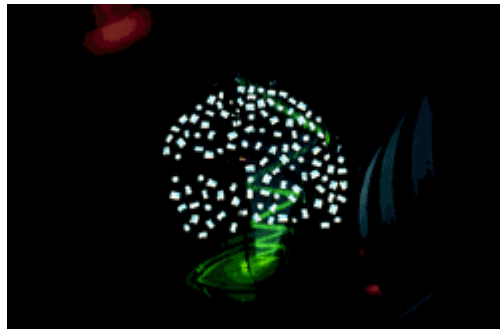
Lectura recomanada

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.



Instal·lació multimèdia (2000) a "The Worlds of Nam June Paik".
<http://www.artincontext.org/LISTINGS/IMAGES/FULL/S/8ACOWLJS.htm>



"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.



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

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 teles serigrafiades i tacades i en els quals les imatges televisives apareixien entre els esquinçaments que practicava en la tela, a tall de *collage* electrònic.



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/>

"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 riera 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 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 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*).



Wolf Vostell (Leverkusen, 1932-Berlín, 1998).
<http://www.juntaex.es/consejerias/clt/eco/eco11/f1101a.jpg>



"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 de reflexió

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

Material de consulta

■ Imatges de videoescultures i videoinstal·lacions

- Participation TV <http://bermant.arts.ucla.edu/paik.html>
- Carl Solway Gallery <http://www.solwaygallery.com/Pages/paik.html>
- "Nam June Paik in the 90's: the Electronic Superhighway"
<http://www.panix.com/~fluxus/FluX/ESH.html>
- Nam June Paik Gallery
<http://www.geocities.com/namjunepaik/gallery1.html>
<http://www.geocities.com/namjunepaik/gallery2.html>

■ Exposicions

- "Nam June Paik". Al Laboratorio Art Albereda, Mèxic (2002) <http://www.artelamedad.inba.gob.mx/paik/paik.html>
- "The Worlds of Nam June Paik". Al Guggenheim Museum, Nova York (2000)
http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/paik/index.html
http://www.guggenheim-bilbao.es/caste/exposiciones/nam_june_paik/exposicion.htm
<http://www.cnn.com/interactive/style/0004/nam.june.paik/content0.html>
- "Video Commune" <http://videocommune.eai.org/>
- "Video Opera Performance: Coyote 3" (1997) <http://www.artincontext.org/reviews/1997/coyote3.htm>

■ Dades

- "Nam June Paik. Global Friends" a la mediateca de CaixaForum
http://www.mediatecaonline.net/namjunepaik/links/links_cas.htm
- Nam June Paik a Artcyclopedia http://www.artcyclopedia.com/artists/paik_nam_june.html
- "Nam June Paik" a l'EAI <http://www.eai.org/eai/artist.jsp?artistID=481>
- Videoentrevista a Nam June Paik a Vasulka.org
http://www.vasulka.org/Videomasters/pages_stills/index_126.html

■ Vídeos

- Podeu consultar vídeos de **Nam June Paik** en l'adreça de la *New Media Enciclopedia*: <http://www.newmedia-art.org/>.

■ Lectures recomanades

- **J.G. Hanhardt; R. Salomón** (2001). *Los Mundos de Nam June Paik* (2001). Nova York / Bilbao: Guggenheim.
- *En l'esperit de Fluxus* (1994). Fundació Antoni Tapies de Barcelona / Walker Art Centre of Minneapolis.

Primers usos i tendències del vídeo en l'art

- El Portapack: un suport per a l'art i la comunicació
- Enregistrament d'accions: funció documental / funció artística
- Intenció experimental del vídeo en l'art
- Material de consulta

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 magnetoscopis 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.



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

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.

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 pobra, 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 patina històrica. És com una fotografia, que és un document, i ahora 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.



Enregistrament d'accions: funció documental / funció artística

Molts artistes van utilitzar el vídeo per a enregistrar *happenings* 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.



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 extrema 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.



Bruce Nauman

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.



Bouncing Two Balls, Bruce Nauman.
<http://www.eai.org/eai/tape.jsp?itemID=3859>



Bouncing in the Corner. Bruce Nauman.
<http://www.eai.org/eai/tape.jsp?itemID=3037>



Walking in Exaggerated Manner, Bruce Nauman.
<http://www.eai.org/eai/tape.jsp?itemID=2387>



"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*.



Podeu consultar fragments de diversos vídeos de Bruce Nauman en l'adreça següent de Video Data Bank:

[http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$artistdetail?NAUMANB](http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?NAUMANB).



Slow Angle Walk (60 min)
(1968). Bruce Nauman.
[http://www.artkrush.com/
thearticles/
016_endlessgames/
index.asp](http://www.artkrush.com/thearticles/016_endlessgames/index.asp).



Vito Acconci

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 Grynztejn (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*.



Centers (1971), Vito Acconci.
[http://www.eai.org/eai/
tape.jsp?itemID=4117](http://www.eai.org/eai/tape.jsp?itemID=4117)

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.



Podeu visionar fragments de diversos vídeos de Vito Acconci en l'adreça següent de Video Data Bank:

[http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$artistdetail?ACCONCIV](http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?ACCONCIV).

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*.]

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 desmagnetitzador 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.

VEGEU TAMBÉ

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



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 donut 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 paralitzat? 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 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. Enligned 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

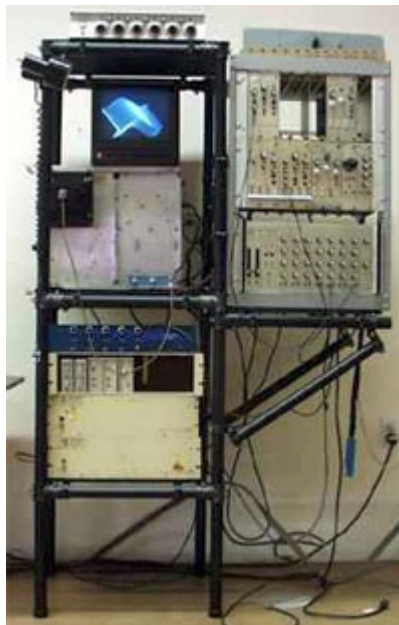
de vídeo, va aconseguir que el so de la música clàssica generés diferents distorsions en la imatge.



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

També Nam June Paik havia ensopegat 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.



Videosintetitzador Scan Processor (1973), Rutt/Etra.
<http://artscilab.org/summer99/ruttetra.html>



Podeu veure exemples dels efectes aconseguits per l'Scan Processor de Rutt/Etra en l'adreça següent:

<http://www.fondation-langlois.org/e/collection/vasulka/archives/ruttetra.html>.

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.



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) a l'adreça següent: <http://www.vdb.org/packages/survey/vol2pro5.html>.



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.

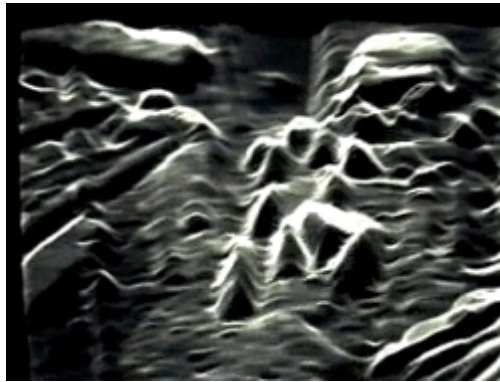
Simultàniament a aquestes iniciatives individuals, les emissores de televisió es van començar a interessar per les noves possibilitats artístiques del senyal electrònic. El 1965, la cadena WGBH de Boston va convidar com a residents els artistes que demostraven un interès experimental pel mitjà sota la 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.



Podeu visionar un fragment de *Vídeo: The New Wave* (58 min 27 s) (1973), un compendi de les obres realitzades pels artistes residents en l'emissora WGBH de Boston, en l'adreça següent de l'EAI: <http://www.eai.org/eai/tape.jsp?itemID=2035>.

■ 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-MBXA/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 defectuós. 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>



Podeu veure fotos i el vídeo *Reminiscence* (1974) de Woody Vasulka en l'adreça següent de 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 "Allvision" (1975-1978), el complicat muntatge de la qual podem veure en aquesta fotografia.



Allvision (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>



Podeu consultar totes les obres de Steina i Woody Vasulka en l'adreça següent:

<http://www.vasulka.org/>



Activitat d'elecció

- Comentari crític/comparativa entre Vito Acconci i Bruce Nauman.
 - Comentari crític sobre el treball de Steina i Woody Vasulka.
-

Material de consulta

■ Vídeos

- Antologia "Surveying the First Decade" (vol. 1). Video Data Bank
<http://www.vdb.org/packages/survey/volumeone.html>
Programa 1: "Explorations of Presence, Performance and Audience"
<http://www.vdb.org/packages/survey/vol1pro1.html>
Programa 2: "Investigations of the Phenomenal World-Space, Sound, and Light"
<http://www.vdb.org/packages/survey/vol1pro2.html>
Programa 3: "Approaching Narrative – "There are Problems to Be Solved"
<http://www.vdb.org/packages/survey/vol1pro3.html>
- Diverses obres de **Bruce Nauman** a Video Data Bank [http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$artistdetail?NAUMANB](http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?NAUMANB)
- Diverses obres de **Vito Acconci** a Video Data Bank [http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$artistdetail?ACCONCIV](http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?ACCONCIV)
- Efectes aconseguits pe l'**Scan Processor de Rutt/Etra** a Fondatoir Langlois
<http://www.fondation-langlois.org/e/collection/vasulka/archives/ruttetra.html>
- Fotos més el vídeo *Reminiscence* (1974) de **Woody Vasulka** a [vasulka.org](http://www.vasulka.org)
http://www.vasulka.org/Videomasters/pages_stills/index_64.html
- Totes les obres de **Steina i Woody Vasulka** a [vasulka.org](http://www.vasulka.org) <http://www.vasulka.org/>
- Vídeo: *The New Wave* (58 min 27 s) (1973). Obres d'artistes residents a la **WGBH de Boston** a EAI.
<http://www.eai.org/eai/tape.jsp?itemID=2035>

■ Lectures recomanades

- Bruce Nauman a la *New Media Encyclopedia*: <http://www.newmedia-art.org/>.

El vídeo com a eina de contrainformació

- La lluita contra el sistema
- Presa de consciència del poder dels mitjans de comunicació de massa
- Vídeo enfront de televisió
- El moviment Guerrilla Television
- Vídeo comunitari: televisions i centres independents
- Epíleg
- Material de consulta

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.



Maig de 1968. <http://www.vuw.ac.nz/>



Estudiants contra la guerra del Vietnam.
http://nationalhistoryday.org/03_educators/2003curbook/03-teaching/teaching.html

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 reflectir 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.



Miss America (1968), Vostell.
http://www.museenkoeln.de/bild-der-woche/_img/middle/1997_18.jpg



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).

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 Technology, 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.

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 vídeo*. 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.



Marita Sturken (1984, maig). "TV As a Creative Medium: Howard Wise and Video Art". *Afterimage* (vol. 11, núm. 10, part 1 i 2). <http://www.experimentalvcenter.org/history/people/pview.php3?id=20&page=1>



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 vídeo 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 antitelesiva 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".



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/packages/survey/vol2pro7.html>.

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.



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.]

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).]



The Media Burn (25 min) (1975), Ant Farm.
<http://www.dimensional.com/~randl/medburn.htm>

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**.

El moviment Guerrilla Television

Guerrilla Television és el títol d'un llibre, publicat el 1971 per Michael Shambert 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. Shambert; Raindance Foundation (1971).
Guerrilla Television. Nova York: Holt, Rinehart and
 Winston.
<http://www.radicalsoftware.org/images/guerrilla.jpg>

"El texto de Shambert 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 Shambert 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 Shambert, estava "especialitzat" en mitjans 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.



Podeu veure un fragment de *Four More Years* (1972) de TVTV en l'adreça següent de Video Data Bank:

[http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$ tapedetail?TVTVFOURMO](http://www.vdb.org/smackn.acgi$ tapedetail?TVTVFOURMO).

Raindance era un grup fundat el 1969 per Frank Gillette, Paul Ryan, Michael Shambert 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 cibernetica, 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.*]

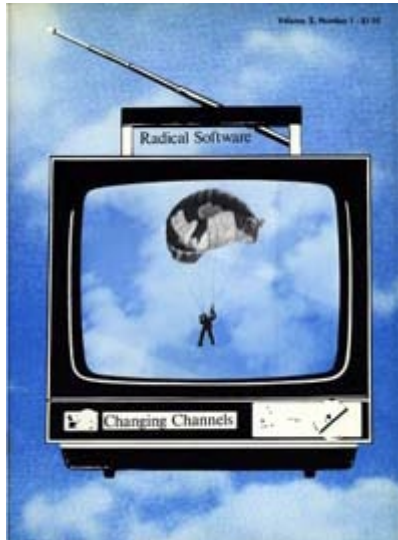


Podeu consultar fragments de *Proto Media Primer* (1970) de Raindance en l'adreça següent de Video Data Bank:

[http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$ tapedetail?PROTOMEDIA](http://www.vdb.org/smackn.acgi$ tapedetail?PROTOMEDIA).

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*.



Portada de *Radical Software* (vol. II, núm. 1, *Changing Channels*, 1972).
<http://www.radicalsoftware.org/f/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 'veïnatge 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.



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/history/people/ptext.php3?id=3&page=1>

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 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>



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

<http://main.wgbh.org/wgbh/NTW/FA/TITLES/Medium291.HTML>

En altres ocasions, el caràcter d'enfrontament de la cultura antitelevsiva exclouïa 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.



Podeu consultar fragments de diversos vídeos del programa 6 "Decentralized Communication Projects" de l'antologia *Surveying the First Decade* (vol. 2) en l'adreça següent: <http://www.vdb.org/packages/survey/vol2pro6.html>.

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 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.



Podeu consultar un fragment del vídeo *Healthcare: Your Money or Your Life* (1 h) (1978) del Downtown Community Televisión Center en l'adreça següent de Video Data Bank:

[http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$stapedetail?HEALTHCARE](http://www.vdb.org/smackn.acgi$stapedetail?HEALTHCARE).



Lectura recomanada

K. Marsh (1977). "Community Video: An Inner Look". *Videoscope* (vol. 1, núm. 2).

<http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php?id=48&page=1>

Epíleg



"Era un tiempo de manifestaciones contra la guerra del Vietnam, era un tiempo en el que la mediación de una persona parecía tener sentido. Era un tiempo en el que el énfasis parecía estar puesto en el hecho de que una persona era algo que importaba."

Vito Acconci. "El sentido de la obra en directo". A: *El arte del vídeo*.

■ 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.

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.

VEGEU TAMBÉ

Abordem les iniciatives de les emissores d'accés públic i els centres independents en el nucli de coneixement "Espais de difusió: festivals, fires i distribuïdores".



Lectura recomanada

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

Material de consulta

■ Vídeos

- *Four More Years* (1972) de **TVT** a Video Data Bank [http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$stapedetail?TVTFOURMO](http://www.vdb.org/smackn.acgi$stapedetail?TVTFOURMO)

- *Proto Media Primer* (1970) de **Raindance** a Video Data Bank [http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$stapedetail?PROTOMEDIA](http://www.vdb.org/smackn.acgi$stapedetail?PROTOMEDIA)
- *Healthcare: Your Money or Your Life* 1h. (1978) de **Downtown Community Televisión Center** a Video Data Bank [http://www.vdb.org/smackn.acgi\\$stapedetail?HEALTHCARE](http://www.vdb.org/smackn.acgi$stapedetail?HEALTHCARE)

■ 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/history/people/ptext.php3?id=3&page=1>
- **D. Boyle**. "Un Epílogo para la Guerrilla TV". *Acción Paralela* (núm. 5). <http://www.accpa.org/numero5/guerrilla.htm>.
- **K. Marsh** (1977). "Community Video: An Inner Look". *Videoscope* (vol. 1, núm. 2). <http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php3?id=48&page=1>.

Bibliografia i recursos en línia

Webs

Early Video Project: <http://208.55.137.252/index.html>

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

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

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

EAT Experiments in Art Technology: <http://www.olats.org/pionniers/pp/eat/eat.shtml>

Llibres, antologies i catàlegs

- *Eigenwelt der Apparate-Welt. Pioneers of Electronic Art* (catàleg en anglès. Format PDF, 240 pàg, 41,8 Mb). **Ars Electronica** (1992). http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_Eigenwelt/Eigenwelt.htm
- *Expanded Cinema* (llibre en anglès. Format PDF, 444 pàg., 4,62 Mb en capítols). **G. Youngblood** (1970). Nova York / Londres: EP Dutton / Studio Vista. <http://artscilab.org/expandedcinema.html>.

Articles i assajos en línia

1. Textos sobre Fluxus: <http://www.artnotart.com/fluxus/archives-essays--.html>
2. Historia del vídeo: <http://www.newmedia-art.org/>
3. **D. Babary**. "L'art vidéo, histoire et technologies". http://www.uqtr.quebec.ca/~doyon/Autrefois/grhar1008_h01/ARTVIDEO.html.
4. **Tilman Baumgärtel** "Paik = Arte + Tecnología" en Beta_test. http://betatest.ubp.edu.ar/0005/0005_5.htm.
5. **D. Boyle** (1985, tardor). "Subject to Change: Guerrilla Television Revisited". *Art Journal: Video - The Reflexive Medium*. <http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php3?id=2&page=1>
6. **Ch. Hill**. "Attention! Production! Audience! Performing Video in its First Decade, 1968-1980". Assaig per al comissariat de Surveying the First Decade: Video Art and Alternative Media in the US (1968-1980). <http://www.nomadnet.org/massage1/video/index.html>
7. **J.-P. Fargier**. "Un po' di storia: l'origine delle forme". *Où va la video?* <http://www.imprese.com/video/ou/1/index.htm>.
8. **L. Furlong** (1983). "Notes Toward a History of Image-Processed Video: Eric Siegel, Stephen Beck, Dan Sandin, Steve Rutt, Bill and Louise Etra". *Afterimage* (vol. 11, núm. 1 i 2). <http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php3?id=16&page=1>

9. **M.A. Kearns** (1988). "The Role of Technology in the Art of Nam June Paik: The Social Implications of Televisión" y "Paik's Video Sculpture".
<http://www.experimentaltvcenter.org/history/people/ptext.php3?id=38&page=1>.
<http://www.experimentaltvcenter.org/history/tools/ttext.php3?id=20&page=1>.
10. **S. Ricaldone**. "What We Talk About When We Talk About Fluxus". Fluxusgenova.org.
<http://www.fluxusgenova.org/riconeng.html>.
11. **M. Sturken** (1984, maig). "TV as a Creative Medium". *Afterimage*.
http://www.vasulka.org/Kitchen/essays_sturken/K_SturkenWise_01.html.