



# VÍDEO: PRIMERA ETAPA

EL VÍDEO EN EL CONTEXTO SOCIAL  
Y ARTÍSTICO DE LOS AÑOS 60/70

LAURA BAIGORRI



ron—, sino también a los artistas que se dedicaron al video: tiene en cuenta su formación y sus inclinaciones artísticas, su trayectoria y la corriente(s) con la que se sintieron identificados.

Aunque este texto se concentra en el medio videográfico intenta no perder nunca de vista que son una reducida minoría quienes se dedican a él con exclusividad; no nos engañemos, la predisposición de los artistas es multidisciplinar, como el propio medio. Y no es de extrañar que encontremos en sus exposiciones todo tipo de objetos y artefactos que no incorporan el video, e incluso dibujos y pinturas realizados antes, durante y después de crear sus obras. Tampoco debe ser una sorpresa la referencia a performances grabadas en video, o a instalaciones cuyo soporte es exclusivamente cinematográfico.

Consciente de que existen múltiples posibilidades en el videoarte, he tratado de presentar un panorama lo más amplio posible, atendiendo siempre a lo que el mercado, las instituciones, los críticos y los artistas han definido como tal, pero presentando también sus propias contradicciones.

He intentado definir el medio, caracterizarlo. Extraerlo fuera de ese limbo en el que lo han sumido los múltiples ensayos y críticas condensados en antologías y las "Historias" del video cuyos criterios han sido fijados institucionalmente, y articular un "entorno posible" que, por supuesto, no pretende sistematizar ni normalizar —pues es característica del medio su peculiar resistencia a ello— sino ofrecer un amplio panorama, una visión globalizadora que recomponga su esqueleto—. Se trata, ante todo, de un intento de comprensión del medio.

## La filosofía Fluxus

En 1958, tiene lugar en Düsseldorf (Alemania) una exposición antológica sobre el dadaísmo que influenciará poderosamente la práctica cotidiana y las ideas de los artistas de vanguardia. La corriente neo-dadaísta será promovida por creadores procedentes de Europa y EEUU que actúan desde las más variadas disciplinas artísticas, desde "la música indeterminada (John Cage), las poesías simultáneas (Emmett Williams), el Happening (Allan Kaprow), las correspondencias fenoménicas (Bob Wats), la Creación Permanente (Robert Filliou), el Arte Auto-destrutivo (Jean Tin-

## El video en Fluxus

guely), la música estática (La Monte Young), el Acontecimiento (George Brech), el Arte Conceptual (Henry Flynt), la música/acción (sic) (Nam June Paik, Vostell), el Teatro de la Vida (Ives Klein) la pintura/acción (Pollock), el arte múltiple (Daniel Spoerri), la escultura social (Joseph Beuys), el Arte Total, las apropiaciones (Ben Vautier), el arte del comportamiento (Piero Manzoni), la danza (Merce Cunningham), el Mail Art (Ray Johnson), el entorno (Christo), el cine experimental (Jonas Mekas)...<sup>1</sup>. Esta pluralidad cuaja en un grupo completamente heterogéneo, internacional y nomada denominado Fluxus<sup>2</sup> que será liderado por el lituano George Maciunas.

La anarquía, junto con la naturaleza multidisciplinar de sus miembros serán sus características más definitorias. Para Nam June Paik —un artista coreano formado en el Japón que trabajará siempre entre EEUU y Alemania— Fluxus era "una concentración sin precedentes de talentos y uno de los extraños movimientos artísticos de la posguerra auténtica e intencionadamente internacional, desprovisto de todo chauvinismo cultural"<sup>3</sup>.

En un alarde de una ironía que caracterizará siempre el conjunto de sus intervenciones, Paik se atreve a localizar el primer precedente de Fluxus en un suceso acaecido en 1880, durante la implantación de la primera telecomunicación por cable en el Atlántico: "Como es sabido, en aquellos tiempos, se necesitaban por lo menos seis meses para comunicar Washington con Londres ¡Ida y vuelta! Entonces se pensó unir mediante cables a Londres y América. Cables bajo el mar. Las naves debían encontrarse en el océano y "darse la mano" para atar sus respectivos cables. Naturalmente,

<sup>1</sup> Charles Dreyfus, "Fluxus. Recreons nous diffusément", en *Happenings & Fluxus*. Charles Dreyfus (ed). París 1989.

<sup>2</sup> El nombre significa "fluidez" (Fluxu = lo que fluye) porque esta podría ser su característica más definitoria, pero también fue escogido por el gran número de significados que tiene en el diccionario (17).

<sup>3</sup> Y prosigue Paik: "Yo detesto el chauvinismo cultural mucho más que el chauvinismo militar porque se trata de un chauvinismo encubierto y, por lo tanto, más peligroso". Irmeline Lebeer, "Marcel Duchamp n'a pas persé a la vidéo", entrevista con Nam June Paik (Bochum, 16. diciembre 1974), publicada en versión reducida en *Chroniques de l'Art Vivant* n.52. París, febrero 1975, pp.30-33; reproducida íntegramente en Paik. *Du chat à Christo et autres écrits*. Irmeline Lebeer y Edith Decker, ed. Lebeer Hossman, Bruselas, 1993.

para llevar a cabo tal proyecto fueron necesarias ingentes cantidades de dinero. Para poder financiarlo, se pusieron a la venta paquetes de acciones en Londres, Nueva York y en el resto del mundo. Se necesitaron años para encontrar todos los materiales necesarios destinados a confeccionar los cables que deberían unir los dos países. Finalmente, ambos se encontraron en medio del océano Atlántico para atar sus cables. Pero cuando estaban a punto de hacerlo, una de las dos partes, creo que la americana, perdió sus propios cables y el ansiado acontecimiento se esfumó. Se habían perdido 4.000 Km. de trabajo. Considero este episodio como un verdadero "acontecimiento" Fluxus: un momento importante en las ideas Fluxus. La perfección que deviene error, que se transforma en error. Llegar hasta el final y volver a empezar de nuevo"<sup>4</sup>.

Entre 1961 y 62, se llevan a cabo algunos actos —entre otros, "Neo-Dada in der Musik", también en Düsseldorf— que dan fe de ese espíritu dada tan arraigado en sus principios; pero no será hasta septiembre de ese mismo año cuando el grupo asuma por primera vez el nombre de Fluxus, en los 14 conciertos de Wiesbaden. La exhibición antológica del 58 fue el último revulsivo destinado a alterar definitivamente el clima de inquietud cultural que se respiraba en la época; al desprestigio de la noción de trabajo en el arte, cada vez más pujante, se unió la consigna de "ampliación de la conciencia"<sup>5</sup>, el interés generalizado por la reflexión teórica y la proclamación de una obra de arte abierta e incompleta como fundamento del proceso de producción; todas estas ideas se extendieron con éxito entre los ambientes más experimentales de la música (electrónica), la danza (contemporánea), el cine (underground) y otras manifestaciones alternativas (happenings y performances) para acabar conformando las bases de una contracultura en franca oposición a los modelos establecidos.

Haciendo gala de su internacionalidad, y al margen de posturas individualizadas, el movimiento "fluctúa" entre EEUU y Alemania, pero adquiere un carácter distinto en cada país, en función de su idiosincrasia. Según Thomas Schmit, miembro asiduo del grupo, "una de las chispas que encendió las actividades Fluxus fue el encuentro entre la ausencia de estilo en América y la fatiga de estilo que sentía Europa, el bricolaje americano y la fantasía europea, la despreocupación americana y la lógica europea"<sup>6</sup>. Asimismo, cabe distinguir dos posturas bien diferenciadas respecto la aceptación del grupo dentro de los círculos artísticos; mientras que en EEUU, la crítica relega esta tendencia a la marginalización debido a las "peligrosas" utopías anarco-comunistas que se desprenden de sus principios dadaístas, en Europa —léase Alemania— es acogida como una manifestación intelectual positiva e innovadora. (De todas formas, su reconocimiento nunca llegará a ser generalizado).

En su intento por cambiar el concepto tradicional del arte, Fluxus asume un papel anti-bellas artes que re-

chaza las especialidades: "no importa quien, no importa como, no importa dónde", una idea que entronca directamente con el "todos somos artistas" de Warhol. Uno de sus miembros más representativos, Robert Fillou, proporcionará a través de sus teorías dos ideas-clave que se incorporan de inmediato a la filosofía del grupo. La primera: "Mientras lo haces, se trata de arte; cuando lo acabas, es no-arte; cuando lo expones, es anti-arte"; y la segunda, que se fundamenta en su Principio de Equivalencia: "BIEN HECHO = MAL HECHO = NO HECHO"<sup>7</sup>.

Básicamente, el lema de Fluxus fue el de aproximar el arte a la vida, inventando nuevas conexiones entre cualquier tipo de manifestación artística: música, pintura, poesía, escultura, danza, teatro.... —"Mi ideal era ser lo más puro posible. Como artista o como alguien que vive. Que vive. Simplemente"<sup>8</sup>—. Su objetivo se concentró en configurar, de una manera fluida, los límites entre las artes, pero sobre todo entre el arte y la vida. Si en 1920, Breton escribía "Dada es un estado de ánimo"<sup>9</sup>, en los años 60, Nam June Paik y Wolf Vostell no se cansan de repetir que "Fluxus es una forma de vida, no un concepto artístico".

Y todo ello a través del humor, porque los componentes de Fluxus harán del humor un estilo de vida. Bajo el concepto de juego aparece una manera peculiar de pensar, de crear, de trabajar, de hacer política; una forma de vida que tiene por meta transgredir todos los cánones académicos, artísticos y culturales. Para comprender mejor los principios que rigen a Fluxus —desmitificación del arte y del artista a través del juego, el azar y el humor, y la lucha contra el mercado del arte— es indispensable hacer referencia a un manifiesto del "mítico" Maciunas<sup>10</sup> que determina las diferencias entre el Arte Tradicional y su propuesta, el Arte/Juego de Fluxus:

## Arte

"Para justificar su estatuto profesional parasitario y elitista en la sociedad, el artista debe demostrar que es indispensable y exclusivo, que el auditorio depende de él, que sólo el artista puede hacer arte. Consecuentemente, el arte debe parecer complejo, pretencioso, profundo, serio, intelectual, inspirado, hábil, teatral, significativo. Debe parecer que tiene un valor mercantil con el fin de ser, para el artista, una fuente de ingresos. Para acrecentar su valor (ingresos del artista y provecho de sus patrones), el arte debe parecer una cosa rara, cuantitativamente limitada, y por lo tanto accesible tan sólo a la élite y a las instituciones de una sociedad".

## El arte/juego de Fluxus

"Para establecer su estatuto no profesional en la sociedad, el artista debe demostrar que no es indispensable ni exclusivo, que el auditorio puede bastarse a sí mismo, que todo puede ser arte, que cualquiera puede hacer arte.

<sup>7</sup> Todavía encontramos un par de consejos más sobre la creación artística en el secreto relativo de la creación permanente: "Cualquier cosa que pienses, piensa en otra cosa. Cualquier cosa que hagas, haz otra cosa" y en el secreto absoluto de la creación permanente, que consiste en permanecer "sin deseo, sin decisión, sin elección, consciente de uno mismo, despierto, sentado tranquilamente, sin hacer nada". Entrevista con Robert Fillou realizada por Jean-Loup Philippe, en el Catálogo de la Neue Galerie, Aachen, Robert Fillou - Commemor 1970; publicada en *Happenings & Fluxus* (1989) Op. cit.

<sup>8</sup> Nam June Paik, en Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, (1993) Op. cit.

<sup>9</sup> André Breton, "Manifiesto Dadá", *Litterature* n.13, Mayo, 1920.

<sup>10</sup> Texto reproducido en el artículo "Recreons-nous diffusement" de Charles Dreyfus, *Happenings & Fluxus* (1989) Op.cit.

<sup>4</sup> Extracto de una conversación entre Nam June Paik y Antonina Zaru y Marco Maria Gazzano en New York, agosto de 1992 y publicada en *Il Noventa di Nam June Paik*, ed. Carte Segrete, Roma, 1992.

<sup>5</sup> En el sentido en que en inglés se habla de las sustancias alucinógenas capaces de provocar "consciousness expanding" (según Jean-Jacques Lebel en *Le Happening*, ed. Denoël, París, 1966).

<sup>6</sup> Thomas Schmit, referenciado en el catálogo de la exposición *En l'esprit de Fluxus*. Fundació Antoni Tàpies de Barcelona y Walker Art Center de Minneapolis, 1994.

Consecuentemente, el arte/juego debe ser simple, divertido, sin pretensiones, interesándose en las cosas insignificantes, no pedir ni habilidad particular ni repeticiones innumerables y no tener ningún valor mercantil o institucional. El valor del arte/juego será reducido porque será cuantitativamente ilimitado, producido en masa, accesible a todos y eventualmente producido por todos. El arte/juego de Fluxus es una trans-guardia sin pretensiones y no necesita oponerse a la van-guardia en la lucha por la supremacía. Se contenta con unas prioridades monoestructurales no-teatrales de un simple hecho natural, de un juego o un gag. Es una mezcla de vodevil, de gag, de juego de niños, de Spike Jones<sup>11</sup> y de Duchamp”.

“George Maciunas creía en la diversión, pero no en el arte. Detestaba el arte, pero le gustaba el juego”, asegura Paik. Todos los miembros de Fluxus defendieron siempre un arte lúdico, acogiendo con entusiasmo la antigua propuesta que relacionaba el juego con la actividad artística, y que había sido desarrollada mucho antes a nivel filosófico y psicoanalítico por autores como Schiller, Gross o Freud. Pero el humor de Fluxus se caracterizó, además, porque carecía de pretensiones y era imprevisible, inconformista y caótico. “Todo es juego” —prosigue Paik— “El video es un juguete/ La pintura es un juguete./ Yo también soy un juguete./ El día que opté por el arte, asumí un gran compromiso. Desde entonces, todo lo que hago es juego/ Soy el Bebe TV”<sup>12</sup>.

En Fluxus no existen militantes, sino “visitantes”. Calcular su número es una tarea ardua, porque éstos no sólo procedían y operaban en distintos países, sino que unos eran asiduos, mientras que otros aparecían y desaparecían; además de los anteriormente citados, el corazón de Fluxus se completó con Yoko Ono, Benjamin Patterson, Dick Higgins, Thomas Schmit, Takako Saito y Geoffrey Hendricks, entre un total de 352 “visitantes”<sup>13</sup>.

Pero para determinar su pertenencia —y permanencia— en Fluxus, los artistas debían sortear un grave inconveniente: George Maciunas<sup>14</sup> y su pasión por la “clasificación”. El líder del grupo realizaba numerosos mapas y diagramas sobre cualquier tema que le interesara y en ellos pretendía dejar claro cómo habla empezado cada asunto, qué derivaba de qué, quién era discípulo de quién, quién había imitado a quién... Su diagrama sobre el propio grupo fue especialmente problemático y suscitó constantes discusiones. Maciunas “borraba a los traidores a Fluxus, volvía a admitirlos cuando se aclaraba la situación; incluía a algunos que se negaban a ser Fluxus y excluía a otros que hacían todo lo posible por serlo; aceptaba determinadas piezas, pero no otras, de un mismo visitante... Era de una rigidez abso-

luta en sus criterios y tenía una idea precisa de lo que representaba el espíritu Fluxus”. A pesar de la faceta cooperativa y anti-star del grupo, sus componentes acabaron reconociendo que Fluxus era Maciunas. “Era el manager, el productor, el empresario, el realizador de muchas de las piezas, el que mantenía a la gente en contacto y el que escribía la historia. Sin su papel aglutinador”, asegura Mireia Sentís, “habrían existido las mismas personas, produciendo cada una por su cuenta, pero no la palabra, la comunidad y el espíritu Fluxus”<sup>15</sup>.

Entre los destierros puntuales llevados a cabo por Maciunas, encontramos el de Nam June Paik, acusado de deslealtad hacia el grupo “por culpa” de Charlotte Moorman. Y es que a pesar de mantener buenas relaciones con la mayoría de “visitantes”, la Moorman fue siempre persona “non grata” para Maciunas: primero porque organizaba recitales de música incluyendo en su repertorio piezas de Stockhausen (a quien Maciunas consideraba nefasto por su “academicismo racista”); después, porque le arrebató el liderazgo a través de sus múltiples festivales y destruía el rigor con el cual pretendía regir el grupo. En 1964, Paik pacta con Maciunas que no mostrará su *Robot K-456*, pero incumple su promesa y lo exhibe en el “2º Festival de Vanguardia” de 1964, organizado en Nueva York por Charlotte Moorman. “George enloqueció con furia. Pensaba que competía con él y me reprochaba serle desleal —asegura Paik—. Yo tenía prisa y necesitaba un éxito rápido. No podía quedarme esperando tranquilamente a George Maciunas durante DIEZ años más. Porque, sí, Fluxus era importante para mí, pero mis otras ideas también tenían la misma importancia. Necesitaba un éxito inmediato”<sup>16</sup>. La primera traición de Paik a Fluxus, es significativa porque atenta contra dos de sus principales valores: la noción de éxito en el arte y el consecuente liderazgo del artista.

Otros miembros, como Joseph Beuys y Allan Kaprow, decidirán desligarse del grupo por su cuenta. De hecho, aunque Beuys participase en varios de los actos organizados por Fluxus, no se puede considerar como un componente integral del grupo. Su particular forma de concebir el arte que, si bien encuentra ciertos paralelismos con algunos de los principios de Fluxus —concepción del arte como forma de vida, agresión física a los instrumentos que representan a la institucionalización del arte, actitud anti-mercantilista—, también se distancia sustancialmente en otros —la naturaleza mística y el simbolismo implícito en sus acciones y en los materiales utilizados, una personalidad carismática (que en su caso conlleva una actitud de liderazgo indiscutible), su concienciación ecológica—. Pero quizás, el aspecto que más distancia a Beuys del resto de los componentes de Fluxus es la ausencia de humor en su obra; Beuys es crudo y duro, persigue el *shock* inmediato con el espectador; su mitología individual, que le lleva a arrancar el corazón a una liebre muerta y mostrarlo después al público, descompone los esquemas tácticos de juego y humor que unifican y dan coherencia a las manifestaciones Fluxus. A su vez, su actitud estelar de maestro de ceremonias excluye cualquier posibilidad de cooperación con el resto de artistas en un acto conjunto. Beuys era, por naturaleza, un luchador solitario.

<sup>11</sup> Maciunas considera las obras de este parodista musical como precursoras de las acciones Fluxus. En ocasiones, Spike Jones “tocaba el xilofón con sus partes más íntimas, que utilizaba de baqueta”. Jordan R. Young, *Spike Jones and His City Slickers* (Beverly Hills, Cal.), Disharmony Books, 1982, p. 21; referenciado en *En l'esprit de Fluxus* (1994) Op. cit.

<sup>12</sup> Nam June Paik, en Paik, *Du cheval a Christo et autres écrits* (1993) Op. cit.

<sup>13</sup> Esta cantidad de “visitantes” fue calculada por Peter Frank y Ken Friedman en 1982; Mireia Sentís, “George Maciunas. La memoria del presente”, *El Europeo* n. 49, primavera, Madrid, 1994.

<sup>14</sup> Licenciado en Arquitectura y Museología, Maciunas poseía, además, amplios conocimientos sobre la historia del arte, no sólo de las vanguardias del siglo XX, sino del Medioevo, del Renacimiento y de la cultura china. Durante su vida profesional, en EEUU, trabajó como arquitecto y diseñador gráfico y fue restaurador y vendedor de apartamentos-estudio (destinados siempre a personas afines al grupo).

<sup>15</sup> Mireia Sentís, *El Europeo* n. 49 (1994) Op. cit.

<sup>16</sup> Nam June Paik, en Paik, *Du cheval a Christo et autres écrits* (1993) Op. cit.

A pesar de todas estas razones, David A. Ross sostiene que Beuys, no sólo era estrecho colaborador de Fluxus, sino un gran favorecedor del videoarte. "Como miembro de Fluxus y cercano colaborador de Paik, Beuys contribuyó de una manera significativa, aunque indirecta al desarrollo del videoarte. Su influencia (y la de Fluxus) se extendió hasta Alemania Occidental, propiciando su expansión a través de Europa"<sup>17</sup>.

Las continuas discusiones de Beuys con los diferentes miembros del grupo determinaron su progresiva separación de Fluxus a mediados de los 60. Mucho antes, en julio del 63, otra discusión especialmente violenta con Allan Kaprow había provocado el definitivo distanciamiento entre ambos; paradójicamente, tanto Kaprow como Beuys compartieron las mismas razones para alejarse de Fluxus. En un programa de radio de 1964 titulado "Happenings and Events", Allan Kaprow revelaba su escepticismo: "Con muy pocas excepciones, el grupo que se identifica con Fluxus es irresponsable. Tengo la sensación de que muchos de ellos no hacen otra cosa que perder el tiempo... el efecto de esto consiste en decir... "Vosotros hacéis cosas importantes, pero mira, nosotros somos más importantes haciendo cosas que no lo son"<sup>18</sup>. Estas sospechas serán confirmadas poco más tarde por uno de los miembros más irresponsables del grupo, Nam June Paik: "A mi me gustan las cosas negativas. No me gusta asumir responsabilidades. La responsabilidad es algo terrible. Yo he sido el hijo más pequeño de mi familia y, por lo tanto, un niño mimado... Todo Fluxus es una banda de niños mimados. ¡Al completo!"<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> David A. Ross, "Postmodern Station Break: A Provisional (Historic) Overview of Video Installation" en *American Landscape Video: The Electronic Grove*, William D. Judson curador, The Carnegie Museum of Art, 1988.

<sup>18</sup> Allan Kaprow, en una conversación con George Brecht, en 1964, titulada "Happenings and Events" y emitida por la WBAI Radio, Nueva York, recogida en el catálogo *Happening & Fluxus*. Hans Sohm (ed.). Kölnischer Kunstverein, Colonia, 1970.

<sup>19</sup> Nam June Paik en Paik, *Du cheval a Christo et autres écrits*, (1993) Op. cit.

## "Conciertos Fluxus": música, happening y humor

El juego implícito en el arte de Fluxus será el aglutinante que relacione, integre y acabe dando sentido a sus ideas; a su vez, los artistas utilizarán este humor subversivo en todos los frentes, pero en especial desde el terreno polivalente de un novedoso arte de acción que no establece límites entre performances, happenings, conciertos y video<sup>20</sup>. Este tipo de práctica alternativa se vio especialmente favorecida por dos de sus componentes más representativos, Nam June Paik y Wolf Vostell, los pioneros del video que se iniciaron en Fluxus como artistas de la música/acción<sup>21</sup>; ambos "rompieron esquemas violando los marcos sociales y culturales de referencia que usamos para organizar y ordenar nuestra vida cotidiana. Emplearon el humor para iluminar el humor obvio definido aquí como acción subversiva desde dentro del esquema o de los convencionalismos del comportamiento"<sup>22</sup>. Desde un punto de vista más ácido, el de Vostell, o desde la perspectiva burlona de Paik, sus actos y sus obras pusieron en entredicho las ideas convencionales de una sociedad burguesa y materialista.

Como ningún otro movimiento en la historia, Fluxus incide en una especial concepción del arte y del producto artístico que, paradójicamente, nos atreveríamos a asegurar que encuentra sus raíces en el pensamiento clásico. Para los griegos, las "artes músicas" por oposición a las artes plásticas y mecánicas, abarcaban muchos más aspectos de los que contemplamos en la actualidad. La diferencia profunda entre las artes músicas —poesía y música básicamente, y en la frontera, danza y teatro— y las plásticas se debía, a grandes trazos, a la aparente ausencia de humor en las artes plásticas, una cualidad implícita en las músicas. Según el historiador Johan Huizinga (1872-1945), "en las artes músicas la realidad estética consiste en la "ejecución". La obra de arte ha sido concebida antes, ensayada o escrita; pero cobra vida con la ejecución, con la audición, con la "productio". El arte músico es acción y se disfruta renovadamente como acción en cada ejecución". Más adelante, prosigue: "Muy distinto es lo que pasa con el arte plástico. Por su vinculación a la materia y a los límites de las posibilidades formales que ella ofrece, no puede "jugarse" tan libremente como la poesía y la música,

<sup>20</sup> "Los espacios lúdicos, que encontraron reconocimiento oficial primero en la Bienal de Venecia de 1970 y posteriormente en la Documenta de Kassel (*Juego y Realidad*, 1972), basan sus postulados de acción y participación en el supuesto de que el arte no es otra cosa que uno de los momentos de la actividad lúdica y hedonista del hombre. El azar, la fantasía, la liberación: individual, la recuperación del juego en la relación del público con la obra son algunas de las componentes fundamentales del arte lúdico en sus diversas manifestaciones: ambientes psicodélicos, cinético-luminicos, happenings, performances y fluxus". Definición de arte lúdico propuesta por J. Sureda y A.M. Guaschi, en *La trama de lo moderno*. Colección Arte y Estética, Akal, Madrid, 1987.

<sup>21</sup> Algunos autores evidencian la estrecha relación que tiene lugar entre música y acción —una no puede existir sin la otra—. Rudolph Arnhem escribe una de las declaraciones más tajantes a este respecto: "De manera radical, todos los componentes de la música son pura acción" y prosigue "Un tema musical no es otra cosa más que un acontecimiento". Rudolph Arnhem, "La unidad y la diversidad de las artes", texto recopilado en *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Alianza Forma, Madrid, 1986; 1ª ed. "The Unity of the Arts: Time, Space, and Distance", en *Yearbook of Comparative and General Literature*, n.25, 1976.

<sup>22</sup> John Hanhardt en "Video Arte: Pasado y Futuro. Entre el Arte y la Tecnología" *II Festival Nacional de Video*, Madrid, 1986. "El humor no pretende... conducirnos más allá de nuestros límites. Nos da la sensación, o mejor aún, la imagen, de la estructura de nuestros propios límites. Nunca se sale de los límites, los mina desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un auténtico gesto de libertad. El humor no nos promete una liberación; por el contrario nos avisa de la imposibilidad de liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no tenemos razones para respetar. Al hacerlo así, mina la ley. Nos hace sentir el malestar de vivir bajo una ley, cualquier ley". En *Carnival: The Frames of Comic Freedom*, Thomas A. Sebeok ed., Mouton Publishers, Berlín, 1984, pag.8; referenciado en el mismo artículo.

que se desenvuelven en espacios etéreos"<sup>23</sup>. Todo ello llevará a Huizinga a afirmar que en la cultura clásica, la ausencia de ejecución en un entorno público, a la manera de espectáculo, es el condicionante que priva a las artes plásticas de la cualidad del humor: su carácter de trabajo creador, de laboriosa artesanía y de oficio, se acaba contraponiendo al factor lúdico<sup>24</sup>.

Bajo esta perspectiva, se puede asegurar que el arte de acción de Fluxus se define en la ejecución —ya sea de un concierto, una performance, un happening, o la grabación en vídeo de un acontecimiento que se desarrolla en el tiempo— y en el carácter festivo de esa ejecución, adquiriendo así ese carácter de arte músico concebido por la cultura clásica que se halla en íntima conexión con el culto y, sobre todo, con las fiestas<sup>25</sup>. De hecho, sus apariciones públicas estarán siempre marcadas por una curiosa mezcla de ritual y festejo, de solemnidad y espectáculo, de ceremonia y diversión. Al relacionar la música y el happening con el humor, los artistas de Fluxus crean un producto único y complejo, prácticamente imposible de seccionar en sus partes, a riesgo de perder la esencia en el intento. Ya desde un principio, a sus obras se les denominará también "manifestaciones", ante la dificultad evidente de catalogar este tipo de acciones. —No deja de ser revelador que el primer happening, celebrado en 1952 en el "Black Mountain", estuviese organizado por el músico y compositor John Cage, uno de sus principales referentes—. Y es que, aunque algunas obras se anuncien bajo el título de "conciertos", en muchas ocasiones el público no llega a oír una nota, y cuando esto sucede, no lo reconoce como música. Por ejemplo, entre marzo y julio de 1961 (antes de asumir el nombre de Fluxus), se llevaron a cabo tres conciertos en la galería AG de George Maciunas: "Para la Composición 1960 n° 7, cinco ejecutantes captaron a dos espectadores. A su inicio, habían decidido tocar hasta que todos los espectadores, sin excepción, se fueran. Al final de la primera hora, los dos espectadores se estiraron en el suelo; después de tres horas, los ejecutantes tuvieron que parar. Para la Composición 1960 n° 3, (también de La Monte Young, como la anterior) la suerte no acompañó a los organizadores: había demasiada gente esa noche. Fue necesario anunciar a los espectadores que podían hacer todo aquello que les apeteciese mientras lo pudiesen pagar con su dinero; la galería quedó bastante deterio-

riorada. Finalmente, en *Nothing* (de Ray Johnson), la compañía Edison había cortado la electricidad por falta de pago. Sin embargo, nadie pudo alcanzar el primer piso (donde se hallaba la galería) a pesar de sus loables esfuerzos, pues Johnson había atravesado las escaleras con leños; no se oían más que las risitas burlonas que procedían de la galería, sumida en la oscuridad, como las escaleras"<sup>26</sup>.

Estos "conciertos" ilustran los aspectos más emblemáticos de Fluxus: la desmitificación del arte y del artista y su oposición al mercado del arte, siempre a través de la introducción del azar, el humor, y la provocación<sup>27</sup>.

"El público no reaccionó en absoluto. Por lo tanto, SUPE que tenía razón", concluye satisfecho Paik cuando muestra su primer trabajo realizado con televisores<sup>28</sup>. Pero al prescindir del público, los artistas de Fluxus también están cuestionando su propia importancia ante el espectador, su estatus privilegiado que reclama la atención incondicional de los "no-artistas"; a su vez, se enfrentan abiertamente a un mercado del arte que no puede prescindir del aura de elitismo para comercializar sus productos.

A finales de los 60, y desde las tendencias y prácticas artísticas más transgresoras —Pop, Mínimal, Land y Body Art; también desde el cine experimental— los artistas tratarán de arrancar el arte de las instituciones oficiales y mercantiles que lo ahogan. Esa es precisamente la intención expresa de estas primeras manifestaciones de Fluxus, una serie de "conciertos" —en ellos aparecían violines y pianos que los artistas tocaban en algún momento de su actuación (cómo, ya es otra historia)— cuya función primordial era la de "arrancar la música de la academia, de las orquestas nacionales, de las salas de conciertos soporíferas, con el fin de abrirlo a la vida, sobre nuevos territorios a musicalizar"<sup>29</sup>. A lo largo del tiempo, sus actos estarán siempre relacionados, de manera directa o indirecta, con la música; todos los acontecimientos míticos de la historia de Fluxus tienen sus raíces en ella: los catorce conciertos de Wiesbaden y Nueva York, organizados por John Cage en 1962 y también los conciertos "Festum Fluxorum-Fluxus" del 63, celebrados en Amsterdam, Londres, Copenhage, París, Düsseldorf y Nueva York. En ellos coincidirán los artistas más representativos de Fluxus, participando entusiastamente en la acción, sea cual sea su "especialidad" artística.

"Para el primer festival Fluxus en Wiesbaden, Maciunas hizo venir a cinco violinistas vieneses, pero la víspera del concierto los echó a todos a la calle. Sin inmutarse, compró cinco violines y nos pidió que formásemos los cuartetos de cuerdas. Ninguno de nosotros había tocado un violín en su vida. Teníamos que componer sobre la marcha tres horas de música anti-violín. De momento estábamos bastante escasos de ideas; así es que comenzamos por componer los nombres de unos compositores ficticios"<sup>30</sup>.

En el concierto "Festum Fluxorum-Fluxus" de Düsseldorf, organizado por Beuys, Nam June Paik interpretó junto a sus compañeros, *Fluxus Champion Contest* (1962), una pieza compuesta por él mismo y cuya partitura se limita a las siguientes instrucciones: "Los intérpretes se reúnen alrededor de una tina o un cubo que hay en el escenario. Todos mean dentro. Mientras orina, cada participante canta su himno nacional. Cuando acaban de mear, paran de cantar. El último que para de cantar es el ganador"<sup>31</sup>. En esta pieza, Paik no sólo atenta contra el virtuosismo atlético de la música culta occidental, sino que también degrada el carácter nacionalista

<sup>23</sup> Johan Huizinga, en *Homo ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pp. 195. 1ª ed Scholvinck, 1954.

<sup>24</sup> En otros idiomas, a la ejecución de instrumentos musicales se le denomina "jugar" —play, en inglés; jouer, en francés; y lo mismo ocurre con las lenguas árabes y germánicas—.

<sup>25</sup> "Se considera, por lo tanto, que posee carácter lúdico el culto, el rito y la fiesta". *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Happenings & Fluxus* (1989) Op. cit.

<sup>27</sup> "En las instrucciones para *Casual Event* (1962) de Robert Watt, el realizador llevó su coche a una gasolinera, infló una sola rueda hasta que explotó, cambió la rueda y se fue a casa. Otra eliminación del público fue conseguida por Allan Kaprow en *Fluids* (1967), donde los realizadores controlaron el lugar, tiempo y método de realización construyendo 20 bloques de hielo en varios puntos de New York durante tres días. Después de su construcción, sencillamente los dejaron derretir". John Hanhardt en *El Festival Nacional de Video*, (1986) Op. cit.<sup>28</sup> Paik alude a *13 Distorted TV* (1963) en Paik. *Du cheval a Christo et autres écrits*, (1993) Op. cit.

<sup>29</sup> Jean-Jacques Lebel, "Happenings, D'une Bastille, l'autre", en *Happenings & Fluxus*, (1983) Op. cit.

<sup>30</sup> Nam June Paik, en Paik. *Du cheval a Christo et autres écrits*, (1993) Op. cit.

<sup>31</sup> Reed, a Ken Friedman (ed.), en *The Fluxus Workbook*, edición especial de la revista *El Djarida* (Trondheim, Norway) Guttorm Nordo, 1990, p.44; referenciado en *En l'esprit de Fluxus*, (1994) Op. cit.

que ésta asume en determinadas ocasiones. Kristine Stiles, apunta que "en este sentido, Paik continua fiel a la tradición vanguardista introducida por el poeta Tristan Tzara cuando afirmaba: "exigimos el derecho de mear con diferentes colores"<sup>32</sup>.

Pero en la mayoría de conciertos de Fluxus, la falta de respeto hacia las instituciones oficiales desemboca en una agresión directa contra los instrumentos que las representan. El piano, por tanto, uno de los símbolos más preciados de la cultura occidental y de la vida burguesa, el instrumento clásico por excelencia, sufrirá el ataque encarnizado de los artistas, siendo el Festival de Wiesbaden del 62 el primero de una larga serie de actos que incluían su destrucción: en aquélla ocasión, George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Ben Patterson y Emmett Willians destruyeron juntos un piano con una sierra. Dos años más tarde, durante el "Festival del Arte Nuevo" de Aquisgrán<sup>33</sup>, se llevará a cabo otra acción similar que el antiguo galerista de Beuys, Helmut Rywlski, describe así en la revista Neues Rheinland: "Lo absurdo: El profesor Beuys, de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, fue a Aquisgrán para llenar un piano con polvos detergentes de la marca "Omo". El actor levantó la tapa del piano, volcó dentro los polvos, aporreo las teclas y no se dio por satisfecho con el volumen de sonido conseguido; pero esto se podía arreglar. Beuys encontró toda clase de inmundicias en una papelera y lo abocó todo en el piano; los sonidos parecían ahora depararle más alegría, y con todo, los sonidos fueron finalmente ruidos, que ciertamente sonaban en el piano pero no salían de él. El profesor de arte de Düsseldorf se hizo con una perforadora eléctrica y con ella empezó a taladrar la madera del piano; esto era lo que a sus oídos sonaba como música. Para excluir errores, el profesor Beuys interpretaba en busca de notas, en busca de manchas marrones que había pintarrajeado en un papel pautado"<sup>34</sup>.

También Maciunas, actuando como intérprete y compositor, concebiría algunas piezas para piano de similares características: *Piano Piece N° 13 for Nam June Paik* —conocida también como *Carperter's Piano Piece* (1964)—, consistía en incrustar un clavo en cada tecla del instrumento, hasta dejarlo silencioso para siempre. En su primer ensayo "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art" (1962), Maciunas ya había justificado esta actitud destructiva y dañina como una expresión de fidelidad hacia lo concreto y lo material: "Así, la nota que suena en una tecla de piano o una voz de *bel canto* son extremadamente inmateriales, abstractas y artificiales, ya que el sonido no indica claramente su auténtica fuente o realidad material. (...) El sonido, por ejemplo, que se produce percutiendo el mismo piano con un martillo o atizando una patada en la caja es más concreto y material, porque indica con mayor claridad la dureza del martillo o el vacío de la caja de piano y la resonancia de las cuerdas"<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Tristan Tzara "Zurich Chronicle (1915-1919)", referenciado por Kristine Stiles, "Entre el agua y la piedra. Performance Fluxus: una metafísica de los actos", en *En l'esperit de Fluxus*. (1994) Op. cit. p.111.

<sup>33</sup> El "Festival del Arte Nuevo" tuvo lugar el 20 de julio de 1964 en el Auditorio de la Universidad Industrial de Aquisgrán y reunía las siguientes especialidades: "Actons/Agit Pop/Dé-Collage/Happening/Events/Antiart/L'Autrisme/Art Total/Fluxus".

<sup>34</sup> Heiner Stachelhaus en *Joseph Beuys*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990, primera ed. by Claassen Verlag GmbH, Düsseldorf, 1987.

<sup>35</sup> George Maciunas "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art", 1962; reproducido en *En l'esperit de Fluxus*. (1994) Op. cit. pp.156-157; 1ª ed. en Clive Philpot y Jon Hendricks, *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, pp. 25-27.

## De la "música/acción" al vídeo de Fluxus

Los componentes de Fluxus más identificados con el nuevo tipo de "música/acción" —o happening musical, o concierto alternativo, o como quiera llamarse— son el coreano Nam June Paik y el alemán Wolf Vostell. Y es que no debemos olvidar que los dos se introdujeron en el mundo del arte a través de la música: Paik realizó su tesis (1956) sobre Arnold Schönberg<sup>36</sup> y Vostell se interesó por la experimentación con la música electrónica; ambos, coincidirían, en 1957, en el Estudio de Música Electrónica de Radio Colonia, fascinados por la música de Karlheinz Stockhausen<sup>37</sup>.

La primera manifestación de Paik en el mundo del arte tiene lugar en Düsseldorf, *Hommage à John Cage: Music for Tape Recorder and Piano* (1959), y es, por supuesto, una performance musical. Aunque Paik se dedicará muy pronto a otro tipo de actividades, la música le acompañará siempre a lo largo de su trayectoria artística. En ocasiones estará íntimamente ligada a sus piezas videográficas —*Concerto for TV Cello* (1971)— y otras veces realizará, como ya hemos visto anteriormente, algunas performances musicales en el más puro estilo Fluxus.

En sus actuaciones, Paik maltrata y destruye instrumentos musicales —en *Violin with String*, realizada el 27 de septiembre de 1975 en Nueva York, Paik arrastra por el suelo un violín atado a una cuerda—, o se autolesiona con ellos —a veces, da cabezazos contra el teclado del piano con la intención de "extraer otro tipo de sonido"; otras, estrella violines contra su cabeza—. Su violencia se canalizará siempre de dos maneras: contra el instrumento o contra sí mismo, utilizando su propio cuerpo como metáfora del instrumento musical. Esta violencia contiene una carga sacrificial en lo que respecta al instrumento, pero, en un plano más abstracto, también tiene que ver con el sonido; más concretamente, con el último sonido de un instrumento, con "el rastro efímero de la música muerta que corresponde al pasado del instrumento o a la potencial música de su futuro". Douglas Khan, sostiene que "el sonido de la destrucción total es fugaz e irreplicable, y recuerda el carácter efímero de cualquier sonido"<sup>38</sup>. El carácter nihilista de Fluxus encuentra en la música una de sus más fieles expresiones, pues el sonido de un instrumento en destrucción señala ese punto del que ya no serán posibles relaciones futuras.

Poco a poco, el vídeo y la experimentación con la TV empiezan a mezclarse en las performances musicales de Paik, de manera que el paso de uno a otro medio se produce sin rupturas, como un hecho lógico en el tiempo y en la acción. A raíz de la "Exposition of Music-Electronic Television" de 1963<sup>39</sup>, Paik comienza a mezclar la música y la televisión en sus exhibiciones. Junto a los "pianos preparados", se encuentran esparcidos algunos aparatos de

<sup>36</sup> "... la verdadera razón por la cual fui a Alemania fue Schönberg y la verdadera razón por la que emigré a América fue John Cage". Nam June Paik, en *Paik. Du cheval a Christo et autres écrits*. (1993) Op. cit.

<sup>37</sup> "En 1954, lo más innovador era la música electrónica, hacer música sin instrumento, una música completamente fantástica; música sintética. En esta época, esto me parecía muy revolucionario; tomas por tu cuenta las cosas sin el menor atisbo de profesionalidad por parte de los intérpretes. (...) Paik vivía en Colonia porque le interesaba mucho la música de Stockhausen. Un día visité su estudio, a las afueras de Colonia. Tenía unas cajas muy grandes con cintas magnetofónicas, cogidas de las papeleras del estudio de música electrónica de Stockhausen. Paik hacía montajes con las cosas que se tiraban en el estudio". Wolf Vostell en *El arte del vídeo*. (1991) Op. cit.

<sup>38</sup> Douglas Khan, "Lo último: Fluxus y la música", en *En l'esperit de Fluxus*. (1994) Op. cit. p.115.

<sup>39</sup> Esta exposición tiene lugar del 11 al 20 de Marzo de 1963 en la Galería Parnass de Wuppertal (Alemania) y en ella también colabora Beuys "tocando" el piano con un hacha.

TV cuya imagen aparece distorsionada por efecto del sonido. En ésta su primera pieza con televisores, los *13 Distorsed TV* (1963) están conectados a trece magnetófonos que emiten diferentes ruidos, alterando las imágenes y convirtiéndolas en rayas y signos abstractos en perpetua inestabilidad. En Paik, el paso de la música al vídeo se producirá, no tanto a través de la agresión, cada vez menos activa en sus obras, sino de la trasgresión: la trasgresión de la imagen electrónica por medio del sonido.

En 1969, construye, junto con el ingeniero japonés Shuya Abe, un dispositivo destinado a la manipulación y alteración de las imágenes videográficas a través del sonido; según Paik, el video-sintetizador se podía tocar "como un piano de luces". "Como antiguo pianista, muy mal pianista, pienso en términos de dedos y teclados.... Pienso exclusivamente en términos de instrumentación... La manipulación abstracta de la imagen a la que me dedico partió de ahí"<sup>40</sup>. Para Paik no existen barreras entre la experimentación musical y la videográfica: "La música electrónica es un medio electrónico, pero la televisión también es electrónica. Entonces, la televisión electrónica debería desarrollarse"<sup>41</sup>.

Desde una perspectiva más amplia, fuera del entorno de Fluxus, el mundo del arte en general se encuentra inmerso en una situación cultural donde los aspectos más innovadores —y también los más transgresores— de la Música y el Vídeo están

intimamente relacionados con la tecnología y la experimentación. La eclosión de la música electrónica coincidió, a finales de los 60, con las primeras investigaciones realizadas con sintetizadores de imágenes y en la mente de los artistas experimentales se produjeron las conexiones necesarias para interrelacionar ambos; sobre todo, se sintieron atraídos por este tipo de práctica aquéllos que procedían de un entorno musical o, simplemente, interdisciplinar: la violinista Steina y Woody Vasulka se iniciaron en el vídeo a raíz de la experimentación con sintetizadores y ambos comparan la señal de vídeo analógico con una improvisación musical sin posibilidades de ensayo<sup>42</sup>. También se interesarán por él, desde la experimentación y la música electrónica, Les Levine, Stephen Beck y Bill Viola.

Todos los artistas iniciados en el vídeo a través de la música, conservarán siempre las influencias de su formación musical. En Paik, esto se hace patente en los aspectos relacionados con el tratamiento de la imagen videográfica, desde los primeros intentos de manipulación directa de la señal vídeo hasta la fase final de postproducción, en la que imprimirá su especial ritmo y cadencia durante el montaje. "Mi obsesión con el tiempo está relacionada con mi pasado musical. Todas mis cintas están construidas en forma de sonatas, con temas, contrastes, desarrollos, secuencias más o menos rápidas,..."<sup>43</sup>.

La práctica interdisciplinar de Fluxus es un terreno abonado para el desarrollo del concepto de manipulación musical (composición) y el de manipulación videográfica (montaje), pues ambos poseen numerosas similitudes y puntos en común. "Las nociones de variación e indeterminación desarrolladas por John Cage han influenciado de forma concreta la obra de Paik: versiones diferentes de sus instalaciones, reciclaje constante de los mismos fragmentos de una cinta a otra, o de las cintas a las instalaciones, elección aleatoria de determinadas secuencias y de su asociación, capacidad de integrar lo no previsto. Estas cintas, a modo de "collages" sonoros, ensamblan fuentes de imágenes perfectamente heterogéneas"<sup>44</sup>.

Aunque las conexiones más evidentes entre vídeo y música se producen generalmente en el terreno exclusivo de la imagen también existen videoinstalaciones donde las acciones y los objetos aluden a estas relaciones. Durante la exposición "TV as a Creative Medium" (1969), organizada en la galería Howard Wise de Nueva York, Paik lleva a cabo *Participation TV*, una obra donde los espectadores transforman las imágenes televisivas mediante los sonidos que ellos mismos producen ante un micrófono. Poco después, en la performance-instalación *TV Cello* (1971), presenta a Charlotte Moorman tocando un violoncelo compuesto por 3 monitores de diferentes tamaños, unidos por las cuerdas y pegados a su cuerpo. Las imágenes de las pantallas —que son de dos tipos: una grabación simultánea de Moorman en circuito cerrado y las imágenes de un programa de televisión— varían según la música. En ambas, la imagen, modificada en función del sonido, es decir, adquiere sentido a través de la acción y no tan sólo por la variación y ritmo del montaje puramente visual.

Actuando siempre desde una perspectiva Fluxus, Nam June Paik nunca dejará de jugar a la provocación y el escándalo. En una carta dirigida a la revista *Radical Software* en 1972, este artista argumenta así las razones por las cuales considera que la primera exposición temática sobre el vídeo, organizada por Russell Connor en el Rose Art Museum, fue también la "primera exposición artística para perros": "Cada día, una gran cantidad de perros esperaba ante la puerta para poder entrar en el museo... sin embargo, no se trataba de nada parecido a los "meta-happenings" de la edad de oro de las performances de los años 60. Se trataba de una exposición de videoarte fría, distante, y tuvo lugar en enero de 1970.... El misterio se aclara a continuación... Un centenar de aparatos de TV emitían unas susurrantes oscilaciones horizontales en una frecuencia de 15.000 ciclos... y, aunque apenas era perceptible para el oído humano, se trataba de una frecuencia muy agradable para la raza canina. Así, para los perros más sofisticados de Waltham (Mass.), las 100 TV del Rose Art Museum equivalían a un concierto de los Beatles en el Shea Stadium y a Mohamed Ali en el Madison Square Garden, juntos. Debería preverse un programa por cable para los perros... apaciguaría los nervios de quienes viven en los pequeños apartamentos de Manhattan... Yo mismo compondría muchísimas "nanas ultrasónicas" para oídos caninos"<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> Nam June Paik; referenciado por Anne-Marie Duguet, "El sonido del vídeo" en *Telos*, Monográfico "Video" n.9, Cuaderno central. Fundesco, Madrid, Marzo/Mayo 1987. pag. 10.

<sup>41</sup> Nam June Paik en una entrevista de Jean-Paul Fargier, "Paikologie"; *Cahiers du Cinéma*, n.299, abril, París, 1979.

<sup>42</sup> Steina Vasulka: "Puesto que antes ya me habla dedicado a la música como instrumentista, quise aprender a "tocar" la cámara. Comprendí muy rápidamente que no era nada fácil y me dediqué a ejecutar ejercicios: por ejemplo, corría con la cámara intentando seguir una línea recta. En esta época, la cámara no se sostenía sobre el hombro sino ante la cara, sólo con la fuerza de los brazos. Era muy difícil obtener una imagen fija. Y como, la mayoría de las veces, grabábamos sin parar hasta que la cinta se acababa, debía sostener la cámara durante media hora; todo esto tenía también una parte de performance física". Robert A. Haller, entrevista con Steina Vasulka 28/10/1980 en *Video Text: 1983*, Anthology Film Archives (ed.) New York, 1983.

<sup>43</sup> Nam June Paik. Dany Bloch, "Deux ou trois choses qu'on sait de lui. Entretien avec Nam June Paik"; *Artforum*, septiembre, 1980.

<sup>44</sup> *El arte del vídeo*, (1991) Op. cit.

<sup>45</sup> Nam June Paik, "Binghamton Letter", (1972) en *Nam June Paik: Videology 1959-1973*, (1974) Op. cit.



## El "fin" de Fluxus

Según Dick Higgins, en los 70 Fluxus había cumplido literalmente los siguientes puntos: internacionalismo, experimentalismo, iconoclasia, intermedia, resolución de la dicotomía arte/vida, juego, implicación, efimeridad y especificidad; su única regla: la ausencia de reglas<sup>46</sup>. Se podría asegurar que la vida real de Fluxus, como grupo, encuentra su fin en mayo del 78, cuando desaparece George Maciunas y con él, el empuje teórico y la conciencia crítica del movimiento. Más allá de esta fecha todavía podemos encontrar algunas creaciones individuales realizadas bajo el influjo y la estética de Fluxus, pero la mayoría de críticos coinciden en caracterizarlas como "no representativas" del movimiento; Vittorio Fagone, opina que estas obras tardías "no pueden ser tomadas en seria consideración la acomodación de los autores tardíos y replicantes"<sup>47</sup>.

La actitud anti-comercial de Fluxus fue aniquilada a partir del momento en que el mercado internacional del arte comenzó a interesarse en coleccionar y comercializar sus productos. Y por supuesto, a partir de ese otro momento en que los artistas de Fluxus se dejaron tentar por sus ofertas y se dedicaron a producir por encargo —entre otras piezas, la serie de "video-robots" de Paik da buena fe de ello—. El fin de Fluxus, en definitiva, vendría dado por el tránsito de la modernidad a la postmodernidad en el arte.

Pero si Fluxus fue una forma de vida, ésta continúa de alguna manera en los gestos y en la obra de quienes participaron de ella. Entre sus restos, todavía destaca hoy la actitud siempre provocadora de Paik y Vostell y el desafiante absurdo de alguna de sus propuestas. Prueba de ello es la acción que Vostell llevó a cabo, en julio de 1989, y que se puede englobar dentro de sus típicas performances Fluxus contra la televisión. En *TV Rebaño*. "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"<sup>48</sup>.

Concluyendo: el vídeo ve por primera vez la luz en el seno de Fluxus como fruto del cruce entre la experimentación tecnológica con la TV, la música, y el happening, cuyas relaciones son consecuencia directa de la trasgresión del concepto de arte dominante. En poco tiempo, demostrará su utilidad en la lucha contra el mercado del arte y se conformará como el tipo de obra idónea para el desarrollo del juego, la provocación y la descontextualización. Inicialmente, no es concebido

como un 'producto' autónomo, sino como una manifestación más que sirve para poner en entredicho la concepción tradicional del arte y los artistas y, sobre todo, para alterar radicalmente la relación entre artista, obra y espectador.

Las primeras obras de Nam June Paik y Wolf Vostell, los dos pioneros del vídeo, surgieron en la interdisciplinariedad de Fluxus y son paradigmáticas de las principales tendencias que asume el vídeo en sus comienzos: La postura de Paik, más centrada en la tecnología, la experimentación y los mass-media, se complementará con las acciones de Vostell, violentas y comprometidas; las intenciones de ambos, no obstante, estarán siempre orientadas hacia un terreno artístico que contempla la concienciación cultural y social (muy puntualmente política) a través del humor<sup>49</sup>. Los actos grotescos de Paik y Vostell, junto con los del conjunto de Fluxus, han sido uno de los últimos intentos de rebeldía artística de nuestro siglo, destinados a sacudir los anquilosados estamentos del tradicionalismo en el arte.

"Fluxus tuvo una gran importancia. Para todo el mundo de entonces. Fluxus es una experiencia comunitaria. No es necesario exagerar mi rol: En Fluxus, cada uno contribuyó con los medios que disponía: renombre, dinero, talento; pero la atracción ejercida por Fluxus fue esencialmente política. Fluxus es el único movimiento artístico tras la 2ª Guerra Mundial que estaba formado por artistas sin ninguna ayuda oficial. Internacional, descentralizado, sin dinero, joven, espontáneo, anarquista ante todo. Para mí Fluxus es una forma de vida. Y además, nunca se puede nunca dejar de pensar Fluxus...". Nam June Paik en la entrevista realizada por Dany Bloch, *Artforum*, septiembre (1980).

<sup>46</sup> Mireia Sentís, *Op. cit.*

<sup>47</sup> Vittorio Fagone, "Nam June Paik e il Movimento Fluxus", en *Il Novecento di Nam June Paik*. (1992) *Op. cit.*

<sup>48</sup> Obra producida por Televisión Española para el programa *El arte del vídeo*. Realizado por José Ramón Pérez Orma, RTVE, Madrid, 1991.

<sup>49</sup> "Todo lo que haces está bien, si sabes que lo que estás haciendo". Georges Ives en *Happenings & Fluxus* (1989) *Op. cit.*



"Érase una vez un tiempo en que creíamos que el video equilibraría la política mundial en una entropía negativa y global. El intercambio de datos de supervivencia local readaptaría las circunstancias hacia un florecimiento del planeta Tierra. Esperábamos subvertir la manipulación corporativa y piramidal de la mente. Ahora bien, el sueño se ha hecho trizas con un mundo hambriento y torturado más que nunca".  
Juan Downey, en *Vídeo porque te Ve.* (1987).

## Primeros usos del vídeo en el arte

"La televisión nos ha estado atacando siempre, ahora podemos contraatacarla nosotros".  
Nam June Paik, "Nam June Paik: Cathode Karma", en *Expanded Cinema.* (1970).

"Lo que hice fue grabar mi cara en relación a la cara de los espectadores. Cuando utilizaba el video, cuando utilizaba la performance, había siempre una relación. Yo en relación con otros. Eso tiene sentido a finales de los 60 y principios de los 70. Pero sólo tiene sentido en ese tiempo..."  
Vito Acconci, "El sentido de la obra en directo", en *El arte del video.* (1991).

"Le pedi a George Brown que construyese una máquina que pudiese violar la jerarquía natural de las imágenes. Un sol delante de una montaña y ésta delante de un valle".  
W. Vasulka, en *Steina & Woody Vasulka vidéastes. 1969-1984: 15 années d'images électroniques.* (1984).

### **El vídeo, respuesta social y política de la contraCultura Años 60/70: el período de los grandes cambios**

Los años 60 y 70 son un período especialmente fértil en el terreno artístico puesto que se producen una serie de cambios y rupturas radicales con los modelos estéticos establecidos que favorecen la proliferación de nuevos movimientos artísticos — Pop Art, Minimal y Povera, Land Art, Fluxus, Arte Conceptual— capaces de coexistir simultáneamente, conviviendo en un mestizaje hasta entonces desconocido en el mundo del arte. Estas tendencias compartirán el intercambio multidisciplinar y propiciarán la entrada de nuevas formas y medios de expresión en el arte, en especial los que tienen que ver con la tecnología y la reproductibilidad técnica. La fo-

tografía, definitivamente reconocida como arte en los 50, se permite mayores libertades y amplía sus fronteras, mientras que artistas procedentes de las más variadas disciplinas comienzan a experimentar con otras artes visuales: el cine y también el vídeo, la más reciente innovación del medio televisivo.

El vídeo no existe como fenómeno independiente: ni su incorporación al arte tuvo lugar en un limitado reducto artístico, ni tampoco se produjo como un hecho aislado, desconectado de la situación cultural, social, y política que le envolvía; lo que verdaderamente existe es "el vídeo y sus circunstancias", unas circunstancias que no quedan reducidas al contexto general del arte, sino que amplían sus límites al entorno político, social, religioso, informativo, científico, tecnológico.... todos ellos en un profundo estado de transformación y crisis. La crítica social y política será, pues, una de las primeras funciones que asumirá el vídeo de los 60, constituyéndose como arma de la contra-cultura.

Uno de los factores que promovieron en los 60 un cambio de mentalidad generalizado respecto a la anterior generación, vino impuesto por la poderosa influencia que ejercieron el poder político y el religioso en una sociedad ingenua (herencia de la década de los 50), excesivamente crédula y necesitada de unos héroes en los que depositar su fe.

El poder religioso todavía goza de gran prestigio bajo la protección de Juan XXIII, que emprende la renovación y puesta al día de la Iglesia. Pero este carismático y renovador Papa —"el Papa más querido"— muere muy pronto y es sustituido en 1963 por Pablo VI, un duro e intransigente conservador que no sólo pondrá freno a los proyectos progresistas de su antecesor, sino que imprimirá un claro retroceso a toda la política vaticana.

Son tiempos de promesas, y por lo tanto de heroicidad y liderazgo; ningún líder representará mejor los ideales de su nación que cualquiera de los que asumieron el poder en estos años de cambio y de reformas: John F. Kennedy, el joven presidente de ideas revolucionarias, representa a Estados Unidos y al capitalismo, en una lucha solitaria —pero no por ello desigual— contra un triple bloque. Por el comunismo, Kruchev, el reformador estalinista de la Unión Soviética; Mao, el implantador de la revolución cultural en China; y por último, Fidel Castro desde la milicia y Ernesto Che Guevara desde la guerrilla, recuperando Cuba para el pueblo. El espectáculo está servido.

Lamentablemente, también son tiempos de mártires. En 1967, El Che muere por sus ideales convirtiéndose en un mito; unos años antes, en el 64, la política soviética sacrificaba a Kruchev y a sus tesis de coexistencia, acusándole de traición ideológica. En 1963, se producía el mítico y misterioso asesinato en Dallas, y Kennedy, junto con sus avanzadas ideas de pacifismo e igualdad, es relevado por el presidente Johnson cuyo gobierno se caracteriza por la represión y la violencia: en su propio país, ordena a la

Guardia Nacional cargar contra los estudiantes y los manifestantes negros, que son dispersados a base de gas paralizante (mace); en el exterior, bombardea Vietnam y Camboya con NAPALM<sup>50</sup>, una sustancia que sigue ardiendo en la carne durante varios días. El cambio está servido.

<sup>50</sup> Esta sustancia se inventó en los laboratorios de la Universidad de Harvard y fue producida por una patente industrial nacional, la "Down Chemical".

Mientras Europa se recupera de las secuelas de la guerra, la "representación oficial" del mundo occidental queda en manos de los Estados Unidos. Si ya en 1929, Pirandello escribía: "El americanismo nos inunda. Creo que la nueva antorcha de la civilización se ha alumbrado allí"<sup>51</sup> a partir de los 50, los EEUU se convertirán en el país que se vende a sí mismo como modelo de progresismo y que es aceptado como tal por el resto de naciones capitalistas. La americanización representará la verdadera modernidad, la eliminación de sofocantes tradiciones y el entierro de los antiguos hábitos.

Los cambios en el terreno del arte también tienen lugar en este país porque el reajuste económico y político del mundo tras la 2ª Guerra Mundial ha potenciado la emigración de intelectuales y artistas hacia Norteamérica; la capital artística del mundo se traslada de París a Nueva York. Del "país de las oportunidades y el progreso" provienen unos asombrosos avances tecnológicos que ejercerán su influencia sobre el resto de los países occidentales, pero también los nuevos problemas: la guerra contra Vietnam y los conflictos internos que ésta desencadena, centrarán la atención mundial en los EEUU, cuya particular idiosincrasia, propiciará una nueva lucha interna —las posturas pacifistas de hippies y estudiantes se enfrentan abiertamente a las directrices políticas del país cuestionando el poder de sus líderes—. En la brecha abierta por los conflictos raciales, se pasará de la lucha sin cuartel de Malcom X, el líder de los negros asesinado en 1965, a la consigna de no-violencia del reverendo Martin Lutero King, también líder de la minoría negra y también asesinado, en abril de 1968. El sueño del Premio Nobel de la Paz —"I have a dream..."— no se llega a realizar nunca; el lema de Malcom X —"violencia como defensa"—, hoy de nuevo en vigencia, se declara impotente contra un sistema que sigue apostando por el capitalismo blanco.

### Información controlada: la TV, un enemigo más

A principios de los 60, entra con fuerza en escena el poder de la información, que se verá favorecido por la pujante proliferación de nuevas cadenas de televisión, radios y periódicos locales. Destacando por encima de los demás, la televisión se constituye el mass-media por excelencia debido a su facilidad para la retransmisión inmediata de imágenes desde cualquier parte del planeta e, incluso, desde "más allá del planeta". En 1961, la prensa mundial difundía las fotografías del astronauta soviético Yuri Gagarin, el primer hombre que volaba al espacio; nueve años más tarde —el 21 de julio de 1969—, la televisión consigue retransmitir en directo el aterrizaje del "Apolo XI" y da fe de un hecho sin precedentes que será compartido por miles de personas de todo el planeta: el hombre, representado en la figura del norteamericano Armstrong, pisa por primera vez la Luna.

Este acontecimiento, junto con la difusión indiscriminada de descubrimientos y rápidos avances científicos por parte de los media, provoca una euforia tecnológica, una sensación de absoluto poder técnico, a la vez que un sentimiento de profunda desconfianza en

<sup>51</sup> Citado por Antonio Gramsci en "Americanisme et fordisme", *Cahiers de prison*, Gallimard, Colección "Bibliothèque de philosophie", 1983.

unas posibilidades "ilimitadas", pero desconocidas e incontroladas, que para el ciudadano medio están más cerca de lo misterioso, lo esotérico y lo inexplicable, que de la ciencia. Ilusión y esperanza, desconfianza y utopía —finalmente desencanto y decepción— serán, pues, las claves contradictorias de la nueva era tecnológica, la era de los grandes cambios.

Gracias a la televisión, el mundo supera las barreras del espacio y del tiempo y se convierte en esa nueva "aldea global" defendida en las teorías del canadiense Herbert Marshall McLuhan. Desde la privacidad y comodidad de su hogar, el público participa colectivamente en una nueva condición cultural que le permite acceder a todo tipo de documentales —el género que mejor representa la óptica "veraz y objetiva" de la información— sobre el paisaje lunar, el asesinato de Kennedy, la lejana guerra del Vietnam, o el funeral de Martin Luther King.

La política encuentra en la televisión un terreno abonado para la manipulación de la opinión pública, pero los sectores más críticos de la población reaccionan contra la información controlada que destila el medio. Desde una postura relativamente moderada, pero provocativa, Andy Warhol se queja de esta omnipotencia tele-dirigida: "Estaba entusiasmado por el hecho de que Kennedy fuera nuestro presidente, era joven, guapo y sensato, pero no me importó demasiado que muriera. Lo que en realidad me molestó fue que en la radio y la televisión todos adoptaran una actitud de luto"<sup>52</sup>. Los verdaderos activistas, mucho más radicales, consideran que los mass-media se encuentran bajo el control absoluto de los intereses políticos del estado y que difunden tan sólo las versiones oficiales, eludiendo cualquier propuesta que pueda contrariarlas.

Conforme pasa el tiempo, la situación se irá agravando paulatinamente, y si a Kennedy se le conocía como el "presidente televisivo", con Nixon (presidente electo en 1969), se llegará a hablar de una "dictadura de la televisión"; además de ser recordado por el escándalo del Watergate, Richard Nixon permanecerá en la memoria de los norteamericanos como "el presidente que más veces ha aparecido en televisión"<sup>53</sup>.

Por si esto fuera poco, el telespectador también se verá duramente influenciado por la publicidad, que le empuja a un consumismo desaforado, y por las series y películas que fomentan una distracción basada en la violencia. Joseph Berke, escribe a finales de los 60: "En 1967, hubo más de 19.000 muertos por disparos de fusil, alrededor de la mitad de ellos víctimas de miembros de sus propias familias; cada semana hay 1.000 personas muertas y 70.000 gravemente heridas en las autopistas americanas. El americano medio pasa un total de 3.000 días —nueve años de su vida— frente al televisor. En la pantalla aparece un promedio de un incidente violento cada quince minutos y una muerte cada cuarenta y cinco, lo que equivale a ser testigos de más de

300.000 incidentes violentos y 100.000 muertes"<sup>54</sup>. Las imágenes de estos "incidentes violentos", junto con las de propaganda política, aparecen salteadas entre un extraño surtido de productos comerciales, tele-novelas, juegos, sermones religiosos, programas científicos, lecciones de cocina, clases de gimnasia y reposiciones de viejas películas. "En esta caótica condición", asegura Margot Lovejoy, "la información y sus efectos teatrales se mezclaron de una forma completamente banal; el arte, la cultura, la política, la ciencia, etc. se juntaron para luego ser sacados de su contexto habitual, propiciando la creación de una gran fusión nuclear de formas en la conciencia pública"<sup>55</sup>.

El impacto psicológico que la televisión ejerce sobre el ciudadano medio será determinante para toda una generación educada en el mito del "sueño americano", que poco a poco irá viendo como se diluyen aquellas promesas e ilusiones de prosperidad ilimitada. En la mente de muchos espectadores tele-adictos se comienza a producir un gradual embrutecimiento y un alejamiento progresivo de la realidad que les empuja a vivir en un mundo marginal y propio; el brusco retorno a sus tristes quehaceres cotidianos provocará en ellos un deseo de insatisfacción y ansiedad que será reciclado de las dos únicas maneras posibles: el adocenamiento terminal, o la lucha contra el Sistema.

En el plano cotidiano, la imagen de los mitos musicales y cinematográficos, protegida por un aura de perfección y "glamour" durante los años 50, comienza a deteriorarse seriamente. "El culto a las estrellas es otro de los sufrimientos de la época. La imagen dirigida hacia el exterior, lo personal que simulan los rostros de las estrellas, oculta su fragilidad y propensión interna frente a los hechos reales de la vida diaria. Las depresiones de Liz Taylor, el suicidio de Marilyn Monroe en 1962 y la soledad de Elvis Presley, forman parte del rostro de esta época que choca continuamente con los límites de sus posibilidades"<sup>56</sup>.

A la pérdida de mitos y valores de referencia, a las presiones políticas, se suma un progresivo aumento de los conflictos raciales y de la toxicomanía en EEUU; todas estas circunstancias, tomadas en conjunto, ponen en evidencia la vulnerabilidad de una perspectiva de bienestar en apariencia perfectamente calculada. Se produce una situación contradictoria que acabará conduciendo al Sistema a una total esquizofrenia: al optimismo constructivo, la credibilidad en el proceso y la expansión económica se le oponen el síndrome de decadencia, el miedo a la catástrofe y un aumento de la pobreza en las clases bajas cada vez más preocupante.

Con el inicio de una nueva década llegará el final de las últimas ilusiones ante la corrupción de los líderes. El presidente Richard Nixon, digno sustituto de Jonson, queda en evidencia víctima de sus propias mentiras y es repudiado masivamente por la sociedad. Poco antes, en julio de 1971, a ocho años de distancia del asesinato de John F. Kennedy, se hace público el dossier Mach ama-

<sup>52</sup> Andy Warhol, en *Pop Art*. Tilman Osterwold (ed.). Benedikt Taschen, Colonia, 1992.

<sup>53</sup> "La televisión es actualmente el mayor medio de persuasión que nunca haya existido y los políticos gastan en ella hasta el 75% de sus presupuestos. (...) Sus anuncios apelan a la emoción de los buenos sentimientos, como dirían los buenos asesores publicitarios —una sensación de optimismo y una sensación de patriotismo— o, en palabras de Ronald Reagan, "Estamos hablando de lo que tiene de bueno América". *Comentarios de Montañas a Political Advertising* (1984), publicado en el catálogo *Híbridos*, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.

<sup>54</sup> Joseph Berke, "The Creation of an Alternative Society", en *Counter Culture by Joseph Berke*, Londres, 1969, págs. 15-16; referenciado en *La cultura underground I*, Mario Maffi, Anagrama, Barcelona, 1975; primera edición en Gins. Laterza R. Figli, Spa. Roma-Bari; 1972.

<sup>55</sup> Margot Lovejoy, "The Electronic Era and the Postmodernism", en *Postmodern Currents. Art and Artist in the Age*. Op. cit.

<sup>56</sup> *Pop Art* (1992), Op. cit.

ra, que señala precisamente a Kennedy como iniciador y primer teórico de la política de "escalada" en el Vietnam. Al descubrimiento de su no tan impecable vida privada —mientras aparecía como padre de familia ejemplar— se añade el de su deshonestidad política. El "sueño americano" queda profunda y definitivamente contaminado.

Los jóvenes representantes de la nueva generación, los mayores exponentes del mutilado idealismo de la época, se sienten frustrados al comprobar la corrupción de una sociedad cuyos valores rechazan, y comienzan a revelarse contra el orden social establecido. Se produce un estallido en los campos universitarios que cuaja con el nacimiento de las primeras organizaciones estudiantiles de izquierda que básicamente denuncian la guerra y la discriminación racial, fomentando la igualdad entre razas y el pacifismo. A la facultad de Nanterre y la Sorbonne de París, en Francia, se les unen otras universidades en pie de guerra, la de Beirut, Túnez, Columbia (EEUU), Maracaibo, Río de Janeiro, Milán...

Las manifestaciones estudiantiles y las revueltas culturales más radicales se extienden por el mundo afectando a más de treinta países, ya sea bajo el lema de "Woodstock" en EEUU, o el del "Mayo del 68" en Francia. El Estado —los estados— reaccionan violenta y duramente contra estos disturbios; entre la minoría negra varios jóvenes pertenecientes a los Black Panthers (una organización negra paramilitar que se oponía al envío de tropas negras al Vietnam) son asesinados por la policía en condiciones poco claras. También los estudiantes, blancos o negros, que se manifiestan contra la guerra, o simplemente contra el Sistema, morirán bajo las cargas policiales. La cólera estudiantil, que también había sido exportada al Tercer Mundo, vivirá uno de sus momentos más trágicos el 2 de octubre de 1968 en Méjico D.F. con "la matanza de la Plaza de las Tres Culturas".

La solución de misticismo y comuna será la vía de escape elegida por muchos jóvenes pacifistas que acaban encontrando en la naturaleza, el sexo, la meditación oriental y las drogas la única alternativa de vida ante un mundo decadente, competitivo y despiadado. "El Movimiento Hippie se inició en el culto a la libertad individual y la fraternidad, el cuerpo humano y el placer y se desarrolló bajo los signos del incurable idealismo, la extrema confianza en el individuo, que comparten Allen Ginsberg y Walt Whitman; del impulso de la libertad y polémica voluntad de oposición no-violenta y, por consiguiente, de repliegue y autoexilio en la naturaleza"<sup>57</sup>.

## La contracultura, una concepción social del arte

### Arte y artistas contra el sistema

Más que en cualquier otro período de la historia, los conflictos de los 60 favorecieron la intervención cultural y artística en la sociedad, propiciando, a su vez, una comunicación recíproca: en los ideales de varias fundaciones sociopolíticas se produjo un creciente interés por el arte y se replanteó el papel de artistas y espectadores en la sociedad. Conforme la década avanzaba, hubo una

mayor implicación en las condiciones históricas, sociales y políticas, que junto con el interés por la individualidad del ser humano, constituían el núcleo principal en torno al cual giraba la preocupación de los artistas. Los nuevos movimientos expandieron rápidamente su radio de acción y sus estrategias a todo tipo de luchas sociales, mientras el arte se hacía eco de sus propuestas.

A lo largo de los 60 y los 70, los artistas, interesados en aproximar el arte a la vida, componen sus obras con las imágenes y objetos propios de su cultura —el entorno, la vida diaria, los símbolos del estatus social y los mitos del momento, ya sean sociales, políticos o simplemente televisivos—, pero lo hacen trastocando su sentido inicial, despojándolos de su aura y, en definitiva, alterando y subvirtiendo su cotidianidad. Esta desacralización afectará a todos los aspectos de la vida social y política: Jasper Johns, ligeramente avanzado a la época, se atreve a pintar varias versiones de la bandera americana (1955-60); James Rosenquist y Robert Rauschenberg introducen en sus cuadros el rostro del presidente Kennedy, en *President Elect* (1960-61) y *Quote* (1964), respectivamente; Andy Warhol, el de su esposa Jackie y el de Rockefeller; la primera cinta de vídeo, realizada por Nam June Paik en 1965 —y exhibida en un club nocturno— muestra a Pablo VI en las calles de Nueva York. La provocación, inherente al trabajo de Warhol, le conduce a crear, en 1963, dos polémicas serigrafías: *Double Silver Disaster*, el duplicado fotográfico de una silla eléctrica y *Bellevue II*, la serie fotográfica de un suicidio publicada por un periódico sensacionalista.

Los símbolos políticos y los acontecimientos sociales comienzan a ser abordados —y cuestionados— por el arte; todos "los signos de la época" aparecen fielmente retratados en *Signs 1970* (1970), un foto-collage de Rauchsensberg que coloca a Martin Luther King en su ataúd junto a un astronauta sobre el paisaje lunar, a John F. Kennedy y sus hermanos junto a Janis Joplin (muerta de una sobredosis de droga), y a unos soldados combatientes junto a una manifestación pacifista contra la guerra del Vietnam.

*Wipe Cycle* (1969) es una obra videográfica de Frank Gillette e Ira Schneider concebida con el mismo espíritu que la obra de Rauchsensberg. La pieza consta de un panel que contiene nueve pantallas alineadas de tres en tres. En siete de los monitores se pueden ver diversas imágenes de hechos reales sucedidos en la época (trascendentes o no): un concierto de los Beatles, una pareja bañándose, la llegada a la Luna...; el monitor central muestra, ocasionalmente, imágenes de los espectadores en circuito cerrado en el instante en que entran en la exposición, pero con un retraso de varios minutos y el noveno monitor transmite la imagen del espectador en circuito cerrado —a tiempo real—, pero alternándola con otras de la programación actual de televisión, de manera que éste se puede ver en la pantalla cada 4", mientras contempla la programación del día. Al igual que el collage de Rauchsensberg, este panel contiene las imágenes más representativas de una época, pero además, incluye la imagen del espectador. Obviamente, la intención concienciadora de Schneider y Gillette —cuyos trabajos estaban orientados a la consecución de una "Aldea Global", preconizada en las teorías de McLuhan— era muy clara: el espectador "también" puede ser parte activa de los acontecimientos de su época.

<sup>57</sup> Mario Matti, en *La cultura underground* (1975) Op. cit.

Los artistas más combativos abordan los mismos temas desde una óptica comprometida: en 1968, Wolf Vostell realiza un collage titulado *Miss América*, donde la serigrafía de una mujer está medio oculta por la tristemente famosa imagen televisiva del asesinato de un vietnamita maniatado, y en la película *Vietnam* (1968-71) monta en un interminable bucle las imágenes del bombardeo americano con NAPALM sobre vietnamitas. El compromiso social de Vostell, un artista a caballo entre su Alemania natal y los EEUU, le lleva a criticar con firmeza las leyes y sus instituciones, y a reaccionar —a veces violentamente— contra la agresión y la violencia. Sus happenings y assemblages tienen generalmente un marcado carácter político, aunque no necesariamente partidista. Valeriano Bozal destaca como temas habituales en la obra de Vostell la crítica hacia la injusticia social, la violencia y la crueldad, el análisis de la destrucción de la naturaleza, la situación de la mujer, el rechazo de la guerra y el armamentismo; mientras que Frank Popper opina que gran parte de la originalidad de Vostell “reside en el dinamismo, no exento de agresividad, que opone con firmeza a esta agresión sorda (que abarca todas las nocivas acciones de la sociedad, desde la kafkiana presión administrativa, hasta los campos de concentración, las guerras atómicas y bacteriológicas, y las “manías” colectivas originadas por los mass-media)”<sup>58</sup>.

En 1972, Vostell realizó *Desastres (Encofrado con cemento de la vagina)*, un happenig celebrado en un vagón de tren que constaba de dos partes; en la primera se dedicó a encofrar un vagón de ferrocarril y en la segunda, llevada a cabo en su interior, ejecutó el encofrado paralelo de una vagina femenina. Bozal hace notar que estas dos acciones poseen la misma naturaleza, aunque la primera sea claramente pública y la segunda privada. “A través de esta violencia, difícilmente soportable, encara el artista la relación problemática entre lo público y lo privado. No hace ningún tipo de reflexión o argumentación, muestra el paralelismo y la conexión entre dos acciones y, con ello, entre dos mundos que se pretenden separados”<sup>59</sup>.

El ejemplo de los artistas norteamericanos es rápidamente seguido por los europeos que encuentran en su propia historia y en sus particulares condicionantes políticos el tema de sus obras. Así Jean-Paul Fargier, activista del Mayo del 68 y crítico especializado de cine y video, realiza su primera película colectiva bajo el título *La Politique* (1970), una obra y un título absolutamente representativos del espíritu de la época. La peculiaridad del cine militante en Francia, reside en que apenas establece distinciones entre el terreno del arte y el de la política. Los cineastas franceses independientes “son primero militantes y luego cineastas; los rodajes y las proyecciones de películas militantes son un acto más de la militancia”; la existencia de este tipo de películas sólo es posible “si se combate de forma global en todas las etapas (producción, distribución, explotación)”<sup>60</sup>.

Francesc Torres, uno de los artistas del video con una trayectoria coherente y políticamente comprometida,

corroborada esta afirmación: “En Mayo del 68 en París, no pude percibir en que momento finalizaba la acción artística y comenzaba la acción política y viceversa. De hecho, esto no importaba”<sup>61</sup>. Auto-exiliado a París ese mismo año, Francesc Torres vive el Mayo francés como una experiencia que influirá poderosamente en todas sus obras posteriores, relacionadas siempre con la historia y el compromiso político. Durante los primeros años de práctica artística sus obras multimedia aluden directamente a la situación política española, sumida en el régimen de la dictadura franquista. *Casi como durmiendo* es a la vez una acción y una instalación con fotografías, diapositivas y cine (Super 8) que tuvo lugar en Nueva York, el 25 de enero de 1975. En las esquinas de las paredes de la galería se proyectaron dos grandes fotos, una de su abuelo (encarcelado “por rojo” durante la Guerra Civil) y otra de Franco, una película en Super 8 de Torres comiéndose las uñas y una proyección continuada de diapositivas donde aparecían escritas 80 frases anónimas que se podían oír simultáneamente en dos magnetófonos. El autor se instaló en el centro de la sala, a oscuras, durmiendo. Tan sólo a unos pocos meses de la muerte de Franco, aparecen por primera vez en su obra las referencias que relacionan la memoria personal con la memoria histórica —el “yo individual” con el “yo social”— y que marcarán toda su obra posterior.

En unos años donde el trabajo colectivo sería considerado como uno de los principales valores de la lucha política, las posturas individualistas también se solidarizaron con las causas comunes. Francesc Torres, por ejemplo, colaboró en numerosas ocasiones con el Grup de Treball, un colectivo artístico muy activo en la lucha antifranquista de los años 60 y 70; este grupo, representativo de una cierta cultura clandestina y vanguardista, poseía una mezcla de otros rasgos provenientes tanto de modas internacionales como de matices nacionales. Carles Hac Mor, miembro comprometido del grupo considera que “los textos y obras del Grup de Treball, trabajados en grupo, son el paradigma del resultado de unas reuniones, de la escritura político-artística de sujetos-colectivos”<sup>62</sup>. De todas las actuaciones del grupo, la más importante se sitúa en su participación en la Bienal de París de 1975 donde presentaron una obra interdisciplinar de fuerte impacto político que denunciaba los problemas de la prensa ilegal en España. Ese año, —el mismo de la muerte de Franco— y tras cumplir su compromiso de París, el grupo se disolvió.

Beryl Korot, miembro fundador del colectivo “Raindance” y co-editora de la revista *Radical Software*, realiza en 1975 una videoinstalación de fuerte implicación histórica y política que invita a la contemplación y a la meditación del significado de la historia. El tema de *Dachau 1974* es el espacio y la arquitectura de un campo de concentración nazi, actualmente convertido en un lugar de visita turística. La pieza consta de un gran panel adosado a la pared que tiene insertados cuatro monitores, cuyas pantallas muestran las imágenes silenciosas de los campos de concentración vacíos mientras un hombre pasea furtivamente por ellos. “El espectador se

<sup>58</sup> Frank Popper, “Art, anti-art, ville”. La ville n'est pas un lieu (Revue d'Esthétique), n. 3-4, U.G.E. 1978, 1977, pp. 215-244.

<sup>59</sup> Valeriano Bozal, “La crisis del objeto artístico”, *Modernidad y Postmodernidad*, Col. Historia del Arte n. 50, Grupo 16, Madrid, 1993.

<sup>60</sup> Frank Popper, “Cine, televisión y video”, en *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, Ediciones Akal, Madrid, 1989. (Cf. en “Cinema Rural Art Track. Tribuna para un cine militante”, *Botifó* n. 4, 1968 p. 23).

<sup>61</sup> Francesc Torres en el catálogo de la instalación *Personal Intersections*, 112 Greene Street Gallery, Nueva York, 1975.

<sup>62</sup> Carles Hac Mor, “Escritura ideológica política, les reunions) i art conceptual a Catalunya”, en *Sobre el Grup de Treball*, Antoni Mercader (ed.), Barcelona, 1978.

mueve a través del campo de la muerte esperando alguna importante revelación acerca de la maldad y el horror que desencadenó la ideología nazi, pero el campo de concentración es tratado desde un punto de vista neutral, en un simple acto de indiferencia moral". Las imágenes que aparecen en los 4 canales se yuxtaponen mediante "la combinación y repetición de un reducido número de secuencias de cuidada composición según una estructura predeterminada de proporciones métricas, como si fuese un tejido de tiempos, espacios y perspectivas que se entrecruzan, se distancian y vuelven a encontrarse"<sup>63</sup>.

Mediante una sutil articulación del tiempo y del espacio, Korot consigue evocar el horror nazi a través de ese vacío, pero lo hace eludiendo los típicos clichés a los que estamos acostumbrados; el lugar donde se aposentó "la maldad" es filmada como un acontecimiento ordinario para demostrar que este paisaje desierto no es un espacio neutral.

Todas estas manifestaciones se inscriben dentro de un arte revolucionario y político que Jean Clay definirá de la siguiente forma: "Es revolucionario cualquier arte que se expande y prolifere fuera de sus fronteras tradicionales, cualquier arte que desencadene perturbaciones irreprimibles e incontrolables, cualquier arte que contribuya a la insurrección general de la inteligencia contra el orden establecido"<sup>64</sup>.

De la misma forma que Torres subraya el hecho de que "nada, ni siquiera el arte, puede existir al margen o por encima del contexto histórico donde ha surgido"<sup>65</sup>, el chileno Juan Downey afirma: "Encerrada en las raíces profundas de todas mis obras de vídeo, yace una obsesión por la cultura acoplada a su contexto socio-político. (...) En tanto que el vídeo permanezca apolítico seguirá siendo estéril. Porque cuando el arte excluye su contexto político se sitúa fuera de sus propios límites de actuación"<sup>66</sup>. La escena política y cultural de los años 60 y 70, en constante ebullición, se presta especialmente a la implicación de los artistas en los procesos de su tiempo. Revisando las obras producidas durante este período, el crítico e historiador de arte Stanley Aronowitz, asegura: "La repetición retórica, el debate procesual, las invocaciones morales de bondad e igualdad, todo ello era parte de un proceso de construcción social, una experiencia psico-política donde la duración era parte purgativa, transformando la interacción de la política tradicional en lo que se denomina movimiento de comportamiento"<sup>67</sup>.

En cualquier caso, el clima generalizado de concienciación política que se respira a lo largo de estas dos décadas, no será una condición indispensable para la creación artística; aunque se manifiesten comprometi-

dos con sus posicionamientos políticos, no todos los artistas se sienten atraídos a plasmar sus reflexiones personales en su trabajo artístico. Otros dos artistas del vídeo, Nam June Paik y Woody Vasulka dan la contrapartida a las radicales afirmaciones de Francesc Torres y Juan Downey.

Recién llegados de Europa y desbordados por las actitudes eufóricas de la contra-cultura de los 60 en Nueva York, Steina y Woody Vasulka se dedicaron a registrar los extraños acontecimientos de su entorno neoyorquino, tales como performances de travestís o conciertos, para realizar después todo tipo de manipulaciones con ellas; sin embargo, pronto abandonan este camino más o menos testimonial para sumergirse de lleno en la "creación abstracta". Influenciado por una dura experiencia política vivida en Checoslovaquia, su país de origen, Woody Vasulka afirmaba: "Estoy atento a la política, pero nunca intentaría integrarla en un trabajo artístico porque no concibo el arte como un sistema tan cerrado. El arte es más modesto. Las ambiciones políticas son pretenciosas y nos embarcan en conflictos de orden moral, especialmente en el derrumbamiento de las ideologías. Me refiero a la ideología socialista. Asistir a la agonía de cualquier sistema ideológico, con el sufrimiento que ello comporta, es una de las experiencias más espantosas"<sup>68</sup>.

También Nam June Paik —que en el "Third Annual New York Avant-Garde Festival" de 1965, se presentó junto a Charlotte Moorman abrazado a una gran bomba que les escoltó durante todo el festival—, opina que el contexto social no es el mejor camino para un buen resultado artístico. Debido quizás a su concepción lúdica del arte —resultado de su militancia en Fluxus—, el compromiso de sus intervenciones y declaraciones (más o menos) políticas nunca se verá mezclado con su trayectoria propiamente artística.

### El movimiento underground

En 1963, comienza a desarrollarse en EEUU un movimiento radical que, lejos de la vía de aislamiento y pacifismo de la cultura hippie, se enfrenta de forma abierta al Sistema desde una posición eminentemente cultural; sin embargo, a partir de 1967, cobrará un nuevo aliento y se reforzará extendiéndose a los ámbitos sociales y políticos: es el Movimiento Underground, cabeza visible de la más combativa contra-cultura. Las connotaciones lingüísticas del término "underground" —subterráneo, clandestino, secreto—, referidas a un nuevo tipo de cine, radio, prensa y televisión, acabaron aportando a esta subcultura un marcado carácter de resistencia y conspiración.

La Underground Art Society, por ejemplo, fue un grupo internacional representativo de este movimiento —Irina Taflan, Barbara Mark's y Kim Smith— cuyos principios fueron básicamente permanecer en el anonimato durante las representaciones y no aceptar nunca remuneraciones por su trabajo. Frank Popper explica que sus proyectos consistían generalmente en establecer una discusión con el público en medio de una calle

<sup>63</sup> Eugeni Bonet, en *Múltiples Dimensiones* (1994) Op. cit.

<sup>64</sup> Jean Clay, "Quelques aspects de l'art bourgeois: la non-intervention", *Robho*, n.5-6, pp 30-39. Referenciado por Frank Popper, "El arte a comienzos de los años setenta", en *Arte, acción y participación*. (1989) Op. cit.

<sup>65</sup> Francesc Torres, A propósito de *Field of Action* (1982) y extracto del texto *Work from the Field*. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York, 1982, p.26.

<sup>66</sup> Juan Downey, "El olor del agua-trás" en *Vídeo porque Te Ve*, Ed. Visualá Galería, Santiago de Chile, 1987.

<sup>67</sup> Stanley Aronowitz, "When the New Left Was New", en *The '60s Without Apology*, Sohnya Sayres (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, pag 20, publicado por Maurice Berger, en *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and The 1960s*, Icon Editions, Harper & Row Publishers, New York, 1989.

<sup>68</sup> Woody Vasulka, en la entrevista con Ken Ausbel "Woody Vasulka: Experimenting with visual alternatives", *News & Reviews*, 11 mayo 1983.

muy transitada, permitiendo expresar sus ideas a los transeúntes (un tipo de público que no podía PRE-seleccionarse)<sup>69</sup>.

Utilizados como canales alternativos orientados a la contra-información, los mass-media se convirtieron en una efectiva arma contra el Sistema, con un programa de intereses muy amplio que abarcaba desde noticias sobre música pop, cine y teatro, a informativos sobre las revueltas negras o el mayo francés, artículos sobre el feminismo, la liberación sexual, las drogas, las actividades de los arts laboratories...; la cultura underground aceptó en su seno a las más diversas tendencias y estilos, y los laboratorios artísticos fueron la materialización de esta permisividad en el arte, constituyéndose como centro neurálgico y base de operaciones de cualquier tipo de manifestación subliminal. Se trataba de edificios, generalmente de un par de pisos, cuya función consistía en acoger todo tipo de obras —exposiciones fotográficas, proyecciones de películas, happenings, performances y representaciones teatrales— y donde se desarrollaban, simultáneamente, diferentes actividades de “guerrilla”, como conferencias, impresión de boletines y octavillas, y diarios de fabricación propia; en sus puntos de venta también se podía encontrar un producto característico de la época, el denominado cómic underground, que hacía referencia a los temas de la nueva cotidianeidad, pero desde una vertiente totalmente subversiva que invertía por completo los clichés clásicos del cómic.

El humor y el juego serán dos ingredientes indispensables de la cultura underground, que comparte con Fluxus y el Pop las herencias lúdicas del dadaísmo. La extendida polémica suscitada por la guerra de Vietnam, por ejemplo, encontró una respuesta satírica en la comunidad artística underground que reaccionó contra la violencia y el militarismo organizando manifestaciones frente a la Comisión parlamentaria para actividades anti-americanas con los participantes vestidos de vietcong. Asimismo, entre las múltiples actividades de concienciación también se incluyeron acciones tales como arrojar monedas en el edificio de la Bolsa, o enviar por correo 30.000 cigarrillos de marihuana a otras 30.000 atareadas amas de casa<sup>70</sup>.

Especialmente durante la década de los 70, las jóvenes generaciones atacarán directamente los tabúes sexistas de la sociedad burguesa, propugnando una lucha en favor de la mujer, que ya ha dejado de ser pasiva; tanto en sus vidas privadas

como en sus actos sociales, artísticos y culturales hacen alarde de una descarada promiscuidad y defienden sin rubor el lesbianismo y la homosexualidad<sup>71</sup>. El arte de la contra-cultura, fuertemente implicado en estas revoluciones, encuentra en Miriam Schapiro y Judy Chicago dos grandes cruzadas de la causa feminista. Juntas, crean y dirigen, desde 1971, el “Feminist Art Program” en el California Institute of the Arts. Uno de sus más ambiciosos trabajos políticos fue el *Dinner Party Project* (1973), una especie de “Última Cena” feminista llevada a cabo en Chicago que reagrupó a más de 200 personas alrededor de una mesa cuya vajilla y cubertería es-

taban profusamente decoradas con personajes y motivos eclesiásticos eróticamente satirizados.

“Desde finales de los 60, el video comienza a ser importante para el feminismo como un medio alternativo progresista y flexible destinado a expresar sus objetivos culturales y políticos”<sup>72</sup> asegura Margaret Lovejoy. Y entrados los 70 algunos de estos colectivos se unieron para organizar un festival anual de video feminista. Muchos de estos primeros trabajos fueron de estilo documental, influenciados por el *cinema verité* francés, tan en boga en la época, y se centraron en las diferencias sexuales y la conciencia feminista. “La cultura femenina tiende a ser muy documental” —dice Ulrike Rosenbach— “El cine, la fotografía, la literatura e incluso el videoarte nos muestran, de una forma sobria y exacta, una serie de procesos cotidianos de la mujer en la sociedad y en la historia destinados a promover su auto-conciencia”<sup>73</sup>. La cultura feminista también opera fuera de los colectivos radicales, extendiendo su compromiso a una nueva concepción de la vida: “Viajo con mi Portapack en mi maleta como una mujer vietnamita con sus hijos”<sup>74</sup>. A pesar de no ejercer una militancia declarada, la artista japonesa Shigeko Kubota consideraba que su profesión artística estaba ligada, de una forma u otra, a los acontecimientos políticos y sociales de su tiempo.

### Cine y Vídeo Underground

El sacrosanto “hogar americano”, mito representativo de una sociedad próspera, también acabaría transformándose en uno de los blancos más atractivos para el denominado “cine underground”. En 1966, Gunvor Nelson y Dorothy Wiley, realizarán *Schemeerguntz* (B/N, 14'), uno de los films más radicales de la contra-cultura, según Ernest Callenbach. “Esta obra es un eructo ronco y largo lanzado a la cara del hogar americano. Una sociedad que esconde sus funciones animales bajo una reluciente superficie pública merece que films como éste se exhiban por todos los rincones del país, en cada Asociación de Padres, en cada Rotary Club, en cada Garden Club. Porque es lo bastante descarado, lo bastante cínico y lo bastante divertido como para purgar el alma de toda mujer americana acosada”<sup>75</sup>.

Los pioneros del cine underground iniciaron su particular cruzada anti-institucional a principios de los 60<sup>76</sup>. Su manifiesto, escrito por Jonas Mekas en 1962, venía a decir lo siguiente: “Dejo a los demás el cuidado de distraeros con sus hermosas historias, están preparados para eso; pero yo soy un hombre de poca paciencia, o mejor un hombre cuya paciencia tiene un límite. He visto

<sup>69</sup> Frank Popper, “Los entornos plurimedios”, en *Arte, acción y participación*, (1989) Op. cit.

<sup>70</sup> Extracto de una entrevista con Wolf Herzogenrath en el catálogo *Ulrike Rosenbach*, Colonia, 1982. Referenciado en *Communications* n.48 especial “Vidéo”, (1988) Op. cit.

<sup>71</sup> Shigeko Kubota en el catálogo *Shigeko Kubota. Video Sculpture*. American Museum of the Moving Image, Mary Jane Jacob (ed.), New York, 1991.

<sup>72</sup> Ernest Callenbach, “Film Quarterly”, *Film-Makers' Cooperative Catalogue* n.6, Nueva York, 1975; traducido y publicado en *Desmontaje: Film, Video, Apropiación, Reciclaje*, a cargo de Eugeni Bonet, en una edición conjunta del IVAM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Arteleku, World Wide Video Festival y Centro Galego de Artes da Image, 1993.

<sup>73</sup> El cine underground se constituyó a partir del The New American Cinema Group —formado en 1960 por realizadores independientes agrupados en torno al productor Lewis Allen— y la The Film Maker's Cooperative —organizada en el 62 por Jonas Mekas, director de la revista “Film Culture”—. A los pioneros del grupo —George Manupelli, Bruce Ballie y John Flea, Andy Warhol, Peter Goldman, George Landow— se les llegaron a añadir un total de 80 cineastas amateurs e independientes que propugnaban un cine basado en la “expresión personal” y exigían una libertad creadora al margen de cualquier tipo de censura.

<sup>69</sup> Frank Popper, “Los entornos plurimedios”, en *Arte, acción y participación*, (1989) Op. cit.

<sup>70</sup> Estas son algunas de las acciones documentadas por Richard Neville en *Play-Power*, Milán, 1971, págs.245-246; artículo incluido en *La cultura underground II*, (1972) Op. cit.

<sup>71</sup> Entre 1968 y 69, se consolidan en EEUU y Gran Bretaña los cinco primeros Movimientos de Liberación de la Mujer (posteriormente a la Segunda Guerra Mundial) y en 1970, el Frente de Liberación Gay.



demasiadas mentiras. Ahora, si alguna cosa me fastidia la publico a grandes voces. ¿Por qué no utilizar el cine para gritar los motivos de mi fastidio? ¿Quién puede impedírmelo? ¿Por qué tendría que escuchar siempre a los políticos? Cuando los poetas tienen necesidad de gritar es que esto no marcha. Las cosas van muy mal....”<sup>77</sup>. El espíritu de rebelión política que abanderaba Jonas Mekas, se complementó con la otra gran tendencia del cine underground, representada por su hermano Adolphas y caracterizada por una fantasía, impulso y sensualidad vital que, según la mayoría de críticos cinematográficos, se manifestaba por una evidente predilección hacia “escabrosos temas sexuales” (pederastia, sadomasoquismo, lesbianismo..).

Esta nueva tendencia hacia la representación desinhibida de la sexualidad humana también encontraría sus adeptos en Fluxus, concretamente en los “fluxifilms” de Robert Watts y Yoko Ono. En *Trace n.22*, por ejemplo, Watts presenta una detallada visión de la anatomía humana, “tan detallada que nos enteramos secretamente (gracias al metraje hecho con rayos X) del funcionamiento íntimo de la boca y la lengua, de la mandíbula y el esófago y los vívidos retratos de las acciones de tragar, masticar, bostezar y hablar”<sup>78</sup>. Y en *Nº.4*, Yoko Ono reúne una serie de artistas —la mayoría de Fluxus— para mostrar sus culos desnudos mientras caminan de espaldas. Así pues, no es de extrañar que el crítico Sheldon Renan, en su influyente encuesta sobre las nuevas formas del cine americano, acabase clasificando el movimiento underground en diversas formas antagónicas, comenzando por la distinción de “películas con sexo y películas sin sexo”<sup>79</sup>.

Haciéndose eco de las opiniones especializadas de la época, el teórico Jean Mitry reproduce en su *Histoire du cinéma expérimental* (1971) la negativa crítica de Robert Benyaoun (“cuya opinión es muy parecida a la nuestra sobre las “obras” de esta escuela”): “El Underground representa para mí un islote de snobismo y de alta

intelectualidad para reuniones de plaza pública: la marcha real del cine no ha sido afectada en profundidad, pero sus mantenedores son redimidos, pese a sus deficientes realizaciones, por el tono de irreverencia e incluso de agresividad que adoptan en el plano político. En esto representan la misma paradoja que Allan Ginsberg, Gregory Corso y demás consortes: son muy malos poetas, impostores y parásitos, y también malos espíritus que representan su pequeño papel de subversión apenas importante en las demostraciones de Washington Square y en los happenings de salón. (...) Los pertenecientes a la tendencia de Jonas son más o menos plurisexuales, “peacenicks”, “vietnicks”, y se distinguen particularmente por su agresividad política. Adoptan un modo de vida medio zen, medio NAACP, con dos dedos de ONU, de LSD y de otras cosas. Su aspecto más simpático es el lado contestatario, por el que han sido más conocidos, pero que raras veces se apoya en un talento real”<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Jonas Mekas. Referenciado en Jean Mitry, *Historia del cine experimental*. Fernando Torres, editor, Valencia, 1974; primera edición *Storia del cinema sperimentale*. Gabriele Mazzotta Editore, Milán, 1971.

<sup>78</sup> Bruce Jenkins, “El fluxifilm en tres falsos inicios”, en *En l'esprit de Fluxus*. (1994) Op. cit.

<sup>79</sup> Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*. E.P. Dutton, Nueva York, 1967, p. 17. Jack Smith: “Todos los jóvenes y poéticos cineastas del nuevo cine americano últimamente hacen películas sucias o pornográficas porque les han dicho que no lo hagan. ¿Verdad que somos malos?”. En *l'esprit de Fluxus*. (1994) Op. cit.

<sup>80</sup> Declaraciones de Robert Benyaoun recogidas por Jean Mitry en *Historia del cine experimental*. (1974) Op. cit.

#### EL MITO AMERICANO. J.F. KENNEDY Y LAS IMÁGENES MEDIÁTICAS

Entrados los 70, el vídeo de “vocación subversiva” va tomando poco a poco el relevo al cine para lanzar sus más crudos ataques contra las actitudes reaccionarias del Sistema. “El asesinato de Kennedy, la brutalidad policial, los crímenes infanticidas y la guerra de Vietnam se convierten en los difuminados e insistentes símbolos de hoy en día”, escribe Amos Vogel en 1974<sup>81</sup>, en un intento de caracterización de la obra de Aldo Tambellini, un artista underground especialmente interesado en los múltiples aspectos de la “imagen expandida”. De hecho, toda la obra de este activista y realizador independiente se destacará tanto por su crítica radical contra los mecanismos discriminatorios del Sistema como por su predisposición a la mezcla de soportes (cine/vídeo/TV). El material base de la serie *Black*, realizado entre los años 64 a 69, serán las violentas imágenes de los documentales televisivos distorsionadas mediante veloces abstracciones en blanco y negro.

Las obras de los artistas underground fueron concebidas bajo una perspectiva lúdica que atentaba contra los valores políticos y los rituales culturales y sociales, pero sus ataques más ácidos y subversivos se concentraron siempre en los fetiches y la mitología de lo “típicamente americano”. Este es el caso del grupo “General Idea”, que a partir de los 70 se dedicó a organizar ceremonias extravagantes que parodiaban los concursos de elección de misses, mientras los californianos “Ant Farm” se burlaban del culto al automóvil con la grabación en vídeo de una acción simbólica: la “plantación” de diez Cadillacs en un campo de cultivo —*The Cadillac Ranch Show* (1975)—.

Para los colectivos “T.R. Uthco” y “Ant Farm”, el acontecimiento norteamericano que mejor representó la execrable unión entre espectáculo histórico e imagen mediática fue el asesinato del presidente John F. Kennedy en 1963. A unos cuantos años vista de este impactante acontecimiento —en 1976—, los componentes de ambos grupos se unieron y procedieron a reconstruir el asesinato en el mismo lugar de los hechos, basándose en el histórico documento del desfile. En este vídeo, titulado *The Eternal Frame* (23'50", B/N y Color), Douglas Hall interpretó el papel de “artista-presidente” y Doug Michels el de su esposa Jackie. Siguiendo las teorías McLuhianas de la época, Steve Seid apunta: “el sentido de este vídeo descansa sobre la idea de que la figura del presidente es solamente una imagen en la cadena de imágenes mediáticas. El “contenido es igual a la imagen” misma. En *The Eternal Frame*, el espectador es testigo de “la muerte de la imagen” del presidente. Esta “muerte de la imagen”, como más tarde explicará Doug Hall, es una catarsis. El trágico acontecimiento, convertido en fotograma eterno, es purgado por el reconocimiento y la reinterpretación de la imagen. Puesto que es la imagen repetitiva (y no el hombre) lo que permanece como único hilo conductor de la tragedia”<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Amos Vogel, *Film as a Subversive Art*. Random House, Nueva York, 1974.

<sup>82</sup> Steve Seid, “Media Burns: Watching TV with Doug Hall & Chip Lord”, *Video Networks*, By Area Video Coalition Monthly, septiembre, 1981. Referenciado en *Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje*. (1993) Op. cit.

Concebido en un principio como un ataque directo a las normas y mitos del sistema socio-político de la época, esta obra posee un indiscutible espíritu moderno —evidencia los aspectos negativos de la sociedad e intenta combatirlos con sus propuestas—. No obstante, la ambivalencia del medio queda de manifiesto en posteriores interpretaciones que, atendiendo a su aspecto comunicacional, descubren las intenciones postmodernas de este tipo de actitudes en el video. Así, en un análisis realizado por Lisa Phillips a finales de los 80, esta obra representará un extraordinario examen del papel que los medios de comunicación desempeñaron en la creación del mito histórico postmoderno. Para Phillips, "T.R. Uthco y Ant Farm construyen un complejo acontecimiento que es, a la vez, una espectacular performance, la reconstrucción grabada del asesinato, un documental burlesco y, quizás lo más subversivo de todo, una simulación de la misma película de Zapruder"<sup>83</sup>.

Un curioso precedente de *The Eternal Frame*, lo encontramos en una película realizada 9 años antes por el cineasta independiente Bruce Conner. *Report* (1963-67, B/N, 13') está organizada como un collage que parte de las imágenes del asesinato de Kennedy procedentes de los noticiarios. Pero la obra de Conner no comparte la acidez lúdica de "TR Uthco & Ant Farm" porque su intención crítica, demostrada en la construcción del film, va más allá de los hechos descritos por las imágenes y sobrepasa cualquier aspecto anecdótico o banal. "Report contiene secciones de material "en blanco" y repetitivas colas numeradas. Esta utilización de imágenes repetitivas, machaconas, también se impone en las secciones tomadas de noticiarios. En combinación con la banda sonora —la llegada del presidente, la descripción de la caravana de automóviles, el asesinato y la muerte—, estos pasajes empiezan a asumir un significado dramático (...) Como las intermitencias sin imagen persisten en la pantalla, el público empieza a preguntarse en serio si "le ha pasado algo", no sólo al presidente, sino a la misma película"<sup>84</sup>. Curiosamente, las dos obras coincidirán en su planteamiento de base: aunque el tema es el asesinato del presidente Kennedy, su verdadero propósito reside en acusar a los medios de información y su papel en el estilo de vida americano.

### Contra-información. Contra los mass-media

Siempre que se hace alusión al poder de la información y a su cuestionamiento por parte de los artistas es inevitable mencionar a Antoni Muntadas, cuyas obras y escritos en este campo representan valiosos testimonios destinados al análisis de esta

compleja situación. Desde principios de los 70, Muntadas simultaneó la reflexión teórica y la práctica artística tomando como punto de referencia los poderes fácticos y su relación con lo que él ha convenido en denominar "paisaje mass-mediático": "El trabajo de los artistas es un testimonio cultural y antropológico sobre su propio tiempo y resulta imprescindible a la hora de activar la participación social y política. Por tanto, el artista que mantiene su centro en los media y trabaja con los me-

dia se mantiene despierto, consciente y reflexivo sobre el *paisaje mass-mediático*. Se trata de un paisaje de visible información pero de poder invisible; el poder de la influencia subliminal y de la seductora pasividad"<sup>85</sup>.

Desde un principio, el carácter de enfrentamiento propio de la contra-cultura excluía lógicamente la posibilidad de conquista de los canales oficiales, "ocupados" ya por la ideología en el poder. No quedaba, pues, más solución que instituir unos canales independientes desde los que intentar combatirla: la radio, la prensa y la TV alternativa se constituyeron con una doble finalidad, la de mantener informados y conectados internamente a los miembros de una comunidad y la de contra-información, bajo la consigna de difundir las noticias que el Sistema manipulaba u ocultaba a la opinión pública.

Entre los numerosos grupos que se implicaron en esta labor destaca el grupo "Videofreex", que se dedicó a documentar la contra-cultura y a ofrecer una "historia alternativa" utilizando la tecnología de la televisión, el más poderoso de los medios dominantes. Los miembros de "Videofreex" se conocieron en el festival del mítico "Woodstock 69" y allí decidieron convertirse en los cronistas videográficos del nuevo movimiento anticonformista, registrando las manifestaciones pacifistas y las diferentes actividades alternativas de las comunidades minoritarias<sup>86</sup>. Tras esta experiencia, "Videofreex" acabó instalándose en un núcleo rural del estado de Nueva York, para dedicarse a la televisión por cable con la intención de propagar la información a nivel local.

Este tipo de televisión alternativa se convertiría en uno de los modelos de ataque más representativos utilizado contra los grandes monopolios televisivos implantados por el Sistema; su efectividad se basaba en la lucha con sus propias armas. Tardía y puntualmente en Alemania (Berlín) y un poco antes en algunas pequeñas ciudades de los EEUU, se crearon pequeños núcleos marginales de producción y difusión televisiva con la intención de combatir social y políticamente al Sistema. En una carta de Eldridge Cleaver dirigida al grupo "People's Video Theatre", éste afirma: "Después de haber estado utilizando el video como medio de comunicación e información, nos hemos dado cuenta de su gran eficacia en tanto que arma política, y pretendemos desarrollar al máximo todo su potencial"<sup>87</sup>.

Desde minúsculas estaciones de televisión — como la "Lanesville-TV" —, mediante co-producciones con cadenas locales, o a través de ciertos canales de televisión pública como la WGBH de Boston, la KQED de San Francisco o la WNET de Nueva York, se retransmitieron algunos programas en directo realizados por grupos independientes ("Downtown Community Television", "Global Village" y "TVTV").

<sup>83</sup> Lisa Phillips, "Art and Media Culture", en el catálogo *Image World*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1989, págs. 57 y 65.

<sup>84</sup> Carl I. Belz, "Three Films by Bruce Conner", *Film Culture*, n.44, Nueva York, 1987. Referenciado en *Desmontaje. Film, Video/Apropiación, Reciclaje* (1993) Op. cit.

<sup>85</sup> Antoni Muntadas, "Pro/Anti TV: a crossover", en *From TV to video e Dal video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano* Caterina Borelli (ed.) L'immagine elettronica, Bologna, 1984.

<sup>86</sup> Cabe destacar que algunos críticos, como Marita Sturken, apenas valoran la representatividad de este tipo de registros poco radicalizados puesto que no presentan una combatividad manifiesta: "lejos de ser una documentación selectiva de acontecimientos, se trata de una acumulación de informaciones, de un banco de datos en cinta de video que evoca la masa indiferenciada de la memoria de un ordenador". Marita Sturken, "Les grandes espérances et la construction d'une histoire. Les collectifs", en *Communications* n.48, "Video" (1988) Op. cit.

<sup>87</sup> Carta publicada en *Guerrilla Television*, de Michael Shamburg y Raindance Corporation, Holt Reinhart and Wiston, New York, 1971, y referenciada en *En torno al video*. (1980) Op. cit.

Una buena parte de las emisiones fueron cintas de vídeo pregrabadas por los activistas de la cultura underground que no establecían diferencias entre los dos posibles usos que por aquél entonces se atribuyeron al vídeo, utilizándolo indistinta e indiscriminadamente como instrumento de creación artística y como medio alternativo de información; para ellos se trataba tan sólo de un medio independiente con el que expresar sus ideas artísticas, políticas y sociales. De tendencia claramente conceptual, estas cintas de vídeo ignoran las barreras entre producto artístico y producto político de la contra-información.

### "Érase una vez un tiempo"

"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", en *El arte del vídeo*. (1991).

Un tiempo sucede a otro tiempo.

Partícipe del doble espíritu de la época que mezclaba a iguales dosis optimismo y desencanto, la cultura underground disfrutó de un período de entusiasmo idealista al que le sucedieron simultánea y alternativamente otros de ambigüedad y dramatismo, hasta que, avanzados los 70, se fue apagando poco a poco. La peculiaridad de su lucha, centrada especialmente en el terreno cultural y social, acabó limitando sus propias posibilidades de supervivencia y difusión y relegó a sus componentes a un segundo plano que acabó siendo cómodo, tanto para el omnipresente Sistema, como para los activistas e intelectuales. Por otra parte, y al igual que ocurrió con algunas corrientes artísticas de la época, la posición underground se resintió con problemas más generalizados que ponían en entredicho el concepto tradicional de producción artística y que provocarían la definitiva crisis de valores en el mundo del arte y la cultura<sup>88</sup>.

Finalmente, las posturas más radicales se irían disolviendo lentamente en los entramados económicos del Sistema, mientras que los supervivientes acabarían por integrarse en un circuito artístico cada vez más permisible (siempre que no sobrepasase el ámbito meramente cultural). A finales de los 70, el mensaje político y contestatario entraba tímidamente en el circuito mercantil bajo la forma de producto artístico, y a finales de la década ya había sido completamente absorbido por éste.

La era postmoderna había comenzado.

"El concepto americano de juventud presupone que todos los rebeldes vuelven tarde o temprano al redil, regresan al rebaño. Pero a nosotros no nos pueden ignorar". Frank Zappa en *La cultura underground II*. Mario Maffi (1972).

<sup>88</sup> "El gran enemigo del underground ha sido siempre la seducción del Establishment. El Sistema adopta dos tácticas: lima las aristas más temibles para la propia inestabilidad (bien con la represión policiaco-legal, bien con la reprobación moral) y, explotando su enorme capacidad de absorción, permite que los demás aspectos menos directos, aunque no menos polémicos, se debatan atrapados en sus propias redes". Mario Maffi en *La cultura underground II*. (1972) Op. cit.

## Vídeo versus televisión

### La televisión en los 60.

#### Marshall McLuhan y la toma de conciencia del poder de los media

*Let's turn on the T.V. to see if it's raining*<sup>89</sup>.

En 1939, la televisión se introdujo en EEUU a través de la "New York World's Fair" y en aquélla época nadie hubiese podido predecir que llegaría a eclipsar a la radio y al cine. Hacia finales de los 40 y primeros de los 50, se intensificó la producción y programación televisiva simultánea por una demanda masiva de televisores; y fue entonces cuando se produjo una mutación radical en la vida americana. "Una vez hubo invadido poderosamente la vida cotidiana, la TV se consolidó como nuevo símbolo del poder político y tecnocrático, lugar privilegiado de la cultura kitsch y, sobre todo" —y según René Berger—, "en medio para el atontamiento de las masas"<sup>90</sup>. Pero si durante la década de los 50, la influencia de la TV se consolidó como una poderosa arma social, diez años más tarde su eterna omnipresencia comenzó a suscitar suspicacias y resentimientos en determinados ambientes culturales y "este medio popular que todo lo sabe y todo lo dice"<sup>91</sup>, desencadenó una auténtica toma de conciencia del poder de los mass media. A finales de los 60, y a pesar del alto índice de "drogadicción" televisiva, los sectores más radicales de la sociedad, sensibilizados definitivamente ante el poder de los media, comenzaron a intuir su propia impotencia: "Setenta millones de televisores y seiscientos canales de televisión nos han convertido en un país de voyeurs. El mundo bombardea nuestro cerebro", escribía John Lahr en un desesperanzado artículo titulado "The End of Underground"<sup>92</sup>.

Antoni Muntadas, uno de los artistas que mejor ha utilizado el vídeo con intenciones críticas, reflexiona sobre el poder invisible que los media ejercen sobre las masas: "Los media, que nacen como portadores neutrales de puro discurso, se ven manipulados por sistemas invisibles. Dentro del contexto de la lucha política actual, tanto los grupos dominantes como los de oposición articulan y diseminan la información a través de la aceptación y manipulación de estos "mecanismos invisibles". La retención del poder depende de la "seducción de las masas". Las distintas estrategias de medios, las técnicas subliminales, etc., son "el perfume y las flores" utilizados para esta seducción. A través de campañas, carteles, radio y televisión, el poder se impone; no por las armas, sino más bien por el sonido y la imagen"<sup>93</sup>.

"El medio es el mensaje"; así rezaba la famosa tesis de Marshall McLuhan sobre las consecuencias psico-sociales de los medios de masas. Esta frase, que acabaría por convertirse en uno de los eslóganes de la dé-

<sup>89</sup> Margot Lovejoy, "Video: New Time Art", en *Postmodern Currents*. (1989) Op. cit.

<sup>90</sup> René Berger, "Videoarte: Búsquedas y experiencias. El contradesafío televisivo", *Cinéma* n. 16, 1982.

<sup>91</sup> Marita Sturken, "La vidéo aux Etats-Unis. Quelques notes sur l'évolution d'un mode d'expression", en *Vidéo*, René Payant (ed.), Art Textes. Paris, 1986.

<sup>92</sup> John Lahr, "The End of the Underground", *Evergreen Review* n.65, abril, 1969.

<sup>93</sup> Antoni Muntadas, "About Invisible Mechanisms", 1978; publicado en el catálogo *Muntadas. Híbridos*. (1988) Op. Cit.

cada de los 60, tuvo un gran ascendiente sobre cualquiera de las formas de la contra-cultura y, muy especialmente, sobre los artistas dedicados al vídeo. "En aquella época todos habíamos leído a McLuhan" —dice Bill Viola— "El ambiente de los orígenes del vídeo estaba muy influenciado por las corrientes de los intelectuales de aquel período: McLuhan, Wiener, Fuller, una constelación de personajes conscientes de sí mismos y de la cultura de los media"<sup>94</sup>.

Siguiendo la optimista corriente iniciada por Brecht y Benjamin<sup>95</sup>, McLuhan demuestra una confianza ciega en el potencial progresista de los mass-media. Más allá de algunas peligrosas implicaciones de sus teorías —mitología del desarrollo tecnológico— y de algunos errores —a menudo confunde electricidad y electrónica—, le debemos reconocer el mérito de haber estudiado los efectos de los principales medios sobre el individuo y la sociedad. McLuhan profundizó en los signos de su época a través del nuevo panorama de los medios de comunicación: "El término mass-media es equivalente a industria informativa, recreativa, industria del consumo y de la concienciación. El medio no sólo transmite mensajes, no sólo es forma y vehículo de una comunicación, sino que es su propio tema, su mensaje y, en último término, el objetivo en sí mismo. Los medios de masas están esencialmente interesados en sí mismos". Para McLuhan el aspecto primordial de la comunicación era el establecimiento de la comunicación misma, y por lo tanto el mensaje carecía de valor intrínseco en la medida en que era manipulado y transformado por el medio. Pero también "descubre" que el arte puede ser un revulsivo facilitado por los propios medios: "A medida que la proliferación de nuestras tecnologías creaba toda una serie de nuevos medios, el hombre se da cuenta de que el Arte es el "contra-medio", o el antídoto, que nos proporcionan los mass-media para percibir el medio en sí mismo... El Arte como contra-medio o antídoto de los media se transforma más que nunca en un medio para formar la percepción y el gusto"<sup>96</sup>. Estas declaraciones darán paso al desarrollo

de una serie de variantes radicales del videoarte que conciben esta práctica como antídoto, o revulsivo, frente a las estructuras tradicionales del "medio" televisivo. Veinte años más tarde, la influencia ejercida por las teorías de Marshall McLuhan, Norbert Wiener<sup>97</sup> y Buckminster Fuller será suplantada por la concepción postmoderna de Jean Baudrillard y Jean-François Lyotard; a pesar del sustancial cambio de perspectiva, algunos sectores del vídeo seguirán utilizándolo para cuestionar las imágenes y las ideologías de los medios dominantes.

Como muchos otros artistas de la época que encontraron en las teorías de McLuhan su principal punto de referencia, Nam June Paik también evidenció esta influencia en alguna de sus obras: unas veces, "toma prestado" su rostro y lo deforma con imanes —*Portrait of McLuhan* (1969), en la serie *Distorted TV*—; otras, parafrasea sus citas y juega con sus ideas "a la manera Fluxus":

Marshall Mc Bird says "Mind is moving the flag"  
Marshall Mc Butterfly says "Flag is moving the wing"  
Marshall Mc Luhan says "Your mind is moving"<sup>98</sup>

En 1974, Paik realiza *Global Groove*, una cinta vídeo emblemática que alude directamente al *global village* de McLuhan, y cuyo título es representativo del espíritu Fluxus tan arraigado en Paik. La palabra polisémica, Groove, puede tener diferentes sentidos según el contexto en que se utilice: falla, corte o fractura —"falla global", "fractura universal"—; conjunto vacío en matemáticas —¿estaba Paik hablando de un "Vacío Universal"?— y también rutina (to be in \*) y moda (to be the \*). En una entrevista con Jean-Paul Fargier, Paik —que nunca negó los otros sentidos y que promovió, divertido, esta confusión—, desvelaría finalmente su "verdadero sentido": había escogido el término *groove* que utilizaban los músicos de jazz neoyorquinos para designar el embotamiento o atontamiento que sufren quienes abusan del jazz como si se tratase de una droga<sup>99</sup>. Fargier deduce, pues, que Paik estaba hablando del "Embotamiento Global"; es decir, del atontamiento generalizado que provoca la televisión. Esta obra, como la mayoría de su producción, lleva implícita una fuerte carga crítica aparentemente oculta bajo una fina capa de humor y frivolidad.

## Arte contra televisión

### Happenings y performances versus televisión

Las primeras reacciones contra el medio televisivo tienen lugar en el terreno del happening y la performance y son una clara muestra de las actitudes drásticas, en ocasiones violentas, que ésta desencadenó: En el "Yam Festival" de 1963, celebrado el 9 de mayo en New Brunswick (N.J.)<sup>100</sup>, Wolf Vostell organizó un happening que mostraba la alegoría de un peculiar funeral donde el muerto era la televisión. Durante el sepelio, Vostell envolvió el aparato de TV en un alambre de espinos y lo enterró "vivo" mientras continuaba emitiendo su programación, "el televisor fue sepultado, mientras que los sonidos de la señal podían ser escuchados durante un buen rato para hacer patente la función real de la televisión como experiencia organizada de discursos que trascienden nuestra posibilidad de control"<sup>101</sup>. Con esta acción, Vostell incidía, además, en el carácter conceptual del happening: "Quise que continuara funcionando bajo tierra para insistir en los distintos procesos conceptuales que nacen en toda imaginación, invitando a los asistentes a que recreasen esa imagen electrónica ocultada bajo la arena. Por un lado hubo visualización y entierro y, por el otro, el trabajo únicamente cerebral consistente en imaginarse cómo ese objeto continuaba funcionando de una forma invisible"<sup>102</sup>.

<sup>94</sup> Bill Viola en *Video: A Retrospective 1974-1984*, (1984) Op. cit.

<sup>95</sup> En 1932, Brecht ya proponía una distinción entre medio de distribución y medio de comunicación, y en 1936, Walter Benjamin, incide en la transformación del concepto de arte a través de los medios técnicos de reproducción en su ensayo "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica". Estas propuestas, junto con el desarrollo del concepto de bi-direccionalidad entre emisor y receptor, serán retomadas por McLuhan en 1964.

<sup>96</sup> Marshall McLuhan, *Understanding the Media*, McGraw-Hill, New York, 1964.

<sup>97</sup> "La información con contenido no es más importante que la información sin contenido" (Norbert Wiener).

<sup>100</sup> Happening perteneciente a la serie *TV-Dé-collage*, 19 Mayo de 1963, Yam Festival celebrado en la Granja de George Segal, New Brunswick (New Jersey). Participaron Dick Higgins, Ayo y Al Hansen, entre otros.

<sup>101</sup> Guadalupe Echevarría, "El arte y el vídeo: referencias", en *La imagen sublime*. (1987) Op. cit.

<sup>102</sup> Wolf Vostell, entrevista de Michel H. Lépicouché, Malpartida (Cáceres), 3 de febrero de 1988.

El 14 de septiembre de ese mismo año, en Wuppertal (Alemania), Vostell conduce al público asistente a la inauguración de su exposición hasta una cantera donde puede verse a lo lejos un televisor en funcionamiento, coge un fusil, y lo destruye de un disparo: es el primer fusilamiento del medio.

Otras veces, Vostell desplazará la violencia implícita en sus acciones del objeto televisivo al telespectador. Este es el caso de *YOU*, un "déchollage/happening" —por emplear sus propios términos— que tuvo lugar en abril de 1964, en casa de sus amigos Robert y Rhett Delford-Brown. Se llevó a cabo alrededor de la piscina, la pista de tenis y el huerto, donde se encontraban esparcidas 400 libras de huesos de vaca. El espectador debía entrar por un estrecho sendero "tan estrecho, que sólo se podía pasar de uno en uno", repleto de anuncios de la revista *Life*, mientras unos altavoces le saludaban con gritos de "You, You, You!". A partir de aquí no cesaría de recibir instrucciones a lo largo de su recorrido "admite que estás tumbado en la cama mientras la TV continua funcionando... Libérate.... Ponte una máscara de gas cuando enciendas la televisión e intenta ser lo más amable posible con los demás". Como más tarde explicaría Vostell, *YOU* fue un intento "de enfrentar al público, de una manera caótica y mediante la sátira, a las exigencias de la vida", confrontándolos a la mayoría de "absurdas y repugnantes escenas de horror para despertar su conciencia.... Lo importante es que el público reaccionase como resultado a mis propuestas y al Happening"<sup>103</sup>.

El aparato de televisión, el mayor símbolo de la cultura mass-mediática, es salvajemente maltratado por los artistas alemanes en numerosas ocasiones. Entre los "objetos de clavos" realizados por Günther Uecker ese mismo año, destaca una acción que consiste en "clavar" un televisor junto a su consola correspondiente; algo más tarde, Uecker enmarca un clavo gigantesco en un receptor de televisión. A finales de los 60, Wolf Kahlen realizó varias acciones en las que pegaba, literalmente, una piedra a la pantalla de la televisión, de manera que este obstáculo permaneciese constantemente visible entre el programa de televisión y el espectador durante la exhibición de su pieza. Para Helmut Friedel "todo esto surge de la misma actitud espiritual que la manifestada en el gesto de Joseph Beuys al cubrir la pantalla con un fieltro (*TV-fieltro*), demostrando así, en numerosas ocasiones, a partir de 1966, la lerda ceguera procedente de los tubos"<sup>104</sup>.

Considerando el gesto de Beuys como una curiosa excepción, el primer enfrentamiento de los artistas europeos (alemanes, concretamente) con la televisión se caracteriza por la burla, el atentado o la destrucción y sus primeras acciones se distinguirán de las de sus colegas norteamericanos por la mayor violencia de sus propuestas. En un principio, los artistas americanos se ocuparon preferentemente de lo técnicamente factible, de las posibilidades plásticas y creativas que se pueden derivar del video y, en algunos ca-

<sup>103</sup> Wolf Vostell. Referenciado por Roselee Goldberg, "Living Art c. 1933 to the 1970s", en *Performance Art. From the Futurism to the Present*. Thames and Hudson, London, 1988. Originalmente publicada en 1979 bajo el título *Performance: Live Art 1963 to the Present*.

<sup>104</sup> Helmut Friedel, "Del entierro de la televisión a un nuevo lenguaje de la imagen", en *Vanguardia desde 1976 en la República Federal Alemana*. Goethe-Institut München, Munich, 1985.

sos, de la trasgresión del lenguaje televisivo y/o cinematográfico. En un intento de análisis de las actitudes asumidas por los primeros videoartistas, Wulf Herzogenrath concluye que existen dos tendencias internacionales bien marcadas: "Los americanos, con su aceptación de la tecnología y el progreso, que incluye el concepto de comunicación, y su estricto fetichismo consumista, han desarrollado algunos complejos sobre la televisión. Como lo fue el Big Brother para las masas, puesto que la vida sin él era difícilmente imaginable; no había alternativa. Y puesto que resultaba adecuado en la vida cotidiana también lo era en la cultura. En Alemania, los inicios del video como medio artístico han sido completamente diferentes a sus inicios en los EEUU. En numerosas cintas de video se ha demostrado que los artistas alemanes han tratado la caja televisiva de una manera agresiva y han intentado convertirla en un objeto. Es evidente que el carácter objetual de la televisión ha sido más visible en Alemania. En EEUU, el medio resulta mucho más fascinante por sus posibilidades electrónicas y como medio de entretenimiento"<sup>105</sup>.

Entre los artistas y activistas norteamericanos, la verdadera agresión física contra el "objeto televisivo" no tomará forma hasta bien avanzados los 70 y se presentará siempre mediatizada por otras intenciones complementarias: el sentido del espectáculo, la crítica a sus líderes políticos, la denuncia del consumismo, etc.

En 1975, el grupo californiano "Ant Farm" llevó a cabo un espectáculo titulado *Media Burn* (el incendio de los media): El acontecimiento, que se clausuraba con una pared de televisores en llamas contra la que se estrellaba un Cadillac con un nombre muy significativo —el Dream Car—, estaba montado como un típico espectáculo americano de variedades donde los artistas realizan proezas varias, poniendo en peligro su integridad física. La acción tuvo lugar la mítica fecha del 4 de julio y se inició con la entrada al recinto (un parking) de 500 amigos de los artistas que cumplían con el papel de espectadores. Antes de empezar el espectáculo estuvieron comprando camisetas "de recuerdo", mientras veían spots publicitarios en una pantalla de cine al aire libre. En un momento dado, irrumpió en el recinto un Lincoln negro descapotable del que descendió "John F. Kennedy" —Doug Hall, en su papel de artista-presidente— para pronunciar su discurso del Día de la Independencia en el que, entre otras cosas, invitaba a destrozar los aparatos televisivos. "Los monopolios de los mass-media controlan a la gente por medio del control de la información... ¿Quién va a negar que somos una nación adicta a la televisión y a la constante invasión de los mass-media? Y ahora os pregunto, compatriotas norteamericanos ¿quién no ha deseado alguna vez darle una patada al televisor?". La multitud aplaudió. Cuando volvió a desaparecer en su Lincoln negro, dos pilotos profesionales se subieron en el Cadillac preparado especialmente al efecto y embistieron contra la pared de televisores en llamas<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> Wulf Herzogenrath, "Attempts to get rid of the Damned Box; or, the beginnings of an art medium in Europe", *Video 80 Magazine*, San Francisco Video Festival 1982, Stephen Ageststein (ed.), San Francisco, 1982. (Inicialmente en *Video-kunst in Deutschland 1963-1982*, (1982) Op. cit.

<sup>106</sup> Descripción a partir de un texto original de "Ant Farm". Chip Lord, Doug Michels y Curtis Schreier, "Ant Farm: The Media Burn", traducido y publicado en *En torno al video*, (1980) Op. cit.

### El video como combate. Cuatro formas de lucha contra la TV

"Ser videoartista es adoptar una postura radical"; afirma Ann-Sargent Wooster. Para esta crítica norteamericana, el video siempre polemizará con la gran industria, el consumismo y la pasividad; tanto si establece unas relaciones antagónicas respecto a la manipulación de la realidad y de la política habituales en televisión, como si se muestra partidario de ofrecer una visión particular<sup>107</sup>.

Bajo la perspectiva de Wooster —absolutamente moderna—, el video realiza su potencial revolucionario en función de los intereses de cada artista, pero también según una serie de distinciones que atienden a las particularidades concretas de cada proceso y que perturban de una manera diferente la relación del espectador con el aparato de TV.

A) La cinta de vídeo cuestiona a la televisión desde dos frentes: por una parte, intenta transgredir los códigos y formatos televisivos, es decir, atenta contra las características formales de la "visión televisiva"; por la otra ataca directamente los contenidos, es decir, parodia y ridiculiza los programas-tipo destinados a la alienación del espectador. Este rechazo de la ideología televisiva que legitima códigos, géneros y estilos de programas tiene lugar a través de la manipulación y deformación de las imágenes —que llegan a "molestar" a la vista—, o mediante situaciones simplistas y absurdas grabadas a tiempo real que prolongan la duración de la cinta hasta límites insospechados. Algunos artistas y activistas sociales que no trabajan habitualmente con el video comienzan a pensar que la cinta de video es un medio idóneo para cuestionar el medio televisivo. Así, el artista minimal Richard Serra realiza, en 1973, *Television Delivers People*, una cinta de video con música ambiental "muzak", en la cual se pueden ver desfilando por el fondo azul de la pantalla varias frases que atentan contra el medio televisivo y contra lo que éste representa: imposición de criterios por parte de las instituciones del poder y del estado, uni-direccionalidad y manipulación de la información, fines exclusivamente comerciales: "*The product of television, commercial television, is the audience*", "*It is the consumer who is consumed*", "*You are the product of TV*", "*You are the controlled product of news programming*", "*The NEW MEDIA STATE is dependent on television for its existence*".

"TELEVISION DELIVERS PEOPLE"<sup>108</sup>. Richard Serra utiliza la ambigüedad de esta última frase, que además da título a la cinta, para plantear la paradoja de sus posibles significados: to deliver, en inglés significa "liberar", "salvar", pero también "entregar" (una mercancía) y "comunicar" (un mensaje), entre otras acepciones. También Dara Birnbaum realizará, a finales de los 70, varias cintas de video y películas (16 mm.) que evidencian la manipulación de las series televisivas desde un punto de vista político y feminista. *Kiss the Girls: Make them Cry* (1979), *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978) y *Drift of Politics (Laverne & Shirley)*

<sup>107</sup> "Todas las formas del videoarte se posicionan contra los grandes negocios, el consumismo y la pasividad. Activa la autonomía del individuo (espectador y artista) estimulándole a tomar las riendas del asunto. El video posee un potencial revolucionario en muchos sentidos". Ann-Sargent Wooster "In the beginning there was one, television", en *From TV to video e Dal Video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano*. (1984) Op. cit.

<sup>108</sup> En *Video Art*, Ira Schneider y Beryl Krotz (eds.), New York, 1976.

(1978) son algunas de sus piezas más representativas<sup>109</sup>. En *Technology/Transformation: Wonder Woman*, Birnbaum nos muestra, mediante un bucle sin fin, la transformación que se opera en la protagonista de una serie de televisión norteamericana, Wonder Woman. El breve fragmento narrativo en el que vemos a la chica girar sobre sí misma, "transformarse" en super-heroína y salvar a un hombre sirviendo de excusa para plantear la manipulación de la imagen femenina en televisión y —según el catálogo de una exposición individual realizada en el IVAM— "permite que surja el tema de fondo: la transformación psicológica frente al producto de la televisión. Lo real (Real) se convierte en prodigio (Wonder) para poder "hacer el bien" (ser moral) en una sociedad (a) o (in)moral" (sic)<sup>110</sup>.

B) Desde la videoescultura también se intenta provocar una relación inhabitual con el mensaje televisivo. Las videoesculturas intentan romper con el tópico de la televisión cuestionando sus formas de representación, pero sobre todo, en este tipo de obras se pone en evidencia la materialidad del "mueble" televisivo que sólo admite miradas frontales y que se anula a sí mismo como objeto para existir únicamente como imagen. Algunas piezas, intentan penalizar o infligir un castigo al propio televisor —a lo que éste representa— y también al telespectador. Va Wölf concibe, en 1974, *TV-Set*, una videoescultura compuesta por dos televisores cuyas pantallas están pegadas cara a cara y selladas por una banda de metal que cubre los bordes y no permite ver absolutamente nada. Sólo el sonido mezclado de los dos monitores deja intuir que "algo" está sucediendo ahí adentro. Posteriormente, Dalibor Martinis realizará una pieza muy similar titulada *Cool Kiss* (1977) con dos televisores en funcionamiento, dispuestos en el suelo frente a frente. La distancia entre las pantallas es tan pequeña —unos 10 cms.— que resulta completamente imposible ver las imágenes.

C) Las videoinstalaciones, por su parte, cuestionan el rol pasivo del espectador que, en lugar de limitarse a mirar las imágenes que discurren por el monitor, debe convertirse en participante activo, movilizándose y descubriendo nuevos espacios. Pero además de esta característica, común a cualquier tipo de videoinstalación e independiente de su tema, algunos artistas deciden utilizarla de una manera crítica, confrontando la disposición de los elementos y sus imágenes a la vida real. En este sentido destaca la trayectoria artística de Antoni Muntadas, uno de los artistas que más críticamente han reaccionado contra la TV como medio influyente en el comportamiento social. Su videoinstalación, *The Last Ten Minutes I y II* (1976-77) muestra tres paneles frontales donde se han insertado tres monitores a la altura de los ojos. Sobre cada una de las pantallas, el nombre de tres ciudades distintas (Washington, Buenos Aires y Sao Paulo en la versión I, y Washington, Kassel y Moscú en la II). Los monitores emiten, simultáneamente, imágenes de los últimos diez minutos de las programaciones televisi-

<sup>109</sup> Las tres disponibles en formato videoográfico y cinematográfico (16mm) y las dos últimas reconvertidas en videoinstalación.

<sup>110</sup> En el catálogo *Dara Birnbaum*, editado por el IVAM, Centre del Carme, con motivo de su exposición en marzo de 1990.

vas de los tres países (cierres de emisión: última actualidad, confrontación moral, despedida del locutor, emblemas nacionales), grabadas directamente de la pantalla a diario, que se mezclan con escenas cotidianas captadas en las calles de las ciudades representadas (plano secuencia de una calle céntrica, en cada caso). Su intención: evidenciar el contraste entre la vida cotidiana —y real—, y la “puesta en escena” de las informaciones emitidas por televisión, a través de la confrontación de sus imágenes. *Between The Lines* (1979) es, a la vez, el título de una videoinstalación y de una cinta de vídeo de 25' que pueden funcionar juntas o separadamente. En la primera, Muntadas ubica en una misma sala dos bloques de atención:

1. Encerrado entre cuatro paneles, a una altura de 1'5 m., hay una televisión, en color, emitiendo un programa cualquiera; sus imágenes son fragmentadas por 4 cámaras dirigidas a los cuatro ángulos correspondientes de la pantalla.
2. Estas imágenes se envían a un conjunto de 4 televisores, en b/n, montados en un panel que reconstruyen nuevamente el encuadre original con las subsiguientes pérdidas (degeneración de la definición y cromatismo, aumento de la trama de líneas, vacíos de información visual). Además de cuestionar los límites formales de la televisión, mediante la construcción/deconstrucción de la imagen —y la información—, Muntadas reflexiona sobre la posición que ocupa el telespectador frente a ella: “Cuando utilizamos la expresión “leer entre líneas”, significa que completamos la información que nos proporciona el texto mediante nuestra propia reflexión, conocimiento, información, ingenio (sutileza). Nuestra mirada va más allá de lo que está impreso. Hacemos lo mismo con las imágenes, los dibujos, las fotografías, etc. La televisión nos confronta simultáneamente al sonido y a la imagen. Los telespectadores proceden de la misma forma que los lectores, pero menos conscientemente. Lo que diferencia el texto impreso de la televisión es la velocidad: con un texto es fácil detenerse y ponerse a pensar; en el caso de la televisión no hay tiempo de hacerlo en tanto que absorbemos la información de una imagen en movimiento”<sup>111</sup>.

En *La Televisión* (1980) plantea un cambio de roles; Muntadas asume el papel de artista-espectador y bombardea a un “televisor pasivo” con una serie de imágenes provenientes de los media. En una de las esquinas de una sala vacía coloca un televisor sobre una repisa (a la misma altura que, entonces, estaban colocados los televisores de los bares). Sobre el aparato apagado se proyectan ininterrumpidamente 80 diapositivas que cubren tanto la pantalla del televisor como las paredes contiguas. Estas imágenes corresponden a una serie de anuncios y noticias socio-políticas, recuperadas de los mass-media —periódicos y revistas—, que conforman un irónico discurso sobre la utilización del medio. Dentro de la videoinstalación, los sistemas de circuito cerrado potencian la interactividad entre el medio y el espectador, a la vez que cuestionan la uni-direccionalidad de los mensajes televisivos. Los sistemas interactivos registran

los movimientos del público y los muestran simultáneamente, poniendo en juego nuevas relaciones entre el público y el dispositivo; el espectador, confrontado a su propia imagen, se ve forzado a participar activamente en la producción de la obra de arte. Este tipo de videoinstalaciones están marcadas por un rotundo enfrentamiento a los hábitos de pasividad del telespectador, puesto que no pueden funcionar sin la presencia ni la participación del espectador.

D) Canales alternativos: desde la TV contra la TV.

*De las experiencias constructivas al radicalismo de la “Guerrilla TV”.*

La institucionalización de la TV por parte de las productoras con fines comerciales, uniformó estilos y códigos tanto en Europa como en EEUU y acabó demostrando la hegemonía del medio —los activistas del vídeo de los 70 calificaban de “dinosaurios” a las cadenas de televisión—. Por norma general, el vídeo independiente producido al margen de la televisión comercial se definía en oposición a la industria dominante, pero también, como “la alternativa” a la televisión. Así, aunque muchos artistas empezaron haciendo cintas que eran incompatibles y antagónicas a la televisión, el hecho es que desde el principio también había artistas y activistas sociales que trataron de congeniar con las ondas. Y se propusieron hacerlo mediante el uso de las instalaciones experimentales de la televisión pública y desarrollando programas destinados a la difusión masiva de la televisión comercial.

Las primeras emisiones televisivas realizadas por artistas se dedican a explorar las posibilidades del medio de una forma alternativa; sobre todo, las que son favorecidas por los canales de televisión pública o institucional tales como la KQED de San Francisco o la WGBH de Boston, las primeras que pusieron sus estudios y sus técnicos profesionales a disposición de algunos artistas. (En 1969, Fred Barzyk, productor del canal WGBH de Boston, ofreció a 6 artistas —Paik, Tadlock, Kaprow, Seawright, Pienne y Tambellini— la oportunidad de trabajar experimentalmente con la televisión dentro del programa “The Medium is the Medium”).

Este tipo de iniciativas llevadas a cabo por los canales públicos donde los espectadores/participantes tenía la oportunidad de comunicarse a distancia “gracias” a la televisión se podrían calificar como un intento “constructivo” de transformación del medio, pero no debemos perder de vista que se trata de experiencias puntuales y atípicas. De hecho, no van mucho más allá de ser ejemplares visiones de subjetividad utópica. Mucho más habitual es encontrar este tipo de programas en los canales locales de televisión por cable, que pretenden ofrecer un potencial de comunicación bidireccional y descentralizada, completamente opuesto a la información jerárquica y centralizada de la TV comercial. En 1969, ya se habían creado 2.260 estaciones por cable en Estados Unidos dedicadas a diferentes fines. “Como televisiones alternativas o contra-televisiones todos ellos desarrollaron sus primeras experiencias tanto en el sector social como en el campo artístico, sumándose a otras cadenas de “Public Acces” o estaciones de televisión local”<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> Antoni Muntadas. *Between the Lines*, 1979 (texto que encabeza el vídeo).

<sup>112</sup> Eugeni Bonet, en *En torno al vídeo*. (1980) Op. cit.

William Boddy sostiene que fue concretamente la idea de interactividad la que alimentó la extraordinaria atención que recibieron las nuevas tecnologías durante los 70. Haciéndose eco del lenguaje de los videoartistas, comenzaron a proliferar cadenas de televisión por cable que muy pronto consiguieron un relativo éxito de público; en ellas se pretendía que "los espectadores no se contentasen con buscar y seleccionar entre una miríada de programas, sino que hiciesen búsquedas documentales, compras y votos a domicilio"<sup>113</sup>. Según Richard de Cordova "la nueva subjetividad prometida por el cable ofrecía una trascendencia y una unidad desconocidas hasta entonces por el telespectador"<sup>114</sup>.

Pero muchas de estas experiencias no consiguieron sobrepasar la fase proyectual y sólo vieron la luz un tanto por ciento muy reducido de ellas. Manteniendo el tono condicional, que remite a una incierta realización, Eugeni Bonet nos cuenta un temprano proyecto planteado por Dan Graham: "Ya en 1971, Graham desarrolla experimentalmente un proyecto para una TV por cable local en el que plantea nuevas formas de debate en relación a temas polémicos de interés local, con métodos muy próximos a los de sus performances comportamentales: las personas participantes en el debate manejarían ellas mismas las cámaras, accionando el zoom para expresar sus distancias respecto a las opiniones del contrario, las voces y vistas se intercambiarían; los interlocutores deberían subsiguientemente intercambiar sus puntos de vista y tratar de defender los argumentos del contrario y, por último, se establecería sobre esta base un diálogo final, visualizado en las pantallas mediante una imagen partida, como confrontación de los puntos de vista de ambos"<sup>115</sup>.

Algunos autores califican de grandilocuentes —y a veces, de visionarias<sup>116</sup>—, cierto tipo de propuestas y actividades que abarcaban desde los grupos de vídeo itinerantes que recordaban los "nickel odeons" del cine de los orígenes, hasta lo que William Boddy denomina "democracia electrónica" via televisión, pasando por los documentales de *cinéma-verité* destinados a la televisión pública y los pilotos de dramáticos para las cadenas comerciales. En cualquiera de estos casos, para Boddy "el abismo que separaba las cadenas comerciales de televisión y el vídeo independiente parecía más infranqueable todavía que la separación entre el cine de Hollywood y los cineastas independientes"<sup>117</sup>. De hecho, la televisión rechazaría gran parte del trabajo independiente en virtud de motivos estéticos, políticos o, incluso, tecnológicos —por norma general, el vídeo era juzgado como técnicamente impropio para la difusión— y esta exclusión acabó reuniendo a diversos productores independientes en una misma marginalidad; desde ella pre-

tendieron crear una especie de comunidades que asumiesen no sólo la producción, sino también la distribución, la difusión, la interpretación crítica y la publicidad<sup>118</sup>.

"Videofreex" fue uno de esos grupos de vídeo itinerante cuyos miembros formaron una verdadera comuna. "Tras un período de intensa actividad en Nueva York, los "Videofreex" se convierten en nómadas; viajan por todas partes montados en camionetas y empiezan también a ser conocidos con el nombre de Media Bus. Finalmente, después de haber introducido el modelo de vídeo-bus en la práctica de lo que luego se denominará "vídeo comunitario", el grupo se establece definitivamente en Lanesville, un pequeño pueblecito del estado de Nueva York; allí crearán una estación local de televisión, la Lanesville TV, que constituye un ejemplo bastante insólito y curioso de televisión al servicio de la comunidad"<sup>119</sup>.

Durante los 70, los canales locales produjeron indistintamente tres tipos de programas en relación al grado de confrontación televisiva: los que tenían una voluntad explícita de servicio a la comunidad —reportajes, entrevistas e informaciones varias que sólo atañen a determinados círculos sociales y/o culturales—; los que se enfrentaban directamente a la televisión, ridiculizándola con mayor o menor agresividad, y los que intentaban estacionarse en una postura intermedia como una alternativa a los códigos y convenciones de la televisión comercial —en un terreno fronterizo muy difícil de mantener.

Tanto los proyectos de televisión por cable de Dan Graham como sus videoinstalaciones en circuito cerrado, denunciaron los aspectos sociales en los que se controlaba la libre voluntad del espectador, y si en un primer momento Graham intentó aportar soluciones alternativas a las leyes del Sistema, enseguida pasó al desafío evidenciando —de acuerdo con las teorías de McLuhan, entonces de rabiosa actualidad— que para estas leyes el dispositivo de representación no es sólo un medio, sino un fin en sí mismo<sup>120</sup>. La confrontación directa se hace patente en *Production/Reception* (1976), donde Graham "propone una doble emisión por sendos canales de TVC en relación y simultáneamente a un programa de TV normal. Uno de los canales de cable mostraría el proceso de producción de dicho programa (la sala de control y sus componentes, el plató, la acción de los técnicos, el realízar, los locutores o intérpretes, ...), mientras que en el otro canal se mostraría la recepción del programa en un hogar medio (el mueble-televisor y su entorno, así como las actividades de las personas presentes en la sala o en otras partes de la casa)". La utopía de este proyecto implicaba que los hogares norteamericanos que conectaban con el programa debían tener tres televisores, pero, además, el carácter condicional de esta descripción nos

<sup>113</sup> William Boddy, "Paper Tiger Television: la télé de guérilla revisitée", en *Vidéo, Communications* n.48 (1988) Op. Cit.

<sup>114</sup> Richard de Cordova, "Cable Technology and the Utopian Subject", *On Film*, n.12, primavera 1984, p. 23-27. Referenciado en *En torno al vídeo*. (1980) Op. cit.

<sup>115</sup> Eugeni Bonet, "Sinopsis de la obra de Dan Graham 1966-1986", en el catálogo de la exposición *Dan Graham*, realizada por el Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

<sup>116</sup> Marita Sturken hace referencia explícita a "proyectos tales como la infame y desafortunada tentativa llevada a cabo en 1969 por "Videofreex" y algunos otros grupos de vídeo consistente en un experimento (jamás divulgado) sobre la contracultura, para la CBS, titulado (algo proféticamente) "Subject to Change" (Sometido a mutación)". Marita Sturken, "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo". *El Paseante*, n.12, (1989) Op. cit.

<sup>117</sup> William Boddy, "Paper Tiger Television: la télé de guérilla revisitée", en *Vidéo Communications* n.48 (1988) Op. cit.

<sup>118</sup> En cualquier caso, los colectivos videográficos no se constituyeron aisladamente: "El colectivismo fue una forma de vida de la época, la ideología que prevaleció fue compartir —la casa, el trabajo, la información—. Marita Sturken, "Les grandes espérances et la construction d'une histoire. Les collectifs", en *Vidéo, Communications* n.48 (1988) Op. cit.

<sup>119</sup> "Como su nombre indica no se trata de freaks (fenómenos), sino de una nueva raza que empieza a aparecer en los fértiles terrenos de la contracultura USA: los video-freaks". Eugeni Bonet, en *En torno al vídeo*. (1980) Op. cit.

<sup>120</sup> Dan Graham, cuya actividad teórica es sólo equiparable a su labor artística, recoge sus primeros proyectos en un libro titulado *Vidéo-Architecture-Television* (1979), donde aparecen descritos y conceptualizados. "Graham equipara los códigos del vídeo y la TV al código de la arquitectura, señalando como las imágenes televisivas, los dispositivos de vigilancia, la televisión por cable y su potencial bidireccional, etc., tienden a reemplazar y a modificar las funciones arquitectónicas de conexión, mediación y separación de espacios (y órdenes sociales)". Eugeni Bonet, "Sinopsis de la obra de Dan Graham 1966-1986", en *Dan Graham* (1987) Op. cit.



hace pensar que el proyecto nunca se llevó a cabo. Sin embargo, sí se vio reflejado en otro programa posterior que Graham realizó en colaboración con Dara Birnbaum como parte de una serie de producciones realizadas por artistas para la televisión por cable de Toronto. Según Eugeni Bonet, en *Local TV News Program Analysis for Cable TV* (1979), "se ensaya sobre las premisas de *Production/Reception* un análisis estructural de un formato típico de la TV: un programa informativo. En la jerga de la deconstrucción diríamos que el programa trata de hacer "opacos" los mecanismos "transparentes" del mass media por excelencia"<sup>121</sup>.

En 1979, Doug Hall, Chip Lord y Jody Proctor se instalaron en Amarillo (Texas), acogidos por una de las cadenas locales, para realizar un controvertido y arriesgado programa que tenía por tema los 250 tornados que asolaron Texas desde 1951 a 1975. En *Amarillo Tapes* sus autores juegan irónicamente con el concepto "realidad" certificada por los telediarios, desvelando y ridiculizando todas las estrategias de los News. Lo que en un principio abordaron "como artistas" —tal y como aseguran en la propia cinta—, con la intención de analizar y disecar este contexto, mezclarse con los profesionales y compartir su experiencia, acabó en una serie de transgresiones que fluctuaban entre la grosería y la sutilidad: "Repeticiones, como por ejemplo la del cómplice (Don García) que interrumpe a su "alter ego", el artista-presentador (Doug Hall) que tropieza con una palabra ("apostolic") para enseñarle el ritmo correcto, el tempo que le conviene a su papel (increíble voz, hyper-codificada, de los News); o las tomas repetidas por puro placer, revelando la arbitrariedad, el falso-naturalismo y la paranoia invisible de estos códigos"<sup>122</sup>. Como era de esperar, la emisión de esta cinta acabó prohibiéndose en esta cadena, pero pudo difundirse, poco más tarde, en la Channel 9 de San Francisco; eso sí, con una condición: nunca en la franja horaria de los informativos, sino tras su emisión, para evitar "posibles confusiones".

El documental televisivo fue el único formato que adoptaron los artistas y activistas de la televisión, pero lo hicieron reinterpretándolo y utilizándolo como vehículo de contra-información. Salvo contadas excepciones que remitian al documental *vérité*<sup>123</sup>, este formato resultaba idóneo como instrumento de ataque directo y crítica al medio, ya que era —y continúa siendo— uno de los productos que mejor se identifica con la esencia misma de la televisión. La reinterpretación pasaría siempre por la imitación de sus estructuras y la ridiculización del contenido, mientras los activistas del vídeo desafiaban la redicha objetividad del periodismo documental televisivo afirmando sus propios puntos de vista. "Los guerrilleros del vídeo anunciaban fieramente que ellos filmaban la locura desde su interior, de una manera subjetiva e implicada. Inventaron sus propias formas híbridas influenciadas por el Nuevo Periodismo, que escribía los hechos como una ficción, y por los realizadores del *cinéma vérité*, que dejaban filmar a la cámara en pos de una realidad ilusoria, no mediatizada"<sup>124</sup>.

<sup>121</sup> Las dos últimas citas son de Eugeni Bonet, *Ibidem*.

<sup>122</sup> Referenciado por Raymond Bellour, en "L'utopie Vidéo. Etre ou ne pas être d'avant-garde", en *Où va la vidéo?* Cahiers du Cinéma (1986) Op. cit.

<sup>123</sup> "TVTV (Top Value Television), fundado por el ex-miembro de Raindance, Michael Shamburg, ganó cierto renombre con dos documentales *vérité* sobre lo que ocurría entre bastidores en las convenciones políticas de 1972". Marita Sturken, "Les grandes espérances et la construction d'une histoire. Les collectifs", en *Vidéo Communications* n.48 (1988) Op. cit.

<sup>124</sup> Deirdre Boyle, "Du Postapack au caméscope, La Télévision de Guerrilla", en *Carré blanc sur fond blanc "Le Festival Vidéo Bruxelles"*, Bruselas, 1992.

Mientras los periodistas de la televisión intentaban por todos los medios justificar sus interpretaciones como "pura realidad", otorgándoles los valores de objetividad y veracidad, los activistas del vídeo se esfuerzan en evidenciar la ambivalencia y subjetividad del género que mayor credibilidad disfruta entre los usuarios de la TV.

#### EL CONCEPTO "GUERRILLA TELEVISIÓN"

Entre las numerosas paradojas que comporta el vídeo destaca la de su peculiar confrontación al medio televisivo, pues la lucha más encarnizada contra la televisión se llevó a cabo desde el mismo medio. El festival de Woodstock de 1969 representó un importante catalizador y, a principios de los 70, comenzaron a proliferar una nueva especie de colectivos radicalizados a los que Michael Shamburg bautizaría con el nombre de Guerrilla Television. Eugeni Bonet destaca por su representatividad a los siguientes grupos: en *EEUU*, "Artist's Television", "Guerrilla Television", "Alternate Media Center", "Open Channel", "People's Video Theater" (1969), "Global Village", "Raindance", "TVTV", "Ant Farm", "Telethon", "Optic Nerve" y "Video Free America"; en *Amsterdam*, "Videoheads"; en *Alemania*, "Telewissen"; en *Inglatera*, "TVX" (Londres) y en *España*, "Video-Nou" (Barcelona). Todos estos colectivos —junto con algunas publicaciones representativas de la contra-cultura, tales como Radical Software— focalizaron sus intereses en el enfrentamiento televisivo a través de una concepción casi evangélica de la televisión como instrumento destinado a revolucionar el mundo.

Marita Sturken considera que "la expresión televisión guerrillera, con sus connotaciones de agresividad y subversión, vino a significar un determinado tipo de vídeo activista, aquél que comportaba una observación irónica de las aberraciones sociales, así como una revolución estilística frente a las convenciones de la televisión"<sup>125</sup>. El mismo Shamburg definiría la televisión guerrillera como "la aplicación de las técnicas de la guerrilla en el terreno de la elaboración. La televisión guerrillera es la televisión popular. En un nivel simple no es sino "Hágase su propia televisión". Pero el contexto de esta noción es que la supervivencia en un entorno informativo exige instrumentos informativos"<sup>126</sup>.

El término "televisión de guerrilla" proviene del título de un libro que proporcionaría al movimiento un nombre y un manifiesto: *Guerrilla Television*, fue escrito por Michael Shamburg y "Raindance Corporation" y publicado, en 1971, por Holt Reinhard and Wilson en Nueva York<sup>127</sup>. Son varias las ideas que se barajan en este libro: desde una cierta perspectiva, la obra establecía un paralelismo entre el vídeo y la imprenta de Gutenberg, como resultados de una tendencia evolutiva de la tecnología que facilitaba la descentralización y la ac-

<sup>125</sup> Marita Sturken, "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo", *El Paseante* n.12 (1989) Op. cit.

<sup>126</sup> Michael Shamburg and "Raindance Corporation", *Guerrilla Television*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1971, p.8.

<sup>127</sup> "La escritura ágil y concisa de Shamburg —que antes había trabajado de periodista en revistas como *Time* y *Life*—, el grafismo atrevido de los Ant Farm y el background colectivo (Raindance) del contenido del libro, dieron como resultado un verdadero clásico de la literatura contraculturalista; una especie de "catecismo" en el que se exponen modelos teóricos y prácticos". Eugeni Bonet, en *En torno al vídeo* (1980) Op. cit.

cesibilidad; por otra parte, el texto de Shamborg se refería al papel alienador de los mass-media en la sociedad norteamericana (los Media-America) y presentaba su contrapartida en los productos más recientes de la "tecno-evolución", tales como el Portapack, la TV por cable y las cintas de vídeo. Finalmente, proponía ciertas fórmulas, en ocasiones calificadas de anti-políticas, cuya ambigüedad era voluntariamente asumida. El libro se iniciaba con la siguiente aclaración: "La utilización del término "guerrilla" representa una especie de puente entre una vieja forma de concienciación y una nueva. El nombre de la nueva revista, *Radical Software*, cumple con una función similar. Muchos piensan que algo "radical" ha de ser algo necesariamente político, pero no es este nuestro caso. Nosotros creemos en soluciones post-políticas a problemas culturales, y esas soluciones son radicales en su discontinuidad con el pasado. Por tanto, nuestro uso del susodicho adjetivo funciona como un cebo para lograr atraer a la gente, desde un viejo contexto (el político) hasta el nuestro propio"<sup>128</sup>.

Michael Shamborg, creía que el vídeo llegaría a generar un sistema de información que revolucionaría la política, fuese ésta de derechas o de izquierdas; sin embargo, y aunque en alguno de sus vídeos se trata abiertamente a los sujetos políticos, la mayoría de ellos se caracteriza por la remarcable ausencia de todo análisis político riguroso. Su retórica se acercaba más a lo ecológico que a lo político.

*Radical Software* es el nombre de una revista publicada, entre 1970 y 1974, por el colectivo "Raindance" (al cual también pertenecía Shamborg). Sus más asiduos colaboradores —repartidos entre "miembros oficiales" de "Raindance" y "amigos"— no formaban un grupo homogéneo (Algunos de ellos, como Frank Gillette, Ira Schneider, Beryl Korot y Juan Downey, se dedicaron después al videoparte y otros se dispersaron en diferentes grupos). El contenido de la revista, que seguía una compaginación muy poco convencional, proporcionaba direcciones, consejos técnicos sobre vídeo e informaciones varias, entremezclados con entusiastas manifiestos y artículos delirantes que seguían el modelo de las publicaciones "undergrounds" de la época, influenciadas por el movimiento hippie y la "Drug Culture". Por ejemplo, en el *Radical Software* del verano de 1970 se podía leer: "La Televisión no es solamente una forma de transmitir la cultura tradicional, sino un elemento en la creación de una nueva cultura (...) para incitar a la difusión de la información, en *Radical Software* hemos creado nuestro propio símbolo: una X encerrada en un círculo. Es una marca registrada, la antítesis de copyright que significa: DO COPY"<sup>129</sup>. En poco tiempo, esta revista se constituiría como uno de los elementos que más contribuyeron a promover una utilización "subversiva" del medio.

Para Sturken, las cintas producidas por el colectivo "Raindance" exploraban los puntos de unión entre televisión, arte y cambio social, de manera que la fuerza de su trabajo residía en el montaje y la yuxtaposición: tras una primera fase de acumulación de imágenes que provenían de la calle, de entrevistas realizadas en su es-

tudio y de extractos de emisiones de televisión, éstas se combinaban entre sí para crear sus peculiares "Media Primers", conformados por una serie de comentarios irónicos sobre la variabilidad de la sociedad y la complejidad de las relaciones de poder. Marita Sturken concluye que, básicamente, "su objetivo es el de perjudicar la estructura de poder de los medios. Mediante la yuxtaposición de los mass-media y de los medios alternativos, reafirmaron la fuerza de sus tácticas subversivas"<sup>130</sup>. De hecho, se trataba de un grupo que tenía a preocuparse por cuestiones teóricas y cuyos miembros estaban fundamentalmente interesados en la interrelación de la cibernética, la ecología y las cuestiones mass-mediáticas. Paradójicamente, la disposición ecológica de "Raindance" no tuvo lugar en el "medio natural", sino en el seno del "medio tecnológico" y se desarrolló a través de una lucha contra la contaminación y la inflación de información, y contra el desequilibrio provocado por la difusión a gran escala. En el más puro estilo de los "art laboratories undergrounds", algunos miembros de "Raindance" formularon un proyecto titulado "The Center of Desentralized Television", que contemplaba la creación de una video-galería destinada a difundir productos videográficos, periódicos y publicaciones alternativas, así como ciertos servicios comunitarios. Pero, según Dominique Belloir, este proyecto no se llegaría a realizar "debido a problemas interpersonales y a una cierta "paranoia" muy difundida en la comunidad videográfica, que les hace escoger la dispersión, antes que realizar un intento de unificación"<sup>131</sup>.

Entre los intereses de los diferentes colectivos de la Guerrilla Television prevalece también una voluntad de servicio —de estar a disposición de los demás y también de estar en todas partes— que queda reflejada en el slogan "Make your own television" de los alemanes "Telewissen", en el "You are information" de Shamborg y "Raindance" o en la idea de "People's Television" de los ingleses "TVX". Otros grupos, como "People's Video Theatre" —creado por Elliot Glass, Howie Gustadt y Ken Marsh—, plantearían su actividad en relación a comunidades muy determinadas: minorías étnicas y grupos radicales ligados a éstas, tales como indios, chicanos y Black Panthers.

Con el tiempo, algunos grupos darán un giro a su política inicial: unos se implicarán de lleno en las propuestas comunitarias y otros, como John Reilly y Rudi Stern, por ejemplo, formaron "Global Village" para dedicarse, en un primer momento, a crear una serie de espectáculos con múltiples monitores que se caracterizaban por una cierta trivialidad, oportunismo y tono comercial. Pero tras esta primera etapa, la actividad del grupo cambió radicalmente de signo y emprendieron nuevos proyectos relacionados con comunidades y sectores oprimidos.

El caso contrario lo encontramos en el colectivo "TVTV" (Top Value Television), formado en 1972, en Los Ángeles, por muchos de los miembros de "Raindance" —Michael Shamborg, Megan Williams, Dean y Dudley Evenson, entre otros— y cuya actividad se concentró en realizar programas de televisión utilizando sólo los Por-

<sup>128</sup> Michael Shamborg y "Raindance Corporation" en *Guerrilla television*, (1971) p. 10-20. Op. cit.

<sup>129</sup> Texto referenciado por Dominique Belloir en el artículo "Video Art Explorations", en *Cahiers du Cinéma*, Hors de série, Editions de l'Étoile, París, 1981.

<sup>130</sup> Marita Sturken, "Les grandes espérances et la construction d'une histoire. Les collectifs", en *Video Communications* n.48, (1988) Op. cit.

<sup>131</sup> Dominique Belloir, "Video Art Explorations", en *Cahiers du Cinéma* (1981) Op. cit.

tapacks. "Nuestra intención era, y todavía es, cambiar la televisión", aseguraba uno de sus miembros.<sup>132</sup> Sin embargo, Eugeni Bonet, se muestra bastante crítico con la trayectoria que más tarde asumiría el grupo: "Por lo que sé de su trayectoria posterior, pudiera muy bien ser que hubiera sucedido todo lo contrario: que la televisión los hubiera cambiado a ellos, y que hubieran quedado integrados en ella como unos productores independientes un tanto inquietos y atrevidillos. Uno de sus trabajos más recientes, la serie *Super Vision-Tales of Television* (1976-77), programa de tipo dramático que contiene una amable sátira del mundo de la TV, entra de lleno, a mi manera de ver, dentro de los esquemas propios de la televisión comercial, y más concretamente, en sus aspectos más chabacanos"<sup>133</sup>.

Históricamente, el trabajo de los colectivos contra-televisivos, concebido en su totalidad —es decir, el que va de las experiencias alternativas propuestas por los canales públicos e institucionales, hasta la más combativa guerrilla televisión— es de una gran relevancia social y cultural, porque "ofrece precisamente un documental televisivo alternativo de un momento clave de la historia. Sin él, sólo nos quedaría la visión ofrecida por los media dominantes de un movimiento concebido, precisamente, como una oposición a este punto de vista monolítico"<sup>134</sup>.

### La postura de los artistas

"Al margen de lo que pensemos de la televisión comercial, consideremos estos hechos: cada receptor de TV se encuentra funcionando un promedio de 5 horas y 45 minutos por día; el 97% de las familias estadounidenses cuenta, como mínimo, con un receptor de TV; entre los 2 y los 65 años, un norteamericano medio habrá pasa-

do 9 años de su vida frente al televisor: una cuarta parte de su vida de vigilia. 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 TV 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 que nunca hubiera participado"<sup>135</sup>. Así describe el colectivo "Telethon" de Los Angeles el poderoso influjo que la televisión ejercía sobre la población norteamericana en unos años en que las estadísticas comenzaron a divulgar —en un acto peligroso para el medio— el exceso de tiempo que los telespectadores dedicaban a la TV. A principios de los 70, este grupo de artistas —formado por Billy Adler, John Margolies e Ilene Segalove— creó una serie de videoinstalaciones denominadas "The TV Environment" que reproducían las salas de estar típicas de la clase media americana con aparato de televisión incluido. Los televisores en funcionamiento muestra-

<sup>132</sup> Allen Rucker citado por Johanna Gill en *Video: State of the Art*, Rockefeller Foundation, Nueva York, 1976.

<sup>133</sup> Eugeni Bonet en *En torno al video*, (1980) Op. cit.

<sup>134</sup> Marita Sturken, "Les grandes espérances et la construction d'une histoire. Les collectifs", en *Video. Communications* n. 48 (1988) Op. cit.

<sup>135</sup> "Telethon: The TV Environment", texto traducido y reproducido en *En torno al video*, (1980) Op. cit. Encontramos una cita prácticamente idéntica en un texto de René Berger de 1982: "Algunos como trescientos millones de televisores, casi un billón y medio de telespectadores; la mitad de la población mundial. Entre los dos y los sesenta y cinco años de edad, el telespectador norteamericano transurre más de tres mil días pegado a la TV (6 horas de 24), a grosso modo, nueve años de su existencia. Los niños de ahora tienen tres generadores: el padre, la madre y el aparato de TV", René Berger, *Cimal* (1982) Op. cit.

ban un vídeo, previamente elaborado por Telethon, en donde se mezclaban y contraponían diferentes imágenes televisivas a modo de collage; su intención, mostrar las mil contradicciones de la TV comercial. Según David A. Ross<sup>136</sup>, se trataba de una propuesta que iba más allá de la crítica sociológica y que ironizaba sobre la verdadera naturaleza del entorno norteamericano, un mundo supuestamente falso, cuyos deseos y valores estaban inspirados por la actividad comercial.

Para "Telethon", como para la mayoría de activistas del vídeo de los 60 y 70, la idea de realidad sólo era una referencia ficticia dentro del universo cerrado de la televisión comercial; sus instalaciones, por tanto, pretendían proporcionar un nuevo contexto al *living room* norteamericano con el fin primordial de favorecer la reflexión. Según John Hanhardt, las obras de este colectivo estaban destinadas a "despertar la conciencia" de los telespectadores respecto a los clichés, al carácter de la información televisiva y a la función del televisor como elemento de una decoración uniformizada. "Telethon dice: "Con el continuo crecimiento de la televisión, cada vez nos será más difícil separar lo que está dentro y lo que está fuera del entorno de la TV". Corresponde a artistas y activistas la labor de avivar nuestra conciencia en relación a ese "entorno" en continua expansión"<sup>137</sup>.

Los diferentes movimientos artísticos de la época comparten su compromiso con la experiencia directa y con los entornos cotidianos, implicándose en los procesos culturales, sociales y políticos que éstos generaron; y una de estas ineludibles situaciones de la vida diaria estuvo presidida por la omnipresencia de la televisión. Ya sean clasificados como artistas o como activistas sociales, quienes primero se interesaron por el vídeo, se enfrentaron abiertamente a la TV, y lo hicieron con sus propias armas.

### Diferentes estrategias representadas en la actitud de Paik y Vostell

Tras una primera etapa más violenta en su trayectoria artística, Paik inició una serie de acciones menos drásticas relacionadas con la manipulación del medio televisivo.

"Cuando conocía a Nam June Paik —lo conocí por casualidad— no era videoartista, sino músico. Se hizo videoartista en los años sesenta. Cuando le conocí era un compositor. Rompía pianos y, después de romper pianos, comenzó a romper televisores. Más tarde se preguntó porqué 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"<sup>138</sup>.

A excepción de la obra *Burned Out TV* (1976) —una televisión quemada y deformada por la acción del fuego—, la nueva postura adoptada por Paik erradica todo tipo de acción agresiva o violenta, pero continúa siendo absolutamente crítica con la televisión bajo un punto de vista satírico y provocativo. —"Nuestro trabajo es la crítica de la televisión pura, como Kant"<sup>139</sup> —.

<sup>136</sup> David A. Ross, "Postmodern Station Break: A Provisional (Historic) Overview of Video Installation", en *American Landscape Video. The Electronic Grove*. The Carnegie Museum of Art, William D. Judson curator, 1988.

<sup>137</sup> John G. Hanhardt, Fragmento del artículo "Videology", publicado originalmente en *Film Comment*, Nueva York, mayo-junio 1975; traducido en *En torno al video*, (1980) Op. cit.

<sup>138</sup> Shigeo Kubota en *El arte del video*, (1991) Op. cit.

<sup>139</sup> Nam June Paik, en *Nam June Paik. Video 'n' Videology 1959-1973*, (1974) Op. cit.

Así, por ejemplo, en la exposición titulada "The Machine at the End of The Machine Age", realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Paik contribuyó a la muestra con *TV-Chair* (1975), una silla con un TV emplazado en el lugar que ocuparía el asiento: de esta manera, el espectador podía escoger el programa en cual "prefería colocar sus posaderas"<sup>140</sup>.

La ironía se hace más patente en sus videoesculturas o video-objetos, que cuestionan la TV como mueble y el papel pasivo que asume el espectador frente a ella: *TV Clock* (1965) —TV reloj—, *TV Bra* (1969) —TV sujetador—, *TV Penis* (1972) —TV condón—, *TV Glasses* (1971) —Gafas TV—, *TV Bed* (1972) —Cama de televisores—, *TV Cross* (1966) —Cruz de televisores—, *TV Cello* (1971) —TV Violoncello—, *Fish TV* —TV con pecera—, *TV Candle* (1975) —TV con Vela—, *Medieval TV* (1975) —TV con grabado japonés del siglo XVIII—. Todas estas piezas —junto con las diferentes versiones de *TV Buddha* (*TV Rodin* y *TV Thinker*) que se describen posteriormente— son las muestras de una peculiar crítica Fluxus a la televisión; sin embargo, su trabajo más representativo en este campo se desarrolló a partir de la manipulación de la imagen videográfica: en la deformación y distorsión de la imagen televisiva mediante la aplicación de imanes y resistencias. Con ello Paik intentaba descontextualizar y redefinir la imagen electrónica monopolizada por la televisión. "El objetivo desestructurante de las operaciones es evidente. La imagen electrónica es exaltada en su cualidad luminosa primaria, pero a la vez, contrastada en su apariencia televisiva de imagen absolutamente verídica e única"<sup>141</sup>.

Según Pérez Ornia, Nam June Paik coordina sus estrategias hacia tres tipos de acciones a la hora de concebir un producto artístico. Estas son: "destruir la imagen televisiva popular, interpretar de forma astuta el papel del video en las comunicaciones y re-interpretar el papel del espectador"<sup>142</sup>.

Las imágenes que utiliza Vostell pertenecen casi siempre a los programas que la televisión está emitiendo en ese mismo momento, pero distorsionadas o desajustadas; en ocasiones deja los televisores apagados o los desintoniza hasta que transmiten tan sólo ruido ("nieve"). En la exposición *TV Trouble* (1963), llevada a cabo en la galería Smolin de Nueva York, Vostell llenó el espacio con televisores colocados descuidadamente sobre muebles de oficina y archivadores. "Al presentar una oficina como si fuese información almacenada y la televisión como forma de

información, consiguió a la vez un dé-collage del espacio y de la propia TV. A través de la deconstrucción de la ideología televisiva, Vostell consigue "salirse fuera de campo"; crea arte al margen del mundo del arte con la intención de evidenciar la función real de la televisión en la sociedad"<sup>143</sup>.

Aunque en la obra de Vostell existe una cierta manipulación de las imágenes, su atención no se dirige tanto al lenguaje televisivo y a las características técnicas del medio, como a la producción de imágenes y a la televisión como medio de comunicación. El verdadero

interés de Vostell en la televisión se centra en el aparato, en el objeto y en lo que éste representa; y más concretamente, en el ritual: "Mirar la televisión es un ritual. En la televisión se da un ritual monopolizado a base de esquizofrenia colectiva"<sup>144</sup>.

Mientras que la actitud de Paik se inscribe directamente en la corriente más burlona y provocativa de Fluxus, la de Vostell retoma la vocación nihilista del dadaísmo de una manera rigurosa y estricta. Pero existen otras diferencias notables en el uso que Paik y Vostell hacen del televisor, y sobre todo, de la imagen electrónica.

Vostell utiliza el televisor como un elemento más en el repertorio de materiales que utiliza —reproducciones, cemento, coches— y le otorga un nuevo sentido en el contexto de sus happenings; la agresión y la vejación del aparato televisivo son sus características más comunes. Por otra parte, nunca genera nuevas imágenes; se limita a distorsionar las que emite cada programación en el momento de su intervención.

Por su parte, Paik "se sirve" de las imágenes que le proporciona el medio televisivo para crear otras nuevas que se originan, o bien a través de una intervención directa en la formación de la imagen dentro del televisor, o mediante la aplicación de sintetizadores y colorizadores. Cuando Paik atenta contra el aparato de TV, no pretende lesionarlo ni destruirlo, sino ridiculizarlo. Paik no entabla un "combate abierto" contra la televisión, sólo intenta reciclar sus alienantes imágenes ofreciendo nuevas versiones; una actitud que muchas veces ha sido clasificado de visión "positiva" o "constructiva" del medio, frente a la "negativa acidez" de Vostell. "George Orwell afirmaba que la televisión era siempre negativa. Por el contrario, yo afirmé que la televisión no era siempre negativa, que no era "El Mal". En *Good Morning Mr Orwell* decía esto mismo: fui la única persona en el mundo al afirmarlo y me siento orgulloso de ello"<sup>145</sup>.

Precisamente a partir de las disposiciones de estos dos pioneros, el crítico Jean-Paul Fargier detecta dos actitudes bien diferenciadas entre los artistas que se dedican al video: por una parte, la invención o "actitud positiva", que intentaba desarrollar unos mecanismos incapaces de reproducir por la televisión; por la otra, la crítica televisiva o "actitud negativa". Y ambas opciones se dieron paralelamente en el tiempo representadas en los gestos inaugurales de Paik y Vostell. "Todos los artistas que, siguiendo a Paik y Vostell, utilizaron el televisor como instrumento, se incluyeron en una u otra tendencia" —concluye Fargier— "Antonio Muntadas, Francesc Torres, Klaus vom Bruch, Dara Birbaum, por ejemplo, continúan hundiendo el clavo de Vostell. Bill Viola, Gary Hill, Shigeko Kubota, Thierry Kuntzel, Jean-Michel Gautreau, Ko Nakajima... navegan tras la estela de Paik. Los primeros obsesionados por la falsedad de los media, los segundos intentan que se produzca un nuevo contacto con lo Bello"<sup>146</sup>.

<sup>140</sup> En 1968 ya había realizado una obra prácticamente idéntica —*TV Symphony*— con una silla de cocina de los años 50.

<sup>141</sup> Vittorio Fargone, "Nam June Paik e il Movimento Fluxus", en *Il Novecento di Nam June Paik*. (1992) Op. cit.

<sup>142</sup> José Ramón Pérez Ornia en *El Arte del Video* (1991) Op. cit.

<sup>143</sup> John G. Hanhardt, "Video in Fluxus", *Art & Text*, n.º 37, september, 1990.

<sup>144</sup> "La próxima revolución visual tendrá lugar cuando seamos capaces de conectar el video directamente al cerebro, sin cámara. Entonces se podrá visualizar directamente el pensamiento. En ese momento la televisión y el video serán completamente libres. Tu cerebro conectado a una pantalla, entonces verás directamente todo lo que piensas...". Wolf Vostell en una entrevista con Jean-Paul Fargier, *Cahiers du Cinéma* n.º 332, février 1982.

<sup>145</sup> Nam June Paik en *Il Novecento di Nam June Paik*. (1992) Op. cit.

<sup>146</sup> Jean-Paul Fargier, "Un coup de dés, toujours", catálogo *Images en Scène. Installations vidéo et cinéma*. Art 3000, Palais de Tokyo, juin, Paris, 1993.

John Hanhardt opina que tanto Paik como Vostell estuvieron condicionados principalmente por razones ideológicas y epistemológicas, puesto que sus trabajos, considerados en su conjunto "fusionaban lo social y lo estético a través de la instalación, la performance y los formatos televisivos, cuestionando radicalmente las bases elitistas del arte y el control sin límites de la televisión"<sup>147</sup>. Sin embargo, también aparecen una serie de diferencias entre Paik y Vostell que no se limitan a un planteamiento específico de la televisión, sino que se extienden a su concepción global del arte y, por supuesto, de la vida. El mismo Paik establece distinciones profundas entre su postura y la de Vostell: "El trabaja con el aparato de televisión, hace una denuncia. Es su problema, no el mío. Yo sólo me intereso por la luz grabada en términos artísticos. El está más comprometido socialmente. Está más en el campo de la conciencia social, que yo respeto, como ser humano, pero algunas veces el contexto social no es el mejor camino, no siempre tiene buen resultado artístico. Pero parte de su trabajo es muy fuerte"<sup>148</sup>.

Vittorio Fagone tuvo ocasión de entrevistar a Wolf Vostell acerca de las razones que inspiraron, en aquella época, la proclamada aversión de los artistas del vídeo contra la televisión. Además de las motivaciones, por otra parte ciertas, sobre la necesidad de una oposición al uso masificado del nuevo medio, Vostell añadió otra más directamente significativa y, curiosamente relacionada con la revolución llevada a cabo por la música electrónica de principios de los 60. Vostell señala que en este período coincidieron las expectativas de aquéllos que se dedicaban a la innovación radical en el terreno de la música con las de quienes pretendían renovar radicalmente la imagen, debido a que la estructura radiofónica y la estructura televisiva de la Alemania Occidental de aquellos años eran casi idénticas. No obstante, la trayectoria seguida por ambas no fue la misma. "¿Porque de repente resulta imposible realizar sobre el medio electrónico la misma reflexión creativa y crítica que se venía haciendo en los canales del medio acústico? Más allá del fetichismo de la audiencia, cultivado precozmente por todas las televisiones comerciales y públicas, más allá de mantener un régimen de máxima estabilidad conservadora —no sólo formal, sino social— de la televisión, la pregunta queda todavía sin respuesta"<sup>149</sup>.

### Un enfrentamiento generalizado

Sumándose a las posturas individualizadas de estos dos pioneros, las primeras obras de vídeo llevan implícito, de una forma u otra, el cuestionamiento del medio televisivo. Son numerosos los realizadores independientes que toman la televisión "como blanco, adversario, rival, alter ego, referente, materia prima, modelo, ejemplo negativo, desecho,... enfin, por otra cosa"<sup>150</sup>.

Antoni Muntadas, en su artículo titulado "Pro/Anti TV: a crossover"<sup>151</sup>, reflexiona sobre la concienciación televisiva de los artistas como un hecho generalizado, es decir, como una circunstancia que afecta

a toda la comunidad artística, y no sólo a quienes la convierten en el argumento principal de su trabajo. Muntadas considera que la televisión es, entre otras cosas, un instrumento de información, comunicación y distribución que invade nuestra vida, de manera que cada uno de nosotros tendría algo que ver con ella en un momento u otro. Por supuesto, esto es evidente en el trabajo de aquéllos que toman por sujeto a la televisión como fuente de información directa e inmediata, pero continúa: "También a esos trabajos que no remiten a la TV directamente (que no utilizan técnicas de apropiación, collages, reciclando y construyendo/deconstruyendo las imágenes de la TV) les resulta inevitable dirigirse a la televisión porque ésta es parte del paisaje colectivo de los media. Recientemente, es posible asegurar que la pintura versa sobre los mass media, el cine trata de la televisión y la escultura de los entornos televisivos. *VT not about TV is also about TV.*"

Incluso muchos de aquéllos artistas que intentaron sustraerse a la crítica más radical, también realizarían, en un momento u otro de su trayectoria, alguna obra que hiciese referencia, bien a la omnipotencia de la televisión, bien a la pasividad y alienación del telespectador. Y los que desarrollaron sus propias cruzadas personales concentrando su producción en un tema específico —como es el caso de Ulrike Rosenbach— tampoco eludieron cuestionar el medio cuando éste afectaba a sus intereses. "Algunas veces cito contenidos televisivos. Esto no quiere decir que me identifique con la mayoría de contenidos que vehicula la televisión pero, desde el punto de vista analítico, me interesa la manipulación de los mensajes mediante el tipo de toma. Concretamente, cómo son representadas las mujeres"<sup>152</sup>.

Algo similar ocurre con Bill Viola, cuya trayectoria nunca ha demostrado el mínimo interés por las experiencias documentales de la guerrilla contra-televisiva, ni por cualquier tipo de crítica hacia los mass-media; de hecho, siempre que Viola se ha planteado su actitud respecto al medio televisivo su respuesta ha sido básicamente conciliadora: "La imaginación es la llave de nuestras puertas de la percepción. El medio televisivo, cuando se empareja con la mente humana, puede ofrecernos una visión que supere el límite de nuestra conciencia cotidiana, pero sólo si ese es nuestro deseo, sólo si queremos hacerlo, ya sea como espectadores o como creadores"<sup>153</sup>.

No obstante, e influenciado sin duda por los movimientos y teorías de la época, Viola tampoco pudo sustraerse a este tipo de cuestionamientos. En uno de sus primeros trabajos, *Traped Moments* (1974), adoptó una postura verdaderamente crítica, si no directamente contra el medio, sí contra determinadas actitudes de los tele-adictos. Esta videoinstalación constaba de una trampa para ratones colocada en el subterráneo de una galería, convenientemente iluminada, sobre la cual colocó una cámara de vídeo que registraba la imagen ininterrumpidamente y la transmitía a un monitor del piso superior, donde tenía lugar la exhibición. El sistema de vigilancia permaneció activado durante todo el tiempo que permaneció ex-

<sup>152</sup> Extracto de una entrevista con Wulf Herzogenrath en el catálogo *Ulrike Rosenbach*, Colonia, 1982. Referenciado en *Video Communications* n.48, (1988) Op. cit.

<sup>153</sup> Bill Viola en el catálogo de la exposición *Bill Viola* realizada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, dec-83/jan-84, Paris, 1984.

<sup>147</sup> John G. Hanhardt, *Art & Text* (1990) Op. cit.

<sup>148</sup> Nam June Paik en *El arte del vídeo*. (1991) Op. cit.

<sup>149</sup> Vittorio Fagone, en *Il Novecento di Nam June Paik*. (1992) Op. cit.

<sup>150</sup> Jean-Paul Fargier, "Vidéo, un art de moins", *Art Press* n.47, avril, 1981.

<sup>151</sup> Antoni Muntadas, *From TV to video e Dal video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano* (1984) Op. cit.

puesta la obra, esperando que un ratón entrase en la trampa. Simultáneamente, otra cámara captaba a los espectadores que se encontraban frente al monitor y enviaba las imágenes a un monitor emplazado en un rincón, bajo las escaleras de la entrada. Bill Viola explica así la cuestión de fondo planteada en esta obra: "La gente pone trampas continuamente, pero nunca es testimonio directo de la violencia y se deshace inmediatamente de los resultados, que nunca aparecen ante su vista como sucede en esta situación en circuito cerrado. Al igual que la televisión, esta obra juega con la morbosa fascinación que siente la gente al ser *voyeur* de situaciones violentas y de muertes"<sup>154</sup>.

Ya en los 80, Viola realizaría la única de sus obras que cuestionaba el poder alienante de la televisión —y que curiosamente fue producida por la cadena WGBH de Boston—. Las dos versiones de *Reverse Television. Portraits of Viewers* (1983-84), un programa de televisión y una cinta de vídeo de 15', mostraban *literalmente* el punto de vista de la televisión: las salas de diferentes hogares con sus correspondientes telespectadores mirando, anonadados, a la cámara —es decir a la TV—.

### Y un dilema: "Ser o no ser TV".

#### De las emisiones contra-televisivas al videoarte en la televisión.

En los círculos culturales y artísticos donde verdaderamente se desencadenó la guerrilla contra-televisiva, ésta también se llevó a cabo utilizando el propio medio, ya fuese bajo la forma de emisoras independientes y alternativas o mediante la difusión de cintas de vídeo: "El vídeo, en la euforia de aquellos momentos, fue acogido como "la otra televisión", como la negación de centralismo, inmovilismo y control informativo. La ansiedad, el deseo inesperado de un 'romanticismo tecnológico' fomentado por el vertiginoso desarrollo de nuevos y más avanzados medios, era alimentado y frustrado a la vez"<sup>155</sup>. Por un lado, los artistas estuvieron experimentando fascinados por las posibilidades tecnológicas de la televisión, por el otro se sirvieron de ella para atacar lo que ésta representaba, destruyendo violentamente su imagen en happenings y performances. Sólo desde esta perspectiva se podrá comprender esa especie de amor/odio hacia el medio tecnológico en la que se basa la relación "pasional" de los pioneros del vídeo.

El vídeo que se enfrenta a la televisión asume una contradicción inherente a su propia naturaleza: el vídeo comparte la misma tecnología que la televisión, el mismo soporte y, en muchas ocasiones, el mismo dispositivo de difusión; pero lucha contra su lenguaje y sus códigos, contra su programación, contra su ideología. El vídeo pretende no ser televisión siendo "*televisione meglio della televisione*"<sup>156</sup>.

"Desde 1969, he realizado más de 50 trabajos con vídeo y sigo utilizando este medio porque siento a la vez amor y odio hacia él", asegura Wolf Kahlen, un artista y realizador independiente que ha trabajado in-

<sup>154</sup> Bill Viola en *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*. A cura di Valentina Valentini, Taormina Arte 1993, VIII Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Gangemi Editori, 1993.

<sup>155</sup> En *En torno al vídeo* (1980) Op. cit.

<sup>156</sup> Jean-Paul Fargier, "Gli inseparabili" en *Intervalli. Tra film, video, televisione*. VVAA, Valentina Valentini (ed.) Taormina Arte, IV Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Sella Editore, Palermo, 1989.

distintamente en el vídeo alternativo y en la televisión institucional, "este amor/odio procede del enorme impacto e influencia que tiene el medio televisivo sobre todo el mundo"<sup>157</sup>. Los dos emblemas de la época en los que se abanderaron los artistas y activistas del vídeo poseen características esquizoides de "origen genético": "VT is not TV", pero también, "Television as a Creative Medium"<sup>158</sup>.

Eugeni Bonet considera que esta paradoja —la TV es 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 de 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"<sup>159</sup>.

### "VT IS NOT TV". LA BI-DIRECCIONALIDAD EN LA TV

En 1932, Brecht escribió un pequeño ensayo titulado "Radiotheorie" donde proponía la distinción entre medio de distribución y medio de comunicación, haciendo patente la necesidad de una bi-direccionalidad entre ambos; es decir, contempló, por primera vez, la necesidad de que el Receptor también pudiera ser Emisor. También Walter Benjamin, en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936), puso en evidencia, aunque bajo otra perspectiva, el desequilibrio existente entre un pequeño número de emisores y un gran número de receptores. En los años 60, estas teorías cobrarán su máxima vigencia a través de las tesis de McLuhan que, entre otras cosas, confían en un equilibrio futuro entre receptores y emisores.

Siguiendo estos razonamientos, los artistas y activistas tentarán las posibilidades del vídeo en la televisión mientras se debaten entre la utopía y la realidad. Nam June Paik, por ejemplo, ya calificaba de "optimistas" las previsiones de McLuhan cuando afirmaba que "el inmenso potencial de esta interacción entre las comunicaciones de la era electrónica está explotada (y manipulada) exclusivamente por un grupo "influyente" y dirigida a un grupo "no-influyente", pero no se da entre grupos "influyentes" y "no-influyentes" (la información se produce siempre en un sentido único)"<sup>160</sup>.

A finales de los 60, algunas emisiones empiezan a evidenciar la falta de comunicación que la TV ha potenciado entre su público. Así, en el transcurso de un programa emitido por la tercera cadena alemana de televisión, los telespectadores se sorprendieron cuando, de repente, su televisión se convirtió en chimenea. Con

<sup>157</sup> Wolf Kahlen en *En torno al vídeo*. (1980) Op. cit.

<sup>158</sup> Es más, en uno de los textos más representativos de la época —*Expanded Cinema*, 1970—, Gene Youngblood defenderá la tesis de que "el vídeo no es TV" dentro del capítulo que lleva por título "La televisión como medio creativo". (Un título que también corresponde a la primera muestra colectiva de vídeo realizada en la galería Howard Wise en Nueva York, 1969).

<sup>159</sup> Eugeni Bonet "El Futur(ism)o de la imagen en movimiento, en el catálogo de la *Bienal de la Imagen en Movimiento '90*. José Ramón Pérez Ornia (ed.) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990.

<sup>160</sup> Nam June Paik en un texto para "24 Stunden", happening del 5 de junio 1965 en la galería Parnass, Wuppertal, Itzehoe 1965; publicado bajo el título "Pensées 1965" en Paik. *Du cheval à Christo et autres écrits* (1993) Op. cit.

*TV as a Fire Place* (1969), el artista Jann Dibbets —que hasta entonces se había dedicado al Land Art— quiso dar a los espectadores la impresión de estar sentados ante una hoguera, como recuerdo de épocas pasadas donde ésta marcaba todavía el centro de reunión en una casa, y recordarles que si entonces la familia se reunía en torno a la hoguera para contarse las experiencias cotidianas, ahora permanece muda mientras escucha los mensajes comerciales de la televisión.

Ya en los 70, este tipo de emisiones llegarán a proponer al telespectador que ejecute determinados movimientos —unos más absurdos que otros— “para comunicarse con el medio”. Douglas Davis lleva hasta el extremo esta incitación destinada a convertir al espectador en sujeto activo para que reaccione ante la televisión. En *The Austrian Tapes* (1974), un programa emitido por la televisión austriaca, el espectador es invitado a colocar sus manos contra las de Davis sobre la pantalla del televisor y a ejecutar diferentes acciones en las que debía poner algunas partes de su cuerpo en contacto con el aparato. En una obra anterior, *Images From Present Tense I, Backward Television Set* (1971) este autor propone que cada telespectador gire la pantalla de su televisor contra la pared, mientras le dice: “Hemos mirado la televisión desde el otro lado todo el santo día. Llevamos años mirándola así. Hemos llegado al final del día y es la hora de darle la vuelta a la tele. Quisiera pedirles que me acompañen en un experimento, una meditación, una performance que puede llevarse a cabo en toda la ciudad. Primero debe levantarse de la butaca, ir hasta el televisor y girarlo hacia la pared. Así. Primer paso. El segundo es buscar un canal sin programación, sin imágenes y subir el volumen del mismo lentamente. Así, cada vez más fuerte. Y, por último, apague todas las luces de la habitación. Vuelva a la butaca y siéntese, medite y mire el mayor tiempo posible, durante horas, quizás hasta la madrugada, y descubra qué nos dice la televisión desde el otro lado”<sup>161</sup>. Douglas Davis nos cuenta también como surgió esta idea: “Creí frente a una pantalla de televisión, pero nunca había reflexionado verdaderamente hasta el día en que la vi por detrás. Esto ocurrió de madrugada, durante una velada, hace muchos años. Había bailado y bebido hasta desfallecer. Tirado en el suelo, vi a nuestro anfitrión colocar la tele en el centro de la sala. La gente se puso delante. Lo primero que percibí cuando la encendió fue la luz azulada de la pantalla reflejada en el rostro de quienes la miraban. Y, después, las luces del interior del aparato, que brillaban a través de sus intersticios. Aquella noche, pasé un buen rato mirando la televisión desde el otro lado, y mucho más tiempo pensando en ello, años después. Cuando finalmente realicé mi obra —instalar mi propio aparato de televisión visto por detrás en una galería en penumbras— supuso la conclusión de esta experiencia”<sup>162</sup>.

Estas experiencias tienen su precedente en *TV Dé-collage für Millionen*, un proyecto ideado por Wolf Vostell en 1963, que nunca llegó a ver la luz porque ninguna emisora de televisión quiso asumir el riesgo entonces —en un principio fue la WDR (West Deutsche Rundfunk) de Colonia, quien se había comprometido a

<sup>161</sup> Instrucciones de Douglas Davis en la cinta. Publicadas en *El arte del video*. (1991) Op. cit.

<sup>162</sup> Douglas Davis en *New Artist Video*. Gregory Battcock (ed), New York, 1973.

ello, pero se echó atrás en el último momento—. Según Vostell, esta emisión debía ser un programa emitido por televisión donde el público debía participar ejecutando una serie de acciones absurdas que él mismo dirigiría desde la pantalla, “los acontecimientos; imágenes; palabras, recomendaciones e inducciones debían suscitar en el público una participación activa en el juego, pensamientos y acciones paralelas a la emisión”. La intención era evidente: “Quien sabiamente se someta a estas acciones comprenderá de inmediato el carácter problemático y absurdo de la influencia que ejercen los medios de comunicación de masas”<sup>163</sup>.

En el programa “The Medium is the Medium”, emitido en 1969 por la cadena WGBH de Boston y organizado por Fred Barzyck, Allan Kaprow inició una serie de intervenciones alternativas en la programación televisiva de esta cadena con su obra *Hello! I See You*, una especie de “happening” televisivo que demostraba la posibilidad de comunicación bidireccional del medio. En él, los telespectadores podían comunicarse entre sí a través de un circuito cerrado que enlazaba a la WGBH con otros cuatro puntos del área de la ciudad: el MIT, un hospital, una biblioteca y el aeropuerto.

En ese mismo programa también participaría Nam June Paik ironizando sobre el concepto de participación —valga la redundancia—. En su *Electronic-Opera n°1* (1968-69) Paik da ciertas consignas al espectador mientras en la pantalla aparecen bailarinas desnudas o el retrato distorsionado de Nixon: “Cierra tus ojos, abre un poco tus ojos, etc... Esto es participación televisiva”<sup>164</sup>. De hecho, son numerosas las piezas de Paik —programas, cintas de vídeo, videoesculturas— que restituyen al espectador la imagen y la palabra, teniendo por objeto su participación y reflexión sobre la pasividad de su papel.

El francés Fred Forest, animado sin duda por esa intención lúdicamente provocativa que ha presidido toda su obra, se atreve a ir más lejos todavía y anuncia al telespectador que le está fotografiando, ... para después proponerle que pida su fotografía a la estación de televisión. En una acción llevada a cabo en 1975 en la televisión brasileña, Forest procedió a fotografiar a “cada telespectador” en su hogar; después, cumplió su promesa y envió una especie de retratos-robot (sin rasgos faciales) a todo aquél que lo hubiese solicitado.

Se trata de una idea similar a la realizada unos años antes por el canadiense Robin Page para la televisión alemana. En *Standing in My Own Head* (1972) Page invitaba a los telespectadores a dibujar su retrato, mientras permanecía en la pantalla, para enviárselo después por correo; a cambio, Page ofrecía un dibujo del espectador que él mismo realizaba simultáneamente. Cerca de tres mil espectadores recibieron en sus casas “el retrato” de la cámara de TV que encuadraba a Page.

La pieza *Tele-pathie*, de Roland Baladi, también se inscribe en la misma línea que las irónicas obras de Forest y Page. Frank Popper, simplemente la describe así: “En *Tele-pathie* el sistema lleva al espectador a rela-

<sup>163</sup> Wolf Vostell, “Dé-collage-TV, événements et actions pour des millions”, en *Video Communications* n. 48 (1988) Op. cit.; publicado anteriormente en *Vostell Happening und Leben*, LD8 Luchterhand Typescript, Berlin, 1970.

<sup>164</sup> Nam June Paik, “Video, Vidiot, Videology”, en *New Artists Video*. (1972) Op. cit.

cionarse personalmente con el artista, cuyo rostro está representado en la pantalla y del que se supone que tiene la facultad de adivinar el pensamiento por el intercambio de las miradas"<sup>165</sup>.

#### "TV AS A CREATIVE MEDIUM". EL VIDEOARTE EN LA TV

Cuando, a mediados de los 70, el crítico John Hanhardt reflexiona sobre la televisión —"ese objeto encontrado de proporciones temibles y aniquiladoras"— deja en el aire una pregunta que ya se habían planteado algunos realizadores independientes cuando comenzaron a intuir el difícil futuro del vídeo en la televisión. "¿Será dentro de tan contradictoria envoltura donde veremos en el futuro el trabajo de artistas y documentalistas?"<sup>166</sup>.

Aunque más tarde se convertiría en lema, "TV as a Creative Medium" fue, originariamente, el título de la primera muestra colectiva de vídeo<sup>167</sup> que llegaría a constituirse como "testimonio de la diversidad temática que concurría en el vídeo de los primeros tiempos: el legado del arte mecánico y la escultura cinética, aspectos de los mass-media y la información, así como la exploración de aspectos estéticos, tecnológicos y temporales del medio"<sup>168</sup>.

Una vez se evidenció el desbordante e incombustible poder que la televisión ejercía sobre las masas, algunos artistas y activistas sociales decidieron inocularse en el medio con la intención de "transformarlo" desde dentro. Y el videoarte se introdujo en la TV<sup>169</sup>. A partir de ese momento, los vídeos de los artistas y realizadores independientes fueron puntualmente difundidos por algunas cadenas de televisión pública de los Estados Unidos y, a partir de los 80 por las europeas (Alemania e Inglaterra han sido pioneras).

En 1969, la cadena WGBH de Boston comenzó a promover trabajos experimentales entre los artistas y un año más tarde se asoció a la KQED de San Francisco y la WNET de Nueva York, para crear unas "cédulas de investigación" donde ponían su tecnología a disposición de "artistas-residentes"; su intención: promover una creación que ellos mismos difundían en programas especiales. De esta forma, la TV dejaba de ser únicamente un canal de difusión de gran alcance para los videoartistas y se convertía en una prolongación de su territorio de investigación.

En 1972, la cadena WNET-TV ya había creado un departamento independiente denominado "TV Lab", bajo la dirección de David Loxton, cuya atención se dirigía básicamente hacia el área documental y la creación videoartística. Respecto al documental destacan los trabajos de grupos como "TVTV", "Downtown Community Television" y "Global Village", pero la lista de videoartistas que produjeron sus obras en este centro es muy

extensa. En la temporada 1975-76, el "TV Lab" produjo una serie de 22 programas —documentales y videoarte— bajo el título genérico de *VTR (Video and Television Review)* que fueron emitidos por el canal 13 de la TV neoyorquina.

Desde 1976, la WGBH mantuvo un programa semanal de videoarte todos los domingos por la noche que acabó consiguiendo una fiel audiencia, pero debido a la hora de emisión —las 12 de la noche—, ésta nunca fue demasiado representativa. Bill Viola, uno de los "artistas-residentes" en la Channel 13 WNET (Nueva York) desde 1976, se sentía satisfecho con este tipo de acuerdos porque le permitían acceder a una audiencia mucho más amplia que la estrictamente especializada, pero a su vez, también se resintió de las presiones que éstos ejercieron sobre los artistas: "Últimamente no trabajo de forma específica para la televisión y los productores de Channel 13 me lo han recriminado. Me dicen que debería reconocer que me debo a un público amplio y que no puedo mantener dos o tres minutos cada plano. No creo que sea necesario legitimar su estilo o doblegarse al condicionamiento en vigor de la televisión"<sup>170</sup>.

O dicho de otra forma, la posibilidad de difusión e investigación que facilitaban las grandes cadenas de televisión implicaba pagar un precio que, la mayoría de ocasiones, tenía que ver con un cierto tipo de servilismo por parte de los artistas. Algunas de estas experiencias se iniciaron con una sana voluntad de colaboración por parte de las instituciones —que proporcionaron espacios y equipos a los artistas, asumieron una amplia producción de programas y organizaron conferencias, seminarios y ciclos informativos,...—; sin embargo, la mayoría de ellas acabarían desplazando sus medios hacia otros intereses más rentables. Este es el caso de la "New Television Workshop" (WGBH), —creada por Fred Barzyck y Dorothy Chiesa en 1972— donde las dificultades financieras impidieron que el proyecto adquiriese regularidad: dos años más tarde de su puesta en marcha "la Fundación Rockefeller anuncia sus intenciones de reducir progresivamente su subvención y se inicia la producción de un programa piloto de tipo dramático, con inclusión de breves fragmentos realizados por "video-artistas"; la servidumbre respecto al aparato comercial de la televisión vuelve a aparecer"<sup>171</sup>.

Y es que a pesar de estos puntuales intentos colaboracionistas, resulta prácticamente imposible concebir el videoarte liberado de su relación antagonista con la televisión. Incluso en las excepcionales ocasiones en que es emitido por las cadenas públicas o privadas de televisión, nunca entra a formar parte del verdadero ritmo de su programación. Ya sea como televisión comercial o vía cable, asegura Ann-Sargent Wooster, el videoarte se muestra siempre entre paréntesis, aislado, como una especie exótica o peligrosa<sup>172</sup>.

#### EL FORMATO DE SPOT TELEVISIVO

El videoarte sólo conseguirá integrarse dentro de las estructuras de programación adoptando un formato tele-

<sup>165</sup> Frank Popper, en *Arte, acción y participación*. (1989) Op. cit.

<sup>166</sup> John G. Hanhardt, fragmento del artículo "Videology", en *Film Comment*, (1975) Op. cit.

<sup>167</sup> Galería Howard Wise de Nueva York (1969).

<sup>168</sup> Maura Sturken, "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo", *El Pasante* n.12 (1989) Op. cit.

<sup>169</sup> "Posibilidades usualmente desperdiciadas de la televisión han atraído frecuentemente la atención de los video-artistas y las experiencias a nivel de TV por cable y por satélite se han multiplicado en los últimos años. Por eso, en Estados Unidos, se habla a la par, e incluso, indistintamente, de video-art y de TV art (o, cada vez más, de TV alternativa). Eugeni Bonet, "Video art USA en los orizontes", en el catálogo *Power Festival Nacional de Video*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1984.

<sup>170</sup> Bill Viola, en la entrevista realizada por Deirdre Boyle para el catálogo de la exposición *Bill Viola*, (1984) Op. cit.

<sup>171</sup> Eugeni Bonet en *En torno al vídeo* (1980) Op. cit.

<sup>172</sup> "Whether on public or cable television, it is usually bracketed and related like an exotic or dangerous species". Ann-Sargent Wooster, "In the beginning there was one, television", en *From TV to video e Dal Video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano*, (1984) Op. cit.



visivo inesperado y, aparentemente, contrario a sus intereses: el spot publicitario aparece como un nuevo producto videográfico que permite difundir mensajes rápidos, cortos y concisos; entre sus cualidades destacan, además, la posibilidad de acceder a una numerosa audiencia y la capacidad de introducirse por sorpresa en el interior de las programaciones habituales. Si hasta entonces había sido la televisión la que mayor provecho había sacado de las ideas de los artistas, éstos tomaron su contrapartida imitando o versionando los códigos y estilos del spot publicitario, ya fuese con una intención deliberadamente crítica —en su sentido más político—, o en su exclusivo provecho —como autopromoción—. En cualquier caso, durante los 70, este tipo de práctica sería bastante infrecuente entre los artistas y sólo podemos mencionar las puntuales iniciativas de Les Levine y Chris Burden.

En 1976, Levine creó una serie de 17 spots publicitarios de 30 segundos de duración que fueron emitidos por la ABC-TV australiana bajo el título genérico de *Disposable Monument* y que se estuvieron transmitiendo, durante todo un mes, al principio de cada hora de programación. Esta oportunidad de utilizar el formato del spot le pareció a Levine la manera más fácil de conseguir unas cuantas horas de transmisión —“las televisiones nunca han estado conformes con la idea de dar media hora de tiempo a un artista”—. Seguramente presionado por las radicales teorías contra-televisivas de la época, Les Levine, se vio obligado a justificar de la siguiente forma su “reaccionaria” iniciativa:

“He pensado que si los spots publicitarios pueden utilizarse para vender detergente también podrían utilizarse para vender ideas artísticas. De hecho, en mis spots lo único vendible es la idea... (...) lo que espero es que compres la idea artística. (...) La idea de utilizar la estructura de los spots de la televisión como recurso formal genera una relación distinta entre espectador y emisor; una relación distinta a la producida normalmente por el spot publicitario genuino. (...) Los auténticos comerciales son eso que denominamos programas; formas de vida y actitudes, comportamientos y diálogos, todo está cuidadosamente calculado para vender crédito perpetuo en la forma de entender la vida propugnada por el Sistema. Realmente, la televisión es el medio con más capacidad de venta que se haya inventado jamás. Los programas lentos, educativos, culturales, académicos, intelectuales y artísticos están ahí únicamente para vender las ideas de mentes lentas, académicas, culturales, artísticas. (...) El mismo sistema que se emplea para vender ansiedad y avaricia, podría utilizarse también para lograr que la gente se percate de los aspectos positivos de nuestro medio ambiente. Vender no es necesariamente negativo; siempre hay que vigilar si lo que nos están vendiendo es aceite de culebra electrónica. A fin de cuentas, todo se tiene que vender. (...) Si el spot televisivo resulta ser el instrumento de mayor influencia que tienen los gigantes industriales del siglo XX, es hora ya de que los artistas empecemos a pensar en como podemos utilizarlo”<sup>173</sup>.

A finales de los 70, comienzan a ser habituales entre los artistas este tipo de razonamientos que, si bien ponen de manifiesto su impotencia ante el despliegue

<sup>173</sup> Les Levine, “A Disposable Monument”, texto traducido y reproducido en *En torno al video*. (1980) Op. cit.

comercial de los media, también ofrecen una posible salida a esta desigual confrontación. Anticipándose como siempre a las ideas de su época, Nam June Paik detectó muy pronto la ineficacia de las “pedestres” estrategias del video independiente y comprendió que su futuro sólo podría desarrollarse en un terreno equiparable al de su oponente: “Tras el mayo del 68, pensé que el tiempo de las barricadas ya se había cumplido. No se puede lanzar piedras cuando los otros tienen helicópteros y satélites. La próxima resistencia se deberá situar en este nivel”<sup>174</sup>.

Chris Burden utiliza el spot publicitario con una doble intencionalidad: por una parte, se inscribe dentro de la corriente crítica que ataca códigos y formatos televisivos e intenta presentar un “arte culto” directamente emparentado con el mundo de los anuncios comerciales; por la otra, se sirve del spot con ironía, en su propio provecho y sin remordimientos ideológicos: el artista se vende a sí mismo como producto y centra su finalidad en la autopromoción.

A partir de 1973, Burden comenzó a comprar espacios comerciales en las televisiones locales de Los Angeles para mostrar diez escasos segundos de sus trabajos. Los primeros anuncios consistían en tres únicas afirmaciones —“Science Has Failed”, “Heat is Life” and “Time Kills”— pronunciadas por él mismo mientras presentaba unos gráficos en la pantalla. A continuación aparecía la frase: “Chris Burden esponsorizado por CARP”. Este spot apareció un total de 72 veces en un período de 5 días.

Entre 1975 y 1976, Burden estuvo emitiendo el spot *Promo* (1975), que encontramos también bajo el título *Leonardo, Michelangelo, Rembrandt, Chris Burden*. Esta obra mostraba la pantalla dividida en 4 partes; en el centro de cada una de ellas aparecía “el nombre de un gran artista” escrito con una tipografía progresivamente mayor, siguiendo el orden del título. Cabe resaltar que además de las características evidentemente promocionales, esta experiencia conseguía equiparar el “genio creativo” a una mercancía que podía ser tratada como cualquiera de los productos ofertados por el medio.

### Los artistas, la televisión..., la pasividad del espectador medio

Independientemente de los diferentes tipos de estrategias más o menos agresivas desarrolladas por los artistas contra la televisión, en el fondo de sus propuestas se puede detectar una misma intención; o mejor dicho, dos: la concienciación social y la incitación a participar en un arte activo. De hecho, el video que critica la TV se está haciendo eco del compromiso social, pretende que los ciudadanos sean conscientes tanto del poder de los media como del suyo propio y favorece la intervención activa en los procesos sociales y políticos de cada comunidad.

Para aquéllos artistas que habían crecido con la televisión, el video representaba la posibilidad de cuestionar su autoridad y atentar contra ella. La crítica Martha Rossler, asegura que la mayoría de pioneros creían estar efectuando un acto de profunda crítica social, una crítica específicamente dirigida contra la dominación de grupos e individuos, en-

<sup>174</sup> Nam June Paik en una entrevista con Irmeline Lebeer, “Marcel Duchamp n’a pas pensé a la vidéo”, (1974) Op. cit.

carnada por la televisión de gran difusión como representante de la cultura industrial y tecnológica de occidente. "Este acto crítico se efectuaba a través de un medio tecnológico que una ironía del destino parecía dotar con la posibilidad de la relación interactiva. Los artistas reaccionaron contra el posicionamiento de un gran público que parecía desentenderse y se sintieron amordazados como productores de una cultura viva frente a las vastas industrias de los media"<sup>175</sup>. Así pues, el acto de rebeldía de los videoartistas se consolida en la sustitución de los valores que difunde la televisión por los de la disidencia cultural.

La otra faceta del video contra-televisivo está relacionada con el mito de la pasividad del espectador frente a la pantalla del televisor. La finalidad de esta lucha es evidente. Los artistas incitan al público a la acción, ya sea física o mental, y asumen el mesiánico papel de rescatarles su alienación. Se trata de combatir los hábitos del telespectador, su aceptación sin resistencia y los únicos puntos de vista que impone el sistema televisivo —la no-reciprocidad, la uni-direccionalidad—. En unos casos, la visión frontal es abolida; en otros se trasgreden mensajes, códigos y estructuras; en otros, se intenta implicar o contrariar al espectador incitándole a cumplir órdenes absurdas. Se trata, en definitiva, de activar al público tanto mental como físicamente, de obligarlo a tomar conciencia de su propia situación.

Esta actitud encontraría eco en la postura de artistas que nunca estuvieron vinculados al videoarte, pero que siempre se sintieron implicados en las revoluciones de su tiempo. Este es el caso de un personaje tan paradigmático como Man Ray, quien al final de su trayectoria artística también se vio afectado por el clima anti-televisivo que se respiraba en la década y decidió realizar una serie de 5 fotografías tituladas *La televisión* (1975). En todas ellas aparecían dos maniqués articulados de madera —los mismos que a menudo encontramos en sus composiciones fotográficas de los años 20—, apoyados en los bordes de una pantalla de TV, mirando, "bastante aburridos", las imágenes de un tedioso documental sobre la arquitectura maya. Para Alessandra Cigala esta fue "otra de las frecuentes apologías contra la recepción descontrolada y embalsamada que reduce al ser primeramente a audiencia y después a sujeto pensante"<sup>176</sup>.

Pero sigamos con "Man Ray". William Wegman es un autor que ha consagrado su obra videográfica a su "alter ego" Man Ray (un perro que ha demostrado tener más tablas —y más paciencia— que muchos actores profesionales). Unas veces, Man Ray aparece en la pantalla junto a su dueño, negándose a cumplir sus estúpidas órdenes —al perro no le gusta fumar—, pero sin salir jamás del cuadro; otras veces, ambos actúan juntos en una escena sin que nadie pueda adivinar quién imita a quién; y otras aparece completamente solo, atento a ciertos sonidos y a supuestas indicaciones que "alguien" le hace desde fuera de campo. Pero Man Ray no es solamente el doble de su amo (ni tampoco el doble de ese otro perro con el que a veces ejecuta un dúo sincrónicamente perfecto); "es, sobre todo, el doble del espectador. No importa que es-

pectador: el que mira una pantalla de video. El que sigue con la mirada los desplazamientos imprevisibles de un objeto invisible o el que lame conscientemente una raya de coca; se diría que siempre está interpretando órdenes, ejecutando un programa, según las informaciones que va recibiendo. Convirtiéndose así en la réplica exacta, en el doble de la pantalla. En definitiva, este hombre terminal que, poco o mucho, somos todos nosotros, que vive rodeado de pantallas y que debe obedecer, que se somete a su control"<sup>177</sup>. En el fondo, esta especie de *homo electronicus* que parece describir Fargier, no es más que el simple telespectador medio que sigue los dictados de la televisión sin cuestionarse demasiadas cosas, sin ver más allá de sus narices. La parodia del espectador teledirigido, formulada varios años antes por McLuhan<sup>178</sup>, encuentra por fin en Man Ray su representante más explícito.

Aquellos artistas que se atreven a proponer experiencias arriesgadas, apenas obtienen respuesta cuando éstas dependen de la participación activa del público. Una actitud que, por otra parte, ya suelen prever de antemano; las siguientes palabras de Vostell sobre *TV Dé-collage für Millionen* (1963), —ese proyecto anteriormente mencionado que pretendía la interactividad con el telespectador y que nunca llegó a ver la luz,— así nos lo confirman. "Aunque las acciones ordenadas no sean ejecutadas por los telespectadores, como yo por otra parte esperaba, la simple incitación a cumplirlas es ya una provocación para intervenir, no es necesario que se produzca una reacción contra la situación que les ha sido impuesta. Mi propuesta era, de hecho, activar un gran número de personas y arrancarlas de su torpeza de telespectadores"<sup>179</sup>. Tampoco *The Austrian Tapes* (1974) —la propuesta de Douglas Davis que significaba un desafío a la pasividad del público— obtuvo la respuesta lúdica que su autor pretendía y fue criticada por los telespectadores como una acción extravagante, absurda y sin sentido.

En esta misma línea, el artista chileno Juan Downey nos cuenta una experiencia personal que evidencia el desinterés y la incapacidad de reacción del telespectador medio. "Durante los años 60, muchas veces invité a D.D. a mi taller, en las tardes bochornosas y calientes, para ver juntos películas de serie en tres televisores reunidos, en cada uno de los cuales se transmitía una serie diferente. En otras palabras, los tres canales más comerciales vistos simultáneamente en tres televisores juntos. Las relaciones, las oposiciones y la simultaneidad destellaban incluso en lo que se refería a los autores de los tres repartos (a veces aparecía el mismo actor en dos de las series al mismo tiempo), y al contenido, cuyos temas recurrentes (como el suicidio, la ruina y el divorcio) coincidían frecuentemente, o al menos se solapaban en dos de los canales. Pero D.D. seguía prefiriendo la televisión comercial y no paraba de apagar dos de los televisores para dejar claro que los experimentos de videoarte nunca me harían ganar dinero"<sup>180</sup>.

<sup>175</sup> Martha Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment", en *Video*, (1975) *Op. cit.*

<sup>176</sup> Alessandra Cigala, "Lo sguardo e il fenomeno", en *Intervalli tra film video televisione* (1989) *Op. cit.*

<sup>177</sup> Jean-Paul Fargier, "L'homme terminal", en *Où va la vidéo en Cahiers du Cinéma* (1986) *Op. cit.*

<sup>178</sup> "La dependencia de los medios de comunicación da lugar a "una persona controlada desde fuera", un ser disponible y dirigible, como un peón en un gran juego social". Marshall McLuhan en *Understanding the Media*. (1964) *Op. cit.*

<sup>179</sup> Wolf Vostell en Dominique Bellocit, "Video Art Explorations", en *Cahiers du Cinéma* (1981) *Op. cit.*

<sup>180</sup> Juan Downey, en *Video porque Te Ve*. (1987) *Op. cit.*

El telespectador medio de los 60/70 está fuertemente condicionado por la forma de ver el mundo que le muestra la televisión y se resiste a prescindir de sus héroes "fetichizados, abundantes y condescendientes"<sup>181</sup>. Con el tiempo, el video será cada día más consciente de que está librando una batalla perdida contra el medio televisivo, cuya influencia y radio de acción sobre la audiencia son infinitamente superiores a sus posibilidades y estrategias. Tod parece indicar que no existen antidotos efectivos contra la tele-dependencia, ni siquiera las radicales declaraciones de Vostell anunciando "una contagiosa epidemia que debilita el cerebro", la depresión endógena. "Es absurdo que la gente tire a la basura los televisores viejos. Esos televisores han estado educándoles durante diez o más años, han formado su sistema nervioso. La gente cree que el televisor que compra es suyo. 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"<sup>182</sup>.

En su lucha por encontrar un espacio vital —que no por la supremacía— el video se enfrenta, además, a un grave problema: el videoarte requiere, por parte del espectador, una atención y concentración mucho mayor que la que cualquier producto televisivo pueda solicitar. "La audiencia solicita distracción en sus ratos de ocio; el arte implica concentración, pues se trata de un proceso de exploración, cuestionamiento y descubrimiento". Margot Lovejoy<sup>183</sup>. Condicionados por estas "dificultades", ni el videoarte, ni el video activista consiguieron un reconocimiento representativo por parte del gran público que, generalmente, se sentía incómodo ante semejantes demostraciones<sup>184</sup>.

Desde una postura atípicamente politizada en lo que respecta a su trayectoria artística, Woody Vasulka reflexiona sobre la incapacidad de reacción de los ciudadanos: "Es necesario ser prudente cuando se acusa al Sistema de ser el generador de la opresión, pues éste no sería nada sin una fuerte colaboración de la población. No es el hecho de que reinen las estrellas lo que me preocupa, sino el hecho de que el pueblo lo haya permitido"<sup>185</sup>.

Todo parece apuntar que los activistas de los 70 pretendían aleccionar a una audiencia que no era consciente de su supuesta alienación. Y el tiempo acabó demostrando que el compromiso social de los artistas —es decir, de una reducida élite cultural— no tenía demasiada que ver con los intereses de una "gran masa" que

<sup>181</sup> Posteriormente, la concepción del mundo y el arte de quienes nacieron durante esa época (tras los años 50) sería configurada y administrada por la televisión. Según Robert Hughes, "esto ha determinado que toda una generación esté enganchada al pezón electrónico del kisch americano y que desde su infancia estén impregnados por un ultrarápido cambio de imágenes, de risas enlatadas, con una fijación sobre la celebridad y un horror sobre el argumento". Robert Hughes "Careerism and Hype Amidst the Image Haze. American painters of the 80s are buffeted by cultural inflation", en *Time*, 24 junio 1985.

<sup>182</sup> Wolf Vostell, "La Depresión endógena", en *El arte del video*. (1991) *Op. cit.*

<sup>183</sup> Margot Lovejoy, "Video: New Time Art", en *Postmodern Currents*. (1989) *Op. cit.*

<sup>184</sup> "Un grupo de video comunitario que trabajaba en Hamburgo escribía el siguiente texto: "la gente desconfía de lo que hacen los estudiantes y nuestra zona es precisamente una zona de clases medias; la mayor parte de la gente no está interesada en ningún tipo de cambio social y tampoco lo está en apoyar a las minorías". Eugeni Bonet en *En torno al video*. (1980) *Op. cit.*

<sup>185</sup> Woody Vasulka y Ausbel, "Woody Vasulka: Experimenting with visual alternatives" *News & Reviews* (1983) *Op. cit.*

buscaba, ante todo, su comodidad mental. "Las esperanzas de otorgar al público de televisión el poder de hacer televisión, murieron pronto. Los activistas del video resultaron ser gente muy distinta del espectador típico de TV", escriben Peter Bloch y John Howkins en 1976<sup>186</sup>. De hecho, tanto a lo largo de estas dos décadas, como en los años venideros, el telespectador medio siempre ha sido seducido por el deslumbrante poder de la televisión, el "mass-media" por excelencia.

En 1975, Paul Kos concibió una obra que ponía claramente de manifiesto esta pasividad del espectador frente a la persuasión de los mass-media. El artista colocó un monitor de TV en el interior de una gran jaula abierta por un lado, de manera que sólo permitía el acceso a una persona; desde la pantalla, el rostro y la seductora voz de una mujer le invitaban a entrar: "Mírame... No te resistas... No puedes vencer... Ríndete... Me acerco... Acércate... No tengas miedo... No te haré daño... No luches... No luches... Tenemos tanto en común... Resistirse es inútil... Resistirse es inútil... Mírame... Mírame... No puedes vencer... Ríndete... Ríndete... Estás frustrado... No te resistas... Quiero ayudarte... Acepta mi invitación... Ríndete... Abandónate... Abandónate... No puedes vencer... No tengas miedo... Quiero ayudarte... Tenemos tanto en común... Quiero ser tu amiga... Estás frustrado... Acércate... Mírame... Ríndete... Ríndete... Ríndete... Quiero ser tuya... No luches... No luches...". El título de la obra, *Tokio Rose*, hacía referencia a una emisora de radio japonesa del mismo nombre que, durante la Segunda Guerra Mundial, estuvo incitando a los pilotos norteamericanos a rendirse. Sobran, pues los comentarios, ante los evidentes paralelismos que suscita esta obra en su confrontación con el poder de los media.

Wolf Kahlen —que bautizó sus cintas de video con títulos tan expresivos como *No puedo atraparla* (1975), o *Puedo ver lo que quiero* (1977)— intentó reducir el problema a una cuestión puramente cultural donde la interpretación era la clave que permitía acceder a los posibles "significados trascendentales" que proponía el medio (no debemos olvidar que este realizador trabajó simultáneamente en la creación videoartística independiente y en las cadenas de TV privadas). Para Kahlen "el analfabeto o iletrado de nuestros días es aquél que no sabe leer televisión. Leer no significa únicamente ver la televisión, sino saber que es lo que pasa a través de ti cuando estás contemplándola. La televisión es algo muy privado que funciona en la privacidad de tu hogar: te sientes solo y acompañado al mismo tiempo, tienes la posibilidad de apagar el aparato o no, te sientes envuelto en unos problemas de los cuales te despreocuparías totalmente si sus verdaderos protagonistas estuvieran físicamente presentes junto a ti; pero detrás del vidrio frontal de la pantalla te sientes seguro...; dado el tamaño del televisor, cualquier cosa te parece mínima, inferior. Pero cuando te ves a ti mismo en una pantalla te sientes sorprendido y alienado.... Así es como utilizamos nuestro mueble televisor: como si fuera nuestro "Tercer Ojo", pero sin tener suficiente dominio sobre él"<sup>187</sup>.

Las teorías que tuvieron lugar durante los años 60 y 70 sobre la reestructuración de los mass-media mediante los poderes mágicos del video entraron en

<sup>186</sup> Peter Bloch y John Howkins, "Video: Take Two", en *Video End*, Pool, Graz, 1976.

<sup>187</sup> Wolf Kahlen en *En torno al video*. (1980) *Op. cit.*

una grave crisis hacia finales de esta última década. Al trazar retrospectivamente una breve historia del movimiento contra-televisivo, comprobamos que todos esos discursos y declaraciones entusiastas que acompañaron a las primeras experiencias videográficas se acercaron peligrosamente a cierto tipo de determinismo tecnológico y a un utópico voluntarismo social (absolutamente acorde con la ideología dominante de la época). Para Peter Bloch y John Howkins "la confianza de aquellos entusiastas en el determinismo tecnológico les llevó a suponer que todo el vídeo —vídeo comunitario, arte vídeo; producto, proceso— producido por un Portapack tenía algo en común (...) los entusiastas pensaban que ese "algo" era necesariamente radical e izquierdista. Se dijo que el Portapack daba a cualquiera el poder de hacer televisión. Así fue, pero en un sentido técnico y sólo a aquéllos que querían utilizar el Portapack y podían permitírselo"<sup>188</sup>.

La mayoría de grupos y artistas independientes consideraron el "vídeo ligero" como un arma capaz de arrasar y transformar irremediabilmente la estructura televisiva. Pero, a pocos años vista de las teorías redencionistas del vídeo contra-televisivo, estos mismos grupos y artistas reconocían que se habían dejado llevar por un desmesurado entusiasmo; recién inaugurados los 80, Dominique Belloir escribe: "Diez años más tarde, se constató que estas esperanzas se nutrían de una gran ingenuidad"<sup>189</sup>.

#### Fin de década: actitudes pro-televisión

Progresivamente, el vídeo continuó evolucionando —¿o quizás debiéramos decir involucionando?— hasta conseguir despegarse de esa idea combativa inherente a sus principios y cuando finaliza la década de los 70 son ya mayoría los artistas que intentan "mantener relaciones" con la televisión, unas relaciones que, por otra parte, nunca dejarán de ser problemáticas. Contrariamente a lo que pudiera parecer, estas dificultades no parten del rechazo personal de los profesionales del medio hacia los nuevos realizadores porque muy raramente se ha traducido como intrusismo su interés en este campo: son las propias estructuras televisivas quienes han imposibilitado la proliferación de este tipo de programas más experimentales o alternativos. De hecho, los inconvenientes fueron planteados por los propios artistas que, si por una parte, se sentían poderosamente atraídos por el potencial de difusión del medio, por su capacidad sin límites para alcanzar una gran audiencia; por la otra, se encontraban incapacitados para eludir ese problema al que hacía referencia Bill Viola unas páginas atrás: quienes se introducen de pleno en el sistema televisivo convencional, corren el riesgo de perder el control de su trabajo. La nueva paradoja del vídeo en la televisión comercial tiene lugar a partir del momento en que ésta se encuentra supeditada al complejo sistema jerárquico/económico de una programación dirigida a audiencias masivas.

#### SOHO TELEVISION

Salvando distancias y utopías, los finales de los 70 se inauguran con una favorable predisposición hacia el medio videográfico, tanto de los artistas como de la nueva generación de productores de televisión, cuyo

<sup>188</sup> Peter Bloch y John Howkins en *Video End* (1976) *Op. cit.*

<sup>189</sup> Dominique Belloir, "Video Art Explorations", en *Cahiers du Cinéma* (1981) *Op. cit.*

instinto les induce a creer que en alguna parte existe un público dispuesto a consumir este "nuevo producto". Jaime Davidovich, director de la cadena "Artist Television Network" y de *SoHo Television*, una de las series de videoarte más consolidadas en la programación televisiva norteamericana, fue uno de productores que primero detectaron las posibilidades del vídeo en la televisión: "Si la televisión es una industria, es de la misma forma un sistema de distribución, un medio de comunicación, una fuente de información, un contexto, un lenguaje, un instrumento. Los artistas están descubriendo como utilizarla con el fin de expresar sus ideas y llegar a un público en crecimiento continuo que puede estar interesado en sus imágenes. La televisión alcanza a todo el mundo. Si los artistas consiguen hacer difundir sus producciones, el público aumenta y comprende mejor las nuevas ideas. La mayor parte de los que se interesan actualmente en la televisión pertenece a la generación que ha crecido mirando la pequeña pantalla y que ha comprendido como se mueve la información. Es lógico que sean ellos quienes han empezado a mejorar el medio"<sup>190</sup>.

Los orígenes de "The Artist Television Network" se remontan a 1976, cuando algunos videoartistas (entre ellos Douglas Davis y Jaime Davidovich) se reunieron para crear "Cable SoHo", una organización que tenía por objetivo iniciar una programación regular en la televisión por cable de Nueva York. Un año después "Cable SoHo" cambia su nombre por el "The Artist Television Network", Jaime Davidovich es elegido presidente y, en abril de 1978, se inicia la transmisión de la serie *SoHo Television* a través del canal 10 de la CTV neoyorquina. Los programas emitidos, de media hora de duración cada uno, incluyeron producciones realizadas especialmente para esta serie. Entre ellos destacó una curiosa entrevista-performance entre Richard Kostelanetz y John Cage, una sátira sobre el mundo del arte firmada por el crítico Gregory Battcock y la presencia obligada de Nam June Paik. También se programaron varias cintas de vídeo de Rita Myers, Joan Jonas, Juan Downey, Terry Fox y Shigeko Kubota.

Cuando, en 1980, Eugeni Bonet nos explica la estructura de *SoHo Television*, este programa continúa emitiéndose periódicamente. "La programación no se concentra en una forma artística en particular, sino que atiende a diversas formas de expresión y experimentación (performance, video, cine, música, teatro, etc.), y a entrevistas o debates sobre temas relacionados; siempre considerando especialmente las características inherentes al medio de distribución utilizado. Cualquier artista puede presentar un proyecto de producción, que pasa a ser estudiado por un comité, o puede proponer la transmisión de trabajos ya realizados sobre soporte magnético (vídeo) o filmico. El autor recibe una cantidad determinada por su trabajo, cada vez que éste es transmitido. Este el modo de funcionamiento actual para *SoHo Television*"<sup>191</sup>. En cualquier caso, los programas de este tipo sólo se pueden tomar como experiencias puntuales y aisladas, excepciones que confirman las inquebrantables reglas de un complejo entramado televisivo que acepta, de vez en cuando, algún que otro "producto cultural"<sup>192</sup>.

<sup>190</sup> Dany Bloch, *L'Art Vidéo. Image 2/A* (Ailin Avila, Locarno, 1983).

<sup>191</sup> Eugeni Bonet en *En torno al vídeo* (1980) *Op. cit.*

### Rescapitulación. El vídeo pro, alter y anti televisivo

La preeminencia de la televisión, como la de cualquier medio hegemónico que se precie, ha residido siempre en su capacidad de relativizar de inmediato cualquier tipo de manifestación, con la intención de apropiársela o reciclarla. Respecto al cine, parece ser que la ficción ha sido su más valiosa conquista y, en el caso del videoarte, su potestad se ha visto reafirmada mediante la absorción de las cintas de vídeo, donde la televisión representa una de sus pocas oportunidades de difusión masiva —si no la única—. Pero todavía queda algún territorio de imposible colonización y todo apunta a considerar que el último reducto de la resistencia anti-TV se encuentra en la videoinstalación. Raymond Bellour señala que sólo hay dos formas de resistirse a su flujo: o sucumbiendo a ella, o resituándose en aquéllos espacios a los que nunca podrá acceder; es decir, “ubicándose en su interior, en la televisión como institución de flujo. O fuera de ella. Resulta curioso observar que casi todos los que se resisten a este flujo del interior también deben situarse en el exterior para poder hacerlo. Para la gran mayoría de videoartistas, la instalación es el lugar de la resistencia. La instalación induce a un espacio a la vez físico y virtual donde el espectador se reapropia a su gusto de una serie de conceptos, abriendo la vía a una interacción tanto crítica como imaginaria”<sup>193</sup>.

Para otros críticos, el enfrentamiento entre vídeo y televisión no se puede reducir a un planteamiento dualista de inclusión o exclusión. Ante las controvertidas posturas adoptadas por los artistas del vídeo en la televisión, René Berger decide catalogar la estructura televisiva bajo un nuevo punto de vista donde el vídeo —la totalidad del vídeo— formaría parte sustancial e intrínseca de ella. “Desde su privilegiada posición de observador —escribe Bonet—, Berger no se limita a analizar las relaciones entre vídeo y televisión, sino que más bien pretende situar otros conceptos dentro de un marco que es aparentemente cada vez más rico y complejo, pero en el cual no hay que confundir los términos y sus implicaciones”<sup>194</sup>. Así pues, para Bonet, la propuesta de Berger establece una distinción elemental entre la megatelevisión —o TV transmitida por satélite a los diferentes países del mundo—; la macrotelevisión —TV convencional, estatal o privada emitida en un estado, país, región o ciudad—; la mesotelevisión —o TV comunitaria que cuenta con la participación activa de la audiencia— y la microtelevisión —que contempla las experiencias realizadas en vídeo y los sistemas de circuito cerrado y que se dirige especialmente a grupos reducidos y especializados. A pesar de esta estricta compartimentación, creemos que esta propuesta contiene una importante fisura en su propio planteamiento: René Berger sólo puede “resolver” el dilema existencial del vídeo cuando éste es definido y caracterizado como “estructura televisiva”; es decir, cuando el vídeo deja de ser vídeo para convertirse en televisión.

<sup>193</sup> Durante la siguiente década, la mayoría de opiniones coincidirían en que la supervivencia del vídeo en la televisión sólo se podía asegurar en el terreno de la ficción. “Hay, de hecho —escribió Raymond Bellour en 1986— el vídeo se sitúa cada vez más en relación a la televisión como lugar por donde transitan todas las ficciones (...). Es precisamente en este nivel, en relación a la televisión concebida como un inmenso cuerpo de producción y de distribución de imágenes, donde el vídeo se encuentra dotado virtualmente de un poder inmenso, infinitamente más perturbante del que haya tenido el cine experimental en relación al cine”. Raymond Bellour, “Les bords de la fiction”, en *Vidéo by Artur 2. Like Texas* (ed.): Art Metropole, Toronto, 1986.

<sup>194</sup> Raymond Bellour, “L'utopie Vidéo. Être ou ne pas être d'avant-garde”, en *Où va la vidéo? Cahiers du Cinéma* (1985) Op. cit.

<sup>195</sup> Eugeni Bonet en: *En torno al vídeo*, (1980) Op. cit.

Nuestra postura se acerca más a esos otros planteamientos que establecen las relaciones del vídeo con la televisión en torno a dos principales ejes: bajo un espíritu próximo a las artes plásticas (videoarte), o a favor de las actitudes contestatarias históricamente ligadas a sus inicios (activismo social y político). Dos categorías que han sido ejemplarmente calificadas por Juan Cueto como “el vídeo de raza crítica y el vídeo de obsesión específica”. A la primera corresponderían aquellas manifestaciones destinadas a cuestionar el sistema estético, moral, informativo, sociológico, comunicacional, narrativo, mercantil y semiótico de la TV convencional —es decir, las experiencias comunitarias, contra—informativas, ecológicas, alternativas y guerrilleras—; a la segunda, esos otros productos (cintas de vídeo, videoinstalaciones, videoesculturas...) cuyo objetivo principal es la desesperada búsqueda de una especificidad, ya sea artística, expresiva o comunicacional. Para Cueto, en ningún caso se trata de dos categorías opuestas ya que “la mayor parte de las experiencias videocríticas también andan tras El Dorado de lo específico, y rara es la videoexperimentación (sic) que no lleve implícita la descalificación global o parcial “del discurso televisivo dominante” para decirlo como en la era de Mayo. El rito crítico y el mito de lo específico son, sencillamente, dos diferentes formas de manifestar un mismo rechazo de las sustancias de forma y contenido, propias de la TV”<sup>195</sup>.

Finalmente, y para tratar de evitar ese tipo de concepciones maniqueístas entre vídeo y televisión —que, por otra parte, no son completamente fieles al sentimiento generalizado en la época que nos ocupa—, la cuestión debería ampliarse a esa disposición del vídeo contra la TV, pero también, al margen de la TV y con la TV.

Eugeni Bonet ha sugerido una de las propuestas más acertadas sobre el posicionamiento del vídeo ante la televisión al plantear la distinción entre un Vídeo anti-TV, cuyo contexto natural serían los espacios artísticos; un Vídeo alter-TV, que se centraría en los espacios alternativos y, por último, un Vídeo pro-TV, que encontraría su espacio en las emisiones televisivas; “de las actitudes anti-TV a las pro-TV, pero con la intercalación perpetua de una voluntad alternativa.

- 1) VÍDEO/TV: anti-TV  
CONTEXTO: espacios artísticos  
FORMALIZACION ESPACIO/TIEMPO: abstracción/alienalidad.
- 2) VÍDEO /TV: alter-TV  
CONTEXTO: espacios alternativos  
FORMALIZACION ESPACIO/TIEMPO: objetividad/hipoedición.
- 3) VÍDEO /TV: pro-TV  
CONTEXTO: televisiones  
FORMALIZACION ESPACIO/TIEMPO: ficción, hiperedición<sup>196</sup>.

<sup>195</sup> Juan Cueto, “El complejo de los orígenes” en *Primer Festival Nacional de Vídeo*, (1984) Op. cit.

<sup>196</sup> Eugeni Bonet, “Metavideo. Del estado del vídeo, su historia y estética”, en *La imagen sublime*, (1987) Op. cit.

## Intención experimental del vídeo en el arte

"Hoy en día me pregunto porqué estuve tan interesado en Schönberg. Sólo porque se presentó como la vanguardia más radical. Me pregunto, entonces, porqué me interesé en esta "radicalidad". Por culpa de mi ADN mongol. Los mongoles no se caracterizaban por sus ataduras a un centro, como ocurre en la sociedad china agraria. Veían lejos y, cuando veían un nuevo horizonte a lo lejos, tenían que partir de nuevo para poder ver más lejos... Tele-vision significa en griego: ver lejos".  
 Nam June Paik, "My jubilee ist unverhemmet", texto escrito en la bolsa de un disco, en Editions Lebeer-Hossmann, Hamburgo/Bruselas (1977).



### Primeros experimentos

Cualquiera de los artistas interesados por el vídeo demostró, en un momento u otro de su trayectoria, una predisposición experimental a la hora de trabajar con el medio, pero sería la labor sistemática e intensiva de cuatro pioneros: Nam June Paik, Steina y Woody Vasulka y —algo más tarde— Bill Viola, la que permitió la invención de la mayoría de recursos tecnológicos que después se aplicarían al vídeo.

Si empezamos por el principio, nos encontramos inevitablemente con Nam June Paik, el pionero por excelencia, cuya obra se fundamenta en la experimentación y la manipulación tecnológica de la imagen generada por el televisor. Así, aunque algunos críticos localizan las primeras obras videográficas en los experimentos televisivos realizados por Ernie Kovacs a principio de los años 50<sup>284</sup>, y establecen su continuidad en los trabajos de Karl Otto Götz y Nicolas Schöffer<sup>285</sup>, todos coinciden que fue Paik el primer artista que inició una labor de experimentación continuada y representativa en este campo.

En el período comprendido entre 1963-64, se dedicó a experimentar con las técnicas básicas de manipulación televisiva en colaboración con Hideo Uchida, presidente de la "Uchida Radio Research Institute" de Tokio, y Shuya Abe, un ingeniero electrónico. Estas investigaciones dieron como resultado los *13 Distorted TV* (1963), o "televisores preparados", unas aparatos expuestos a modo de instalación que se caracterizaban por las distorsiones producidas en la imagen con generadores de ondas, imanes, micrófonos, amplificadores,... "Mi TV experimental demuestra varios hechos básicos de la física y la electrónica empírica, como la amplitud de modulación, radar, escáner, rayos catódicos, oscilógrafo, el principio de ohm, el carácter magnético, etc."<sup>286</sup>. Los 13 televisores fueron sometidos a 13 tipos distintos de variaciones que deformaban la imagen horizontal y verticalmente, algo relativamente sencillo de conseguir mediante la manipulación de los botones de la TV, aunque en este caso el mérito residía en que las modificaciones se habían efectuado directamente sobre el sistema. "Estoy orgulloso de poder asegurar que se han modificado realmente

<sup>284</sup> Cfr. Ann-Sargent Wooster, "In the beginning there was one, television", *From TV to video e Dal video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano* (1984) Op. cit.

<sup>285</sup> Eugeni Bonet, "El futurismo de la imagen en movimiento", en el catálogo de la *Bienal de la Imagen en Movimiento '90* (1990) Op. cit. p. 38

<sup>286</sup> Nam June Paik en Gene Youngblood, "Nam June Paik, Cathode Karma", en *Expanded Cinema* (1970) Op. cit.

20-

los circuitos internos de todos los televisores. Ningún televisor ha seguido el mismo tratamiento técnico que otro. Ninguno de ellos ha producido la débil imagen que se obtiene manipulando caseramente el botón del control vertical y horizontal"<sup>287</sup>. Paik, que era consciente de la novedad de su propuesta, trabajó en secreto en su estudio, como si se tratase de un experimento "científico", y sólo mostró la obra a sus amigos un día antes de su exhibición en la galería Parnass de Wuppertal<sup>288</sup>.

Dos años más tarde, presentó una exposición basada en la experimentación con imanes: en *Demagnetizer (o el círculo de la vida)* (1965) los televisores podían ser manipulados por los espectadores mediante la aplicación de un electroimán circular que perturbaba la trayectoria del haz electrónico y provocaba deformaciones en la imagen. Más tarde, Paik aplicó directamente sobre la pantalla toda suerte de imanes, relés, resistencias, impulsos sonoros, etc., que retorcián en espiral las líneas de la imagen hasta convertirla en una especie de molinillo: en *McLuhan Caged* (1967), por ejemplo, el rostro de Richard Nixon fue sometido a extrañas deformaciones que le hacían girar vertiginosamente hasta desaparecer.

También los Vasulka se introdujeron en el video con una voluntad experimental, ensayando todo tipo de perturbaciones que pudiesen alterar las imágenes. Para ellos, como para todo los pioneros, el Portapack fue una herramienta decisiva. "Nosotros nos iniciamos alterando las imágenes videográficas mediante los equipos básicos entonces disponibles. —afirma Woody Vasulka— Podíamos manipular las líneas de barrido alterando los controles del monitor, utilizar el magnetoscopio para congelar las imágenes, avanzar o retroceder manualmente las cintas y examinar que procesos se podían desarrollar en una trama aislada. Hacia la mitad de la primera generación de material videográfico de 1/2 pulgada, aprendimos a realizar montajes forzados y sobrepresiones asincrónicas y practicamos todos los métodos de barrido entre cámara y monitor, puesto que para nosotros era la única manera de capturar y conservar la distorsión que podíamos infligir a una señal de televisión estándar"<sup>289</sup>.

Los persistentes intentos de manipulación y control de la señal videográfica condujeron a estos creadores a experimentar con las señales sonoras. Los Vasulka partieron de la idea de que las señales de vídeo, como las sonoras, están constituidas por ondas electromagnéticas similares: por lo tanto, los sonidos podían generar imágenes y viceversa. Este razonamiento les impulsó a trabajar con un sintetizador de sonido destinado a modificar y distorsionar las imágenes —"Antes incluso de tener una cámara, compramos un sintetizador de sonido Putney"—. La formación musical de Steina, además, determinó que muchos de sus proyectos estuviesen orientados en esa dirección. Entre 1970 y 1978, esta artista creó una serie de obras —bajo el título genérico de *Violon Power*— donde utilizaba el violín para controlar

la imagen videográfica: conectando éste a un conmutador de vídeo, consiguió que el sonido de la música clásica generase diferentes distorsiones en la imagen vídeo. Algo similar a lo que ocurría en *Shapes*, una cinta de vídeo cuyas imágenes consiguió introduciendo directamente frecuencias de audio sobre la entrada de vídeo.

De hecho, casi todos los artistas que desarrollaron una vocación experimental en el vídeo —Nam June Paik, Stephen Beck, Steina Vasulka y Bill Viola— partieron de una formación musical que más tarde les conduciría a manipular las señales sonoras para crear nuevas imágenes.

El artista coreano fue el primero —desde 1963— en aplicar al sistema televisivo la mayoría de conceptos básicos de la cibernética y numerosas interpretaciones de ésta en el terreno de la música experimental (electrónica y electro-acústica); en concreto, la teoría de la aleatoriedad y la generación de sonidos a partir únicamente de componentes electrónicos.

Estos procesos no sólo se asemejan en los aspectos meramente tecnológicos; algunas cuestiones fundamentales de la música y el vídeo también están relacionadas entre sí. Como asegura Steina Vasulka, "Cuando (desde el vídeo) se trabaja sobre una acción en tiempo real, se puede modificar continuamente su secuencia, lo cual nos acerca a un procedimiento similar al de tocar un instrumento musical: permite numerosas variaciones, así como inmensas posibilidades de rechazar los temas superfluos. (...) En el vídeo analógico todo consiste en controlar la señal, pero como casi nunca se puede repetir de forma idéntica, se parece a la improvisación musical"<sup>290</sup>.

Si en un primer momento los artistas experimentales se dedicaron a trabajar con los útiles que ya existían en el mercado, las limitaciones que encontraron en ellos les obligarían muy pronto a crear su propia infraestructura tecnológica. Así por ejemplo, los Vasulka consideran que sus trabajos son una consecuencia directa de su "diálogo" con los instrumentos. "Nuestro trabajo es un diálogo entre la herramienta y la imagen. En vez de imaginarnos una imagen abstracta y, a continuación, esforzarnos en construir un aparato que reproduzca este modelo, más bien fabricamos una herramienta con la cual dialogar..."<sup>291</sup>. Su intención fundamental: llegar a comprender la máquina —"Comprender manipulando. Manipular para inventar. Comprender para manipular y viceversa"<sup>292</sup>—.

También Nam June Paik había tropezado con este mismo reto tecnológico; una vez hubo agotado todas las variaciones posibles manipulando los controles y mecanismos del aparato televisivo, se vio obligado a idear sus propios instrumentos. El primer modelo de videosintetizador Abe-Paik, financiado por la cadena WGBH-TV de Boston, se terminó en 1970 y se inauguró durante una emisión en directo de 4 horas titulada "Video Comune". Siguiendo el más puro estilo contracultural de la época, Paik define así su invento en la revista *Radical Software*: "El videosintetizador es la condensación de 9 años de mierda televisiva (si ustedes me permiten la expresión) transformado en video-piano de

<sup>287</sup> Paik en *Nam June Paik: Video 'n' Videology 1959-1973* (1974) *Op. cit.*

<sup>288</sup> "Por una vez, trabajé verdaderamente duro. Había alquilado un estudio especial, tan ultrasecreto que nadie sabía de su existencia. (...) Un día invité a todo el mundo de golpe: Dick Higgins, Alison Knowles, Addi Koenigke, Wolf Vostell. A continuación mostré mi trabajo en la Galería Parnass". Nam June Paik, *Paik: Du cheval à Christo et autres écrits* (1993) *Op. cit.*

<sup>289</sup> Steina Vasulka, "Raw tapes", en el catálogo *Albright Knox Art Gallery, Buffalo, 1978*, p. 35, posteriormente publicado como "Quinze années d'images électroniques", en *Steina & Woody Vasulka Vidéastes 1969-1984 15 années d'images électroniques CITE-MEXAUCHEDOC, Paris, 1984*.

<sup>290</sup> Steina Vasulka, Robert A. Haller, en *Video Text: 1983* (1983) *Op. cit.*

<sup>291</sup> Woody Vasulka en Lucinda Farlong, "Notes toward a history of image-processed video, Steina and Woody Vasulka", *Attentionage*, diciembre de 1983.

<sup>292</sup> Woody Vasulka en *Steina & Woody Vasulka Vidéastes 1969-1984 15 années d'images électroniques* (1984) *Op. cit.*

tiempo real gracias a los Dedos de Oro de SHUYA ABE, mi eminente mentor"<sup>293</sup>. En cualquier caso, Paik no destacó nunca por su ortodoxia, ni en sus opiniones, ni a la hora de trabajar con la tecnología. A este respecto resultan ilustrativas las declaraciones de Steve Rutt sobre las diferencias que hay entre su método de trabajo y el de Nam June Paik: "Nosotros simplemente desarrollamos el "Paik Unit". Básicamente le hicimos dos cosas a la máquina de Nam June. En primer lugar, su máquina estaba construida con trozos de piezas y deshechos, puesto que él aprovechaba todo lo que caía en sus manos. Nosotros partimos de cero para construirla. La nuestra era un poco más sofisticada, todo se había conectado limpiamente y tenía mejor aspecto. La otra diferencia es que nosotros conectamos en corriente continua (DC) todo lo que antes se había conectado en corriente alterna. Y esto fue definitivo"<sup>294</sup>. Concretamente, el "Scan Processor" a que hace referencia Rutt traducía el voltaje, en una fuerza magnética que guiaba el haz de electrones por el interior del tubo catódico; es decir, transformaba la señal, de manera que la energía luminosa se convertía en energía magnética. El sintetizador Rutt/Etra permitía, además, manipular la imagen a través del sonido. Según sus creadores, operando con este aparato no sólo se conseguía una gran plasticidad en las imágenes —se podía encoger una imagen, curvarla, torcerla, girarla, plegarla—, sino también, violar todos los principios fundamentales de la imagen televisiva.

A unos cuantos años de diferencia de las primeras incursiones de Paik y los Vasulka en la tecnología, Bill Viola comenzó a interesarse por las posibilidades de experimentación que ofrecía el videoarte, llegando a desarrollar nuevos útiles que más tarde comercializaría la industria. Este artista, que empezó trabajando con la música electro-acústica, también sería uno de los primeros artistas que se iniciaron en la práctica de las complejas técnicas de montaje por ordenador. Además, su rigurosa investigación sobre los mecanismos de la percepción le llevaron a inventar nuevas formas de control automático del objetivo: para la cinta *Chott-el-Djerid* (1979), por ejemplo, utilizó un zoom fotográfico gigante (de 800 mm.) acoplado a la cámara de video que le permitía captar sujetos muy alejados con una definición inusitada en aquellas precarias cámaras. Este trabajo, básicamente fundamentado en los procesos de percepción y observación del ser humano, mostraba el paso y la lenta aproximación a la cámara de algunos hombres, animales y vehículos que transitaban por el desierto. Para realizar las tomas, Viola pasó varios meses en los desiertos del norte de África, esperando captar cualquier movimiento imperceptible

en el horizonte. Paciencia, persistencia y, sobre todo, una cierta intuición visionaria, fueron las principales características de los videoartistas de la época. Este tipo de propuestas fueron, durante los 70, el motor de cualquier avance tecnológico en el terreno del videoarte. Siguiendo una tradición más relacionada con el espíritu científico que con la creación artística, los experimentadores del video se sometieron, incluso, a algunos riesgos —"Me he expuesto a un peligro mortal trabajando con

<sup>293</sup> Nam June Paik, "Video Synthesizer Plus", *Radical Software* n.2, 1970, texto reproducido en el catálogo *Nam June Paik. Video 'n' Videology 1959-1973*, (1974) *Op. cit.*

<sup>294</sup> Extracto de unas conversaciones inéditas entre Woody Vasulka, Bill Etra, Steve Rutt y John Burns, 1977-78, publicado en *Stema & Woody Vasulka Videastes* (1984) *Op. cit.*

15.000 voltios"<sup>295</sup>, aseguraba Paik en un alarde de provocación Fluxus—.

Bill Viola también utilizó la clave de humor al referirse a ciertos "experimentos fatales" que le condujeron a comportarse como un moderno Dr. Jeckyll. En el ambiente experimental de aquellos primeros años, resultaba prácticamente inevitable que cualquier tipo de manipulación, descabellada o no, fuese ensayada primero "sobre" el propio artista. En un artículo titulado "The Fatal Experiment", Viola nos relata su propia experiencia: "Una noche en la que había tenido una serie de problemas con el color de uno de los monitores, me dirigí al armario y saqué el desmagnetizador. Un "desmagnetizador" es un potente electroimán, en forma de rosquilla plana, que se utiliza para neutralizar las acumulaciones magnéticas sobre la pantalla de televisión (y a veces, para borrar las cintas vecinas si no se anda con cuidado). Aquella noche pensé que podría ser interesante ver que ocurría si colocaba el desmagnetizador sobre mi cabeza y lo ponía en marcha. El cerebro trabaja según un proceso electroquímico. Por lo tanto, el desmagnetizador debería ser capaz de alterar algunos de los efectos conscientes del cerebro. Levanté el imán y me lo puse en la cabeza. Entonces pensé: "No, estoy sólo aquí ¿y si ocurre algo raro? ¿y si me quedo paralizado? ¿y si mi sistema nervioso cae preso de la locura? ¿me encontrarían en el suelo, yaciendo como una patata demasiado frita?" Y tras ello, el más horrible pensamiento: "¿Y si mi conciencia queda definitivamente alterada? ¿y si las pulsiones de las neuronas de mi cerebro se mezclan de una manera completamente nueva? ¿cómo sabré que es lo que ha cambiado? ¿me acordaré de quien soy?". Esperé bastante rato con el imán en la mano. Finalmente, y nunca he comprendido porqué, decidí utilizarlo: apreté el interruptor y el desmagnetizador comenzó a emitir un ruido familiar. Durante un instante pensé que sentía la cabeza muy ligera, pero también me lo podía estar imaginando. Lo apagué. No ocurrió nada. Miré a mi alrededor: nada había cambiado. Me precipité al cuarto de baño y me miré en el espejo. Todo parecía correcto, ninguna extraña contorsión facial permanente. Volví al estudio y comencé a sentir el cansancio de las horas. De todas formas, me había olvidado de lo que quería hacer. Volví a casa y me dormí. Todo ha sido normal desde entonces"<sup>296</sup>.

### Colaboración entre artistas y técnicos

A la relación arte-tecnología, que había dependido siempre de la fascinación del hombre por la máquina, se añadiría ahora el entusiasmo de éste por la electrónica. Durante los 60/70, las dificultades entre arte y tecnología no sólo radicaban en la combinación y aplicación más o menos acertada de instrumentos tecnológicos e ideas artísticas; planteaba, además, la cuestión fundamental de la habilidad humana desarrollada en dos territorios problemáticos: el de la cooperación entre artistas y técnicos y el de la producción industrial en el arte. Para cumplir esta hibridación resultó indispensable el intercambio disciplinar en la cre-

<sup>295</sup> Nam June Paik en *Nam June Paik: Video 'n' Videology 1959-1973*, (1974) *Op. cit.*

<sup>296</sup> Bill Viola, "Sight unseen. Enlightened squirrels and fatal experience", *Video 80*, primavera-verano, 1982.



acción artística y la colaboración entre especialistas de uno y otro campo.

En el presente contexto, sería demasiado ambicioso emprender un análisis histórico sobre la colaboración entre técnicos y científicos con artistas; baste remarcar que desde el siglo XIX abundan los ejemplos y que será precisamente después de la Segunda Guerra Mundial cuando estas relaciones se estrechen gracias al interés que los artistas demostraron por las novedades tecnológicas de su tiempo. No obstante, cabe destacar que la mayoría de vínculos entre arte y tecnología se han manifestado más a menudo en las situaciones en que "el hombre de ciencia" se ha interesado por el arte.

Este es el caso de Eric Siegel, quien a los 16 años y siendo todavía estudiante, construyó un sistema de televisión en circuito cerrado utilizando material de segunda mano. Un año más tarde conseguiría un premio al inventar el primer colorizador de imágenes, el "Color Through Black and White TV". En esa misma época, Ted Kravnik creaba el "Video Luminar" y Thomas Tadlock el "Archetron" un dispositivo que, entre otras posibilidades, podía traducir las imágenes de forma caleidoscópica. A pesar de iniciarse en el vídeo como ingenieros electrónicos, algunos de estos investigadores se dedicaron a realizar sus propias creaciones videográficas y otros colaboraron estrechamente con los artistas experimentales; en cualquier caso, sus inventos fueron siempre valiosas herramientas destinadas a la creación. Junto con los anteriormente citados, Stephen Beck, Bill Hearn, Steve Rutt, Bill Etra, George Brown, Shuya Abe, Dan Sandin, Stan VanDerBeek y Don McArthur fueron los ingenieros que se dedicaron a concebir y/o construir máquinas electrónicas para los artistas del vídeo de los 70.

Según Woody Vasulka, este peculiar interés de los tecnólogos por el videoarte, sólo se explica en un país como Estados Unidos, donde existe una cultura industrial alternativa (basada en el genio individual) que reproduce una situación similar a la que tiene lugar en el arte. "Estas personas que conciben y proyectan en el terreno de la electrónica han sabido mantener su independencia en el interior del Sistema. Convertidos en artistas completos, utilizan las herramientas electrónicas que ellos mismos han creado... Nosotros siempre hemos mantenido una íntima y simbiótica relación con los creadores externos a la industria, que cuando crean imágenes o herramientas, obedecen al mismo deseo desinteresado que asociamos normalmente con el arte"<sup>297</sup>. Con estas palabras, Vasulka ratificaba su apoyo a este tipo de creación independiente.

En el caso contrario —cuando es el artista quien se interesa por la tecnología—, aparece una nueva dificultad: la imaginación del artista puede representar tanto un acicate como un inconveniente, ya que muchos de ellos basan sus presupuestos en la vulgarización científica, o incluso, en la ciencia-ficción. Pero, generalmente, cuando el artista decide adentrarse en los territorios especializados de la tecnología, recurre a un ingeniero o a un técnico y ambos trabajan juntos. Así, a lo largo de este capítulo aparecen numerosas alusiones donde los artistas demues-

tran el agradecimiento y la admiración que profesan a sus colaboradores técnicos. "He tenido la suerte —asegura Paik— de encontrar dos buenos colaboradores: HIDO UCHIDA (presidente de la UCHIDA Radio Research Institut), un genial electrónico vanguardista que descubrió el principio del transistor dos años antes que los americanos, y SHUYA ABE, politécnico todopoderoso, que sabe que la ciencia es más bella que la lógica. (sic)"<sup>298</sup>.

Al igual que Paik, los Vasulka, no sólo inventaron ellos sus propios útiles, sino que a menudo también solicitaron la colaboración de técnicos electrónicos. En su taller/estudio fue habitual la presencia de George Brown y Eric Siegel, y también de Steve Rutt y Bill Etra, cuyo "Scan Processor" utilizaron asiduamente en sus trabajos. En *The Matter* (1974) Woody se sirvió de él para distorsionar tres tramas primarias —una sinuosa, otra cuadrada y otra triangular— y en los vídeos *Reminiscence* (1974), *The Trend* (1974) y *Telc* (1975) así como en su película *Grazing* (1975), transformó, gracias a este dispositivo, varias tomas de paisajes y escenas callejeras en pliegues topográficos. (Técnicos e instrumentos han sido tan esenciales en la trayectoria de los Vasulka que siempre los han mencionado en su videografía junto al título de la obra).

En el vídeo experimental, la relación de mutua dependencia que une a artistas y técnicos queda de manifiesto en este fragmento de una entrevista de Irmeline Leeber a Nam June Paik:

—NJP: Actualmente, necesito técnicos que me ayuden porque mis ideas siempre van por delante de mi competencia técnica. Y no tengo demasiado tiempo.

—IL: *Allan Kaprow ha escrito que técnicamente, usted hace todo aquello que no es necesario hacer, y que obtiene excelentes resultados gracias a este método.*

—NJP: Evidentemente, soy creativo. —Einstein decía que no hace falta ser matemático, ni físico para tener una buena idea—. Yo sólo puedo dibujar un esquema aproximativo, pero para poder realizarlo, debo trabajar con los técnicos."<sup>299</sup>

### Divulgación y comercialización de los inventos

Por regla general, durante la época que nos ocupa, casi todos los dispositivos creados tanto por artistas como por ingenieros se fabricaron fuera de las grandes industrias de la electrónica y, por supuesto, sin ningún apoyo comercial. "Son el fruto —escribe Dominique Belloir— de investigaciones generalmente llevadas a cabo en el propio domicilio de particulares y pertenecen a una raza híbrida de artistas, artesanos, ingenieros-artistas, muy jóvenes"<sup>300</sup>.

En un principio, e influenciados sin duda por las florecientes corrientes anti-mercantilistas, los nuevos creadores tampoco pretendieron sacar un provecho comercial de sus inventos. Así por ejemplo, en unas declaraciones no exentas de ironía, Nam June Paik aseguraba que publicó tan pronto el resultado de sus primeras in-

<sup>297</sup> Woody Vasulka en una entrevista de Charles Hagen, "A syntax of Binary Images: An interview with Woody Vasulka", *Afterimage*, vol. 6, n.º 1 y 2, verano 1978, p. 20.

<sup>298</sup> Nam June Paik, en *Nam June Paik: Video 'n' Videology 1959-1973* (1974) *Op. cit.*

<sup>299</sup> Nam June Paik, en Paik, *Du cheval a Christo et autres écrits*, (1993) *Op. cit.*

<sup>300</sup> Dominique Belloir, "Video Art Explorations", en *Cahiers du Cinéma*, (1981) *Op. cit.*

investigaciones —en enero de 1965— porque no creyó que viviría el tiempo suficiente como para ver el éxito de la TV electrónica. Cinco años más tarde, cuando el videosintetizador Paik-Abe comenzó a ser conocido entre los artistas y los estudios de televisión, se comenzó a plantear su patente: "¿Debíamos monopolizarlo o no? Decidí que no. Todo el mundo lo puede utilizar. Como Fluxus"<sup>301</sup>.

Dan Sandin, el inventor del primer procesador digital de imágenes (1973), también rechazó la idea del comercialismo; pero todavía fue más lejos: ofrecía sus planos a quien se los pidiera para que cualquiera pudiera construir el dispositivo en su casa. Es más; puesto que su "Digital Images Processor" combinaba numerosas funciones en un mismo aparato, organizó en una serie de "packs" que se podían ordenar y reconfigurar de diversas formas y que facilitaban su utilización.

La aplicación tecnológica del vídeo se concentró generalmente en objetivos meramente plásticos y muy pocas veces los inventores desviaron sus intenciones hacia intereses económicos o socio-políticos; sólo el "Sosnoblit" constituye un raro ejemplo de este tipo de prestaciones. Según su creador, Sosno, el dispositivo se basa en "un sistema de obstrucción electrónica del sonido y de la imagen"<sup>302</sup>. Ello significa que su manipulación generaba un rectángulo negro que podía tapar casi toda la superficie de la pantalla en función de la modulación de la intensidad sonora. Este peculiar "sistema de censura" albergaba una fuerte voluntad política: había sido ideado para intervenir en las retransmisiones de discursos políticos, cuando el tono de voz del orador comenzase a elevarse.

Si en un principio, estos creadores presentaron cierta resistencia a la comercialización de sus dispositivos, hacia el final de la década de los 70 comenzaron a suavizarse hasta las posturas más radicales y, finalmente, los inventores decidieron sacar partido de su trabajo colaborando con las instituciones y la industria. De hecho, fueron sus contribuciones —desinteresadas o no— las que posibilitarían la aparición de una nueva generación de ordenadores videográficos convertidos en instrumentos comercializables bajo el sello de un gran fabricante.

### Colaboración industrial e institucional:

#### Emisoras de TV, organizaciones privadas, laboratorios y museos

Simultáneamente a las primeras iniciativas individualizadas, desde las emisoras de televisión emergió un tímido interés focalizado en las nuevas posibilidades artísticas de la señal electrónica. En 1965, la cadena WGBH de Boston recibió una subvención Rockefeller destinada a favorecer el acceso de los artistas a sus instalaciones y decidió invitar como "residentes" a aquellos artistas que

demostraban un interés experimental por el medio, al margen, claro está, de su destreza o de sus conocimientos especializados; la premisa era que artistas y técnicos colaborasen intensamente dentro de un entorno que reunía todas las facilidades tecnológicas. No obstante, cuando el productor Fred Barzyk solicitó de Paik una emisión de 60' sobre John Cage, éste fue presa de

unos instantes de pánico: "Era como si después de haber aprendido a conducir un Volkswagen, me pidieran que pilotase un Boeing 747; cuando acabé, pasé de golpe del parvulario a la universidad"<sup>303</sup>. A pesar de sus dudas, la experiencia resultó altamente positiva y Paik se convirtió en uno de los asiduos colaboradores de la cadena WGBH.

Hacia 1968, la emisora comenzó a organizar algunas manifestaciones importantes protagonizadas tanto por los *artists in resident* como por sus productores y técnicos: Paik y Abe, Hays, Ed Emshwiller y VanDerBeek formaron, junto con Dan Sandin, Rick Hauser y Fred Barzyk, un grupo centrado en torno a la "Experimental Television Center".

Un año antes, en 1967, la estación KQED de San Francisco ya había organizado el primer taller de vídeo experimental, que se convertiría, dos años más tarde, en un centro destinado a la experiencias televisivas, el NCET (National Center for Experiments in Television). Allí se crearon *Illuminations*, de Stephen Beck, *Music Whith Ball*, de Terry Riley y numerosas obras de Don Hallock, William Roarty y Warner Jepson, convertidos en realizadores que trabajaban permanentemente en el centro. "Los instrumentos básicos son el audio-sintetizador y el video-sintetizador. Durante varios años, el trabajo del NCET se concentra en la exploración estética de la imagen videográfica, bien sea en la manipulación de imágenes reales, bien en la generación de abstracciones. (...) Aproximadamente hacia 1970, el NCET se ocupa especialmente de extender y difundir los resultados de las investigaciones emprendidas: se organizan conciertos audio/vídeo, programas informativos para la universidades del país y cursos especiales para el personal de las cadenas de televisión"<sup>304</sup>.

A diferencia de la KQED, la WGBH-TV no contó con un departamento verdaderamente independiente hasta 1974, pero la línea investigadora planteada por ambas emisoras fue siempre muy similar. Como ya hemos dicho, la finalidad de este tipo de iniciativas era establecer un contacto continuado entre artistas y técnicos con la intención de favorecer la creación artística —facilitando unos medios y una infraestructura imposibles de conseguir a través de iniciativas privadas— pero también, la de aprovecharse de sus inventos para mejorar y renovar su propia oferta televisiva.

En 1966, el artista Robert Rauschenberg y el ingeniero Billy Klüver (colaborador habitual de artistas como Tinguely, Cunningham y Paik) iniciaron un ambicioso proyecto denominado *30 Bell Laboratory* que partía del trabajo de ingenieros, artistas "visuales", bailarines y músicos. Un año más tarde, y ante el éxito obtenido con esta iniciativa, ambos formaron una sociedad denominada E.A.T. (Experiments in Art and Technology) que colaboró en la organización de exposiciones y programas con algunos museos norteamericanos (Los Angeles County Museum of Art) e instituciones europeas (en Suecia). La labor de coordinación de Billy Klüver, junto con su capacidad de interrelacionar las cuestiones técnicas y artísticas, resultarían fundamentales para el éxito del proyecto. Según Calvin Tomkins, Klüver poseía "una especial visión del genio tecnológico americano y una

<sup>301</sup> Nam June Paik, en *Paik. Du cheval à Christo et autres ecnts.* (1993) *Op. cit.*

<sup>302</sup> Dominique Bellor describe este dispositivo y su utilidad bajo el título "Les moyens et les machines", "Video Art Explorations", en *Cahiers du Cinéma*, (1981) *Op. cit.*

<sup>303</sup> Nam June Paik. Jean-Paul Fargier, "Premier pas de l'homme dans le vidéo. Paik: et la vidéo fut...", en *Où va la vidéo, Cahiers du Cinéma*, (1986) *Op. cit.*

<sup>304</sup> Eugeni Bonet, en *En torno al vídeo.* (1980) *Op. cit.*

especial intuición para detectar la imaginativa percepción de los artistas... Klüver parecía hablar los dos lenguajes, arte contemporáneo y ciencia contemporánea"; finalmente, este crítico concluía que, gracias a este proyecto, "Klüver pudo mostrar al mundo los paralelismos entre arte y ciencia"<sup>305</sup>.

Una vez establecido en Nueva York, el EAT siguió un modelo similar al desarrollado por algunas emisoras estatales: se propuso favorecer los contactos personales entre artistas e ingenieros, pero incluyendo a ambos en el ámbito de las organizaciones industriales; se trataba de que los primeros pudieran utilizar las fábricas de la misma manera que utilizaban sus propios talleres. El EAT designó a esta función con el término "matching" (acoplamiento). "Con los acoplamientos —escribe Billy Klüver— queríamos formar grupos locales, pero uno de los problemas con los que tropezamos era que la mayor parte de los ingenieros que habían suscrito su proyecto de cooperación estaban diseminados por todo el territorio de los Estados Unidos, mientras que la mayoría de los artistas residían en Nueva York. Además, las distintas especialidades de los ingenieros no siempre respondían a las necesidades expresadas por los artistas"<sup>306</sup>.

Cuando estos problemas quedaron resueltos, el grupo pudo definir las metas de la organización. Los laboratorios industriales debían asumir una doble obligación: facilitar todos los materiales necesarios y proporcionar la asistencia técnica solicitada por el artista. "En un principio —asegura Frank Popper— la asociación se había propuesto como objetivo no sólo permitir al artista crear nuevos tipos de realización, sino también proporcionar un estímulo a los ingenieros. Los ingenieros que se inscribían, cualquiera que fuese su actividad profesional, se comprometían a proporcionar ciertas informaciones al EAT sobre los materiales, a traducir los problemas del artista a un lenguaje accesible a la industria, a facilitar la visita a las fábricas, a proveer ideas y a favorecer contactos individuales"<sup>307</sup>.

En 1969, el EAT colaboró con el MOMA de Nueva York organizando un concurso incluido en el marco de la mítica exposición "The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age", cuyo jurado emitiría el siguiente comunicado: "En todos los casos seleccionados, se ha utilizado un espectro tecnológico de gran impacto en el arte. Por supuesto, ni los artistas, ni los ingenieros por separado hubieran podido completar el proyecto ni obtener resultados"<sup>308</sup>.

A principios de los 70, el grupo también formó parte de la exposición "Art and Technology" organizada por Los Angeles County Museum, en una muestra que incluía la participación de 22 artistas cuyas obras se habían realizado sólo con medios tecnológicos.

Pero la colaboración entre ingenieros y artistas, siempre difícil, se fue mostrando cada vez más problemática y a finales de 1971 la organización modificó los fines que ella misma se había fijado. Según Popper, tanto la plana mayor del EAT como su director, Billy Klüver, "prefirieron dar todo su apoyo al ingeniero, en detrimento del artista y del público. Tras haber reunido a artistas e ingenieros pasaron a impulsarlos por distintas vías y la mayor parte de su presupuesto publicitario fue dedicado a los ingenieros. Esta es, sin duda, una de las razones por la que se apartaron los artistas"<sup>309</sup>. Como en muchas otras ocasiones, la pleitesía al comercio y a la industria acabó ganando la partida a los artistas experimentales.

### La actitud de los videoartistas experimentales. "Robando el fuego de los dioses"

La aventura de trabajar "más allá de las reglas" y el sometimiento a los límites de la tecnología serían, junto con la dependencia del azar y la necesidad de control, los principales condicionamientos que reflejaron el carácter paradójico de un arte fundamentado en la tecnología.

Ya en los años 30, el arte consistía para Man Ray, en una "violación de los materiales"<sup>310</sup>; no se trataba, por tanto, de trabajar de la mejor manera posible según unas reglas, sino de trabajar más allá de las reglas. Cuarenta años más tarde, Nam June Paik continuaría demostrando la vigencia de estas ideas revolucionarias: "En el fondo, yo quería ir simplemente allí donde nadie había llegado. Todo el mundo miraba la televisión como si fuese lo más normal del mundo. Pero yo quería saber que se podía hacer con ella: puro Fluxus. Fluxus es pisar tierra virgen. Allí tenía una tierra virgen: era necesario que la pisara. (...) Se trataba de una experiencia por amor a la experiencia, hacer algo que nadie hubiese hecho todavía"<sup>311</sup>.

Esta arriesgada postura implicaba, ya desde un principio, que la mayoría de los experimentos de estos artistas acabasen dependiendo más del azar que del control.

Así por ejemplo, los Vasulka reconocen que descubrieron la "derivación horizontal" de la imagen, en 1979, gracias a un cable defectuoso. "Para nosotros fue muy importante ver las imágenes derivar de un monitor a otro porque entonces comprendimos la necesidad de control"<sup>312</sup>. No obstante, su método de trabajo se basa en la trasgresión sistemática y continua de todas las reglas físicas que intervienen en la creación de la imagen electrónica. Según Jean-Paul Fargier, la Biblia de los Vasulka se resume en cuatro puntos fundamentales que corroboran esta idea:

1. "Ninguna imagen, ningún sonido deben permanecer intactos. Las imágenes —en ausencia de las cosas— están aquí para ser manipuladas.
2. Las imágenes no son planos, sino ondas. Están hechas para deslizarse, pasar, deshacerse, evaporarse, desvanecerse y volver, repetirse indefinidamente. No existe una imagen aislada, sino un flujo, un *continuum*.
3. Las ondas de la materia de las que están hechas las imágenes se componen de partículas en perpetuo movimiento. Todo lo que puede

<sup>305</sup> Calvin Tomkins, *Off the Wall*, Penguin Books, Nueva York, 1985, p. 252.

<sup>306</sup> Billy Klüver, en *EAT News*, vol. 1, 15 de enero de 1967.

<sup>307</sup> Frank Popper, "Arte, ciencia y tecnología (en sus relaciones con la creatividad)", en *Arte, acción y participación*, (1989) *Op. cit.*

<sup>308</sup> En el catálogo *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Pontus Hultén (ed.) MOMA, Nueva York, 1968.

<sup>309</sup> Frank Popper, "Arte, ciencia y tecnología (en sus relaciones con la creatividad)", en *Arte, acción y participación*, (1989) *Op. cit.*

<sup>310</sup> Man Ray, "L'Age de la lumière", en *Man Ray. Photographies 1920-1934*, James Thrall Soby (ed.), Cahiers d'Art, 1934; referenciado por Patrick de Haas, "De l'art cinéma à l'art vidéo: remarques sur quelques presupposés", en *Technologies et imaginaires* (1990) *Op. cit.*

<sup>311</sup> Nam June Paik, en Paik, *Du cheval à Christo et autres écrits*, (1993) *Op. cit.*

<sup>312</sup> Woody Vasulka en Steina y Woody Vasulka *Vidéastes*, (1984) *Op. cit.*

captar, evocar, inducir, metaforizar esta agitación es bueno.

4. El espacio es curvo, las representaciones también deben serlo. Se buscará preferentemente todo aquello que nos puede aproximar a una visión total de 360°<sup>313</sup>.

Azar y control, pero también método y trasgresión, se convirtieron en las inevitables condiciones sobre las que los Vasulka crearon sus obras.

A pesar de que los 60 y 70 fueron unos años fructíferos en el terreno de la innovación videográfica, la mayoría de los trabajos experimentales que se desarrollaron no fueron "verdaderamente originales". Esto es debido a que la dispersión e incomunicación entre artistas —favorecida sin duda por el carácter experimental del medio— propició que en muchas ocasiones varios creadores estuviesen trabajando en el mismo proyecto sin saberlo. No obstante, asegura Steina Vasulka, el sentimiento de estar realizando una labor pionera convirtió este período en algo especialmente excitante: "Nuestro descubrimiento era un descubrimiento porque *nosotros* lo habíamos descubierto. Ignorábamos que otros lo hubiesen descubierto antes. Esto ocurrió con el *feed-back*: acercar la cámara al aparato de televisión es una invención que no ha cesado de ser reinventada. Cuando en 1972, la gente descubría el *feed-back*, creían cada vez que estaban robando el fuego de los dioses"<sup>314</sup>.

### Nam June Paik, una mentalidad visionaria

La necesidad de Paik de llegar allí donde nadie había llegado, le llevó a cavilar toda suerte de hipótesis respecto al futuro de la tecnología en el arte; con el paso del tiempo, la mayoría de ellas se han cumplido, y otras seguramente no tardarán en hacerlo<sup>315</sup>.

En la actualidad, sus afirmaciones han dejado de ser —como muchos se atrevieron a catalogar entonces— "las payasadas de un loco visionario" para convertirse en auténticas profecías. Tomado en su conjunto, el texto titulado "Cerca de 100.000 ensayos..." resulta un verdadero compendio de los "posibles" avances tecnológicos predichos por Paik a finales de los 60. Entre ellos destacamos los siguientes:

- "Toda la técnica de la TV y del cine se revolucionará, el dominio de la música electrónica se extenderá al nuevo horizonte de la ópera electrónica, la pintura y la escultura serán trastornadas, el arte intermedia cobrará cada vez más importancia, asistiremos al nacimiento de la literatura sin libros y del poema sin papel".
- "Se podrá inventar un "arte ambiental", de la misma manera que hablamos de la musical ambiental, e instalarlo en nuestras casas. Los gran-

des teatros y las óperas modificarán a diario el aspecto de sus espacios en función del repertorio y esta decoración evolucionará siguiendo el desarrollo de la intriga. Así, se podrá programar un muro catódico de puntos-coloreados y la electro-luminiscencia será controlable"<sup>316</sup>.

Algunas de sus "profecías" son increíblemente precisas...

- "Muy pronto, la cinta de vídeo, en su versión monocanal, será comercialmente posible, puede incluso que durante este decenio. Con dos Betamax F-1 o con dos unidades VHS (portátiles) se podrá disponer de una unidad completa de montaje básico en casa".

...Y otras, ya no nos parecen tan imposibles:

- "Hacia el año 2010, ya tendremos por lo menos un premio Nobel de literatura que no habrá publicado un sólo libro. El videodisco, como vehículo literario es inigualable"<sup>317</sup>.

<sup>313</sup> "No perder jamás de vista la movilidad del electrón", esta es la obsesión que anima a los Vasulka a la investigación creativa. Jean-Paul Fargier, "Buffalo, ou la vidéo à l'heure des Vasulka", *Cahiers du Cinéma*, París, marzo 1980.

<sup>314</sup> Steina Vasulka en Steina y Woody Vasulka *Videovistas*. (1984) *Op. cit.*

<sup>315</sup> Ya en 1974, Nam June Paik se atrevió a vaticinar: "Un día, los artistas trabajarán con condensadores, resistencias y semi-conductores de la misma forma que hoy lo hacen con los pines, los violines y los desperdicios". Nam June Paik en *Nam June Paik. Video 'n' Videology 1959-1973*. (1974) *Op. cit.*

<sup>316</sup> Nam June Paik. Extracto de la conferencia "Cerca de 100.000 ensayos..." que tuvo lugar en Estocolmo el mes de mayo de 1966. Reproducida en *Fyl-fargen Bulletin*, Estocolmo, 1967. Posteriormente en Paik, *Du cheval à Christe et autres écrits*. (1993) *Op. cit.*

<sup>317</sup> Las 2 últimas citas de Paik están relacionadas en el artículo "Intelligence artificielle contre métabolisme artificiel"; texto de 1977 publicado inicialmente en *Videokunst in Deutschland 1963-1982* (1982) *Op. cit.*; posteriormente en Paik, *Du cheval à Christe et autres écrits*. (1993) *Op. cit.*